



## »Man muss ein Stück auseinandernehmen, um es lieben zu können«

Matthias Günther und Christina Schulte im Gespräch mit Yana Ross über ihre frühe Prägung durch Elfriede Jelinek, über Tschechow als Vorläufer des absurden Theaters, über politische Wirklichkeit auf der Bühne – und darüber, warum man ein Stück manchmal auseinandernehmen muss, um es wirklich lieben zu können.

*Yana, wenn man auf deinen Weg zurückblickt, fällt auf, wie früh Dramaturgie und Konstruktion für dich zentral wurden. Was war deine erste professionelle Theaterarbeit?*

Rückblickend war das »Prinzessinnendramen« von Elfriede Jelinek an der Yale School of Drama. Die Produktion wurde nach New York eingeladen und später beim South Korean Performance Festival gezeigt. Das war um 2006 herum – also vor fast zwanzig Jahren. Diese Arbeit war für mich ein Schlüsselmoment, weil sie den Kern meiner späteren Arbeitsweise bereits enthielt.

*Was genau hat dich daran geprägt?*

Jelineks Texte lassen sich nicht einfach bebildern. Man muss sie zerlegen, befragen, neu zusammensetzen. Es ist eine Form von Ausgrabungsarbeit. Man gräbt Schicht für Schicht frei und entdeckt dabei immer neue Strukturen. Jelinek hat mir eine große Freiheit eingeräumt. Sie sagte sinngemäß: Mach, was du willst. Konstruiere dein eigenes Stück im Stück. Dadurch habe ich früh verstanden, dass Regie nicht Interpretation im illustrativen Sinn ist, sondern Konstruktion. Weltbau.

*Eine Haltung, die später auch deine Arbeit mit Klassikern bestimmt hat.*

Absolut. Diese Freiheit hat mich infiziert – wie ein Konstruktionsvirus. Man beginnt, Texte wie Lego-Steine zu behandeln. Und irgendwann habe ich gemerkt, dass ich auch Tschechow so lesen kann. Dass seine Stücke viel offener sind, als man denkt.

*Wann begann deine intensive Beschäftigung mit Tschechow?*

Sehr banal: mit vierzig. Plötzlich machen diese Stücke Sinn. Als junge Regisseurin liest man Tschechow oft aus der Perspektive von Nina oder Kostja. Man identifiziert sich mit ihrem Leiden, ihrer Sehnsucht. Aber um wirklich zu verstehen, wie sehr Menschen einander verletzen – oft beiläufig, unabsichtlich –, braucht man Lebenserfahrung. Man muss länger in seiner eigenen Haut gesteckt haben.

*Gab es ein konkretes Erlebnis?*

»Onkel Wanja« in Uppsala. Das war meine erste Inszenierung, bei der ich das Gefühl hatte: Jetzt verstehe ich, was Tschechow eigentlich tut. Nicht psychologisch im engen Sinn, sondern strukturell, musikalisch. Diese Verschiebungen von Zuständen, diese Pausen, diese scheinbare Ereignislosigkeit, hinter der sich Gewalt verbirgt.

*In welcher Sprache liest du Tschechow?*

Wenn möglich, im Original. Russisch war Teil meiner Familiensprache. Im Original ist der Text erstaunlich frisch, sehr direkt, oft sogar frech. Deshalb bin ich Übersetzungen gegenüber immer vorsichtig. Ich habe von Paul Schmidt gelernt, dass jede Generation ihre eigene Übersetzung braucht. Jede Dekade bringt eine neue Sensibilität mit – und die muss sich im Text widerspiegeln.

*Gibt es Inszenierungen, die dich nachhaltig beeinflusst haben?*

Zwei Arbeiten stecken buchstäblich in meinem Körper. Dimitter Gotscheffs »Iwanow« und »Drei Schwestern« der Wooster Group. Die Wooster Group war ein Schock. Irina, gespielt von einer 75-jährigen Schauspieler\*in, sagt: »Wann fahren wir nach Moskau?« – und plötzlich versteht man, dass dieser Satz nicht mehr Hoffnung ist, sondern reine Absurdität. Gleichzeitig war diese Inszenierung extrem präzise am Text. Diese Gleichzeitigkeit von radikaler Dekonstruktion und großer Werktreue hat mich tief geprägt.

*Dein Weg nach Europa begann in Vilnius.*

Ja. Ich wurde zu einem Festival eingeladen und habe dort Jelineks »Bambiland« auf die große Bühne eines Stadttheaters gebracht. Litauen hat eine außergewöhnliche Theaterkultur. In Vilnius gibt es mehrere große institutionelle Theater, alle sind voll. Das Publikum folgt den Regisseur\*innen, nicht den Schauspielstars. Es gibt eine lange Tradition des Regietheaters, stark visuell, körperlich, weniger sprachzentriert. Diese Kultur hat mir sehr entsprochen.

*War das ein Kulturschock?*

Im besten Sinn. Man arbeitet dort sehr ernsthaft, sehr konzentriert. Theater ist kein Nebenprodukt, sondern Teil der gesellschaftlichen Selbstverständigung.

*Deine erste Tschechow-Inszenierung war »Onkel Wanja« in Schweden.*

Genau. Die schwedischen Schauspieler\*innen haben eine besondere Musikalität. Jedes Kind lernt dort ein Instrument. In »Onkel Wanja« haben wir daraus eine Garagenband gemacht. Die Figuren kommentierten das Geschehen musikalisch, fielen aus der Handlung heraus und wieder hinein. Das Stück begann in einem fast komatösen Rauschzustand – und kippte später in eine extreme Klarheit. Diese Zustandswechsel waren entscheidend.

*Danach folgte »Die Möwe« in Island.*

Ja, eine Produktion mit einem erstaunlich langen Leben. Sie tourte nach Hongkong, Macau, Polen, Finnland. Interessant war, dass ich dort in einer Linie mit früheren litauischen Regisseuren stand. Es gab bereits eine Erwartung: »Wenn Litauer kommen, wird es radikal.« Diese Weitergabe von künstlerischem Erbe ist mir sehr wichtig. Heute versuche ich, jüngere Regisseur\*innen auf ähnliche Wege zu schicken.

*»Drei Schwestern« in Vilnius war dann sehr explizit politisch.*

Das ergab sich aus der Realität. Nach der Annexion der Krim hörte ich in Vilnius Kampffjets über der Stadt. Ich sah NATO-Soldaten in Bars.

Plötzlich war klar: Diese Männer gehören in dieses Stück. Die Schwestern wurden zu Russinnen in Litauen, die Soldaten lebten auf einer NATO-Basis. Moskau existierte für sie nur noch als Erinnerung. Diese Konstellation war erschreckend aktuell – und schmerzhaft präzise.

*Du verankerst deine Arbeiten häufig stark im jeweiligen Ort. Gilt das auch für Hamburg?*

Interessanterweise ist »Die Möwe« hier abstrakter. Es gibt keine direkten Ortsverweise. Vielleicht ist das ein neuer Zyklus für mich. Nach vielen sehr lokal verankerten Arbeiten wollte ich wissen, ob ich ein offeneres, zeitloseres Modell entwickeln kann.

*Es ist deine dritte »Möwe«. Was unterscheidet diese Inszenierung von den anderen?*

Sie ist nicht vergleichbar. Jede »Möwe« entsteht aus der Besetzung, der Sprache, der Theaterkultur. Tschechow ist unerschöpflich. Man arbeitet immer wieder am selben Material – und doch an einem völlig neuen Stück.

*In der Hamburger Arbeit gibt es deutliche Bezüge zu Beckett.*

So habe ich Tschechow in Yale kennengelernt: als radikale Dramaturgie, als Vorläufer des absurden Theaters. Über Gogol führt eine Linie direkt zu Beckett. Diese endlose Wiederholung, diese Zeitkapsel, in der Figuren gefangen sind – das ist zutiefst tschechowsch.

*Ein zentrales Motiv deiner Arbeit ist Präsenz durch Abwesenheit.*

Ja. Ein Körper, der da ist und zugleich nicht da. Das ist eine genuin theatrale Sprache. Diese Blindheit der Figuren füreinander – Arkadina fragt: „Wo ist Kostja?“, während er direkt vor ihr steht – das ist für mich der Kern von Tschechow. Theater kann solche Paradoxien sichtbar machen.

*Trotz aller Dunkelheit gibt es viel Humor.*

Tragischen Humor. Menschen mit Suizidgedanken sind oft sehr witzig. Sie spielen weiter, machen Witze, bis sie verschwinden. Diese Ambivalenz interessiert mich. Tschechow erlaubt genau das: Komödie und Abgrund zugleich.

*Familie scheint das verbindende Thema zu sein.*

Ja. Tschechows Figuren sind eine Familie – über alle Stücke hinweg. Sie wiederholen sich, altern, scheitern. Und trotzdem suchen sie weiter nach Sinn. Vielleicht ist das der Grund, warum diese Texte nie aufhören, uns etwas zu sagen.

Dieses Interview ist ein Originalbeitrag für das Programmheft.  
Januar 2026 © Deutsches Schauspielhaus Hamburg