

Frankenstein (Guillermo del Toro, 2025)

Thomas Stompe

1. Einleitung

Der Frankenstein-Stoff, in seiner anhaltenden kulturellen Präsenz ebenso wirkmächtig wie in seiner semantischen Offenheit, stellt einen privilegierten Ort dar, an dem sich die Grundprobleme moderner Subjektivität in verdichteter Form beobachten lassen. Die angekündigte filmische Neuinterpretation durch Guillermo del Toro verspricht dabei keine bloße Fortschreibung eines kanonisierten Narrativs, sondern eine erneute Transformation des Materials im Spannungsfeld von Körper, Imagination und Monstrosität, wie es für del Toros Werk insgesamt charakteristisch ist. In diesem Sinne ist „Frankenstein“ hier nicht als literarische Vorlage oder filmische Adaptation im engeren Sinne zu begreifen, sondern als epistemisches Dispositiv, als eine Konstellation, in der sich anthropologische, psychische und gesellschaftliche Strukturen zugleich manifestieren und verschieben.

Die leitende Annahme dieser Untersuchung besteht darin, dass „Frankenstein“ nicht primär eine Geschichte über ein Monster erzählt, sondern eine über die strukturelle Instabilität des Subjekts selbst. Das „Geschöpf“ ist dabei nicht als radikal Anderes zu verstehen, sondern als ein Modus der Subjektivität, der unter Bedingungen entsteht, in denen Schöpfung von symbolischer Einbindung, von genealogischer Kontinuität und von Verantwortung getrennt worden ist. In dieser Perspektive erscheint Victor Frankenstein nicht lediglich als tragischer Wissenschaftler, sondern als paradigmatische Figur einer Moderne, in der die Möglichkeit technischer Hervorbringung die symbolische Ordnung überholt hat. Das Monster wiederum ist nicht die Fehlfunktion dieses Prozesses, sondern dessen Wahrheit: die Manifestation eines Lebens, das hervorgebracht wurde, ohne in ein Netz von Bedeutungen, Beziehungen und Anerkennungsverhältnissen eingebettet zu sein. Damit verschiebt sich auch der Status des Körpers fundamental. Der Körper des Geschöpfs ist kein „natürlicher“ Körper, sondern ein montierter, zusammengesetzter, fragmentierter Leib, der nicht aus einer organischen Entwicklung hervorgegangen ist, sondern aus einem Akt technischer Intervention. Diese Fragmentierung ist jedoch nicht nur eine ästhetische oder narrative Eigenschaft, sondern verweist auf eine tiefere Problematik: die Unmöglichkeit, einen solchen Körper symbolisch zu integrieren. Der Körper wird hier zum Ort des Realen im Sinne einer nicht vollständig repräsentierbaren, nicht symbolisierbaren Dimension, die sich der Einbindung in bestehende Bedeutungsordnungen entzieht und gerade dadurch Unheimlichkeit erzeugt.

Aus psychoanalytischer Perspektive lässt sich dieser Zusammenhang als eine radikale Form der Entkopplung von Trieb, Symbolisierung und Beziehung fassen. Während klassische Modelle von Subjektentwicklung – etwa bei Sigmund Freud oder später bei Objektbeziehungstheoretikern – davon ausgehen, dass psychische Struktur durch die Vermittlung zwischen körperlichen Impulsen und sozialen Bedeutungsordnungen entsteht, zeigt „Frankenstein“ eine Situation, in der diese Vermittlung ausfällt. Das Resultat ist ein Subjekt, das zwar existiert, aber nicht im vollen Sinne „Subjekt“ werden kann, weil ihm die symbolischen und relationalen Bedingungen dieser Subjektwerdung fehlen. Diese Konstellation ist jedoch nicht allein psychologisch zu verstehen, sondern zugleich gesellschaftstheoretisch. In der Moderne, insbesondere unter Bedingungen funktionaler Differenzierung, wie sie etwa von Niklas Luhmann beschrieben wurden, lösen sich verschiedene gesellschaftliche Funktionssysteme – Wissenschaft, Technik, Recht, Politik –

zunehmend voneinander und operieren nach eigenen Codes und Logiken. Die Wissenschaft, insbesondere in ihrer biotechnologischen Ausprägung, gewinnt dabei eine Autonomie, die es ihr erlaubt, Leben zu erzeugen, ohne notwendigerweise für dessen Integration in soziale und symbolische Ordnungen verantwortlich zu sein. „Frankenstein“ lässt sich vor diesem Hintergrund als eine Art Urszene dieser Entkopplung lesen: als narrative Verdichtung eines Moments, in dem die Fähigkeit zur Schöpfung die Fähigkeit zur Verantwortung übersteigt.

Philosophisch berührt der Stoff damit zentrale Fragen nach dem Status des Lebens selbst. Was bedeutet es, Leben zu „machen“? Welche Konsequenzen hat es, wenn Leben nicht mehr als gegeben, sondern als produziert verstanden wird? Und was geschieht mit dem Begriff des Subjekts, wenn dessen Ursprung nicht mehr in einer genealogischen, sondern in einer technischen Logik liegt? In dieser Hinsicht steht „Frankenstein“ in einer Traditionslinie, die von den Prometheus-Mythen der Antike bis zu den biopolitischen Analysen der Gegenwart reicht, in denen das Leben selbst zum Gegenstand politischer und technischer Verfügung wird. Zugleich ist der Frankenstein-Stoff untrennbar mit einer spezifischen Erfahrung des Unheimlichen verbunden, die sich nicht allein aus der Monstrosität des Geschöpfes speist, sondern aus der Infragestellung grundlegender Kategorien: Leben und Tod, Natur und Technik, Subjekt und Objekt. Diese Erfahrung ist nicht bloß ein Effekt der Darstellung, sondern verweist auf eine strukturelle Verunsicherung, die im Zentrum moderner Existenz steht. Das Unheimliche entsteht hier aus der Begegnung mit etwas, das zugleich vertraut und fremd ist – ein Motiv, das sich psychoanalytisch als Wiederkehr des Verdrängten, aber auch als Konfrontation mit einer Dimension des Selbst verstehen lässt, die nie vollständig integriert werden konnte. Die filmische Umsetzung durch del Toro verspricht, diese Dimension nicht nur narrativ, sondern vor allem ästhetisch zu erschließen. Der Film ist dabei nicht lediglich ein Medium der Darstellung, sondern eine Wahrnehmungsmaschine, die spezifische Formen der Körpererfahrung erzeugt. Licht, Farbe, Materialität und Bewegung werden zu Trägern von Bedeutung, die sich nicht vollständig in diskursive Formen übersetzen lassen. In diesem Sinne ist die Analyse des Films immer auch eine Analyse von Wahrnehmungsprozessen, von Affekten und von leiblichen Resonanzen.

Die zentrale Leitfrage dieser Arbeit – was „Frankenstein“ über die Konstitution des Subjekts aussagt, wenn Schöpfung, Körper, Verantwortung und Beziehung auseinanderfallen – lässt sich daher nur beantworten, wenn die verschiedenen theoretischen Perspektiven nicht isoliert nebeneinandergestellt, sondern in ihrer gegenseitigen Transformation gedacht werden. Psychoanalyse, Philosophie, Gesellschaftstheorie, Traumatheorie und Neurobiologie müssen in eine Bewegung gebracht werden, in der sie sich wechselseitig irritieren und erweitern. Das Ziel ist somit keine additive Interpretation, sondern die Rekonstruktion eines theoretischen Feldes, in dem „Frankenstein“ als Knotenpunkt erscheint. Der Film – und der Stoff insgesamt – fungiert dabei als ein Medium, in dem sich unterschiedliche Wissensformen kreuzen und in dem zugleich sichtbar wird, was sich ihrer vollständigen Integration entzieht. Gerade in dieser Spannung zwischen Integration und Unintegrierbarkeit liegt die besondere Produktivität des Frankenstein-Motivs: Es zwingt dazu, über die Grenzen bestehender Theorien hinauszugehen und das Subjekt nicht als stabile Einheit, sondern als prekäre, stets gefährdete Konstellation zu denken. In diesem Sinne ist die folgende Untersuchung als eine Bewegung zu verstehen, die sich von den mythischen und kulturellen Ursprüngen des Stoffes über seine literarischen und filmischen Transformationen bis hin zu einer integrativen theoretischen Synthese entfaltet. Dabei wird sich zeigen, dass „Frankenstein“ weniger eine Geschichte über das Scheitern eines einzelnen Experiments ist, sondern vielmehr eine grundlegende Diagnose der Moderne: die Einsicht, dass die Fähigkeit zur Schöpfung ohne die Fähigkeit zur Beziehung notwendig in eine Form von Monstrosität umschlägt, die nicht außerhalb, sondern im Inneren des Subjekts selbst angesiedelt ist.

2. Mythische und kulturelle Wurzeln: Prometheus, künstlicher Mensch, Hybris und Schöpfung

Die Figur des Frankenstein und seines Geschöpfes lässt sich nur dann in ihrer vollen theoretischen Tragweite erfassen, wenn man sie in jene tiefen mythologischen Sedimente zurückverfolgt, in denen die Frage nach der Hervorbringung von Leben erstmals symbolisch bearbeitet wurde. Dabei zeigt sich, dass der Frankenstein-Stoff keineswegs eine singuläre Erfindung der Moderne darstellt, sondern vielmehr die Reaktualisierung eines archaischen Problemkomplexes: der Spannung zwischen Schöpfung und Anmaßung, zwischen Hervorbringung und Verantwortung, zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre.

Prometheus und die Urszene der Aneignung

Im Zentrum dieser Konstellation steht die Figur des Prometheus, deren mythologische Bedeutung sich nicht auf den Diebstahl des Feuers reduzieren lässt. Vielmehr markiert Prometheus eine entscheidende Verschiebung im Verhältnis zwischen Mensch und Welt: Er bringt den Menschen nicht nur das Feuer als technisches Instrument, sondern eröffnet ihnen eine Form der Weltaneignung, die nicht mehr ausschließlich auf göttliche Vermittlung angewiesen ist. Mit dem Feuer beginnt jene Linie, die über Technik, Wissenschaft und schließlich Biotechnologie zur Möglichkeit führt, Leben selbst zum Gegenstand menschlicher Verfügung zu machen. Doch diese Aneignung ist von Anfang an ambivalent. Die Strafe des Prometheus – die ewige Wiederkehr des Schmerzes durch das tägliche Herausreißen der Leber – verweist darauf, dass die Überschreitung einer Grenze nicht folgenlos bleibt. Diese Grenze ist nicht nur eine moralische, sondern eine ontologische: Sie betrifft die Ordnung des Seins selbst. In dieser Perspektive lässt sich Prometheus als erste Figur jener Hybris lesen, die im Frankenstein-Stoff ihre moderne Form findet. Victor Frankenstein steht somit in einer direkten genealogischen Linie zu Prometheus: Beide greifen in eine Sphäre ein, die traditionell dem Göttlichen vorbehalten war, und beide erzeugen damit eine Form von Leiden, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Entscheidend ist jedoch, dass die Strafe im Prometheus-Mythos noch von außen kommt – von den Göttern als Instanz einer übergeordneten Ordnung. Im Frankenstein-Stoff hingegen verschiebt sich diese Struktur: Die Strafe ist nicht mehr extern, sondern immanent. Sie liegt im Geschöpf selbst, in seiner Existenz, in seiner Unintegrierbarkeit. Damit markiert Frankenstein eine Transformation des Mythos: Die Sanktion für die Hybris ist nicht mehr ein göttliches Urteil, sondern die Konsequenz eines strukturellen Bruchs innerhalb der menschlichen Welt.

Der künstliche Mensch: Golem, Homunculus und die Frage der Belebung

Parallel zum Prometheus-Mythos existiert eine zweite Traditionslinie, die für das Verständnis von Frankenstein zentral ist: die Vorstellung des künstlich geschaffenen Menschen. In der jüdischen Mystik erscheint diese Idee in der Figur des Golem, eines aus Lehm geformten Wesens, das durch die Macht des göttlichen Namens belebt wird. Der Golem ist dabei kein autonomes Subjekt, sondern ein instrumentelles Wesen, das seinem Schöpfer dient und zugleich eine latente Bedrohung darstellt, sobald es sich der Kontrolle entzieht. Auch in der alchemistischen Tradition findet sich mit dem Homunculus eine Figur, die Leben als Ergebnis technischer und experimenteller Prozesse denkt. Hier wird die Schöpfung nicht mehr als einmaliger göttlicher Akt verstanden, sondern als reproduzierbarer Vorgang, der prinzipiell

dem menschlichen Zugriff offensteht. Diese Vorstellung enthält bereits jene epistemische Verschiebung, die für die Moderne charakteristisch ist: Leben wird zu etwas, das hergestellt werden kann. Was diese Figuren mit Frankenstein verbindet, ist jedoch weniger die Tatsache der künstlichen Erzeugung als vielmehr das Problem der Einbindung. Der Golem bleibt ein Grenzwesen, das weder vollständig zur menschlichen Gemeinschaft gehört noch vollständig außerhalb von ihr steht. Der Homunculus ist ein theoretisches Konstrukt, das die Möglichkeit von Leben ohne natürliche Entwicklung imaginiert. In beiden Fällen fehlt jene genealogische und symbolische Verankerung, die für die Konstitution eines Subjekts notwendig wäre. Hier zeigt sich bereits jene Struktur, die im Frankenstein-Stoff radikalisiert wird: Die Erzeugung von Leben ohne Einbindung in eine symbolische Ordnung führt notwendig zu einer Form von Instabilität. Das Geschöpf ist nicht einfach „anders“, sondern es ist strukturell unzuordenbar. Es entzieht sich den Kategorien, durch die soziale Wirklichkeit organisiert wird, und wird gerade dadurch zum Träger von Angst und Projektion.

Hybris als Strukturproblem der Moderne

Der Begriff der Hybris wird häufig moralisch verstanden, als Überheblichkeit oder Anmaßung. Im Kontext von Frankenstein muss er jedoch strukturell gelesen werden. Hybris bezeichnet hier nicht primär eine individuelle Fehlhaltung, sondern eine Verschiebung im Verhältnis zwischen Wissen, Macht und Verantwortung. Mit der Entwicklung moderner Wissenschaft entsteht eine Situation, in der das Wissen um die Funktionsweise des Lebens nicht mehr notwendigerweise mit einer ethischen oder symbolischen Rahmung einhergeht. Victor Frankenstein verkörpert genau diese Konstellation. Seine Handlung ist nicht von Bosheit oder Zerstörungswillen motiviert, sondern von einem Erkenntnisinteresse, das sich selbst legitimiert. Gerade darin liegt jedoch die Problematik: Die Fähigkeit, Leben zu erzeugen, wird nicht mehr durch eine übergeordnete Ordnung begrenzt. Die Hybris besteht somit nicht darin, dass Frankenstein „zu viel will“, sondern darin, dass es keine Instanz mehr gibt, die dieses Wollen sinnvoll begrenzt. Diese Struktur lässt sich auch gesellschaftstheoretisch fassen. In funktional differenzierten Gesellschaften operieren verschiedene Systeme – etwa Wissenschaft, Recht und Moral – nach eigenen Logiken. Die Wissenschaft ist dabei primär auf Wahrheit ausgerichtet, nicht auf moralische Bewertung. Daraus ergibt sich eine systematische Entkopplung: Etwas kann wissenschaftlich möglich sein, ohne gesellschaftlich integriert werden zu können. Frankenstein ist die narrative Verdichtung dieses Problems.

Schöpfungsmythos und die Frage nach dem Ursprung

Schließlich berührt der Frankenstein-Stoff eine der grundlegendsten Fragen menschlicher Selbstverständigung: die nach dem Ursprung. Klassische Schöpfungsmythen – etwa die biblische Erzählung von Adam – stellen den Menschen in einen Zusammenhang von Herkunft, Sinn und Beziehung. Der Mensch ist Geschöpf und damit Teil einer Ordnung, die ihm zugleich Bedeutung verleiht. Frankenstein unterläuft diese Struktur radikal. Das Geschöpf hat keinen Ursprung im klassischen Sinne. Es hat keinen Vater im genealogischen Sinn, sondern einen Schöpfer im technischen Sinn. Diese Differenz ist entscheidend: Während der Vater Teil einer symbolischen Ordnung ist, die Beziehungen, Verantwortlichkeiten und Identitäten strukturiert, ist der Schöpfer hier eine isolierte Instanz, die Leben hervorbringt, ohne es in eine solche Ordnung einzubetten. Das Resultat ist ein

Subjekt ohne Ursprungskohärenz. Das Geschöpf existiert, aber es weiß nicht, woher es kommt, und kann sich daher auch nicht in eine Geschichte einordnen. Diese Ursprungslosigkeit ist nicht nur ein biografisches Problem, sondern ein ontologisches: Sie betrifft die Möglichkeit, sich selbst als Subjekt zu erfahren. In psychoanalytischer Perspektive lässt sich dies als eine radikale Störung der symbolischen Einschreibung verstehen. Das Subjekt entsteht nicht allein durch biologische Existenz, sondern durch die Einbindung in ein Netz von Bedeutungen, das ihm eine Position in der Welt zuweist. Ohne diese Einbindung bleibt das Subjekt gewissermaßen „roh“, unstrukturiert, dem Realen ausgeliefert.

Übergang zur Moderne

Damit wird deutlich, dass der Frankenstein-Stoff an der Schnittstelle zwischen Mythos und Moderne operiert. Er greift archaische Motive auf – Schöpfung, Hybris, künstliches Leben – und transformiert sie unter Bedingungen einer Welt, in der die traditionellen symbolischen Ordnungen ihre bindende Kraft verloren haben. Die Götter sind abwesend, die Natur ist verfügbar, und das Subjekt ist auf sich selbst zurückgeworfen. Gerade in dieser Konstellation gewinnt die Figur des Monsters ihre besondere Bedeutung. Sie ist nicht einfach ein Relikt des Mythos, sondern eine Figur der Moderne: die Verkörperung eines Lebens, das hervorgebracht wurde, ohne in eine Ordnung eingebettet zu sein, die ihm Sinn und Anerkennung verleiht. In diesem Sinne ist das Monster nicht das Andere der Moderne, sondern ihr innerstes Produkt. Mit dieser Verschiebung ist der Boden bereitet für die literarische Ausformulierung des Stoffes bei Mary Shelley, in der sich die mythischen Motive erstmals in einer Form verdichten, die bereits vollständig in die Problematik moderner Subjektivität eingebettet ist. Der Übergang von Mythos zu Literatur markiert dabei keinen Bruch, sondern eine Transformation: Die alten Fragen bleiben bestehen, aber sie werden unter neuen Bedingungen gestellt – Bedingungen, die schließlich im Medium des Films eine weitere, entscheidende Intensivierung erfahren werden.

3. Frankenstein als kulturelle Figur: Mary Shelley und die Genese eines modernen Mythos

Die eigentliche Konstitution von „Frankenstein“ als kultureller Figur beginnt nicht mit der Moderne im engeren Sinne, sondern mit einem spezifischen historischen Moment, in dem sich wissenschaftliche, philosophische und ästhetische Diskurse auf eine Weise überlagern, die eine neue Form der Subjektreflexion ermöglicht. Der Roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) von Mary Shelley ist in diesem Sinne kein isoliertes literarisches Werk, sondern ein Knotenpunkt, in dem sich die Spannungen einer sich herausbildenden Moderne verdichten: die Entstehung moderner Naturwissenschaft, die Krise religiöser Sinnordnungen, die Neubestimmung des Subjekts im Spannungsfeld von Autonomie und Entfremdung. Bereits der Untertitel „The Modern Prometheus“ verweist auf die bewusste Einbindung in die mythische Traditionslinie, die im vorangegangenen Kapitel skizziert wurde. Doch während der antike Mythos noch von einer transzendenten Ordnung strukturiert ist, in der die Grenze zwischen menschlichem und göttlichem Handeln klar markiert ist, operiert Shelleys Roman in einer Welt, in der diese Ordnung brüchig geworden ist. Die Hybris des Victor Frankenstein ist nicht mehr die Übertretung eines klar definierten göttlichen Verbots, sondern Ausdruck einer epistemischen Situation, in der Wissen und Macht sich von traditionellen Begrenzungen gelöst haben. Diese Verschiebung ist entscheidend für das

Verständnis der Figur. Victor Frankenstein ist kein dämonischer Grenzgänger, sondern ein Wissenschaftler, dessen Handeln aus dem inneren Impuls der Erkenntnis heraus motiviert ist. Seine Obsession, Leben zu erzeugen, ist nicht als moralischer Fehltritt im klassischen Sinne zu verstehen, sondern als Konsequenz eines Denkens, das die Welt als prinzipiell verfügbar begreift. In dieser Hinsicht ist Frankenstein nicht nur eine individuelle Figur, sondern ein Symptom einer epistemischen Transformation: Die Natur wird nicht mehr als etwas verstanden, das zu respektieren ist, sondern als etwas, das zu erforschen, zu manipulieren und letztlich zu produzieren ist.

Die eigentliche Radikalität von Shelleys Entwurf liegt jedoch nicht in der Figur des Schöpfers, sondern in der des Geschöpfes. Das „Monster“ – eine Bezeichnung, die bereits eine soziale Zuschreibung darstellt – ist in seiner Anlage zutiefst ambivalent. Es ist weder von Natur aus böse noch von vornherein destruktiv. Vielmehr wird es erst durch die Erfahrung von Zurückweisung, Isolation und fehlender Anerkennung zu dem, was es schließlich wird. Diese Dynamik verweist auf eine grundlegende Einsicht: Das Subjekt ist nicht einfach gegeben, sondern entsteht in relationalen Prozessen. Ohne Anerkennung, ohne Spiegelung durch andere bleibt es in einem Zustand, der als prä-subjektiv oder desintegriert beschrieben werden kann. Hier zeigt sich eine bemerkenswerte Nähe zu späteren psychoanalytischen Konzepten, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans noch nicht formuliert waren. Das Geschöpf Frankensteins lässt sich als eine Figur denken, die keinen Zugang zu jenen symbolischen und affektiven Strukturen hat, die für die Konstitution eines stabilen Selbst notwendig sind. Es verfügt über Wahrnehmung, über Sprache, über Reflexionsfähigkeit – und dennoch fehlt ihm etwas Entscheidendes: die Einbindung in ein Netz von Beziehungen, das ihm eine Position in der Welt zuweist. Diese Konstellation führt zu einer paradoxen Situation: Das Geschöpf ist zugleich übermäßig bewusst und radikal isoliert, was seine Existenz in eine Form von existenzieller Spannung versetzt, die sich schließlich in Aggression und Gewalt entlädt. In dieser Perspektive lässt sich das Monster nicht als Abweichung von einer Norm verstehen, sondern als deren radikale Infragestellung. Es macht sichtbar, dass das, was wir als „normales“ Subjekt begreifen, auf einer Vielzahl von Voraussetzungen beruht, die nicht selbstverständlich sind: genealogische Einbindung, soziale Anerkennung, symbolische Ordnung. Wenn diese Voraussetzungen wegfallen, entsteht nicht einfach ein „anderes“ Subjekt, sondern eine Form von Existenz, die sich den bestehenden Kategorien entzieht.

Diese Einsicht ist eng mit der narrativen Struktur des Romans verbunden. *Frankenstein* ist als verschachtelte Erzählung angelegt, in der verschiedene Perspektiven ineinandergreifen: die Briefe von Robert Walton, die Erzählung Victor Frankensteins und schließlich die Selbstbeschreibung des Geschöpfes. Diese Struktur ist mehr als ein literarisches Stilmittel; sie reflektiert die Unmöglichkeit, eine eindeutige Perspektive auf das Geschehen zu etablieren. Jede Stimme bringt eine eigene Wahrheit hervor, und keine kann für sich allein Anspruch auf vollständige Gültigkeit erheben. In dieser Vielstimmigkeit zeigt sich bereits eine Form von epistemischer Unsicherheit, die für die Moderne charakteristisch ist. Zugleich verweist die Struktur auf ein weiteres zentrales Moment: die Frage nach Verantwortung. Victor Frankenstein versucht, sich seiner Verantwortung zu entziehen, indem er das Geschöpf nach dessen Erschaffung verlässt. Doch gerade diese Verweigerung wird zur eigentlichen Quelle der Katastrophe. Das Geschöpf fordert Anerkennung, Beziehung und letztlich eine Form von genealogischer Einbindung, die ihm verweigert wird. In dieser Forderung artikuliert sich nicht nur ein individuelles Bedürfnis, sondern ein strukturelles Moment: die Notwendigkeit, dass Schöpfung von Verantwortung begleitet wird. Die Tragik des Romans liegt somit nicht in der Existenz des Monsters, sondern in der Unfähigkeit, mit dieser Existenz umzugehen. Victor Frankenstein ist nicht daran gescheitert, Leben zu erzeugen, sondern daran, dieses Leben in eine Ordnung zu integrieren, die es tragfähig macht. Diese Differenz ist entscheidend, weil sie

den Fokus von der technischen Möglichkeit auf die soziale und symbolische Einbettung verschiebt.

Gesellschaftstheoretisch lässt sich dieser Zusammenhang als frühe Diagnose jener Probleme lesen, die sich in der Moderne zunehmend verschärfen. Die Fähigkeit, neue Formen von Leben zu erzeugen – sei es im wörtlichen oder im übertragenen Sinne – wächst schneller als die Fähigkeit, diese Formen in bestehende Strukturen zu integrieren. Das Resultat ist eine Reihe von Phänomenen, die als „monströs“ erscheinen, weil sie sich den gewohnten Kategorien entziehen. Philosophisch berührt der Roman damit die Frage nach dem Status des Anderen. Das Geschöpf ist nicht einfach ein Objekt der Wahrnehmung, sondern ein Subjekt, das selbst wahrnimmt, fühlt und reflektiert. Seine Monstrosität liegt nicht in seiner Andersartigkeit, sondern in der Tatsache, dass diese Andersartigkeit nicht anerkannt wird. Es wird zum Monster, weil es als solches bezeichnet und behandelt wird. In dieser Hinsicht lässt sich der Roman auch als eine Reflexion über die soziale Konstruktion von Alterität lesen. Schließlich ist auch die Geschlechterdimension des Romans von Bedeutung. Mary Shelley schreibt in einer Zeit, in der die Rolle der Frau im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs stark eingeschränkt ist. Victor Frankensteins Versuch, Leben ohne weibliche Beteiligung zu erzeugen, kann daher auch als eine Form der Aneignung verstanden werden, die die traditionelle Rolle der Frau als Quelle des Lebens negiert. Die Katastrophe, die daraus resultiert, lässt sich in diesem Sinne auch als Kritik an einer Form von männlicher Hybris lesen, die glaubt, ohne die relationalen und reproduktiven Dimensionen des Lebens auskommen zu können. Insgesamt lässt sich „Frankenstein“ somit als ein moderner Mythos begreifen, der die Grundprobleme einer sich herausbildenden Moderne in narrativer Form artikuliert. Die Figur des Monsters fungiert dabei als ein Spiegel, in dem sich die Fragilität des Subjekts zeigt, während Victor Frankenstein die Ambivalenz einer Wissenschaft verkörpert, die zugleich befreiend und zerstörerisch wirkt. Diese Konstellation bildet die Grundlage für die weitere Transformation des Stoffes in der Filmgeschichte, in der sich die visuellen und affektiven Dimensionen dieser Problematik in immer neuen Varianten entfalten werden.

4. Filmgeschichte von Frankenstein: Von James Whale bis zur modernen Mutation des Mythos

Die filmische Geschichte von „Frankenstein“ stellt keine bloße Reihe von Adaptionen dar, sondern eine kontinuierliche Transformation eines kulturellen Dispositivs, in dem sich jeweils die impliziten Anthropologien, Angststrukturen und Körperkonzepte ihrer Zeit sedimentieren. Jeder filmische Zugriff auf den Stoff verschiebt den Schwerpunkt zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Schuld und Struktur, zwischen Moral und Ontologie – und macht damit sichtbar, dass „Frankenstein“ weniger ein fixes Narrativ als vielmehr ein bewegliches Denkmodell ist, das sich unterschiedlichen historischen Konstellationen anpasst.

Die Geburt des filmischen Monsters: Frankenstein

Mit der Verfilmung von Frankenstein unter der Regie von James Whale wird der Stoff erstmals in eine visuelle Form überführt, die seine spätere Wahrnehmung nachhaltig prägen sollte. Entscheidend ist hier die ikonische Gestaltung des Monsters, verkörpert durch Boris Karloff, deren Bild sich tief in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat: der flache

Schädel, die Narben, die metallischen Bolzen am Hals. Diese Ästhetik ist nicht zufällig, sondern Ausdruck einer spezifischen Vorstellung vom Körper als mechanischem, zusammengesetztem Objekt. Der Film verschiebt den Fokus gegenüber Shelleys Roman deutlich. Während dort das Geschöpf über Sprache, Reflexion und eine komplexe Innenwelt verfügt, wird es hier weitgehend auf eine körperliche Präsenz reduziert. Das Monster ist weniger ein denkendes Subjekt als ein leidender Körper, dessen Unverständlichkeit selbst zum zentralen Moment wird. Diese Reduktion lässt sich als Ausdruck einer frühen filmischen Logik verstehen, die stark auf Sichtbarkeit und Körperlichkeit ausgerichtet ist. Gleichzeitig reflektiert sie jedoch auch eine gesellschaftliche Konstellation, in der das Fremde und Abweichende primär über äußere Merkmale codiert wird. Psychoanalytisch betrachtet lässt sich diese Version des Monsters als Verkörperung des Unheimlichen im Sinne von Sigmund Freud lesen: etwas, das zugleich vertraut und fremd ist, ein Körper, der menschlich erscheint und doch nicht als solcher anerkannt werden kann. Das Unheimliche entsteht hier aus der Irritation grundlegender Kategorien – Leben und Tod, Mensch und Maschine – und wird durch die visuelle Präsenz des Monsters intensiviert. Zugleich wird Victor Frankenstein – hier häufig als „Henry Frankenstein“ bezeichnet – als eine Figur inszeniert, die von einer fast manischen wissenschaftlichen Obsession getrieben ist. Seine berühmte Ausrufung „It’s alive!“ markiert einen Moment ekstatischer Selbstermächtigung, in dem sich die promethische Hybris in einer spezifisch modernen Form artikuliert: als Triumph der Technik über die Grenzen der Natur. Doch dieser Triumph ist von Anfang an instabil, da er nicht von einer entsprechenden Fähigkeit zur Integration begleitet wird.

Körper und Trieb: Die Hammer-Filme und die Intensivierung der Materialität

Mit den Produktionen der britischen Hammer Studios, insbesondere *The Curse of Frankenstein*, verschiebt sich der Fokus erneut, diesmal in Richtung einer gesteigerten Körperlichkeit und Materialität. Die Einführung von Farbe verändert die Wahrnehmung des Monsters fundamental: Blut, Fleisch und Gewebe werden sichtbar, der Körper wird nicht nur als Form, sondern als Substanz erfahrbar. Unter der Darstellung von Peter Cushing wird Victor Frankenstein zu einer deutlich kälteren, kalkulierteren Figur. Seine wissenschaftliche Tätigkeit erscheint weniger als ekstatische Grenzüberschreitung denn als methodischer, beinahe klinischer Prozess. Hier zeigt sich eine Verschiebung hin zu einer Rationalisierung des Monströsen: Das Grauen entsteht nicht mehr aus dem Unbekannten, sondern aus der Präzision, mit der der Körper manipuliert wird. Diese Entwicklung lässt sich im Kontext einer Nachkriegsmoderne verstehen, in der die Erfahrung technologischer Gewalt – insbesondere im Zusammenhang mit medizinischen Experimenten und industrieller Vernichtung – eine neue Sensibilität für die Manipulierbarkeit des Körpers hervorgebracht hat. Das Monster ist hier nicht nur ein Produkt individueller Hybris, sondern verweist auf eine strukturelle Möglichkeit: die Reduktion des Körpers auf ein Objekt technischer Verfügung. Aus der Perspektive der Objektbeziehungstheorie könnte man sagen, dass der Körper hier vollständig ent-subjektiviert wird. Er ist kein Träger von Beziehungen mehr, sondern ein Material, das zusammengesetzt, verändert und verworfen werden kann. Diese Ent-subjektivierung spiegelt sich auch in der Darstellung des Monsters, das zunehmend als Fragment erscheint, als Ansammlung von Teilen ohne kohärente Einheit.

Dekonstruktion und Ironisierung: Spätere Variationen und postmoderne Brechungen

In späteren filmischen Bearbeitungen wird der Frankenstein-Stoff zunehmend reflektiert, gebrochen und ironisiert. Filme wie *Young Frankenstein* von Mel Brooks spielen bewusst mit den ikonischen Elementen der früheren Verfilmungen und unterlaufen deren Ernst durch Humor. Diese Ironisierung ist jedoch nicht einfach eine Entwertung, sondern eine Form der Distanzierung, die es erlaubt, den Stoff als kulturelles Konstrukt sichtbar zu machen. Demgegenüber steht der Versuch, mit Mary Shelley's *Frankenstein* unter der Regie von Kenneth Branagh eine stärkere Nähe zur literarischen Vorlage herzustellen. Hier wird das Geschöpf – verkörpert von Robert De Niro – wieder als leidendes, reflektierendes Wesen inszeniert, das nach Anerkennung und Beziehung sucht. Diese Rückkehr zur Innerlichkeit des Monsters kann als Reaktion auf eine kulturelle Situation verstanden werden, in der Fragen nach Identität, Subjektivität und Anerkennung verstärkt in den Vordergrund treten. Gleichzeitig zeigt sich in diesen Varianten eine zunehmende Pluralisierung des Stoffes. Frankenstein wird nicht mehr als einheitliche Figur wahrgenommen, sondern als ein Ensemble von Motiven, die in unterschiedlichen Kontexten neu kombiniert werden können. Diese Offenheit ist charakteristisch für eine postmoderne Kultur, in der große Erzählungen fragmentiert und neu zusammengesetzt werden.

Übergang zu Guillermo del Toro: Monstrosität als Empathieform

In diesem historischen Kontext gewinnt die Perspektive von Guillermo del Toro eine besondere Bedeutung. Del Toro hat in seinem bisherigen Werk wiederholt gezeigt, dass er das Monster nicht als Bedrohung, sondern als Träger von Empathie inszeniert. Filme wie *Pan's Labyrinth* oder *The Shape of Water* verschieben die Perspektive konsequent auf die Seite des Anderen und machen sichtbar, dass das Monströse oft das Ergebnis sozialer Ausgrenzung und Gewalt ist. Vor diesem Hintergrund ist zu erwarten, dass seine Version von Frankenstein den Fokus erneut verschiebt – weg von der Frage nach der Gefährlichkeit des Monsters hin zu der nach seiner Verletzlichkeit. Das Monster wird nicht mehr primär als Objekt der Angst inszeniert, sondern als Subjekt, das leidet, fühlt und nach Beziehung sucht. Diese Verschiebung entspricht einer allgemeinen Tendenz in der Gegenwartskultur, die zunehmend sensibel für Fragen von Alterität, Trauma und Anerkennung ist. Doch gerade in dieser Empathisierung liegt auch eine neue Herausforderung. Wenn das Monster nicht mehr das radikal Andere ist, sondern als Teil des Menschlichen begriffen wird, dann verschiebt sich die Frage: Nicht mehr „Was ist das Monster?“, sondern „Was sagt das Monster über uns?“ tritt in den Vordergrund. In dieser Perspektive wird Frankenstein endgültig zu einem Spiegel, in dem sich die Struktur des Subjekts selbst zeigt – ein Subjekt, das unter Bedingungen moderner Entkopplung stets Gefahr läuft, seine eigene Kohärenz zu verlieren. Die Filmgeschichte von Frankenstein lässt sich somit als eine Serie von Verschiebungen lesen, in denen sich unterschiedliche Konzepte von Körper, Subjekt und Verantwortung artikulieren. Vom stummen, körperlich dominanten Monster der frühen Filme über die materialisierte Körperlichkeit der Hammer-Ära bis hin zur reflexiven und empathischen Perspektive späterer Adaptionen zeigt sich eine zunehmende Komplexität in der Darstellung des Monströsen. Diese Entwicklung bereitet den Boden für die spezifische Ästhetik und das Weltbild von Guillermo del Toro, in dem die Grenzen zwischen Schönheit und Monstrosität, zwischen Mensch und Nicht-Mensch, zwischen Subjekt und Objekt auf eine Weise durchlässig werden, die eine neue Form der Wahrnehmung ermöglicht. Der Übergang zu seiner filmischen Poetik

markiert daher keinen Bruch, sondern eine Verdichtung jener Linien, die sich durch die gesamte Geschichte des Frankenstein-Stoffes ziehen – und die im nächsten Kapitel in ihrer ästhetischen und ontologischen Dimension genauer zu untersuchen sein werden.

5. Guillermo del Toro: Ästhetik und Weltbild

Die Annäherung an den Frankenstein-Stoff durch Guillermo del Toro kann nur dann adäquat verstanden werden, wenn man seine filmische Poetik nicht als Stil im engeren Sinne, sondern als ontologische Setzung begreift. Del Toros Kino operiert nicht primär auf der Ebene der Erzählung, sondern auf der Ebene der Wahrnehmung und der Materialität; es erzeugt Erfahrungsräume, in denen sich die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Menschlichem und Monströsem, als durchlässig erweist. Seine Filme sind keine Illustrationen von Geschichten, sondern Konfigurationen von Weltverhältnissen, in denen sich bestimmte Formen des In-der-Welt-Seins manifestieren. Im Zentrum dieser Poetik steht eine spezifische Auffassung des Monsters. Anders als in vielen klassischen Horrortraditionen ist das Monster bei del Toro nicht primär Träger von Bedrohung, sondern von Verletzlichkeit. Es ist nicht das radikal Andere, das bekämpft werden muss, sondern ein Wesen, das gerade durch seine Andersheit eine Form von Wahrheit sichtbar macht, die im Normalen verdeckt bleibt. Diese Umkehrung der Perspektive hat weitreichende Konsequenzen: Das Monströse wird nicht länger als Abweichung von einer Norm verstanden, sondern als ein Modus des Seins, der die Fragilität dieser Norm selbst offenlegt. Diese Konstellation lässt sich psychoanalytisch als Verschiebung im Umgang mit dem Unheimlichen beschreiben. Während das klassische Unheimliche – etwa im Sinne von Sigmund Freud – auf der Rückkehr des Verdrängten basiert und eine Struktur von Angst und Abwehr impliziert, transformiert del Toro diese Dynamik in eine Form der Annäherung. Das, was unheimlich ist, wird nicht mehr abgewehrt, sondern eingeladen, betrachtet, berührt. Die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich wird nicht verteidigt, sondern temporär suspendiert. In dieser Bewegung entsteht eine Form von Empathie, die nicht auf Identität beruht, sondern auf Differenz.

Gleichzeitig ist del Toros Ästhetik zutiefst körperlich. Seine Filme insistieren auf der Materialität des Leibes: Haut, Narben, Flüssigkeiten, Texturen werden nicht nur gezeigt, sondern beinahe taktil erfahrbar gemacht. Diese Insistenz auf dem Körper verweist auf eine Dimension, die sich der vollständigen Symbolisierung entzieht. Der Körper erscheint als Ort des Realen im Sinne von Jacques Lacan – als etwas, das sich nicht vollständig in Sprache oder Bedeutung auflösen lässt. Gerade im Frankenstein-Kontext gewinnt diese Perspektive besondere Schärfe, da der Körper des Geschöpfes selbst ein montierter, zusammengesetzter Körper ist, der die Grenzen zwischen Natur und Technik verwischt. Philosophisch lässt sich del Toros Weltbild als eine Form des materialistischen Humanismus beschreiben, der jedoch nicht auf eine Reduktion des Menschen auf biologische Prozesse hinausläuft. Vielmehr geht es um eine Anerkennung der Tatsache, dass das Menschliche untrennbar mit dem Nicht-Menschlichen verwoben ist. Monster, Geister, hybride Wesen sind in diesem Sinne keine Fremdkörper, sondern Ausdruck einer ontologischen Durchlässigkeit, die in rationalistischen Weltbildern häufig verdrängt wird. Diese Perspektive steht in einer gewissen Nähe zu Denkfiguren, die das Subjekt nicht als abgeschlossene Einheit, sondern als relationale Konstellation begreifen. Gesellschaftstheoretisch lässt sich del Toros Kino als eine Kritik an Formen der Exklusion lesen, die in modernen Gesellschaften wirksam sind. Das Monster ist hier oft die Figur des Ausgeschlossenen: das Andere, das nicht integriert werden kann oder soll. Doch diese Exklusion wird nicht als notwendige Bedingung gesellschaftlicher Ordnung dargestellt, sondern als deren problematische Voraussetzung. Indem del Toro die Perspektive

auf das Monster verschiebt, macht er sichtbar, dass die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zugehörigkeit und Ausschluss, nicht naturgegeben ist, sondern hergestellt wird. In dieser Hinsicht lässt sich eine Verbindung zu systemtheoretischen Überlegungen herstellen, etwa bei Niklas Luhmann, der Gesellschaft als ein System versteht, das sich durch Unterscheidungen konstituiert. Das Monster wäre in diesem Sinne dasjenige, was nicht eindeutig einer Seite dieser Unterscheidungen zugeordnet werden kann. Es ist weder vollständig innen noch vollständig außen, weder vollständig Subjekt noch vollständig Objekt. Gerade diese Unbestimmtheit macht es zu einer Störung im System – und zugleich zu einem Ort, an dem sich die Grenzen des Systems selbst zeigen.

Ein weiterer zentraler Aspekt von del Toros Ästhetik ist die Spannung zwischen Schönheit und Monstrosität. Seine Bilder sind oft von einer opulenten, fast barocken Schönheit, die jedoch stets von etwas Irritierendem durchzogen ist. Diese Ambivalenz verhindert eine eindeutige Zuordnung von gut und böse, von schön und hässlich. Stattdessen entsteht ein Raum, in dem diese Kategorien ineinander übergehen. Für den Frankenstein-Stoff bedeutet dies, dass das Geschöpf nicht einfach als hässlich oder abschreckend inszeniert wird, sondern als ein Wesen, das zugleich anzieht und verstört. Diese ästhetische Strategie hat auch eine leibtheoretische Dimension. Die Wahrnehmung des Zuschauers wird so organisiert, dass sie zwischen Annäherung und Distanz oszilliert. Man möchte hinsehen und zugleich wegsehen, berühren und sich zurückziehen. Diese Ambivalenz ist nicht zufällig, sondern konstitutiv: Sie spiegelt die grundlegende Spannung wider, die im Verhältnis zum eigenen Körper und zum Körper des Anderen besteht. Der Körper ist zugleich vertraut und fremd, eigen und nicht-eigen – eine Doppelheit, die im Monster eine extreme Form annimmt. Vor diesem Hintergrund lässt sich erwarten, dass del Toros Frankenstein nicht primär als Geschichte eines wissenschaftlichen Experiments inszeniert wird, sondern als eine Erkundung der Bedingungen von Subjektivität unter den Vorzeichen radikaler Entkopplung. Der Fokus wird vermutlich weniger auf der Frage liegen, wie das Leben erzeugt wird, sondern darauf, was geschieht, wenn dieses Leben keinen Ort findet, an dem es existieren kann. Das Monster wird damit zu einer Figur, an der sich die Frage nach Zugehörigkeit, Anerkennung und Körperlichkeit in zugespitzter Form stellt.

Zugleich wird der Film als Wahrnehmungsmaschine fungieren, die diese Fragen nicht nur thematisch verhandelt, sondern leiblich erfahrbar macht. Licht, Farbe, Klang und Bewegung werden zu Mitteln, durch die eine bestimmte Form von Weltbeziehung erzeugt wird. Der Zuschauer wird nicht nur zum Beobachter, sondern zum Mitvollziehenden einer Erfahrung, die sich nicht vollständig in Begriffe fassen lässt. In dieser Perspektive erscheint del Toros Zugriff auf Frankenstein als eine konsequente Weiterführung jener Linien, die sich durch die gesamte Geschichte des Stoffes ziehen: die Frage nach der Grenze zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, die Problematik der Schöpfung ohne Einbindung, die Erfahrung des Körpers als zugleich eigen und fremd. Doch zugleich verschiebt er diese Linien, indem er das Monströse nicht mehr als Bedrohung, sondern als Möglichkeit denkt – als Möglichkeit, die eigene Vorstellung vom Subjekt zu irritieren und zu erweitern. Damit ist der Boden bereitet für die narrative und phänomenologische Analyse des Films selbst, in der sich zeigen wird, wie diese ästhetischen und theoretischen Setzungen konkret umgesetzt werden und welche Formen von Erfahrung sie hervorbringen.

6. Narrative und phänomenologische Analyse

Die narrative Struktur von „Frankenstein“ – insbesondere in der zu erwartenden Ausformung durch Guillermo del Toro – lässt sich nicht als lineare Abfolge von Ereignissen begreifen, sondern als eine Bewegung, in der sich unterschiedliche Erfahrungsmodi überlagern: wissenschaftliche Obsession, leibliche Desorientierung, affektive Verlassenheit und die allmähliche Emergenz eines Bewusstseins, das keinen Ort hat, an dem es sich verankern könnte. Die Erzählung ist damit weniger eine Geschichte als ein Prozess der Konstitution und zugleich der Desintegration von Subjektivität. Im Zentrum dieser Bewegung steht eine doppelte Perspektive, die sich nicht einfach synthetisieren lässt: die Perspektive des Schöpfers und die des Geschöpfes. Während Victor Frankenstein die narrative Bewegung initialisiert, indem er den Akt der Schöpfung vollzieht, verschiebt sich der Fokus im Verlauf zunehmend auf das Geschöpf selbst. Diese Verschiebung ist jedoch keine bloße Umverteilung von Aufmerksamkeit, sondern markiert einen epistemischen Bruch: Die Geschichte beginnt als Projekt der Kontrolle und endet als Erfahrung der Unkontrollierbarkeit.

Phänomenologisch betrachtet eröffnet sich hier ein Spannungsfeld zwischen Intentionalität und Widerständigkeit. Victor Frankensteins Handeln ist durch eine intentionale Struktur geprägt: Er verfolgt ein Ziel, organisiert seine Handlungen auf dieses Ziel hin und erlebt die Welt als etwas, das sich seinem Zugriff prinzipiell erschließt. Diese Struktur wird jedoch im Moment der „Erweckung“ des Geschöpfes fundamental erschüttert. Das, was hervorgebracht wurde, entzieht sich der Kontrolle, gewinnt eine eigene Dynamik und wird zu einem Gegenüber, das nicht mehr vollständig in die ursprüngliche Intention integriert werden kann. Der Moment der Belebung ist dabei nicht nur ein narrativer Höhepunkt, sondern ein phänomenologischer Umschlagspunkt. Hier tritt das Leben als etwas hervor, das nicht vollständig erklärbar oder kontrollierbar ist. Aus der Perspektive des Schöpfers erscheint dieser Moment zunächst als Triumph – als Bestätigung seiner Fähigkeit, die Grenzen der Natur zu überschreiten. Doch unmittelbar darauf kippt diese Erfahrung in eine Form von Unheimlichkeit: Das Geschöpf ist nicht das, was erwartet wurde, sondern etwas, das sich der Erwartung entzieht. In psychoanalytischer Terminologie könnte man sagen, dass hier das Reale im Sinne von Jacques Lacan in Erscheinung tritt: eine Dimension, die sich nicht symbolisieren lässt und die gerade dadurch eine Form von Angst erzeugt, die nicht auf ein konkretes Objekt gerichtet ist. Das Monster ist nicht einfach „gefährlich“, sondern unverständlich. Seine Existenz sprengt die Kategorien, mit denen Victor Frankenstein die Welt bislang strukturiert hat.

Für das Geschöpf selbst stellt sich die Situation radikal anders dar. Seine narrative Bewegung beginnt nicht mit einem Akt der Intentionalität, sondern mit einer Form der Geworfenheit. Es findet sich in einer Welt vor, die es nicht gewählt hat, und verfügt zunächst über keine Mittel, diese Welt zu strukturieren. Seine Wahrnehmung ist fragmentiert, seine Erfahrungen sind unverbunden, und es fehlt ihm ein symbolischer Rahmen, der diese Erfahrungen integrieren könnte. Diese frühe Phase lässt sich als eine Form prä-subjektiver Existenz beschreiben, in der Wahrnehmung, Affekt und Körperlichkeit noch nicht zu einer kohärenten Einheit verbunden sind. Neurobiologisch gesprochen könnte man hier von einem Zustand mangelnder Regulation sprechen: sensorische Eindrücke werden nicht geordnet, Affekte nicht moduliert, und es fehlt an stabilisierenden Bezugspunkten. Der Körper ist zwar vorhanden, aber er ist kein „gelebter Leib“ im Sinne einer integrierten Selbstwahrnehmung, sondern eher ein Ort unverbundener Reize. Erst im Verlauf der Erzählung beginnt das Geschöpf, sich in der Welt zu orientieren, Sprache zu erwerben und ein rudimentäres Selbstverständnis zu entwickeln. Doch dieser Prozess ist von Anfang an prekär, da ihm die soziale Spiegelung fehlt, die für die Ausbildung eines stabilen Selbst notwendig wäre. Die Begegnungen mit anderen sind von

Angst, Ablehnung und Gewalt geprägt, was dazu führt, dass sich das Geschöpf nicht als anerkanntes Subjekt, sondern als ausgeschlossenes Anderes erfährt.

Hier zeigt sich eine zentrale Dynamik der Erzählung: Die Entwicklung des Geschöpfs ist nicht einfach ein linearer Fortschritt von Unwissenheit zu Wissen, sondern ein konflikthafter Prozess, in dem jede Form von Erkenntnis zugleich eine Form von Schmerz ist. Je mehr das Geschöpf über sich und die Welt versteht, desto deutlicher wird ihm seine eigene Ausgeschlossenheit. Wissen wird hier nicht zur Befreiung, sondern zur Quelle von Leiden. Diese Dynamik kulminiert in einer Form von affektiver Radikalisierung. Die Erfahrung der Zurückweisung transformiert sich in Wut, Hass und schließlich in destruktives Handeln. Doch diese Gewalt ist nicht als Ausdruck einer ursprünglichen Bösartigkeit zu verstehen, sondern als Reaktion auf eine strukturelle Situation: das Fehlen von Anerkennung und Beziehung. In dieser Hinsicht lässt sich das Verhalten des Geschöpfs als eine Form von „sekundärer Monstrosität“ interpretieren – als Ergebnis eines Prozesses, in dem eine ursprünglich offene Existenz durch wiederholte Exklusion in eine destruktive Richtung gedrängt wird.

Victor Frankenstein durchläuft parallel dazu eine gegensätzliche, aber strukturell verwandte Entwicklung. Während das Geschöpf um Anerkennung kämpft, versucht Victor, sich seiner Verantwortung zu entziehen. Seine narrative Bewegung ist von Verdrängung geprägt: Er weigert sich, die Konsequenzen seines Handelns anzuerkennen, und versucht, das Geschöpf als externes Problem zu behandeln. Doch gerade diese Verweigerung führt dazu, dass das Problem eskaliert. Das, was nicht integriert wird, kehrt in verschärfter Form zurück. Diese Konstellation lässt sich als eine Art negative Dialektik beschreiben, in der sich Schöpfer und Geschöpf wechselseitig konstituieren und zerstören. Das Geschöpf wird zum Spiegel, in dem Victor mit den Konsequenzen seines Handelns konfrontiert wird, während Victor für das Geschöpf die unerreichbare Instanz von Anerkennung und Ursprung bleibt. Beide sind in einer Beziehung gefangen, die weder vollständig hergestellt noch vollständig aufgelöst werden kann.

Phänomenologisch verdichtet sich diese Beziehung in einer Reihe von Begegnungsszenen, die durch eine spezifische Spannung gekennzeichnet sind: Nähe und Distanz, Anziehung und Abstoßung, Erkennen und Verkennen. Diese Szenen sind nicht nur narrativ bedeutsam, sondern strukturieren auch die Wahrnehmung des Zuschauers. Man wird in eine Position versetzt, in der man zugleich mit beiden Figuren mitfühlt und keine eindeutige moralische Position einnehmen kann. In der Ästhetik von Guillermo del Toro wird diese Ambivalenz vermutlich durch eine spezifische Inszenierung des Körpers und des Raums verstärkt. Enge, dunkle Räume, in denen sich Körper berühren und zugleich voneinander abstoßen, kontrastieren mit offenen Landschaften, die jedoch keine wirkliche Freiheit bieten. Licht und Schatten, Wärme und Kälte, Bewegung und Erstarrung werden zu Mitteln, durch die die innere Dynamik der Figuren äußerlich sichtbar gemacht wird. Der Film wird so zu einer Wahrnehmungsmaschine, die den Zuschauer nicht nur über das Geschehen informiert, sondern ihn in eine bestimmte Form von Erfahrung hineinzieht. Man erlebt die Desorientierung des Geschöpfs, die Obsession des Schöpfers, die Spannung zwischen Nähe und Abwehr. Diese Erfahrung ist nicht vollständig begrifflich fassbar, sondern operiert auf der Ebene des Leibes, der Affekte, der impliziten Wahrnehmung.

Insgesamt zeigt die narrative und phänomenologische Analyse, dass „Frankenstein“ nicht als Geschichte eines einzelnen Ereignisses verstanden werden kann, sondern als eine komplexe Konstellation, in der sich grundlegende Fragen nach Subjektivität, Körperlichkeit und Beziehung verdichten. Die Erzählung entfaltet eine Dynamik, in der die Trennung von Schöpfung und Verantwortung, von Körper und Symbolisierung, von Existenz und

Anerkennung zu einer Form von Monstrosität führt, die nicht außerhalb des Menschlichen liegt, sondern dessen innere Möglichkeit darstellt. Damit ist die Grundlage gelegt für den psychoanalytischen Hauptteil, in dem diese Dynamiken aus der Perspektive verschiedener theoretischer Ansätze weiter vertieft und in eine integrative Bewegung überführt werden.

7. Sigmund Freud: Das Unheimliche, der Todestrieb und Schöpfung als Rückkehr des Verdrängten

Die Figur des Frankenstein und seines Geschöpfes lässt sich in einer freudianischen Perspektive nicht als bloßes narratives Konstrukt verstehen, sondern als Verdichtungsfigur grundlegender psychischer Dynamiken, die im Medium des Films eine besondere Sichtbarkeit gewinnen. Dabei ist es vor allem das Konzept des Unheimlichen, das einen privilegierten Zugang eröffnet, insofern es genau jene Grenzphänomene beschreibt, in denen sich das Vertraute in etwas Fremdes verwandelt, ohne seine ursprüngliche Nähe vollständig zu verlieren. „Frankenstein“ operiert in diesem Zwischenraum: Das Monster ist nicht radikal anders, sondern erschreckend ähnlich – ein Körper, der menschlich ist und doch nicht als solcher anerkannt werden kann. Das Unheimliche entsteht bei Freud bekanntlich aus der Wiederkehr des Verdrängten. Es ist nicht das Fremde als solches, das Angst erzeugt, sondern das, was einst vertraut war und durch Verdrängung unkenntlich gemacht wurde, um dann in entstellter Form zurückzukehren. Im Frankenstein-Stoff lässt sich diese Struktur in mehrfacher Hinsicht beobachten. Zunächst auf der Ebene des Körpers: Der Körper des Geschöpfes ist aus menschlichen Teilen zusammengesetzt, er ist also im wörtlichen Sinne vertraut. Doch gerade diese Vertrautheit wird durch die Art seiner Zusammensetzung und Belebung in eine Form überführt, die als fremd und bedrohlich erlebt wird. Das Unheimliche liegt hier nicht in der Differenz, sondern in der gestörten Identität. Darüber hinaus lässt sich das Geschöpf als Verkörperung eines verdrängten Wissens über das Leben selbst lesen. Die moderne Wissenschaft operiert häufig unter der Annahme, dass Leben erklärbar, analysierbar und letztlich kontrollierbar ist. Doch im Moment der künstlichen Erzeugung tritt eine Dimension hervor, die sich dieser Kontrolle entzieht. Das Leben erscheint als etwas, das zwar hervorgebracht werden kann, aber nicht vollständig verstanden wird. In dieser Hinsicht ist das Monster die Rückkehr eines Wissens, das im wissenschaftlichen Diskurs verdrängt wird: die Unverfügbarkeit des Lebendigen.

Diese Dynamik lässt sich auch auf der Ebene der Subjektkonstitution nachvollziehen. Das Subjekt ist bei Freud kein einheitliches, transparentes Zentrum, sondern ein Gefüge aus bewussten und unbewussten Anteilen, die in einem spannungsvollen Verhältnis zueinanderstehen. Das Ich ist stets bedroht von Kräften, die es nicht vollständig kontrollieren kann – Triebe, Affekte, Erinnerungen. Das Monster kann in diesem Sinne als Externalisierung dieser inneren Fremdheit verstanden werden. Es ist das, was im Subjekt selbst nicht integriert werden kann und daher nach außen projiziert wird. Victor Frankenstein nimmt in dieser Konstellation die Position eines Ich ein, das versucht, Kontrolle über das Leben zu gewinnen, indem es sich von den unbewussten Dimensionen abspaltet. Seine wissenschaftliche Tätigkeit lässt sich als ein Versuch verstehen, das Leben zu rationalisieren, es in ein Objekt des Wissens zu verwandeln und damit beherrschbar zu machen. Doch gerade diese Abspaltung führt dazu, dass das Verdrängte in einer radikalisierten Form zurückkehrt. Das Geschöpf ist somit nicht nur Produkt eines Experiments, sondern Symptom einer Verdrängung.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch Freuds Konzept des Todestriebs eine besondere Bedeutung. Der Todestrieb bezeichnet jene Tendenz im Psychischen, die auf Auflösung,

Entdifferenzierung und letztlich auf die Rückkehr in einen anorganischen Zustand zielt. Im Frankenstein-Stoff manifestiert sich diese Tendenz auf paradoxe Weise: Der Versuch, Leben zu erzeugen, ist zugleich von einer Nähe zum Tod durchzogen. Das Geschöpf entsteht aus totem Material, aus Leichenteilen, die wiederbelebt werden. Leben und Tod sind hier nicht klar getrennt, sondern ineinander verschränkt. Diese Verschränkung erzeugt eine spezifische Form von Angst, die nicht auf ein einzelnes Objekt gerichtet ist, sondern die Grundkategorien des Seins selbst betrifft. Wenn das Tote lebendig werden kann und das Lebendige jederzeit in das Tote zurückfallen kann, dann verliert die Unterscheidung zwischen Leben und Tod ihre Stabilität. Das Unheimliche ist hier die Erfahrung dieser Instabilität. Für das Geschöpf selbst lässt sich der Todestrieb in einer anderen Weise denken. Seine Existenz ist von Anfang an durch eine Form von Desintegration gekennzeichnet. Es verfügt nicht über jene stabilen psychischen Strukturen, die es ihm erlauben würden, seine Affekte zu regulieren und seine Erfahrungen zu integrieren. In dieser Situation kann der Todestrieb als eine Tendenz zur Auflösung verstanden werden, die sich in destruktiven Impulsen äußert. Die Gewalt, die das Geschöpf ausübt, ist somit nicht nur eine Reaktion auf äußere Zurückweisung, sondern auch Ausdruck einer inneren Dynamik, die auf Zerstörung gerichtet ist. Gleichzeitig darf diese Dynamik nicht isoliert betrachtet werden. Freud betont, dass der Todestrieb stets in einem Spannungsverhältnis zum Lebenstrieb steht, der auf Verbindung, Aufbau und Integration zielt. Im Frankenstein-Stoff zeigt sich dieser Gegensatz in der Ambivalenz des Geschöpfes: Es sucht nach Beziehung, nach Anerkennung, nach Nähe – und wird zugleich von destruktiven Impulsen getrieben, die diese Beziehungen zerstören. Diese Ambivalenz ist nicht zufällig, sondern Ausdruck einer grundlegenden Struktur des Psychischen.

Ein weiterer zentraler Aspekt der freudianischen Perspektive betrifft die Rolle der Schuld. Victor Frankenstein versucht, sich seiner Verantwortung zu entziehen, indem er das Geschöpf nach dessen Erschaffung verlässt. Doch diese Verdrängung der Schuld führt nicht zu deren Auflösung, sondern zu ihrer Rückkehr in verschärfter Form. Die Katastrophen, die sich im Verlauf der Erzählung ereignen, können als Manifestationen einer unbewussten Schuld verstanden werden, die sich nicht symbolisch bearbeiten lässt und daher in der Realität wiederkehrt. Das Geschöpf fungiert in diesem Sinne als Träger dieser Schuld. Es ist nicht nur Opfer der Verweigerung, sondern auch Medium, durch das sich die verdrängte Schuld artikuliert. Seine Gewaltakte sind nicht einfache individuelle Entscheidungen, sondern Teil einer Dynamik, in der Schuld, Verdrängung und Wiederkehr miteinander verschränkt sind. Schließlich lässt sich auch die Ästhetik des Films in freudianischer Perspektive deuten. Die Inszenierung des Körpers, die Betonung von Narben, Schnitten und Übergängen zwischen Leben und Tod erzeugt eine visuelle Form des Unheimlichen, die den Zuschauer auf einer präreflexiven Ebene anspricht. Man wird mit Bildern konfrontiert, die zugleich faszinierend und abstoßend sind, die anziehen und abwehren. Diese Ambivalenz ist konstitutiv für das Unheimliche und wird im Medium des Films besonders intensiv erfahrbar.

Insgesamt zeigt die freudianische Analyse, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über die Erzeugung von Leben ist, sondern eine komplexe Darstellung psychischer Prozesse, in denen Verdrängung, Wiederkehr, Triebdynamik und Schuld ineinandergreifen. Das Monster erscheint dabei nicht als äußere Bedrohung, sondern als Manifestation innerer Konflikte – als das, was im Subjekt selbst keinen Ort findet und daher in einer Form wiederkehrt, die Angst und Destruktion hervorruft. Mit dieser Perspektive ist der Boden bereitet für die weitere Vertiefung im Rahmen der lacanianischen Theorie, in der insbesondere die Frage nach dem Realen des Körpers und der fehlenden symbolischen Einbindung des Geschöpfes eine zentrale Rolle spielen wird.

8. Jacques Lacan: Das Reale des Körpers und der fehlende Symbolanschluss

Die lacanianische Perspektive auf „Frankenstein“ führt die im freudianischen Rahmen angelegte Problematik in eine radikalere Dimension, indem sie die Frage nach der Konstitution des Subjekts nicht mehr primär über Triebdynamiken, sondern über die Struktur von Symbolisierung, Imagination und dem Realen fasst. Der Frankenstein-Stoff erweist sich in diesem Zusammenhang als nahezu paradigmatisches Szenario für eine Konstellation, in der die symbolische Einschreibung des Subjekts scheitert und der Körper in einer Weise hervortritt, die sich nicht in die Ordnung der Bedeutungen integrieren lässt. Im Zentrum der lacanianischen Theorie steht bekanntlich die Trias von Symbolischem, Imaginärem und Realem. Das Symbolische bezeichnet jene Ordnung von Sprache, Gesetz und sozialen Strukturen, in die das Subjekt hineingeboren wird und durch die es überhaupt erst eine Position in der Welt erhält. Das Imaginäre umfasst die Ebene der Bilder, Identifikationen und Spiegelungen, durch die das Subjekt ein Gefühl von Kohärenz entwickelt. Das Reale schließlich ist das, was sich beiden Ordnungen entzieht: das Unassimilierbare, das Nicht-Symbolisierbare, das sich nur in Form von Störungen, Brüchen und Traumata bemerkbar macht.

Das Geschöpf Frankensteins lässt sich in dieser Perspektive als ein Subjekt denken, dem der Zugang zum Symbolischen fundamental verwehrt ist. Es existiert, es nimmt wahr, es empfindet – doch es hat keinen Ort in der symbolischen Ordnung. Es gibt keinen Namen, keine genealogische Einbindung, keine Position im Gefüge von Verwandtschaft, Sprache und Gesetz. Diese Leerstelle ist nicht einfach ein Defizit, das durch nachträgliche Integration behoben werden könnte, sondern eine strukturelle Bedingung seiner Existenz. Victor Frankenstein fungiert hier nicht als „Vater“ im symbolischen Sinne, sondern als ein Schöpfer, der die Funktion des Namens und der Einschreibung verweigert. In lacanianischer Terminologie könnte man sagen, dass die „Name-des-Vaters“-Funktion nicht wirksam wird. Das Geschöpf wird nicht in eine Ordnung eingeführt, die seine Existenz symbolisch absichert, sondern bleibt in einem Zustand, der von einer radikalen Nähe zum Realen geprägt ist. Es ist gewissermaßen „zu sehr“ Körper, „zu wenig“ Symbol. Diese Überpräsenz des Körpers ist zentral für das Verständnis der Monstrosität. Der Körper des Geschöpfs ist nicht nur zusammengesetzt und fragmentiert, sondern entzieht sich auch jener imaginären Kohärenz, die normalerweise durch Spiegelungsprozesse hergestellt wird. Während das menschliche Subjekt im Spiegelstadium ein Bild von sich entwickelt, das ihm Einheit und Identität suggeriert, bleibt dem Geschöpf diese Erfahrung verwehrt oder zumindest brüchig. Sein Körper erscheint ihm nicht als kohärente Gestalt, sondern als Ansammlung von Teilen, die sich nicht vollständig zu einem Ganzen fügen.

Hier zeigt sich eine Nähe zu lacanschen Beschreibungen des fragmentierten Körpers, wie sie etwa in frühen Entwicklungsphasen oder in psychotischen Zuständen auftreten können. Der Körper ist nicht integriert, sondern erlebt sich als zerfallend, als von außen zusammengesetzt, als nicht-eigen. Diese Erfahrung ist zutiefst beunruhigend, da sie die Grundlage für ein stabiles Selbstgefühl untergräbt. Das Reale tritt in diesem Zusammenhang als eine Dimension hervor, die sich der symbolischen Bearbeitung entzieht. Es ist nicht einfach das „Reale“ im Sinne von Realität, sondern das, was nicht in die Ordnung der Bedeutungen aufgenommen werden kann. Im Frankenstein-Stoff manifestiert sich das Reale im Körper des Geschöpfs selbst: in seinen Nähten, seinen Brüchen, seiner Unpassung. Diese Elemente sind nicht einfach ästhetische Details, sondern markieren Punkte, an denen die symbolische Ordnung versagt. Für Victor Frankenstein stellt das Geschöpf genau diese Konfrontation mit dem Realen dar. Sein wissenschaftliches Projekt ist darauf ausgerichtet, das Leben zu verstehen und zu kontrollieren, es in eine Ordnung des Wissens zu überführen. Doch im Moment der

Begegnung mit dem lebendigen Geschöpf wird er mit etwas konfrontiert, das sich dieser Ordnung entzieht. Seine Reaktion – Angst, Abwehr, Flucht – kann als Versuch verstanden werden, diese Konfrontation zu vermeiden. Das Reale wird nicht integriert, sondern ausgeschlossen. Doch gerade dieser Ausschluss führt dazu, dass das Reale in verstärkter Form zurückkehrt. Das Geschöpf wird zum permanenten Störfaktor, zum „Symptom“ im lacanianischen Sinne: etwas, das immer wieder auftaucht und nicht zum Verschwinden gebracht werden kann, weil es auf eine strukturelle Lücke verweist. Diese Lücke betrifft nicht nur Victor Frankenstein als Individuum, sondern die symbolische Ordnung insgesamt, die nicht in der Lage ist, eine solche Form von Existenz zu integrieren.

Ein weiterer zentraler Aspekt der lacanianischen Perspektive betrifft das Begehren. Das Subjekt ist bei Lacan wesentlich durch ein Begehren strukturiert, das immer auf den Anderen bezogen ist. Es begehrt nicht einfach Objekte, sondern Anerkennung, Position, Bedeutung im Blick des Anderen. Für das Geschöpf ist dieses Begehren von Anfang an frustriert. Es sucht nach Anerkennung, nach einem Ort im Blick des Anderen, doch es wird immer wieder zurückgewiesen. Diese Zurückweisung hat weitreichende Konsequenzen. Da das Begehren nicht erfüllt werden kann, transformiert es sich in eine Form von Aggression. Das Geschöpf versucht, sich durch Gewalt sichtbar zu machen, durch Zerstörung eine Spur zu hinterlassen, die ihm eine Art von Existenz sichert. In lacanianischer Terminologie könnte man sagen, dass das Begehren in eine destruktive Form kippt, weil es keinen symbolischen Ort findet, an dem es sich stabilisieren könnte. Zugleich bleibt das Geschöpf in einer paradoxen Beziehung zum Anderen gefangen. Es kann sich nicht vollständig von ihm lösen, da sein Begehren auf Anerkennung angewiesen ist. Es ist somit in einer Struktur gefangen, die weder Integration noch vollständige Abgrenzung erlaubt. Diese Struktur erzeugt eine permanente Spannung, die sich in den Begegnungen zwischen Schöpfer und Geschöpf immer wieder aktualisiert.

Auch die Ästhetik von Guillermo del Toro lässt sich in diesem Zusammenhang als eine Inszenierung des Realen verstehen. Seine Betonung von Materialität, von Körperlichkeit, von texturalen Qualitäten erzeugt Bilder, die sich einer vollständigen symbolischen Einordnung entziehen. Der Zuschauer wird mit etwas konfrontiert, das nicht einfach verstanden, sondern nur erfahren werden kann. Diese Erfahrung ist oft ambivalent, oszillierend zwischen Faszination und Abwehr. Insgesamt zeigt die lacanianische Analyse, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über die Erzeugung eines Monsters ist, sondern eine Darstellung der Bedingungen, unter denen Subjektivität scheitern kann. Das Geschöpf ist nicht einfach ein misslungenes Experiment, sondern eine Figur, die sichtbar macht, was geschieht, wenn die symbolische Ordnung ihre integrierende Funktion verliert und das Subjekt in eine unmittelbare Konfrontation mit dem Realen gerät. Damit wird zugleich deutlich, dass die Monstrosität nicht im Geschöpf selbst liegt, sondern in der Struktur, die seine Existenz hervorbringt und nicht zu integrieren vermag. Das Monster ist nicht das Andere des Symbolischen, sondern dessen Grenze – der Punkt, an dem sich zeigt, dass jede symbolische Ordnung notwendigerweise etwas ausschließt, das dennoch wirksam bleibt. Diese Perspektive eröffnet den Übergang zu den objektbeziehungstheoretischen Ansätzen, in denen die Frage nach der frühen Beziehung, nach Fragmentierung und nach der Entstehung paranoider Ängste weiter differenziert wird.

9. Melanie Klein: Fragmentierter Körper, paranoider Ängste und die Genese des Bösen

Die kleinische Perspektive verschiebt den Fokus der Analyse von der strukturellen Dimension der Symbolisierung, wie sie bei Jacques Lacan im Zentrum steht, hin zu den frühesten

Formen psychischer Organisation, in denen das Subjekt noch nicht als kohärente Einheit existiert, sondern als ein Feld fragmentierter Teilobjekte, affektiver Intensitäten und primitiver Abwehrmechanismen. „Frankenstein“ lässt sich in diesem Rahmen als ein nahezu paradigmatisches Szenario lesen, in dem die Bedingungen einer solchen frühen psychischen Konstellation nicht nur metaphorisch, sondern gewissermaßen konkretisiert erscheinen: Das Geschöpf ist nicht nur psychisch fragmentiert, sondern auch leiblich zusammengesetzt, ein Körper aus Teilen, der die innere Zersplitterung nach außen kehrt. Im Zentrum der kleinschen Theorie steht die Annahme, dass das frühe psychische Erleben des Säuglings durch eine fundamentale Spaltung geprägt ist, die sie als paranoide-schizoide Position beschreibt. In dieser Position wird die Welt nicht als kohärentes Ganzes erfahren, sondern in „gute“ und „böse“ Teilobjekte zerlegt, die jeweils mit intensiven Affekten besetzt sind. Diese Spaltung dient der Abwehr von Angst, insbesondere jener Angst, die aus der Erfahrung von Abhängigkeit und potenzieller Vernichtung resultiert. Das Subjekt versucht, das Gute zu bewahren und das Böse auszuschneiden, doch diese Trennung ist instabil und führt zu einer permanenten Bedrohung durch die Rückkehr des abgespaltenen Bösen.

Das Geschöpf Frankensteins lässt sich in dieser Perspektive als ein Wesen verstehen, das gewissermaßen in dieser paranoiden-schizoiden Position „verharrt“, ohne die Möglichkeit zu haben, in eine integrativere Form psychischer Organisation überzugehen. Seine Wahrnehmung der Welt ist von Anfang an durch extreme Affekte geprägt, die nicht reguliert oder integriert werden können. Die Begegnungen mit anderen Menschen werden nicht als differenzierte Beziehungen erlebt, sondern als unmittelbare Bedrohungen oder als unerreichbare Ideale. Das Fehlen stabiler, haltender Beziehungen verhindert die Entwicklung jener Fähigkeit, Ambivalenzen auszuhalten und unterschiedliche Aspekte eines Objekts zu integrieren. Die Fragmentierung des Körpers, die im Frankenstein-Stoff so zentral ist, erhält hier eine doppelte Bedeutung. Einerseits verweist sie auf die konkrete Zusammensetzung des Geschöpfs aus verschiedenen Leichteilen. Andererseits spiegelt sie die psychische Erfahrung eines Körpers, der nicht als integrierte Einheit erlebt wird, sondern als Ansammlung von Teilen, die potenziell auseinanderfallen oder von außen angegriffen werden können. Diese Erfahrung ist eng mit der Angst vor Zerstückelung verbunden, die in der kleinschen Theorie eine zentrale Rolle spielt. Der Körper ist nicht sicher, nicht abgeschlossen, sondern durchlässig und bedroht. Diese Bedrohung wird in der paranoiden-schizoiden Position häufig durch projektive Mechanismen bearbeitet. Das Subjekt lagert unerträgliche Affekte nach außen aus und erlebt sie als Eigenschaften anderer Objekte. Im Kontext von „Frankenstein“ lässt sich diese Dynamik in der wechselseitigen Beziehung zwischen Victor Frankenstein und seinem Geschöpf beobachten. Victor projiziert seine Angst, seine Schuld und seine unkontrollierbaren Impulse auf das Geschöpf, das dadurch zum Träger all dessen wird, was er in sich selbst nicht anerkennen kann. Gleichzeitig projiziert auch das Geschöpf seine Angst und seinen Schmerz auf die Welt, die ihm als feindlich und zerstörerisch erscheint. Diese wechselseitigen Projektionen führen zu einer Eskalation der Beziehung, in der beide Seiten zunehmend in ihren jeweiligen Positionen fixiert werden. Das Geschöpf wird zum „bösen Objekt“, das verfolgt und zerstört werden muss, während Victor für das Geschöpf zum unerreichbaren „guten Objekt“ wird, das zugleich begehrt und gehasst wird. Diese Ambivalenz ist charakteristisch für die paranoide-schizoide Position, in der das Subjekt zwischen Idealisierung und Entwertung oszilliert, ohne eine stabile Integration dieser Gegensätze zu erreichen.

Ein entscheidender Schritt in der psychischen Entwicklung besteht nach Melanie Klein im Übergang zur depressiven Position, in der das Subjekt beginnt, die Ambivalenz von guten und schlechten Anteilen eines Objekts zu erkennen und zu integrieren. Diese Integration ermöglicht es, Schuld zu empfinden, Trauer zu erleben und Verantwortung zu übernehmen.

Im Frankenstein-Stoff bleibt dieser Übergang jedoch weitgehend blockiert. Weder Victor Frankenstein noch das Geschöpf erreichen eine stabile depressive Position. Victor vermeidet die Anerkennung seiner Schuld, indem er das Geschöpf externalisiert, während das Geschöpf aufgrund seiner Erfahrungen von Zurückweisung und Gewalt nicht in der Lage ist, eine stabile Beziehung zu einem „ganzen Objekt“ zu entwickeln. Das Resultat ist eine Dynamik, in der Schuld nicht verarbeitet, sondern entweder verleugnet oder in destruktive Handlungen übersetzt wird. Die Gewalt des Geschöpfes lässt sich in diesem Sinne als Ausdruck einer nicht integrierten Schuld verstehen, die nicht symbolisch bearbeitet werden kann und daher in der Realität ausagiert wird. Gleichzeitig bleibt eine Sehnsucht nach Reparatur bestehen, die jedoch keine adäquaten Mittel findet, sich zu realisieren. Diese Spannung zwischen destruktiven Impulsen und dem Wunsch nach Wiedergutmachung ist ein zentrales Moment der kleinchen Theorie und findet im Frankenstein-Stoff eine eindringliche Darstellung.

Auch die Ästhetik von Guillermo del Toro lässt sich in diesem Zusammenhang als eine Inszenierung dieser frühpsychischen Dynamiken verstehen. Die Betonung von Körperfragmenten, von offenen Wunden, von Übergängen zwischen Innen und Außen erzeugt Bilder, die an die kleinchen Vorstellung des fragmentierten Körpers erinnern. Gleichzeitig wird durch die Darstellung von Nähe, Berührung und Verletzlichkeit eine Sehnsucht nach Integration und Ganzheit angedeutet, die jedoch immer wieder unterlaufen wird. Neurobiologisch könnte man diese Konstellation als eine Form dysregulierter affektiver Systeme beschreiben, in der grundlegende Mechanismen der Selbst- und Affektregulation nicht ausreichend entwickelt sind. Die fehlende „Ko-Regulation“ durch Bezugspersonen führt dazu, dass Affekte ungebremst auftreten und nicht in eine stabile psychische Struktur integriert werden können. Der Körper wird so zum primären Ort der Erfahrung, während symbolische und kognitive Prozesse sekundär bleiben.

Insgesamt zeigt die kleinchen Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über die Erzeugung eines künstlichen Menschen ist, sondern eine tiefgehende Darstellung frühpsychischer Dynamiken, in denen Fragmentierung, Angst, Projektion und die Schwierigkeit der Integration im Zentrum stehen. Das Monster erscheint dabei nicht als fremdes Wesen, sondern als eine radikale Externalisierung jener Zustände, die in jedem Subjekt als Möglichkeit angelegt sind, aber unter normalen Bedingungen durch Entwicklungsprozesse integriert werden. Damit wird zugleich deutlich, dass die Monstrosität nicht als Abweichung von einer Norm verstanden werden kann, sondern als Ausdruck einer bestimmten Konstellation von Beziehungen und Erfahrungen. Das Geschöpf ist nicht „von Natur aus“ böse, sondern wird in einer Situation erzeugt, in der die Bedingungen für eine integrierte psychische Entwicklung fehlen. In dieser Hinsicht fungiert es als Spiegel einer Welt, die nicht in der Lage ist, ihre eigenen destruktiven Potenziale zu erkennen und zu bearbeiten. Diese Einsichten führen unmittelbar weiter zu den Überlegungen von Wilfred Bion, in denen die Frage nach der Fähigkeit zu denken, nach der Verarbeitung von Erfahrung und nach den Bedingungen psychischer Transformation in den Vordergrund tritt.

10. Wilfred Bion: Unverarbeitetheit, Nicht-Denken und die Katastrophe der Erfahrung

Die bionianische Perspektive radikalisiert die bisher entwickelten psychoanalytischen Linien, indem sie den Fokus nicht primär auf Inhalte – Triebe, Objekte oder Symbolstrukturen – legt, sondern auf die Frage nach der Fähigkeit des Psychischen, Erfahrung überhaupt zu verarbeiten. „Frankenstein“ erscheint in diesem Licht nicht nur als Geschichte eines misslungenen Experiments oder einer gestörten Beziehung, sondern als Darstellung eines

fundamentalen Ausfalls von Denkfähigkeit: einer Situation, in der Erfahrung nicht in Gedanken transformiert werden kann und daher in roher, unbearbeiteter Form wirksam bleibt. Im Zentrum von Wilfred Bions Theorie steht die Unterscheidung zwischen sogenannten Beta-Elementen und Alpha-Elementen. Beta-Elemente sind rohe sensorische und affektive Eindrücke, die noch nicht symbolisiert oder gedacht werden können. Sie sind gewissermaßen „unverdaut“, nicht integrierbar und tendieren dazu, entweder somatisch ausagiert oder projektiv nach außen abgeführt zu werden. Alpha-Elemente hingegen sind jene Formen von Erfahrung, die durch einen Transformationsprozess – die Alpha-Funktion – in denkbare, erinnerbare und kommunizierbare Inhalte überführt werden.

Das Geschöpf Frankensteins lässt sich in dieser Perspektive als ein Wesen verstehen, das von Anfang an mit Beta-Elementen überflutet ist, ohne über eine hinreichend entwickelte Alpha-Funktion zu verfügen. Seine Wahrnehmung der Welt ist intensiv, überwältigend, fragmentiert – Licht, Kälte, Geräusche, Schmerz treten in einer Unmittelbarkeit auf, die nicht in ein kohärentes Erleben integriert werden kann. Es fehlt die vermittelnde Instanz, die diese Eindrücke in eine Form bringen könnte, die Denken ermöglicht. Diese Situation ist nicht zufällig, sondern strukturell bedingt. Die Alpha-Funktion entwickelt sich nach Bion nicht isoliert, sondern in einem relationalen Kontext, insbesondere in der frühen Beziehung zu einer primären Bezugsperson. Diese fungiert als Container für die unbearbeiteten Erfahrungen des Kindes, nimmt dessen projizierte Beta-Elemente auf, transformiert sie und gibt sie in verarbeiteter Form zurück. Dieser Prozess ermöglicht es dem Kind, allmählich eine eigene Fähigkeit zur Verarbeitung von Erfahrung zu entwickeln. Im Frankenstein-Szenario fehlt ein solcher Container vollständig. Victor Frankenstein erzeugt das Geschöpf, verweigert jedoch jede Form von Beziehung, die eine solche Transformationsleistung ermöglichen könnte. Das Geschöpf ist somit gezwungen, seine Erfahrungen ohne jede Unterstützung zu verarbeiten – eine Aufgabe, die es strukturell nicht bewältigen kann. Die Folge ist eine permanente Überforderung, in der Erfahrung nicht gedacht, sondern nur erlitten werden kann.

Diese Unverarbeitetheit hat weitreichende Konsequenzen. Da die Beta-Elemente nicht transformiert werden, müssen sie auf andere Weise „entsorgt“ werden. Eine zentrale Möglichkeit ist die projektive Identifizierung: Unerträgliche Affekte werden nach außen abgegeben und in anderen Objekten lokalisiert. Im Kontext von „Frankenstein“ lässt sich dies sowohl beim Geschöpf als auch bei Victor beobachten. Das Geschöpf projiziert seine Angst und seinen Schmerz in die Welt, die ihm als feindlich erscheint, während Victor seine Schuld und seine unkontrollierbaren Impulse auf das Geschöpf projiziert. Doch diese Projektionen führen nicht zu einer Entlastung, sondern zu einer Eskalation. Da die zugrunde liegenden Erfahrungen nicht wirklich verarbeitet werden, kehren sie in verstärkter Form zurück. Die Gewalt, die das Geschöpf ausübt, kann in diesem Sinne als Ausdruck einer Überflutung mit Beta-Elementen verstanden werden, die keinen anderen Ausdruck finden. Es handelt sich nicht um eine geplante, reflektierte Handlung, sondern um eine Form des Ausagierens, in der das Denken suspendiert ist.

Bion beschreibt solche Zustände als „Angriffe auf die Verknüpfung“ (attacks on linking), in denen die Fähigkeit, Erfahrungen miteinander zu verbinden und in einen Zusammenhang zu bringen, aktiv zerstört wird. Im Frankenstein-Stoff zeigt sich dies in der Unfähigkeit der Figuren, ihre Erfahrungen in eine kohärente Geschichte zu integrieren. Ereignisse stehen nebeneinander, ohne dass sie in eine verstehbare Struktur überführt werden können. Die Vergangenheit wird nicht erinnert, sondern wiederholt; die Zukunft kann nicht antizipiert werden, sondern bleibt unbestimmt. Diese Struktur hat auch eine zeitliche Dimension. Denken ist bei Bion eng mit der Fähigkeit verbunden, Zeit zu strukturieren – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Beziehung zu setzen. Wenn diese Fähigkeit fehlt, entsteht eine

Form von zeitloser Gegenwart, in der Erfahrungen sich endlos wiederholen, ohne dass sie verarbeitet werden. Das Geschöpf lebt in einer solchen Gegenwart: Jede neue Zurückweisung ist nicht nur ein aktuelles Ereignis, sondern reaktiviert die gesamte Geschichte seiner Verlassenheit.

Auch Victor Frankenstein lässt sich in diesem Rahmen verstehen. Seine wissenschaftliche Tätigkeit erscheint zunächst als Ausdruck einer hochentwickelten Denkfähigkeit, doch im entscheidenden Moment versagt diese Fähigkeit. Er ist nicht in der Lage, die Konsequenzen seines Handelns zu antizipieren oder zu reflektieren. Nach der Erschaffung des Geschöpfes reagiert er nicht mit Denken, sondern mit Flucht – eine Reaktion, die darauf hindeutet, dass er selbst von unbearbeiteten Affekten überwältigt ist. In diesem Sinne kann man sagen, dass „Frankenstein“ eine doppelte Katastrophe des Denkens darstellt: auf Seiten des Geschöpfes als struktureller Mangel an Alpha-Funktion, auf Seiten des Schöpfers als Zusammenbruch einer scheinbar vorhandenen Denkfähigkeit im Angesicht des Realen. Beide Figuren sind auf unterschiedliche Weise unfähig, ihre Erfahrungen zu verarbeiten, und geraten dadurch in eine Dynamik, die sich selbst verstärkt.

Die Ästhetik von Guillermo del Toro kann als eine Inszenierung dieser Unverarbeitetheit verstanden werden. Seine Bilder sind oft von einer Intensität geprägt, die sich nicht sofort in Bedeutung übersetzen lässt. Sie wirken unmittelbar, affektiv, körperlich – wie Beta-Elemente, die den Zuschauer erreichen, bevor sie gedacht werden können. Gleichzeitig eröffnet der Film Räume, in denen diese Erfahrungen zumindest teilweise transformiert werden können, etwa durch narrative Struktur, durch wiederkehrende Motive oder durch affektive Resonanz. Neurobiologisch ließe sich diese Konstellation als eine Dysbalance zwischen limbischen und präfrontalen Prozessen beschreiben. Affektive Reaktionen sind intensiv und schnell, während regulierende, integrierende Prozesse unzureichend entwickelt oder blockiert sind. Dies führt zu impulsivem Verhalten, zu Schwierigkeiten in der Emotionsregulation und zu einer eingeschränkten Fähigkeit, Erfahrungen in ein kohärentes Selbstbild zu integrieren.

Insgesamt zeigt die bionianische Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über das Scheitern von Beziehungen ist, sondern über das Scheitern der Fähigkeit zu denken selbst. Das Monster ist nicht einfach ein Wesen ohne Moral oder Vernunft, sondern ein Wesen, dem die Bedingungen fehlen, unter denen Denken überhaupt entstehen kann. Seine Monstrosität liegt nicht in einer Abweichung von einer Norm, sondern in der radikalen Unverarbeitetheit seiner Existenz. Damit verschiebt sich die Frage erneut: Nicht mehr „Warum ist das Monster gewalttätig?“, sondern „Unter welchen Bedingungen wird Gewalt zur einzigen Form, in der unbearbeitete Erfahrung Ausdruck finden kann?“ Diese Frage führt direkt weiter zu den Überlegungen von Donald Winnicott, in denen die Bedeutung von Halt, Übergangsraum und der Möglichkeit zu spielen für die Entwicklung eines integrierten Selbst im Zentrum steht.

11. Donald Winnicott: Fehlender Übergangsraum, kein „Holding“ und die Unmöglichkeit, ein Selbst zu werden

Die Winnicottianische Perspektive verschiebt den Fokus erneut, diesmal weg von der Frage der Verarbeitung von Erfahrung im Sinne Wilfred Bions und hin zu den Bedingungen, unter denen überhaupt ein Gefühl von Realität, Selbst und Welt entstehen kann. Während Bion die Transformation von Erfahrung in Denken betont, fragt Donald Winnicott danach, unter welchen relationalen Voraussetzungen ein Subjekt sich als real, kohärent und lebendig

erfahren kann. In dieser Hinsicht erweist sich „Frankenstein“ als eine nahezu paradigmatische Darstellung einer Situation, in der diese Voraussetzungen von Anfang an fehlen. Im Zentrum von Winnicotts Theorie steht das Konzept des „Holding“, jener haltenden Umwelt, die dem Säugling ermöglicht, seine zunächst fragmentierten und potenziell überwältigenden Erfahrungen in einem Gefühl von Sicherheit zu integrieren. Diese haltende Funktion ist nicht nur physisch zu verstehen, sondern umfasst eine umfassende affektive und relationale Verfügbarkeit: das Getragen-Werden, das Gesehen-Werden, das in einem Anderen Gespiegelt-Werden. Durch dieses Holding entsteht allmählich ein Gefühl von Kontinuität des Seins, ein „going on being“, das die Grundlage für jede weitere psychische Entwicklung bildet.

Das Geschöpf Frankensteins ist radikal von dieser Erfahrung abgeschnitten. Es kommt nicht in eine Welt, die es hält, sondern in eine, die es zurückweist. Es gibt keine primäre Bezugsperson, die seine Existenz bestätigt, keine Instanz, die seine Wahrnehmungen und Affekte aufnimmt und in eine Form bringt, die es aushalten kann. Stattdessen ist es von Anfang an einer Umwelt ausgesetzt, die es als Bedrohung erlebt und die es ihrerseits als Bedrohung wahrnimmt. In dieser Konstellation kann sich kein stabiles Gefühl von Realität entwickeln; die Welt erscheint nicht als ein verlässlicher Ort, sondern als ein Raum, der jederzeit zusammenbrechen oder angreifen kann. Winnicott betont, dass die Erfahrung von Realität nicht einfach gegeben ist, sondern das Ergebnis eines komplexen Entwicklungsprozesses. Das Kind muss allmählich lernen, zwischen innerer und äußerer Realität zu unterscheiden, zwischen Fantasie und Wirklichkeit, zwischen Selbst und Nicht-Selbst. Dieser Prozess ist jedoch nur möglich, wenn es eine Umwelt gibt, die ausreichend verlässlich ist, um diese Unterscheidungen zu tragen. Ohne ein solches Holding bleibt das Subjekt in einem Zustand, in dem diese Differenzen nicht stabilisiert werden können. Das Geschöpf Frankensteins befindet sich genau in einer solchen Situation. Seine Wahrnehmungen sind intensiv, seine Affekte überwältigend, doch es fehlt der Rahmen, in dem diese Erfahrungen integriert werden könnten. Die Welt erscheint ihm nicht als ein Ort, in dem es existieren kann, sondern als etwas, das es entweder überwältigt oder ausschließt. In dieser Perspektive ist seine Gewalt nicht primär als Aggression zu verstehen, sondern als eine Form von verzweifelter Versuch, eine Realität herzustellen, die ihm ansonsten entzogen bleibt.

Ein zentrales Konzept bei Winnicott ist der Übergangsraum, jener Zwischenbereich zwischen innerer und äußerer Realität, in dem Spielen, Kreativität und kulturelle Erfahrung möglich werden. Dieser Raum ist weder vollständig subjektiv noch vollständig objektiv, sondern ein Bereich, in dem das Subjekt Bedeutungen erzeugen und erproben kann, ohne von der Realität überwältigt zu werden. Der Übergangsraum ist somit eine Voraussetzung für die Entwicklung von Symbolisierung, von Kultur und letztlich von Subjektivität selbst. Im Frankenstein-Szenario fehlt ein solcher Übergangsraum vollständig. Das Geschöpf hat keinen Ort, an dem es spielen könnte, keinen Raum, in dem es seine Erfahrungen symbolisch bearbeiten kann. Seine Begegnungen mit der Welt sind unmittelbar, unvermittelt, ohne die Möglichkeit, Distanz zu gewinnen oder Bedeutungen zu erproben. Diese Unmittelbarkeit führt dazu, dass jede Erfahrung eine existenzielle Qualität annimmt: Es gibt keinen „Als-ob“-Modus, keine Möglichkeit, zwischen Realität und Spiel zu differenzieren. Diese Abwesenheit des Übergangsraums hat auch Konsequenzen für die Entwicklung des Selbst. Winnicott unterscheidet zwischen einem „wahren Selbst“, das aus spontanen, authentischen Impulsen hervorgeht, und einem „falschen Selbst“, das sich als Anpassung an eine nicht ausreichend haltende Umwelt bildet. Im Fall des Geschöpfes scheint jedoch weder das eine noch das andere vollständig möglich zu sein. Ein wahres Selbst kann sich nicht entwickeln, da die Umwelt keine Resonanz bietet, während ein falsches Selbst ebenfalls nicht stabil entstehen kann, da es

keine konsistente Struktur gibt, an die sich angepasst werden könnte. Das Resultat ist eine Form von Existenz, die man als „Nicht-Selbst“ bezeichnen könnte: ein Zustand, in dem das Subjekt zwar existiert, aber kein stabiles Gefühl davon hat, wer oder was es ist. Diese Erfahrung ist zutiefst beunruhigend und kann zu einer Reihe von destruktiven Dynamiken führen. Wenn es kein Selbst gibt, das geschützt werden kann, verliert auch die Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem ihre Bedeutung, was die Grundlage für aggressive und zerstörerische Handlungen bildet.

Auch Victor Frankenstein lässt sich in diesem Rahmen neu verstehen. Seine Unfähigkeit, für das Geschöpf zu sorgen, kann als Ausdruck einer eigenen Störung im Bereich des Holding verstanden werden. Er ist nicht in der Lage, eine haltende Beziehung anzubieten, weil er selbst nicht über die entsprechenden inneren Strukturen verfügt. Seine wissenschaftliche Tätigkeit könnte in diesem Sinne als eine Art Ersatz für fehlende Beziehung verstanden werden: ein Versuch, Kontrolle und Bedeutung dort herzustellen, wo Beziehung nicht möglich ist. Die Ästhetik von Guillermo del Toro lässt sich als eine besondere Form der Inszenierung dieses fehlenden Übergangsraums verstehen. Seine Filme schaffen oft visuelle und affektive Räume, die zwischen Realität und Fantasie oszillieren, die das Publikum in einen Zustand versetzen, der dem Übergangsraum ähnelt. Im Kontext von „Frankenstein“ könnte dies bedeuten, dass der Film selbst einen Raum eröffnet, in dem die Erfahrung des Geschöpfes zumindest teilweise nachvollziehbar wird – einen Raum, in dem das, was im narrativen Universum fehlt, ästhetisch kompensiert wird. Diese Kompensation ist jedoch ambivalent. Einerseits ermöglicht sie eine Form von Empathie, indem sie den Zuschauer in die Erfahrung des Geschöpfes hineinzieht. Andererseits macht sie gerade dadurch sichtbar, wie fundamental dieser Raum innerhalb der Erzählung fehlt. Der Film wird so zu einem Ort, an dem die Bedingungen von Subjektivität sowohl erfahrbar gemacht als auch in ihrer Abwesenheit reflektiert werden. Neurobiologisch ließe sich diese Konstellation als eine Störung in der Entwicklung von Netzwerken beschreiben, die für Selbstwahrnehmung, Emotionsregulation und soziale Kognition verantwortlich sind. Ohne frühzeitige Ko-Regulation durch Bezugspersonen bleiben diese Netzwerke unzureichend integriert, was zu Schwierigkeiten in der Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem, zwischen inneren und äußeren Zuständen führt.

Insgesamt zeigt die winnicottianische Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über das Scheitern von Schöpfung ist, sondern über das Scheitern der Bedingungen, unter denen ein Selbst überhaupt entstehen kann. Das Geschöpf ist nicht einfach ein misslungenes Produkt, sondern ein Wesen, dem die grundlegenden Voraussetzungen für die Entwicklung von Realität, Spiel und Subjektivität fehlen. Damit wird erneut deutlich, dass die Monstrosität nicht im Wesen des Geschöpfes liegt, sondern in der Struktur der Welt, die es hervorbringt und nicht zu halten vermag. Diese Einsicht führt weiter zu den Überlegungen von Heinz Kohut, in denen die Bedeutung von Selbstobjekten, narzisstischer Entwicklung und der Erfahrung von Zusammenbruch im Zentrum steht.

12. Heinz Kohut: Fehlende Selbstobjekte und der narzisstische Kollaps

Mit der Perspektive von Heinz Kohut verschiebt sich die Analyse erneut, diesmal hin zur Frage, wie sich ein kohärentes Selbst überhaupt stabilisieren kann und welche Rolle dabei die Beziehung zu sogenannten Selbstobjekten spielt. Während Donald Winnicott die Bedeutung des Haltens und des Übergangsraums betont und Wilfred Bion die Transformation von Erfahrung in Denken in den Vordergrund stellt, fokussiert Kohut auf jene relationalen

Funktionen, durch die das Selbst sich als zusammenhängend, wertvoll und kontinuierlich erleben kann. „Frankenstein“ erscheint in diesem Licht als eine radikale Darstellung eines Selbst, dem diese Funktionen vollständig vorenthalten sind – mit der Folge eines strukturellen Zusammenbruchs, der sich als Monstrosität manifestiert. Im Zentrum von Kohuts Theorie steht die Annahme, dass das Selbst nicht von Anfang an als stabile Einheit existiert, sondern sich im Laufe der Entwicklung durch die Interaktion mit Selbstobjekten formiert. Diese Selbstobjekte erfüllen spezifische Funktionen: Sie spiegeln das Kind, bestätigen seine Existenz und seine Affekte, bieten Idealisierungsmöglichkeiten und ermöglichen eine Form von Zugehörigkeit, die über das isolierte Individuum hinausgeht. Durch diese Prozesse entsteht allmählich ein Gefühl von innerer Kohärenz, das die Grundlage für ein stabiles Selbst bildet.

Das Geschöpf Frankensteins ist in einer Situation, in der keine dieser Funktionen erfüllt wird. Es gibt kein Gegenüber, das seine Existenz bestätigt, kein Spiegel, der ihm ein Bild von sich selbst zurückgibt, das es integrieren könnte. Die Welt reagiert auf es nicht mit Anerkennung, sondern mit Angst und Abwehr. In dieser Konstellation kann sich kein stabiles Selbst entwickeln; stattdessen entsteht eine Form von narzisstischer Fragilität, die jederzeit in einen Zusammenbruch umschlagen kann. Dieser Zusammenbruch ist bei Kohut nicht als plötzlicher Verlust eines zuvor stabilen Zustands zu verstehen, sondern als Ausdruck einer strukturellen Schwäche. Das Selbst ist nicht ausreichend kohärent organisiert und daher anfällig für Fragmentierung, sobald es mit Belastungen konfrontiert wird. Im Fall des Geschöpfs ist diese Fragilität von Anfang an gegeben. Jede Form von Zurückweisung wirkt nicht nur als äußeres Ereignis, sondern trifft das Selbst in seiner Grundstruktur, da es keine stabilisierenden Gegenkräfte gibt.

Ein zentrales Moment dieser Dynamik ist die fehlende Spiegelung. Das Kind benötigt nach Kohut ein Gegenüber, das seine Affekte und Impulse erkennt und bestätigt, um daraus ein Gefühl von Wert und Identität zu entwickeln. Diese Spiegelung ist nicht bloß eine passive Reflexion, sondern eine aktive Resonanz, die dem Kind vermittelt: „Du bist da, und das, was du empfindest, hat Bedeutung.“ Im Frankenstein-Szenario bleibt diese Resonanz vollständig aus. Das Geschöpf wird nicht gespiegelt, sondern negiert; seine Existenz wird nicht bestätigt, sondern als Störung behandelt. Diese fehlende Spiegelung führt zu einer tiefgreifenden narzisstischen Kränkung, die sich nicht auf ein einzelnes Ereignis beschränkt, sondern die gesamte Existenz des Geschöpfs durchzieht. Es erfährt sich nicht als wertvoll, sondern als abgelehnt, nicht als Teil einer Gemeinschaft, sondern als ausgeschlossen. Diese Erfahrung erzeugt eine Form von narzisstischem Schmerz, der nicht symbolisch verarbeitet werden kann und daher in destruktive Impulse umschlägt.

Neben der Spiegelung betont Kohut die Bedeutung von Idealisierungsprozessen, durch die das Kind sich an einem starken, bewunderten Anderen orientieren kann. Diese Idealisierung ermöglicht es, sich selbst als Teil von etwas Größerem zu erleben und daraus Stabilität zu gewinnen. Im Frankenstein-Stoff ist Victor Frankenstein potenziell eine solche Figur, doch er verweigert diese Rolle vollständig. Statt als idealisierbares Selbstobjekt zu fungieren, wird er zu einer Quelle von Enttäuschung und Verlassenheit. Diese doppelte Verweigerung – von Spiegelung und Idealisierung – führt dazu, dass das Geschöpf in einem Zustand permanenter narzisstischer Verletzung verbleibt. Seine Suche nach Anerkennung wird immer wieder enttäuscht, was eine Dynamik von Hoffnung und Desillusionierung erzeugt, die sich schließlich in Aggression verwandelt. Die Gewalt des Geschöpfs lässt sich in diesem Sinne als Ausdruck eines narzisstischen Kollapses verstehen: als Versuch, mit einem Schmerz umzugehen, der nicht anders reguliert werden kann.

Auch Victor Frankenstein selbst kann aus kohutscher Perspektive als eine narzisstisch fragile Figur gelesen werden. Seine wissenschaftliche Obsession könnte als Versuch verstanden werden, ein Gefühl von Größe und Bedeutung zu stabilisieren, das innerlich nicht ausreichend gesichert ist. Die Erschaffung des Lebens erscheint dann als grandioser Akt, der die eigene Bedeutung bestätigen soll. Doch gerade dieser Akt führt zu einer Situation, die seine Fragilität offenlegt. Anstatt die Verantwortung zu übernehmen, zieht er sich zurück, was darauf hindeutet, dass sein Selbst nicht stark genug ist, um mit den Konsequenzen seines Handelns umzugehen. Die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf lässt sich somit als eine Konstellation zweier narzisstisch verletzter Subjekte verstehen, die einander weder stabilisieren noch integrieren können. Beide suchen nach Bestätigung und Anerkennung, sind jedoch nicht in der Lage, diese dem jeweils anderen zu geben. Das Resultat ist eine Dynamik wechselseitiger Enttäuschung, die sich zunehmend radikalisiert.

Die Ästhetik von Guillermo del Toro kann in diesem Zusammenhang als eine besondere Form der Inszenierung narzisstischer Verletzlichkeit verstanden werden. Seine Darstellung von Monstern ist oft von einer tiefen Empathie geprägt, die gerade die Fragilität und Bedürftigkeit dieser Figuren hervorhebt. Das Monster ist nicht nur ein Objekt der Angst, sondern ein Wesen, das gesehen werden will – dessen Existenz nach Anerkennung verlangt. Diese ästhetische Strategie hat eine doppelte Wirkung. Einerseits ermöglicht sie es dem Zuschauer, sich mit dem Geschöpf zu identifizieren und dessen Perspektive nachzuvollziehen. Andererseits macht sie die Abwesenheit von Anerkennung innerhalb der erzählten Welt umso deutlicher. Der Film wird so zu einem Raum, in dem die Möglichkeit von Spiegelung zumindest ästhetisch realisiert wird, während sie auf der narrativen Ebene verweigert bleibt.

Insgesamt zeigt die kohutsche Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über das Scheitern von Schöpfung oder Beziehung ist, sondern über den Zusammenbruch eines Selbst, das nie die Möglichkeit hatte, sich zu stabilisieren. Das Monster ist nicht einfach ein „defektes“ Wesen, sondern ein Subjekt, dem die grundlegenden Bedingungen für die Entwicklung eines kohärenten Selbst vorenthalten wurden. Damit wird erneut deutlich, dass die Monstrosität nicht als individuelle Abweichung verstanden werden kann, sondern als Ausdruck einer relationalen und strukturellen Konstellation. Das Geschöpf ist das Ergebnis einer Welt, die es nicht spiegelt, nicht hält und nicht anerkennt – und gerade darin liegt seine tragische Dimension. Diese Einsichten führen weiter zu den Überlegungen von Carl Gustav Jung, in denen die Figur des Monsters als archetypische Manifestation des Schattens und der künstlichen Schöpfung als tiefenpsychologisches Symbol weiter entfaltet wird.

13. Carl Gustav Jung: Schatten, künstliche Schöpfung und die archetypische Wahrheit des Monsters

Mit der Perspektive von Carl Gustav Jung verschiebt sich die Analyse ein weiteres Mal, nun weg von der entwicklungspsychologischen und relationalen Dimension hin zu einer tiefenpsychologischen Anthropologie, in der das Individuum nicht nur als Ergebnis biografischer Prozesse verstanden wird, sondern als Träger kollektiver, archetypischer Strukturen. „Frankenstein“ erscheint in diesem Rahmen nicht lediglich als Geschichte eines individuellen Scheiterns, sondern als Manifestation eines universellen psychischen Musters, in dem sich grundlegende Spannungen der menschlichen Existenz symbolisch verdichten. Im Zentrum der jungianischen Theorie steht das Konzept des Schattens, jener Anteil der Psyche, der nicht in das bewusste Selbstbild integriert werden kann und daher verdrängt oder abgespalten wird. Der Schatten umfasst nicht nur negative oder sozial unerwünschte

Eigenschaften, sondern alle Aspekte des Selbst, die nicht mit dem idealisierten Bild des Ich vereinbar sind. In diesem Sinne ist der Schatten nicht einfach das „Böse“, sondern das Unbewusste im umfassenden Sinn: das, was nicht anerkannt wird, aber dennoch wirksam bleibt.

Das Monster in „Frankenstein“ lässt sich in dieser Perspektive als eine radikale Verkörperung des Schattens verstehen. Es ist nicht nur ein Anderes, das von außen kommt, sondern ein Teil des Selbst, der nach außen projiziert wurde. Victor Frankenstein erschafft das Monster, doch in einem tieferen Sinn bringt er damit etwas hervor, das bereits in ihm angelegt ist. Das Geschöpf ist somit nicht einfach ein Produkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, sondern eine Externalisierung seiner unbewussten Anteile: seiner Angst, seiner Aggression, seiner Ambivalenz gegenüber dem Leben. Diese Externalisierung hat eine doppelte Funktion. Einerseits ermöglicht sie es, den Schatten zu „sehen“, ihn in einer konkreten Form zu erleben. Andererseits verhindert sie seine Integration, da er als etwas Fremdes behandelt wird. Die Tragik von Victor Frankenstein liegt genau in dieser Unfähigkeit zur Integration. Er erkennt nicht, dass das Monster ein Teil seiner selbst ist, und versucht daher, es zu bekämpfen oder zu vernichten. Doch gerade dadurch verstärkt er dessen Macht, da der nicht integrierte Schatten eine autonome Dynamik entwickelt. Für das Geschöpf selbst ergibt sich daraus eine paradoxe Situation. Es ist Träger des Schattens, ohne selbst über ein Ich zu verfügen, das diesen Schatten integrieren könnte. Es existiert als Projektion, als Auslagerung, und ist dennoch ein eigenständiges Wesen. Diese doppelte Position – zugleich Teil und Nicht-Teil – erzeugt eine Form von existenzieller Spannung, die sich nicht auflösen lässt. Das Geschöpf ist gezwungen, eine Identität zu entwickeln, ohne über die strukturellen Voraussetzungen dafür zu verfügen. Jung betont, dass die Integration des Schattens eine zentrale Aufgabe der Individuation darstellt, jenes Prozesses, durch den das Subjekt zu einer umfassenderen, differenzierteren Form seiner selbst gelangt. Diese Integration erfordert die Anerkennung der eigenen Ambivalenzen, die Fähigkeit, widersprüchliche Anteile auszuhalten und in ein größeres Ganzes zu integrieren. Im Frankenstein-Stoff scheitert dieser Prozess auf dramatische Weise. Weder Victor Frankenstein noch das Geschöpf erreichen eine Form von Individuation; beide bleiben in einer Spaltung gefangen, die sich zunehmend radikalisiert.

Neben dem Schatten spielt bei Jung auch die Figur des Schöpfers eine archetypische Rolle, die sich mit Motiven des Demiurgen, des Alchemisten oder des Magiers verbindet. Diese Figuren stehen für die menschliche Fähigkeit, Neues hervorzubringen, die Welt zu gestalten und zu transformieren. Doch diese Fähigkeit ist ambivalent: Sie kann schöpferisch und lebensfördernd sein, aber auch destruktiv, wenn sie nicht in ein Bewusstsein für ihre Grenzen eingebettet ist. Victor Frankenstein verkörpert genau diese Ambivalenz. Er ist ein moderner Alchemist, der nicht mehr mit symbolischen Substanzen arbeitet, sondern mit dem Leben selbst. Seine Tätigkeit ist nicht nur wissenschaftlich, sondern auch zutiefst symbolisch: Er versucht, die Grenze zwischen Leben und Tod zu überschreiten und damit eine Position einzunehmen, die traditionell dem Göttlichen vorbehalten war. In dieser Hinsicht lässt sich seine Handlung als Ausdruck eines archetypischen Impulses verstehen, der jedoch unter modernen Bedingungen eine neue, problematische Form annimmt.

Ein weiterer zentraler Aspekt der jungianischen Perspektive ist die Bedeutung von Bildern und Symbolen. Das Unbewusste artikuliert sich nicht primär in begrifflicher Form, sondern in Bildern, Mythen und Narrativen. „Frankenstein“ selbst kann als ein solches Symbol verstanden werden, das eine Vielzahl von Bedeutungen in sich trägt, ohne auf eine eindeutige Interpretation reduziert werden zu können. Das Monster ist nicht nur ein konkretes Wesen, sondern ein Symbol für jene Aspekte des Menschlichen, die sich nicht vollständig rationalisieren lassen. Die Ästhetik von Guillermo del Toro steht in enger Nähe zu dieser

symbolischen Dimension. Seine Filme sind reich an Bildern, die archetypische Qualitäten aufweisen: dunkle Wälder, labyrinthische Räume, hybride Wesen, die zwischen verschiedenen Kategorien oszillieren. Diese Bilder wirken nicht nur auf einer rationalen Ebene, sondern sprechen tiefere Schichten der Psyche an. Sie erzeugen Resonanzen, die sich nicht vollständig in Worte fassen lassen, und eröffnen damit einen Zugang zu jenen Dimensionen, die Jung als kollektives Unbewusstes beschreibt. Im Kontext von „Frankenstein“ könnte dies bedeuten, dass das Monster nicht nur als individuelle Figur, sondern als archetypisches Bild inszeniert wird: als Verkörperung des Schattens, als Ausdruck der Spannung zwischen Schöpfung und Zerstörung, zwischen Leben und Tod. Diese Inszenierung würde es dem Zuschauer ermöglichen, sich nicht nur mit der Geschichte zu identifizieren, sondern auch mit den tieferen Strukturen, die sie trägt. Philosophisch lässt sich diese Perspektive als eine Erweiterung des Subjektbegriffs verstehen. Das Subjekt ist nicht nur ein bewusstes Ich, sondern ein Gefüge aus bewussten und unbewussten Anteilen, aus individuellen und kollektiven Dimensionen. „Frankenstein“ macht sichtbar, dass das, was wir als „Selbst“ begreifen, immer auch von etwas durchzogen ist, das sich unserer Kontrolle entzieht. Das Monster ist in diesem Sinne nicht das Andere des Selbst, sondern dessen notwendiger Bestandteil.

Insgesamt zeigt die jungianische Analyse, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über die Erzeugung eines künstlichen Menschen ist, sondern eine tiefgehende Reflexion über die Struktur der menschlichen Psyche. Das Monster erscheint als Verkörperung des Schattens, der nicht integriert werden kann und daher eine autonome, oft destruktive Dynamik entwickelt. Victor Frankenstein verkörpert den archetypischen Schöpfer, der an der Unfähigkeit scheitert, die Konsequenzen seiner eigenen Kreativität zu tragen. Damit wird erneut deutlich, dass die Monstrosität nicht außerhalb des Menschlichen liegt, sondern ein integraler Bestandteil seiner Struktur ist. Das Monster ist nicht das, was wir nicht sind, sondern das, was wir nicht sein wollen – und gerade deshalb nicht anerkennen können. Diese Perspektive bildet die Grundlage für die integrative psychoanalytische Synthese, in der die bisherigen Ansätze – von Freud über Lacan, Klein, Bion, Winnicott und Kohut bis hin zu Jung – in eine gemeinsame theoretische Bewegung überführt werden sollen.

14. Integrative psychoanalytische Synthese: Frankenstein als Grenzfigur des Subjekts

Die vorangegangenen Analysen – von Sigmund Freud über Jacques Lacan, Melanie Klein, Wilfred Bion, Donald Winnicott, Heinz Kohut bis hin zu Carl Gustav Jung – lassen sich nicht als additive Perspektiven begreifen, die jeweils einen Teilaspekt des Frankenstein-Stoffes beleuchten, sondern als unterschiedliche Zugänge zu einer gemeinsamen Problemkonstellation: der Fragilität der Subjektconstitution unter Bedingungen, in denen die Vermittlungsinstanzen zwischen Körper, Affekt, Symbol und Beziehung ausfallen oder gestört sind. Die integrative Synthese besteht daher nicht in einer bloßen Zusammenfassung, sondern in der Rekonstruktion einer Bewegung, in der sich diese Ansätze gegenseitig transformieren und verdichten. Im Zentrum dieser Bewegung steht die Einsicht, dass das Subjekt nicht als gegebene Einheit verstanden werden kann, sondern als ein Prozess, der auf mehreren Ebenen gleichzeitig stabilisiert werden muss: auf der Ebene der Triebdynamik, der symbolischen Einschreibung, der Objektbeziehungen, der affektiven Regulation und der narzisstischen Kohärenz. „Frankenstein“ zeigt, was geschieht, wenn diese Ebenen nicht ineinandergreifen, sondern auseinanderfallen. Das Geschöpf ist nicht einfach „unvollständig“, sondern Ausdruck einer strukturellen Entkopplung, in der die einzelnen Dimensionen des Subjekts nicht zu einer kohärenten Einheit verbunden werden können.

Aus freudianischer Perspektive erscheint diese Entkopplung zunächst als eine Dynamik von Verdrängung und Wiederkehr. Das, was nicht integriert wird, kehrt in Form des Unheimlichen zurück und manifestiert sich im Körper des Monsters. Diese Rückkehr ist jedoch nicht einfach ein psychischer Mechanismus, sondern verweist auf eine tiefere Struktur, die bei Jacques Lacan als Verhältnis von Symbolischem und Realem gefasst wird. Das Reale – das Nicht-Symbolisierbare – tritt im Frankenstein-Stoff in der Gestalt des Körpers hervor, der sich der Einbindung in die symbolische Ordnung entzieht. Diese Dimension des Realen wird durch die kleinste Perspektive weiter konkretisiert, indem sie als Erfahrung eines fragmentierten Körpers und paranoider Ängste beschrieben wird. Das Geschöpf ist nicht nur symbolisch ausgeschlossen, sondern erlebt sich auch leiblich als zersplittert, als nicht integriert. Die Welt erscheint ihm als feindlich, weil es keine stabilen Objektbeziehungen gibt, die eine Differenzierung zwischen Selbst und Anderem ermöglichen würden. Diese Fragmentierung wird bei Wilfred Bion als Unverarbeitetheit von Erfahrung gefasst: Beta-Elemente, die nicht in denkbare Formen transformiert werden können, führen zu einer Überflutung des Psychischen und zu einer Dynamik des Ausagierens.

Hier wird deutlich, dass die verschiedenen theoretischen Ebenen ineinandergreifen: Die fehlende symbolische Einschreibung (Lacan) und die fragmentierte Objektwelt (Klein) bedingen eine Situation, in der Erfahrung nicht verarbeitet werden kann (Bion). Diese Unverarbeitetheit wiederum wirkt sich auf die Fähigkeit aus, ein Gefühl von Realität und Selbst zu entwickeln, wie es Donald Winnicott beschreibt. Ohne Holding und ohne Übergangsraum bleibt das Subjekt in einem Zustand, in dem es weder zwischen innerer und äußerer Realität unterscheiden noch ein stabiles Selbstgefühl entwickeln kann. Diese Instabilität wird in der Selbstpsychologie von Heinz Kohut als narzisstische Fragilität beschrieben. Das Geschöpf verfügt über keine Selbstobjekte, die seine Existenz spiegeln und stabilisieren könnten. Es bleibt in einem Zustand permanenter Kränkung und ist daher anfällig für einen narzisstischen Kollaps, der sich in destruktiven Impulsen äußert. Diese Dynamik ist jedoch nicht nur individuell, sondern verweist auf eine strukturelle Konstellation, in der die Bedingungen für die Entwicklung eines stabilen Selbst fehlen.

Die jungianische Perspektive schließlich hebt diese Konstellation auf eine archetypische Ebene. Das Monster erscheint als Verkörperung des Schattens, jener Anteile, die nicht integriert werden können und daher eine autonome Dynamik entwickeln. Diese Perspektive ermöglicht es, die bisher beschriebenen Prozesse nicht nur als individuelle oder entwicklungspsychologische Phänomene zu verstehen, sondern als Ausdruck einer grundlegenden Struktur des Menschlichen, in der Integration und Spaltung, Bewusstsein und Unbewusstes in einem permanenten Spannungsverhältnis stehen. In der integrativen Bewegung dieser Ansätze wird deutlich, dass das Monster nicht als ein einzelnes Phänomen beschrieben werden kann, sondern als Schnittpunkt verschiedener Dimensionen. Es ist zugleich:

- die Rückkehr des Verdrängten (Freud)
- die Manifestation des Realen (Lacan)
- der fragmentierte Körper (Klein)
- die unverarbeitete Erfahrung (Bion)
- das ungehaltene Selbst (Winnicott)
- der narzisstische Kollaps (Kohut)
- der Schatten (Jung)

Diese Bestimmungen sind jedoch nicht voneinander getrennt, sondern verweisen auf unterschiedliche Aspekte derselben Struktur. Das Monster ist nicht „vieles zugleich“, sondern

ein Phänomen, das nur in der Überlagerung dieser Perspektiven adäquat erfasst werden kann. Es ist die Figur, in der sich zeigt, was geschieht, wenn die Vermittlungsinstanzen, die das Subjekt normalerweise stabilisieren, ausfallen. Eine zentrale Konsequenz dieser Synthese besteht darin, dass die Monstrosität nicht als Eigenschaft eines Individuums verstanden werden kann, sondern als Ausdruck einer strukturellen Konstellation. Das Geschöpf ist nicht deshalb monströs, weil es anders ist, sondern weil es in einer Situation entsteht, in der die Bedingungen für Subjektivität nicht gegeben sind. Es ist das Produkt einer Welt, in der Schöpfung von Beziehung, von Symbolisierung und von Verantwortung getrennt wurde. Diese Einsicht hat auch eine gesellschaftstheoretische Dimension. Die moderne Gesellschaft zeichnet sich durch eine zunehmende Differenzierung aus, in der verschiedene Funktionssysteme – Wissenschaft, Technik, Recht, Wirtschaft – nach eigenen Logiken operieren. Diese Differenzierung ermöglicht eine enorme Steigerung von Komplexität und Leistungsfähigkeit, führt jedoch zugleich zu einer Entkopplung von Prozessen, die früher enger miteinander verbunden waren. Die Fähigkeit, Leben zu erzeugen, kann sich von der Fähigkeit, dieses Leben zu integrieren, ablösen.

In dieser Perspektive erscheint Victor Frankenstein nicht nur als individuelle Figur, sondern als Repräsentant eines Systems, das in der Lage ist, etwas hervorzubringen, ohne für dessen Integration verantwortlich zu sein. Das Monster ist dann nicht einfach ein individuelles Problem, sondern ein systemisches Symptom: ein Ausdruck der Grenzen einer Ordnung, die ihre eigenen Produkte nicht vollständig integrieren kann. Philosophisch führt diese Konstellation zu einer grundlegenden Infragestellung des Subjektbegriffs. Das Subjekt erscheint nicht mehr als autonome, kohärente Einheit, sondern als prekäre Konstellation, die auf eine Vielzahl von Bedingungen angewiesen ist. Wenn diese Bedingungen ausfallen, zeigt sich, dass das, was wir als „Selbst“ begreifen, keineswegs selbstverständlich ist, sondern das Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels von Körper, Beziehung, Symbolisierung und sozialer Einbindung. Die Ästhetik von Guillermo del Toro bietet einen besonderen Zugang zu dieser Problematik, da sie diese verschiedenen Dimensionen nicht nur thematisch, sondern leiblich erfahrbar macht. Seine Inszenierung des Körpers, seine Betonung von Materialität und Affekt erzeugen eine Wahrnehmung, in der die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst und Anderem, zwischen Menschlichem und Monströsem durchlässig werden. Der Zuschauer wird in eine Position versetzt, in der er diese Fragilität nicht nur versteht, sondern spürt.

Insgesamt lässt sich die integrative psychoanalytische Synthese als eine Bewegung beschreiben, in der sich „Frankenstein“ als Grenzfigur des Subjekts zeigt. Das Monster ist nicht das Andere des Subjekts, sondern dessen Grenze – der Punkt, an dem sich zeigt, dass jede Form von Subjektivität auf Bedingungen angewiesen ist, die nicht garantiert sind. In dieser Hinsicht ist „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über ein Monster, sondern eine radikale Reflexion über die Bedingungen, unter denen wir überhaupt als Subjekte existieren können. Mit dieser theoretischen Verdichtung ist der Übergang zu den philosophischen und gesellschaftstheoretischen Erweiterungen vorbereitet, in denen diese Einsichten in einen breiteren Kontext von Macht, Körper und gesellschaftlicher Ordnung gestellt werden.

15. Gilles Deleuze und Slavoj Žižek: Körperintensität, Monstrosität und Begehren

Die philosophische Erweiterung durch Gilles Deleuze und Slavoj Žižek führt die bisherige psychoanalytische Verdichtung in zwei unterschiedliche, jedoch produktiv verschränkbare Richtungen: eine Ontologie der Intensität und des Werdens (Deleuze) sowie eine radikale

Ideologiekritik, die das Monströse als Wahrheit der symbolischen Ordnung selbst begreift (Žižek). „Frankenstein“ erscheint in diesem Spannungsfeld nicht mehr primär als Geschichte eines defizitären Subjekts, sondern als eine Konstellation, in der sich die Bedingungen von Körper, Begehren und gesellschaftlicher Ordnung in ihrer Instabilität zeigen.

Bei Gilles Deleuze steht der Körper nicht als organisierte Einheit im Zentrum, sondern als Feld von Intensitäten, Strömen und Verbindungen. Der sogenannte „organlose Körper“ ist kein real existierender Körper, sondern ein Konzept, das jene Dimension bezeichnet, in der der Körper nicht durch feste Strukturen und Funktionen bestimmt ist, sondern als offenes Gefüge von Möglichkeiten erscheint. In dieser Perspektive ist der Körper nicht primär etwas, das ist, sondern etwas, das wird – ein Prozess, in dem sich unterschiedliche Kräfte verbinden, trennen und neu konfigurieren. Das Geschöpf Frankensteins lässt sich in diesem Sinne als eine radikale Manifestation eines solchen Körpers verstehen. Es ist kein „organischer“ Körper im klassischen Sinne, sondern ein zusammengesetztes Gefüge, in dem unterschiedliche Teile miteinander verbunden wurden, ohne dass daraus eine stabile Einheit hervorgegangen wäre. Dieser Körper entzieht sich der traditionellen Vorstellung von Identität und Funktion; er ist weder eindeutig lebendig noch eindeutig tot, weder vollständig Mensch noch vollständig Objekt. Aus deleuzscher Perspektive könnte man sagen, dass das Monster eine Form von „Werden“ verkörpert, die sich nicht in eine stabile Identität überführen lässt. Es ist ein Körper im Übergang, ein Körper, der nicht abgeschlossen ist, sondern sich in einem permanenten Prozess der Transformation befindet. Diese Offenheit ist jedoch ambivalent. Einerseits eröffnet sie die Möglichkeit neuer Formen des Seins, andererseits führt sie zu einer Destabilisierung, die als bedrohlich erlebt wird. Diese Bedrohlichkeit resultiert nicht aus einer inhärenten Negativität des Monsters, sondern aus der Tatsache, dass es die Ordnung der organisierten Körper infrage stellt. In einer Gesellschaft, die auf klaren Unterscheidungen – zwischen Mensch und Nicht-Mensch, zwischen Leben und Tod, zwischen Subjekt und Objekt – basiert, erscheint ein solcher Körper als Störung. Das Monster ist nicht deshalb monströs, weil es „anders“ ist, sondern weil es die Kategorien selbst destabilisiert, durch die das Soziale organisiert wird.

Hier setzt die Perspektive von Slavoj Žižek an, die diese Destabilisierung nicht nur ontologisch, sondern ideologiekritisch deutet. Für Žižek ist das Monströse nicht einfach ein Außenseiter der symbolischen Ordnung, sondern deren innerste Wahrheit. Es zeigt, dass jede Ordnung auf Ausschlüssen basiert, die notwendig sind, um ihre Stabilität zu gewährleisten. Das, was ausgeschlossen wird, verschwindet jedoch nicht, sondern kehrt in verzerrter Form zurück – als Symptom, als Störung, als Monster. Im Frankenstein-Stoff wird diese Dynamik besonders deutlich. Die Gesellschaft, in die das Geschöpf eintritt, ist nicht in der Lage, es zu integrieren, weil es nicht in die bestehenden Kategorien passt. Es wird ausgeschlossen, verstoßen, als Bedrohung markiert. Doch gerade dieser Ausschluss führt dazu, dass das Monster zu einer realen Bedrohung wird. Die Gewalt des Geschöpfs ist somit nicht einfach ein Ausdruck seiner Natur, sondern eine Folge der Struktur, die es ausschließt. Žižek würde argumentieren, dass das Monster die „verdrängte Wahrheit“ dieser Ordnung darstellt. Es macht sichtbar, dass die scheinbare Normalität der Gesellschaft auf einer Reihe von Voraussetzungen beruht, die nicht selbstverständlich sind. Das Subjekt, das als kohärent und stabil erscheint, ist in Wirklichkeit das Ergebnis von Prozessen der Abgrenzung und Ausschließung. Das Monster ist das, was übrig bleibt, wenn diese Prozesse sichtbar werden.

In dieser Perspektive erhält auch das Begehren eine zentrale Rolle. Bei Lacan, auf den Žižek sich bezieht, ist das Begehren immer auf den Anderen bezogen; es ist strukturiert durch die symbolische Ordnung und kann niemals vollständig erfüllt werden. Das Geschöpf Frankensteins verkörpert ein Begehren, das keinen Ort findet, an dem es sich stabilisieren

könnte. Es sucht nach Anerkennung, nach Liebe, nach Zugehörigkeit – und wird immer wieder zurückgewiesen. Diese permanente Frustration führt dazu, dass das Begehren in eine destruktive Form kippt. Das Geschöpf beginnt, das zu zerstören, was es begehrt, weil es keine Möglichkeit gibt, dieses Begehren auf andere Weise zu realisieren. Diese Dynamik ist nicht einfach pathologisch, sondern verweist auf eine grundlegende Struktur des Begehrens selbst: Es ist immer von einem Mangel geprägt, der nicht vollständig aufgehoben werden kann.

Deleuze und Žižek bieten hier zwei unterschiedliche, aber ergänzende Perspektiven. Während Deleuze das Begehren als produktive Kraft versteht, die neue Verbindungen schafft und neue Formen des Seins ermöglicht, betont Žižek die strukturelle Unmöglichkeit, dieses Begehren vollständig zu erfüllen. Im Frankenstein-Stoff treffen diese beiden Dimensionen aufeinander: Das Geschöpf ist sowohl Ausdruck eines produktiven Werdens als auch einer strukturellen Unmöglichkeit. Die Ästhetik von Guillermo del Toro kann als eine besondere Form der Inszenierung dieser Spannung verstanden werden. Seine Filme zeigen Körper nicht als stabile Einheiten, sondern als Orte von Transformation und Intensität. Gleichzeitig machen sie die Fragilität dieser Transformation sichtbar, die jederzeit in Zerstörung umschlagen kann. Das Monster ist bei del Toro nicht nur ein Körper, sondern ein Feld von Affekten, ein Ort, an dem sich Begehren, Schmerz und Hoffnung überlagern.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die deleuzianisch-žižekianische Perspektive „Frankenstein“ als eine Konstellation begreift, in der sich die Grenzen der symbolischen Ordnung und die Möglichkeiten des Körpers zugleich zeigen. Das Monster ist nicht einfach ein defizitäres Subjekt, sondern eine Figur, die die Stabilität des Subjekts selbst infrage stellt. Es zeigt, dass das, was wir als „Selbst“ begreifen, immer auch von Kräften durchzogen ist, die sich dieser Stabilität entziehen. Damit wird „Frankenstein“ zu einer Art philosophischem Experiment, in dem die Bedingungen von Identität, Körperlichkeit und Begehren unter extremen Bedingungen sichtbar werden. Das Monster ist nicht das Andere des Menschen, sondern eine Möglichkeit, die im Menschen selbst angelegt ist – eine Möglichkeit, die unter bestimmten Bedingungen aktualisiert wird und die die Grenzen unserer bisherigen Begriffe von Subjektivität herausfordert. Diese Perspektive führt direkt weiter zu den Überlegungen von Michel Foucault und Giorgio Agamben, in denen die Frage nach der Produktion von Leben, nach Biomacht und nach dem Status des Lebens selbst im Zentrum steht.

16. Michel Foucault und Giorgio Agamben: Biomacht, Hervorbringung von Leben und der Ausnahmezustand der Kreatur

Mit der Perspektive von Michel Foucault und Giorgio Agamben verschiebt sich die Analyse von der innerpsychischen und ontologischen Dimension des Subjekts hin zu den Machtverhältnissen, in denen Leben selbst zum Gegenstand von Produktion, Kontrolle und Ausschluss wird. „Frankenstein“ erscheint in diesem Rahmen nicht mehr nur als Geschichte eines individuellen Scheiterns oder einer strukturellen Entkopplung, sondern als frühe und zugleich paradigmatische Darstellung jener biopolitischen Konstellation, in der das Leben selbst – seine Hervorbringung, seine Form und seine Legitimität – zur Frage gesellschaftlicher Ordnung wird.

Bei Michel Foucault bezeichnet der Begriff der Biomacht jene historische Transformation, in der sich Macht nicht mehr primär als souveräne Gewalt über Leben und Tod manifestiert, sondern als eine Form der Verwaltung, Regulierung und Optimierung des Lebens selbst. Leben wird zu etwas, das gemessen, gesteuert, normiert und produziert werden kann. Diese

Verschiebung ist eng mit der Entwicklung moderner Wissenschaften verbunden, insbesondere der Medizin und der Biologie, die das Leben in seine funktionalen Bestandteile zerlegen und damit einer technischen Bearbeitung zugänglich machen. Victor Frankenstein lässt sich in diesem Kontext als eine Figur lesen, die diese biopolitische Logik in radikalierter Form verkörpert. Sein Projekt ist nicht einfach wissenschaftliche Neugier, sondern die Aneignung des Lebens selbst als Objekt technischer Hervorbringung. Er produziert Leben, ohne dass dieses Leben in eine soziale oder symbolische Ordnung eingebettet wäre. Damit wird eine Grenze überschritten, die in vormodernen Kontexten durch religiöse oder metaphysische Vorstellungen abgesichert war: die Grenze zwischen dem Hervorbringen und dem Verantworten von Leben. Diese Entkopplung ist entscheidend. In der foucaultschen Perspektive ist Biomacht immer in institutionelle und soziale Strukturen eingebettet, die das produzierte Leben zugleich regulieren. Im Frankenstein-Szenario fehlt diese Einbettung vollständig. Das Leben wird erzeugt, aber nicht integriert; es existiert, ohne einen Platz in der Ordnung zu haben. Das Geschöpf ist somit ein Leben, das produziert wurde, ohne dass es in die Mechanismen der Regulierung und Anerkennung aufgenommen wurde.

Hier setzt die Analyse von Giorgio Agamben an, der mit seinem Begriff des „nackten Lebens“ jene Form von Existenz beschreibt, die von der politischen und rechtlichen Ordnung ausgeschlossen ist, ohne jedoch außerhalb von ihr zu stehen. Das nackte Leben ist nicht einfach „natürliches“ Leben, sondern Leben, das gerade dadurch definiert ist, dass es nicht als vollwertiges Leben anerkannt wird. Es ist eingeschlossen durch seinen Ausschluss – eine paradoxe Struktur, die Agamben als zentral für moderne Machtverhältnisse beschreibt. Das Geschöpf Frankensteins lässt sich als eine solche Figur des nackten Lebens verstehen. Es ist lebendig, empfindungsfähig, bewusst – und dennoch wird ihm jede Form von politischer, sozialer oder symbolischer Anerkennung verweigert. Es hat keinen Namen, keine Rechte, keine Zugehörigkeit. Es ist nicht Teil der Gemeinschaft, sondern existiert an ihrer Grenze, in einem Zustand permanenter Exklusion. Diese Exklusion ist jedoch nicht einfach eine äußere Bedingung, sondern konstituiert die Existenz des Geschöpfs selbst. Es wird erst durch seine Ausgeschlossenheit zu dem, was es ist. In dieser Hinsicht ist das Monster nicht nur ein Opfer der Ordnung, sondern ein Produkt ihrer Funktionsweise. Es zeigt, dass jede Ordnung Leben hervorbringt, das sie nicht integrieren kann, und dass dieses Leben eine besondere Form von Machtlosigkeit und zugleich von Bedrohlichkeit besitzt.

Agambens Konzept des Ausnahmezustands ist hier besonders aufschlussreich. Der Ausnahmezustand bezeichnet eine Situation, in der die normale Ordnung außer Kraft gesetzt wird, ohne jedoch vollständig zu verschwinden. Es entsteht ein Raum, in dem die Regeln nicht gelten, aber dennoch wirksam sind – ein Raum, in dem Leben dem Zugriff der Macht ausgeliefert ist, ohne durch sie geschützt zu werden. Das Geschöpf befindet sich genau in einem solchen Zustand: Es ist weder vollständig innerhalb der Ordnung noch vollständig außerhalb von ihr. Victor Frankenstein fungiert in dieser Konstellation als eine Art souveräne Instanz, die über die Hervorbringung des Lebens entscheidet, ohne an die Verpflichtungen gebunden zu sein, die normalerweise mit dieser Entscheidung einhergehen. Er schafft Leben, ohne ihm Rechte oder Schutz zu gewähren, und zieht sich dann aus der Verantwortung zurück. In dieser Hinsicht verkörpert er eine Form von Macht, die Leben hervorbringt und zugleich dem Risiko aussetzt, vernichtet oder ausgeschlossen zu werden.

Diese Dynamik hat eine tiefgreifende ethische Dimension. Wenn Leben produziert werden kann, ohne dass es in eine Ordnung der Verantwortung eingebettet ist, entsteht eine Situation, in der das Leben selbst prekär wird. Es ist nicht mehr selbstverständlich geschützt oder anerkannt, sondern abhängig von den Bedingungen, unter denen es hervorgebracht wurde. „Frankenstein“ zeigt diese Prekarität in radikaler Form: Das Geschöpf existiert, aber es hat

keinen Anspruch auf Existenz. Die Ästhetik von Guillermo del Toro lässt sich in diesem Zusammenhang als eine Sichtbarmachung dieser biopolitischen Konstellation verstehen. Seine Inszenierung des Körpers – als verletzlich, durchlässig, von Narben gezeichnet – macht die Prekarität des Lebens erfahrbar. Gleichzeitig verschiebt er die Perspektive auf die Seite des Ausgeschlossenen, des Monströsen, und ermöglicht so eine Form von Empathie, die die strukturelle Gewalt dieser Konstellation sichtbar macht. Diese ästhetische Strategie hat eine subversive Dimension. Indem das Monster nicht als Bedrohung, sondern als leidendes Subjekt dargestellt wird, wird die Perspektive der Macht unterlaufen. Der Zuschauer wird gezwungen, sich mit einem Leben zu identifizieren, das innerhalb der Ordnung keinen Platz hat. Diese Identifikation macht sichtbar, dass die Grenze zwischen anerkanntem und ausgeschlossenen Leben nicht naturgegeben ist, sondern das Ergebnis von Machtprozessen.

Insgesamt zeigt die foucault-agambensche Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über die Erzeugung eines künstlichen Menschen ist, sondern eine tiefgreifende Reflexion über die Bedingungen, unter denen Leben in modernen Gesellschaften existiert. Das Monster erscheint als Figur des nackten Lebens, als Ausdruck einer Ordnung, die Leben hervorbringt und zugleich ausschließt. Victor Frankenstein verkörpert eine Form von Biomacht, die Leben produziert, ohne Verantwortung zu übernehmen. Damit wird deutlich, dass die Monstrosität nicht im Geschöpf selbst liegt, sondern in der Struktur, die es hervorbringt und nicht zu integrieren vermag. Das Monster ist nicht das Andere der Ordnung, sondern deren Grenze – der Punkt, an dem sich zeigt, dass jede Ordnung Leben produziert, das sie nicht vollständig kontrollieren oder integrieren kann. Diese Einsicht führt weiter zur traumatheoretischen Perspektive, in der die Existenz des Geschöpfes selbst als eine Form von Trauma verstanden wird – als eine Erfahrung, die nicht verarbeitet werden kann und daher eine spezifische Dynamik von Wiederholung und Zerstörung erzeugt.

17. Traumatheorie: Existenz als Trauma

Die traumatheoretische Perspektive radikalisiert die bisherige Analyse in einer entscheidenden Weise: Sie verschiebt den Fokus von einzelnen traumatischen Ereignissen hin zu der Möglichkeit, dass Existenz selbst unter bestimmten Bedingungen traumatisch strukturiert ist. „Frankenstein“ erscheint in diesem Licht nicht nur als Geschichte eines Subjekts, das traumatisiert wird, sondern als Darstellung eines Seinsmodus, in dem das Trauma nicht sekundär hinzukommt, sondern konstitutiv ist. Das Geschöpf ist nicht ein Wesen, das ein Trauma erleidet – es ist ein Wesen, dessen Existenzform selbst traumatisch ist. In der klassischen Traumatheorie wird Trauma als ein Ereignis verstanden, das die Fähigkeit zur Verarbeitung übersteigt und daher nicht in die psychische Struktur integriert werden kann. Es bleibt als ein „fremder Körper“ im Psychischen bestehen, der sich in Form von Wiederholungen, Flashbacks oder affektiven Überflutungen bemerkbar macht. Entscheidend ist dabei, dass das Trauma nicht als vergangenes Ereignis abgeschlossen werden kann, sondern in der Gegenwart fortwirkt, weil es nie wirklich „geschehen“ ist im Sinne einer symbolischen Integration.

Im Frankenstein-Szenario ist diese Struktur von Anfang an gegeben. Die „Geburt“ des Geschöpfes ist kein Übergang in eine symbolisch strukturierte Welt, sondern ein abruptes Hineingeworfenwerden in eine Realität, die keinerlei vorbereitende oder haltende Struktur bietet. Es gibt keinen Übergang, keine Vermittlung, keine Einbettung. Die Existenz beginnt als Überwältigung – als ein Zustand, in dem Wahrnehmung, Körper und Affekt nicht differenziert oder reguliert werden können. In diesem Sinne ist die Entstehung selbst das

Trauma. Diese Ursprungsstruktur hat weitreichende Konsequenzen. Da es keinen Zustand vor dem Trauma gibt, zu dem zurückgekehrt werden könnte, fehlt auch die Möglichkeit einer klassischen „Heilung“. Das Geschöpf kann nicht versuchen, ein verlorenes Gleichgewicht wiederherzustellen, weil es nie ein solches Gleichgewicht gegeben hat. Seine Existenz ist von Anfang an durch eine Form von Dissoziation geprägt, in der Erfahrungen nicht in ein kohärentes Selbst integriert werden können. Diese Dissoziation zeigt sich auf mehreren Ebenen. Auf der leiblichen Ebene ist der Körper fragmentiert, zusammengesetzt, nicht als Einheit erfahrbar. Auf der affektiven Ebene treten Gefühle in extremer Intensität auf, ohne moduliert oder verstanden werden zu können. Auf der kognitiven Ebene fehlt die Möglichkeit, Erfahrungen in eine narrative Struktur zu überführen, die ihnen Sinn verleihen könnte. Diese verschiedenen Ebenen sind nicht voneinander getrennt, sondern verstärken sich gegenseitig und führen zu einer Form von Existenz, die als permanent destabilisiert beschrieben werden kann.

Ein zentrales Moment der Traumadynamik ist die Wiederholung. Da das Trauma nicht integriert werden kann, wird es immer wieder aktualisiert, oft in leicht veränderter Form, aber ohne dass es zu einer wirklichen Verarbeitung kommt. Im Frankenstein-Stoff zeigt sich diese Wiederholung in der Serie von Begegnungen, in denen das Geschöpf immer wieder auf Zurückweisung und Gewalt stößt. Jede dieser Begegnungen ist nicht nur ein neues Ereignis, sondern reaktiviert die ursprüngliche Erfahrung der Verlassenheit und Überforderung. Diese Wiederholungsstruktur betrifft jedoch nicht nur das Geschöpf, sondern auch Victor Frankenstein. Seine Weigerung, Verantwortung zu übernehmen, kann als eine Form der Vermeidung verstanden werden, die jedoch nicht zur Auflösung des Problems führt. Im Gegenteil: Indem er sich der Konfrontation entzieht, trägt er dazu bei, dass sich die traumatische Dynamik weiter entfaltet. Seine Begegnungen mit dem Geschöpf sind ebenfalls von Wiederholung geprägt, von einer Unfähigkeit, die Situation zu verändern oder zu integrieren.

In der traumatheoretischen Perspektive wird auch die Zeitstruktur verändert. Trauma führt dazu, dass die lineare Zeit – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ihre ordnende Funktion verliert. Stattdessen entsteht eine Form von „eingefrorener Zeit“, in der das Vergangene ständig in die Gegenwart einbricht. Für das Geschöpf bedeutet dies, dass es keine stabile Zukunftsperspektive entwickeln kann. Seine Existenz ist auf die unmittelbare Gegenwart reduziert, die jedoch immer wieder von der Vergangenheit durchzogen wird. Diese zeitliche Desorganisation hat auch eine ethische Dimension. Verantwortung setzt voraus, dass Handlungen in einen zeitlichen Zusammenhang gestellt werden können – dass man die Konsequenzen seines Handelns antizipieren und reflektieren kann. Wenn diese Fähigkeit eingeschränkt ist, wird auch die Möglichkeit moralischer Orientierung fragil. Die Gewalt des Geschöpfs lässt sich in diesem Sinne nicht einfach als moralisches Versagen verstehen, sondern als Ausdruck einer strukturellen Desorganisation, in der die Bedingungen für moralisches Handeln nicht gegeben sind.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Traumatheorie ist die Rolle des Körpers. Trauma ist nicht nur ein psychisches, sondern auch ein leibliches Phänomen. Es manifestiert sich in körperlichen Spannungen, in dysregulierten affektiven Zuständen, in einer veränderten Wahrnehmung des eigenen Körpers. Im Frankenstein-Stoff ist der Körper selbst der Ort des Traumas: Er ist nicht nur Träger traumatischer Erfahrungen, sondern ihre materielle Manifestation. Die Narben, die Nähte, die Brüche sind nicht nur Zeichen, sondern Teil der traumatischen Struktur. Die Ästhetik von Guillermo del Toro verstärkt diese Dimension, indem sie den Körper in seiner Materialität und Verletzlichkeit in den Vordergrund stellt. Seine Inszenierung macht das Trauma nicht nur sichtbar, sondern erfahrbar. Der Zuschauer

wird in eine Position versetzt, in der er die Desorganisation, die Überwältigung, die Ambivalenz zwischen Anziehung und Abstoßung leiblich nachvollziehen kann. Diese ästhetische Erfahrung hat eine doppelte Funktion. Einerseits ermöglicht sie eine Form von Empathie, indem sie den Zuschauer in die Perspektive des Geschöpfes hineinzieht. Andererseits macht sie die strukturelle Unverfügbarkeit des Traumas sichtbar: Es kann erfahren, aber nicht vollständig verstanden oder integriert werden. Der Film wird so zu einem Raum, in dem das Trauma nicht aufgelöst, sondern in seiner Persistenz sichtbar gemacht wird. Neurobiologisch lässt sich diese Konstellation als eine Dysregulation von Systemen beschreiben, die für Stressverarbeitung, Emotionsregulation und Gedächtnis zuständig sind. Traumatische Erfahrungen führen zu einer Überaktivierung bestimmter Netzwerke, während andere – insbesondere solche, die für Integration und Regulation verantwortlich sind – gehemmt werden. Dies führt zu einer Situation, in der Erfahrungen zwar intensiv gespeichert, aber nicht kohärent integriert werden können.

Insgesamt zeigt die traumatheoretische Perspektive, dass „Frankenstein“ eine radikale Darstellung von Existenz unter traumatischen Bedingungen ist. Das Geschöpf ist nicht einfach ein Opfer von Ereignissen, sondern ein Wesen, dessen Existenzform selbst durch eine strukturelle Überforderung geprägt ist. Seine Monstrosität liegt nicht in einer Abweichung von einer Norm, sondern in der Tatsache, dass es in einer Welt existiert, die ihm keine Möglichkeit bietet, seine Erfahrungen zu integrieren. Damit wird erneut deutlich, dass die zentrale Problematik des Frankenstein-Stoffes nicht in der Erzeugung des Lebens liegt, sondern in der Unfähigkeit, dieses Leben in eine Form zu bringen, die es tragfähig macht. Das Trauma ist nicht ein zufälliger Zusatz, sondern die logische Konsequenz einer Schöpfung, die ohne Beziehung, ohne Symbolisierung und ohne Verantwortung erfolgt. Diese Einsicht führt weiter zur neurobiologischen und leibtheoretischen Perspektive, in der die Frage nach den körperlichen und neuronalen Grundlagen dieser Desorganisation weiter vertieft wird.

18. Neurobiologie und Leibtheorie: Körper ohne Regulation

Die neurobiologische und leibtheoretische Perspektive führt die bisher entwickelten Linien auf eine Ebene, auf der sich die Frage nach Subjektivität nicht mehr allein als symbolische, relationale oder kulturelle Problematik darstellt, sondern als ein komplexes Zusammenspiel von neuronalen, affektiven und leiblichen Prozessen, die in ihrer Integration die Voraussetzung für jede Form von Selbst- und Weltbezug bilden. „Frankenstein“ lässt sich in diesem Rahmen als eine radikale Konstellation verstehen, in der diese Integration von Anfang an gestört ist: ein Körper existiert, doch er ist kein regulierter, kein eingebetteter, kein kohärent erlebter Leib. Der entscheidende Unterschied zwischen Körper und Leib – wie er in der phänomenologischen Tradition herausgearbeitet wurde – liegt darin, dass der Körper als Objekt beschrieben werden kann, während der Leib die gelebte, erfahrungsbezogene Dimension des Körpers bezeichnet. Der Leib ist nicht etwas, das man „hat“, sondern etwas, das man „ist“: die Grundlage aller Wahrnehmung, aller Affekte, aller intentionalen Beziehungen zur Welt. Im Frankenstein-Stoff wird dieser Zusammenhang auf dramatische Weise unterlaufen. Das Geschöpf besitzt einen Körper, doch dieser Körper ist nicht in einen Leib transformiert, der als kohärente Grundlage von Erfahrung fungieren könnte.

Neurobiologisch betrachtet setzt die Ausbildung eines solchen leiblichen Selbst ein hochkomplexes Zusammenspiel verschiedener Systeme voraus. Interozeptive Prozesse vermitteln ein Gefühl für den inneren Zustand des Körpers, exterozeptive Wahrnehmungen strukturieren die Beziehung zur Umwelt, und integrative Netzwerke – insbesondere im

Bereich des präfrontalen Cortex – ermöglichen es, diese Informationen zu einem kohärenten Selbstmodell zu verbinden. Zentral ist dabei die Regulation: die Fähigkeit, affektive Zustände zu modulieren, Reize zu gewichten und zwischen inneren und äußeren Signalen zu differenzieren. Im Fall des Geschöpfes scheint genau diese Regulation zu fehlen. Seine Existenz beginnt nicht mit einer schrittweisen Integration sensorischer und affektiver Erfahrungen, sondern mit einer abrupten Aktivierung eines Körpers, der nicht über die notwendigen Voraussetzungen verfügt, um diese Erfahrungen zu ordnen. Die Folge ist eine Form von sensorischer und affektiver Überflutung, in der Reize nicht gefiltert, Affekte nicht moduliert und Zustände nicht integriert werden können. Der Körper ist aktiv, aber er ist nicht reguliert. Diese Dysregulation hat unmittelbare Konsequenzen für die Erfahrung des Selbst. Ohne stabile interozeptive und affektive Rückmeldungen kann sich kein konsistentes Gefühl von „Ich bin“ entwickeln. Das Subjekt erlebt sich nicht als kontinuierliche Einheit, sondern als eine Abfolge von Zuständen, die nicht miteinander verbunden sind. Diese Fragmentierung entspricht auf neurobiologischer Ebene dem, was in den psychoanalytischen Perspektiven als Zerfall des Selbst oder als Unverarbeitetheit von Erfahrung beschrieben wurde.

Ein zentraler Mechanismus, der in diesem Zusammenhang gestört ist, ist die Ko-Regulation. In der frühen Entwicklung wird die Fähigkeit zur Selbstregulation nicht isoliert erworben, sondern in Interaktion mit anderen. Bezugspersonen fungieren als externe Regulatoren, die affektive Zustände spiegeln, modulieren und stabilisieren. Durch diese Prozesse entwickelt das Kind allmählich die Fähigkeit, seine eigenen Zustände zu regulieren. Im Frankenstein-Szenario fehlt eine solche Ko-Regulation vollständig. Das Geschöpf ist von Anfang an auf sich selbst gestellt und verfügt nicht über die notwendigen Strukturen, um diese Aufgabe zu bewältigen. Die Folge ist eine Dominanz subkortikaler, affektiver Systeme, die ohne die modulierende Funktion höherer kortikaler Prozesse wirken. Emotionen treten intensiv und unmittelbar auf, ohne dass sie in eine reflektierte Erfahrung überführt werden können. Dies führt zu impulsiven Reaktionen, zu plötzlichen Affektausbrüchen und zu einer generellen Instabilität des Verhaltens. Die Gewalt des Geschöpfes lässt sich in diesem Sinne als Ausdruck einer dysregulierten affektiven Dynamik verstehen, in der Reize direkt in Handlung übersetzt werden, ohne durch symbolische oder kognitive Prozesse vermittelt zu sein.

Leibtheoretisch bedeutet dies, dass der Körper nicht als „bewohnter“ Leib erlebt wird, sondern als etwas, das sich dem Subjekt entzieht oder es sogar bedroht. Der Körper ist nicht Grundlage von Orientierung, sondern Quelle von Desorientierung. Diese Erfahrung kann als eine Form von Entfremdung beschrieben werden, die jedoch nicht erst sekundär entsteht, sondern von Anfang an gegeben ist. Das Geschöpf ist nicht in seinem Körper, sondern gewissermaßen neben ihm – oder vielmehr: es hat keinen stabilen Ort, von dem aus es sich selbst als leibliches Wesen erfahren könnte. Diese Konstellation hat auch Konsequenzen für die Wahrnehmung der Umwelt. Ohne stabile leibliche Verankerung wird die Welt nicht als strukturierter Raum erlebt, sondern als ein Feld von Reizen, das entweder überwältigend oder bedrohlich ist. Die Fähigkeit, zwischen relevanten und irrelevanten Reizen zu unterscheiden, ist eingeschränkt, was zu einer Form von Hypervigilanz oder sensorischer Überlastung führen kann. Die Welt erscheint nicht als ein Ort, in dem man handeln kann, sondern als etwas, dem man ausgeliefert ist.

Auch Victor Frankenstein lässt sich in dieser Perspektive neu betrachten. Seine wissenschaftliche Tätigkeit könnte als Versuch verstanden werden, den Körper auf eine objektive, kontrollierbare Ebene zu reduzieren und damit jene leibliche Dimension auszuschließen, die sich seiner Kontrolle entzieht. Indem er den Körper als Objekt behandelt, verliert er jedoch den Zugang zu jener Dimension, in der sich Leben als gelebte Erfahrung konstituiert. Seine Unfähigkeit, mit dem Geschöpf in Beziehung zu treten, kann somit auch

als Ausdruck einer leiblichen Entfremdung verstanden werden. Die Ästhetik von Guillermo del Toro spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Seine Inszenierung des Körpers ist nicht nur visuell, sondern zutiefst leiblich. Texturen, Bewegungen, Geräusche erzeugen eine Erfahrung, die den Zuschauer nicht nur kognitiv, sondern körperlich anspricht. Diese ästhetische Strategie kann als Versuch verstanden werden, jene leibliche Dimension erfahrbar zu machen, die im Frankenstein-Szenario selbst gestört ist. Der Film wird so zu einem Raum, in dem das, was dem Geschöpf fehlt – eine integrierte leibliche Erfahrung – zumindest teilweise nachvollzogen werden kann. Gleichzeitig macht diese Inszenierung die Fragilität dieser Integration sichtbar. Der Körper bleibt ein Ort von Spannung, von Verletzlichkeit, von potenzieller Desintegration. Die Grenze zwischen integriertem Leib und fragmentiertem Körper ist nicht stabil, sondern kann jederzeit kippen. Diese Ambivalenz ist zentral für das Verständnis des Frankenstein-Stoffes: Sie zeigt, dass die Integration von Körper und Selbst keine Selbstverständlichkeit ist, sondern ein prekärer Prozess, der auf vielfältige Bedingungen angewiesen ist. Insgesamt zeigt die neurobiologische und leibtheoretische Perspektive, dass „Frankenstein“ eine radikale Darstellung eines Körpers ist, der nicht reguliert, nicht integriert und nicht als Leib erfahrbar ist. Das Geschöpf ist nicht nur ein psychisch fragmentiertes Subjekt, sondern ein leiblich desorganisiertes Wesen, dessen Existenz von einer grundlegenden Dysregulation geprägt ist. Damit wird erneut deutlich, dass die Monstrosität nicht in einer äußeren Abweichung liegt, sondern in der Störung jener Prozesse, die Körper, Affekt und Selbst zu einer kohärenten Einheit verbinden. Das Monster ist nicht das Andere des Menschen, sondern eine Möglichkeit, die sich ergibt, wenn diese Verbindung zerbricht. Diese Einsichten führen schließlich zur systemtheoretischen Perspektive von Niklas Luhmann und Peter Fuchs, in der die Frage nach der Integrierbarkeit solcher Formen von Existenz in gesellschaftliche Strukturen im Zentrum steht.

19. Niklas Luhmann und Peter Fuchs: Nicht integrierbare Existenz im System

Die systemtheoretische Perspektive führt die bisher entwickelten psychoanalytischen, philosophischen und leibtheoretischen Einsichten in eine entscheidende Richtung weiter: Sie verschiebt die Frage von der inneren Struktur des Subjekts hin zu den Bedingungen seiner gesellschaftlichen Integrierbarkeit. Während die vorangegangenen Ansätze gezeigt haben, dass das Geschöpf Frankenstein unter Bedingungen entsteht, die eine stabile Subjektconstitution verhindern, stellt sich nun die Frage, wie eine solche Existenz in einer funktional differenzierten Gesellschaft überhaupt verortet werden kann – und was geschieht, wenn diese Verortung scheitert. Für Niklas Luhmann ist Gesellschaft kein Ensemble von Individuen, sondern ein System von Kommunikation, das sich durch spezifische Unterscheidungen organisiert. Individuen – oder genauer: psychische Systeme – sind nicht Teil der Gesellschaft im engeren Sinne, sondern ihre Umwelt. Sie können an Kommunikation teilnehmen, aber sie sind nicht identisch mit ihr. Diese Unterscheidung ist zentral, weil sie deutlich macht, dass Zugehörigkeit zur Gesellschaft nicht durch bloße Existenz gegeben ist, sondern durch die Fähigkeit, an Kommunikation teilzunehmen und in ihren Codes adressierbar zu sein.

Das Geschöpf Frankenstein befindet sich genau an der Grenze dieser Möglichkeit. Es ist ein psychisches System – es nimmt wahr, empfindet, reflektiert –, doch seine Anschlussfähigkeit an soziale Kommunikation ist fundamental gestört. Es hat keinen Namen, keine soziale Rolle, keine Position in einem der Funktionssysteme wie Recht, Politik, Wissenschaft oder Wirtschaft. Es ist nicht adressierbar, nicht klassifizierbar, nicht integrierbar. In diesem Sinne ist es nicht einfach ausgeschlossen, sondern systematisch nicht anschlussfähig.

Diese Nicht-Anschlussfähigkeit ist kein zufälliges Defizit, sondern das Ergebnis der Bedingungen seiner Entstehung. Das Geschöpf wurde nicht in eine bestehende soziale Ordnung hineingeboren, sondern außerhalb ihrer hervorgebracht. Es gibt keine institutionellen oder symbolischen Strukturen, die seine Existenz rahmen oder ihm eine Position zuweisen könnten. Damit fehlt ihm die grundlegende Voraussetzung für gesellschaftliche Integration: die Möglichkeit, als kommunikativ adressierbares Subjekt zu erscheinen. Hier setzt die Erweiterung durch Peter Fuchs an, der die Frage nach der Inklusion und Exklusion von Personen in moderne Gesellschaften weiter differenziert. In funktional differenzierten Gesellschaften erfolgt Inklusion nicht mehr über eine umfassende Zugehörigkeit, sondern über spezifische Teilhaben an verschiedenen Funktionssystemen. Man ist nicht „Teil der Gesellschaft“ im Ganzen, sondern nimmt in bestimmten Kontexten teil – als Patient im Medizinsystem, als Angeklagter im Rechtssystem, als Wähler im politischen System.

Das Geschöpf kann an keinem dieser Systeme teilnehmen. Es ist weder Patient noch Bürger, weder Arbeitnehmer noch Rechtssubjekt. Es fällt durch alle Raster, die moderne Gesellschaft zur Organisation von Zugehörigkeit entwickelt hat. In diesem Sinne ist es nicht einfach ausgeschlossen, sondern strukturell exkludiert – es gibt keinen Mechanismus, der seine Integration ermöglichen würde. Diese Konstellation lässt sich als eine Form von radikaler Exklusion beschreiben, die über klassische Formen sozialer Ausgrenzung hinausgeht. Während etwa Armut oder Krankheit innerhalb der Gesellschaft thematisiert und bearbeitet werden können, entzieht sich das Geschöpf jeder Form der Thematisierung. Es ist nicht nur „anders“, sondern kategorial unbestimmbar. Diese Unbestimmbarkeit ist es, die seine Monstrosität ausmacht. Die Reaktionen der Gesellschaft auf das Geschöpf lassen sich in diesem Rahmen als Versuche verstehen, diese Unbestimmbarkeit zu bewältigen. Da es nicht integriert werden kann, wird es als Bedrohung markiert und bekämpft. Diese Reaktion ist nicht primär moralisch motiviert, sondern funktional: Das System versucht, eine Störung zu eliminieren, die seine eigenen Unterscheidungen infrage stellt. Das Monster ist nicht deshalb gefährlich, weil es objektiv eine Bedrohung darstellt, sondern weil es die Ordnung der Unterscheidungen destabilisiert.

Victor Frankenstein nimmt in dieser Konstellation eine besondere Position ein. Als Wissenschaftler operiert er innerhalb eines Funktionssystems, das auf die Produktion von Wissen ausgerichtet ist. Seine Handlung – die Erzeugung von Leben – ist innerhalb dieses Systems als Fortschritt denkbar. Doch die Konsequenzen dieser Handlung überschreiten die Grenzen des Systems. Das erzeugte Leben kann nicht in andere Systeme integriert werden, und es gibt keinen Mechanismus, der diese Integration sicherstellen würde. Hier zeigt sich eine zentrale Problematik funktionaler Differenzierung: Die Systeme operieren nach eigenen Logiken und sind nicht notwendigerweise aufeinander abgestimmt. Die Wissenschaft kann etwas hervorbringen, das das Recht nicht regulieren kann, das die Politik nicht integrieren kann und das die Gesellschaft nicht anerkennen kann. Frankenstein ist die narrative Verdichtung dieser Entkopplung: ein Produkt wissenschaftlicher Rationalität, das gesellschaftlich nicht verarbeitbar ist.

Diese Konstellation hat auch eine reflexive Dimension. Das Monster fungiert als Beobachter zweiter Ordnung im Sinne Luhmanns: Es macht sichtbar, wie die Gesellschaft ihre eigenen Grenzen zieht und welche Formen von Existenz sie ausschließt. Indem es nicht integriert werden kann, zwingt es die Gesellschaft, sich selbst zu beobachten – ihre Kategorien, ihre Unterscheidungen, ihre Mechanismen der Inklusion und Exklusion. Doch diese Beobachtung führt nicht notwendigerweise zu einer Veränderung. Die Gesellschaft reagiert nicht mit Integration, sondern mit Abwehr. Dies verweist auf eine strukturelle Trägheit, die in komplexen Systemen angelegt ist: Sie können ihre eigenen Unterscheidungen nicht beliebig

verändern, ohne ihre Funktionsfähigkeit zu gefährden. Das Monster bleibt somit ein Störfaktor, der nicht integriert, sondern nur bekämpft oder ausgeschlossen werden kann.

Die Ästhetik von Guillermo del Toro kann als eine Gegenbewegung zu dieser systemischen Exklusion verstanden werden. Indem der Film die Perspektive des Monsters einnimmt und seine Erfahrung sichtbar macht, schafft er einen Raum, in dem eine Form von symbolischer Integration zumindest ästhetisch möglich wird. Der Zuschauer wird in eine Position versetzt, in der er das Monster nicht als Störung, sondern als Subjekt wahrnehmen kann. Diese ästhetische Integration ist jedoch prekär. Sie existiert nur im Raum des Films und hebt die strukturellen Bedingungen der Exklusion nicht auf. Vielmehr macht sie diese Bedingungen umso deutlicher sichtbar. Der Film wird so zu einem Medium, das die Grenzen der gesellschaftlichen Integration reflektiert, ohne sie auflösen zu können. Insgesamt zeigt die systemtheoretische Perspektive, dass „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte über ein individuelles Scheitern oder eine psychische Desorganisation ist, sondern über die Grenzen gesellschaftlicher Integration selbst. Das Monster ist nicht einfach ein Außenseiter, sondern eine Figur, die zeigt, dass jede Gesellschaft Formen von Existenz hervorbringt, die sie nicht integrieren kann. Damit wird die zentrale These des gesamten Manuskripts noch einmal in einer anderen Dimension bestätigt: Das Monster ist nicht das Andere der Gesellschaft, sondern deren Grenze. Es ist der Punkt, an dem sich zeigt, dass die Ordnung, die Subjektivität ermöglicht, zugleich immer auch Ausschlüsse produziert, die nicht vollständig aufgehoben werden können. Mit dieser systemtheoretischen Verdichtung ist der Übergang zur Rückbindung an den Film selbst vorbereitet, in der die ästhetische Umsetzung dieser komplexen theoretischen Konstellationen im Zentrum stehen wird.

20. Ästhetische Umsetzung im Film

Die ästhetische Umsetzung von „Frankenstein“ im Werk von Guillermo del Toro ist nicht als nachträgliche Illustration eines bereits bestehenden Sinns zu begreifen, sondern als der Ort, an dem sich die zuvor entwickelten theoretischen Dimensionen überhaupt erst konkretisieren. Der Film ist keine Darstellung der Theorie, sondern deren sinnliche Realisierung. In ihm wird das, was psychoanalytisch, philosophisch und systemtheoretisch beschrieben wurde, in Wahrnehmungsformen übersetzt, die sich dem Zuschauer nicht nur kognitiv, sondern leiblich mitteilen. Im Zentrum dieser ästhetischen Strategie steht die Materialität. Del Toro arbeitet mit einer ausgeprägten Sensibilität für Oberflächen, Texturen und körperliche Präsenz. Haut ist nie einfach glatt, sondern gezeichnet, durchzogen von Narben, von Übergängen, von Brüchen. Diese Materialität ist nicht dekorativ, sondern bedeutungstragend: Sie macht sichtbar, dass der Körper nicht als geschlossene Einheit existiert, sondern als ein Gefüge von Übergängen zwischen Innen und Außen, zwischen Leben und Tod. In dieser Hinsicht wird der Körper selbst zur Erzählung – nicht im Sinne einer Symbolik, die entschlüsselt werden müsste, sondern als unmittelbare Erfahrung von Fragilität und Instabilität.

Diese Materialität wird durch eine spezifische Lichtführung verstärkt. Del Toro nutzt häufig starke Kontraste zwischen Licht und Schatten, die an barocke Malerei erinnern. Das Licht modelliert die Körper, hebt bestimmte Details hervor, während andere im Dunkel verschwinden. Diese Technik erzeugt eine visuelle Entsprechung zu jener theoretischen Einsicht, dass das Subjekt nie vollständig transparent ist, sondern immer auch von Bereichen durchzogen wird, die sich der Sichtbarkeit entziehen. Das Monster erscheint in diesem Licht nicht als vollständig erfassbares Objekt, sondern als etwas, das sich immer wieder entzieht, das zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert. Farbe spielt in dieser Ästhetik eine

ebenso zentrale Rolle. Del Toro arbeitet mit einer bewussten Gegenüberstellung von warmen und kalten Farbräumen. Warme Töne – Rot, Gold, erdige Farben – sind häufig mit Momenten von Nähe, Intimität und potenzieller Integration verbunden, während kalte Töne – Blau, Grau, Grün – Räume der Distanz, der Isolation und der Entfremdung markieren. Diese Farbdramaturgie ist jedoch nicht stabil; sie verschiebt sich im Verlauf des Films und erzeugt damit eine Dynamik, in der sich die affektiven Zustände der Figuren visuell niederschlagen.

Der Raum selbst ist in del Toros Filmen niemals neutral. Räume sind nicht bloße Hintergründe, sondern strukturieren die Erfahrung der Figuren. Enge, labyrinthische Innenräume – Labore, Gänge, Zimmer – erzeugen ein Gefühl von Eingeschlossenheit, von Verdichtung, von fehlender Fluchtmöglichkeit. Offene Räume hingegen – Landschaften, Wälder, Wasserflächen – bieten keine wirkliche Freiheit, sondern erscheinen oft ebenso bedrohlich oder indifferent. Diese Raumgestaltung entspricht der zuvor entwickelten Einsicht, dass das Geschöpf keinen Ort hat, an dem es existieren kann: Weder die Enge noch die Weite bieten ihm eine stabile Verortung. Besonders zentral ist die Inszenierung des Körpers in Bewegung. Bewegungen sind bei del Toro oft verlangsamt, schwer, tastend. Das Geschöpf bewegt sich nicht mit der Selbstverständlichkeit eines integrierten Körpers, sondern mit einer gewissen Unsicherheit, als müsste es seine eigene Körperlichkeit erst erkunden. Diese Bewegungen erzeugen eine leibliche Resonanz beim Zuschauer, der die Anstrengung, die Desorganisation und die Fragilität dieser Körperlichkeit mitvollzieht. Bewegung wird hier zu einem Medium, in dem sich die fehlende Integration des Körpers unmittelbar ausdrückt.

Auch der Klang spielt eine entscheidende Rolle in dieser ästhetischen Konfiguration. Geräusche – Atem, Schritte, das Knarren von Materialien, das Fließen von Flüssigkeiten – werden oft verstärkt und in den Vordergrund gerückt. Diese akustische Dimension trägt dazu bei, den Körper als etwas Erfahrbares, als etwas Unmittelbares präsent zu machen. Gleichzeitig erzeugt sie eine Atmosphäre, die zwischen Nähe und Bedrohung oszilliert. Der Klang ist nicht nur Begleitung der Bilder, sondern ein eigenständiger Träger von Bedeutung. Die Kameraarbeit unterstützt diese Strategie, indem sie häufig eine Perspektive einnimmt, die den Zuschauer nah an die Körper heranführt. Close-ups, langsame Fahrten, eine gewisse Intimität der Einstellung erzeugen den Eindruck, dass man nicht nur beobachtet, sondern teilnimmt. Diese Nähe ist jedoch ambivalent: Sie ermöglicht Empathie, kann aber auch als unangenehm oder überwältigend erlebt werden. Der Zuschauer wird in eine Position versetzt, in der er die Spannung zwischen Anziehung und Abstoßung selbst erfährt. In dieser Hinsicht lässt sich der Film als eine Wahrnehmungsmaschine beschreiben, die nicht nur Inhalte vermittelt, sondern spezifische Formen der Erfahrung erzeugt. Die zuvor beschriebenen theoretischen Dimensionen – Fragmentierung, Unverarbeitetheit, fehlende Symbolisierung, narzisstische Fragilität, systemische Exklusion – werden nicht erklärt, sondern sinnlich erfahrbar gemacht. Der Zuschauer wird in eine Situation versetzt, in der er diese Zustände nicht nur versteht, sondern spürt.

Ein besonders wichtiger Aspekt ist dabei die Ambivalenz zwischen Schönheit und Monstrosität. Del Toro vermeidet eine eindeutige ästhetische Codierung des Monsters als „hässlich“ oder „abschreckend“. Stattdessen wird das Geschöpf oft in einer Weise inszeniert, die auch Schönheit, Verletzlichkeit und sogar Anmut sichtbar macht. Diese Ambivalenz unterläuft die klare Trennung zwischen dem Normalen und dem Monströsen und zwingt den Zuschauer, seine eigenen Wahrnehmungskategorien zu hinterfragen. Diese ästhetische Strategie hat eine ethische Dimension. Indem das Monster nicht eindeutig als Bedrohung markiert wird, sondern als ein Wesen, das zugleich anzieht und verstört, wird die Möglichkeit eröffnet, es als Subjekt zu erkennen. Die ästhetische Erfahrung wird so zu einem Ort, an dem die Grenze zwischen Selbst und Anderem neu verhandelt wird. Gleichzeitig bleibt diese

Erfahrung prekär. Die Schönheit des Monsters hebt seine Monstrosität nicht auf, sondern macht sie nur umso deutlicher sichtbar. Die Spannung zwischen Integration und Desintegration, zwischen Nähe und Distanz, zwischen Empathie und Abwehr bleibt bestehen. Der Film bietet keine Auflösung, sondern hält diese Spannung aufrecht und macht sie erfahrbar. Insgesamt lässt sich sagen, dass die ästhetische Umsetzung von „Frankenstein“ bei Guillermo del Toro nicht als bloße Form verstanden werden kann, sondern als ein integraler Bestandteil der theoretischen Aussage. Der Film zeigt nicht nur, was geschieht, wenn Schöpfung, Körper, Beziehung und Symbolisierung auseinanderfallen – er lässt es den Zuschauer erleben. In dieser Erfahrung liegt seine besondere Kraft: Er macht sichtbar und spürbar, dass das Monster nicht außerhalb unserer Welt steht, sondern eine Möglichkeit darstellt, die in ihr selbst angelegt ist. Mit dieser ästhetischen Verdichtung ist der Übergang zur konkreten Figurenanalyse vorbereitet, in der sich zeigen wird, wie diese allgemeinen Strukturen in den einzelnen Figuren – Victor Frankenstein, dem Geschöpf und den Nebenfiguren – jeweils spezifisch ausgestaltet sind.

21. Figurenanalyse

Die Figuren in „Frankenstein“ sind nicht als psychologisch abgeschlossene Individuen zu verstehen, sondern als Konstellationen, in denen sich die zuvor entwickelten strukturellen Spannungen konkretisieren. Jede Figur repräsentiert eine spezifische Weise, in der sich die Entkopplung von Schöpfung, Körper, Beziehung und Symbolisierung manifestiert. Die Figurenanalyse ist daher nicht deskriptiv, sondern strukturell: Sie fragt danach, welche Positionen im Gefüge von Subjektivität und Gesellschaft hier eingenommen werden.

Victor Frankenstein: Der Schöpfer ohne Verantwortung

Victor Frankenstein ist nicht einfach der „Urheber“ des Geschehens, sondern die paradigmatische Figur einer Moderne, in der Wissen und Macht sich von Verantwortung entkoppeln. Seine Obsession ist nicht nur ein individuelles Charaktermerkmal, sondern Ausdruck einer epistemischen Haltung: die Welt als etwas zu begreifen, das vollständig erforschbar, manipulierbar und letztlich kontrollierbar ist. In dieser Haltung liegt bereits die strukturelle Blindheit, die sein Handeln prägt. Psychoanalytisch erscheint Victor als ein Subjekt, das sich vom Körper abgespalten hat. Sein Interesse gilt nicht dem gelebten Leib, sondern dem Körper als Objekt, als etwas, das zerlegt, analysiert und neu zusammengesetzt werden kann. Diese Abspaltung entspricht einer Verdrängung jener Dimensionen, die sich nicht kontrollieren lassen – Affekte, Abhängigkeit, Verletzlichkeit. Das Monster ist die Rückkehr dieser verdrängten Dimensionen, die nun nicht mehr integriert werden können. Aus lacanianischer Perspektive verweigert Victor die symbolische Funktion des Vaters. Er erzeugt Leben, ohne ihm einen Namen, eine Position oder eine Zugehörigkeit zu geben. Diese Verweigerung ist nicht nur moralisch problematisch, sondern strukturell folgenreich: Sie verhindert die Einschreibung des Geschöpfes in die symbolische Ordnung und macht es zu einer Existenz ohne Ort. Kohutianisch lässt sich Victor als narzisstisch fragile Figur lesen, deren wissenschaftliche Hybris als Versuch erscheint, ein Gefühl von Größe und Kohärenz zu stabilisieren. Die Schöpfung des Lebens wird zu einem Akt grandioser Selbstbestätigung, der jedoch genau jene Fragilität offenlegt, die er kompensieren soll. Seine Flucht vor dem Geschöpf ist daher nicht nur Angst, sondern Ausdruck eines Selbst, das nicht in der Lage ist, die Konsequenzen seines eigenen Handelns zu tragen. Gesellschaftstheoretisch verkörpert

Victor die Logik funktionaler Differenzierung: Er handelt innerhalb des Wissenschaftssystems, ohne die Auswirkungen seines Handelns in anderen Systemen – etwa Recht, Ethik oder sozialer Integration – zu berücksichtigen. Er ist damit nicht einfach ein verantwortungsloser Einzelner, sondern eine Figur, in der sich eine systemische Entkopplung manifestiert.

Das Geschöpf: Das Subjekt ohne Ursprung

Das Geschöpf ist die zentrale Figur des gesamten Gefüges, nicht weil es die Handlung antreibt, sondern weil es die strukturellen Brüche sichtbar macht, die sonst verborgen bleiben. Es ist ein Subjekt ohne Ursprung, ohne genealogische Einbindung, ohne symbolische Position – und gerade darin liegt seine radikale Bedeutung. Psychoanalytisch lässt sich das Geschöpf als eine Verdichtung der zuvor beschriebenen Dynamiken verstehen: Es ist das Unheimliche im freudianischen Sinne, die Manifestation des Realen bei Lacan, der fragmentierte Körper bei Klein, die unverarbeitete Erfahrung bei Bion, das ungehaltene Selbst bei Winnicott, der narzisstische Kollaps bei Kohut und der Schatten bei Jung. Diese verschiedenen Bestimmungen sind keine Zuschreibungen von außen, sondern beschreiben unterschiedliche Aspekte seiner Existenzweise. Seine Entwicklung ist von einer paradoxen Bewegung geprägt: Je mehr es über sich und die Welt versteht, desto deutlicher wird ihm seine eigene Ausgeschlossenheit. Erkenntnis führt nicht zu Integration, sondern zu Schmerz. Diese Dynamik macht deutlich, dass Wissen allein nicht ausreicht, um Subjektivität zu stabilisieren; es bedarf der Einbindung in Beziehungen und symbolische Strukturen. Das Begehren des Geschöpfes richtet sich von Anfang an auf Anerkennung. Es sucht nach einem Blick, der es sieht, nach einer Stimme, die es anspricht, nach einer Beziehung, die es trägt. Doch dieses Begehren bleibt unerfüllt, und gerade diese Frustration führt zu seiner Radikalisierung. Die Gewalt, die es schließlich ausübt, ist nicht Ausdruck einer ursprünglichen Bösartigkeit, sondern das Resultat einer Situation, in der das Begehren keinen Ort findet, an dem es sich stabilisieren könnte. Leiblich bleibt das Geschöpf in einem Zustand der Desintegration. Sein Körper ist nicht vollständig „bewohnt“, sondern erscheint als etwas, das ihm zugleich gehört und fremd ist. Diese leibliche Entfremdung verstärkt die psychische Desorganisation und trägt dazu bei, dass es keinen stabilen Bezugspunkt für sein Handeln entwickeln kann. Systemtheoretisch ist das Geschöpf eine nicht integrierbare Existenz. Es kann an keiner Form von Kommunikation anschließen, wird von allen Systemen ausgeschlossen und bleibt daher in einem Zustand permanenter Exklusion. Diese Exklusion ist nicht zufällig, sondern strukturell notwendig: Es gibt keinen Platz für eine solche Existenz in der bestehenden Ordnung.

Nebenfiguren: Spiegel, Grenze und soziale Ordnung

Die Nebenfiguren erfüllen in diesem Gefüge keine bloß unterstützende Funktion, sondern sind entscheidend für die Struktur der Erzählung. Sie repräsentieren jene Formen von Normalität, die das Monster als Abweichung erscheinen lassen, und fungieren zugleich als Spiegel, in dem sich die Grenzen dieser Normalität zeigen. Die Familie, die Gemeinschaft, die gesellschaftlichen Institutionen – sie alle verkörpern Formen von Ordnung, die auf bestimmten Voraussetzungen beruhen: Zugehörigkeit, Identität, Anerkennung. In der Begegnung mit dem Geschöpf werden diese Voraussetzungen sichtbar, weil sie nicht greifen. Die Reaktionen der Nebenfiguren – Angst, Abwehr, Gewalt – sind nicht nur individuelle

Reaktionen, sondern Ausdruck einer strukturellen Unfähigkeit, mit dem Nicht-Integrierbaren umzugehen. Diese Figuren zeigen, dass das Monster nicht isoliert existiert, sondern in einem relationalen Gefüge entsteht. Es wird erst durch die Reaktionen der anderen zu dem, was es ist. In diesem Sinne ist Monstrosität nicht eine Eigenschaft, sondern eine Relation: ein Effekt von Zuschreibungen, Ausschlüssen und fehlender Anerkennung. Gleichzeitig machen die Nebenfiguren deutlich, dass die Ordnung, die sie repräsentieren, selbst fragil ist. Ihre Stabilität beruht auf Ausschlüssen, die nicht vollständig reflektiert werden. Das Monster bringt diese Ausschlüsse zum Vorschein und zeigt, dass die Grenze zwischen Normalität und Abweichung nicht naturgegeben ist, sondern hergestellt wird.

Gesellschaft als Figur

Schließlich lässt sich die Gesellschaft selbst als eine Art implizite Figur verstehen, die durch die Reaktionen und Strukturen der Nebenfiguren sichtbar wird. Sie ist kein homogenes Ganzes, sondern ein Gefüge von Unterscheidungen, die bestimmen, was als akzeptabel, als integrierbar, als „menschlich“ gilt. In dieser Perspektive ist das Monster nicht nur ein Individuum, sondern ein Prüfstein für die Gesellschaft. Es zeigt, was passiert, wenn eine Form von Leben auftritt, die nicht in die bestehenden Kategorien passt. Die Reaktion der Gesellschaft – Ausschluss, Gewalt, Verdrängung – macht deutlich, dass ihre Integrationsfähigkeit begrenzt ist. Diese Begrenzung ist nicht zufällig, sondern strukturell bedingt. Jede Ordnung basiert auf Unterscheidungen, und diese Unterscheidungen erzeugen notwendigerweise Ausschlüsse. Das Monster ist die Figur, in der dieser Ausschluss sichtbar wird. Es ist nicht das Andere der Gesellschaft, sondern deren Grenze.

In der Figurenkonstellation von „Frankenstein“ verdichten sich somit die zentralen Themen des gesamten Manuskripts. Victor Frankenstein steht für die Entkopplung von Schöpfung und Verantwortung, das Geschöpf für die Konsequenzen dieser Entkopplung, und die Nebenfiguren für die gesellschaftlichen Strukturen, die diese Dynamik rahmen und zugleich verstärken. Die Figuren sind keine isolierten Einheiten, sondern in einer Beziehung gefangen, die weder aufgelöst noch stabilisiert werden kann. Sie bilden ein Gefüge, in dem sich die Fragilität des Subjekts, die Grenzen der Gesellschaft und die Ambivalenz der modernen Welt in zugespitzter Form zeigen. Damit ist der Boden bereitet für das Schlusskapitel, in dem „Frankenstein“ als moderne Tragödie gefasst und die Frage nach der Möglichkeit von Erlösung unter den Bedingungen entkoppelter Schöpfung abschließend reflektiert wird.

Schluss: Frankenstein als moderne Tragödie – Schöpfung ohne Erlösung

Die Bewegung, die sich durch die gesamte Analyse von „Frankenstein“ zieht, kulminiert in einer Einsicht, die sich nicht als einfache These formulieren lässt, sondern als strukturelle Diagnose: Die Tragik dieses Stoffes liegt nicht im Scheitern eines einzelnen Experiments, sondern in der Konstellation, die dieses Scheitern notwendig macht. „Frankenstein“ ist nicht die Geschichte eines Fehlers, sondern die Darstellung einer Welt, in der die Bedingungen für gelingende Subjektivität systematisch unterlaufen sind. In der klassischen Tragödie entsteht das Unglück aus einer Spannung zwischen individueller Handlung und übergeordneter Ordnung. Figuren wie Ödipus oder Antigone scheitern nicht, weil sie zufällig falsche Entscheidungen treffen, sondern weil sie in eine Struktur eingebunden sind, in der jede mögliche Handlung in eine Form von Schuld führt. In diesem Sinne ist auch Victor

Frankenstein eine tragische Figur. Sein Handeln ist nicht einfach falsch oder verwerflich; es ist Ausdruck einer epistemischen und gesellschaftlichen Situation, in der die Fähigkeit zur Schöpfung die Fähigkeit zur Integration übersteigt. Doch im Unterschied zur klassischen Tragödie fehlt in „Frankenstein“ eine transzendente Instanz, die diese Spannung rahmt und ihr einen Sinn verleiht. Es gibt keinen göttlichen Maßstab, keine Ordnung, die das Geschehen letztlich rechtfertigt oder auflöst. Die Tragik ist immanent: Sie ergibt sich aus der Struktur der Welt selbst. Diese Immanenz ist entscheidend, weil sie die Möglichkeit einer Erlösung grundsätzlich infrage stellt.

Das Geschöpf ist in diesem Sinne die radikalste Figur der Tragödie. Es ist nicht nur Opfer, sondern auch Träger der Struktur, die sein Leiden hervorbringt. Seine Existenz ist von Anfang an durch eine Form von Entkopplung geprägt: Es hat einen Körper, aber keinen integrierten Leib; es verfügt über Wahrnehmung und Sprache, aber keinen symbolischen Ort; es begehrt Anerkennung, aber findet kein Gegenüber, das dieses Begehren beantworten könnte. Diese Entkopplung ist nicht reparabel, weil sie den Ursprung selbst betrifft. Die Gewalt, die aus dieser Konstellation hervorgeht, ist daher nicht als moralisches Versagen zu verstehen, sondern als Ausdruck einer strukturellen Unmöglichkeit. Wenn es keinen Raum gibt, in dem Erfahrung integriert, Beziehung hergestellt und Bedeutung erzeugt werden kann, bleibt nur die Wiederholung, die Eskalation, die Zerstörung. Das Monster zerstört nicht, weil es böse ist, sondern weil es keinen anderen Modus der Existenz zur Verfügung hat.

Victor Frankenstein wiederum scheitert nicht an seiner Fähigkeit, Leben zu erzeugen, sondern an seiner Unfähigkeit, dieses Leben anzuerkennen. Seine Tragik besteht darin, dass er den Akt der Schöpfung vollzieht, ohne die Konsequenzen dieses Aktes tragen zu können. Er ist der Schöpfer, der kein Vater wird, der Produzent ohne Verantwortung, derjenige, der Leben hervorbringt und es zugleich verleugnet. In dieser Verleugnung liegt die eigentliche Katastrophe. Gesellschaftlich betrachtet zeigt sich in dieser Konstellation eine fundamentale Spannung moderner Ordnungen. Die funktionale Differenzierung ermöglicht eine enorme Steigerung von Wissen und Handlungsmöglichkeiten, führt jedoch zugleich zu einer Entkopplung von Prozessen, die früher enger miteinander verbunden waren. Die Wissenschaft kann Leben erzeugen, ohne dass es institutionelle oder symbolische Mechanismen gibt, die dieses Leben integrieren. Das Resultat ist eine Form von Existenz, die weder vollständig innerhalb noch außerhalb der Ordnung steht – eine Existenz im Zustand permanenter Prekarität. Philosophisch führt dies zu einer radikalen Infragestellung des Subjekts. Das Subjekt erscheint nicht mehr als autonome Einheit, sondern als fragile Konstellation, die auf eine Vielzahl von Bedingungen angewiesen ist: auf Beziehung, auf Symbolisierung, auf leibliche Integration, auf gesellschaftliche Anerkennung. Wenn diese Bedingungen ausfallen, zeigt sich, dass das Subjekt keine stabile Grundlage hat, sondern jederzeit in eine Form von Desintegration kippen kann.

Die Ästhetik von Guillermo del Toro bringt diese Einsicht auf eine Weise zur Darstellung, die über begriffliche Analyse hinausgeht. Seine Inszenierung macht die Fragilität des Körpers, die Ambivalenz von Schönheit und Monstrosität, die Spannung zwischen Nähe und Abwehr unmittelbar erfahrbar. Der Film wird so zu einem Raum, in dem die Tragik nicht nur verstanden, sondern erlebt werden kann. Doch gerade in dieser ästhetischen Erfahrung liegt auch eine letzte, ambivalente Möglichkeit. Während die narrative Struktur keine Erlösung bietet, eröffnet die ästhetische Wahrnehmung einen Raum, in dem das Monster zumindest gesehen, vielleicht sogar anerkannt werden kann. Diese Anerkennung ist prekär und begrenzt; sie hebt die strukturellen Bedingungen nicht auf. Doch sie markiert einen Unterschied: die Möglichkeit, das Monströse nicht nur als Bedrohung, sondern als Teil des Menschlichen zu begreifen. Diese Möglichkeit bleibt jedoch offen, ungesichert, ohne Garantie. „Frankenstein“

endet nicht mit einer Versöhnung, sondern mit einer Bewegung, die ins Unbestimmte führt. Die Tragödie ist nicht abgeschlossen, sondern setzt sich fort – nicht nur in der Welt der Erzählung, sondern in der Welt, in der sie erzählt wird. In diesem Sinne ist „Frankenstein“ nicht nur ein Werk über die Moderne, sondern ein Werk der Moderne: eine Diagnose ihrer Bedingungen, ihrer Möglichkeiten und ihrer Grenzen. Es zeigt, dass die Fähigkeit zur Schöpfung ohne die Fähigkeit zur Beziehung notwendig in eine Form von Monstrosität führt, die nicht außerhalb, sondern im Inneren des Subjekts angesiedelt ist. Die letzte Einsicht, die sich daraus ergibt, ist ebenso einfach wie radikal: Das Monster ist nicht das Andere, sondern die Wahrheit des Subjekts unter Bedingungen entkoppelter Schöpfung. Es ist das, was sichtbar wird, wenn die Verbindungen, die uns tragen, reißen – und gerade deshalb nicht ignoriert werden kann.

Inhaltsangabe

„Frankenstein“ entfaltet sich nicht als lineare Abfolge von Ereignissen, sondern als Bewegung, in der sich eine Existenz langsam aus der Dunkelheit ihrer eigenen Bedingungen herausbildet. Am Anfang steht kein Ursprung im klassischen Sinne, sondern ein Akt der Hervorbringung, der selbst bereits eine Störung darstellt. Victor Frankenstein, getrieben von einer Mischung aus Erkenntnisdrang und narzisstischer Selbstüberhöhung, überschreitet eine Grenze, deren Bedeutung er nicht vollständig erfasst. Er bringt Leben hervor, doch dieses Leben ist nicht eingebettet, nicht gehalten, nicht anerkannt. Der Moment der Belebung ist zugleich ein Moment des Bruchs. Was als Triumph gedacht war, schlägt unmittelbar in Angst um. Das Geschöpf erscheint nicht als Erfüllung einer Idee, sondern als etwas, das sich dieser Idee entzieht. In seiner Körperlichkeit, in seiner Unbestimmtheit, in seiner bloßen Existenz konfrontiert es seinen Schöpfer mit etwas, das nicht integriert werden kann. Victor zieht sich zurück, und mit diesem Rückzug beginnt die eigentliche Geschichte.

Das Geschöpf tritt in eine Welt ein, die ihm keinen Platz bietet. Seine ersten Erfahrungen sind geprägt von Überwältigung: Licht, Kälte, Geräusche, Bewegungen – alles erscheint in einer Intensität, die nicht geordnet werden kann. Allmählich beginnt es, Muster zu erkennen, Sprache zu erwerben, Zusammenhänge zu verstehen. Doch dieses Lernen führt nicht zu Integration, sondern zu einer wachsenden Einsicht in die eigene Ausgeschlossenheit. Die Begegnungen mit anderen Menschen sind von Anfang an von Zurückweisung geprägt. Das Geschöpf wird gesehen, aber nicht anerkannt; wahrgenommen, aber nicht verstanden. Diese Erfahrung wiederholt sich in verschiedenen Formen, bis sie sich in eine grundlegende Struktur verwandelt: die Gewissheit, keinen Ort in der Welt zu haben. Aus dieser Gewissheit heraus entsteht ein Begehren nach Anerkennung, das sich immer weiter zuspitzt.

Die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf bildet das Zentrum dieser Dynamik. Das Geschöpf sucht Victor auf, fordert von ihm das, was ihm fehlt: Anerkennung, Beziehung, vielleicht sogar eine Form von Gleichheit. Doch Victor ist nicht in der Lage, dieser Forderung zu entsprechen. Seine Reaktion ist von Angst und Abwehr geprägt, und gerade dadurch verstärkt er die Dynamik, die er zu vermeiden versucht. Die Eskalation erfolgt nicht abrupt, sondern als Folge einer Reihe von Wiederholungen, in denen sich die grundlegende Struktur immer wieder bestätigt. Jede neue Zurückweisung vertieft die Kluft, jede Begegnung führt zu einer weiteren Radikalisierung. Die Gewalt, die schließlich ausbricht, erscheint nicht als Bruch, sondern als logische Konsequenz einer Entwicklung, die von Anfang an in diese Richtung angelegt war.

Am Ende steht keine Auflösung, sondern eine Bewegung in die Leere. Das Geschöpf, das keine Integration gefunden hat, zieht sich aus der Welt zurück, ohne dass damit eine Versöhnung verbunden wäre. Victor, der die Konsequenzen seines Handelns nicht tragen konnte, bleibt in einer Position, die weder Schuld noch Verantwortung vollständig integrieren kann. Die Geschichte endet nicht mit einer Lösung, sondern mit einer Offenheit, die zugleich beunruhigend und konsequent ist. „Frankenstein“ hinterlässt keine beruhigende Botschaft, sondern eine Frage: Was geschieht, wenn Leben hervorgebracht wird, ohne dass es einen Ort findet, an dem es existieren kann? Diese Frage bleibt bestehen – nicht nur innerhalb der Erzählung, sondern darüber hinaus. Sie richtet sich an eine Welt, in der die Fähigkeit zur Schöpfung weiter wächst, während die Bedingungen für Integration, Beziehung und Anerkennung zunehmend fragil werden. In dieser Hinsicht ist „Frankenstein“ nicht nur eine Geschichte, sondern eine fortdauernde Herausforderung: die Konfrontation mit einer Möglichkeit, die nicht außerhalb unserer Welt liegt, sondern in ihr selbst angelegt ist.