Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 29 (2002)

Artikel: Melancholie und Karneval : zur Dramatik Cecilie Løveids
Autor: Baur, Bettina
Kapitel: 2.1: Melancholie als Modus moderner Texte
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858252

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

2. Theoretische Konzeption

2.1. Melancholie als Modus moderner Texte

Julia Kristeva konzipiert in ihrem 1987 erschienenen Band *Soleil noir. Dépression et mélancolie* Melancholie als Modus moderner Texte. Kristevas Ausführungen verbinden zwei Perspektiven. Unter dem Stichwort Melancholie thematisiert sie sowohl die Objektbeziehungen der Melancholiker als auch die Methode der Autoren, die über Melancholie als Objekt schreiben, und schließt beide Perspektiven zusammen. Sie versteht Melancholie als Disposition, die den Aufbau von Identitäten einerseits überhaupt erst möglich macht, als auch andererseits erschüttert. Diese doppelte Perspektivierung geht darauf zurück, daß sie Melancholie nicht als Anomalie, sondern als Effekt eines universalen Sozialisationsphänomens begreift. Sie situiert den Ursprung der Melancholie in der Trennung zwischen Mutter und Kind, die die Grundlage für die Ausdifferenzierung eines Eigenraums bildet. Gleichzeitig kommt es in diesem hypothetischen Moment der ersten narzißtischen Verletzung zu einer Spaltung, die die Stellung des Subjekts untergräbt. Die Trennung verursacht eine Grenzsituation, die von Kristeva als Leere bestimmt wird. Sie bestimmt die melancholische Grenzsituation als eine narzißtische Leere, die sich als Horror vor fließenden Identitätsgrenzen manifestiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, nach einer Darstellung des theoretischen Konzepts in den Dramen Løveids Repräsentationsweisen aufzuzeigen, die von der Exzessivität der Melancholie geprägt sind.

Der Begriff Melancholie stammt aus der Psychoanalyse und wird dort vereinzelt noch als Synonym für endogene Depressionen verwendet, d.h. für Depressionen, die nicht auf ein auslösendes Lebensereignis zurückzuführen sind. Kristeva schließt mit ihrer Definition hier an, zumal sie die Ursache von Melancholie als universales Sozialisationsphänomen in einem präpsychologischen Zustand verortet. Ausgangspunkt meiner Darstellung ist Sigmund Freuds Essay *Trauer und Melancholie* von 1917.[1] Dieser Essay nimmt im Diskurs über Melancholie bis heute eine zentrale Position ein und bildet einen wichtigen Referenzrahmen für *Soleil noir*. Außerdem liefert der kanonische Text eine topische Bestimmung der Qualitäten der Melancholie, die in der Diskussion um Melancholie und Depression im 20. Jahrhundert immer wieder zitiert und wiederholt werden. Die in Freuds Text fixierten topischen Qualitäten der Melancholie bilden zudem einen Bezugspunkt für die späteren Textanalysen.

Freud bestimmt Melancholie in Abgrenzung zum Verlauf einer Trauerphase. Bei beiden Phänomenen handelt es sich um psychische Reaktionsweisen auf eine Verlusterfahrung. Das verlorene Objekt kann ein geliebter Mensch oder eine ab-

---

1 Freud 1989 (Band 3), S. 193-212.

strakte Größe sein. Es ist immer ein libidinös besetztes Objekt, dessen Verlust den Abzug der libidinösen Energien vom geliebten Objekt erfordert. Entscheidend für die Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie ist die Art und Weise, wie mit dem Verlust umgegangen wird. In der Trauerarbeit verarbeitet das Ich den erzwungenen Libidoabzug erfolgreich. In der Melancholie dagegen kommt es zu einer nachträglichen Wiedervereinigung mit dem verlorenen Objekt. Das Ich identifiziert sich mit ihm, und es kommt zu einem Ichverlust:

> Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich.[2]

Die unerfüllten Energien werden in der Melancholie auf das Ich umgelenkt und kommen dort in Form von Schuldgefühlen zum Ausdruck. Der Melancholiker identifiziert sich mit dem verlorenen Objekt und entwickelt eine ambivalente Beziehung zu ihm. Die Vorwürfe, die als Reaktion auf den Verlust entstehen und die eigentlich dem verlorenen anderen gelten, wendet er dann gegen sich selbst. Dieser Ichverlust infolge der Identifizierung führt zu emotionaler Erstarrung und insbesondere zu einem charakteristischen Gefühl von Leere:

> Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich [...] und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung; [...][3]

Der Ichverlust in der Melancholie erschüttert die Identität des Betroffenen. Zugleich verändert sich die Wahrnehmung des Melancholikers. Er entwickelt eine Differenzerfahrung gegenüber der umgebenden Welt; die Welt wird ihm fremd. Analog dieser psychoanalytischen Bestimmung des Affekts, so wird sich zeigen, erweist sich Melancholie in Texten als eine Struktur, die mit der Stellung des Subjekts auch die seiner textuellen Darstellung untergräbt.[4]

Freud definierte Melancholie als eine pathologische Form von Trauer, die als Reaktion auf den Verlust eines libidobesetzten Objektes entsteht, die aber, wenn das Ich den Verlust des Objektes akzeptiert, in der Trauerarbeit überwunden werden kann. Er verstand unter Melancholie das, was heute als depressive Zustände beschrieben wird. Demgegenüber betrachtet Kristeva Melancholie als einen konstitutiven Faktor eines jeden Subjekts, der nicht überwunden werden kann. Sie bestimmt Melancholie als eine Erfahrung, die notwendig mit der Subjektkonstitution und der sprachlichen Verfaßtheit des Menschen zusammenhängt. Ihr Konzept von Melancholie soll im folgenden vorgestellt werden.[5]

---

2 Freud 1989 (Band 3), S. 203.
3 Freud 1989 (Band 3), S. 206.
4 Vgl. Schwarz 1996, S. 15.
5 Kristeva 1987. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit *Soleil noir* liefert Schwarz 1996.

Julia Kristeva: *Soleil noir*

Die Literaturwissenschaftlerin und Psychonalytikerin Julia Kristeva hat mit ihren Publikationen maßgeblich zur poststrukturalistischen Theoriebildung beigetragen. Ihre wichtigsten Bezugspunkte in der Psychoanalyse sind die Theorien von Freud und Lacan. Ihr theoretisches Instrumentarium entwickelte Kristeva in ihrer Habilitationsschrift *La révolution du language poétique* (1974). Eine Grundannahme ihrer Schriften ist die Vorstellung vom Subjekt als Produkt eines unabschließbaren „Prozesses der Sinngebung". Diesen Prozeß bestimmt sie als Wechselwirkung zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Modalitäten: dem „Symbolischen" und dem „Semiotischen". Die Begriffe sind Lacan entlehnt, werden bei Kristeva aber inhaltlich neu gefüllt. Das Symbolische bezeichnet bei ihr die „normale", kommunikative Funktion der Sprache, die Bedeutung vermittelt. Die Bedeutungen, d.h. die Signifikate sind eigentlich willkürliche Setzungen, die anhand von sozialen Konventionen festgelegt sind. Sie bilden das Bedeutungssystem der symbolischen Ordnung. Im Semiotischen dagegen geht es um den Signifikanten, den Klang, die Stimme, die musikalischen Rhythmen. Es verweigert ordnende Strukturen und verleiht Triebenergien Ausdruck. Es dominiert aber auch die Welt des Kleinkindes in der präödipalen Mutter-Kind-Dyade, bevor mit dem Spracherwerb die symbolische Ordnung eintritt und eine Trennung von Subjektivität und Objektwelt entsteht. Im Symbolischen wird diese triebgeleitete Vorgeschichte verdrängt, und es werden feste Bedeutungen gesetzt. Bei Lacan ist das Semiotische als das Ideal einer ursprünglichen Ganzheit mit dem Eintritt in die Sprache unwiederbringlich verloren. Dagegen schließt bei Kristeva das Symbolische das Semiotische nicht aus. Das verdrängte Präödipale kommt in der symbolischen Ordnung immer wieder zur Sprache und unterminiert sie. Es prägt eine eigene, subversive Sprachpraxis.

Oft sind es ausgegrenzte gesellschaftliche Gruppen, welche sich im Symbolischen nicht wiederfinden, die eine Spur des verdrängten Semiotischen bewahren. Das Semiotische kommt Kristeva zufolge insbesondere in der poetischen Sprache, aber auch in der Avantgardeliteratur zum Ausdruck.[6] Die literarische Avantgarde stelle in einer permanenten Negativität das Symbolische in Frage. Dabei darf der literarische Angriff auf das Symbolische jedoch nicht in Gefahr geraten, zu einem triebhaften, mütterlichen Präödipalen jenseits der sprachlichen Ordnung zu regredieren, da dies das Abgleiten in Chaos und Wahnsinn bedeuten würde. Das Semiotische muß vielmehr im Text aufgehoben werden. Kristevas Melancholiekonzeption schließt hier an.

Der Übergang vom Semiotischen zum Symbolischen ist entwicklungspsychologisch am Übergang von der präödipalen Mutter-Kind-Dyade zum ödipaen Dreieck situiert. Die Einheit mit der Mutter wird durch den hypothetischen Moment der ersten narzißtischen Verletzung beendet. Es kommt zu dieser Verletzung, wenn das Kleinkind das Begehren der Mutter für einen Dritten jenseits der

---

6 Kristeva situiert die Avantgardeliteratur im Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Mutter-Kind-Beziehung wahrnimmt. Dieser Einbruch eines Dritten zieht eine Spaltung zwischen dem Kind als Noch-nicht-Objekt und der Mutter als Noch-nicht-Subjekt nach sich. Die Trennung wird dadurch unterstützt, daß sich das Kind mit dem Vater identifiziert. Er fungiert in diesem Modell jedoch nicht als reale Person, sondern als Repräsentant der symbolischen Ordnung. Die Identifikation mit ihm beinhaltet einen Abgrenzungsversuch gegen die Mutter und bedingt zugleich den Übergang in die symbolische Ordnung. Es ist die Ordnung einer stabilen linguistischen Identität. Die Mutter wird in diesem Prozeß der Subjektkonstituierung zu einem unerreichbaren Objekt. Die Trennung von ihr verwundet das Noch-nicht-Ich und versieht es mit dem melancholischen Gefühl von Mangel und Leere. Kristeva begreift Melancholie somit nicht als pathologische Erscheinung, sondern als anthropologisches Phänomen, das die Konstitution des Menschen als sprachlich verfaßtes Wesen bezeichnet. Sie geht davon aus, daß dem menschlichen Spracherwerb eine Verlusterfahrung vorausgeht.

Kristeva bezieht sich bei ihrer psychoanalytischen Analyse der Melancholie explizit auf die Theorie der französischen Psychoanalytiker Nicolas Abraham und Maria Torok.[7] Abraham und Torok situieren den Ursprung der Sprache in der ursprünglichen oralen Leere des von der Mutterbrust entwöhnten Mundes. Die Sprache bietet für diese Leere eine orale Ersatzbefriedigung, bei der die Abwesenheit der Objekte durch ihre figurale Anwesenheit ersetzt wird. Mit jedem Wort löst sich das Subjekt vom Verlorenen, und indem es den Verlust annimmt, werden die Objekte erneut, wenngleich verwandelt, anwesend. Der Spracherwerb wird zum Modell einer erfolgreichen Trauerarbeit, bei der die ursprüngliche Leere mit Hilfe der Sprache gefüllt wird.

Die Ablösung vom ursprünglichen Objekt ist jedoch äußerst problematisch und kann nie vollständig gelingen, da die Trennung von der Mutter in einer präpsychologischen Phase vor der Subjektbildung stattfindet. Da die Mutter in der Erinnerung an den präpsychologischen Zustand nicht als konkretes Objekt auftritt, kann sie auch nicht als verlorenes Objekt betrauert werden. Wenn aber die Ablösung vom ursprünglichen Objekt nicht oder nicht hinreichend gelingt, ergibt sich eine Disposition zu Depression und Melancholie. Bei Verlusterfahrungen in späteren Lebensphasen wiederholt sich diese Erfahrung, und es kann zu einer Depression kommen, wenn das Subjekt sich weigert, den Verlust anzunehmen, weil er mit einem Trauma verknüpft ist und deshalb nicht assimiliert werden kann.

In diesem Fall verweigert das depressive Subjekt die Ersatzbefriedigung der Aussprache und schließt das Objekt in seinem Innern ein, anstatt es zu verinnerlichen und so den Verlust zu akzeptieren. Der Begriff des Einschließens ist ein gängiger Topos im Diskurs über Melancholie. Abraham und Torok bezeichnen diesen Vorgang als „Inkorporation". Sie stellen fest, daß nicht das Objekt selbst, sondern die Worte verschluckt werden, die es repräsentieren und nicht ausgesprochen werden können.

---

7 Ausführlich dazu: Schwarz 1996, S. 116.

> Thus all the words he may not say, all the scenes he may not recall, and all the tears he may not shed will be swallowed, along with the trauma, the cause of his loss. Swallowed and preserved. Grief that cannot be expressed builds a secret vault within the subject. In this crypt reposes – alive, reconstituted from the memories of words, images and feelings –, the objective counterpart of the loss, as a complete person with his own topography, as well as the traumatic incidents – real or imagined – that had made introjection impossible.[8]

Die Sprache des Depressiven liefert keinen vollständigen Ersatz für das ursprüngliche Objekt. Auch die Sprache erscheint ihm fremd und leer. Er weigert sich, die Leere, die durch die unwiderrufliche Trennung vom Körper der Mutter entstanden ist, durch Hinwendung zu einem anderen zu überbrücken, und weist den symbolischen Ersatz für das verlorene Objekt zurück. Deshalb spricht der Mund auch immer einen unaussprechlichen Rest, etwas Stummes, das das Objekt, das Fremde, nicht als assimiliertes, sondern als unassimiliertes Material enthält. Das inkorporierte Objekt aber entwickelt eine ungeheure Anziehungskraft. Der Depressive strebt nach einer Verschmelzung mit dem Unsymbolisierbaren, mit dem Realen im Sinne Lacans, mit dem Tod. An die Stelle des unmöglichen Objektes tritt die Depression. Im Extremfall führt sie zum totalen Rückzug vom Symbolischen, in die Psychose oder zum Suizid.[9]

Die Inkorporation bedingt die besondere Repräsentationslogik, die die Sprache des Depressiven prägt. Da die unerträglichen Worte im Innern des Depressiven eingeschlossen sind, fordert der von ihm produzierte Text ein spezifisches Lesevermögen. Erst die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, schafft einen Zugang zu diesem Text, der seinen Referenten verheimlicht. An diesem Punkt knüpft Kristeva mit ihrer Konzeption von Melancholie als poetologischer Gestaltung an. Die besondere Leistung ihrer Arbeit liegt darin, daß sie die Ergebnisse aus der psychoanalytischen Arbeit von Abraham und Torok für die Literaturwissenschaft produktiv macht. Bei Kristeva wird Melancholie zur Quelle von Imagination. Für diese Umwertung, die an eine seit der Antike bestehende Nobilitierung der Melancholie anknüpft, ist die Unterscheidung zwischen Melancholie und Depression ausschlaggebend. In der klinischen Praxis ist der Terminus „Melancholie“ heute nicht länger gebräuchlich. Kristeva verwendet den Begriff jedoch für das klinische Phänomen der endogenen Depression, während sie exogene Depressionen schlicht als „Depression“ bezeichnet. Beide Varianten stimmen nach Kristeva strukturell überein. Allerdings vollzieht sie im Laufe ihrer Darstellung eine weitere Unterscheidung, indem sie Depression tendenziell für die pathologische Erscheinung gebraucht, während sie Melancholie für die Diskussion des in diesem Phänomen enthaltenen kreativen Potentials reserviert. Kreativ wird Melancholie, wenn die symbolische Ordnung das Semiotische nicht völlig ausgrenzt. Während der De-

---

8 Torok 1980, S. 8.

9 Vgl. Kristeva 1987, S. 63: „Le discours déprimé, bâti de signes absurdes, de séquences ralenties, disloquées, arrêtées, traduit l'effondrement du sens dans l'innomable ou il s´abîme, inaccessible et délicieux, au profit de la valeur affective rivée à la Chose. Le déni de la dénégation prive les signifiants langagiers de leur fonction de faire sens pour le sujet.“

pressive in seiner Weigerung, den Verlust anzunehmen, verstummt, verleiht der Melancholiker dem Verlust Sprache.

In diesem Moment gewinnt Melancholie in Kristevas Theorie eine neue Qualität. Sie wird zu einem Bestandteil des Imaginären. Der unaussprechliche Verlust prägt eine besondere bedeutungsgebende Praxis. Indem der Melancholiker dem Verlust Sprache verleiht, entwickelt er ein kreatives Potential. Kristeva bestimmt die derart entstandenen Repräsentationen als Emanationen des Todestriebs, den sie in der Dissoziation der Form lokalisiert. Dissoziierende, sich entstellende, abstrakt werdende Strukturen, die sich ihrer Bedeutung entledigen, sind Symptome des psychischen Zerfalls.[10]

Der Melancholiker nun wagt die Annäherung an den unaussprechlichen Verlust und an die Ränder des psychischen Zerfalls. Die Auseinandersetzung mit der Erfahrung Melancholie läßt ein künstlerisches Produkt entstehen, das die Spuren des Zerfalls trägt und von der Abwesenheit der Referenz geprägt ist. Es unterliegt einer Vieldeutigkeit der Zeichen, die die Bedeutung unterminiert und eine Pluralität von Bedeutungen etabliert. In semantischen Polyvalenzen, Melodien und Rhythmen wird die Erfahrung der Leere sublimiert. Aufgrund dieser Vieldeutigkeit, so Kristeva, bietet ein solcherart strukturiertes künstlerisches Werk dem Subjekt die Möglichkeit, die Abwesenheit des Sinns zu denken.[11]

Die Tatsache, daß das melancholische Sprechen seinen Referenten verheimlicht, bestimmt die repräsentationslogischen Implikationen der Melancholie. Das Sprechen des Melancholikers gleicht einem Irrgarten ohne Ziel. In diesem Sinne hat Derrida die kryptische Struktur der melancholischen Inkorporation mit einem Labyrinth verglichen.[12] Als Modell der melancholischen Bewußtseinsstruktur versinnbildlicht das Labyrinth das Eingeschlossensein des Melancholikers und sein zielloses Umherirren. Es fungiert aber auch als Modell der melancholischen Wahrnehmung, in der es keinen einheitsstiftenden Überblick gibt. Unter den verschiedenen denkbaren Labyrinthmodellen kommt das Netzwerk-Labyrinth oder Rhizom, das Umberto Eco im Rückgriff auf Deleuze und Guattari bestimmt hat, der melancholischen Wahrnehmung am nächsten. Im Rhizom hat sich die Wegstruktur des Labyrinths völlig in eine Umwegstruktur aufgelöst, in der jeder Punkt von jedem anderen aus zu erreichen ist. Das Rhizom ist nicht mehr in die höhere Ordnung einer Sinngebung auflösbar. Es gibt kein erlösendes Ziel im Labyrinth mehr. Texte, die eine melancholische Wahrnehmung repräsentieren, rekurrieren strukturell analog auf das Strukturmodell des Labyrinths.

---

10 Kristeva führt als Beleg die künstlerischen Produktionen Schizophrener an, bei denen es sich häufig um „abstrakte" Zeichnungen handelt, die eine psychische Desintegration zum Ausdruck bringen. Vgl. Kristeva 1987, S. 38.

11 „Par la polyvalence des signes et des symboles aussi qui déstabilise la nomination et, accumulant autour d'un signe une pluralité de connotations, offre une chance au sujet d'imaginer le non-sens, ou le vrai sens, de la Chose." Kristeva 1987, S. 109. Zur Analogie zwischen der Leere im Zentrum der Melancholie und der Trennung von Signifikat und Signifikant in der Linguistik, die die Arbitrarität des Zeichens bedingt, vgl. Kristeva 1986, S. 257.

12 Derrida 1979.

Neben dieser strukturellen Bestimmung der melancholischen Wahrnehmung und Repräsentation artikuliert sich Melancholie in literarischen Texten auch auf motivischer Ebene. Der von Dissoziation bedrohte Körper wird hier zum Schauplatz der melancholischen Darstellung. Die Exzessivität der Melancholie bedroht die Integrität des Subjekts und beruft Bilder körperlicher Dekomposition und phantastischer Doppelgänger.

Angesichts der zersetzenden Wirkungen, die sich aus der melancholischen Disposition des Menschen ergeben, bietet die künstlerische Darstellung und Auseinandersetzung mit der Leere die Chance auf eine Rettung vor den destruktiven Wirkungen des Todestriebs. Wenngleich es auch eine Rettung ist, die immer in Ambivalenzen und Polyvalenzen gebunden bleibt und nicht länger in der höheren Ordnung einer Sinngebung aufgehoben werden kann.

2.2. Karneval

Michael Bachtins Konzept der karnevalesken Literatur

Der sowjetische Literaturwissenschaftler Michael Bachtin entwickelte in den zwanziger Jahren im Rahmen einer Monographie über Dostojewski das Konzept der *karnevalisierten Literatur.*[13] In einer weiteren Arbeit unter dem Titel *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* über Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* griff er dieses Konzept auf und verband es mit der Idee von Volkskultur als inoffzieller Kultur.[14]

Karnevalisierte Literatur, so Bachtin, übertrage die Prinzipien des Karnevals, wie er bis zur Renaissance bestand, auf Literatur. Bachtin machte es sich zur Aufgabe, die Prinzipien einer solcherart geprägten Literatur zu bestimmen.

Der Versuch, das Bachtinsche Konzept des Karnevals darzustellen, unterliegt einer grundsätzlichen Schwierigkeit. Dazu bemerkt Caryl Emerson, einer der frühen Vermittler von Bachtins Texten in den USA: „The weakest, least consistent and most dangerous category in Bakhtins arsenal is the concept of carnival."[15] Die von Emerson kritisch angemerkte Inkonsistenz des Konzepts kann sich zu einem Vorteil entwickeln, wenn man auf endgültige Kategorisierungen, die Herstellung von Eindeutigkeit und eine Darstellung des Konzepts in Form einer positivistischen Theorie verzichtet. Diesem Verfahren kommt die Anwendung einzelner Aspekte des Konzepts im Rahmen der Textanalyse entgegen. In den Textanalysen in Kapitel 3 werden einzelne karnevaleske Elemente thematisiert und in ihrer jeweiligen Funktion untersucht.[16]

---

13 Bachtin 1971. Das Buch erschien 1929 in Leningrad.

14 Die Monographie über Rabelais war 1940 fertig, konnte aber aus politischen Gründen erst 1965 in Moskau veröffentlicht werden. Die Quellenangaben beziehen sich im Folgenden auf die 1995 in Frankfurt am Main erschienene, von Renate Lachmann herausgegebene Ausgabe.

15 Emerson 1988, S. 520.

16 Der Begriff *karnevalesk* steht bei Bachtin als Synekdoche für die Karnevalskultur insgesamt.