

„Hotel. Zimmermädchen“ ist eine Produktion der Argentinischen Schauspielerin und Regisseurin Lola Arias (*1976). Diese ist Teil des 2010 von Arias zusammen mit dem (vor allem als Mitglied der Gruppe „Rimini Protokoll“ bekannt gewordenen) Schweizer Theatermacher Stefan Kaegi (*1972) kuratierten Projekts „Ciudades Paralelas / Parallele Städte“. In dessen Fokus stehen funktionale Räume in Städten, genauer der Versuch, diese Räume und die Abläufe, die ihre Funktionalität für die Nutzer sicher stellen sollen, einer genauen Betrachtung zugänglich zu machen:

„Hotelzimmer, Bibliotheken, Shoppingcenter, Bahnhofshallen, Fabriken... Funktionale Orte sind keine Sehenswürdigkeiten. Sie existieren in jeder Stadt. Sie machen die Stadt als Stadt bewohnbar. Es sind wiedererkennbare Orte, die in Städten rund um die Welt parallele Existenzen mit ähnlichen Regeln, aber lokalen Gesichtern haben. Sie sind so gestaltet, dass sich jeder Mensch darin zurechtfinden kann und dass an ihrer Benutzung kein Reibungsverlust entsteht. Für „Ciudades Paralelas“ luden Lola Arias und Stefan Kaegi Künstler ein, Interventionen für solche Räume zu erfinden. Acht Künstler wählten acht städtische Orte aus und verwandeln sie in Beobachtungsstationen für urbane Situationen. Einige mittels Radiowellen oder mit Hilfe von Kopfhörern, andere mit Menschen an ihrem Arbeitsplatz oder einem ganzen Chor... Es gibt Stücke zum Hören, Lesen, Anfassen... für einen oder für 100 Zuschauer. Die Performer sind Schriftsteller, Amateursänger, zufällige Passanten oder gar die Zuschauer selbst.“ [Projektbeschreibung, http://www.hebbel-am-ufer.de/media/Programm_CiudadesParalelas.pdf, Bl. 2r].

Ereignisort von „Hotel. Zimmermädchen“ ist vom 17. bis 19. und vom 21. bis 24. September 2010 das *Ibis*-Hotel in der Anhalter Straße 4 in 10963 Berlin.

Das Hotel befindet sich nahe des S-Bahnhofs *Anhalter Bahnhof* und in Sichtweite der Portikusruine, des letzten noch stehenden Gebäudefragments, des einst berühmten Berliner Kopf- und Fernbahnhofs *Anhalter Bahnhof*. Direkter Nachbar des Hotels in der Anhalter Straße ist zur Linken ein weiteres Hotel, eines der *Etap*-Kette. Damit spiegelt und akzentuiert die spezifische Lage des als Spielort gewählten *Ibis*-Hauses bereits wesentliche Merkmale des Funktionsraums Hotel, besonders seinen Charakter als Ort des Übergangs, der nur kurzfristigen Anwesenheit, des Transitorischen und Flüchtigen, ja fast als Paradox: als Aufenthaltsort für Menschen, die in Bewegung sind, auf Reisen.

Die unmittelbare Nachbarschaft zum *Etap*-Hotel vermag darüber hinaus, die Aufmerksamkeit auf das spezifische Angebot zu lenken, das das *Ibis*-Hotel seinen Gästen macht. *Ibis* und *Etap* sind Marken und Hotelketten des französischen *Accor*-Konzerns mit über 800 bzw. 400 Häusern weltweit bzw. in Europa. Häuser dieses Typs versprechen nicht je nach Standort variierende, individualisierte Aufenthaltsräume, sondern dezidiert eine gleichbleibende, berechenbare, ortsunabhängig uniforme Qualität und Struktur des Wohnangebots. *Etap* ist die preisgünstigste Marke bei *Accor* mit geringstem Komfort, *Ibis*-Hotels sind Häuser der zweiten Preiskategorie. Beide Marken, *Ibis* wie *Etap*, haben zudem einen hohen Bekanntheits- und Wiedererkennungswert. Für das Projekt bedeutet das, dass die Teilnehmenden beim Eintreffen am Spielort a) in einen Raum eintreten, der ihnen prinzipiell vertraut erscheint und also nicht bereits am Projektstart Irritation, Befremden oder Ablehnung hervorruft; dass sie b) recht genaue Vorstellungen vom ‚normalen‘ Geschehen an diesem Ort besitzen, und dass sie c) auch ein weitgehend *gleiches* ‚Wissen‘ von dem Ort besitzen, so dass der Ausgangspunkt, das Basiswissen aller Teilnehmenden als weitgehend vergleichbar angenommen werden kann.

Im Hotelfoyer erwartet ein Mitarbeiter des *Hebbel am Ufer* (HAU) an einem schmalen, hohen Empfangs-Pult die Teilnehmenden, die dann im 10-Minuten-Abstand je einzeln in die Veranstaltung geschickt werden. Es gibt keine schriftlichen Anweisungen, die im Vorhinein zu lesen wären. Die Teilnehmenden werden je mit zwei Chipkarten ausgestattet, von denen die erste im fünften Stock des Hauses drei Räume, die zweite zwei Räume (517, 518) öffnet. Zusätzlich erhält der Teilnehmende die Instruktion, sich in den linkerhand wartenden Fahrstuhl zu begeben, diesen mit einer der Chipkarten freizuschalten, in den fünften Stock zu fahren und dort das erste Zimmer, Nummer 508 zu betreten.

Die Regelung des Zutritts zum Fahrstuhl und zum Zimmer über die Ausgabe individueller Chipkarten an den Gast ist als Standardverfahren der Hotellerie, besonders der Hotelketten, bekannt. Die Technik wird eingesetzt, um dem Gast einen möglichst reibungslosen Zugang zu dem von ihm gemieteten Zimmer zu ermöglichen: jederzeit und ohne Abgabe und Abholung eines Schlüssels an der Rezeption, also mit minimalem Mitarbeiterkontakt bzw. maximal autonom und *anonymisiert*.

Über die Ausstattung der Projektteilnehmer mit Chipkarten wird also einerseits eine eher alltägliche Hotelsituation nachgestellt bzw. inszeniert. Gleiches gilt andererseits nicht für die anschließende Fahrt in den 5. Stock. Erstens: Während Reisende wohl in der Regel mit nur gedämpfter Erwartung dem Eintritt in ein international uniformes, aus Werbematerial weitgehend bekanntes und wenig spektakuläres Zimmer entgegensehen, haben die Projektteilnehmer kaum Anhaltspunkte dafür, was sie hinter den Zimmertüren erwarten wird. Und zweitens: Wo ankommende Reisende in der Regel mit Gepäck unterwegs sind, bewegen sich die Projektteilnehmer auf dem Weg in das Hotelzimmer unbeschwert von Koffern und Taschen. Diese Abweichung mündet, wenn wahrgenommen, in eine Reihe von Fragen: Was ist eigentlich das Gepäck, das wir zu diesem/einem Theaterstück, zu diesem Projekt mitbringen? Unsere bisherigen Erfahrungen mit Theater? Unsere bisherigen Erfahrungen mit Hotels? Oder schlicht unser individuelles Leben? Und welche Rolle spielt das, was wir mitbringen?

Im fünften Stock empfängt den Teilnehmenden unerwartet (hoteluntypisch) direkt im Vorfeld der Fahrstuhltür eine weitere Mitarbeiterin des HAU. Sie trägt einerseits Sorge, dass der neue Teilnehmende den ersten Raum erst betritt, nachdem der vorhergehende Besucher diesen verlassen hat. Andererseits informiert sie darüber, dass der Aufenthalt pro Raum auf 7 Minuten begrenzt ist. Am Ende dieser Zeit ertöne ein Signal, auf Grund dessen dann der Raum zu verlassen und der nächstfolgende zu betreten sei. *[Bei einem anderen Besuch des Projektes lief diese Szene abweichend ab: Dort saßen dem Fahrstuhl gegenüber eine Frau und ein Mann, sprachen aber mit dem Teilnehmenden nicht. Die Anweisung, in jedem Raum auf das akustische Signal zu warten, war da bereits von dem HAU-Mitarbeiter am Pult in der Lobby ausgegeben worden]*. Schilder auf der Innenseite der Zimmertüren wiederholen, wie sich kurz darauf beim Durchgang durch die Zimmer zeigt, je diese Anweisung und benennen je präzise die Nummern des als nächstes aufzusuchenden Zimmers.

Das strikte Reglement zum Ein- und Austritt in die Zimmer entfaltet vielfältige Wirkung:

So stellt es *erstens* einen fixen Ablauf und damit eine klare, leicht kalkulierbare zeitliche Struktur der Veranstaltung sicher: 5 Räume mit je 7 Minuten Aufenthaltsdauer lassen eine Gesamtdauer von genau 35 Minuten erwarten.

Die Ankündigung der je gleichen Dauer aller Abschnitte lässt sich *zweitens* als potentiell Signal für deren mögliche Gleichwertigkeit interpretieren.

Die Gliederung in genau fünf Teile wiederum ist womöglich *drittens* ganz im diesem Sinne nur ein ironisches Zitat der traditionellen Fünfaktigkeit der Tragödie, vielleicht aber verweist sie auch gegenteilig auf eine der Veranstaltung zugrundeliegende, womöglich an klassischen Vorbildern orientierte Dramaturgie.

Die strenge Aufenthaltsregelung entspricht zugleich *viertens* natürlich dem engen Zeitkorsett und der strengen Disziplin, mit der die Abläufe hinter den Kulissen eines Hotels geregelt sind und organisiert werden müssen. Sie wird damit *erstens* zur Metapher der Arbeitsbedingungen speziell auch der Reinigungskräfte, in deren Leben das Projekt eingeführt wird, und *zweitens* zum Mittel unmittelbarer Erfahrung: So, wie auch die Reinigungskräfte täglich nur wenige Minuten Zeit haben, Einblick in das Leben der Hotelgäste zu nehmen, so ist nun der umgekehrte Einblick in das Leben mehrere Hotelmitarbeiter, das in den einzelnen Zimmern präsentiert wird (s.u.), zeitlich genau limitiert.

Fünftens schließlich scheint alles darauf angelegt, Begegnungen zwischen Teilnehmern des Projekts zu minimieren. Der Einlass in das erste Zimmer durch die HAU-Mitarbeiterin erst nachdem der vorausgehende Teilnehmer dieses verlassen hat, verhindert eine frontale

Begegnung mit der Möglichkeit zum Blickkontakt. Da alle Räume zudem auf einem langen Gang in einer Linie vom Fahrstuhl weg angeordnet sind (mit Ausnahme nur des letzten Raumes, der nicht nach, sondern vor dem vorletzten Raum liegt), können die Teilnehmenden nachfolgend, wenn sie auf das Signal hin von einem Raum zum nächsten wechseln, von früher gestarteten Partizipierenden höchstens den Rücken mehrere Meter voraus sehen. Praktisch bedeutet das, dass jeder Teilnehmende auf seinem Weg durch den Parcours im fünften Stock des Hotels so allein ist, dort für 35 Minuten eine so anonyme Existenz führt, wie ein Hotelbenutzer dies üblicherweise tut: Gerade auf den Hotelfluren finden Kontaktaufnahmen zwischen Gästen selten statt. Der Andere wird vor allem in seiner Funktion als Gast wahrgenommen, das Individuelle verschimmt.

(Zwar wird ein Reisender in der Regel während seines Aufenthalts in einem Hotel nur selten so, wie der Teilnehmende jetzt, mehrere Zimmer im Haus mit seiner Chipkarte öffnen und betreten können. Zumindest die Erfahrung der weitgehenden Uniformität der Zimmer einer Kette aber, die der Gang durch die fünf Zimmer hervorruft, ist nicht mehr als geraffte, also zeitlich verdichtete Spiegelung realer Eindrücke, die Geschäftsreisende wie Touristen früher oder später in den auf Uniformität und Wiedererkennbarkeit getrimmten Häusern diverser internationaler Hotelketten gemacht haben oder noch machen werden).

Nach dem Eintritt in den ersten Raum bedarf es einer kurzen Orientierung, weil dieser normal, auf den ersten Blick nicht manipuliert, also ‚nur‘ wie ein bezugsfertiges Hotelzimmer erscheint. Auf dem Fenstersims schließlich findet der suchende Blick sechs bedruckte Blätter Papier. Davor lädt ein Stuhl zum Hinsetzen und Lesen ein. Es handelt sich um einen dreiseitigen Brief, zweimal ausgelegt (einmal auf Englisch, einmal auf Deutsch), in dem einer der Zimmer-Boys des Hotels sich, seine Biographie und seine Arbeit vorstellt.

In diesem ersten Teil der Installation/Performance bzw. des *site specific theatre/theatre on location* ist also der Eingriff, die Veränderung des vorgefundenen Schauplatzes minimal. Dem entspricht die Wahl eines sehr traditionellen Mediums, des geschriebenen Briefes. Zu dessen spezifischen Charakteristika gehört, Distanz und Nähe miteinander zu verbinden. Denn obwohl der Briefschreiber körperlich abwesend ist, kann er – ob in formellem (Gesuch, Anfrage, Anklage, etc.) oder in privatem Ton – individuellen Anliegen Ausdruck verschaffen und mit einer dezidiert eigenen Stimme auftreten. Der Erstkontakt zwischen Sprecher und Gegenüber findet vermittels des Briefs unter Verzicht auf eine körperliche Begegnung und den mit der persönlichen Konfrontation zwischen Fremden einhergehenden Stress statt, und erlaubt dennoch, das Gegenüber nachhaltig zu involvieren.

Entsprechend beginnt der im Zimmer ausgelegte, mit „Gaston“ unterzeichnete, Brief mit einer höflichen, aber direkten, den Leser einbindenden Anrede: „Lieber Gast, Du und ich, wie sehen uns nie. Ich arbeite als Zimmer-Boy hier“. Jahrgang 1973 und das neunte von zehn Kindern stammt Gaston aus Kamerun, das er 2004 unfreiwillig verlässt, als seine Familie nach seiner Verhaftung bei einer Oppositions-Demonstration um sein Leben fürchtet. Gegen Geld wird Gaston nach Deutschland geschleust und verbringt fünf Jahre in einem Asylbewerberheim bei Luckenwalde, ehe die Liebe zu einer Kamerunerin, die eine Aufenthaltsgenehmigung erhält, und schließlich ein gemeinsames Kind ihm Bleiberecht in Deutschland geben. Gaston berichtet von seiner Arbeit im Hotel: das Putzen der Zimmer ist zeitraubend und erschöpfend. Immer wieder erhält er unmoralische Angebote von Gästen. Den in Kamerun lebenden Sohn aus der Ehe mit seiner verstorbenen ersten Frau würde er gerne besuchen, doch fehlen bisher noch ausreichend Geld und die entsprechenden Papiere.

Gastons Brief endet bemerkenswert: Er habe sein Leben bereits so oft erzählen müssen, dass ihm dieses inzwischen mitunter wie eine Erfindung, eine Fiktion vorkomme. Seine unfreiwillige Reise nach Deutschland, der transitorisch gemeinte Ortswechsel zur Rettung seines Lebens, hat auch seine Identität angegriffen. Denen aber, die ihm seine Geschichte nicht glauben, bietet er eine Gelegenheit zur Prüfung mit den eigenen Augen an: „Hinter dem Aquarell-Gemälde wirst du die Beweise meiner Geschichte finden“. Auf der Rückseite eines Wandbildes im Zimmer findet der Gast tatsächlich einen Briefumschlag montiert, in dem sich die Kopie einer „Niederschrift über die Anhörungen am 12.01.2004 in Eisenhüttenstadt“ von der *Bundesanstalt für die Aner-*

kennung ausländischer Flüchtlinge findet, sowie ein Foto im Din A4-Format eines Mannes dunkler Hautfarbe, vermutlich Gastons. Um das zu erkennen, muss der Gast aktiv werden, sich im Raum bewegen. Diese zweite, gesteigerte Involvierung greift das PS des Briefes dann auf: „Wenn du mich irgendwann auf dem Hotelflur siehst, fass dir ans Ohr, damit ich weiß, dass du diesen Brief gelesen hast“.

Der erste Raum der Tour bietet einen ‚sanften‘ Einstieg in das Projekt: Die Umgebung, die der Teilnehmende von „Hotel. Zimmermädchen“ betritt, ist auf den ersten Blick nicht manipuliert, sondern vertraut. Die Kontaktaufnahme zwischen Gast und ‚Performer‘ erfolgt in einem traditionellen Medium, dem Brief, das eine weitgehend unbedrängte und (wegen der Abwesenheit des Schreibers) körperlich risikolose Aufmerksamkeit für das Anliegen des Verfassers ermöglicht. Die im Verlauf zu gewinnende Einsicht, dass entgegen dem Augenschein doch eine geringfügige Manipulation des Raumes stattgefunden hat (Dokumente hinter einem Bild), bereitet auf weitere, womöglich umfangreichere Manipulationen vor, legt aber womöglich auch nahe, dass diese als nicht zu radikal und verstörend zu erwarten sind. Auf ähnliche Weise steigert sich die Aktivierung des Projektteilnehmers im Verlauf der sieben Minuten in diesem Raum graduell (fordert sogar Aktivität jenseits des Projektendes: „Wenn du mich irgendwann“), bleibt dabei aber so gemäßigt, dass auch sie sich als beruhigendes Signal verstehen lässt, auch im Folgenden könnte wohl mehr passives Betrachten als aktives Mitspielen gefordert werden.

Die – nach dem Auslegen des Briefes – eigentliche, zweite und zunächst nicht sichtbare Manipulation des Zimmers hat mindestens eine weitere Wirkung. Dass sie im Regelfall wohl erst aufgrund des Hinweises im Brief wahrgenommen wird, führt zu Fragen: Wie genau sieht sich ein Gast überhaupt das Zimmer an, in dem er lebt? Täglich werden die Hotelzimmer von den Angestellten wieder in ihren Urzustand zurückversetzt, persönliche Spuren werden beseitigt. Ist der Gast überhaupt an Hinweisen auf das Leben im Hintergrund interessiert? Wie bewusst ist ihm überhaupt, dass hinter den immer neu hergestellten sauberen Oberflächen Leben, Biographien stehen? Der von Gaston empfohlene Blick hinter das Wandbild nötigt die Teilnehmenden, in einem körperlichen Akt real und symbolisch zugleich zu vollziehen, worum es im ganzen Projekt geht: hinter die Oberfläche zu schauen, hinter den Dingen Menschen zu entdecken.

Das Öffnen der zweiten Tür führt in ein baugleiches Hotelzimmer. Hier aber türmt sich ein meterhoher Berg wild aufeinander geworfener Hand- und Badetücher auf dem Bett. Der Blick auf den Fenstersims, wo im Raum zuvor Informationen bereit gehalten wurden, ist verstellt. Spätestens beim Versuch, zum Fenster zu gehen, fällt die Aufmerksamkeit auf den Fernseher rechts vom Fenster, der angeschaltet ist und auf dem ein Video abläuft. Zwischen Fenster und dem Bett mit dem Handtuchberg steht erneut ein Stuhl bereit, der zum Hinsetzen und Hinschauen einlädt.

Nach einem Moment beginnt Susanne, 23, im Video zum Teilnehmenden zu sprechen, den sie duzt, um sich und ihre Arbeit vorzustellen. Susanne stammt aus Wismar, ist das jüngste der Zimmermädchen im Haus. Der Vater ist Kapitän zur See und häufig abwesend, sie selbst war noch nie verreist. Fremdsprachen spricht sie keine, trägt aber Text-Tattoos aus mehreren Sprachen in ihrer Haut (Großaufnahmen belegen es). Die Mutter und eines ihrer vier Geschwister putzen ebenfalls, so erzählt sie es dem Gast, die Arbeit halte fit. Inzwischen könne sie das Zimmer blind reinigen. Zum Beweis schließt sie die Augen, zeigt blind auf alle Objekte im Zimmer und benennt diese korrekt. Sieben Stunden dauere der Arbeitstag plus 30 Minuten Mittagspause. Meist esse sie ein Sandwich – auf dem Bildschirm beißt Susanne demonstrativ in zwei geröstete, aufeinander gelegte Toastbrotscheiben. Wie Gaston hat auch sie mit dem Sexualverhalten der Gäste zu kämpfen: Manche öffneten ihr nackt die Tür und blieben in ihrer Anwesenheit nackt, so als sei sie ein Hund (während sie das erzählt, zieht sie sich eine Karnevalshundemaske vor das Gesicht). Oft lägen benutzte Kondome herum, die sie dann wegräumen müsse. Das sei doch nicht nachvollziehbar, oder? fragt sie aus dem Bildschirm heraus. Häufig auch läge gebrauchtes Sex-Spielzeug herum. Das fasse Sie nur mit dem Handtuch an, stapel es irgendwo. Die Leute machten in Hotels offensichtlich viele Dinge, die sie sich zu Hause nicht erlaubten. Neben Ladegeräten für Handys würden dann auch Dildos besonders oft in den Zimmern vergessen. Einer, so betont Susanne, läge noch unter dem Bett. Sie fordert ihr Gegenüber auf, unter das Bett zu greifen, ihn

in Ruhe anzusehen, und ihn dann zurückzulegen. Schließlich verabschiedet sich Susanne. Man möge das Zimmer so verlassen, wie man es vorgefunden habe.

Mit dem Übergang vom Brief (Zimmer 1) zum Video (Text, Stimme, Bild) nimmt die Intensität der Begegnung zwischen dem Projektteilnehmer und den ihre Geschichten erzählenden Zimmermädchen des Hotels zu. Ebenso steigert sich der Grad der Manipulation der Zimmer und der Aktivierung des Gastes (Anfassen des Dildos). Mehrfach spricht Susanne im Video ihr unbekanntes Gegenüber an, involviert ihn durch Fragen oder indem sie ihm etwas vorführt, für ihn (Theater) spielt, sich ihm gegenüber also wie zu einem Partner einer wechselseitigen Kommunikation verhält. Susannes Biographie verdeutlicht zugleich, dass das Projekt nicht allein auf die Beleuchtung von ‚Einwanderungsbiographien im Hotelgewerbe‘ zielt.

Mit dem Eintritt ins dritte Zimmer kann der Gast langsam Regeln über den Verlauf des Abends ableiten: Das Bemühen des Projekts, Biographien von Personen vorzustellen, die die Funktionalität des Hotels mit ihrer Arbeit ermöglichen, mündet in einer immer stärkeren Überformung der Hotelzimmer durch Verweise auf und Objekte aus dem Leben der Putzkräfte. Die Biographien der Menschen im Hintergrund rücken in den Vordergrund und verstellen zunehmend den Blick auf jene Räume, die ihren Arbeitsalltag bestimmen. Achtet der Gast im Hotel sonst vor allem auf die Räume, so werden nun umgekehrt die Angestellten des Hotels in seinen Fokus gerückt.

Die Wände des dritten Zimmers sind übertoll behängt mit Fotos und Objekten aus dem Leben einer vietnamesischen Mitarbeiterin des Hotels. Im Internet hat sie, die damals mit ihrer Tochter allein lebte, vor Jahren einen Deutschen kennen gelernt. Die beiden verliebten sich, er besuchte sie, sie heirateten und sie ist ihm nach Deutschland gefolgt. Erst 2009 durfte auch ihre Tochter, die zwischen ihrem 3. und 8. Lebensjahr in Vietnam bei Verwandten blieb, nachziehen. Neben Fotos aus dem Leben in Vietnam, der Berufstätigkeit in Hanoi im Marketing, neben Bildern von der Hochzeit, dem Mann, neben Briefen und anderen Dokumenten ihres Lebens in zwei Ländern sind auch zwei Uhren an der Wand montiert. Die eine ist sehr deutsch, mit einem Holzgehäuse, war ein Geschenk des Ehemannes und zeigt die deutsche Zeit. Die andere, digital, mit einem eckigen Metallgehäuse und modern, zeigt die Zeit in Hanoi. Ein *iPod*, der im Eingangsbereich des Zimmers zur Nutzung angeboten wird, gibt die Möglichkeit, beim Betrachten der beschrifteten Bilder und Objekte die Stimme der Frau zu hören mit einigen Sätzen zu jenem Leben, das im Zimmer dokumentiert ist.

Die ‚Ausstellung‘ dokumentiert einen dritten ‚Biographietypus‘ der ‚Zimmermädchen‘: Die Arbeit in der Zimmerreinigung erfolgt trotz höherer Qualifikation, weil begrenzte Kenntnisse des Deutschen die Anstellung in anderen Jobs verhindern. Der Zuzug nach Deutschland wiederum erfolgte hier freiwillig und aus Liebe, und der Aufenthalt ist als dauerhaft konzipiert.

Einen wieder anderen Einblick in ein Leben bietet der vierte Raum. Nach dem Eintritt fällt zunächst die Orientierung schwer: das Bett ist ein wenig von der Wand abgerückt. Auf ihm stehen dutzende grüner Palmen in Zimmerpflanzengröße (meist von Ikea). Der Raum ist abgedunkelt, aus Lautsprechern ist sanft Meeresrauschen und leiser Vogelgesang zu hören. Ebenfalls aus dem Off spricht schließlich Jose über sich und seine Arbeit. Fünfzehn Jahre lang hat er auf La Palma als Maurer am Bau von Ferienhäusern mitgearbeitet, bevor er auf einer Party die deutsche Touristin Rebecca kennenlernte und sich in sie verliebte. Nach fünfzehn Arbeitsjahren ohne Ferien nimmt er seinen ersten Urlaub, reist nach Deutschland und bleibt. Er und Rebecca heiraten, kurz arbeitet er in einem Supermarkt, dann fängt er, weil andere Jobs bessere Sprachkompetenz verlangen, als Reinigungskraft im Hotel an.

Die Arbeit ist nicht besonders gut bezahlt, so berichtet Jose, es herrscht steter Zeitdruck, und weder Musikhören, noch zu viele Gespräche mit den Kollegen werden geduldet. Wer ein Handtuch zum Putzen benutzt und dabei erwischt wird, muss 2 Euro Strafe zahlen. Wenn Gäste in der Dusche einen Haufen Scheiße hinterlassen, was gelegentlich vorkomme, werde er für die Reinigung mit dem doppelten Satz bezahlt. Schließlich wird der Gast aufgefordert, sich das Bild Jose zu imaginieren: „Geh zum Spiegel in der Dusche. Schau in den Spiegel. Ich habe braune Augen, braunes Haar. Ich bin nicht klein, aber auch nicht sehr groß. Kannst Du mich sehen?“ Wieder

wird der Teilnehmer von „Hotel. Zimmermädchen“ zum Mitspieler. Die Aktivierung des Gastes kann dabei doppelt verstanden werden: a) als Suchaufgabe, das in der Dusche ebenfalls angebrachte Bild Josefs zu finden, oder b) als Aufforderung an den Gast, in den Spiegel schauend in sich selbst den fremden Zimmerjungen zu suchen und zu sehen, also als Aufruf zur Einfühlung in ein fremdes Schicksal. Für denjenigen Gast, der der Aufforderung im letzteren Sinne folgt, entsteht aus der versuchten Einfühlung auch ein Übergang zum Mitfühlen. Denn im allerletzten Satz Josefs wird deutlich, dass das Bad, in dem sich nun ja auch der Gast befindet (bzw. befinden soll), für ihn ein Ort des Heimwehs ist: Wenn er die Dusche reinige, stelle er sich vor, es handele sich um eine Teleportationsmaschine. Dann schließe er die Augen und ‚beame‘ sich gleichsam zurück nach La Palma.

Ebenso abgedunkelt wie der vierte ist schließlich auch der fünfte Raum. Unter dem Bett befindet sich ein Projektor, der ein Videofilm über einen schräg an der Wand stehenden Spiegel auf die Decke über dem Bett projiziert. Die beste Position, um dem Film folgen zu können, ist, auf dem Rücken auf dem Bett zu liegen.

Nachdem die Teilnehmer in früheren Räumen bereits Stuhl, Fenstersims und Fernseher der Standardausstattung der Hotelzimmer genutzt und sich im Bad aufgehalten haben, werden sie nun motiviert, sich auch auf dem Bett niederzulassen.

Im Film stellt sich ein letztes Mitglied des Reinigungsteams des Hotels vor, ein junger Chinese. Er hatte in seiner Heimat in einer Spielzeugautofabrik gearbeitet, wollte dann aber lieber selbst der Konstrukteur richtiger Autos werden und studiert nun Autobau an der TH Berlin. Im Hotel arbeitet er, um das Studium zu finanzieren. Für eine Freundin habe er, der in Deutschland nicht bleiben wolle, neben Uni und Job keinerlei Zeit. Zurück in China aber werde er sich dann auf die Suche nach einer Ehefrau begeben. Dieser Bericht von den eigenen Lebensumständen wechselt auf der Tonspur des Videos mit Beschreibungen der Arbeitsabläufe beim Reinigen eines Zimmers ab, die wiederum von der Bildspur in chronologischer Reihenfolge auch visuell vorgeführt werden.

Indem im fünften Zimmer der gesamte Reinigungsablauf abgebildet und beschrieben wird, scheint der Abschluss des Projektes erreicht: einerseits wurde die Arbeit im engeren Sinne anschaulich gemacht, andererseits hat die Vorstellung von fünf Reinigungskräften und ihren Biographien ein komplexes Bild von der Vielfalt der hier zusammengeführten Lebensläufe entstehen lassen.

Gänzlich unerwartet jedoch, weil unangekündigt, endet das Projekt nicht mit dem Signalton, der das Ablaufen der Verweilzeit im fünften Zimmer anzeigt. Plötzlich klopft es an der Tür, und jener chinesische Mann, der im fünften Zimmer vorgestellt wurde (bei anderen Durchläufen: die vietnamesische Frau aus dem 4. Zimmer), öffnet die Tür und lädt den Teilnehmenden ein, mit ihm noch einige Funktionsräume des Hotels kennen zu lernen. Der Weg führt unter anderem in die Wäschekammer des 5. Stocks und des Kellers, zu den Mülleimern und zum Aufenthaltsraum des Personals. Dabei lädt der zum Führer avancierte ‚Zimmerjunge‘ zum lockeren Gespräch, zur Konversation ein. Fragen zu seiner Biographie oder zur Arbeit im Hotel beantwortet er gerne, ehe er den Teilnehmenden schließlich am Empfangstresen des Projekts beim HAU-Mitarbeiter wieder abgibt. Hier erst endet „Hotel. Zimmermädchen“ nach einem 6. Akt bzw. einem Epilog.

„Hotel. Zimmermädchen“ funktioniert in allen fünf Zimmern ohne die körperliche Anwesenheit von ‚Darstellern‘. Das Projekt nutzt keine institutionalisierte Theaterbühne, sondern wählt den Ort, an dem die Geschichten spielen, die es erzählt, als ‚Schauplatz‘. Dennoch bleibt das Projekt Traditionen des Theaters in bemerkenswertem Ausmaß verhaftet: Obwohl als Bühne der reale Arbeitsplatz der vorzustellenden Personen gewählt wird, zeigt „Hotel. Zimmermädchen“ nicht die Arbeit oder die Personen selbst, sondern es repräsentiert sie: durch Briefe, Stimmen, Objekte, Filme und Fotos. Das gewählte Verfahren bleibt das der Nachahmung der Wirklichkeit, der Mimesis.

Auch wenn gelegentlich neuere Theaterprojekte mit ‚Experten des Alltags‘ als Variante des dokumentarischen Theaters bezeichnet werden, lohnt es sich, die Differenz zwischen diesem Projekt und einer Reportage oder Dokumentation zu betonen: Sie liegt in einer Konkretheit, Authentizität, Unmittelbarkeit, ja in der Weiterführung des typischen Charakters

des Theaters als Live-Art, in der Anschaulichkeit, Berührbarkeit, aber auch in der (künstlerischen) Verfremdung und Verdichtung des Realen. Die Teilnehmenden werden an den Ort der zu erzählenden Geschichten geladen und erleben diesen, anders als in allen anderen Medien unmittelbar, live, ungefiltert. Dieser Ort und seine Arbeitsbedingungen, ebenso die Biographien, Sehnsüchte oder Probleme der dort arbeitenden Personen werden konkret, sinnlich erlebbar und anschaulich gemacht, ob durch Handtuchberge, eingespielte Stimmen und Videos, durch einen herumliegenden Dildo oder durch im Raum hinterlegte Dokumente. Abdunkelungen, die Einrichtung eines Museumsraumes und Projektionen verfremden die Räume und öffnen den Blick für das hinter Oberflächen Liegende, stiften neue Bezüge, Perspektiven, Zusammenhänge, lassen einen strukturell vertrauten Ort anders als bisher gewohnt erscheinen.

Schließlich liegt der Inszenierung im Hotel unübersehbar auch eine genau ausgearbeitete Dramaturgie zu Grunde: Die Kontaktnahme mit dem Unbekannten steigert sich vom Brief im ersten Zimmer über Video-, Audio- und Fotodokumente bis hin zur leibhaftigen Begegnung. Ebenso steigert sich die Verfremdung der Räume von einem minimalen Eingriff bis hin zur weitgehenden Zweckentfremdung als quasi Museum, Palmenhaus oder Projektionsraum. Und schließlich unterliegt auch die Aktivierung einer klaren Steigerung: von der Einladung, hinter ein Bild zu sehen oder die berichtende Person im Gang zu grüßen, über die Aufforderung, sich das abwesende Gegenüber zu imaginieren, bis hin zum direkten Gespräch zum Abschluss der Tour.

Wenn die Minimalbedingung dafür, dass „Theater überhaupt stattfinden kann“, ist: „Jemand zeigt oder sagt etwas und ein anderer schaut und hört zu“ (Christel Weiler), dann fällt „Hotel. Zimmermädchen“ durchaus noch in den weiteren Bereich des Theaters. Zur Live-Art wird das Projekt dabei vor allem durch die Präsenz dinglicher Repräsentanten aus dem Leben und Alltag der Berichtenden, sowie durch das Mitspielen der Teilnehmenden (die dann die Rolle von Akteur und Zuschauer zugleich einnehmen) sowie durch den realen Auftritt einer der vorgestellten Personen am Ende des Events.

Bemerkenswert ist weiterhin, weil auch dieser Aspekt die unerwartete Nähe des Projekts zu den Traditionen des Theaters betont, das nachhaltige Bemühen, den Gast zur Anteilnahme zu bewegen, zum Mitfühlen, ja zum Mitgefühl. Lessings Bestimmung der Tragödie als Medium, das „unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern“ soll (Briefwechsel über das Trauerspiel), kommt da als historischer Verwandter ebenso in den Sinn wie die Tradition des mit den Mitteln des zur Empörung gesteigerten Mitfühlens im politischen Theater des 20. Jahrhunderts (etwa in Wolfs „Cyankali“ etc.). Schließlich aber ist „Hotel. Zimmermädchen“ auch darin fest in Theatertraditionen verwurzelt, als es sowohl Nummernrevue und Stationendrama, wie bühnentechnisch eine Neubelebung der (vor allem mittelalterlichen) Simultanbühne ist, in der das Publikum mehrere von Beginn an fertig aufgebaute Bühnen nacheinander besucht.