als Reimanns Medea an der Komischen Oper Berlin, 2017
© Barbara Braun/drama-berlin.de

DIE PURE ENERGIE

Wenn sie lacht, wackeln die Wände. Und sie weiß das, gebietet sie doch in hohem Maß über jenes dramatische Talent, das der liebe Gott manchen Irdischen in die Wiege legt. Aber nicht nur das. Auch sängerisch zählt **NICOLE CHEVALIER** längst zu den Besten ihres Fachs. Wobei das mit dem Fach gar nicht so leicht ist in ihrem Fall. Virtuos wandelt die temperamentvolle Amerikanerin zwischen leggiero und lirico, zwischen Koloratur- und Spinto-Sopran. Entsprechend vielfältig ist ihr Repertoire. Ein Gespräch über tragische und andere Frauen, radikale Regiekonzepte, Gurus auf der Bühne und im Graben sowie die Frage, ob es Zufälle im Leben gibt

VON JÜRGEN OTTEN

Frau Chevalier, Sie kommen gerade aus Wien, wo Sie am Theater an der Wien die Titelrolle in Peter Konwitschnys Inszenierung von Massenets «Thaïs» verkörpert haben. Die Premiere konnte wegen Corona nicht vor Publikum stattfinden. Was macht das mit Ihnen? Und ergibt eine «Thaïs» vor leerem Saal überhaupt Sinn, wo keiner da ist, für den Sie das machen?

Eine interessante Frage. Als das Virus vor gut einem Jahr nach Europa überschwappte, war ich ebenfalls in Wien und probte am selben Ort mit dem Regisseur Christoph Waltz Beethovens «Fidelio». Es war mein Rollendebüt – und vermutlich die erste und letzte Hosenrolle, die ich in meinem Leben gesungen haben werde. Natürlich hatten wir alle von Corona gehört, aber ich hätte damals nicht gedacht, dass es wirklich ein Problem für uns werden könnte; es war so fern. Und dann, wie aus heiterem Himmel, erhielten wir bei der Sitzprobe die Nachricht, es sei unklar, ob die «Fidelio»-Vorstellungen überhaupt stattfinden könnten. Es war ein Schock. Dennoch absolvierten wir unsere Endproben wie gehabt. Sie dürfen nicht vergessen, dass wir Sänger ja auch Athleten sind. Wochenlang beschäftigt man sich ausgiebig mit der Musik, mit dem Text; man versucht, auf den Proben szenisch irgendetwas zu entdecken und zu entwickeln. Und dann beginnt die Endprobenphase, wo alles zusammenkommen muss. Das ist nicht immer leicht, aber wir brauchen diesen Kick, weil im Fall eines Gelingens sämtliche Synapsen im Gehirn die Tatsache feiern können, dass die unterschiedlichen Ideen und Ebenen nun ineinander verschränkt werden und wir dann damit auf die Bühne gehen, um sie loszulassen. Ich liebe dieses Gefühl, auf der Bühne zu stehen, von wo aus ich den Zuschauerraum zwar nicht in Gänze sehen kann. Aber ich weiß, dass sie da sind, die Menschen, die in die Oper gehen. Und diese Magie des Theaters beginnt für mich schon in der Endprobenphase; es ist so, als würde ich mich fragen: «Was ist das eigentlich – Realität?» Und das ist der große Unterschied. Während der Proben lebt man wie unter einem Mikroskop, mit für gewöhnlich 20 Leuten um einen herum. Man performt und improvisiert vier Wochen, dann geht man auf die Bühne, und dieser Prozess ist für mich fast wie ein Traumland, das sich in Zeitlupe vor mir auftut.

> «Für mich ist die Kunstform Theater, unabhängig davon, ob es Oper, Schauspiel, Tanz oder Performance ist, nicht mehr lebendig, wenn niemand da ist, der sie sieht. Theater ist hier und jetzt.»

Wie sieht es aus, dieses Traumland?

Es ist wie ein riesiger Raum: Ich liebe diese Weite, die Theaterluft – und ein bisschen auch die Tatsache, dass der Regisseur und seine Assistenten nicht so hautnah an mir dran sind wie bei den Proben zuvor. Man hat plötzlich so unglaublich viel Platz. Und das ist sehr komisch geworden: Normalerweise wächst die Spannung von Tag zu Tag, von Hauptpobe 1 zu Hauptprobe 2, von da bis zur Generalprobe, und manchmal gibt es auch schon einige Zuschauer bei einer «Kostprobe», so dass wir ein bisschen ein Gefühl dafür kriegen, wie das, was wir auf der Bühne tun, wirken könnte. Und selbst diese wenigen Zuschauer haben wir jetzt nicht mehr. Für mich ist das schlimm. Denn das Publikum gehört zum Ganzen, zum Rhythmus, zum Prozess. Der Austausch, die Kommunikation, das alles ist direkt, das geht in die Weite, und deswegen gehört der Zuschauerraum für mich zur Bühne; es ist ein Raum für alle, die daran teilnehmen! Wenn jedoch niemand da ist, fühlt sich das äußerst seltsam an, ich frage mich: «Mit wem rede ich da gerade? Was mache ich da überhaupt? Kann und will ich das?»

Und: Wollen und können Sie?

Ganz offen: Für mich ist die Kunstform Theater, unabhängig davon, ob es Oper oder Schauspiel, Tanz oder Performance ist, nicht mehr lebendig, wenn niemand da ist, der sie sieht. Theater ist hier und jetzt. Und dann nicht mehr. Aber die Zuschauer waren da! Und auch ich war da, genau in diesem Moment. Eben das ist meines Erachtens so ungemein menschlich, es ist das Leben selbst, es ist Lebensenergie. Ich bin süchtig nach diesem Gefühl, nach Austausch und Kommunikation; das ist der Grund, warum ich das überhaupt mache.

Darf oder soll Theater auch provozieren?
Natürlich darf und soll es das. Es ist unserer Job, die Leute zu provozieren, sie zu schütteln, sie wachzuküssen. Und das kann auf vielen verschiedenen Wegen geschehen. Es kann auch mal verkopft sein, es kann aber genauso gut eine Form des Entertainments sein; wichtig ist nur, Emotionen und Gedanken auszutauschen und eine kollektive Erfahrung zu machen, von Mensch zu Mensch. Theater wird von Menschen für Menschen produziert, die das anschauen, die mitfiebern und mitdenken, mitfühlen. Und deswegen ist Theater ein Mikrokosmos des Lebens. Mit dem feinen Unterschied, dass die Türen während der Vorstellung geschlossen sind. Niemand kann raus (*lacht*). In diesem Raum, der mit einem Labor vergleichbar ist, können besondere Sachen passieren, überaus unterschiedliche Erfahrungen gemacht werden.

als Olympia in Offenbachs «Les contes d'Hoffmann in Brüssel, 2019
© Bernd Uhlig

Und das macht den Raum Theater für mich besonders. Ohne Publikum kriegen wir das nicht so hin wie vorher. Das verändert das Ganze. Und ehrlich gesagt: Ich habe keine Lust, nur zu proben! Ich weiß, dass ich singen und spielen kann, aber ich muss das nach den sechs Wochen Probenarbeit auch mitteilen können. Ich brauche das Publikum!

Seit wann haben Sie diesen Wunsch?
Ach, das ist lange her, Ende der 1990er-Jahre war das. Ich studierte an der Indiana University bei Virginia Zeani. Sie nannte mich liebevoll-streng Bibi und sagte eines Tages zu mir: «Bibi! Ich kann das schon hören, du könntest später einmal eine Thaïs werden. Ich weiß zwar noch nicht genau, ob du ein lyrischer, ein dramatischer oder ein Spinto-Sopran wirst, es ist alles möglich. Aber ich denke, dass du ein lyrischer Sopran mit einer extremen Tessitura bist, weil du ziemlich hoch singen kannst, und zugleich ein Koloratursopran, weil du diese Beweglichkeit hast. Du hast die dafür nötigen Farben, nun müssen wir abwarten, was für ein Gewicht die Stimme bekommt.» Diese Einschätzung war sehr wichtig für mich, weil sie es mir ermöglichte, ein weites Spektrum von Partien zu singen, was ich bis heute grundsätzlich sehr mag. Am Anfang indes war es etwas verwirrend, weil ich nicht wusste, welche Richtung ich einschlagen sollte. Die Musikhochschule half mir, weil wir angehalten waren, verschiedene Dinge zu lernen. Das Tolle daran: Wir durften die Stücke eigenhändig auswählen und dann mit Klavier oder einem Kammerorchester in einem Recital präsentieren. Das war richtig cool. Und für mich wichtig, weil ich unterschiedliches Repertoire ausprobieren konnte, wovon ich bis heute profitiere.

Die Donna Anna ausgenommen, haben Sie so gut wie alle großen Sopranpartien von Mozart gesungen. Dazu aber auch so unterschiedliche Rollen wie Monteverdis Poppea, Massenets Thaïs, Händels Semele, Offenbachs La Belle Hélène und die vier Sopranrollen in «Les contes d'Hoffmann» sowie die Titelrolle in Aribert Reimanns «Medea». Können Sie selbst Ihr Fach bestimmen?
Ich bin der Meinung, das dass nicht so wichtig ist. Entscheidend ist, dass es passt. Und zum Glück fühlt ein Sänger instinktiv, wann es sich gut und wann es sich nicht so gut anfühlt. Die Kunst besteht im letzteren Fall darin, sein Ego zur Seite zur schieben und selbstkritisch und ehrlich zu sagen: «Das geht nicht, das wird nichts.» Ich kann vielleicht alleine mit dieser oder jener Rolle weiterarbeiten und schauen, ob sich das entwickelt. Aber um Ihre Frage zu beantworten: Wahrscheinlich bin ich ein lirico-leggiero-Sopran – leggiero wegen der Flexibilität, lirico wegen der Grundfarbe. Meine Lehrerin Maria Calicchio, mit der ich seit Langem zusammenarbeite, ist der Meinung, ich sei kein dramatischer Koloratursopran, obwohl ich dieses Repertoire häufig singe. Vermutlich hat sie trotzdem recht, denn ich bemerke mehr und mehr die lyrischen Qualitäten in meiner Stimme und spüre zugleich, dass die Stimme etwas schwerer und breiter wird. Aber als Person bin ich definitiv dramatisch. Oder sagen wir es so: Ich kann dramatisch sein, wenn es nötig ist. Es ist ein Teil von mir. Und ich weiß, dass ich viel Energie habe, und das tritt in meinem Spiel hervor, aber auch durch meine Stimme.

Angefangen haben Sie mit der Musik des Barock, sprich: mit Koloraturen. Ihre erste Rolle auf einer Bühne aber war die Lauretta aus Puccinis «Gianni Schicchi». Wie kam es dazu?
(*lacht*) Ach, das ist eine etwas längere Geschichte. Ich habe zunächst vier Semester Medizin studiert; der Fokus lag dabei zunächst auf den Artes liberales, vor allem auf der Mathematik. Eines Tages sah ich auf meinem Weg von der Universität nach Hause ein Plakat, auf dem ein Vorsingen für «Gianni Schicchi» annonciert wurde. Ich kannte das Stück, und ich kannte diese berühmte Arie «O mio babbino caro». Also ging ich spontan zu diesem Vorsingen, ohne Noten. Mein Name stand nicht auf der Liste, aber sie ließen mich singen, und ich bekam die Rolle. Allerdings gab es ein kleines Problem: Ich war keine eingetragene Studentin. Also fragte ich die Jury, was ich tun müsste. Sie sagten, ich müsste eine Aufnahmeprüfung absolvieren. Gesagt, getan. Ich bastelte ein Programm zusammen – und wurde aufgenommen.

War es ein Naturtalent, das hier siegte?
Ja und Nein. Mein Verlangen nach der Bühne war seit jeher groß gewesen. Ich habe immer zu Hause gesungen, getanzt und für meine Freunde am Ge-

burtstag das Lied «Rainbow Connection» aus der «Muppet Show» interpretiert. Und an der High School war es Usus, mit Musical Theatre anzufangen, mit Singen, Spielen, Tanzen, und natürlich habe ich das gemacht, weil ich all diese Genres liebte. Aber ich hatte eigentlich nicht eine Sekunde das Verlangen, eine professionelle Sängerin zu werden. Meine Mutter spielte Klavier, und ihr Traum war es, eines Tages eine berühmte Pianistin zu werden – ein Wunsch, den ihre Familie ihr verweigerte. Es kam nur Lehrerin oder Krankenschwester in Frage. Sie entschied sich für Letzteres. Und so lernte sie meinen Stiefvater kennen. Er war Arzt, und weil sie beide im Schichtdienst arbeiteten, war ich häufig im Krankenhaus. Es blieb mir nichts übrig, ich wurde einfach mitgeschleppt. Aber ich mochte das, weil ich das Krankenhaus als eine besondere Form der Bühne empfand. Was dort geschah, war hochdramatisch. Und schon als Kind stellte ich mir die Frage: «Ist das Realität? Oder Illusion?» Also habe ich mitgespielt, und meine Rolle bestand darin, die Patienten zu unterhalten und auf ihren Wegen zu begleiten. Mein Stiefvater war – im Gegensatz zu meiner Mutter – begeistert, er sagte: «Mach das.» Also habe ich es gemacht und eine Mischung aus Kammerzofe und Kellnerin gespielt. Meine Mutter flippte regelrecht aus. «Nicole, das ist kein Restaurant, das ist eine Arztpraxis!» Aber ich blieb stur. Und spielte meine Rolle mit Hingabe. Später, an der High School, war ich dann im Chor. Und erhielt irgendwann die Chance, eine Sopranarie aus Händels «Messiah» zu singen. Ich schaute meinen Chorleiter ungläubig an: «Wirklich?» Er sagte nur: «Nicole, du kannst das!» Also habe ich im Weihnachtskonzert «He shall feed his flock» gesungen.

© Maurice Korbel

Wie lautete der Kommentar Ihrer Mutter?

Sie war zunächst schockiert, als sie von dem geplanten Auftritt erfuhr. Was die Sache nicht leichter machte, war die Tatsache, dass sie zudem ein absolutes Gehör hat. Und das war wirklich hart für mich. Denn sie wurde meine erste Lehrerin. Im zweiten Jahr unseres Unterrichts hörten wir Kathleen Battle mit der Arie «Rejoice greatly», ebenfalls aus Händels «Messiah». Das Stück, das ich später für meine erste Audition wählte, ist voller virtuoser Koloraturen. Wir haben jede einzelne Note notiert, ganz naiv, aber mit einem klaren Ziel. Und so lerne ich noch heute, mit der gleichen Mischung aus Naivität und Ehrgeiz. Der Unterschied ist nur: Jetzt habe ich die dafür nötige Technik.

Wann wussten Sie, dass die Entscheidung, Sängerin zu werden, die richtige war?

Spätestens, als ich die Violetta Valéry verkörpert habe. Es war schon immer ein großer Wunsch von mir, diese Partie zu singen. Und es gab Anfragen. Da ich aber in Freiburg und Kassel fest angestellt wurde, konnte ich diese Angebote nicht annehmen. Als ich dann Ensemblemitglied in Hannover war, schlug der damalige Intendant Michael Klügl mir vor, die Traviata zu singen; er habe auch schon den richtigen Regisseur – für das Stück und für mich. Ich verstand nicht wirklich, was er meinte, aber ich kannte den Namen des Regisseurs. Während der Zeit, als Reinhild Hoffmann in Kassel Poulencs «Dialogues des Carmélites» inszenierte und ich so die Chance erhielt, erstmals mit einer Regisseurin zu arbeiten, die vom Tanz kam – eine wunderbare Arbeit, die das Geschehen komplett auf den Körper fokussierte und uns so die Gelegenheit gab, die Geschichte einmal anders zu erzählen –, machte Benedikt von Peter dasselbe Stück in Basel. Das Feuilleton nahm beide Produktionen in den Blick, und allein der Blick auf die Bilder aus Basel ließ in mir den Wunsch entstehen, diesen außergewöhnlichen Künstler kennenzulernen. Bei unserem ersten Treffen in Berlin sprach er über die Liebe, über die große Liebe, über die komplizierte Liebe, und er fragte mich, ob ich daran glauben würde. Das fand ich sehr interessant. Und sein Konzept ebenso. Es ging darin nur um Violetta. Ich sollte allein auf der Bühne sein, hautnah bei den Zuschauern, wie bei einem Konzert, zweieinhalb pausenlose Stunden lang, getrieben von der Hoffnung, dass die Geschichte, die ich erzähle, am Ende anders sein wird. Die Proben fanden im kleinstmöglichen Rahmen in einem Lagerhaus mitten im Industriegebiet von Hannover statt; mit von der Partie waren außer mir nur noch Benedikt von Peter, seine beiden Regieassistenten, der Bühnen- und Kostümbildner, die Dramaturgin und ein Gettoblaster, in den wir eine Auswahl von verschiedenen Interpretationen der Titelrolle einlegten, um das szenische Geschehen zu timen. Benedikt von Peter fragte mich nach jedem Klangbeispiel: «Wer bist du heute? Angela Gheorghiu? Maria Callas? Renata Scotto?» Und ich erwiderte: «Ich bin immer die Callas!»

Hätten Sie geglaubt, dass dieses kühne «Traviata»-Konzept erfolgreich sein würde?

Nein. Zumal jeder, absolut jeder, dagegen war: die anderen Sänger, der Chor, das Haus.

Und Sie selbst?

Ich habe es einfach gemacht. Aber ich habe auch daran geglaubt. Es war wie eine Zen-Meditation. Hören, Spielen und Sein. Diese Reinheit, nach der er verlangte, diese frontale Art, das Innere nach außen zu kehren, hat mich absolut begeistert. Ich erinnerte mich an meine Jugend. An den Wunsch, ein Teil von einem Ganzen zu sein, und auch an das Gefühl, auf der großen Bühne

als Elettra mit Paula Murrihy (Idamante) in Mozarts «Idomeneo», Salzburger Festspiele, 2019
© Ruth Walz

zu stehen und, metaphorisch gesprochen, total nackt zu sein. Jeder schaut auf dich, du musst liefern, und du weißt nicht, ob du genug bist.

Aber nach dieser «Traviata» wussten Sie, dass Sie genug sind und imstande, allein ein großes Haus zu füllen?
Ja. Denn diese Arbeit machte mir klar, warum ich den Beruf ergriffen hatte. Es war eine grandiose Erfahrung, all diese Gefühle zu vermitteln und damit die Frage an die Zuschauer zu verbinden: «Was sagt ihr? Was macht das mit euch?» Wenn man so hautnah am Publikum ist, was ich ignorieren musste, um offen zu bleiben und nicht allzu sehr abgelenkt zu sein, dann erzeugt das einen unglaublichen Kick.

Die Inszenierung kam 2011 heraus und wird bis heute an verschiedenen Theatern gezeigt, demnächst wieder am Theater Basel. Wie gehen Sie die Rolle inzwischen an?
Ich versuche, mein Bestes zu geben. Was wirklich verrückt ist: Als wir das Stück damals herausgebracht haben und es ein großer Erfolg wurde, sagte Benedikt von Peter, dass es ihn interessieren würde, wie es in zehn Jahren wirkt. Jetzt werden wir es sehen – diese Zerbrechlichkeit eines Menschen auf einer Bühne. Für mich als Sängerin war es 2011 etwas total Neues, aber ich nehme die «Traviata»-Erfahrung in jede Produktion mit. Denn ich liebe es, Grenzen zu übertreten. Und diese «Traviata» widersprach im Grunde all dem, was ich gelernt hatte. Ich war, wenn ich sie verkörperte, keine Opernsängerin mehr.

Waren Sie das jemals?
Wahrscheinlich nicht.

«Es muss um die Frage gehen: Warum mache ich das? Und das ist eine existenzielle Frage. Wie die Frage, was der Mensch ist. Und welche Geschichten er zu erzählen hat.»

Was ist dann konkret die Aufgabe eines Regisseurs, wenn er eine Nicole Chevalier im Cast hat, die ja mit ihrer Energie ohnehin alles in Grund und Boden singt und spielt, wenn sie auf der Bühne steht?
Das ist sehr unterschiedlich. Benedikt von Peter beispielsweise, mit dem ich diese «Traviata» gemachte habe, ist ein Kontrollfreak, aber er kann von seinen eigenen Vorstellungen abrücken, wenn man «Nein» sagt. Seine Inszenierungen gleichen einem Spiel mit offenem Ausgang. Barrie Kosky hingegen ist, was ich sehr schätze, hochgradig effi-

zient, er hat alles im Kopf, wenn er mit den Proben beginnt. Und er liebt das Genre Operette. Er hat einen tollen Humor und eine absolute Präzision. Vor allem seine Inszenierung von Offenbachs «La Belle Hélène» liebe ich. Es ist *musical theatre*, wie ich es in der High School kennengelernt habe, deswegen ist es für mich leicht. Er gibt mir viele Freiheiten, es erlaubt mir, Sachen zu entwickeln. Dabei gibt Kosky immer eine Richtung vor. Aber er sagt nicht, wie etwas zu sein hat. Die Sänger entwickeln das, und er formt das dann – was ich großartig finde. Wir haben das gleiche Feuer, die gleiche Energie, den gleichen Humor. Und dann können wir durchstarten.

Wie war es mit Peter Sellars beim «Idomeneo» in Salzburg?
Ich liebe Peter Sellars. Er ist so ungemein überzeugend. Und ihm verdanke ich eine meiner ersten Opernerfahrungen. Als ich ein Kind war, vielleicht zehn, kam ich eines Tages in die Küche, und meine Mutter schaute im Fernsehen eine Aufführung von Mozarts «Così fan tutte», die ich damals natürlich noch nicht kannte. Das Stück spielte in «Despinas Diner», und ich fragte sie: «Was ist das? Mama, was schaust du dir da an?» Sie sagte nur: «Eine Oper!» Ich nahm mir einige der frischgebackenen Cookies, setzte mich auf den Boden und schaute völlig fasziniert drei Stunden lang auf den kleinen Bildschirm, ohne den Namen des Regisseurs je gehört zu haben. 25 Jahre später, als ich für «Idomeneo» engagiert worden war und wusste, dass Sellars das Werk inszenieren würde, rief ich meine Mutter an und erzählte ihr davon. Ihre Antwort war typisch für sie: «Nicole, this is a God shot!» Will sagen: Das ist Schicksal.

Und wie war es?
Zunächst war ich von dem Ort überwältigt. Ich habe die Felsenreitschule vom ersten Augenblick an geliebt. Auf der Bühne selbst hatte ich es dann leicht: Ich bin die durchgeknallte Figur in diesem Stück. Die Arbeit mit Sellars war toll, er hat ein großes Herz und unglaublich viel Energie, und unabhängig von der Frage, ob die Inszenierung gut oder nicht so gut gelungen ist – meines Erachtens eine Frage des Geschmacks –, war es ein Geschenk, mit ihm zusammenarbeiten zu dürfen. Er hat sein Interesse sehr stark auf die Figuren fokussiert und mit uns wirklich jedes Detail diskutiert. In seiner Art zu kommunizieren, erinnert er mich ein bisschen an einen Guru – aber an einen sehr sympathischen.

Und der andere Guru? Der im Graben?
(*lacht*) Teodor Currentzis ist ein Energie-Junkie – wie ich. Auch wenn ich mit seiner Interpretation von Mozarts Musik nicht zu 100 Prozent einverstanden bin, war es doch sehr inspirierend, mit ihm gemeinsam zu musizieren. Ich habe nie zuvor mit einem Dirigenten gearbeitet, der so im und für den Moment lebt und so überzeugt von dem ist, was er künstlerisch erstrebt. Wenn man nur eine Sekunde lang unkonzentriert ist, hört er sofort auf. Er will immer 1.000 Prozent, mindestens. Und das ist bei Mozart ja auch dringend geboten.

Bleibt nur die Frage, wann es wieder möglich sein wird, das auch vor Publikum zu zeigen. Was glauben Sie: Wie sieht die Wirklichkeit nach Corona – so es ein «nach» überhaupt geben wird – aus?
Um das Theater muss man sich keine Sorgen machen. Es ist die reinste Form von Menschlichkeit. Es hat mit uns Menschen zu tun. Und wir als Menschen machen das. Theater schafft eine direkte Verbindung zu unserem ganzen Leben. Und deswegen wird es nicht aussterben. Was wir damit machen und vor allem: wie wir es machen, das ist eine andere Frage. Ich denke, dass es inzwischen mehr Künstler gibt, die ein anderes, weiteres Verständnis von Theater haben. Nur singen, nur tanzen, das genügt nicht. Es muss um die Frage gehen: Warum mache ich das? Und das ist eine existenzielle Frage. Wie die Frage, was der Mensch ist. Und welche Geschichten er zu erzählen hat. ___

Testen Sie Opernwelt im Monatsabo digital

Mit dem Monatsabo digital erhalten Sie für 9.99 € Zugang zum aktuellen Heft, zum E-Paper und Archiv. Jederzeit kündbar.

der-theaterverlag.de/shop

DER THEATER VERLAG