

Bruchlinien des Selbst im invertierten Raum

Das Unheimliche in Frida Nilssons *Lindormars land* (2020)

BEN DAMMERS

Der Beitrag analysiert das Unheimliche in Frida Nilssons *Lindormars land* als ein räumlich fundiertes Phänomen. Die Erzählung konstruiert zwei sich zueinander invertiert verhaltende Welten, sodass der Übergang von der einen zur anderen die Orientierung destabilisiert und somit eine Kernstruktur des Unheimlichen bildet. Dabei wird nicht nur der Raum instabil, sondern auch die Identität der Figuren zunehmend verunsichert. Die fließenden Übergänge zwischen Menschlichem und Tierischem stellen eine weitere Quelle des Unheimlichen dar. Die Untersuchung stützt sich auf Theorien von Freud, Lacan und Derrida und arbeitet heraus, wie die Raumstruktur die anthropologische Grenze zwischen Mensch und Tier und mit ihr die Orientierung der Subjekt-Objekt-Relation ins Wanken bringt. Das Reich der Lindwurmkönigin Indra, die vermeintlich idyllische Gegenwelt, entpuppt sich als Ort der Desorientierung und Täuschung und kann als Variation der Ausgangswelt gelesen werden. Indras hybrider Status sowie die Transformation der Figuren verstärken die Verunsicherung. Der Beitrag zeigt, dass das anhaltende Unheimliche der Erzählung in ihrer doppelbödigen bzw. bodenlosen Raumstruktur wurzelt, die eine unaufhörliche Erschütterung des Subjekts auslöst.

Fractures of the Self in the Inverted Space

The Uncanny in Frida Nilsson's *Lindormars land* (2020)

This paper analyses the uncanny as a spatially grounded phenomenon in Frida Nilsson's *Lindormars land*. The narrative constructs two mutually inverted worlds, where the transition between them unsettles orientation and thus constitutes a core structure of the uncanny. Not only does space become unstable, but so do the characters' identities. The fluid transition between human and animal characteristics constitutes another source of the uncanny. Drawing on theories by Freud, Lacan and Derrida, the paper examines how spatial structures blur the anthropological boundary between human and animal and, with it, disrupt the orientation of the subject-object relation. The realm of the Lindworm Queen Indra, the seemingly idyllic counter-world, turns out to be a place of disorientation and deception and can be read as a variation of the primary world. Indra's hybrid status, as well as the transformation of the characters, further intensifies the sense of uncertainty. This paper argues that the novel's persistent uncanny effect stems from its multilayered and abyssal spatial structure, which perpetuates an endless cycle of subject dislocation.

Nun hat es uns wieder, das Eigene, vor dem wir uns am meisten fürchten. Wir sind auf dem Möbiusband zu weit gegangen und wieder bei uns selbst angekommen [...]. Welcome home! (Binotto 2018, S. 287)

Das Unheimliche ist bereits bei Sigmund Freud eng verbunden mit einer Verunsicherung des Selbst, einem Oszillieren zwischen dem Fremden und dem Eigenen, zwischen Subjekt und Objekt. Frida Nilssons *Lindormars land* (dt. *Sem und Mo im Land*

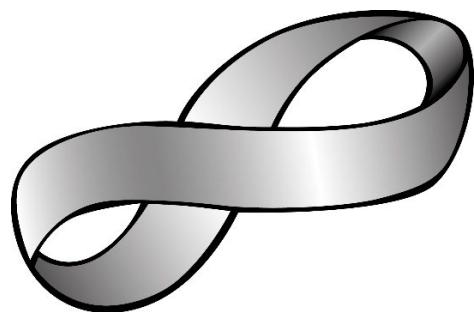
JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.161

der Lindwürmer) konstruiert zwei sich gegenseitig invertierende Welten, die sich im Erdinnern gespiegelt gegenüber liegen. Gräbt man sich tief hinunter in die Erde der einen Welt, so streckt man irgendwann den Kopf aus dem Grund der anderen Welt. Irgendwo auf dem Weg zwischen der einen und der anderen Welt kippt die Orientierung des Raumes. An einem unbestimmbaren Punkt wird aus unten oben, gräbt man sich nicht mehr tiefer ins Erdreich, sondern aus dem Erdreich empor. Das vormals Diesseitige, Oberflächliche kehrt sich ins Jenseitige, Untergründige. Der so konstruierte Raum lässt sich als Grundstruktur des Unheimlichen lesen. Sie findet sich in Nilssons Text jedoch nicht nur auf Ebene des Raumes wieder, sondern auch auf Ebene der Figurenidentitäten. Das Personal der Erzählung besteht einerseits aus menschlichen, andererseits aus anthropomorphen Tierfiguren und der (ebenfalls anthropomorphen) Figur des titelgebenden Lindwurms. Sowohl anthropomorphe Züge der Tierfiguren als auch in der Umkehr menschliche Selbstgewissheiten werden wiederholt und zunehmend infrage gestellt. Die verunsicherte Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen, zwischen dem Eigenen und dem Anderen bildet eine zweite Quelle des Unheimlichen. Die Intensität und Nachhaltigkeit des so aufgerufenen Unheimlichen in *Lindormars land* – so die zentrale These des vorliegenden Beitrages – liegt jedoch in der im Wortsinn bodenlosen/doppelbödigen Raumkonzeption, die das Abgründige der Figurenzeichnung in eine Endlosschleife versetzt.

Das Unheimliche und sein Raum: Freud, Lacan und die Unendlichkeit des Unheimlichen

Der eingangs zitierte Johannes Binotto befasst sich in seiner Monografie *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur* (2018) mit dem Unheimlichen als spezifisch räumlichem Phänomen. Ausgehend von Sigmund Freud und Jacques Lacan zeichnet er eine Topologie nach, die dem Phänomen des Unheimlichen in all seinen Varianten inhärent ist. Mal tritt sie konkret in der (z.B. architektonischen) Raumkonstruktion auf: Ein solches Beispiel ist die Erfahrung, einen Korridor zu durchschreiten und nach einiger Zeit an einem bereits bekannten Ort vorbeizukommen, ohne je abgebogen zu sein; oder eben die Erfahrung, sich ins Erdreich hinunterzugraben und plötzlich von unten die Oberfläche zu durchbrechen; mal lässt sie sich aber auch als Modellierung des Unheimlichen verstehen. Der Kern des Unheimlichen liegt dann eben im wörtlichen wie im übertragenen Sinne darin, nicht verortbar zu sein. Diese Tendenz findet sich bereits in Freuds etymologischen Herleitungen, in denen er die beiden widersprüchlichen Bedeutungsfacetten des Wortes ›heimlich‹ (heimelig/vertraut vs. heimlich/verborgen) in ihrer Verneinung (unheimlich) zusammenfallen sieht (vgl. Freud 2021, S. 13). Lacan liefert mit dem Neologismus *extimité* (vgl. dazu auch Pavón-Cuéllar 2014) eine Übersetzung dieser Ambivalenz ins Französische, die noch offensichtlicher Räumliches anspricht: »Gebildet aus den französischen Wörtern ›extérieur‹ und ›intimité‹ spricht der Begriff von einem Intimen, das außen ist, und einem Äußeren, das zum Innersten wird« (Binotto 2018, S. 46). Lacan selbst verknüpft diesen Aspekt mit der topologischen Figur des Möbiusbandes (s. Abb. 1; vgl. auch Binotto 2018, S. 46). Gehe ich auf diesem Möbiusband immer geradeaus, so lande ich irgendwann auf der Rückseite, ohne den Seitenwechsel zu bemerken. Mehr noch: Ich kann keine der beiden Seiten als Vorder- oder Rückseite benennen, weil eine stabile Orientierung fehlt.

Abb. 1
Möbiusband
(Grafik: BD)



tierung nicht möglich ist. Diesem Moment der Destabilisierung ist *Lindormars land* von dem Moment an unterworfen, in dem die Raumkonstellation offenbart wird.

Der Erzähler Sem und sein kleiner Bruder Mo leben als Waisenkinder in einer frühindustriell gezeichneten, dystopischen Welt bei der grausamen und brutalen Tante Tyra. Sie treffen eines Tages auf Schwarzfell, eine sprechende Ratte, die den Brüdern von ihrer Herkunft berichtet:

»Wo ist denn dieser Ort?«, fragte ich.

»Er liegt ... hmm«, sagte der Ratz und sah nachdenklich aus, »das ist eine gute Frage, mein Freund ... schwer zu beantworten ... Ich glaube, man könnte sagen, dass er sich darunter befindet.« Dann schwieg er eine Weile und dann sagte er: »Obwohl, wenn ich so darüber nachdenke, dann könnte man wohl genauso gut sagen, dass er sich darüber befindet. Es ist alles eine Frage der Perspektive, nicht wahr?« (Nilsson 2022, S. 25)

Die hier gezeichnete Welt ist also umkehrbar. Sie ist – ganz gleich auf welcher Seite man sich befindet – von dieser Offenbarung an von einer Gegenwelt unterhölt und war es – so realisiert man retrospektiv – von Beginn an. Unter den Füßen geschieht Verborgenes, das zugleich eine Spiegelung des aktuell als »Obenwelt« wahrgenommenen Raumes darstellt. Besonders präsent ist das Motiv der Spiegelung in Torben Kuhlmanns Illustration auf dem Vorderdeckel (s. Abb. 2). Diese Anlage des Raumes hat weitreichende Konsequenzen, setzt sie doch sehr grundlegend die Möglichkeit einer Ordnung, einer Orientierung, einer stabilen Perspektive außer Kraft. Alle denkbaren Lesarten der Erzählung lassen sich auf dieser Grundlage spiegeln und ins Gegenteil verkehren. Alles ist heimlich/heimelig und unheimlich/unheimelig zugleich. »Das Unheimliche [...] ist grundsätzlich zu verstehen [...] als räumliche Konstellation, in der Daheim und Nicht-Daheim ineinander übergehen.« (Binotto 2018, S. 33) Diese Feststellung ist im Fall von *Lindormars land* durchaus wörtlich zu verstehen, handelt die Erzählung doch auch von zwei Waisen auf der Suche nach Heimat. Sie ist jedoch wie schon bei Freud und Lacan auch als Raummetapher des Selbst zu verstehen und das Unheimliche somit aufgehoben in einer Verunsicherung des Subjektes.

Hic sunt dracones ... oder doch nur Chimären?

Besonders im anglophonen Raum ist der Satz »Here be dragons« sprichwörtlich geworden als Warnung vor den Gefahren unerschlossener Gebiete. Er verweist auf den lateinischen Satz »Hic sunt dracones¹ und auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Praxis, wenig erschlossene See- und Landgebiete mit Abbildungen von Drachen, Monstern und Seeungeheuern zu versehen. Dem Satz inhärent ist die Verknüpfung einer topografischen mit einer taxonomischen Differenz. Hier wird eine räumliche Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie mit einer ontologischen aufgeladen – das Unkartierte



Abb. 2
Das Motiv des Spiegelraums auf dem Vorderdeckel von *Sem und Mo im Land der Lindwürmer*, der deutschen Ausgabe von *Lindormars land* (© Torben Kuhlmann/Gerstenberg Verlag)

¹ Für die Verwendung des Satzes »Hic sunt dracones« findet sich mit dem *Hunt-Lenox-Globus* (und seinen Reproduktionen) tatsächlich nur ein Nachweis. Es existieren allerdings zahlreiche Varianten,

in denen die Warnung vor unterschiedlichsten Tieren und Monstern stellvertretend für unkartiertes Gebiet steht (vgl. van Duzer 2017, S. 389).

beherbergt zugleich das Andersartige, sodass das Unerforschte nicht nur ein unbeschriebener Ort, sondern eine Welt des Andersseins, des Monströsen wird. Das Monströse jedoch zeichnet sich oftmals durch Hybridität, durch die Wiederkehr des Vertrauten aus. Die Hybridität, die dem Konzept des Monsters, des Drachen, der Chimäre eingeschrieben ist, lässt es als Metapher für die anthropologische Differenz erscheinen: Die monströse Figur vereint Merkmale verschiedenster Wesen, wird Stellvertreter für eine heterogene Gruppe, die im Singular *das Tier* homogenisiert und dem Eigenen, dem Menschen gegenübergestellt wird. Insbesondere die Bedeutungsfacetten der Chimäre sind hier aufschlussreich, ist mit dem Begriff doch einerseits ein hybrides Ungeheuer benannt, andererseits ein Hirngespinst (vgl. Graf 2006). Die Chimäre ist in diesem Sinne ein unserem Innersten entspringendes Wesen und gleichzeitig ein uns radikal fremdes. Sie vereint in sich, was Lacan mit der *extimité* anspricht: eine nicht verortbare Verschmelzung von innen und außen. Sie spiegelt aber auch den scheiternden Versuch wider, eine eindimensionale Grenze zwischen Tier und Mensch zu ziehen. Die Figur der Chimäre taucht in diesem Zusammenhang auch bei Jacques Derrida wiederholt auf:

Ist das ein Tier, die Chimäre, ein Tier, das wirklich eins ist, und ein Tier, das *eines* ist?
 Ist das mehr oder etwas anderes als ein Tier? Oder wie oft von der Chimäre gesagt wird, mehr als ein Tier in einem? Das Tier (*L'animal*), was für ein Wort! (Derrida 2010, S. 47; Herv. i. O.)

Derrida bildet in der Folge das (ebenso chimärische) Kofferwort »animot«, um einerseits durch die Homophonie mit dem Plural (*animaux*) die Pluralität des Tierischen zu betonen und andererseits mit dem Bezug zum Wort (*mot*) herauszustellen, dass es sich bei der eindimensionalen Grenzziehung zwischen *dem* Menschen und *dem* Tier um eine rein begriffliche handelt (vgl. ebd., S. 71), die den »blättrigen Schichtungen, dieser abgründigen Grenze, dieser Randungen, dieser pluralen und mehrfach gefalteten Grenze« (ebd., S. 57) nicht gerecht wird. Derrida schlägt zur Charakterisierung dieses diffusen Grenzverlaufs den Begriff der »Limitrophie« vor (ebd., S. 55). Es zeigen sich hier wieder mehrere raummetaphorische Versuche, die Differenz in den Griff zu bekommen. Und bereits der Begriff der Grenze selbst ist diesbezüglich insofern aufschlussreich, als die Grenze gleichzeitig Trennung und Verbindung ausdrückt, indem sie den Raum in zwei Sphären teilt, die wiederum mindestens die Grenze miteinander teilen (vgl. Müller-Funk 2016, S. 24). Derridas Versuche, sich der mehrfach gefalteten Grenze zu nähern, die in der begrifflichen Trennung von Tier und Mensch liegt, weisen erstaunliche Parallelen zur Struktur des Unheimlichen bei Lacan auf. Die Raumstruktur des Unheimlichen und die Verummöglichung einer stabilen Perspektive führen auch zu einer Destabilisierung der Subjekt-Objekt-Dichotomie (vgl. Binotto 2018, S. 45).² Diese Destabilisierung spricht Derrida mit dem reziproken Blick³ an: Der Blickkontakt mit dem Anderen besteht eben

² Das der klaren Binarität entgegenstehende oszillierende Moment der Raumstruktur und der Bezug zur Hybridität legen auch eine Assoziation zu Homi K. Bhabhas Konzept des *Third Space* nahe (vgl. Struve 2017; Bhabha 2012). Auch wenn Julia Kristeva betont, dass mit ihrem Begriff der *abjection* (vgl. Kristeva 2024) etwas grundlegend Anderes, Brutaleres gemeint ist, lassen sich hier in der Verunsicherung von Subjekt/Objekt und Innen/Außen Parallelen zum Un-

heimlichen bei Freud und Lacan identifizieren (zum Aspekt der Existenzkrise in Kristevas Abjektionsbegriff vgl. auch Schramm 2021).

³ Der reziproke Blick ist ein im erweiterten Kontext der subjektiven und anthropologischen Grenze häufig aufgerufenes Motiv (vgl. dazu auch Böhme 2020, S. 103). Auch bei Lacan wird er prominent verhandelt (zu Lacans Schema von Auge und Blick vgl. auch Lacan 2017).

nicht nur darin, anzublicken, sondern auch darin, angeblickt zu werden (vgl. Derrida 2010, S. 30). Die Irritation der anthropologischen Grenze birgt deshalb ein Moment des Unheimlichen, da im vermeintlich Fremden das Eigene erkannt wird.⁴ Paradoxerweise ist dieser »Spiegeleffekt« (ebd., S. 96) bereits eine Voraussetzung für das Erkennen von »Artgenossen«. »Das Selbst und das Andere stehen sich also nicht oppositionell gegenüber, sondern sind schon von vornherein in der Differenz miteinander verbunden.« (Müller-Funk 2016, S. 41)

Formen der Anthropomorphisierung

In *Lindormars land* begegnen uns nun anthropomorphisierte Tierfiguren. Die Ratte Schwarzfell ist bereits zu Wort gekommen, und im Ergreifen des Wortes liegt bereits ein sehr zentrales Anzeichen der Anthropomorphisierung. Tierfiguren sind allgegenwärtig in kinderliterarischen Texten, und ihre Mehrzahl tritt – insbesondere im Falle von Figuren mit Handlungsmacht – anthropomorphisiert auf. Genau genommen können literarische Repräsentationen nicht-menschlicher Entitäten nie frei von Anthropomorphismus sein (vgl. Sommer 2013, S. 27), setzt die Repräsentation⁵ doch menschliche Konzeptualisierung voraus.⁶

Der Begriff der Anthropomorphisierung ist also noch zu weit gefasst. Eine Typologie des Anthropomorphismus ist zwar insofern problematisch, als sie den Dualismus Mensch-Tier reproduziert und manifestiert, indem ›Menschliches‹ und ›Tierisches‹ der Figurenzeichnung fokussiert wird.⁷ Gewinnbringend ist aber, die Spuren dieser Grenzziehungen offenzulegen und zur Gesamtkonzeption des Textes (hier etwa dem Raumkonzept) in Bezug zu setzen. Zieht man Sasha Matthewmans Typologie des Anthropomorphismus heran, lässt sich die Mehrzahl der Tierrepräsentationen in der Kinder- und Jugendliteratur als theriomorphe oder anthropomorphe Fantastik bezeichnen (vgl. Matthewman 2011, S. 64). Theriomorphe Figuren sind nur oberflächlich als Tierfiguren etikettiert. Sie werden mit menschlichen Verhaltensweisen und in menschlich markierten Kontexten gezeichnet. Anthropomorphe Figuren hingegen treten in ihrem ›natürlichen‹ Habitat auf. Sie kommunizieren nur artintern. Ihre im Text sprachlich repräsentierte Kommunikation ist als Übersetzung tierischer Kommunikation inszeniert. Matthewmans Kategorie der metamorphen Fantastik ist auszuklammern, steht sie doch quer zu den übrigen Kategorien. Die damit bezeichnete Verwandlung menschlicher oder tierischer Figuren in das jeweils Andere bezeichnet nur einen dynamischen Übergang zwischen den Logiken der anderen Kategorien und stellt keine eigene Logik dar. In *Lindormars land* ist ein solcher Übergang dargestellt. Aufschlussreich wird eine nähere Betrachtung aber vor allem dann, wenn nicht nur der Übergang festgestellt, sondern auch hinsichtlich der Differenzmarkierung untersucht wird. Das Unheimliche der Tierfiguren in *Lin-*

4 Bei Freud ist dieser Aspekt bereits im Doppelgängermotiv angelegt.

5 »Representation is always of something or someone, by something or someone, to someone.« (Mitchell 1995, S. 12, Herv. i. O.)

6 »Die Fabel [...] bleibt eine anthropomorphe Zähmung, eine moralisierende Unterwerfung, eine Domestizierung. Immer noch ein Diskurs des Menschen; über den Menschen; ja sogar über die Animalität des Menschen, aber für den Menschen und im Menschen.« (Derrida 2010, S. 66)

7 Dieser Kritikpunkt entspricht vor allem Positionen des kritischen Posthumanismus (z. B. Rosi Braidotti, Donna Haraway oder Cary Wolfe). Auch Derrida wird vorgeworfen, den anthropozentrischen Standpunkt und die ihn umgebenden Gräben nicht zu überwinden. Eine scharfe Dekonstruktion des Dekonstruktivismus liefert Böhme (2020). In Bezug auf das Unheimliche ist Derridas *differance* in der Auseinandersetzung mit der Mensch-Tier-Differenz als Brückenschlag zum verunsicherten Subjekt allerdings äußerst fruchtbar.

dormars land lässt sich auch als Oszillieren zwischen den von Matthewman gebildeten Typen beschreiben. Die bei Matthewman mit »naturalistisch« oder »objektiv« benannten Typen des Anthropomorphismus brechen immer wieder hervor und unterlaufen die ansonsten anthropozentrische Differenzmarkierung. Die Anthropomorphisierung der Tierfiguren verunsichert in ihrer Brüchigkeit die anthropologische Grenze und zeichnet so eine der »Bruchlinien des Selbst« (Küchenhoff 2021) nach.

Zwischen Dichotomie und Diffusion: Raumsemantiken von Kultur und Natur

Lindormars land legt zunächst vermeintlich eine Dichotomie aus Heimat und Fremde, Zivilisation und Wildnis (vgl. Buell 2005, S. 148f.) an. Der Ausgangspunkt der Waisenjungen Sem und Mo ist eine als frühindustriell überzeichnete Welt, eine Karikatur von Zivilisation. Die Waisenjungen werden von Tyra gezwungen, tagein, tagaus Neusilber zu polieren, um den Lebensunterhalt der tyrannischen Tante zu sichern. In dieser Tätigkeit deutet sich bereits das Motiv der Täuschung und der Spiegelung an.⁸ Zugleichwohl dem Aufpolieren minderwertiger Gegenstände ein Moment der Virtualität inne, die sich als Kern spätkapitalistischer ›Wertschaffung‹ und somit als Chiffre westlich zivilisierter Gesellschaften lesen lässt. Der Text ist dicht besetzt mit derartigen Spuren. So werden die Namen und mit ihnen die Identität der Brüder durch Tante Tyra infrage gestellt. Sie nennt die beiden konsequent Samuel und Mortimer und verbietet die von den leiblichen Eltern bevorzugten Kosenamen Sem und Mo (vgl. Nilsson 2022, 10–13, 41). Dieser Kampf um die Namen ruft die Macht der Begriffe auf, die bereits im Zusammenhang mit Derridas *animot* angedeutet wurde: Identität, Abgrenzung und letztlich Konstitution des Subjekts sind zuvorderst begrifflich hervorgebracht, aber nie stabil.⁹ Mos Beharren auf seinem »richtigen« Namen nimmt Tyra zum Anlass einer letzten Prügelstrafe mit dem »Stock mit den hundert Augen« (ebd., S. 34), der auf erstaunliche Weise Bezüge zum Fall des ›Wolfsmannes‹ bei Freud (Freud 1924) und zum Fall der Isabella bei Lacan (2013) aufruft: Das sehende Subjekt und das angesehene Objekt können unvermittelt die Plätze wechseln (vgl. dazu auch Binotto 2018, S. 38f.): Sem erblickt im Schlagstock sich selbst und wird damit selbst zum Prügelnden. Mo beschließt nach dieser Prügelstrafe, zu fliehen und das Erdloch der Ratte aufzusuchen, um in der Gegenwelt Zuflucht zu finden. Sein Bruder folgt ihm.

Der Weg durch den Tunnel versetzt sie in eine (vermeintlich) menschenleere Wildnis, die in der Ankündigung der Ratte als idyllischer¹⁰ Gegenentwurf zur Zivilisation erscheint und die überzeichnete Kultur/Natur-Dichotomie vervollständigt: »Ich komme von weit her. Von einem Ort, der herrlich grün und fruchtbar ist! Dort ist das Wasser so klar wie Kristall und die Luft so frisch wie der Duft von Rosen und Kamille.« (Nilsson 2022, S. 25) Hier werden gleich mehrere Topoi des Natürlichen aufgerufen: Fruchtbarkeit, üppige Flora, Reinheit. Und auch das Ende des Tunnels kündigt sich durch frische Luft

⁸ Das Motiv der Täuschung ist durchgehend präsent, etwa in Sems verzweifelter Aufzählung von allem, was im Leben der beiden Brüder »nicht richtig« sei (Nilsson 2022, S. 49).

⁹ Man könnte so weit gehen, dass Derridas *diffrance* (2023) insgesamt etwas Unheimliches anhaftet, bringt die Dekonstruktion doch die Stabilität des Subjekts ins Wanken und ersetzt es mit der schon in

der Ambivalenz des *diffrance*-Begriffes angelegten Fluidität, die einem unendlichen Irren über das Möbiusband der Verweise gleicht (vgl. dazu auch Gloy 2019, S. 169–185; García Düttmann 2008).

¹⁰ Aufgerufen sei hier »die ›heile Welt‹ der Idylle« als »Gegenentwurf zur Wirklichkeit« (Häntzschel 2007, S. 123).

an (vgl. ebd., S. 50). Der Weg durch die Erde selbst indes, das Kippmoment des erzählten Raumes, wird im Text verunklart (vgl. ebd., S. 48). Diese Verunklärung betrifft ebenso die Grenzziehung zwischen den durch die beiden Welten symbolisierten semantischen Räumen Zivilisation/Mensch/Kultur auf der einen Seite und Wildnis/Tier/Natur auf der anderen. Beim Verlassen des Tunnels stürzt dieser ein, und das Loch verschließt sich wie »ein Auge [...] vor der Welt« (ebd., S. 51). Das Bild des einstürzenden Tunnels ließe sich als irreversible Grenzziehung lesen. Das Erdreich jedoch bleibt porös. Und in der Schwebe bleibt auch die Blickrichtung des sich schließenden Auges. Das Einstürzen des Tunnels lässt sich so auch als ein Verwischen der Spur, als eine weitere Diffusion der Grenze lesen.

Die anthropologische Grenze als Chiasmus: das Töten des Anderen

Die Waisenjungen treffen in der Gegenwelt die Ratte Schwarzfell wieder und mit ihr eine ganze Reihe weiterer vermeintlich theriomorpher Tierfiguren, die als Personal eines Schlosses der Lindwurmkönigin Indra dienen. Um das Wechselspiel zwischen Raum und Figur in Bezug auf das Unheimliche darzulegen, wird im Folgenden eine Figurenkonstellation herausgearbeitet, die sich aus drei Schlüsselaspekten speist: den Übergangsmomenten der Tierfiguren, der Ambivalenz des Lindwurms und den Übergangsmomenten der Figur Mo.

Die Tierfiguren sind nur vermeintlich theriomorph. Sie tragen menschliche Kleidung, bevölkern mit dem Schloss ein menschlich assoziiertes Habitat und zeigen menschlich assoziierte Verhaltensweisen (Sprache, aufrechter Gang). Dieser Umstand ist jedoch einem Zauber des Lindwurms geschuldet, der – so zeigt sich bald – nur von überschaubarer Wirksamkeit ist: Die Tierfiguren brechen wiederholt aus menschlichen Verhaltensschemata aus. Insbesondere in der Figur der Füchsin Rotschwanz zeigen sich von Beginn an Risse. Bereits ein Blick in ihr Zimmer kurz nach der Einführung der Figur offenbart Spuren des Ausbruchs:

Es war wahnsinnig unordentlich. Überall lagen zerfetzte Kissen und benutzte Unterhosen herum – und Rotschwanz zeigte uns eine Sammlung abgenagter Stöckchen und Knochen unter dem Teppich, die SEHR GEHEIM war und von der wir niemandem erzählen durften. (Ebd., S. 71; Herv. i.O.)

Auch die Kleidung¹¹ passt nicht recht (vgl. ebd., S. 69). Und so wird die in der Fabel tradierte Projektion der anthropozentrischen Perspektive auf das Tier zwar zunächst durch die märchenhafte Ausstattung der Gegenwelt (Schloss, Lindwurm) aufgerufen, von Beginn an aber auch irritiert und in der Irritation offengelegt: Das Theriomorphe ist nur inszeniert. An seine Stelle tritt immer wieder das, was Matthewman in seiner Typologie mit naturalistischer oder objektiver Beschreibung benennt:

Schon bald lagen Kissen und Polster zerfetzt auf dem Boden, vollgepinkelt und durchnässt. Grimbart hatte wieder angefangen, Würmer zu fressen, und Brynhild machte einen großen Bogen um den Kamin, damit das Feuer sie nicht anfallen konnte. Mo beachtete mich kaum. Er war nur noch damit beschäftigt, in einem ekelhaften, ver-

¹¹ Zum Aspekt der Nacktheit als »letztinstanzlicher Unterschied« zwischen Mensch und Tier vgl. Derrida 2010, S. 22.

lausten Mantel herumzuflitzen, der aus verschiedenen Pelzstücken zusammengeflickt war und nach Stall stank. Wenn ich versuchte, mit ihm zu reden, knurrte er mich zur Antwort nur an und abends, wenn es Zeit war, schlafen zu gehen, rollte er sich mit den anderen unter dem Tisch zusammen. (Ebd., S. 171)

Deutlich wird in dieser Beschreibung des Erzählers Sem auch, dass er sowohl das Verhalten der Tierfiguren als auch das seines Bruders aus einer distanzierten Außenperspektive schildert – einer Perspektive, die nur wenige Spuren projizierter Intentionen erkennen lässt. Sowohl Tierfiguren als auch Menschenfigur agieren für die Erzählinszenanz unverständlich. Aus Sems Perspektive verabschieden sich sowohl Mo als auch die Tiere aus seiner (Sems) subjektiven Sphäre des Eigenen. Aus der jeweiligen Figurenperspektive ergibt sich ein Chiasmus: Während die Tierfiguren aus der Sphäre des Anderen in die Sphäre des Eigenen zurückkehren, wechselt Mo von der Sphäre des Eigenen in die Sphäre des Anderen. Das Unheimliche liegt hier in der Destabilisierung der Grenze zwischen Eigenem und Anderem. Der Text errichtet so ein weiteres Möbiusband, das sich um die Unbestimmbarkeit des Eigenen und des Anderen windet. Eingelagert in den nicht orientierbaren topografischen Raum der Erzählung ist also eine weitere, abstrakte Topologie des Nicht-Orientierbaren.¹²

Eine Sonderstellung nimmt in diesem Spiel indes der Lindwurm Indra ein. Ihr Status als hybrides Fabelwesen unterscheidet sich grundlegend von dem der Tierfiguren. Während die Tierfiguren zwischen der Sphäre des Eigenen und des Anderen wechseln und dadurch die Grenze verunklären, ist die *Limitrophie* bei Indra als figureninterner Aspekt angelegt: Menschliche und tierische Figurenaspekte sind von vornherein in der Figur verschränkt.

Bei seiner ersten Begegnung mit den Waisenjungen kündigt Schwarzzell Indra als überaus königlich an und von dem innigen Wunsch getrieben, Mutter zu sein. Damit wird sie für die beiden Waisenjungen zum ersehnten Ziel, zum Ersatz der verlorenen Mutterfigur. Verdeckt bleibt jedoch, dass sie ein Lindwurm ist. Schwarzzell erwähnt sowohl den Wunsch der Mutterschaft als auch ihre Traurigkeit, »weil sie kein kleines Kind bekommen kann« (ebd., S. 26). Dass diese zwei Wünsche keine Paraphrasierungen eines einzigen Wunsches sind, stellt sich erst später heraus: Sie braucht das Blut eines Menschenkindes, um eigene Kinder zu gebären. So kippt ihre Figur von der pflegenden Mutter zur Viehhälterin. Das von tierischem Personal bevölkerte Schloss entpuppt sich als Falle, in der die Tierfiguren als Zuarbeiter versklavt sind. Tiere wie Menschen leiden gleichermaßen unter der Tyrannie der Königin. Die Gegenwelt erweist sich so als Spiegelung, in der das Personal nur eine Variation des Vertrauten ist, und ließe sich gar als Projektion oder Introjektion lesen. Die Konstellation aus tyrannischer Tyra und versklavten Waisenjungen ähnelt in bemerkenswerter Weise der aus Königin Indra und tierischem Hofstaat. »Das Unheimliche besteht in der Ununterscheidbarkeit von Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit folgt.« (Binotto 2018, S. 34)

Desorientierend wirkt die Figur der Indra bis zu ihrem Ende. Ihrem Tod durch Sems Pfeil geht ein aufschlussreicher Dialog voraus, der das Möbiusband der Perspektivierung erneut einzieht:

12 Zur Differenzierung topografischer und abstrakter Räume vgl. auch Titzmann 2003, S. 3078.

»Sag mir, Sem ... Sag mir, bin ich böse?« Ich schwieg. Ich wusste nicht, was ich darauf antworten sollte. Sie tat mir leid, obwohl ich sie hasste. Indra schluckte. Ihre Lippen klebten, ihre Zunge bewegte sich langsam. »Alles, was ich wollte, war, dem Tod zu entkommen«, sagte sie. »Die Linie zwischen dem Bösen und dem Trieb – wer kann sagen, wo sie verläuft?«

»Ich weiß es nicht«, sagte ich. Dann dachte ich ein wenig nach und schließlich sagte ich: »Vielleicht werden andere, die in hundert Jahren unsere Geschichte erzählen, sagen, dass du es warst, die dem Bösen begegnet ist? Vielleicht hängt es davon ab, wer die Geschichte erzählt?« Sie nickte matt. (Nilsson 2022, S. 350 f.)

Das Töten der Anderen spiegelt nur mein Töten der Anderen. Und im Möbiusband der Perspektivierung läuft der Satz in die Endlosschleife.

Das Ende der Erzählung ist hiermit noch nicht erreicht. Sie endet vermeintlich glücklich mit der Zuflucht der Waisenjungen in einem weit vom Schloss entfernten Menschendorf. Die Beklemmungen dauern jedoch fort, denn einmal eingezogen, wird man das Unheimliche nicht mehr los, das sowohl in den Grenzverunsicherungen der anthropologischen Differenz liegt als auch in der Konstruktion eines gespiegelten Gegenraumes. Denn unter dem Boden erahnt man weiter die Antipoden.

Fazit: Die unabzählbare Unendlichkeit des Unheimlichen

Das nachhaltig Unheimliche – so die eingangs formulierte These – ist in Frida Nilssons Erzählung räumlich angelegt. Die Limitrophie der anthropologischen Grenze, die durch das Personal nachgezeichnet wird, verunsichert alleine schon die so sicher geglaubte Verteilung von Subjekt- und Objektposition. Das Eigene und das Andere wechseln die Plätze. Das Unheimliche liegt im Potenzial dieses Kippmoments. Und so liest sich Johannes Binottos Kommentar zu Gregor Schneiders Kunstwerk *Haus ur* wie ein Erfahrungsbericht zur Lektüre von *Lindormars land*:

Hat man aber erst das unheimliche Kunstwerk durchquert und hinter sich gelassen, dreht sich die Perspektive um. Nicht das Fremde ist dann der Fluchtpunkt im Anblick des Vertrauten, sondern das Vertraute wird selbst zu dem, was am Horizont seine Fratze zeigt. (Binotto 2018, S. 287)

Die Verunsicherung des Subjekts, die unauflösbare und zugleich in eins fallende Differenz von Eigenem und Anderem bildet ein erstes Möbiusband, auf dem es sich endlos kreisen lässt. Bleibt man im mathematischen Vokabular, so könnte man sagen, man habe es mit einer abzählbaren Unendlichkeit zu tun: Ich markiere einen Punkt auf dem Möbiusband und kann zählen, wie oft ich ihn passiere. Die Raumkonstruktion jedoch setzt das Ganze auf ein weiteres Möbiusband, sodass keine Markierung mehr möglich ist. Das Nachhallen des Unheimlichen in *Lindormars land* liegt in dieser unabzählbaren Unendlichkeit der Verunsicherungen.

Primärliteratur

- Nilsson, Frida (2020): Lindormars land. Illustriert von Alexander Jansson. Stockholm: Natur & Kultur
- Nilsson, Frida (2022): Sem und Mo im Land der Lindwürmer. Illustriert von Torben Kuhlmann. Hildesheim: Gerstenberg

Sekundärliteratur

- Berg, Stephan (1991): Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der Phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart
- Bhabha, Homi K. (2012): The Location of Culture. 2. Aufl. London [EA 1994]
- Binotto, Johannes (2018): TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur. Zürich [u. a.]
- Böhme, Hartmut (2020): Über den Menschen, der kein Tier sein will, und den Menschen auf Verwandtensuche. In: Paragrana 29, H. 1, S. 97–113
- Buell, Lawrence (2005): The future of environmental criticism. Environmental crisis and literary imagination. Malden
- Derrida, Jacques (2010): Das Tier, das ich also bin. Wien [franz. EA 2002]
- Derrida, Jacques (2023): Randgänge der Philosophie. 3. Aufl. Wien [franz. EA 1972]
- Duzer, Chet van (2017): Hic sunt dracones. The Geography and Cartography of Monsters. In: Mittman, Asa Simon/Dendle, Peter (Hg.): The Ashgate research companion to monsters and the monstrous. London [u. a.] [Ashgate research companion], S. 387–435.
- Freud, Sigmund (1924): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. Leipzig [u. a.] [EA 1918]
- Freud, Sigmund (2020): Das Unheimliche. Stuttgart [EA 1919]
- García Düttmann, Alexander (2008): Derrida und ich. Das Problem der Dekonstruktion. Bielefeld [Edition Moderne Postmoderne]
- Gloy, Karen (2019): Alterität. Das Verhältnis von Ich und dem Anderen. Paderborn
- Hamm, Joachim (Hg.) (2014): Unterwelten. Modelle und Transformationen. Würzburg [Würzburger Ringvorlesungen]
- Häntzschel, Günter (2007): Idylle. In: Weimar, Klaus/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2. Berlin, S. 122–125
- Klenke, Pascal (Hg.) (2014): Writing worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik. Heidelberg [Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik]
- Kristeva, Julia (2024): Powers of horror. An essay on abjection. New York [franz. EA 1980]
- Küchenhoff, Joachim (2021): Das Unheimliche und die Bruchlinien im Selbst – leidvoll, kreativ, weiblich, menschlich. In: PiWi 33, H. 1, S. 9–26
- Lacan, Jacques (2013): Das Seminar, Bd. 10: Die Angst. Wien. [franz. EA 1962–1963]
- Lacan, Jacques (2017): Das Seminar, Bd. 11: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Wien [franz. EA 1964]
- Matthewman, Sasha (2011): Teaching Secondary English As If the Planet Matters. Oxford
- Mitchell, William John Thomas (1995): Representation. In: Lentricchia, Frank / McLaughlin, Thomas (Hg.): Critical terms for literary study. 2. Aufl. Chicago, S. 11–22.
- Müller-Funk, Wolfgang (2016): Theorien des Fremden. Eine Einführung. Tübingen [utb Philosophie]

- Pavón-Cuéllar, David (2014): Extimacy. In: Teo, Thomas (Hg.): Encyclopedia of Critical Psychology. New York, S. 661–664
- Pfennig, Daniela (2013): Parallelwelten. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Marburg [Studien zu Literatur und Film der Gegenwart]
- Schramm, Tobias (2021): Abjektion und existenzielle Krise. In: cult.psych. 2, H. 1, S. 73–82
- Sommer, Roy (2013): Anthropomorphisierung und Anthropomorphisierungstheorien. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, S. 26–27
- Struve, Karen (2017): Third Space. In: Götsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart, S. 226–228
- Titzmann, Michael (2003): Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas A. (Hg.): Semiotik, Bd. 3. Boston [u.a.], S. 3028–3103

Netzquellen

Graf, Fritz (2006): Chimaira. In: Der Neue Pauly Online.

<https://referenceworks.brill.com/view/entries/NPOG/e232590.xml> [Zugriff: 26.02.2025]

Kurzvita

Ben Dammers, Dr., ist Akademischer Rat a.Z. am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Dort wurde er mit einer Arbeit zu Blickbewegungen im Bilderbuch promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte sind Bilderbuchtheorie, Multimodalität, empirische Medienrezeptionsforschung und Raumtheorie.