

AVANTURA SVAKODNEVNOGA

Kazališni tekstovi Rolanda Schimmelpfeninga

PREMIJERE

FESTIVALI

OBLJETNICE

RAZGOVOR

GLAZBENI

TEATAR

ESEJ

TEMAT

GAVRAN U

PARIZU

IZ STRANIH

ČASOPISA

TEORIJA

IZ POVIJESTI

NOVE

KNJIGE

DRAME

U kazališnom komadu *Na Ulici Greifswalder*¹ Rolanda Schimmelpfeninga, u prizoru 2.8, radnici koji obnavljaju pročelje pronalaze u zidu kuće uzidanu žlicu. Nešto kasnije, u prizoru 3.2, u obliku prozno-pripovjednog intermezza insertiranog u dramsko tkivo, doznajemo povijest zazidane žlice, kronički zapisanu, uz navođenje točnih datuma: godine 1945., sezdesetosmogodišnji J. Erdmann uzdao je žlicu koju je dobio kao dar za krštenje i koju je kanio predati još nerođenom djetetu svoje kćeri Henriette. Erdmann je umro nedugo nakon toga od posljedica ranjavanja odbijenim metkom. Erdmannova kći nije imala nikakve mogućnosti naslijediti skriveno nasljedstvo i tako je žlica pala u zaborav. Ostala je zazidana više od pola stoljeća. Jedne subote u lipnju oko 10 sati izjutra, građevinski radnik pronalazi žlicu. Osoba koja je pronašla žlicu bila je unuk ruskog vojnika čiji je odbijeni metak prouzročio Erdmannovu smrt u travnju 1945. Radnik na kraju prizora ispušta žlicu, žlica pada u dubinu, mi čujemo udarce žlice o metalne prečke skele. Žlica pada na pločnik i završava pred nogama mladića koji je u prizoru 1.8. zavodio djevojku. Mladić žlicu sprema u džep, a djevojka koju je zavodio zove se Katja i unuka je čovjeka koji je zazidao žlicu.

Međutim, pripovijest o srebrnoj žlici, pripovijest o neobičnim okolnostima koje je uzrokovala pojava zaboravljenog predmeta i unutar kojih su se, potpuno neočekivano, zatekla lica koja se međusobno ne poznaju, ovi me još ni izdaleka nije završena. U prizoru 3.6 prisust-

vujemo grupnom fotografiranju članova Instituta za kemijske informacije. U trenutku fotografiranja, sonda na krovu dvorišne zgrade Instituta bilježi promjenu unutar kemijskog profila u atmosferi iznad grada koju nije u stanju interpretirati, zbog čega se pali mala crvena signalna dioda koja se odlično vidi na fotografiji. Uzročnik promjene nije nikakva molekula, nego jedan jedini atom koji je u periodičkom sustavu elemenata zaveden pod rednim brojem 47 i nosi simbol Ag, argentum: srebro.

Poslije ovoga, u prizoru 3.2, pripovijest o srebrnoj žlici nadopunjena je još nekim činjenicama, neobična privlačna snaga proistekla iz nenadanog otkrića zaboravljenog predmeta, uvukla je u svoje magično kolo daljnji niz osoba i događanja. Dakle, u 17 sati moskovsko kazalište lutaka započet će s popodnevnom predstavom. Lutkar Mihajil Kirilovič, Rus, više je od 60 godina u gradu koji je nekoć zauzeo kao mladić. Slamao je posljednji žestoki, besmisleni otpor i bio treći koji je preuzeo mitraljez, dvojicu prije njega sa svoga je balkona ustrijelio njemački snajperist, zapravo umirovljeni lovaca-amater, Walter Opitz. Miška Kirilovič, šarajući mitraljezom, paljbom je obasuo svaki prozor i pri tome usmrtio Opitzu, a slučajno i Johanna Erdmanna koji je upravo zazidao svoju srebrnu žlicu.

Nakon prošlosti, koja je upravo iz zaborava izvukla jednu od tisuća nevažnosti od kojih se većinom sastojte ljudske sudbine, u jednom od ni po čemu posebnih trenutaka sadašnjosti, kada započinje lutkarska predstava, a tri okrugla, crvena prasca po stoti put započinju graditi svoje kućice-slobodice od slame, drva i cigle,

obećanje izvjesnosti koje sugerira predstava pokazuje se kao lažno, stabilna situacija izmiče, a u redovima gledališta, koje baš i nije posebno posjećeno, u kontrastu malih reflektora sve se jasnije i jasnije pojavljuje budućnost koja, eto, najprije predstavlja sve one bolesti koje će doći kasnije – rak jetre u dobi od otprilike 45 godina kod dječaka u drugom redu, siva mrena na oba oka kod dječaka desno naprijed. Crohnova bolest kod djevojčice s pletenicama i rak testisa kod dječaka koji sjedi otraga već za petnaest godina. Kontrast: bezazlena dječja predstava u drugom planu, leukemija, rak dojki, moždani udar i infarkt u prvom. Potpuna neizvjesnost.

Greifswalderstraße je stvarna berlinska ulica, lako ćemo je pronaći na karti grada (jednako kao i heavymetal klub ACCESS koji se spominje u prizoru 1.3). Nalazi se u dijelu Berlina koji se zove Prenzlauer Berg (sam autor stanuje u nedalekoj Christburger Straße), a tom se četvertračnom prometnicom koja nas izvodi iz grada štroptavim tramvajem od središta stiže do jezera Weißensee. Taj sjeveroistočni dio Berlina glasan je, ružan, provincijalan i učmao.

Međutim, karta grada neće nas uputiti na prodavača novina koji postaje opsjednut (autentičnom) pjesmom na španjolskom jeziku koji ne poznaje, a prisiljen ju je pjevati jer ona jednostavno provaljuje iz njega, kao "kad čovjeka tjera na povraćanje". Nigdje nećemo naići na pouzdane obavijesti o ženi koja radi na blagajni u supermarketu i iznanada pada u zaborav, koju ljudi prestantu primjećivati pa ima osjećaj da postaje zrak i čini joj se da više nije tu, dok na slučajno snimljenoj fotografiji sebe zamjećuje kao nejasnu mrlju. Gdje ćemo se informirati o oronuloj ženi koja se niotkuda, poput sablasti, noću pojavljuje u sobi jednog od lica, Rudolfa, s pitanjem: "Kada bi imao samo još 24 sata života – što bi učinio?" Ta rečenica s informacijom o preostalom životnom vremenu, s neotklonjivim vremenskim postulatima, kao da je rečenica-otponac, *timer* tempirane bombe: Od tog trenutka čovjekov životni sat počinje otkucavati i pokreće lavinu osobnih i, recimo to tako, nadosobnih događanja – Rudolf se bespovratno zaljubljuje i jednos-

tavno mora prekinuti s dosadašnjim životom, sunce prestaje zalaziti. Rudolfov život, u gotovo opredmećenom protjecanju preostalog vremena, iznenada se snažno počinje sažimati, slučajni, obični i nepovezani trenuci izdvajaju se u svojoj jedinstvenosti i neponovljivosti, te počinju djelovati snagom sudbine. Neprimijećen, Rudolfov život je protekao: "Kao kad nekome vjetar odnese šešir s glave! Pa pred tobom leti niz ulicu."

Zadržimo se još na jednoj slici: u izlogu fotostudija Babsi, malo deblja žena postavila je kameru na stativu; kamera pomoću automatskog okidača i satnog mehanizma tijekom cijele noći svakih petnaest minuta snima jednu fotografiju. Pokatkad su jasno vidljive registarske tablice, pokatkad je prepoznatljivo lice prolaznika. Poneki zastanu pred fotografskim dućanom i gledaju točno u kameru. Ulica Greifswalder – život u trenutnim snimkama, ono svakodnevno, u vremenskom kontinuitetu nezanimljivo i obično, ali odabrano i istaknuto kada je vremenski odrezano i izdvojeno pa time i posebno i neponovljivo. Kao kod prodavača novina, u čiju svakodnevnost iznenada prodire njegova nekontrolirana nutrina, tako se i kod ostalih lica, pa i prostornih fragmenata, javljaju sitni proplamsaji, ali i pravi, veliki praskovi virtualnog. Trenutne snimke pred nas su postavljene poput zagonetki, a tijekom njihova odgonetavanja, čemu služe kratki prizori fiksirani dijaloškim *short-cutovima*, postojeća Ulica Greifswalder, koja je komadu ponudila naslov i poslužila mu kao polazno, ishodišno mjesto radnje, gubi sada već prividnu autentičnost i rasprostire se pred nama kao prostor kazališne igre života i smrti, ljubavi i usamljenosti.

Komad uokviruju dva karakteristična prizora: početni i završni prizor događa se usred noći i predstavlja dojmljivu sliku duboke usamljenosti kojom se sugerira temeljna situacija čovjeka pojedinca u prenapućenom gradu. Bezimeni, neodjeveni čovjek (samo u kućnom ogrtaču) neodlučno stoji na pustoj ulici, u popisu lica to je osoba atribuirana prijedlogom "bez", osoba koja je bitno obilježena pretrpljenim gubitkom. Abruptno istrgnuta iz svoje dotadašnje sigurnosti, ne stigavši se ni odjenu, preneražena do te mjere da osim besmišlenog po-

navljanja imena pobjeglog psa nije u stanju ničim drugim smisljenjem artikulirati svoju situaciju, ta osoba u završnom prizoru, realtastvi definitivno, poput nemoćnog krika izgovara tek jedino, početno slovo imena svog psa. Ova slika potpune čovjekove nemoći ako mu se ma i neznatno (zar uistinu neznatno?) poremeti uhodani životni tijek nadograđuje se prizorom ostarjelog rokera koji bijesno, očajnički i umorno do besvijesti ponavlja jednu jedinu riječ, "Maiden". Ne znamo točno što je to, pretpostavljamo da se radi o nazivu heavymetal benda Iron Maiden, ali ni to nije bitno, bitna je osobna nesreća koja u svom izrazu više ne pronalazi cjelovit, nego samo okrnjen oblik, pola naziva obožavanog benda.

Komad Na Ulici Greifswalder odvija se dalje u niza-ju prizora, u nastajanju i odgonetavanju trenutnih snimaka. Prizori moguće, poduprti autentičnošću prizorišta i sazđani na govorno-dijaloškoj svakodnevnici, polaganog se, kako komad odmice, postupkom montaže, sažimanjem i konačnim uklanjanjem dijaloga, sve učestalijim situacijama u kojima se lica monološki očituju ili is-povijedaju pred drugima, prodorom pojedinih riječi ili asocijacija koje licima kao da ne pripadaju i koje nisu u stanju kontrolirati, precizno komponiranim minimalističkim postupcima, sve više odjeljuju od fiksiranosti za svakodnevno i primaju karakteristike velike avanture koja će bez najave otpočeti unutar tekućeg životnog ambijenta, suočiti lica sa, rekli bismo, brodolomom u kapi vode, a sve slučajno i nevažno preokrenuti u sudbinsko i neumitno.

Medu mladim i novijim njemačkim dramatičarima poput Mariusa von Mayenburga ili Igora Bauersime, autora, nazovimo to tako, psihološkog minimalizma i nepolitizirane svakodnevnice, Roland Schimmelpfennig trenutačno je autor s najviše prai-zvedenih kazališnih igroka-za. Dok se, primjerice, von Mayenburg i dalje kreće područjem reduciranog, ali svejedno čvrstog i gotovo dokumentarističkog realizma, uvodeći kod svojih lica kao novinu potpuno brisanje granice između normalnog i patološkog, štoviše, odričući normalnome svaku legitimnost, a dajući puno građansko pravo patološkome, Schimmelpfennig se, koristeći cio arsenal inovativnosti

iz posljednjih kazališnih desetljeća, kreće nekim drugim, držimo, još neistraženim putevima suvremenog kazališta. Tvrdeći kako kazalištu ne treba romantika, nego ideje,² a misleći na autorovo majstorsko baratanje tehnikom montaže, bolje, tehnikom zagonetanja i odudivanja, složiti ćemo se sa Franzom Willeom³ i reći da su Schimmelpfennigovi kazališni komadi konstrukcije, a on sam, prema načinu na koji eksperimentira s pripovjednom tehnikom, autor umijeća fuge. Tako je *Arapka noc*⁴ pripovjedna drama podijeljena na pet glasova u kojoj se stapa prikazivanje i pripovijedanje, a didaskalije se koncepcijski-fukcionalno koriste kao replike lica. *Push Up 1-3* (*Push up 1-3*, prai-zvedba Schaubühne am Lehner Platz, 2001.) je paralelna montaža "scena u paru", gdje se događanja iz prizora na prvom katu reflektiraju u prizorima koji se odigravaju u podrumu, dok je *Prije/poslije* (*Vorher/Nachher*, prai-zvedba Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, 2002.) scenski "kovitlac"⁵ s 36 uloga u kojem se sadržajno i vremenski sitni odlomci zbivanja, koji pokreću radnju, povezuju ili izdvajaju unutar vremenskih skokova. U komadu *Na Ulici Greifswalder* također se u obliku proširenih didaskalija pojavljuju prozni ulomci, s jedne strane jer se, očito, komplicirana stanja ne mogu predočiti u dijalogu, dok s druge strane autor time širi svoje idejno tkivo i zorno predočuje koncept koji smo u naslovu nazvali avanturom svakodnevnoga. Usprkos pitanju kako takve prozne fragmente praktično riješiti u kazalištu i treba li ih uopće rješavati, eksperimentiranje s prozom daje komadima stanovitu otvorenost.

Brodolom u kapi vode ili katastrofu u malome pronaći ćemo danas kod autora kakav je, primerice, Jon Fosse, koji poput Schimmelpfenniga također izvrsno barata scenskim i govornim ritmom. Ali dok Fosse strukturira svakodnevno-govorne dijaloške i monološke cjeline poput nevezanog stiha,⁶ zainteresiran, očito, za onaj trenutak kada u govornim frazama dolazi do prekida, kada se u pokušaju da se ovlada sadržajem otvara dubok jaz između onoga što lice nastoji izreći i rečenice koja mu stoji na raspolaganju, Schimmelpfennigove rečenice kao da traže i na poslijetku u licima i pronalaze jezgrovite,

pokatkad duboko poniruće poteske proplamsaje. Potom, Schimmelpfennigovi komadi, poput *Žene od prije*,⁷ kada se otvori mogućnost pojedinu situaciji dovesti do ekstrema, obiluju humorom, što ih u potpunosti razlikuje od tamne skandinavske jesenje atmosfere tipične za Fossea.

Ne tražeći ideje koje bi s jedne strane negativno prokazivale, a s druge romantizirale i prelazile mogućnosti običnog čovjeka kao takvog (prve ćemo nazvati socijalnim, druge političko-društvenim idejama), Schimmelpfennig je afirmativnim traganjem za skrivenim stranama običnog i svakodnevnog stekao epitet "čistog dramatičara",⁸ a svojom dijaloškom kompaktnošću i rečeničnim ekonomiziranjem epitet "enigmatika"⁹ čija lica govore u zagonetkama, kazujući tako mnogo više nego što misle, a na poslijetku i epitet "pjesnika u užem smislu" i "poete",¹⁰ jer Schimmelpfennigovo kazalište obiluje snažnom, često magijskom, arhaičkom atmosferom u kojoj se stvarnost miješa sa snom. Ovome, dakako, pridonosi i to što su sve Schimmelpfennigove scenske pripovijesti uvijek ljubavne pripovijesti.

U *Arapskoj noći*, jednako kao i u komadu *Na Ulici Greifswalder*, polazišni obični, nezanimljivi život ljudi u jednom postaje uzbudljiva avantura neizvjesna završetka, a komad se iz potpuno svakodnevnice, prozaične atmosfere višekratnice sa stanovima za iznajmljivanje preokreće u bajku. Večernja vrućina je sparna i teška kao da smo na Orijentu, svaki pokret iziskuje divovski napor, čula su osamućena i opijena, a probuđeni duhovi petoro ljudi, dviju žena i trojice muškarca, strmoglavljuju se iz svakodnevlja u ponore nesvjesnoga; u ovoj "igri snova" strahovi i žudnje izviru poput slika iz *Tisuću i jedne noći*. Kućepazitelj Hans Lohmeier u potrazi je za kvarom na vodovodnim instalacijama, a i za ženom koja bi trebala biti slična njegovoj prijašnjoj ženi. Fatima Mensur i Franziska Dekhe dijele stan na sedmom katu. Fatima čeka svog *lovera* Kalila, o kojem Franziska nema pojma jer je navečer uvijek iznenada spopadne dubok san. Prije toga uvijek se ide tuširati, a pritom je kroz otvoren prozor nebodera s druge strane promatra Peter Karpati. Fatima promatra to promatranje i cio je igrokaz prava

studija o fenomenu "promatranja". Likovi u monološkom obliku govore o svemu što zamjećuju. Njihovi postupci očituju se preko objektivnih opisa drugih likova – s određenom otuđenošću dakako, jer je sve smješteno unutar konteksta onog koji promatra. Susretnu li se lica, rijetko kad zapodjenu dijalog; sukobi nastaju između ulomaka unutarnjih monologa. Svako je lice svijet za sebe, svijet ispunjen vlastitim pripovijestima i zbivanjima, nesposoban otvoriti se prema drugim licima i drukčijim perspektivama. Iz ovakvog gomilanja zatvorenih svjetova, njihova montiranja, pomoću neprimjetljiva rastakanja prividne stvarnosti prostora i lica, Schimmelpfennig korak po korak, objektivnim opisivanjem zbivanja, otvara prostor nestvarnoga. Sva lica se, jedno za drugim, na poslijetku susreću u jednom stanu, vide se i dodiruju, ali svjedno ostaju u svojim odjeljenim svjetovima: Franziska zamišlja da je svjetlokosa žena nekog šejka, Lohmeier sa svojom ženom putuje Bosporom, Karpati je, poput istočnjačkog duha, zatočen u boci konjaka. Lohmeier na koncu u Franziski otkriva dvojnici ili duplikat svoje žene, a Karpati, zatočen u boci, pada s bocom sa sedmoga kata i izvještavajući nas usput o onom što se na katovima zbiva, smrskava se o beton pred kućom. Igra snova pretvorila se u noćnu moru.

U komadu *Žena od prije* (*Die Frau von früher*, prai-zvedba Burgtheater/Akademietheater, 2004.) Schimmelpfennig dramaturškim rezovima i vremenskim skokovima naprijed-natrag od jednostavnog zapleta konstruira zamršeno scensko tkivo kao da je sebi postavio zadatak napisati tragediju koja se odvija unutar Feydeauova svijeta. Pritom ono apsurdno tretira kao normalno (ima li krivo?) pa time sve apsolutno i izvjesno pretvara u apsolutno relativno i nepouzđano. Vremenski rezovi relativiziraju zbivanja, a napetost događanja postignuta je pretperspektivama (foreshadowing-efekt) i retrospektivama. Smisao vremenskih rezova, a osobito nekonološkog ponavljanja malih ulomaka događanja, u tome je da se još jednom prikažu i prokažu trenuci laži. Mi nikad ne znamo, odnosno uvijek se pitamo koju situaciju zapravo gledamo. Ali bez obzira gdje se nalazili na kronološkoj crti događanja, uvijek smo suočeni s jednom od sna-

znih Schimmelpfennigovih ideja: u ovom komadu, s paklenom nerazriješenosti našega svakodnevnog života.

Komad započinje grotesknom situacijom: Romy Vogtlander, Frankova ljubav iz mladosti (Frank je u međuvremenu oženjen), stoji pred vratima stana i zahtijeva od njeга ozbiljno i sa žestinom ispunjenje obećanje da će je voljeti vječno. U stanu je, međutim, sve već spakirano. Obitelj će, Frank, supruga Claudia i sin Andi, otputovati nekamo daleko, preko mora. U zraku se, između gomile kartonskih kutija i prtljage, osjeća nada. Dakako, među praznim zidovima osjećamo i atmosferu neumitnog rastanka, javljaju se uspomene koju su sada postale

potpuno beznačajne i bespredmetne. Jedan dio života već je nestao, drugi se još nije pojavio. Frankov sin Andi također se oprašta od Tine, svoje prve velike ljubavi, ali Tina, koja će uskoro biti ostavljena, gleda na stvari vrlo realno: neuvučena u paklensko kolo prošlog, sadašnjeg i budućeg, ona unutar komada predstavlja svojevrstnoga objektivnog komentatora. U trenutku kada komad započinje, život se na trenutak zaustavio u vremenu između prošlosti i budućnosti. U toj vremensko-životnoj cezuri, u atmosferi pritajene opasnosti, jer sada bi život lako mogao iskliznuti iz kolotečine i krenuti bilo kojim smjerom, začuje se kucanje na vratima: pojavljuje se Romy, Frankova prošlost. Za Romy je važno samo jedno, ono što je bilo, naime, Frankove riječi: voljet ću te vječno. Frank se počinje izvlačiti, lagati, zamuckivati, javlja se pomisao: možda bi čovjek ipak mogao riskirati? Riskirati što? Budućnost, sadašnji život i održati obećanje? Stvari su spakirane, život trenutačno kao da je zastao, dakle, bilo bi moguće sve ...

Dakako, ponovno se radi o konstruiranju, o traženju pretpostavki, o neprestanom krstarenju između sna i more. Prošlost, Romy Vogtlander pred otvorenim vratima, možda i otvara neke zapretene, zaboravljene mogućnosti, ali odbačena Romy Vogtlander, žena kojoj su

pred nosom zalupili vratima, okrutna je i nemilosrdna. Završetak komada predstavlja događaj iz crne kronike: Romy plastičnom vrećicom davi Andija, Frankovu ženu Claudiju zahvati plamen i ona izgori (slutimo da je vatru podmetnula Romy, ne znamo kako), Frank, ozlijeđene noge i nepomičan, ostaje sam na zgarištu, na ruševinama svojega prošlog i budućeg života: tada se oglasi zvono, a Frank, ozlijeđena koljena, više se ne može uspraviti, ne može otvoriti vrata, ne može do interfona. Prizor ispunjen nestvarnošću i jezom. Parafrazirajmo Sartrea: pakao, to je naša vlastita prošlost u koju smo neprežno povjerovali.

¹ *Auf der Greifswalder Straße*, praižvedba Deutsches Theater Berlin, 2006.

² R. Schimmelpfennig, "Das Theater braucht keine Romantik, es braucht Ideen", iz programske knjižice, Akademietheater Wien, "Die Frau von früher".

³ Frank Wille, *Der Besuch der alten Liebe*, Theaterheute 10-04.

⁴ *Arapska noć (Die arabische Nacht)*, praižvedba Staatstheater Stuttgart, 2001.; hrvatska praižvedba 29. travanj 2005., GK Požega – 7. svibanj 2005., Kazalište Virovitica, redatelj J. Novljaković; komad je objavljen u časopisu KOLO, Broj 1, proljeće 2005. (preveo D. T.).

⁵ Vidi bilješku 3.

⁶ Sličan način govorne ritmizacije nalazimo i kod Thomasa Bernhardta, samo što Bernhardt čestim ponavljanjem ispražnjuje rečenicu od smisla i stvara apsurdan i besmislen govorni ritual.

⁷ *Die Frau von früher*, Burgtheater, Akademietheater, 2004.

⁸ Vidi bilješku 3.

⁹ Vidi bilješku 3.

¹⁰ Vidi bilješku 3.

Kazališni komadi:

Fisch um Fisch, 1999., Staatstheater Mainz, režija R. Schimmelpfennig.

Die ewige Maria, 1996., Theater Oberhausen, režija Volker Schmaloeer.

Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingkleid, 1996., Münchner Kammerspiele, režija Peer Boysen.

Die Zwiefachen, 1997., Münchner Kammerspiele, režija Markus Völlenklee.

Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte, 1997., Staatstheater Mainz, režija Hartmut Wickert.

Vor langer Zeit im Mai, 2000., Schaubühne am Lehniner Platz, režija Barbara Frey.

MEZ, 2000., Schaubühne am Lehniner Platz, režija Gian Manuel Rau.

Die arabische Nacht, 2001., Staatstheater Stuttgart, režija Samuel Weiss.

Push up 1-3, 2001., Schaubühne am Lehniner Platz, režija Tilo Werner.

Vorher/Nachher, 2002., Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, režija Jürgen Gosch.

Alice im Wunderland, 2003., Schauspiel Hannover, režija Michael Simon.

Für eine bessere Welt, 2003., Schauspielhaus Zürich, režija Falk Richter.

Canto Minor, 2004., Chilenisches Nationaltheater in Mülheim, režija Raúl Osorio.

Die Frau von früher, 2004., Burgtheater (Akademietheater) Wien, režija Stephan Müller.

Angebot und Nachfrage, 2005., Schauspielhaus Bochum, režija Jan Langenheim.

Ambrosia, 2005., Schauspiel Essen, režija Anselm Weber.

Auf der Greifswalder Straße, 2006., Deutsches Theater Berlin, režija Jürgen Gosch.

Ende und Anfang, 2006., Burgtheater Wien (Akademietheater), režija Nicolas Steman.

Körperzeit, prema romanu *The Body Artist* Dona DeLilloa, 2007., Theater am Neumarkt Zürich, režija Jan Langenheim.

Besuch bei dem Vater, 2007., Schauspielhaus Bochum, režija Elmar Goeden.