

# Die Nase Oper

Die Nase

---

Oper in drei Akten von Dmitri Schostakowitsch

---

Text von Georgi Ionin, Alexander Preis, Jewgeni Iwanowitsch Samjatin und Dmitri Schostakowitsch nach der gleichnamigen Novelle von Nikolai Gogol

---

1 Stunde 50 Minuten ohne Pause

---

In deutscher Sprache  
With English surtitles

Platon Kusmitsch Kowaljow – Michael Borth  
Iwan Jakowlewitsch / Vater – Andrew Murphy  
Praskowja Ossipowna / Brezel-Verkäuferin /  
Pelageja Grigorjewna Podtotschina – Jasmin Etezadzadeh  
Wachtmeister / Eunuche – Peter Tantsits / James Kryshak  
Ein Redakteur für Annoncen / Iwan Iwanowitsch –  
Vuyani Mlinde  
Iwan, Diener Kowaljows / Fahrer / 1. Sohn / Alter Mann /  
Ein anderer Bekannter – Karl-Heinz Brandt  
Nase / Begleitende Dame / Chosrow Mirza – Hubert Wild  
Sopran-Solo in der Kathedrale / Mutter / Tochter –  
Inna Fedorii\*  
Verkäufer / Lakai / Kutscher / Spekulant / Major / 2. Sohn –  
Jasin Rammal-Rykała\*  
Hausdiener der Gräfin / Doktor / Ein Bekannter – Kyu Choi\*  
Pjotr Fjodorowitsch / Jarischkin – Donovan Elliot Smith  
Eine alte Gutsherrin – Frauke Willimczik  
Oberst – Boguslaw Bidzinski  
Buben – Flavio Mathias, Vivian Zatta  
Gnadenbrotesserinnen – Emily Dilewski, Georgia Knower,  
Evelyn Meier, Sonja Goltz  
Wartende Menschen / Polizisten / Herren / Studenten /  
Reisende – Martin Baumeister, Boguslaw Bidzinski,  
Kyu Choi\*, Vuyani Mlinde, Flavio Mathias, Eckhard Otto,  
Marco Pobuda, Jasin Rammal-Rykała\*, Constantin Rupp,  
André Nicolas Schann, Donovan Elliot Smith, Vladimir Vassilev,  
Vivian Zatta

---

\*Mitglied des Opernstudios OperAvenir

---

Chor des Theater Basel  
Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung – Clemens Heil  
Inszenierung und Bühne – Herbert Fritsch  
Bühnenbildmitarbeit – Andrej Rutar  
Kostüme – Victoria Behr  
Lichtdesign – Roland Edrich  
Chorleitung – Michael Clark  
Dramaturgie – Roman Reeger  
Leiter der musikalischen Abteilung – Thomas Wise  
Studienleitung – Iryna Krasnovska  
Pianist\*in / Coach – Iryna Krasnovska /  
Leonid Maximov / Hélio Vida  
Regieassistenz / Abendspielleitung – Caterina Cianfarini  
Kostümassistenz – Karoline Marie-Sophie Gundermann  
Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli  
Beleuchtungsinspizienz – Emilien Calpas  
Übertitelung – Riku Rokkanen, Lea Vaterlaus  
Dramaturgiehospitantz – Nadine Fritsche

---

Technischer Direktor – Joachim Scholz  
Bühnenobermeister – Mario Keller  
Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Tobias Vogt  
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich  
Beleuchtungsmeister – Benjamin Hauser  
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen  
Ton – Jan Fitschen, Robert Hermann  
Leitung Möbel / Tapezierer – Marc Schmitt  
Leitung Requisite / Pyrotechnik –  
Stefan Gisler, Stv. Mirjam Scheerer  
Requisite – Kerstin Anders, Zae Csitéi, Corinne Meyer,  
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer,  
Hans Wiedemann  
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller  
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg  
Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern,  
Oliver Sturm, Gregor Janson  
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger

Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob  
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel  
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger  
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber  
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert  
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret  
Kostümbearbeitung / Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani  
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin  
Ankleidedienst – Mario Reichlin (Teamleitung),  
Nienke Bodenheim, Stefanie Drechsle, Natalie Hauswirth,  
Desirée Müller, Anja Oelhafen, Nicole Persoz, Noemi Schär,  
Gönül Yavuz  
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz  
Maske – Samara Bamert, Carolina Schorr, Susi Tenner,  
Tamina Widmer, Naemi Zraggen

---

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen  
Werkstätten hergestellt.

---

Aufführungsrechte: Universal Edition, Wien  
vertreten durch Atlantis Musikbuch-Verlag AG, Zürich

---

Deutsche Übersetzung von Karl Heinz Füssel  
und Helmut Wagner  
Aufführungsfassung von Sabrina Zwach

---

Uraufführung am 18. Januar 1930 im Maly-Theater in Leningrad

---

Premiere der Neuproduktion am 27. November 2021  
Theater Basel







# Handlung

## I. Akt

### Einleitung

Der Barbier Iwan Jakowlewitsch rasiert den Kollegienassessor Platon Kusmitsch Kowaljow.

### Erstes Bild

Iwan Jakowlewitsch findet eine Nase. Seine Frau Praskowja Ossipowna vermutet, dass er in seinem betrunkenen Zustand einem Kunden beim Rasieren die Nase abgeschnitten hatte und verlangt, die Nase aus dem Haus zu schaffen.

### Zweites Bild

Iwan Jakowlewitsch versucht die Nase loszuwerden. Ein Polizist wird auf Iwan aufmerksam und stellt ihn zur Rede.

### Drittes Bild

Kollegienassessor Kowaljow erwacht. Als er bemerkt, dass er keine Nase mehr hat, wendet er sich an die Polizei.

### Viertes Bild

In einer Kathedrale entdeckt Kowaljow seine Nase, die sich als Staatsrätin ausgibt, und versucht sie zu fassen, was ihm nicht gelingt.

## II. Akt

### Einleitung

Kowaljow sucht den Polizeimeister. Vom Fahrer erfährt er, dass dieser kurz zuvor abgereist ist.

### Fünftes Bild

In einer Zeitungsredaktion versucht Kowaljow eine Annonce aufzugeben, was der zuständige Redakteur jedoch ablehnt.

### Sechstes Bild

Kowaljow kehrt niedergeschlagen in seine Wohnung zurück. Hier begegnet er seinem Diener Iwan, der ein Lied auf der Balalaika spielt.

## III. Akt

### Siebtes Bild

Der Wachtmeister positioniert seine Polizisten an der Poststation, um die Nase zu erwischen. Iwan Iwanowitsch, Pjotr Fjodorowitsch, eine alte Gutsherrin, eine Brezel-Verkäuferin und verschiedene reisende Personen lenken die Aufmerksamkeit der Polizisten ab. Die Nase erscheint und wird als Diebin bezichtigt. Tumult. Alle stürzen sich prügelnd auf die Nase.

### Achtes Bild

Der Wachtmeister gibt Kowaljow die Nase gegen ein Trinkgeld zurück. Kowaljow gelingt es jedoch nicht die Nase wieder in seinem Gesicht zu befestigen. Auch der Arzt kann ihm nicht helfen. Kowaljow glaubt, dass Pelageja Grigorjewna Podtotschina hinter der Sache steckt, um ihn zu zwingen, ihre Tochter zu heiraten. Kowaljow schreibt einen Brief, in welchem er darum bittet, den Fluch zurückzunehmen. Podtotschina missinterpretiert das Schreiben und

glaubt, dass es sich um einen Heiratsantrag an ihre Tochter handelt. Sie überzeugt Kowaljow, dass sie mit der Nase nichts zu tun habe.

### Intermezzo

Das Gerücht geht um, dass die Nase Kowaljows in der Stadt frei umherläuft.

### Neuntes Bild

Kowaljow erwacht mit seiner Nase im Gesicht. Er tanzt vor Freude und begibt sich zum Barbier Iwan Jakowlewitsch, um sich rasieren zu lassen.

### Zehntes Bild

Kowaljow flaniert befreit und flirtet.



# Dmitri Schostakowitsch zur Uraufführung der <Nase>

Ich beabsichtige schon lange, eine Oper auf ein Sujet von Gogol zu schreiben, insbesondere nach einer seiner <Petersburger Erzählungen>. <Die Nase> erschien mir als ein günstiges Werk. Dieses Sujet begeisterte mich durch seinen phantastischen, absurden Inhalt, der von Gogol in überhöht realistischen Tönen wiedergegeben ist. In der <Nase> schuf Gogol, das eigentümliche Geschehen des Verlustes der Nase bei dem Kollegienassessor Kowaljow benutzend, eine hervorragende Satire auf die Epoche Nikolais I. Er zeigt dort den hilflosen und platte Reden führenden Kowaljow, dem nichts Besseres einfiel, als den Verlust seiner Nase in der Zeitung kundzutun, den dummen Beamten in der Zeitungsexpedition, den Polizeivorsteher, der eine administrative Geschäftigkeit an den Tag legt, einen bestechlichen Menschen, einen trunksüchtigen Friseur mit seiner zänkischen Frau und viele andere Personen, die sich durch ihre Nichtsnutzigkeit dem allgemeinen Hintergrund der Polizeibeamten-Epoche zuordnen.

Das interessante Sujet bietet viele effektvolle theatralische Situationen. Den satirischen Text Gogols brauchte ich nicht durch eine spezielle «ironische» oder «parodistische» Färbung der Musik verstärken, sondern umgekehrt – ich verlieh ihm eine völlig ernste musikalische Begleitung. Der Kontrast der komischen Handlung und der seriösen Musik von sinfonischer Art erzeugt den theatralischen Grundeffekt. Dieser Kunstgriff ist umso mehr berechtigt, da auch Gogol selbst die komischen Peripetien des Sujets absichtlich in einem ernsthaften Ton darstellt. Der Text der <Nase>

ist der klarste und ausdrucksstärkste aller <Petersburger Erzählungen>. Deshalb ist gerade die Arbeit an der Musikalisierung der wörtlichen Rede sehr interessant.

Im Libretto behielt ich den Gogolschen Text unverändert bei. In der Oper wurde auch noch die Szene in der Kathedrale eingebaut, die damals von der Nikolaischen Zensur verboten worden war.

Die Musik ist nicht in Nummern geschrieben, sondern in Form eines ununterbrochenen sinfonischen Stroms, aber ohne ein System von Leitmotiven. Jeder Akt ist ein Teil einer einheitlichen musikalisch-theatralischen Sinfonie.





## Zwischen Absurdität und Horror

### «Die Nase» von Dmitri Schostakowitsch

Gogols Literatur, die sich radikal gegen die zaristische Obrigkeit richtete, inspirierte den Dmitri Schostakowitsch zu seiner ersten vollendeten Oper. Zusammen mit mehreren jungen Schriftstellern entwarf der 21-jährige Komponist ausgehend von der 1836 veröffentlichten Novelle «Die Nase», ergänzt durch Fragmente aus verschiedenen weiteren Erzählungen Gogols sowie aus Dostojewskis Roman «Die Brüder Karamasow», das Libretto. Die klassische Aufteilung in drei Akte täuscht über die innovative Freiheit in Bezug auf die formale Struktur des Werkes hinweg. Inspiriert von der revolutionären anti-naturalistischen Theaterästhetik Wsewolod Meyerholds, der westlichen musikalischen Avantgarde von Komponisten wie Alban Berg und dem Film, entwickelte Schostakowitsch eine fast collageartige Formanlage, die sich durch scharfe szenische Schnitte und eine polystilistische musikalische Vielfalt auszeichnet. Eine Oper über die Geschichte eines Mannes, der eines Morgens ohne Nase aufwacht, passte perfekt in die Zeit, die durch Avantgarde-Künstler wie Wladimir Majakowski, Welimir Chlebnikow oder Kasimir Malewitsch geprägt wurde. Gleichzeitig entstand das Werk inmitten einer Zeitenwende, als sich das politisch begründete Ende des Aufbruchs der 1920er Jahre abzuzeichnen begann. Zehn Jahre nach der Oktoberrevolution hatte sich in der jungen Sowjetunion

abermals ein Spiessbürgertum herausgebildet, das bereits Gogol als Feindbild taugte. Aus diesem Grund erscheint es wenig verwunderlich, dass Gogols Novelle in dieser Zeit breit rezipiert und somit auch von Schostakowitsch begeistert gelesen wurde.

Das Schicksal des nasenlosen Kowaljow spiegelt auf mehreren Bedeutungsebenen die Ängste des Kleinbürgers: einerseits geht es um die Stellung des Individuums in der Gesellschaft, die durch unterschiedliche Stereotype und ins Absurde verzerrte Autoritäten dargestellt wird. Andererseits symbolisiert die verschwundene Nase die Furcht vor dem Verlust der sexuellen Potenz – ein Aspekt, den Schostakowitsch in der Oper herausstellt.

### Ideenreiche Musiktheater-Groteske

Die Komposition vollzog sich in verhältnismässig kurzer Zeit. Im Sommer 1927 arbeitete Schostakowitsch am ersten Akt, den er innerhalb eines Monats fertig stellte. Kurz darauf machte er sich an den zweiten Akt, für den er knapp zwei Wochen benötigte. Deutlich länger dauerte die Ausgestaltung des komplexen dritten Aktes, der in etwa so lang ist wie die anderen beiden Akte zusammen. Im Sommer 1928 hatte der Komponist die Partitur vollendet. Rückblickend notierte Schostakowitsch, dass er jeden Akt als eine sinfonische Einheit betrachtete – eine Einschätzung, die angesichts der stark kontrastierenden Szenen überrascht. Auf den ersten Blick zeigt die Partitur ein rhapsodisches Spiel mit musikalischen Versatzstücken, bei dem unterschiedlichste Materialien und Musikstile aufeinandertreffen. Typische Techniken der zeitgenössischen Musik, wie bitonale Fugen, tonale und atonale Schichtungen, komplexe rhythmische Strukturen, wechseln sich ab mit verzerrten Märschen, einer Polka, Walzern oder folkloristischen Elementen. Dialog-, Ensemble- und Chorszenen verbinden sich mit aus-

gedehnten musikalischen Zwischenspielen zu einer musikalischen Groteske. Jede Szene offenbart überbordenden Ideenreichtum.

### Getriebenheit und Tumult

Wenngleich Schostakowitsch betonte, dass er keine «witzige» oder «parodistische» Musik schreiben wollte, spielt die bissige Ironie der Geschichte für die musikalische Gestaltung eine zentrale Rolle. So erklingt zu Beginn eine bizarre Trompetenfanfare, gefolgt von einem stolpernden Fugato, das alle Erwartungen einer klassischen Opernouvertüre unterwandert. Der folgende Abschnitt etabliert die treibende Rhythmik, die das gesamte Werk durchzieht, sowie die charakteristischen zirkushaften und von der Unterhaltungsmusik inspirierten Elemente. In der ersten Szene lässt sich Kowaljow von seinem Barbier Iwan rasieren, was von Flagolett-Tönen in den Kontrabässen musikalisch illustriert wird. In der zweiten Szene findet der Barbier Iwan eine Nase im frisch gebackenen Brot. Das folgende absurde Streitgespräch zwischen Iwan und seiner Frau zeigt eine weitere Grundtendenz des Werkes: die immer wieder ins Leere laufenden Dialoge und der Kommunikationsverlust zwischen den Figuren, der sich im Streit und in durch augenscheinliche Nichtigkeiten ausgelösten Tumulten zeigt. So notierte der Musikologe Iwan Sollertinski: «In der <Nase> wird in selten scharfer Form der Mechanismus des spiessbürgerlichen Klatsches offengelegt. Das aus dem Nichts entstehende alberne Gerede, die bedeutungslose Anekdote, die zu den Ausmassen einer phantastischen Seifenblase aufgebläht wird und schliesslich mit einem Knall zerplatzt, wobei sie – wie zu erwarten war – nur Leere hinterlässt.» Als Iwan versucht, die Nase heimlich loszuwerden, trifft er auf einen Polizeiwachtmeister, dessen Autorität durch die fast unsingbar hohe Tenorpartie konterkariert wird. Auf diese Szene

folgt ein ausgedehntes Schlagzeugsolo – das erste in der Operngeschichte – welches den das Werk durchziehenden Grundgestus der Getriebenheit auf den Punkt bringt.

### Umstrittene Uraufführung

Die Uraufführung am 18. Januar 1930 polarisierte das Publikum und rief sehr unterschiedliche Reaktionen bei der Kritik hervor. Während einige Kritiker die Innovationen der unkonventionellen Oper priesen, bezeichneten andere sie als «unsowjetisch» oder «jugendlichen Unfug». Ein Artikel über Schostakowitschs <Die Nase> erschien mit der Überschrift «Die Handgranate eines Anarchisten». Nach einer recht erfolgreichen Serie von 16 Vorstellungen wurde die Oper vom Spielplan genommen. Aufgrund des gegen Schostakowitsch erhobenen Vorwurfs des «Formalismus» durfte sie ab 1936 faktisch nicht mehr aufgeführt werden und geriet in Vergessenheit. Ausserhalb der UdSSR kam das Werk 1963 in Düsseldorf zur Premiere, gefolgt von mehreren Neuproduktionen unter anderem in Florenz, Frankfurt, Berlin und London, womit zumindest zum Teil eine Rehabilitierung gelang.

### Musikalischer Slapstick und ein obskures Objekt der Begierde

Das Tempo, die scharfen Kontraste und Kommentierungen in der Oper verweisen auf den Slapstick des frühen Stummfilms, an dem der zeitweise als Stummfilmpianist arbeitende Dmitri Schostakowitsch sich orientierte. Immer wieder hatte der Komponist auf die Verbindung zwischen Absurdität und Horror in seiner Oper verwiesen, die ihn besonders interessierte. Hierzu passt die Traumatmosfera, die sich bereits aus dem Namen des Werkes ableitet: der russische Titel <Nos> ergibt rückwärts gelesen <Son> (Traum).

Die Inszenierung von Herbert Fritsch konzentriert das Geschehen auf das psychologische Moment der irrealen und gleichzeitig surrealen Verलusterfahrung. Der Verlust der Nase wird zur leeren Behauptung und die umherwandernde Nase selbst zu einem «obskuren Objekt der Begierde». Fritschs Theater definiert sich über das reine Spiel der Darsteller\*innen. Räume und Situationen entstehen zwischen den Körpern auf der Bühne und fast ohne Zuhilfenahme von Requisiten und grösseren Ausstattungsteilen. Die emotionale Disposition der Figuren findet ihren Ausdruck in einer Körperlichkeit zwischen Artistik, Slapstick und Commedia dell'arte. Rhythmus, Klangeffekte und Motorik der Musik werden für das Erzählen auf der Bühne ebenso zentral wie die Geschichte selbst.

Text von Roman Reeger



«Zu verwegenen Galopps und tollkühnen Polkas drehten, wirbelten die Dekorationen und Wladimir Dmitrijew durcheinander: Gogols Phantasmagorie wurde Klang und Farbe. Die besondere Bildlichkeit der jungen russischen Kunst, verbunden sowohl mit recht kühnen Versuchen auf dem Gebiet der Form als auch mit dem städtischen Liedgut – Aushängeschilder der kleinen Kaufäden und Kneipenorchester bei billigen Tanzabenden – stürmten ins Reich der Aida und des Troubadours. Gogols Grotteske wütete. Was war hier Farce, was Prophezeiung? Unwahrscheinliche Orchesterklänge, Texte, die undenkbar zum Singen schienen, ungewöhnliche Rhythmen, die Einnbeziehung all dessen, was früher anti-dichterisch, antimusikalisch, vulgär schien, in Wirklichkeit aber

lebendige Intonation, Parodie – Kampf gegen das Konventionelle war. Das war eine sehr lustige Aufführung.»



«Ohne Nase bist du kein Mensch!»

## Die Nase im Spiegel des 19. Jahrhunderts

### Das Sujet der <Nase> bei Nikolai Gogol

Der russisch-ukrainische Schriftsteller Nikolai Gogol (1809–1852) wächst in einer Zeit auf, in der Gerüche – auch im Zuge der sich entwickelnden Industrialisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts – im Alltag sehr präsent waren. Dass er sich mit dem Sinnesorgan der Nase literarisch auseinandersetzte, hatte durchaus persönliche Gründe. So verweisen zeitgenössische Portraits von Gogol auf seine wohl lange und spitzzulaufende Nase, auf die er auch oft selbst Bezug nahm, in dem er beispielsweise in das Album einer Dame humorvoll schrieb, dass seine lange Nase «imstande ist, auch den kleinsten Schnupftabakdosen ganz allein, ohne die Hilfe der Finger, einen Besuch abzustatten». Die «Nasen»-Thematik durchzieht Gogols literarisches Oeuvre, welches überwiegend im Zeitraum von 1831 bis 1836 entstand.

In seiner Novelle <Die Nase> beschreibt er eine grotesk verselbstständigte Nase mit einer personalen Autonomie, um damit die Realität des feudalen Bürokratismus – insbesondere mit seinen hierarchischen und autoritären Strukturen – im zaristischen Kaiserreich unter Nikolaus I. (1796–1855) ins Absurde zu persiflieren.

## Die Naseologie im 19. Jahrhundert

«Das Gesicht giebt dem Menschen den Ausdruck seiner Tüchtigkeit, seines individuellen Werthes, es ist der Verräther seiner verborgensten Regungen, der Abglanz seiner Tugenden und das Brandmahl seiner Nichtswürdigkeit. Nächst dem Auge ist es aber vorzüglich die Nase, welche durch ihre besondere Gestalt den Gesamtcharakter der Bildung am meisten bestimmt. Ihre Verunstaltungen zerreißen alle Harmonie der edelsten, der schönsten Züge, ihr gänzlicher Mangel erzeugt die traurigste, die widrigste Einstellung.»

(Karl Ferdinand Graefe, <Rhinoplastik>, 1818)

Im frühen 19. Jahrhundert widmet sich die medizinische Wissenschaft der «Naseologie». Der Berliner Charité-Professor Karl Ferdinand Graefe (1787–1840) publiziert in seinem Buch <Rhinoplastik oder die Kunst den Verlust der Nase organisch zu ersetzen, in ihren früheren Verhältnissen und durch neue Verfahrensweisen zur höheren Vollkommenheit gefördert> aus dem Jahr 1818 seine Erkenntnisse über Nasenrekonstruktionen. Er legitimiert die Bedeutung seiner Nasenchirurgie für den Menschen mithilfe der damals weitverbreiteten europäischen Physiognomik, die im Zeitraum vom 15. bis 18. Jahrhundert auf dem Gebiet der medizinischen Wissenschaft breiten Anklang fand.

Graefes wissenschaftliche Abhandlung zur Rhinoplastik löste auch in Russland im 19. Jahrhundert sowohl in den Fachzeitschriften eine Vielzahl von Berichten über die Fortschritte innerhalb der Nasenchirurgie aus, als auch in den zeitgenössischen Feuilletons zahlreiche satirische Kommentare sowie Illustrationen. Kurz vor der Entstehung von Gogols Novelle wurde in der Moskauer Zeitschrift <Bilder der Welt> eine bizarre Illustration aus Graefes wissenschaftlicher Abhandlung veröffentlicht, zusammen mit einem Bericht über einen aus Italien stammenden Chirurgen, der eine abgeschnittene Nase, welche in einem warmen Brot aufbewahrt wurde, wieder erfolgreich ansetzen konnte. In diesem

Zusammenhang weist auch Gogol in <Die Nase> auf diesen Sachverhalt hin. So rät ein Mitarbeiter der Annoncenabteilung dem Major Kowaljow: «Wenn sie verschwunden ist, so ist das Sache eines Arztes. Es soll ja Leute geben, die einem jede beliebige Nase ansetzen können.» Und auch der Barbier Iwan Jakowlewitsch aus Gogols Novelle findet eine abgeschnittene Nase eine einem warmen Brot vor: «Nachdem er das Brot in zwei Hälften geteilt hatte, besah er sich das Innere und erblickte zu seinem Erstaunen etwas weiss Schimmerndes. Er steckte seinen Finger tiefer hinein und zog – eine Nase heraus!»

## Literarischer Kontext

Bereits im religiös geprägten Mittelalter ist das groteske Nasen-Motiv literarisch präsent, wie am Beispiel von Hans Sachs' (1494–1576) Fastnachtspiel <Der Nasentanz> deutlich wird. Nach einem lustigen Volksbrauch, erhielt der Sieger des Tanzwettbewerbes um die längste Nase einen Preis. So weist der russische Linguist, Literaturtheoretiker und Philosoph Michail Bachtin (1895–1975) in seinem literaturtheoretischen Konzept über den Karnevalismus auf die für Gesellschaften wichtige Ventilfunktion des Karnevals hin, der für einen kurzen Zeitraum einen Tabubruch mit den bürgerlichen Konventionen legitimiert. Lawrence Sternes Roman <The life and opinions of Tristram Shandy> (1804) handelt davon, dass in der Familie Shandy über Generationen hinweg bei den Männern eine zu kleine Nase vererbt wird. Der Vater des Erzählers namens Tristram legt sich aus diesem Grund eine Bibliothek von Werken an, die systematisch von grossen Nasen handeln. In langen Kapiteln präsentiert der Erzähler «naseologische Literatur» von fiktiven und realen Autoren, wobei die Nase seitens des Autors permanent als Sexuelsymbol figuriert wird. In dem Märchen <Der Zwerg Nase> von Michael Hauff (1802–1827) steht das Nasen-Wachstum eines Jünglings ebenfalls im Fokus der Geschichte.

In den 1820er und 1830er Jahre erscheinen in russischen Zeitungen und Zeitschriften eine Vielzahl von Artikeln, Anekdoten, Wortspielen über abgeschnittene, verschwundene oder wiederangesetzte Nasen. So wird zum Beispiel sowohl in der Zeitungsanekdote <Lob der Nase>, die Gogol zeitweise abonniert hatte, als auch in der Erzählung <Panegyrik der Nase> die Bedeutung der Nase für den Menschen in scherzhafter Form akzentuiert sowie deren Verlust auf eine tragikomische Art verzerrt.

### Mündlich tradierte Redensarten zur «Nasen»-Thematik

Auch heute sind in verschiedenen Kulturen immer noch «Nasen-Weisheiten» im Volksmund vorhanden. In Russland wird vielen Menschen sogar ein akzentuierter Nasenhumor nachgesagt. Es gibt zahlreiche mündlich tradierte Anekdoten, Gerüchte oder Redensarten, denen verschiedene naseologische Motive zu Grunde liegen. So begrüßen sich zum Beispiel – laut einer Redensart – in Russland Männer und Frauen, deren Nase sehr gross ist: «Deine Nase wächst ja seit einem Jahrhundert! Die überbrückt ja die Wolga!». Weitere Beispiele sind: «Wer die längste Nase hat, sieht weiter», «Die Nase in den Wind halten», «Jemanden an der Nase herumführen» oder «Jemanden auf der Nase herumtanzen» etc. Der Begriff «Spürnase» bildet sogar eine Schnittstelle zwischen der körperlich-sinnlichen Bedeutung mit der Geistesschärfe. So deutet die Geste, bei der man seinen Zeigefinger an die Seite der Nase legt, dass man einen Sachverhalt durchschaut hat. Und während im Bereich der naseologischen Gestik das Rümpfen der Nase Skeptizismus signalisiert, wird das «Nase-Hochtragen» als Arroganz gewertet. Zudem erinnern auch heute noch Redensarten an die Physiognomie, wenn zum Beispiel die Aussagen «pro Nase» oder «du Nase» auf Verknüpfung von Identität und dem Sinnesorgan der Nase geschlagen

wird. Oder auch der Ausdruck «Hexennase» verweist durch ihre Länge und Krümmung auf den bösen Charakter eines Menschen. In Gogols Novelle <Die Nase> taucht auch eine Redensart auf, die auf einen Aberglauben abzielt. So gilt es im russischen Volksmund als ein gutes Zeichen, wenn es in der Nase inwendig prickelt. Und bildet sich ein Pickel auf der Nasenspitze, wird er als Vorbote eines baldigen Trinkgelages gedeutet.

Text von Nadine Fritsche



**Alles nur  
Theater?**

**Nein.  
Auch Oper,  
Schauspiel  
und Ballett.**



BEATUS

MERLIGEN-THUNERSEE

Wellness- & Spa-Hotel

#beatuseasons

Wir wünschen  
stimmungsvolle Momente



Kanton Basel-Stadt

Kultur

BASEL  
LANDSCHAFT  
AMT FÜR KULTUR

## Impressum

Herausgeber  
Theater Basel  
Postfach  
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

**Textnachweise:**  
Die Texte von Roman Reeger und Nadine Fritsche sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung schrieb Roman Reeger Dmitri Schostakowitsch, Zur Uraufführung der «Nase», zitiert nach: Kröplin, Eckart: Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch, Prokofjew. Berlin 1985  
Photos: Thomas Aurin  
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG  
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig  
und klimaneutral produziert  
nach den Richtlinien von FSC  
und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

Die bz – Zeitung für  
die Region Basel  
ist Medienpartnerin  
des Theater Basel.



BEATUS Wellness- & Spa-Hotel, Seestrasse 300, 3658 Merligen-Thunersee,  
033 748 04 34, [welcome@beatus.ch](mailto:welcome@beatus.ch), [www.beatus.ch](http://www.beatus.ch)



**THEATER-BASEL.CH**