

Die Nase

DMITRI D. SCHOSTAKOWITSCH







Die Nase

Oper in drei Akten und einem Epilog

von **Dmitri D. Schostakowitsch**

Libretto von **Dmitri D. Schostakowitsch, Jewgeni I.**

Samjatin, Georgi D. Ionin und **Aleksandr G. Preis**

nach der gleichnamigen Erzählung von **Nikolai W. Gogol**

Deutsche Textfassung von **Ulrich W. Lenz**

Szenische Uraufführung am 18. Januar 1930

im Maly-Theater Leningrad

Charaktere

Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor

Seine Nase

Iwan, sein Diener

Iwan Jakowlewitsch, Barbier

Praskowja Ossipowna, seine Frau

Pelageja Grigorjewna Podtotschina

Podtotschinas Tochter

Polizeioberhauptmeister

Polizeipförtner

1. Polizist

2. Polizist

3. Polizist

4. Polizist

5. Polizist

6. Polizist

7. Polizist

8. Polizist

9. Polizist

10. Polizist

Wütender Mann in der
Kathedrale

Trauernde Frau in der
Kathedrale

Ein Diener

Leiter einer Annoncen-
redaktion

1. Angestellter

2. Angestellter

3. Angestellter

4. Angestellter

5. Angestellter

6. Angestellter

7. Angestellter

8. Angestellter

Diener der alten Gräfin

Wachmann

Taxifahrer

Eine Reiseleiterin

Vater

Mutter

1. Kind

2. Kind

Pjotr Fjodorowitsch

Iwan Iwanowitsch

Die alte Gräfin

Zwei Begleiterinnen

Eine Verkäuferin

Kutscher

Ein Arzt

Jaryschkin, ein
Bekannter Kowaljows

1. Herr

2. Herr

3. Herr

4. Herr

5. Herr

6. Herr

7. Herr

Ein alter Mann

1. Neuankömmling

2. Neuankömmling

Spekulant

Oberst

1. Student

2. Student

3. Student

4. Student

5. Student

6. Student

7. Student

8. Student

1. Dandy

2. Dandy

Ein respektabler Herr

Vier Eunuchen

1. Bekannter Kowaljows

2. Bekannter Kowaljows

3. Bekannter Kowaljows

Ein Ober

Ein Zuschauer

Ein anderer Zuschauer

Eine Passantin

Eine Fernsehmoderatorin

Der Dirigent

Reisende, Prostituierte,

Schaulustige, Nasen u. a.

Orchester

Flöte (auch Altflöte)

Piccoloflöte

Oboe

Englischhorn

Klarinette

Es-Klarinette

Bassklarinette

Fagott

Kontrafagott

Horn

Trompete (auch Kornett)

Posaune

Schlagzeug (9 Spieler)

Singende Säge

2 Harfen

Klavier

Balalaika/Domra

Streicher

Handlung

Während Barbier Iwan Jakowlewitsch zum Ärger seiner Frau und zu seiner eigenen Überraschung eines schönen Morgens eine Nase im Brotteig findet, die er rasch wieder loszuwerden versucht, muss Kollegienassessor Platon Kusmitsch Kowaljow nach durchzechter Nacht erschrocken feststellen, dass ihm seine Nase abhanden gekommen ist. Panisch macht er sich auf die Suche nach dem flüchtigen Körperteil. Eine andauernde Nasenlosigkeit würde das gesellschaftliche Aus für ihn bedeuten! Bei einem Trauergottesdienst in der Kathedrale glaubt er, seiner Nase zu begegnen, doch kann er sie nicht überzeugen, bei ihm zu bleiben.

Wie in einem bösen Albtraum jagt Kowaljow seinem rebellischen Riechorgan hinterher, doch die Polizei glänzt durch Abwesenheit, und in der Zeitungsredaktion, wo er eine Suchannonce aufgeben will, erntet Kowaljow nur Hohn und Spott. Verzweifelt beklagt er sein Schicksal.

Eine Ansammlung bunt zusammengewürfelter Menschen mutiert durch die Jagd nach der Nase zur hysterischen Meute, die die Entflohene endlich dingfest machen kann. Der Polizeioberhauptmeister überbringt sie höchstpersönlich dem übergelücklichen Kollegienassessor, doch – oh je! – der widerspenstige Gesichtserker will nicht an seinem Platz haften bleiben. Kowaljow glaubt sich verhext von Pelageja Grigorjewna Podtotschina, die in Kowaljow eine gute Partie für ihre Tochter sieht. Sogleich schreibt er ihr einen vorwurfsvollen Brief. Bestürzt weist Madame Podtotschina in ihrem Antwortbrief jegliche Vorwürfe zurück.

So plötzlich, wie sie verschwunden war, befindet sich die Nase auf einmal wieder an ihrem Platz. Endlich kann sich Kowaljow wieder unbeschwert in der Öffentlichkeit zeigen. Er trifft die Podtotschina und ihre Tochter und stellt sich vor, wie er wieder mit Frauen flirten wird. Denn nun ist ja wieder alles an seinem Platz – hoffentlich ...

English
synopsis
see page

31

Synopsis
en français
à la page

32

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

34



Das Groteske vermengt Gegensätze, schafft bewusst harsche Inkongruenz. [...] Das Groteske muss nicht unbedingt komisch sein [...], es kann ebenso gut tragisch sein, wie wir von den Zeichnungen Goyas, den Schauergeschichten Edgar Allen Poes und vor allem von E. T. A. Hoffmann wissen. [...] Die Technik des Grotesken enthält Elemente des Tanzes; nur mithilfe des Tanzes ist es möglich, groteske Konzeptionen einer dekorativen Aufgabe unterzuordnen.







Ein Stück wie eine Lokomotive

Barrie Kosky über
singende Nasen,
Kastrationsängste
und schäbige Revuen

Ein Mann ohne Nase und eine Nase, die singt – wie geht man als Regisseur damit um?

Barrie Kosky Wenn man einen Trickfilm macht, ist das natürlich einfach, auf der Bühne hingegen stellt es eine große Herausforderung dar. In manchen Produktionen wird Kowaljows Nase abgedeckt oder geschwärzt, in anderen wird sie mit der Begründung, dass all das, was er erlebt, nur in seiner Fantasie geschehe, einfach so belassen, wie sie ist. Ich halte das für Ausweichmanöver. Es ist überaus wichtig, dass er etwas verliert, das jeder andere besitzt. Wir haben das einfach umgedreht: Bei uns haben alle anderen eine große Nase, eine Kombination aus der Nase von Barbra Streisand und einem antisemitischen Nazi-Cartoon, – nur eben Kowaljow nicht. Mit seiner normal dimensionierten Nase sieht er im Vergleich zu den anderen so aus, als hätte er überhaupt keine Nase.

Schoštakowitsch schreibt zwei Szenen, in denen die Nase singt. Aber eine singende Nase wirkt allzu schnell wie ein billiger Slapstick. Daher übernimmt bei uns in der Szene in der Kathedrale ein von Kowaljows seltsamem Verhalten pikierter Herr aus der Trauergemeinde die Reaktionen der Nase. Es passt ja durchaus zu Kowaljow, dass er Stimmen hört und in allem und jedem nur seine Nase sieht. Auch wenn die Oper *Die Nase* heißt und die Hauptfigur darin ständig nach ihrem verlorenen Körperteil sucht, geht es in diesem Stück ja um weit mehr: Es geht um Verlustängst und Paranoia, um Minderwertigkeitskomplexe und Kastrationsängste. All das wird mit den Mitteln des Surrealen erzählt, und es gibt nichts Lustigeres, als eine Nase mit nackten behaarten Beinen quer über die Bühne rennen zu sehen. Würde diese Riesennase mit Beinen singen, würde man ihr etwas von ihrem enigmatischen Zauber nehmen.

Eine stepptanzende Nase mit nackten Beinen hat irgendwie etwas von schäbigem Nachtclub ...

Barrie Kosky Ich habe immer großen Spaß daran, meine Vorliebe für die Revue und verruchtes Varieté mit der großen klassischen Tragödie zu verbinden. Die Vorlage von Gogol und die Partitur von Schoštakowitsch schreien förmlich danach, weil viele Tanzrhythmen und Polkas mit der schmutzigen Schattenseite einer Großstadt wie St. Petersburg kombiniert werden.

Die Stadt ist irgendwie allgegenwärtig in Schostakowitschs Oper ...

Barrie Kosky In der Tat, aber es war uns wichtig, keine wirklichkeitsgetreue Nachbildung einer Stadt auf die Bühne zu stellen. Ich interessiere mich nicht für diese Art von Realismus. Daher wird die Stadt hauptsächlich über die Bewegung der Darsteller und Darstellerinnen evoziert, über die Beleuchtung und über den fortwährenden Wechsel zwischen unterschiedlichen öffentlichen und privaten Räumen. Das ist der Reiz am Theater: Man kann auf einer leeren Bühne mit einhundert Leuten eine Stadt erschaffen. Man braucht dazu keine Häuser mit aufgemalten Straßenschildern, man braucht keine Autos oder Ampeln oder irgendetwas von diesen Dingen. Ich denke, Theater funktioniert am besten, wenn es nicht realistisch ist. Je formaler, ritualisierter und assoziativer es ist, desto aufrichtiger wird es.

Aber wie differenziert man in dieser Form von Abstraktion zwischen privatem und öffentlichem Raum?

Barrie Kosky Das Private bleibt im Kleinen, Beschränkten, Begrenzten. Ein Tisch reicht aus, um die enge, kleine Welt dieser Menschen in ihrer Begrenztheit zu zeigen. Auf dem Tisch ein Bett, ein Stuhl – und schon hat man das Gefühl, sich in einem Zimmer zu befinden. Und doch ist drum herum der große Raum der Stadt. Er ist allgegenwärtig, auch wenn er in den intimen Szenen im Dunkeln bleibt. Aber man weiß nie, wer da im Dunkeln ist und die scheinbare Privatheit belauert und belauscht. Albtraumhaft wie in *Alice im Wunderland* wächst die kleine, scheinbar vertraute Welt immer wieder ins abnormal Große. An anderen Stellen bricht das Leben der Stadt von außerhalb in das Private herein, ohne sich vorher anzukündigen. Immer wieder scheint die Stadt die kleinen, privaten Räume zu verschlingen.

Wie findet sich das Publikum in dieser Oper mit ihren häufigen Szenenwechseln und großen Massenszenen zurecht?

Barrie Kosky Die auf- und zufahrbare kreisförmige Linse, die Klaus Grünberg anstelle eines Vorhangs geschaffen hat, wirkt wie ein Auge, das bestimmte Szenen fokussiert. Das ist wie eine

filmische Blende. In der Tat hat das Stück ja durchaus filmische Qualitäten, und das nicht durch Zufall: Schoštakowitsch hat die frühen Jahre des neuen Mediums Film hautnah miterlebt, als musikalischer Begleiter am Klavier bei Filmaufführungen mitgestaltet. Aber auch Otto Pichlers Choreographien haben nicht selten den Nebeneffekt, dass sie den Blick des Betrachters lenken. Und dann gibt es ja auch zahlreiche Szenen mit Momenten der Stille, der Intimität. Fixpunkt bei all dem bleibt die Figur Kowaljows, um die sich letztlich alles dreht. Es ist wie ein zweiſtündiger, verrückter, wilder Albtraum Kowaljows, der in seiner Sprunghaftigkeit, in seiner A-Logik, seinem Un-Sinn im wahrſten Sinne des Wortes, eben die Logik und Sinnhaftigkeit eines Traumes besitzt.

Das Stück ist wie eine riesige Lokomotive, die mit hoher Geschwindigkeit fährt. Das ist schon in der Vorlage von Gogol so, und Schoštakowitschs Musik feuert dieses hohe Tempo in seiner Raſtlosigkeit und überbordenden Fülle an Einfällen noch weiter an. Möglicherweise wird es dem ein oder anderen Zuschauer zu viel auf einmal sein. Aber da kann ich nur auf diese beiden großartigen Künstler verweisen, die hier einfach mit nichts geſpart haben und – im Falle des 22-jährigen Schoštakowitsch – alles zeigen wollten, was sie drauf hatten. Es ist ein wahres Hochgefühl, wenn man derart in etwas hineingezogen wird. Das Sich-Verlieren in den Massenszenen ist also absolut Teil der Intention des Werkes – auch und gerade für das Publikum!

Es ist ein reines Vergnügen, diese unerhörte Partitur des blutjungen Schoštakowitsch zu entdecken. Harmoniesprache und Orchestrierung empfinde ich auch 90 Jahre nach der Entstehung des Werkes noch als höchſt außergewöhnlich. Und obendrauf setzt Schoštakowitsch solche Extravaganzen wie zum Beispiel die Verwendung einer Balalaika oder einer singenden Säge. Kein Wunder, dass das Publikum der Uraufführung im Jahre 1930 höchſt irritiert war und das Stück lange um die ihm zuſtehende Anerkennung ringen muſſte. Und dann diese unglaubliche Ausdruckspalette auch im Orcheſter – da schreit, singt, ſtöhnt, furzt und rülpt es aus dem Graben. Die Hörlandschaft des Stückes ist wahrhaft beeindruckend, das trägt mindestens ebenso viel zu Klang und Gefühl von Stadt bei wie die visuelle Umsetzung.

Inwieweit sind die unterschiedlichen Rollen des Stückes psychologisch ausformulierte Charaktere?

Barrie Kosky Bis auf Kowaljow eigentlich gar nicht.

Es ist Kowaljows Welt, und es passiert in seinem Kopf und in seinen (Alb-)Träumen. Es liegt nicht in Gogols Interesse, irgendeine Art von emotionalem Kontext für die anderen Charaktere zu liefern. Das Publikum soll sich mit diesem einen Mann identifizieren und von ihm



fasziniert und abgestoßen, erschreckt und bewegt werden. Viele der anderen Rollen erscheinen vielleicht nur für 30 Sekunden. Dennoch oder gerade deshalb müssen sie sehr klar gezeichnet sein, so dass das Publikum den jeweiligen Charakter erfasst, sobald er erscheint und seinen Mund aufmacht. Ähnlich wie Lewis Carol in *Alice im Wunderland* oder Kafka in *Das Schloss* interessiert sich auch Gogol nicht sonderlich für das Innenleben oder die Entwicklung der Wesen, die die von ihnen geschaffenen Welten bevölkern.

Und zwischenmenschliche Beziehungen? ...

Barrie Kosky ... beschränken sich in diesem Stück darauf, dass Kowaljow seine Nase wiederbekommen will, und auf die Frustration darüber, dass sich niemand Sorgen über diesen Umstand zu machen scheint. Die Interaktion zwischen den einzelnen Personen ist nicht wie in einer Mozart-Oper oder wie bei Giuseppe Verdi oder Alban Berg. Man verfolgt knapp zwei Stunden lang einen Mann und was in seinem Kopf vorgeht.

Dabei suggerieren weder der Raum noch die Kostüme eine bestimmte Epoche ...

Barrie Kosky Nein, unsere Kostümbildnerin Buki Shiff hat Anleihen von überall her genommen. Es entsteht das Gefühl einer schäbigen, alten Welt, so als ob man ein sonderbares altes, aus der Zeit gefallenes Märchen sieht. Es ist keine historische Welt, sondern eine Traumwelt, die auf Träumen aus der Vergangenheit beruht. Es gibt Anklänge an die 1840er, 1880er, vereinzelt auch an die 1920er und 1930er Jahre, aber die Farben und Stoffe haben wiederum ihren eigenen Stil, der dem Ganzen eine besondere Merkwürdigkeit verleiht. Gerne wird in Produktionen von Schoštakowitschs *Nase* auf die Epoche ihrer Entstehung angespielt, gerne lässt man dabei auch die Ästhetik des Konstruktivismus anklängen. Aber Gogol ist Surrealist – noch bevor es dieses Wort überhaupt gab –, und Schoštakowitschs Partitur wiederum ist eine hochemotionale Musik, auch wenn sie zur Zeit des Konstruktivismus geschrieben wurde. Aus all diesen Reibungen entsteht eine ganz eigene Welt – eine schäbige russische Gogol-Schoštakowitsch-Variété-Dystopie mit einem kräftigen Schuss Barrie Kosky.





»Nase weg! So ein Schreck!«

Von antiken Gesichtserkern zu Schostakowitschs musikalischem Riecher

von Ulrich Lenz



ir sind der Überzeugung [...], dass da mehr in einer Nase ist, als es den meisten Besitzern dieses Anhängsels gemeinhin bewusst ist«, erklärt George Jabet in seinen 1852 in London veröffentlichten *Notes on Noses*. In

der Tat wird die Bedeutung dieses oftmals vergessenen oder trotz seiner herausragenden Stellung schlichtweg übersehenen Körperteils erst dann klar, wenn das »Anhängsel« fehlt: Ein Mann ohne Nase wird nicht länger als menschliches Wesen, sondern als hässliche und abstoßende Kreatur betrachtet – wie Harry Potters finsterner Gegenspieler Lord Voldemort, der nur mehr schlitzartige Nüstern anstatt einer Nase besitzt. In alten Zeiten schlugen Soldaten im Krieg den Statuen fremder Gottheiten, aber auch Gefangenen oder auf dem Schlachtfeld Gefallenen die Nasen ab als Zeichen der Entmenschlichung und Erniedrigung. »Ein Mensch ohne Nase – der Teufel weiß, was das ist: nicht Fisch und nicht Fleisch«, klagt der nasenlose Kollegienassessor Kowaljow in Nikolai Gogols Erzählung *Die Nase*. »Man kann ihn einfach nehmen und zum Fenster hinauswerfen. Und hätte ich sie noch im Kriege oder im Duell oder auf eine andere selbstverschuldete Art verloren, aber um nichts und wieder nichts, ohne Not, nicht einen Groschen habe ich dafür bekommen.«

Nasenwunder – Die Kunst der Rhinoplastik

Die frühesten Beispiele von Rekonstruktionen verstümmelter Nasen finden sich in Indien bereits um 600 v. Chr. Im Europa des 16. Jahrhunderts schuf der französische Kriegschirurg Ambroise Paré Nasenprothesen für Versehrte. Der dänische Astronom Tycho Brahe (1546-1601), der als junger Mann bei einem Duell mit einem Kommilitonen (aus

Streit um eine mathematische Formel!) einen Teil seiner Nase verloren hatte, trug fast sein ganzes Leben lang eine falsche Nase, zunächst aus Wachs, später dann aus einer Kupfer-Silber-Legierung. Obwohl bereits in dieser Zeit erste Versuche gemacht wurden, Nasen aus menschlichem Gewebe zu rekonstruieren, begann die Ära der eigentlichen europäischen Rhinoplastik (vom griechischen *ῥίς rhīs* = Nase und *πλασσειν plattein* – bilden, formen, gestalten) erst im frühen 19. Jahrhundert in England, als Joseph Constantine Carpue 1816 *An Account of Two Successful Operations for Restoring a Lost Nose* veröffentlichte. Nur zwei Jahre später folgte der deutsche Mediziner und Chirurg Karl Ferdinand von Graefe mit seiner Arbeit *Rhinoplastik od[er] d[ie] Kunst, d[en] Verlust d[er] Nase organ[isch] zu ersetzen, in ihren früheren Verhältnissen erforscht u[nd] durch neue Verfahrensweisen z[ur] höheren Vollkommenheit gefördert*. Als bald wurde das Anbringen einer Nase mit den Mitteln der plastischen Chirurgie zum Gesprächsthema Nr. 1 in den gebildeten Kreisen Europas. Der in Berlin praktizierende Chirurg Johann Friedrich Dieffenbach (1792-1847), eine Koryphäe auf diesem Gebiet, wurde so berühmt, dass man sogar auf der Straße Lieder über ihn sang: »Wer kennt nicht Doktor Dieffenbach, den Doktor der Doktoren! Er schneidet Arm und Beine ab, macht neue Nas' und Ohren.«

Nasologie – Die Nase als Charaktermerkmal

Kein Wunder, dass die Nase ihren Weg auch in die Literatur fand. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (1896-1975) nennt die Nase gar das am weitesten verbreitete Motiv der Weltliteratur und verweist auf die unzähligen, in der ganzen Welt gebräuchlichen Redewendungen, die sich der Nase bedienen (wie zum Beispiel »der eigenen Nase folgen«, »seine Nase in etwas stecken« oder »die Nase voll von etwas haben« – um nur drei einer endlosen Reihe von Beispielen allein im Deutschen anzuführen).

In Laurence Sternes 9-bändigem Opus *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, veröffentlicht zwischen 1759 und 1767 und im englischsprachigen Raum von überaus großem Einfluss (»Ist irgendwer so dumm gewesen / und hat den *Tristram* nicht gelesen?«, reimt Sternes jüngerer Zeitgenosse James Boswell), ist die Nase immer wieder Gegenstand pseudophilosophischer Gedankengänge. Denn die Familie Shandy ist bedauerlicherweise mit eher kleineren Exemplaren des Riechorgans gesegnet, weshalb der Vater des Titelhelden geradezu besessen ist von der Beschäftigung mit Nasen und als selbst ernannter Nasologe eine umfangreiche Bibliothek mit Werken zu diesem Thema sein eigen nennt, darunter auch das Traktat *De Nasis* (Über Nasen) aus der Feder des fiktiven deutschen Schriftstellers Hafen Slawkenbergius. Auf der Suche nach einer Antwort auf die Vater Shandy umtreibende

Frage, warum die Nasen der Menschen so unterschiedlich groß sind, begegnet uns auch der bereits erwähnte französische Chirurg Ambroise Paré wieder. Die Länge und Qualität von Nasen sei laut Paré »allein der Weichheit und Schlaffheit der Ammenbrust geschuldet. Denn die Plattheit und Kürze milderer Nasen resultiere aus der Festigkeit und dem elastischen Gegendruck des besagten Ernährungsorgans in seiner gesunden, straffen Form, die, obwohl ein Glück für die Frau, dem Kind zum Schaden gereiche, insofern als seine Nase dadurch so verbogen, gedrückt, gepresst und abgekühlt werde, dass sie niemals *ad mensuram suam legitimam* [zu ihrer angemessenen Größe] gelangen könne; wohingegen im Falle einer Schlaffheit und Weichheit der Mutterbrust oder der Brust der Amme die Nase in selbige wie in weiche Butter sinke, wodurch sie ermutigt, gehegt, erquickt, erfrischt und zu weiterem Wachstum ermuntert werde.« Neben der sexuellen Konnotation (über die noch zu sprechen sein wird) weisen diese und ähnliche Passagen in Sternes Werk in eine Richtung, die die Nasologie des 19. Jahrhunderts immer wieder einschlägt: die Verbindung zwischen der Form der Nase und dem Charakter ihres Trägers.

»Wir sind überzeugt«, führt Georges Jabet seine eingangszitierte Erklärung fort, »dass sie [die Nase] nicht nur das Gesicht verschönert, nicht nur ein Atemorgan oder ein praktischer Griff ist, an dem man einen unverschämten Kerl packen kann, sondern ein wichtiges Indiz für den Charakter ihres Trägers darstellt.« Diese Worte weisen ihren Autoren als Kenner von Johann Caspar Lavaters *Physiognomisches Fragment, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78) aus, in dem Anleitungen zur Unterscheidung von Charaktereigenschaften anhand von Gesichtszügen und Körperformen gegeben werden. Jabet überträgt diese Theorien auf die Nase, indem er sie in sechs verschiedene Typen klassifiziert:

1. Die römische Nase oder Adlernase
2. Die griechische Nase oder geradlinige Nase
3. Die Denknase oder Nase mit weiten Nasenlöchern
4. Die jüdische Nase oder Habichtsnase
5. Die Stupsnase
6. Die Himmelnase oder nach oben gebogene Nase

Die römische Nase steht für »große Entschlusskraft, starke Energie, Bestimmtheit, fehlende Eleganz und Geringschätzung von allgemeinen Anstandsregeln«, die griechische Nase hingegen für »vornehmen Charakter, Liebe zu den schönen Künsten und zur Literatur, Scharfsinn, Geschicklichkeit und eine Vorliebe für indirekte statt direkte Handlungen«. Den antisemitischen Klischees seiner Zeitgenossen folgend verweist die jüdische Nase laut Jabet auf weniger positive Züge wie

»Gerissenheit in weltlichen Angelegenheiten; tiefe Einblicke in Charaktereigenschaften anderer und die Leichtigkeit, diese Erkenntnisse gewinnträchtig einzusetzen«. Mit derartigen Zuschreibungen schaffen Lavater und Jabet die Grundlage für die verhängnisvollen Rassentheorien des 20. Jahrhunderts.

Auch wenn wir heute dazu neigen, derartige Charakterisierungen als lächerlich abzutun, so zeugen doch zahlreiche prominente Fälle der Geschichte von der Tatsache, dass Zusammenhänge zwischen Nasenform und Charaktereigenschaften durchaus ernst genommen wurden. So schrieb kein Geringerer als Napoleon Bonaparte, dass er, wenn er einen guten Strategen benötigte, »wenn möglich stets einen Mann mit einer langen Nase« wählte. Ein halbes Jahrhundert später hätte der Kapitän der HMS Beagle beinahe Charles Darwin wegen seiner Knollennase abgelehnt. Man stelle sich den Verlust für die Welt der Wissenschaft vor, allein wegen einer unansehnlichen Nase!

Nasenkomplex und Nasenstolz

Eine hässliche Nase ist ein Makel, der ihren Träger zum Sonderling abstempelt, wie der Zwerg aus Wilhelm Hauffs Märchen *Zwerg Nase* von 1826 allzu bitter erfahren muss. Durch eine Hexe von einem hübschen kleinen Jungen in einen grässlichen Zwerg mit einer langen unförmigen Nase verwandelt, wird er sogar von seinen eigenen Eltern verstoßen. Der zwölfjährige Nikolai Gogol wird Ähnliches empfunden haben, als er auf die Oberschule ins rund 200 Kilometer vom Hof seiner Eltern entfernte Nischyn geschickt wurde, wo er aufgrund seiner außergewöhnlichen Erscheinung den Hänseleien seiner Klassenkameraden ausgesetzt war. Gogol war klein und von schwacher Konstitution, hatte krumme Beine, unreine Haut und eine lange und spitze Nase. Mit den Jahren jedoch fand Gogol einen Weg, sich zu verteidigen: Mit seiner Eloquenz und seinem Talent für Satire erkämpfte er sich den Respekt seiner Mitschüler, einen Respekt, der selbst in seinem Spitznamen – »der geheimnisvolle Zwerg« – noch durchscheint. Indem er später aus dem Doppelnamen des Vaters – Gogol-Janowski – ausgerechnet den ukrainischen Teil zu seinem Nachnamen wählte, demonstrierte Gogol einen ähnlichen Akt der Selbstbehauptung gegen die Lächerlichkeit. Denn im Russischen ist *gogol* (гоголь) nicht nur der Name einer Entenart (der Bucephala), sondern wird auch in der Redewendung »wie eine *gogol* daherkommen« gebraucht, was so viel bedeutet wie »sich geckenhaft benehmen«. Seine eigenen Erfahrungen mit körperlichen Auffälligkeiten aber sind sicherlich in seine 1835/36 entstandene, zu den sogenannten *Petersburger Novellen* zählende Erzählung *Die Nase* mit eingeflossen.







Wie ein ins Lächerliche gezogener Makel zu einer Art Auszeichnung umgedeutet werden kann, hat der vielleicht berühmteste Träger einer übergroßen Nase bewiesen: Cyrano de Bergerac, Held in Edmond Rostands gleichnamigem Versdrama von 1897. »Klein, meine Nase?!«, ruft Cyrano dort empört aus. »Sie ist enorm!

Vernimm, stumpfnäsiger Mikrocephale,
Dass ich voll Stolz mit diesem Vorsprung prahle;
Denn zu erkennen ist an solcher Form
Der Mann von Geist, Charakter, Edelsinn,
Von Herz und Mut, kurz alles, was ich bin.«

Als Quelle für Cyranos Nasentiraden diente Rostand die *Komische Geschichte der Staaten des Mondes und der Sonne* aus der Feder des historischen Cyrano de Bergerac (1619-1655), die 1657 posthum veröffentlicht wurde und in der der Autor die Geschichte seiner abenteuerlichen Reise zum Mond schildert samt der Begegnung mit den dortigen Bewohnern, die alle lange, auch als Sonnenuhren zu benutzende Nasen besitzen. Ein neugeborenes Mondkind wird zum Seminarmeister gebracht und »wenn sich seine Nase als kürzer als das stehende Maß erweist, [...] wird es als Flachnase verurteilt und zur Kastration übergeben. [...] wir tun dies, weil wir nach dreißig Zeitaltern der Erfahrung festgestellt haben, dass eine große Nase Zeichen eines geistreichen, höflichen, umgänglichen, großzügigen und toleranten Mannes ist; und dass eine kleine Nase Zeichen des Gegenteils ist, weshalb wir aus Flachnasen Eunuchen machen, denn die Republik tut besser daran, gar keine Kinder als solche Kinder zu haben.« Verkehrte Welt, dort oben auf dem Mond! Oder sind am Ende die Verhältnisse auf der Erde, wo Flachnasen die Regel sind, pervertiert?

Nasenpotenz – »Wie die Nase eines Mannes ...«

Die überbordende Prahlerei von Rostands Cyrano ist nicht zuletzt Ausdruck seiner ausgeprägten Virilität. Schon bei den alten Römern war der angebliche Zusammenhang zwischen Nase und Glied des Mannes sprichwörtlich: »Noscitur ex naso quanta sit haesta viri.« (Zu deutsch: »Aus der Nase kann man sehen, wie des Mannes Kräfte stehen.« oder volkstümlicher: »Wie die Nase eines Mannes, so ist sein Johannes.«) Beim mittelalterlichen Nasentanz, einer vor allem in Süddeutschland gepflegten Tradition in Form eines karnevalesken Brautwerbetanzes, wurde der Mann mit der längsten Nase zum »Nasenkönig« ernannt. Die erblich bedingt kleine Nase Tristram Shandys (siehe oben) ist zu allem Unglück bei der Geburt auch noch von der Geburtszange eingedrückt worden. Die sexuelle Konnotation dieser Deformation wird

durch den Umstand offensichtlich, dass bedauerlicherweise auch das etwas tiefer sitzende Gegenstück abgeklemmt wird, als Triëtram aus dem Fenster uriniert und juët in diesem Augenblick das Schiebefenster herunterrutscht.

In *Die Brautwahl* beschreibt der romantische Dichter E. T. A. Hoffmann eine bizarre Nasenbegegnung zwischen der potenziellen Braut Albertine und einem ihrer Verehrer, dem jüdischen (!) Baron Benjamin Dümmerl aus Wien, genannt Bensch: »Benschs ansehnliche Nase schoss plötzlich zu einer solchen Länge hervor, dass sie, dicht bei Albertinens Gesicht vorbeifahrend mit einem lauten Knack hart anstieß an die gegenüberstehende Wand. Bensch prallte einige Schritte zurück, sogleich zog sich die Nase wieder ein. Er näherte sich Albertinen, dasselbe Ereignis; kurz hinaus, hinein schob sich die Nase wie eine Bassposaune.«

Der deutsch-jüdische Mediziner Wilhelm Fließ, Sigmund Freuds Freund und Wegbegleiter in den frühen Jahren der Psychoanalyse, war geradezu besessen von der Idee einer physischen Verbindung zwischen der Nase und den weiblichen Geschlechtsorganen. Fließ behandelte Fehlfunktionen des weiblichen Genitaltrakts (wie z. B. menstruationsbedingte Krämpfe) durch Operationen ... der Nase! Obwohl die Nasenoperation der Publizistin und Frauenrechtlerin Emma Eckstein, einer Patientin Freuds, die dieser zur Behandlung ihrer »Nasenreflex-Neurose« an den Freund überwies, in einer Katastrophe endete, stellte Fließ seine Theorie 1897 (dem Jahr der Uraufführung von Roëstands *Cyrano de Bergerac*) unter dem Titel *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen* einer breiteren Öffentlichkeit vor.

Die Nase von Baron Bensch agiert in ungehöriger Weise unabhängig vom Willen ihres Besitzers. Wie Pinocchios Nase lehnt sie sich gegen ihren Träger auf und bringt ihn in eine unangenehme Situation, indem sie seine sexuelle Erregung verrät (in Benschs Fall) oder ihn als Lügner entlarvt (in Pinocchios Fall). (Gleichwohl lässt sich auch Pinocchios widerspenstige Nase ebenso wie das übergroße Exemplar des Zwerg Nase als Ausdruck pubertärer Erfahrungen mit der aufkeimenden Sexualität eines Heranwachsenden deuten.) Die ungezogenste all dieser aufmüpfigen Nasen jedoch ist der Gesichtserker des Kollegienassessors Kowaljow in Gogols *Die Nase*, da sie sich vollständig von ihrem Eigentümer trennt und ein Eigenleben zu führen beginnt. »Ich bin ich selbst«, sagt die Nase in ihrer kurzen Begegnung mit Kowaljow. »Und zudem kann es zwischen uns keinerlei enge Beziehungen geben.« Denn was vielleicht das Allerschlimmste für den armen Kowaljow ist: Seine eigene Nase

genießt einen viel höheren sozialen Status als er selbst – was für eine Schande! Die Nase wird bei Gogol zu einer grotesken Version des romantischen Doppelgängers, jenes furchteinflößenden Alter Egos, welches das Ich mit seinen eigenen Ängsten und Unzulänglichkeiten konfrontiert.

Nasenträume – von Gogol zu Schostakowitsch

Nasen waren in den Jahren vor der Entstehung von Gogols *Nase* auf literarischem Gebiet nur allzu beliebt: »Es war so, dass von den 20er bis zu den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts das Thema der Nase eine breite Popularität gewann«, schreibt der sowjetische Literaturwissenschaftler Juri Mann und verweist auf die in jenen Jahren erschienene russische Übersetzung der bereits erwähnten Arbeit Karl Ferdinand von Graefes über Rhinoplastik. Abermals befruchteten sich also Literatur und medizinische Wissenschaft. 1807 war Sternes bereits erwähnter *Tristram Shandy* ins Russische übersetzt worden. Zum Thema Nase vermerkt Gogol lapidar: »Dieser Gegenstand ist sehr fruchtbar, und darüber ist genügend geschrieben und zitiert worden.«



Nur am Rande sei erwähnt, dass die zahlreichen durch Granaten entstellten Soldaten des 1. Weltkriegs in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts der plastischen Chirurgie im Allgemeinen, der Rhinoplastik im Besonderen zu neuer, schrecklicher Aktualität verhelfen. Ob dies dem 20-jährigen Schoštakowitsch bei seiner Suche nach einem geeigneten Stoff für ein neuartiges Musiktheater der noch jungen Sowjetunion gewärtig war, ist nicht bekannt. Da er nach eigenem Bekunden bei den zeitgenössischen sowjetischen Schriftstellern nicht fündig wurde, wandte er sich alsbald »den drei Großen der russischen Satire« zu: Gogol, Saltykow-Stschedrin und Tschechow. Er entschied sich für Gogols *Nase*, u. a. weil es sich um eine relativ kurze Erzählung handelte, weil er »ihren Text in der Sprachgestaltung klarer, ausdrucksvoller als die übrigen *Petersburger Novellen*« empfand und weil er »viele interessante szenische Vorgänge« darin sah. Nicht gering dürfte bei der Wahl des Sujets aber auch der Einfluss der Arbeiten des russischen Theatermakers Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold gewesen sein, der den jungen, noch mittellosen Komponisten nicht nur in seinem Theater als Korrepetitor beschäftigte, sondern auch zeitweise bei sich zuhause wohnen ließ. Meyerholds aufsehenerregende Inszenierung von Gogols *Revisor* im Jahre 1926 hatte auch den fast 30 Jahre jüngeren Schoštakowitsch nicht unbeeindruckt gelassen.

Weite Teile des Librettos zu seiner Oper verfasste Schoštakowitsch selbst, bei einigen Passagen griff er auf die Hilfe von insgesamt drei Mitarbeitern zurück. Was sich an wörtlicher Rede nicht in der Erzählung finden ließ, wurde mit Hilfe anderer Werke Gogols ergänzt. Freunde berichten davon, dass Schoštakowitsch fähig war, längere Passagen aus dem Prosawerk Gogols aus dem Kopf zu zitieren. Wie schon vor ihm Mussorgski suchte auch Schoštakowitsch in seinem Erstlingswerk für die Opernbühne (ein früher Opernversuch nach Puschkins Poem *Die Zigeuner* wurde vom Komponisten selbst nach Beendigung seiner Konservatoriumszeit vernichtet) nach einer Entsprechung von Text, Musik und Szene. »In der *Nase* sind die Elemente der Handlung und der Musik gleichberechtigt«, schreibt er. »Weder die eine noch die andere nehmen eine bevorzugte Stellung ein. Pausen sind zwischen den Akten. Jeder Akt aber ist Teil einer einheitlichen musikalisch-theatralischen Sinfonie.«

Orientiert sich Schoštakowitsch hinsichtlich der Textvertonung an Werken wie Mussorgskis *Die Heirat* oder *Der Jahrmarkt von Sorotschinzi* (beide nach Vorlagen von Gogol), so bleiben hinsichtlich der formalen Anlage Werke der westlichen Avantgarde – allen voran Alban Bergs *Wozzeck*, dessen russische Erstaufführung Schoštakowitsch 1927 in Leningrad erleben konnte – nicht ohne Einfluss auf den jungen Komponisten. Wie Bergs epochales Werk erinnert auch *Die Nase* in ihren harten Schnitten zwischen den Szenen an Techniken des neuen Mediums Film, das Schoštakowitsch als Klavierbegleiter von Stummfilmen unmittelbar kennengelernt hatte. Ähnlich wie Berg im *Wozzeck* verwendet auch Schoštakowitsch in seiner *Nase* Genres der Trivialmusik wie Polka, Walzer, Galopp oder Romanze, die er gleichberechtigt neben Formen der Sakralmusik (Choralgesang) oder der traditionellen klassischen Opern- und Konzertmusik (sinfonisches Zwischenspiel, verschiedene Arientypen) montiert. Obwohl die Ausdruckspalette seines Orchesters vom Wimmern der Violinen zu den Klagen des jammernden Kollegienassessors bis zum Rülpsen und Furzen der Posaune nach durchzechter Nacht reicht, will Schoštakowitsch mit seiner Musik jedoch nie »witzig« sein – so wie auch Gogol das groteske Geschehen um den Nasenverlust Kowaljows mit großer Ernsthaftigkeit schildert. »Unbeachtet der gesamten komischen szenischen Vorgänge, die Musik selbst stellt sich nicht komisch«, schreibt Schoštakowitsch. »Ich setze auf den wahren Ton, so wie ja auch Gogol alle komischen Vorgänge im seriösen Ton wiedergibt. Darin liegen die Kraft und die Qualität des Gogolschen Humors. Gogol ›witzelt‹ nicht. Die Musik strebt ebenfalls nicht danach zu ›witzeln‹.«

Im Handlungsverlauf hält sich die Oper ziemlich genau an ihre Vorlage. Die Ergreifung der flüchtigen Nase jedoch, von der man in der Erzählung Gogols nur aus dem kurzen Bericht des

Polizeioberhauptmeisters erfährt, schildern der Komponist und seine Co-Librettisten in einer großangelegten Szene, in der die Nase gejaht und beinahe (oder tatsächlich?) von der hysterischen Meute gelyncht wird. Woher, so fragt man sich als Zeuge dieser sich zum Tumult steigenden Szene unweigerlich, rührt diese plötzlich aufflammende Aggression? Denn tatsächlich hat ja ein Großteil des wütenden Mobs keinerlei Beziehung zu der Nase oder ihrem Träger! Ist es Furcht vor dem Unbekannten (eine unabhängige, autonom existierende Nase!)? Auflehnung gegen die Obrigkeit (die Nase besitzt paradoxerweise einen höheren Rang)? Konfrontation mit der eigenen Minderwertigkeit (kleine Nase, lange Nase, Knollennase)? Oder Unterdrückung sexueller Triebe («noscitur ex naso»)? Wer hier nach einer zusammenhängenden Logik sucht, mag enttäuscht werden. Gogols Geschichte ist ebenso wie auch Schostakowitschs Oper reinster »Nonsens«, jedoch nicht im Sinne einer vollständigen Abwesenheit von Sinn: *Die Nase* besitzt ihre ganz eigene Logik, die Un-Logik von Traumwelten. Nicht von ungefähr ist in diesem Zusammenhang immer wieder darauf verwiesen worden, dass das russische *нос* (Nase) die Inversion von *сон* (Traum) ist.

»Ich wollte keine Witze über die Nase machen«, wird der Komponist nicht müde zu betonen. »Im Ernst, was ist lustig an einem Menschen, der seine Nase verloren hat? Er kann nicht heiraten, er kann kein öffentliches Amt bekleiden. *Die Nase* ist eine Horrorgeschichte, kein Witz ... Und die Meute in *Die Nase* ist auch nicht lustig. Einzeln betrachtet sind die Leute nicht schlecht, aber leicht exzentrisch. Zusammen jedoch werden sie zum blutrünstigen Mob. Und die Figur der Nase selbst ist überhaupt nicht komisch. Ohne eine Nase ist man kein menschliches Wesen.«

Beflügelt durch neue Errungenschaften in der Rhinoplastik wurde das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert der literarischen Nasologie: von E. T. A. Hoffmann (in dessen gesamtem Werk Nasen eine wichtige Rolle spielen) und Wilhelm Hauffs

Zwerg Nase bis zu Carlo Collodis *Pinocchio* und Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*. Mittendrin, und doch mit den anderen literarischen Nasenergüssen kaum zu vergleichen, steht Nikolai Gogols *Die Nase* von 1836 – ein außergewöhnliches Beispiel des Surrealismus, lange bevor dieser Begriff erfunden wurde. Gogols Kurzgeschichte vereint alle möglichen mit dem Riechorgan verbundenen Konnotationen: die Nase als Zeichen des Charakters, die Nase als Makel, der ihren Träger zum Außenseiter macht, die Nase als Auszeichnung, die Nase als sexuelles Symbol. »Eine Nase sagt mehr aus, als den meisten Besitzern dieses Anhängsels gemeinhin bewusst ist.«

In der »Nase« sind die Elemente der Handlung und der Musik gleichwertig. Weder das eine noch das andere nimmt eine Vorrangstellung ein. Auf diese Weise versuchte ich, eine Synthese von Musik und theatralischer Vorführung herzustellen.

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

Dmitri D. Schostakowitsch





R. hat gut geschlafen, aber von Meyerbeer geträumt, den er in einem Theater wiedergesehen und der ihm gesagt: »Ja, ich weiß schon, die lange Nase«, gleichsam als ob R. sich über seine Nase lustig gemacht hätte, worauf R. sich quasi entschuldigt, und das Publikum habe zur Versöhnung applaudiert.

Cosima Wagner, Tagebücher

The Plot

The Nose

While to his own surprise and to his wife's chagrin, the barber Ivan Yakovlevich finds a nose in the bread dough one fine morning, which he quickly tries to get rid of again, the collegiate assessor Platon Kuzmich Kovalyov notices after a boozy night that he has lost his nose. In a panic, he begins hunting for the runaway body part. A prolonged noselessness would mean his social death! He believes to have spotted his nose at a funeral service at the cathedral but he can't convince it to stay with him.

As in a dark nightmare, Kovalyov chases after his rebellious olfactory organ, but the police is notably absent and at the news desk where he wants to book an advertisement he is met with nothing but scorn and derision. He laments his fate in desperation.

Through this hunt for the nose, a motley crew of people mutates into a hysterical mob, which finally succeeds in determining the fugitive's whereabouts. The police inspector himself delivers it to the overjoyed collegiate assessor, but – oh my! – the defiant hooter doesn't want to stay put. Kovalyov believes he was bewitched by Pelagia Grigorievna Podtochina, who considers Kovalyov a good catch for her daughter. He immediately writes her a reproachful letter. Upset by these allegations, Madame Podtochina rejects them in her response.

As suddenly as the nose had vanished it unexpectedly returns to its place. Finally, Kovalyov can freely show himself in public again. He meets with Podtochina and her daughter, and imagines how he is once again going to flirt with the ladies. Now that everything is back in its place – hopefully ...



L'intrigue

Le Nez

Alors que le barbier Ivan Iakovlevitch, à son grand étonnement et à la colère de sa femme, découvre un beau matin un nez dans son pain et essaie de s'en débarrasser au plus vite, l'assesseur de collègue Platon Kouzmitch Kovalev constate, à son grand effroi, qu'au matin d'une nuit bien arrosée, son nez a disparu. Pris de panique, il se met en quête de l'appendice fugitif. La perte durable de son nez signifierait sa mise au ban de la société! Lors d'une cérémonie d'obsèques dans la cathédrale, il croit se trouver en présence de son nez mais ne peut le persuader de rester avec lui.

Comme dans un vilain cauchemar, Kovalev court après son rebelle organe olfactif, mais la police brille par son absence, et à la rédaction du journal dans lequel il veut faire passer une annonce, Kovalev ne récolte que sarcasmes et ricanements. Au bord du désespoir, il s'en prend à son destin.

Au fil de cette chasse au nez, une foule hétéroclite se mue en meute hystérique qui finit par arrêter le fugitif. Le chef de la police en personne vient remettre le nez à l'assesseur de collègue au comble du bonheur, mais – hélas – l'organe rebelle ne veut pas adhérer à la place qui est la sienne. Kovalev croit à un ensorcellement de la part de Pélagie Grigorievna Podtotchine qui voit en lui un bon parti pour sa fille. Aussi écrit-il à ladite dame une lettre d'incrimination. Madame Podtotchine lui répond par écrit en rejetant en bloc ses suspicions.

Aussi soudainement qu'il avait disparu, le nez se retrouve un matin à sa place. Ainsi Kovalev peut-il enfin se montrer à nouveau avec désinvolture en public. Il tombe sur Madame Podtotchine et sa fille et se voit déjà flirtant comme autrefois avec les femmes. Car tout est à nouveau à sa place – du moins l'espère-t-il ...



92,4



kulturradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören



Konu

Burun

Berber İvan Yakovleviç bir sabah kalktığında ekmek hamurunun içinde bir burun bulur. Karısını sinirlendiren bu durum, Yakovleviç'i ise şaşırtmıştır. 8. dereceden memur olan Platon Kuzmiç Kovalev de aynı esnada, içkiyi fazla kaçırdığı bir gecenin ardından sabah uyanmıştır ve burnunun yerinde olmadığını farkeder. Yakovleviç burundan kurtulmanın çaresini ararken, Kovalev de panik halinde firardaki uzvunu aramaya koyulur. Eğer burunsuz kalacak olursa, bir daha toplum içine çıkamayacağını düşünür. Bir katedralde katıldığı cenaze töreninde karşısına çıkan burnun kendi burnu olduğunu düşünür. Ancak bu burnu yanında kalmaya ikna edemez.

Kovalev, adeta bir kabus görmekte ve asi koku alma organının peşinden komaktadır. Ancak polis ortallıklarda görünmez ve bir kayıp ilanı vermek için gittiği gazetede de kendisiyle sadece alay ederler. Çaresiz kalan Kovalev, ne yapacağını bilemez bir halde kaderinden şikayetçi olur.

Rastgele bir araya gelmiş kişilerden oluşan ve burnunun peşinden koşan Kovalev'e eşlik eden kalabalık yavaş yavaş kendinden geçen bir kudurmuşlar sürüsüne dönüşür ve sonunda burnu ele geçirmeyi başarır. Polis başkomiseri yakalanan burnu, mutluluktan havalara uçan 8. dereceden memura bizzat kendi elleriyle götürür. Fakat o da ne?! Burun bir türlü yerinde yapışık kalmak istemez. Kovalev kendisine büyü yapıldığına inanmaya başlar. Ona göre, büyü yapan kişi, kızını bu yağlı kapıya yamamak isteyen Pelageya Grigoryevna Podtoçina'dır. Kendisine sitem dolu bir mektup yazar. Madam Podtoçina kendisine cevaben yazdığı mektubunda, derinden yaralandığını ve iddiaları reddettiğini ifade eder.

Nasıl aniden kaybolduysa, aynı şekilde beklenmedik bir anda burun aniden ortaya çıkar ve yerine yerleşir. Kovalev yeniden insan arasına çıkacağı için sevinçlidir. Podtoçina ve kızıyla buluşarak, kendileriyle nasıl flört edeceğinin hayalini kurmaya başlar. Çünkü herşey tekrar yerine gelmiştir. Yani inşallah öyledir ...



Berlins queeres

Stadtmagazin

SIEGESSÄULE

WE ARE QUEER BERLIN



Von Berghain bis
Komische Oper
Berlin.
Wir wissen,
wo Kultur
gemacht wird.

siegessauele.de



Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Ulrich Lenz
Fotos Iko Freese/drama-berlin.de
Layoutkonzept State, Berlin
Gestaltung Jana Köhler
Druck Druckerei Conrad GmbH

Premiere am 16. Juni 2018

Musikalische Leitung Ainārs Rubiķis
Inszenierung Barrie Kosky
Choreographie Otto Pichler
Bühnenbild und Licht Klaus Grünberg
Co-Bühnenbild Anne Kuhn
Kostüme Buki Schiff
Dramaturgie Ulrich Lenz
Chöre David Cavelius

Quellen

Texte Das Interview ist eine erweiterte Version des von Amanda Holloway für das Programmheft *The Nose* des Royal Opera House Covent Garden geführten Interviews. Der Artikel von Ulrich Lenz, der ebendort zum ersten Mal erschien, wurde für dieses Programmheft maßgeblich überarbeitet.
Handlung von Ulrich Lenz, übersetzt von Saskya Jain (engl.), Anne-Marie Geyer (franz.) und Mehmet Çallı (türk.)

Bilder Fotos von der Klavierhauptprobe am 7. Juni 2018
Titel Die Nase
Umschlag innen vorn Günter Papendell
Seite 5 Günter Papendell, Jens Larsen
Seite 6/7 Lion Sturm, Tänzer
Seite 11 Mirka Wagner, Günter Papendell,
Ursula Hesse von den Steinen
Seite 14 Günter Papendell, Ensemble, Chorsolisten, Tänzer
Seite 18 Günter Papendell
Seite 20/21 Mirka Wagner, Alexander Lewis, Chorsolisten
Seite 28/29 Günter Papendell, Ensemble, Chorsolisten
Umschlag hinten Nasen



Sawade

Berlin

Pralinen und Trüffel
seit 1880

Seit 1880 stellt Sawade die besten Pralinen und Trüffel aus Deutschland her. Als ehemaliger Hoflieferant fertigt Sawade Kreationen aus erstklassigen Zutaten. Marzipanspezialitäten, Pasteten, Nougat, Krokant, Trüffel und Pralinen!

Ob als Geschenk oder zur eigenen Freude – holen Sie sich ein Stück Berlin nach Hause!

Entdecken Sie die köstlichen frischen Pralinen aus der ältesten Manufaktur Berlins:
www.sawade.berlin



Die Nase

