

„Lolita“

Wort, Symbol und Archetyp

Simon Mathis
Oberrickenbachstrasse 8
6386 Wolfenschiessen

simon.mathis@stud.unilu.ch
Matrikelnummer: S09-454-737
Dozentin: Dr. Christiane Schildknecht
Proseminar Sprache in Wissenschaft und Literatur

Abgabedatum: 17. September 2010

Inhaltsverzeichnis

1. Die Figur Lolita als Symbol eines Archetyps?	3
2. Die Archetypen nach C. G. Jung.....	4
3. Das individuelle Unbewusste des Ich-Erzählers.....	7
3. 1. Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers	7
3. 2. Die Besessenheit des Ich-Erzählers.....	8
3. 3. Persona und Schatten des Ich-Erzählers.....	11
4. Das kollektive Unbewusste.....	13
4.1. Skandal und Erfolg von „Lolita“.....	13
4.2. „Lolitas“ Tod und Weiterleben als Muse.....	15
4.3. Die „moderne Lolita“	16
5. Zusammenfassung.....	18
6. Bildnachweis.....	19
7. Literaturverzeichnis	19

1. Die Figur Lolita als Symbol eines Archetyps?

Vor seinem Roman *Lolita* war Vladimir Nabokov ein unbekannter Schriftsteller gewesen. Nach *Lolita* kannte ihn die ganze Welt. Das Buch wurde kontrovers besprochen, durchlief zahlreiche Verbote und gehört mittlerweile zu den Klassikern der Weltliteratur (vgl. Zimmer 2008, 548). *Lolita* ist die Geschichte des Literaturwissenschaftlers Humbert Humbert, der ein Mädchen – die elfjährige Dolores Haze – begehrt. Um Dolores näher zu sein, heiratet er deren Mutter, Charlotte Haze. Nachdem diese bei einem Verkehrsunfall stirbt, entführt Humbert seine Stieftochter und reist mit ihr quer durch die USA. Während dieser Zeit missbraucht er sie mehrfach. H.H.s Besessenheit führt letztlich zur Ermordung eines Mannes. Er wird verhaftet und verfasst im Gefängnis seine Memoiren. Mit dieser Geschichte über einen Pädophilen hat Nabokov hohe Wellen geschlagen. Bis zum heutigen Tag wird über bestimmte Aspekte des Romans diskutiert.

Was ich aus der reichhaltigen Sekundärliteratur herausgreifen will, ist eine These von Horst-Jürgen Gerigk, nämlich diejenige, dass durch *Lolita* „der Archetypus der Kindfrau ins Bewusstsein gehoben wird“ (2009, 463). Dieser unscheinbare Satz zieht weitreichende Implikationen nach sich, wenn man sich die Definition von „Archetyp“ genauer ansieht. Der Begriff geht auf den Psychoanalytiker Carl Gustav Jung zurück. Ihm zufolge sind Archetypen Grundmotive der Psyche, die in jedem Menschen vorhanden sind. Sie sind Urbilder, die wir alle unbewusst teilen. Jungs Konzept geht unter anderem aus der Feststellung hervor, dass sich gewisse Symbole in Sagen und Mythen ständig wiederholen. Der Begriff „Urbild“ ist etwas unglücklich gewählt, da es sich bei Archetypen nicht um klare, detaillierte Bilder handelt (vgl. Roth 2009, 95). Archetypen sind vielmehr die Ursache jener Bilder, wie sie sich zahlreich und in verschiedener Ausprägung zeigen. So ist der Archetyp des Helden keinesfalls auf einen einzigen Helden – Herakles oder Siegfried – zu reduzieren, sondern der Ausgangspunkt aller Heldenfiguren überhaupt. Insofern ist Gerigks These zu korrigieren: Es kann sich bei Lolita nicht um einen Archetyp per se handeln, sondern höchstens um eine Figur, die aus dem Archetyp der Kindfrau hervorgegangen ist. Der Archetyp selbst wird immer im Dunkeln blieben. Sein „letzthinnige[r] Bedeutungskern lässt sich zwar um-, aber nicht beschreiben“ (Jung 1940, 170). Anders gesagt: Es ist möglich, Symbole aufzuzählen, deren

Quelle ein bestimmter Archetyp ist. Diesen selbst abschliessend zu beschreiben, ist jedoch unmöglich.

Es gibt viele literarische Figuren, die man als Symbol für die Kindfrau interpretieren kann (siehe dazu Kapitel 4.2). Laut Gerigk soll eine von diesen Figuren Lolita aus dem gleichnamigen Roman sein. Mit dieser These versucht er zu erklären, warum das Werk von Nabokov eine solche Durchschlagskraft erreichen konnte (vgl. Gerigk 2009, 463). Dadurch nämlich, dass Lolita einen Archetyp repräsentiert, der versteckt in uns allen wohnt, spricht er auch uns alle an. Doch wie funktioniert dieses Verweisen auf einen Archetyp? Da es sich bei *Lolita* um einen Roman handelt, muss dies mithilfe sprachlicher Mittel geschehen. Im Folgenden will ich deshalb untersuchen, inwiefern die Sprache Nabokovs auf diesen so nebulösen Archetyp verweist. Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst näher auf die Beschaffenheit des Archetyps eingegangen werden. Hierzu unternehmen wir einen kleinen Ausflug in die analytische Psychologie nach C. G. Jung. Danach werde ich versuchen, Eigenheiten im Erzählstil von *Lolita* auszumachen und diese im Sinne von Jung zu deuten. Zuletzt soll der Blick auf den Archetyp der Kindfrau als Ganzer geöffnet werden.

2. Die Archetypen nach C. G. Jung

C. G. Jung unterscheidet zwischen dem individuellen und dem kollektiven Unbewussten. Das individuelle Unbewusste ist ungefähr das, was auch Sigmund Freud meint, wenn er vom Unbewussten spricht (vgl. Roth 2009, 65). Das individuelle Unbewusste besteht aus den verdrängten Erlebnissen eines bestimmten Individuums. Nun geht Jung einen Schritt weiter – und in diesem Schritt führt er das kollektive Unbewusste ein. Im Unbewussten einer Person befindet sich nämlich nicht nur das persönlich Verdrängte, sondern zusätzlich das Verdrängte der gesamten Menschheit. Jung stellt sich das kollektive Unbewusste sozusagen als psychisches Erbgut vor, das jedem Menschen bereits bei Geburt eingeschrieben ist (vgl. a.a.O., 98). Auf dieser Grundlage, so Jung, formen sich dann die persönlichen Erfahrungen aus (vgl. a.a.O., 29). Ein individuelles Bewusstsein bildet nur derjenige aus, der sich aus dem kollektiven Unbewusstsein lösen kann. So, wie eine Insel aus dem Meer ragt, ragt das Ich-Bewusstsein aus dem kollektiven Unbewussten (vgl. a.a.O., 56).

Die Bestandteile des kollektiven Unbewussten werden Archetypen genannt. Und genau aus diesem Grund können Archetypen nicht abschliessend beschrieben werden: Weil sie per Definition im Unbewussten von uns allen liegen, in unserem blinden Fleck also. Archetypen bringen aber symbolische Bilder hervor, die sich durchaus im Rahmen unserer Wahrnehmung befinden (vgl. a.a.O. 101).

In einem besonders prägnanten Abschnitt betont C. G. Jung einmal mehr die Unfassbarkeit der Archetypen: „Man darf sich keinen Augenblick der Illusion hingeben, ein Archetypus könne schließlich erklärt und damit erledigt werden. Auch der beste Erklärungsversuch ist nichts anderes als eine mehr oder weniger geglückte Übersetzung in eine andere Bildsprache. (Sprache ist ja nichts anderes als Bild!) Man *träumt* bestenfalls den Mythus weiter und gibt ihm eine moderne Gestalt“ (Jung 1940, 174). Gerigk scheint der Auffassung zu sein, dass Nabokov genau dies gemacht hat; nämlich mit *Lolita* den Archetyp der Kindfrau aktualisiert. Und welche Rolle spielt hierbei die Sprache? Jung selbst liefert hierzu eine Anregung. Er schreibt: „Sprache ist ja nichts anderes als Bild!“ (1940, 174). Diese Wortwahl erinnert an Friedrich Nietzsche, der Sprache auf ähnliche Weise beschrieben hat. Auch er macht die Sprache vom Bild abhängig, indem er sie als rein metaphorisch bezeichnet. Ein Wort, so Nietzsche, sei die „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“ (1872, 878). Doch wenn ein Nervenreiz in ein Wort übersetzt wird, kann dies nie ohne Einschränkungen, Überbetonungen oder Verzerrungen geschehen. Nietzsche streitet generell ab, dass die Sprache direkten Zugriff auf die Wirklichkeit hat:

„Das ‚Ding an sich‘ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe. [...] Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen“ (1872, 879).

Wenn Nietzsche von Metaphern spricht, dann meint er eine Übertragung, eine *Übersetzung*. Das sinnlich Wahrgenommene wird in Begriffe übersetzt. Dieser Gedanke lässt sich auf C. G. Jungs Archetypen anwenden, mit dem entscheidenden Unterschied, dass Archetypen nicht sinnlich wahrgenommen werden können. Sie sind per Definition unerreichbar, so unerreichbar, wie es laut Nietzsche sogar die empirischen Gegenstände sind. Nimmt man diese erkenntnistheoretische Position ein, so muss man naturwissenschaftliche Sicherheiten skeptisch hinterfragen. Jungs Konzept der Archetypen wird dadurch aber unproblematischer. Denn Jung geht es gar nicht darum, die Beschaffenheit der Archetypen zu ergründen, sondern die Symbole, also die Sprachbilder, die aus ihnen hervorgehen. Wenn wir also vom Archetyp „Kindfrau“ sprechen, handelt es sich hierbei um eine Konstruktion, die wir einführen, um miteinander verwandte Symbole zu katalogisieren. Nietzsche sagt, der Sprachbildner bezeichne „die Relationen der Dinge zu den Menschen“ (ebd.). Analog könnte man sagen, dass ein Symbol die *Relation* der Menschen zu einer bestimmten Tatsache bezeichnet. Deswegen sprechen jene Symbole nicht über eine materielle Realität. Archetyp-Symbole sind weder wahr noch falsch, sie sind vielmehr Ausdruck eines psychischen Zustandes.

Der Ich-Erzähler in *Lolita* lässt kaum eine Gelegenheit aus, sich herablassend über die Psychoanalyse zu äussern.¹ Doch das sollte uns nicht davon abschrecken, auf diese Theorie zurückzugreifen. Im Gegenteil: Gerade *dass* sich Erzähler so vehement gegen die Psychoanalyse sträubt, sollte misstrauisch machen. Dies bedeutet freilich nicht, dass *Lolita* nur so zu interpretieren ist. Die folgende Auseinandersetzung mit Nabokovs Roman ist lediglich als Angebot einer bestimmten, doch nicht alles erklärenden Perspektive zu verstehen.

¹ Er macht sich einen Spass daraus, seinen Psychiatern unwahre Geschichten zu erzählen und sie damit vorzuführen: „Ich entdeckte [...], dass eine unerschöpfliche Quelle gesunder Freuden das Hänseln der Psychiater ist“ (Nabokov 1955, 55). Ausserdem bezieht er sich oft ironisch auf psychoanalytische Theorien: „Der Kindertherapeut in mir [...] käute neo-freudanisches Gesums wieder“ (Nabokov 1955, 205).

3. Das individuelle Unbewusste des Ich-Erzählers

3. 1. Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers

In der Rezeption von *Lolita* gibt es eine Kontroverse darüber, inwieweit dem Ich-Erzähler Humbert Humbert zu vertrauen ist. Es wurde auf zahlreiche Unstimmigkeiten, Ausschüsse und Euphemismen hingewiesen (vgl. Moore 2001, 71-80). Der Verdacht, dass H.H. gewisse Szenen beschönigt, liegt nahe. Insbesondere die Art und Weise, mit der er seinen ersten sexuellen Kontakt mit Lolita darstellt, gibt Anlass zur Skepsis (vgl. Patnoe 1995, 90-96). Eine Auslegung bezeichnet sogar das gesamte Finale als erlogen oder herbei fantasiert (vgl. Zimmer 2008, 580-585). H.H.s Wortwahl weist mehrere Male auf den fiktiven Charakter seiner Nacherzählung hin. Viele scheinbar beiläufige Einwürfe sind höchst selbstreflexiv und erinnern daran, dass das Gelesene keinesfalls eine akkurate Abbildung der Realität ist.² Dieser Leseart scheint auch die des Autors Nabokov zu entsprechen, der im Nachwort zu *Lolita* „Realität“ als eines der wenigen Worte bezeichnet, „die ohne Anführungszeichen nichts bedeuten“ (a.a.O., 515), mit andern Wörtern: subjektiv sind. Die Sprache in *Lolita* versucht also gar nicht erst, auf die fassbare Realität zu verweisen – ganz im Sinne von Friedrich Nietzsche, der dieses Unterfangen als unmöglich deklariert.

In der Sekundärliteratur herrscht ein gewisser Konsens darüber, dass besonders H.H.s Darstellung der Figur „Lolita“ verklärt ist: „Nabokovs *Lolita* präsentiert uns das Geschehen aus der Sicht des Mannes. Sie ist das, was sie ist, auf Grund der Attribute, die ihr von der männlichen Hauptgestalt, in deren Horizont sie erscheint, zugesprochen werden“ (Gerigk 2009, 476). Das wahre Wesen von Lolita bleibt uns somit ebenfalls verschlossen. Der Roman behandelt nicht sie selbst, sondern die Art und Weise, wie H.H. sie wahrnimmt und darstellt. Der Umgang des Ich-Erzählers mit Lolita hat eine frappante Ähnlichkeit mit diesem Zitat Jungs, das die Archetypen betrifft: „Der Archetypus geht nicht etwa aus physischen Tatsachen hervor, sondern er schildert vielmehr, wie die Seele die physische Tatsache erlebt, wobei sie (die Seele) des öfteren dermaßen

² Zu diesen Einwürfen zählen „Ich habe nur noch Worte, mit denen ich spielen kann!“ (Nabokov 1955, 51) und „Stellen Sie sich mich vor; sonst existiere ich nicht“ (a.a.O., 212). Auffällig ist außerdem, wie häufig der Ich-Erzähler explizit den Leser anspricht. Mit diesen und anderen Stilmitteln ruft Nabokov ständig in Erinnerung, dass H.H.s Geschichte eine verbale, ästhetische und nicht notwendigerweise eine wahre ist.

selbstherrlich verfährt, daß sie die tastbare Wirklichkeit leugnet und Behauptungen aufstellt, die der Wirklichkeit ins Gesicht schlagen“ (1940, 168).

In derselben Weise also, wie H.H. physische Tatsachen übergeht, sprechen Archetypen nicht über diese. Es geht in beiden Fällen um den psychischen Umgang mit diesen Tatsachen, wie auch immer diese beschaffen sein mögen. Meine These ist nun, dass H.H. „seine“ Lolita so behandelt, als wäre sie ein leibhafter Archetypus. Diese hoffnungslose und irrite Annahme des Ich-Erzählers ist es, die ich nun zur Diskussion stellen will.

C. G. Jung sucht Archetyp-Symbole bevorzugt in Mythen und Märchen, also in fiktionalen, fantastischen Geschichten. Er beschäftigt sich mit Literatur, die metaphorisch ist und somit gar nicht die Absicht hat, die Realität abzubilden. Auch bei *Lolita* handelt es sich um ein Produkt der Literatur. Der Ich-Erzähler wird nicht müde, seine Rolle als Künstler zu betonen, die wichtiger sei als diejenige des Gentlemans (vgl. Nabokov 1955, 117). Lolita ist ihm eine Muse, die ihn zu zahlreichen Gedichten und nicht zuletzt zum gleichnamigen Text *Lolita* inspiriert (vgl. Gerigk 2009, 472). H.H. gibt selbst zu, dass es sich bei seiner Lolita um eine Konstruktion handelt: „Was ich so rasend besessen hatte, war gar nicht sie gewesen, sondern meine eigene Schöpfung, eine andere, eine Phantasie-Lolita – vielleicht wirklicher als die echte; eine, die sich mit ihr überschnitt und sie umschloss; eine, die zwischen ihr und mir schwebte, willenlos, bewusstlos, ja, ganz ohne eigenes Leben“ (Nabokov 1955, 101).

Die Fantasie von einem Mädchen, die vielleicht wirklicher ist, als das Mädchen selbst. Diese Formulierung verrät sehr viel über den Wirklichkeitsbegriff des Erzählers. Da er ohnehin nie erfahren wird, wie es im Kopf der „echten“ Lolita aussieht, wieso sollte seine eigene Illusion von Lolita „irrealer“ sein? Die Figur, die H.H. mit dem Namen „Lolita“ bezeichnet, ist ohnehin eine Konstruktion, da das junge Mädchen sich selbst nie Lolita, sondern Dolly nennt (vgl. ebd, 440) und offiziell Dolores Haze heißt (vgl. a.a.O., 13).

3. 2. Die Besessenheit des Ich-Erzählers

C. G. Jung schreibt den Archetypen eine Kraft zu, mit der man produktiv an seiner Ich-Werdung arbeiten kann. Doch dieses heilende Potential kann schnell in ein destruktives

kippen. Und zwar, wenn man dem Archetyprettungslos verfällt, ihn als Droge missbraucht (vgl. Roth 2009, 114). Wie besessen der Erzähler von seiner Illusion „Lolita“ ist, wird schon nach der Lektüre des ersten Kapitels deutlich und zieht sich durch den gesamten Roman.³ Lolita ist der Fluchtpunkt der Geschichte und Hauptgrund, weswegen H.H. jene überhaupt abfasst.

Beinahe alle seine weiblichen Bekanntschaften bezieht H.H. auf Lolita. „Es hätte vielleicht gar keine Lolita gegeben, hätte ich nicht eines Sommers ein gewisses Ur-Mädchenkind geliebt“ (Nabokov 1955, 13). Mit dem Ur-Mädchenkind ist Annabel Leigh gemeint. In sie verliebt sich H.H. in seiner Kindheit; diese Zuneigung bleibt sexuell aber unerfüllt. Annabel stirbt noch als Kind. Der Ich-Erzähler kann seinen misslungenen Versuch, am Strand mit ihr Geschlechtsverkehr zu haben, jedoch nicht vergessen. Das Bild des Mädchens von damals hat sich ihm eingeprägt (vgl. a.a.O., 23). Zu seinen Erlebnissen mit Annabel Leigh bietet H.H. eine psychoanalytische, wenn auch ironische Deutung an: „Dem fähigen Psychiater, der meinen Fall studiert [...], ist zweifellos daran gelegen, dass ich mit meiner Lolita an den See fahre, damit mir dort endlich die »Befriedigung« eines lebenslangen Begehrens zuteil werde, die mich von der »unbewussten« Besessenheit der nie gestillten Kindheitsliebe zu der kleinen Miss Lee befreit, mit der alles begann“ (Nabokov 1955, 274).

Doch Annabel ist nicht die einzige Figur, die explizit mit Lolita in Verbindung gebracht wird. So heiratet H.H. Charlotte Haze, Lolitas Mutter, um Lolitas Vater zu werden und so mehr Freiraum für seine Gelüste zu haben. Da sie eine Blutsverwandte ist, hat Charlotte eine natürliche Ähnlichkeit mit Lolita, die H.H. nicht versäumt zu beschreiben. Ein Beispiel hierfür ist, wie H.H. Charlotte auf Kindheitsfotos beschreibt: „Eine erste Vision von Lolitas Silhouette, ihren Beinen, ihren Wangenknochen, ihrer Stupsnase [...]. Lotelita, Lolitchen“ (Nabokov 1955, 125). H.H. vergleicht aber nicht nur Charlotte mit Lolita, sondern auch Lolita mit Charlotte: „Inmitten von blauem Dunst entstieg Charlotte Haze ihrem Grab“ (a.a.O. 1955, 454). Überdies stellt er sich eine „Lolita II“ vor, eine

³ Die berühmten ersten Sätze des Ich-Erzählers lauten: „*Lolita*, Licht meines Lebens, Feuer meiner Lenden. Meine Sünde, meine Seele. Lo-li-ta: die Zungenspitze macht drei Sprünge den Gaumen hinab und tippt bei drei gegen die Zähne. Lo. Li. Ta“ (Nabokov 1955, 13). In unserem Kontext sind sie insofern interessant, als dass sie einen regelrechten Kult um eine blosse Lautfolge betreiben. Das erste, was von Lolita beschrieben wird, ist, wie man ihren Namen ausspricht. Es ist die blosse Beschreibung eines Klanges.

Tochter von sich und Lolita (vgl. a.a.O. 1955, 286). In der jungen Prostituierten Monique versucht er eine Nymphette zu sehen (vgl. a.a.O., 35) und an seiner Ex-Frau Valerie fasziniert ihn, „wie sie das kleine Mädchen spielte“ (a.a.O., 40). Die Verbindung der weiblichen Figuren untereinander wird in der Beschreibung eines Traumfetzens explizit: „Sie [Lolita] spukte durch meinen Schlaf, aber sie erschien dort in merkwürdigen, unheimlichen Verkleidungen als Valeria oder Charlotte oder eine Kreuzung beider“ (a.a.O., 419).

Da H.H. englische Literatur studiert hat, kann er auf ein grosses Repertoire von fiktiven Figuren zurückgreifen. Auch diese setzt er mit Lolita in Verbindung. Das beginnt mit den Nymphen, aus denen er ein neues Wort ableitet: „Nymphette“ (a.a.O., 25). Ausserdem finden sich Anspielungen auf Electra (vgl. a.a.O., 381), Venus (vgl. a.a.O., 445) und Alice (vgl. a.a.O., 215, 435). Letzteres ist eine Anspielung, die über das rein Fiktive hinaus geht. Die Muse für *Alice in Wonderland* war nämlich ein Mädchen namens Alice Liddell, die es tatsächlich gegeben hat und die von Charles Dodgson ständig umschwärmt wurde (vgl. Lavizzari 2005, 147-175). Auch „Poes Schatz“ (Nabokov 1955, 176) hat es gegeben, nämlich als Virginia Clemm, die der amerikanische Schriftsteller Edgar Allan Poe im Alter von dreizehn heiratete (vgl. Lavizzari 2005, 86).

Ich liste all diese Namen auf, um Folgendes zu verdeutlichen: Nicht nur Dolores Haze, sondern auch zahlreiche andere, zum Teil literarische Figuren, verweisen direkt oder indirekt auf Lolita. Die Konstruktion „Lolita“ ist also nicht von der Anwesenheit Dolores Hazes abhängig. Man könnte im Gegenteil sogar sagen, dass sie von der *Abwesenheit* Dolores‘ abhängig ist. Nicht umsonst verlangt der Ich-Erzähler, dass seine Memoiren erst gelesen werden dürfen, wenn Dolores tot ist (vgl. Nabokov 1955, 463). Die Figur, auf die der Name Lolita ursprünglich verwies, ist also nicht mehr auf der Welt, wenn der Leser das Buch *Lolita* aufschlägt. Das heisst nichts anderes, als dass es dann keine wie auch immer geartete „Wirklichkeit“ gibt, an der sich H.H.s Vision von Lolita abgleichen liesse. Lolita ist keine physische, sondern eine psychische Erscheinung, auf die mehrere Symbole verweisen. Ich behaupte, dass diese Konstellation durchaus vergleichbar ist mit den Archetypen von C. G. Jung.

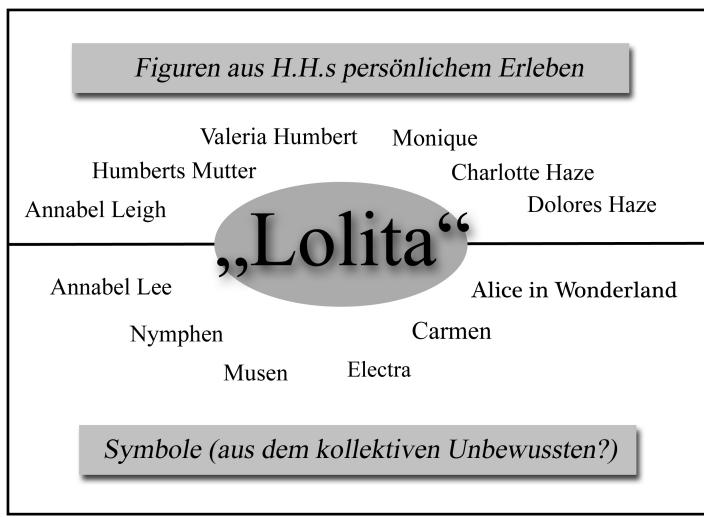


Abbildung 1: „Lolita“ als Archetyp

In dieser Leseart sind sowohl die Figuren aus H.H.s Leben als auch diejenigen aus der Weltliteratur Symbole für einen Archetyp – in diesem Falle „Lolita“ –, der unerreichbar bleibt. Denn obwohl der Ich-Erzähler rhetorisch alle Register zieht, ist er nie in der Lage, Lolita in Sprache zu bannen. Es gibt mehrere Stellen, an denen er sich unzufrieden mit seinen eigenen Beschreibungen zeigt. „Ganz Neuengland für die Feder einer Schriftstellerin!“ (a.a.O., 79) und „Wäre meiner Glückseligkeit Sprache gegeben gewesen“ (a.a.O., 203) sind zwei von ihnen. Der Roman als Ganzes kann als verzweifelter, wahrscheinlich sogar krankhafter Versuch gewertet werden, die richtigen Worte für Lolita zu finden. Wenn man Lolita aber als einen Archetyp versteht, ist diese Suche von Vornherein vergeblich. Nietzsche würde das sogar bei nicht-archetypischen Entitäten sagen. Der Ich-Erzähler ist unfähig, Lolita „auf eine stabile Definition festzulegen“ (Bronfen 1994, 543).

3. 3. Persona und Schatten des Ich-Erzählers

Es gibt einen weiteren Aspekt von Jungs Denken, der sich auf den Ich-Erzähler von *Lolita* anwenden lässt: das Konzept von Persona und Schatten. Die Persona lässt sich am einfachsten als Maske beschreiben, mit der ein Individuum seine wahre Natur versteckt. Eine Persona ist den Erwartungen der „Sozietät“ angepasst (vgl. Roth 2009, 69). Dem Ich-Erzähler ist durchaus bewusst, dass seine Leidenschaft für Nymphetten ein gesellschaftliches Tabu darstellt. Entsprechend stellt er diese Neigung nicht zur Schau. Dass der Ich-Erzähler mit Personae arbeitet, lässt sich anhand einer Auffälligkeit in der Er-

zählweise festmachen. Zunächst ist Humbert Humbert nicht sein richtiger Name, sondern ein Pseudonym, das im Vorwort explizit „Maske“ genannt wird (vgl. Nabokov 1955, 6). Wann immer der Ich-Erzähler eine bestimmte Rolle spielt, schildert er sich selbst in der dritten Person. Nach dem Tod seiner Frau Charlotte beschreibt er seine Reaktion im Beisein der Öffentlichkeit wie folgt: „Der Witwer, ein Mann von außerordentlichen Selbstbeherrschung, weinte nicht und tobte nicht. Er wankte ein bisschen, das allerdings; aber er öffnete den Mund nur, um Auskünfte zu erteilen oder Anweisungen zu geben [...]“ (a.a.O., 162). Dieser Wechsel in die dritte Person impliziert, dass der Erzähler sich selbst von aussen beobachtet – also, wie er auf andere wirken muss. Ähnlich schildert er sich und seine Tochter beim Restaurantbesuch: „Wenn er mit Dolly zum Dinner in der Stadt ist, sieht man Mr. Edgar H. Humbert sein Steak auf europäische Art mit Messer und Gabel essen. [...] Am Sonntagvormittag [...] sieht und hört man, wie er zu der zum Hallentennis strebenden Dolly sagt, komm nicht zu spät nach Hause“ (a.a.O., 311f). Auch hier handelt es sich um ein öffentliches Szenario. Dolores wird „Dolly“ gerufen, nicht „Lolita“. Der Ich-Erzähler entscheidet sich für ihren offiziellen Spitznamen, nicht ihren intimen. Er schildert das, was „man“ sieht, nicht aber das, was unter dieser Maske lauert.

Der Schatten ist der Gegenspieler der Persona, weil er „die Inhalte aufnimmt, die mit der bewussten oder bewusstseinsnahen Präsentation einer Persona nicht vereinbar sind“ (Roth 2009, 77). Der Schatten enthält sowohl kollektiv, als auch individuell unerwünschte Inhalte (vgl. a.a.O., 78). Ein Individuum kann seinen Schatten manifestieren, indem er ihn auf eine andere Person projiziert. Genau dies tut auch H.H. Sein Schatten findet sich in Clare Quilty wieder, seinem Widersacher, an den er Lolita letztlich verliert. Der Ich-Erzähler deutet oft Ähnlichkeiten zwischen ihm und Quilty an: „Die Tonart seines Geistes hatten eine gewisse Verwandtschaft mit mir“ (Nabokov 1955, 412). „[Er streifte] in einem violetten, dem meinen sehr ähnlichen Schlaufrock an mir vorbei“ (a.a.O., 486) ist ein anderes Beispiel, auffällig durch seine Beiläufigkeit. H.H. bezeichnet Quilty als „Humbert II“ (a.a.O., 357). An einer anderen Stelle nennt er ihn sogar seinen Bruder (vgl. a.a.O., 408), was an das psychoanalytische Vokabular erinnert, in der der Schatten auch „dunkler Bruder“ genannt wird (vgl. Roth 2009, 78). Nicht zu übersehen ist ausserdem, wie oft der Ich-Erzähler auch das Wort „Schatten“ im Bezug

auf Quilty verwendet.⁴ H.H. verabscheut Quilty, doch was er unbewusst verabscheut, ist sein eigenes Wesen, was er sich wohl nicht eingestehen will oder eingestehen kann. Am Ende seiner Nacherzählung erschießt H.H. Quilty. Es wäre möglich, diesen Akt als Entzagung seiner Sucht zu interpretieren, doch das Gegenteil ist der Fall: Er tötet nur die Projektionsfläche seines Schattens, sein innerstes Problem jedoch bleibt nach wie vor unbewusst. Wo doch gerade dies, nämlich die Bewusstmachung des Schattens, der erste heilende Schritt im Verlaufe der psychologischen Behandlung wäre (vgl. Roth 2009, 76)!

Obwohl H.H. vorgibt, die Psychoanalyse durchschaut zu haben, ist er nicht dazu bereit oder nicht dazu in der Lage, sinnvoll mit dem Archetyp und seinem Unbewussten umzugehen. Doch wahrscheinlich wäre seine Leidenschaft nicht so intensiv, wenn er sich des Archetypus bewusst würde. Das Unbewusste, Unfassbare scheint wesentliche Voraussetzung seiner Obsession zu sein: „Was als genussreiche Dehnung meiner innersten Wurzeln begonnen hatte, wurde zum glühenden Prickeln, das *jetzt* einen Zustand absoluter Sicherheit, Zuversicht, Zuverlässigkeit erreichte, wie er im bewussten Leben nirgends sonst zu finden ist“ (Nabokov 1955, 97). „Der Leser muss sich vor Augen halten, dass sich der verzauberte Wanderer im Besitz und im Bann einer Nymphette *jenseits des Glücklichseins* befindet. Keine Seligkeit auf Erden ist der vergleichbar, eine Nymphette zu liebkosern. Sie ist *bon concours*, diese Seligkeit, sie gehört einer anderen Gattung an, einer anderen Ordnung der Gefühle“ (a.a.O., 273).

4. Das kollektive Unbewusste

4.1. Skandal und Erfolg von „Lolita“

Der Ich-Erzähler hat das Ziel, Lolita unsterblich zu machen (vgl. Nabokov 1955, 463). Wenn man den enormen Erfolg von *Lolita* betrachtet, so drängt sich einem der unangenehme Gedanke auf, dass er dieses Ziel erreicht hat. Nicht nur gilt der Roman als einer der besten literarischen Werke des 20. Jahrhunderts, auch hat sich der Name „Lolita“ als Bezeichnung für ein verführerisches Mädchen durchgesetzt. Beiläufig und unbedacht

⁴ Der Ich-Erzähler nennt den roten Wagen seines Verfolgers Quilty „roten Schatten“ (Nabokov 1955, 361) und nur eine Seite weiter schildert er, wie ein Verkehrspolizist diesen Schatten abschneidet. Wortwörtlich: „meinen Schatten“ (vgl. a.a.O., 361).

werden Popsängerinnen als „Lolitas“ bezeichnet (vgl. Stocker 2008). In der Musik wird der Name sowohl für Pseudonyme, als auch für Songs verwendet. Außerdem sind zahlreiche Neologismen vom Namen „Lolita“ abgeleitet.⁵ In der Sekundärliteratur beklagt man sich zurecht darüber, dass die Rolle Lolitas falsch verstanden wurde und man unkritisch H.H.s Illusion übernommen hat: „Why isn‘t the definition of “Lolita” “a molested adolescent girl” instead of a “seductive” one?“ (Patnoe 1995, 83) Der Ich-Erzähler war also erfolgreich darin, seine Sicht der Dinge unter die Leute zu bringen; kollektiv zu machen, wenn man so will.

Doch ist Lolita zu einem eigenständigen Archetyp geworden, so, wie der Ich-Erzähler sie erlebt? Die Antwort lautet „Nein“, da wir als Publikum in Lolita nur ein Symbol für den Kindfrau-Archetypus erkennen – und zwar eines, das an die Zeit der Veröffentlichung angepasst worden ist. Jung schreibt dazu: „Er [der Archetyp] ist ein Gefäß, das man nie leeren und nie füllen kann. Er existiert an sich nur potentiell, und wenn er sich in einem Stoff gestaltet, so ist er nicht mehr das, was er vorher war. Er beharrt durch die Jahrtausende und verlangt doch immer neue Deutung“ (1940, 193). Der Autor Vladimir Nabokov hat 1955 eine neue Deutung angeboten, die auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Er hat einen grossflächigen Skandal ausgelöst, also ein kollektives Tabu angesprochen.

„Der Skandal war notwendig, aber er konnte nur in einem einzigen historischen Moment stattfinden; als im ganzen Westen das Sexualtabu zerfiel. Solange es noch in voller Schärfe bestand (zehn Jahre früher), wäre ein Buch wie *Lolita* nicht gedruckt worden. Als es nicht mehr bestand (zehn Jahre später), wäre jeder Skandal ausgeblieben.“ (Zimmer 2008, 541). Man könnte also sagen, dass die Zeit reif war für *Lolita*. Doch wahrscheinlich nicht auf die Weise, die Nabokov vorschwebte. Wie sein Roman interpretiert werden würde, konnte er schliesslich weder vorhersehen, noch beeinflussen. Die Öffentlichkeit hat die Figur „Lolita“ angenommen und sie eigenständig angepasst. Und so ist aus dem Namen das geworden, was er heute bedeutet. Gibt es nun eine Lolita? Nein. Wie „Lolita“ eine Konstruktion des Ich-Erzählers ist, ist auch die „Lolita“ in unserem Sprachgebrauch eine Konstruktion; kein empirisch fassbares Objekt, sondern ein Symbol.

⁵ Ein guter Überblick über die Verwendung des Namens „Lolita“ vermittelt die Begriffserklärung auf der englischsprachigen Wikipedia (online unter: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(disambiguation\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_(disambiguation)), Zugriff: 28.8.10).

4.2. „Lolitas“ Tod und Weiterleben als Muse

Lolita ist nicht die einzige Figur, die als Symbol des Kindfrau-Archetyps interpretiert werden kann. Zu diesen Figuren gehören die folgenden:

- 370 – 380 v. Chr.: Die Nymphen aus dem Platonischen Dialog *Phaidros*.
- 1893: Salomé aus dem gleichnamigen Drama von Oscar Wilde.
- 1904: Lulu aus den beiden Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* von Frank Wedekind.
- 1928: Judith Wheater aus *The Children* von Edith Wharton.
- 1944: Tatjana aus der gleichnamigen Novelle von Curt Goetz.
- 1955: Lolita aus dem gleichnamigen Roman von Vladimir Nabokov.
- 1996: Nancy Callahan aus der Graphic Novel *Sin City* von Frank Miller.

Die hier aufgeführten Figuren sind natürlich nicht identisch. Jede hat ihre eigenen Charakteristiken, deren ausführliche Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es gibt jedoch zwei Aspekte, die im Bezug auf die Kindfrau mehrfach eine Rolle spielen: derjenige der Muse und der des Todes. Im Platonischen Dialog *Phaidros* werden die Nymphen als Überbringer der göttlichen Wahrnehmung und des Wahnsinns beschrieben (vgl. Lavizzari 2005, 31), und in ihrem Buch *Lulu, Lolita und Alice: Das Leben berühmter Kindmusen* schildert Alexandra Lavizzari, wie auch „wirkliche“ Kindfrauen Künstlern als Muse dienen können – auch in Verbindung mit ihrem Tod. Der Tod kann hier durchaus metaphorisch verstanden werden, denn eine Kindfrau bleibt nicht ewig Kindfrau. „Ich wusste, dass ich mich für immer in Lolita verliebt hatte; ich wusste aber auch, dass sie nicht immer meine Lolita sein würde. [...] Die Bezeichnung «für immer» bezog sich nur auf meine Leidenschaft, nur auf die ewige Lolita, die mir im Blut lag“ (Nabokov 1955, 106). Der Ich-Erzähler erfährt den Tod seiner Geliebten, als er ihr nach langer Trennung wieder begegnet – brillentragend und hochschwanger (vgl. a.a.O., 445 und Bronfen 1994, 536). Sie gehört nicht mehr ihm; er hat seine Hauptprojektionsfläche verloren. Der Tod dieser Projektionsfläche treibt ihn letztlich dazu, seine Memoiren zu verfassen, in der Lolita von den Toten aufersteht, jedoch nicht so, wie sie „wirklich“ war.

Für die literarische Aufarbeitung der toten Kindfrau gibt es zahlreiche andere Beispiele. Edgar Allan Poe schrieb zwei Gedichte zum Tod seiner Frau Virginia: *Ulalume* und *Annabel Lee* (vgl. Lavizzari 2009, 102f). Nach dem Tod seiner geliebten Sophie stürzt sich Novalis in seine intensivste Schaffensperiode (vgl. a.a.O., 68) und John Ruskin bezieht seine Arbeiten zusehends auf die verstorbene Rose LaTouche (vgl. a.a.O., 142). Dabei ist stets zu beachten, dass auch jene Darstellungen idealisierter Natur sind (vgl. a.a.O., 141). Trotz der Versuche, verschiedene Kindfrauen miteinander zu verbinden, sind sie doch ständig in Bewegung und lassen sich natürlich nicht auf simple Stichworte wie „Tod“ und „Muse“ reduzieren.

4.3. Die „moderne Lolita“

In ihrem Buch *Der neue Lolita-Komplex* bezeichnen Sina-Aline Geißler und Wolfgang Bergmann die Lolita-Fantasie von H.H. als begraben: „Die Anziehungskraft einer Lolita als Objekt männlicher Herrschafts- und Erotikphantasien hat sich erschöpft“ (Geißler/Bergmann 1991, 167f). Die „modernen Lolitas“ (a.a.O., 169) seien nicht nur weniger auf den Körper reduziert, sie seien auch zum Altern fähig. Anders als H.H.s Lolita, die bereits im Alter von siebzehn nicht mehr „Lolita“ ist. Entscheidend sei lediglich der grosse Altersunterschied zwischen Mann und Frau (vgl. a.a.O., 200). Stimmt es, dass die heutigen Kindfrauen losgelöst sind von männlichen Fantasien und in eine gleichberechtigte Partnerschaft integriert werden? Nein. Die Rolle der Kindfrau ist zwiespältig geblieben, selbst, wenn man die These von Geißler und Bergmann akzeptiert.

Rund vierzig Jahre nach *Lolita* veröffentlicht der Comiczeichner Frank Miller *That Yellow Bastard*, eine Graphic Novel, in deren Mittelpunkt Nancy Callahan steht. John Hartigan rettet das elfjährige Mädchen aus den Händen eines Pädophilen, wird dann aber selbst als Kinderschänder verurteilt. Nach acht Jahren Isolation im Gefängnis trifft er wieder auf Nancy. Nun ist sie neunzehn, doch der Altersunterschied zwischen ihr und ihm bleibt bestehen. Die Geschichte endet damit, dass Hartigan sich für sie aufopfert – ohne Nancy auch nur einmal lüstern berührt zu haben. Wahre Liebe, könnte man meinen. Doch die Figur „Nancy“ ist weder vergeistigt noch selbstständig. Sie ist und bleibt ein Körper, auf den Fantasien übertragen werden. Nancy arbeitet als Erotiktänzerin, was der Zeichner voyeuristisch in Szene zu setzen versteht (vgl. Miller 1996, 126-141). Mil-

ler spricht eine andere Männerfantasie an, nämlich diejenige, stark sein zu können für eine hilf-, doch nicht reizlose Frau.



Abbildung 2 und 3: Nancy Callahan im Alter von elf (1.) und neunzehn.

Ich erwähne Nancy Callahan aus drei Gründen. Erstens ist sie ein exemplarisches Beispiel für die gealterte Kindfrau, von der Geißler und Bergmann sprechen.⁶ Zweitens ist sie 2005 erfolgreich in die Popkultur eingezogen, mithilfe des Blockbusters *Sin City*, in dem John Hartigan das Gesicht von Superstar Bruce Willis erhält. Drittens arbeiten sowohl Miller als auch Nabokov mit einer selbstsicheren und einnehmenden Präsentation. Bei *Sin City* ist diese bildlich, bei *Lolita* sprachlich. In beiden Fällen jedoch droht die Präsentationsform zu überschatten, was eigentlich erzählt wird. Deshalb ist es wichtig, sich nicht blenden zu lassen von visueller Brillanz oder von rhetorischem Geschick. Es ist falsch zu glauben, man könne die „wirkliche“ Nancy Callahan, die „wirkliche“ Dolores Haze erkennen. Was uns diese Figuren zeigen, ist nicht ihre wahre Natur, sondern eine schiefen Perspektive, die entsprechend interpretiert werden muss. Gerade an zwei so auffällig überzeichneten Werken wie *Sin City* und *Lolita* lässt sich das besonders gut aufzeigen.

⁶ Ein Beispiel für die gealterte Kindfrau ist Nancy deswegen, weil sie schon als Elfjährige eine wichtige Rolle im Leben von Hartigan einnimmt. Die allwöchentlichen Briefe des jungen Mädchens halten ihn davon ab, in der Isolation des Gefängnisses Selbstmord zu begehen (vgl. Miller 1996, 148). Dort hat er lediglich ihre Worte zur Verfügung, was natürlich Platz lässt für seine eigene Fantasie. Als er nach acht Jahren das Gefängnis verlässt, ist Nancy kein Mädchen mehr, sondern eine Erwachsene. Sie ist Symbol der jungen Frau, die Geißler und Bergmann als neue, die gealterte Lolita postulieren.

5. Zusammenfassung

„Ich sagte nichts. Ich drängte ihre Weichheit ins Zimmer zurück und ging hinter ihr hinein. Ich fetzte ihr das Hemd vom Leib. Ich riss den Reißverschluss auf und zog den Rest herunter. Ich zerrte ihr die Sandalen von den Füßen. Ich unternahm eine wilde Verfolgungsjagd auf den Schatten ihrer Untreue; doch die Witterung, der ich folgte, war so schwach, dass sie von der Einbildung eines Verrückten nicht zu unterscheiden war“ (Nabokov 1955, 354).

So wirkt der Roman *Lolita*: wie die leidenschaftliche Suche eines Besessenen. Eine Suche nicht nur nach Lolita, sondern auch nach dem eigenen Schatten. Alles, was er sucht, liegt in ihm selbst verborgen. Doch der Ich-Erzähler findet weder das eine, noch das andere. Jede Beschreibung von Lolita bleibt unbefriedigend und der Tod von Clare Quilty bedeutet nicht das Ende von H.H.s eigener Obsession. Er wird zum krankhaften Sklaven eines Archetyps, den er doch nie zu fassen bekommt. H.H. ist nicht in der Lage, mit seinem Unbewussten umzugehen. Sowohl Archetyp als auch Schatten fungieren ihm als Droge. Darüber kann auch die Ironie, mit der er die Psychoanalyse abweist, nicht hinwegtäuschen. Doch was ist es, das H.H. von dieser Droge abhängig macht? Ist es der frühe Tod seiner Mutter? Seine Hingabe zur verstorbenen Annabel Leigh? Oder hat der Ich-Erzähler jenen wahren Grund nie in Worte gefasst, nie in Worte fassen können, da er ihn ins Unbewusste verdrängt hat, um dann ebendort nach Linderung zu suchen? Wo der Ich-Erzähler an seine Grenzen stösst, scheitern wir Leser erst recht. Und genau das ist es wohl, was am Roman *Lolita* so fasziniert: „Sein innerstes Geheimnis hat er für sich behalten. Mehr noch, es stehen noch nicht einmal die Begriffe bereit, die es knacken könnten“ (Zimmer 2008, 585). Sind das Wort, das Symbol und der scheinbare Archetyp „Lolita“ nicht auch Sinnbild dafür, wie schwach Sprache ist, wenn es darum geht, die innersten Sehnsüchte auszudrücken?

6. Bildnachweis

- Abbildung 1: selbst gestaltete Grafik.
- Abbildung 2: Bildausschnitt aus *Sin City* (Miller 1996, 54).
- Abbildung 3: Bildausschnitt aus *Sin City* (Miller 1996, 139).

7. Literaturverzeichnis

- Bronfen, Elisabeth (1994): *Die tote Geliebte als Muse*. In: Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Elisabeth Bronfen. München: Antje Kunstmann Verlag, S. 517-552.
- Geißler, Sina-Aline und Bergmann, Wolfgang (1991): *Der neue Lolita-Komplex*. München: Rastatt und Wilhelm Heyne Verlag.
- Gerigk, Horst-Jürgen (2009): *Salome und Lolita: Die „Kindfrau“ als Archetypus*. In: Geist, Eros und Agape: Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst. Edith Düsing und Hans-Dieter Klein (Hrsg.). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 463-479.
- Jung, Carl (1940): *Zur Psychologie des Kindarchetypus*. In: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf (Hrsg.). Olten: Walter-Verlag, S. 165-195.
- Lavizzari, Alexandra (2005): *Lolita, Lulu und Alice: Das Leben berühmter Kindmützen*. Berlin: edition ebersbach.
- Miller, Frank (1996): *That Yellow Bastard*. Milwaukie: Dark Horse Books.
- Moore, Anthony (2001): *How Unreliable Is Humbert in „Lolita“?*. In: Journal of Modern Literature, S. 71-80.
- Nabokov, Vladimir (1955): *Lolita. Roman*, 11. Auflage. Aus dem Englischen übersetzt von Helen Hessel, Maria Carlsson, Kurt Kusenberg et al., 1959. Reibbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1872): *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 875-890.
- Patnoe, Elizabeth (1995): *Lolita Misrepresented, Lolita Reclaimed: Disclosing the Doubles*. In: College Literature, Vol. 22, S. 81-104.
- Roth, Wolfgang (2009): *C. G. Jung verstehen: Grundlagen der Analytischen Psychologie*. Düsseldorf: Patmos Verlag.

- Stocker, Marita (2008): „*Wenn Lolita vom Flachlegen singt*“. Online unter: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/annett-louisan-auf-dem-tollwood-wenn-lolita-vom-flachlegen-singt-1.188921>, Zugriff: 26.08.2010.
- Zimmer, Dieter Eduard (2008): *Nachwort des Herausgebers*. In: Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Roman. Rebeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 537-585.