

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Angelika Blöcher

**– Thank you for the music(al) –  
Aufbereitung und Vergleich  
eines Bühnenmusicals zu  
einem Musicalfilm  
am Beispiel *Mamma Mia!***

Hamburg, 2011

---

**BACHELORARBEIT**

---

**- Thank you for the music(al) -  
Aufbereitung und Vergleich  
eines Bühnenmusicals zu  
einem Musicalfilm  
am Beispiel *Mamma Mia!***

Autor:  
**Angelika Blöcher**

Studiengang:  
**Angewandte Medienwirtschaft**

Seminargruppe:  
**AM08wS1-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:  
**Ulla Hocker**

Einreichung:  
**Mittweida, 22.07.2011**

Verteidigung/Bewertung:  
**Mittweida 2011**

Media Faculty

---

# BACHELOR THESIS

---

**– Thank you for the music(al) –  
Theoretical preparation and  
comparison of a stage  
musical with a musical film,  
using *Mamma Mia!* as a case  
study.**

author:

**Angelika Blöcher**

course of studies:

**applied media economics**

seminar group:

**AM08wS1-B**

first examiner:

**Prof. Peter Gottschalk**

second examiner:

**Ulla Hocker**

submission:

**Mittweida, 22.07.2011**

defence/ evaluation:

**Mittweida, 2011**

## **Bibliografische Beschreibung:**

Blöcher, Angelika:

Thank you for the music(al) - Aufbereitung und Vergleich eines Bühnenmusicals zu einem Musicalfilm am Beispiel *Mamma Mia!*

52 S., 21 Abb.

Mittweida, Hochschule Mittweida, Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

## **Referat:**

Das Musical gilt als die modernste Form des unterhaltenden Musiktheaters. Aus ihr entstand mit der Entwicklung des Tonfilms in den 1930er Jahren der Musicalfilm. Die vorliegende Arbeit soll Aufschluss darauf geben, inwieweit sich beide Unterhaltungsformen in Bezug auf Inhalt und Darstellungsmöglichkeiten unterscheiden. Stellvertretend wird dieser Vergleich an *Mamma Mia!*, einem der erfolgreichsten Musicals und Musicalfilme der letzten Jahre durchgeführt.

# Inhalt

Inhalt I

Abbildungsverzeichnis.....	III
<b>1</b> Einleitung .....	<b>1</b>
<b>2</b> Begriffserläuterungen .....	<b>3</b>
<b>2.1</b> <i>Musical</i> .....	<b>3</b>
<b>2.2</b> <i>Musicalfilm</i> .....	<b>4</b>
<b>3</b> Von ABBA zu <i>Mamma Mia!</i> .....	<b>5</b>
<b>3.1</b> <i>ABBA</i> .....	<b>5</b>
<b>3.2</b> <i>Der Weg auf die Bühne</i> .....	<b>6</b>
<b>3.3</b> <i>Das Musical</i> .....	<b>8</b>
3.3.1 Story .....	8
3.3.2 Erfolgsfaktoren .....	8
<b>3.4</b> <i>Von der Bühne zum Film</i> .....	<b>11</b>
<b>4</b> Der Vergleich von Bühne und Film .....	<b>12</b>
<b>4.1</b> <i>Die Besuchsmotivistik</i> .....	<b>13</b>
4.1.1 Besuchsmotive Musical .....	13
4.1.2 Besuchsmotive Kino .....	15
<b>4.2</b> <i>Die Besuchertypologie</i> .....	<b>18</b>
4.2.1 Musicalbesucher .....	18
4.2.2 Kinobesucher .....	18
<b>4.3</b> <i>Der Tanz</i> .....	<b>19</b>
<b>4.4</b> <i>Die Kulissen</i> .....	<b>20</b>
4.4.1 Bühnenbild .....	20
4.4.2 Filmset .....	22
<b>4.5</b> <i>Die Schauspieler</i> .....	<b>24</b>
4.5.1 Musicaldarsteller .....	24
4.5.2 Filmschauspieler .....	26
<b>4.6</b> <i>Die Sprache</i> .....	<b>28</b>
4.6.1 Deutsche Bühnen – Deutsche Lieder .....	28
4.6.2 Sprachenmix im Film .....	31

<b>4.7</b>	<b>Die Musik</b> .....	<b>32</b>
4.7.1	Dramaturgische Grundkonzepte.....	33
4.7.2	Musik auf der Bühne.....	35
4.7.3	Musik im Film.....	37
<b>5</b>	<b>Beispielhafter Vergleich</b> .....	<b>38</b>
<b>5.1</b>	<b>„Unser Sommer / Our last summer“</b> .....	<b>38</b>
5.1.1	„Unser Sommer“.....	38
5.1.2	„Our last summer“.....	39
5.1.3	Rolle der Väter Bill, Harry und Sam.....	42
<b>5.2</b>	<b>„Leg dein Herz an eine Leine / Lay all your love on me“</b> .....	<b>44</b>
5.2.1	„Leg dein Herz an eine Leine“.....	44
5.2.2	„Lay all your love on me“.....	45
5.2.3	Unterschiede der Figur Sophie.....	47
<b>6</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>49</b>
<b>Literatur</b>		<b>53</b>
<b>Selbstständigkeitserklärung</b> .....		<b>55</b>

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Zeitverlauf von ABBA zu <i>Mamma Mia! I</i> .....	6
Abb. 2 Zeitverlauf von ABBA zu <i>Mamma Mia! II</i> .....	7
Abb. 3 Besuchsmotive des Musicalpublikums .....	13
Abb. 4 Werbespendings 2008 <i>Mamma Mia! - Das Musical</i> .....	14
Abb. 5 Besuchsmotive des Kinopublikums .....	16
Abb. 6 Werbespendings 2008 <i>Mamma Mia! Der Film</i> .....	17
Abb. 7 Schauplätze Vorhof/ Schlafzimmer .....	21
Abb. 8 Schauplatz Strand .....	21
Abb. 9 Schauplätze Taverne/ Kapelle.....	21
Abb. 10 Modellvorlage Filmset .....	23
Abb. 11 Filmset.....	23
Abb. 12 Momentaufnahme „Unser Sommer“ .....	41
Abb. 13 Momentaufnahme „Our last summer“ .....	41
Abb. 14 Gemeinsamer Gesangspart der Väter.....	42
Abb. 15 Darstellung der gegenseitigen Abneigung der drei Väter.....	42
Abb. 16 Darstellung der Gemeinschaft der drei Väter .....	43
Abb. 17 Darstellung der gemeinsamen Vaterschaft .....	43
Abb. 18 Leidenschaft zwischen Sky und Sophie .....	45
Abb. 19 Leidenschaftliche Sophie .....	45
Abb. 20 Beziehungsdarstellung Sky und Sophie im Musical .....	47
Abb. 21 Beziehungsdarstellung Sky und Sophie im Musicalfilm .....	47

# 1 Einleitung

Musical ist Showbusiness! Kaum ein anderes Genre repräsentiert diese beiden Wortkomponenten so buchstäblich wie der kommerzielle Musicalbetrieb. Dort wird aus der ‚Show‘ immer auch ein ‚Business‘ gemacht. Bis heute zeichnet sich das Genre dadurch aus, dass es sich dem zeitgemäßen Publikumsgeschmack anpasst, um Zuschauer anzusprechen und zu unterhalten. Musicals richteten sich daher schon immer an einem Massenpublikum aus und gründeten erfolgreich einen eigenen Geschäftszweig der Unterhaltungsindustrie.

Das Musical wurde in den 20ern und 30ern des letzten Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten entwickelt und gehört seit rund 70 Jahren auch zum festen Bestandteil der Spielpläne deutscher Bühnen. Von Theaterformen wie der Operette, der Revue und des Varietés beeinflusst, wird es hierzulande erst seit den späten 1960ern als eigenes Genre des unterhaltenden Musiktheaters angesehen. Zu dieser Zeit entstanden die ersten Schauspieltheater mit eigener Musicalsparte, die den Weg für die wachsende Musical-Industrie ebneten. Mit der deutschen Erstaufführung von *Cats* im Jahre 1986 setzte ein Boom des privaten Musicaltheaters ein, der zur Errichtung zahlreicher neuer Spielstätten und Wirtschaftszweige führte.

Neben dem regulären Ticketverkauf sorgen heute weitere Einnahmequellen für eine Ausweitung des Musicalbusiness. Darunter zählen der Vertrieb von Souvenirartikeln, wie CDs, Programmhefte, T-Shirts oder Poster, sowie weiterführende Veranstaltungen, wie Backstageführungen oder programmumrahmende Festlichkeiten.

Bereits in den 1930er Jahren entwickelte sich aus dem erfolgreichen Geschäftsmodell Musical eine Subvariante: der Musicalfilm.

Musicalfilme adaptieren erfolgreiche Bühneninszenierungen auf die Leinwand. Durch die Erweiterung eines Bühnenmusicals um die Sprache des Mediums Film, stehen mehr Möglichkeiten der Inszenierung bereit. Im gegenwärtigen Zeitalter der Medien, mit ihren komplexen Darstellungsmöglichkeiten, ist es interessant zu betrachten, in wieweit sich Musicalfilme und deren Bühnenvorlagen von einander unterscheiden.

Geben Musicalfilme in Bezug auf Darstellung und Inhalt das originale Bühnenmusical weitestgehend wieder? Oder entsteht der Musicalfilm aus einer Bühnenvorlage, modifiziert diese aber so sehr, dass Parallelen kaum noch erkennbar sind?



Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dieser Thematik auseinander und vergleicht stellvertretend an einem der erfolgreichsten Musicals und Musicalfilme der letzten Jahre die jeweilige Umsetzung unter den gegebenen Möglichkeiten.

Aufgrund der Aktualität und des überdurchschnittlichen, weltweiten Erfolgs wurde das Musical *Mamma Mia!* im Rahmen dieser Arbeit als Untersuchungsobjekt ausgewählt. Betrachtet werden hierzu die deutsche Bühnenfassung *Mamma Mia! - Das Musical* (Hamburg, Stuttgart, Berlin) und der Musicalfilm *Mamma Mia! Der Film* (USA, UK 2008).

Einführend werden zunächst die Begriffe Musical und Musicalfilm einer näheren Betrachtung unterzogen und in ihrer Theorie erläutert. Zum besseren Verständnis des Untersuchungsgegenstands wird anschließend die Entwicklung des Bühnenmusicals *Mamma Mia!* betrachtet und der daraus resultierende Weg hin zum gleichnamigen Musicalfilm dargelegt.

Der Hauptteil setzt sich mit beiden Inszenierungsmöglichkeiten im Detail auseinander. Hierzu ist es zunächst notwendig, die jeweiligen Besucher genauer zu betrachten, da sie Aufschluss über die jeweilige Vorgehensweise der Inszenierung geben können. Besuchsmotive sowie Typologisierungen werden aufgezeigt und kurz analysiert.

Den Kern beider Musicalgenre bildet der Inhalt mit seinen mannigfachen Facetten. Dazu werden die Hauptaspekte Tanz, Schauspiel, Kulisse, Sprache sowie Musik eingehend beleuchtet und die Umsetzung in den Inszenierungen gegenübergestellt.

Abschließend werden die im Hauptteil errungenen Erkenntnisse an zwei ausgewählten Beispielen erörtert. Sie zeigen die inhaltlichen Hauptunterschiede beider Inszenierungen auf und sind durch ihre Kompatibilität auf andere Beispiele übertragbar.

Nach dieser umfassenden Betrachtung stellt sich die Frage, ob das Bühnenmusical und der Musicalfilm sich ausschließlich aufgrund ihrer medialen Differenz unterscheiden und wie sich beide Genres in der Zukunft entwickeln werden.

## 2 Begriffserläuterungen

### 2.1 Musical

Traditionelle Nachschlagewerke versuchen stets eine prägnante Definition für das Wort Musical zu finden. So definiert der Duden das Musical als „amerikanisches populäres Musiktheaterstück, das von operetten- und revuehaften Elementen bestimmt ist“<sup>1</sup>. Das Advanced Learner's Dictionary of Current English definiert es als „a light amusing play or film with songs and usually dancing“<sup>2</sup>.

Den Wörterbüchern zufolge ist Musical also eine leichte Unterhaltungsform aus Amerika, bei der gesungen und getanzt wird. Der besondere Charakterzug der Musicals wird in diesen Definitionen allerdings nicht erfasst. So geht es nicht nur um das reine Singen und Tanzen als solches, sondern darum, mittels Gesang und Tanz eine Geschichte zu erzählen. Da die vorangegangenen Definitionen diesem Anspruch nicht gerecht werden, müssen sie verworfen werden. Der bekannte Schauspieler, Intendant, Theater- und Musical-Regisseur Peter Weck geht davon aus, dass man das Genre Musical aufgrund seiner Vielseitigkeit und seiner stetigen Entwicklung gar nicht final definieren kann und beschreibt das Musical wie folgt:

„Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird. Es ist deshalb der Versuch, eine endgültige Definition für Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben.“<sup>3</sup>

Das Musical hat zwei Anforderungen gleichzeitig zu erfüllen:

Es soll einerseits populär sein und unterhalten, andererseits soll es auch kommerziellen Aspekten entsprechen. Obwohl die Inhalte häufig in einer irrealen Welt spielen, in Gestalt von Märchen, Satiren oder gar Bibelgeschichten erzählt werden, spiegeln sie dennoch, häufig mit einem kritischen Auge, das Leben des Betrachters wider.

---

<sup>1</sup> Drosdowski, 1996: 509

<sup>2</sup> Crowther, 1995: 734

<sup>3</sup> Sonderhoff/Weck, 1995: 6

## 2.2 Musicalfilm

Das Genre des Musicalfilms zeichnet sich ebenso wie das Musical als interdisziplinäre Kunst durch die Symbiose der drei Kunstgattungen Schauspiel, Gesang und Tanz aus. Im Musicalfilm sind diese mit der komplexen Sprache des Mediums verbunden. Der Schwerpunkt eines Musicalfilms liegt eindeutig auf dem erzählenden Gesang der Protagonisten im On<sup>4</sup> als Ausdrucksmittel von Emotionen und Gedanken.

Die Umschreibung Musicalfilm bezeichnet die Filme, deren Grundlage ein Bühnenmusical ist, während der Begriff Filmmusical auf jene zutrifft, denen ein Originaldrehbuch und keine Bühnenvorlage zugrunde liegen.

Sowohl Musicalfilme als auch Filmmusicals entstanden gleichermaßen durch die Entwicklung des Tonfilms in den 1930er Jahren. Nach dem New Yorker Börsencrash profitierten beide Musikfilmgattungen aus der Scham der Amerikaner. Man ging aus verschiedenen Gründen nicht mehr ins Theater am Broadway. Manche konnten es sich nicht mehr leisten, andere wollten nicht zeigen, dass sie weiterhin finanziell sorglos waren. Als Ablenkung von dem traurigen Alltag wurden vermehrt Filmmusicals in Kinos gezeigt. Zunächst waren es hauptsächlich Revuefilme, in denen fernab jeglicher Realität Hunderte von Tänzerinnen menschliche Ornamente bildeten.<sup>5</sup>

Die folgende Betrachtung bezieht sich auf den Begriff des Musicalfilms, da *Mamma Mia!* zunächst als Bühnenstück konzipiert und später verfilmt wurde.

---

<sup>4</sup> In der Regel sind die musikalischen Nummern technisch vorproduziert und werden nicht live, wie teilweise in Film *Mamma Mia!* während der Dreharbeiten aufgenommen.

<sup>5</sup> Vgl. Koebner, 2002: 189 ff

## 3 Von ABBA zu *Mamma Mia!*

*„Es ist das Musical, von dem wir nicht wussten, dass wir es geschrieben haben.“* Björn Ulvaeus

### 3.1 ABBA

Während die Welt außerhalb von Schweden vor ihrem Sieg beim Eurovision Song Contest 1974 in Brighton noch nie von ABBA gehört hatte, blickten die vier Mitglieder Agnetha Fältskog, Benny Andersson, Björn Ulvaeus und Anni-Frid Lyngstad bereits auf erfolgreiche Karrieren in ihrer Heimat zurück. Zunächst ohne einschlägigen Bandnamen, waren sie ab 1974 unter dem Namen ABBA bekannt, der sich aus den Anfangsbuchstaben der vier Vornamen zusammensetzte.

Die Musikprofis und Ehepaare begannen ihre gemeinsame Arbeit im Jahre 1968. Mit ihrer Single „Ring Ring“ verpassten sie 1973 nur knapp die Teilnahme am Eurovision Song Contest. 1974 setzten sie sich dann beim Vorentscheid durch und gewannen im Finale mit dem Song „Waterloo“. Über Nacht wurden sie an die Spitze der internationalen Charts katapultiert und begeisterten von nun an in schriller Bühnengarderobe ihr Publikum auf der ganzen Welt. In den folgenden acht Jahren konnte ABBA zahllose Hit-Singles, Platin-Alben, ausverkaufte Konzerte und einen Hit-Film, "ABBA - Der Film", verbuchen. Die Band dominierte nicht nur die europäischen Charts, sondern auch Amerika, Australien und Asien wurden gleichermaßen von der ‚ABBAMANIA‘ erfasst.

Anfang der 1980er Jahre trennten sich beide Paare und die gemeinsame Arbeit gestaltete sich zunehmend schwieriger. Obwohl die Band nie eine offizielle Trennung bekannt gab, wurden 1982 die Pläne für das neue Album aufgegeben und stattdessen das Album "The Singles – The First Ten Years" auf den Markt gebracht.

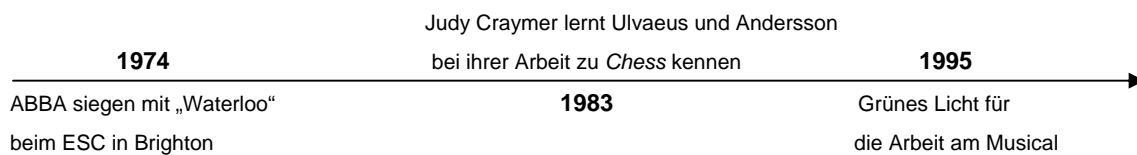
Bis heute ist ABBA ein einzigartiges Phänomen der Popgeschichte. Die zahllosen Hits haben über die Jahre nichts an Beliebtheit verloren, manche sind sogar noch populärer geworden. "ABBA Gold" und "More ABBA Gold" sind bis heute die meistverkauften Alben der Gruppe.

## 3.2 Der Weg auf die Bühne

Björn Ulvaeus und Benny Andersson kannten sich schon lange, bevor sie ABBA gründeten. Mit dem Sieg beim Eurivision Song Contest 1974 begann eine Weltkarriere für sie und ihre Ehefrauen Agnetha Fältskog und Anni-Frid Lyngstad. Nach der Trennung der schwedischen Popgruppe im Jahre 1982 blieben die beiden enge Freunde und arbeiten seitdem gemeinsam an verschiedenen Projekten.<sup>6</sup> Zu diesen Projekten zählte auch das Musical *Chess*, das sie 1984 gemeinsam mit Sir Tim Rice produzierten. Ebenfalls daran beteiligt war die damalige Produktionsassistentin Judy Craymer. Lange nach ihrer Arbeit am Musical *Chess* wurde Craymer zu einem späten ABBA-Fan, verbrachte Stunden in ihrem Büro und hörte ABBA-Songs. Die Songs erzählten für sie eine zusammenhängende Geschichte, die es für sie auf die Leinwand zu bringen galt.<sup>7</sup> Die folgenden zehn Jahre arbeitete sie immer wieder an dieser Vision, wurde jedoch stets von Ulvaeus und Andersson, die kein Interesse an einem kommerziellen Kinofilm hatten, gebremst. Erst 1995 kam sie auf die Idee, das Potential der ABBA-Songs für ein Musical zu nutzen. Erneut sprach sie die ehemaligen ABBA-Mitglieder an und versuchte, sie für das Projekt zu gewinnen. Für Ulvaeus war es ein verlockendes Experiment, "[...] ein Musical rückwärts zu schreiben."<sup>8</sup>

Als Voraussetzung seinerseits galt von Anfang an:

„Es sollte ein eigenständiges Stück mit einer glaubwürdigen, tragfähigen Story werden, kein nostalgisches Programm mit ABBA-Titeln in Serie.“<sup>9</sup>



**Abb. 1 Zeitverlauf von ABBA zu *Mamma Mia! I***

<sup>6</sup> Vgl. Programmheft *Mamma Mia!*, 2004: 2

<sup>7</sup> Vgl. [www.welt.de](http://www.welt.de) (Stand 14.05.2011)

<sup>8</sup> Andersson et al, 2006: 149

<sup>9</sup> Programmheft *Mamma Mia! – Das Musical*, 2004: 2

Mit dieser Vorgabe wurde Catherine Johnson 1997 beauftragt, ein Libretto für das Musical zu verfassen. Sie konnte dabei auf eine Auswahl von über 90 ABBA-Titeln zurückgreifen, um die Story zu illustrieren. Im gleichen Jahr wurde die erfolgreiche Theaterregisseurin Phyllida Lloyd für die Regie verpflichtet. Die Zusammenarbeit der drei Frauen zeichnete sich nicht nur durch Professionalität, sondern auch durch den gleichen Humor und gleiche Lebensansichten aus. In einem Interview mit der New York Times sagte die Produzentin: „Dass die drei kreativen Köpfe des Projekts weiblich und im gleichen Alter sind, war so nie geplant, aber es hat eine Menge Vorteile.“<sup>10</sup>

Im Laufe der Arbeit formten Craymer, Johnson und Lloyd die Charaktere Donna, Tanya und Rosie, auch bekannt als „Donna And The Dynamos“. Betrachtet man Alter, Lebensstile und Charaktereigenschaften, so lassen sich durchaus viele Parallelen zwischen dem Dreigespann und den Dynamos feststellen:

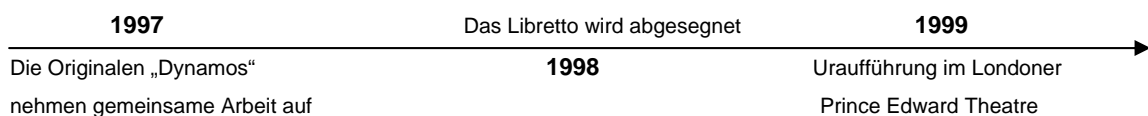
Eine allein erziehende Mutter, die Tag und Nacht arbeitet. Eine geschiedene Frau, die Unsummen für ihr perfektes Äußeres ausgibt sowie eine ‚einsame Wölfin‘ mit einem Hang zum Dramatischen.<sup>11</sup> Wer welche Rolle im realen Leben repräsentiert, bleibt der eigenen Vorstellung überlassen.

1998 wurde nach drei missglückten Vorschlägen das Libretto über eine junge Tochter, die das Tagebuch ihrer Mutter findet und ihre drei potentiellen Väter heimlich zu ihrer Hochzeit einlädt, abgesegnet.

*Mamma Mia!* war geboren.

Ein Jahr lang textete und choreografierte der Kreativstab in intensiver Teamarbeit. Die Songs wurden ausgewählt und arrangiert, bis schließlich 22 ABBA-Songs so ideenreich und perfekt verwoben wurden, dass sie eine außergewöhnliche Geschichte erzählten, als wären sie eigens für das Musical komponiert worden.

Am 06. April 1999 wurde das Musical im Londoner Prince Edward Theatre unter tosendem Applaus uraufgeführt.



**Abb. 2 Zeitverlauf von ABBA zu *Mamma Mia!* II**

<sup>10</sup> www.welt.de (Stand 14.05.2011)

<sup>11</sup> Vgl. Craymer In: “Bonus: DVD *Mamma Mia!* Making of / Die Geburt von *Mamma Mia!*“ 03:45 – 04:25Min.

## 3.3 Das Musical

Exakt 25 Jahre nach dem Tag, an dem ABBA in Brighton mit „Waterloo“ den Eurovision Song Contest gewann, feierte das Musical *Mamma Mia!* Welturaufführung am Londoner West End. Was die Verantwortlichen bis dahin noch nicht wussten: Es sollte das erfolgreichste Musical der Neuzeit werden.

### 3.3.1 Story

Die Geschichte erzählt von der 20-jährigen Sophie und ihrer Mutter Donna, die auf einer kleinen griechischen Insel eine Taverne betreibt. Sophie möchte ihre große Liebe Sky heiraten und träumt davon, von ihrem Vater zum Traualtar geführt zu werden. Auf der Suche nach ihrem Vater entdeckt sie im Tagebuch ihrer Mutter, dass gleich drei ehemalige Liebhaber für diese Rolle in Frage kommen. Unter einem Vorwand lädt Sophie die Männer kurzerhand im Namen ihrer Mutter zu der Hochzeit ein. Alle drei sagen zu und das Rätselraten für Sophie beginnt. Als Rosie und Tanya, Donnas Freundinnen aus alten Tagen, am Vorabend der Hochzeit eintreffen und die Erinnerungen an ihre Zeiten als das Gesangstrio „Donna And The Dynamos“ wieder lebendig werden, ist das Chaos perfekt. Gefangen in einem Verwirrspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart findet sich schließlich nicht nur Sophie, sondern auch Donna mit ihrem Schicksal konfrontiert.

### 3.3.2 Erfolgsfaktoren

*Mamma Mia!* wurde bislang in 13 verschiedenen Ländern und 180 Städten aufgeführt. Aktuell spielen zehn Produktionen weltweit mehr als 8 Millionen Dollar pro Woche im Kartenverkauf ein. Mehr als 33 Millionen Zuschauer haben das Stück bereits gesehen. Weitere 17.000 Zuschauer kommen jeden Abend hinzu.<sup>12</sup> *Mamma Mia!* ist die erste En-Suite-Produktion<sup>13</sup> in Deutschland, die es aufgrund der hohen Nachfrage geschafft hat, an zwei Standorten gleichzeitig zu spielen: Im Hamburger Operettenhaus sowie im Stuttgarter Palladium. Der unbestrittene Erfolg des Stücks lässt sich mit verschiedenen Faktoren erklären. Die drei ausschlaggebendsten sind die erfolgreiche Musik, die publikumsnahe Geschichte sowie die Interaktivität des Stückes.

---

<sup>12</sup> Vgl. Pressemappe *Mamma Mia! - Das Musical*, 2002

<sup>13</sup> En-Suite-Produktionen werden über einen längeren Zeitraum ohne Unterbrechung im selben Theater gespielt, in älterer Literatur findet oft der Begriff des Long-Run-Musicals Anwendung.

Zunächst das Offensichtlichste - die **Musik**.

In den 1970er Jahren war das schwedische Pop-Quartett ABBA die erfolgreichste Band auf dem internationalen Musikmarkt. Bis heute halten sie etliche Verkaufsrekorde.

Generell kann man davon ausgehen, dass es durchaus Zuschauer gibt, die nur wegen der Musik das Musical besuchen. Die Musik, die den Soundtrack für Generationen der 1970er und 1980er lieferte, schlägt Brücken zur Gegenwart und über nationale Grenzen hinweg. Für ABBA-Fans ist es die beste Möglichkeit, die geliebten Songs der Vergangenheit noch einmal live zu erleben und die Disco-Stimmung der damaligen Zeit neu zu erfahren. Die meisten Hits gehören zum kollektiven musikalischen Gedächtnis der 1970er Jahre. Diese Bekanntheit steigert die emotionale Erlebnisqualität der Zuschauer um ein Vielfaches. So mancher mag mit dem einen oder anderen Lied ein romantisches, glückliches oder trauriges Erlebnis verbinden, wodurch die Identifikation mit den stilisierten Figuren leichter fällt. Besonders im Anfangsstadium, als das Musical noch nicht in aller Munde war, ließ sich auf den Zuschauerrängen immer wieder beobachten, dass das Publikum in den jeweiligen Szenen überlegte, welcher bekannte ABBA-Song als nächstes kommen könnte, der zur Handlung passt. Sobald die Songs anfangen, waren die Zuschauer begeistert und überrascht, dass die jeweiligen Hits so nahtlos in die Geschichte passen. Die Attraktivität der Songs bringt viele Kritiker zu der Meinung, dass das Musical ohne die essenzielle ABBA-Musik schnell in Vergessenheit geraten wäre.

Die Größe und Beliebtheit, derer sich *Mamma Mia!* von Beginn an erfreuen konnte, lassen sich jedoch nicht alleine mit der ungebrochenen Anziehungskraft von ABBA und ihrer Songs erklären. Denn es gibt auch Menschen, die die ABBA-Songs nicht kennen und *Mamma Mia!* einfach als neues Musical erleben. *Mamma Mia!* erzählt nicht etwa die Geschichte der schwedischen Band, noch ist es ein 1970er-Jahre-Revival-Stück. Es ist eine mitreißende, wenn auch einfache **Geschichte**, deren Themen jeder Zuschauer aus seinem Leben kennt: die Suche nach Eltern, verlorene Identität, der Generationenkonflikt und alte Liebe, die nicht rostet. Die Show handelt von wirklichen Menschen in wirklichen Situationen, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann. Darüber hinaus verkörpert die Geschichte von *Mamma Mia!* etwas sehr Musical-untypisches:

Eine Frau Anfang 40 als Protagonistin.

Musicals werden nach einer bestimmten Vorlage konzipiert und folgen gewissen Regeln. Dadurch enthält ein jedes Musical junge Protagonisten, eine Liebesgeschichte und eine unterschwellige Gesellschaftskritik. In welcher Art und Weise diese Aspekte verarbeitet werden, ob als Märchen, Tragödie oder Comedy, ist sekundär. Bei *Mamma Mia!* dreht sich die Handlung auf den ersten Blick um die 20-jährige Sophie und ihre Hochzeit. Es scheint nach dem altbewährten Musikkonzept konstruiert zu sein.



Betrachtet man den vollständigen Handlungsverlauf und die Häufigkeit der auftretenden Figuren sowie deren Gewichtung genauer, so stellt man fest, dass Donna, Sophies Mutter, die wirkliche Protagonistin ist. So ist es auch sie, die bei der abschließenden Charaktervorstellung und dem Schlussapplaus als Letzte auf die Bühne kommt. Diese Ehre gebührt in allen Theaterformen der Hauptfigur. Damit setzen die Autoren und Produzenten von *Mamma Mia!* eine Regel des modernen Musicals außer Kraft und ebnen den Weg für neue Zielgruppen und Zuschauer.

Umfragen haben ergeben, dass der deutsche Durchschnitts-Musicalbesucher weiblich und 36,6 Jahre alt ist.<sup>14</sup> Augenscheinlich sind Donna und die meisten Besucher etwa im selben Alter und vom gleichen Geschlecht. Ein demographischer Ansatz von Figur und Zuschauer, der emotional verbindet.

Noch ein dritter Faktor spielt eine wichtige Rolle im Erfolgskonzept von *Mamma Mia!* - **Die Einbeziehung des Publikums.**

Die Zuschauer ziehen größtes Vergnügen daraus, sich praktisch selbst auf der Bühne zu sehen. Der Regisseurin Phyllida Lloyd war es beim Konzipieren des Stückes sehr wichtig, dass es nicht wie ein Musical wirkt, sondern real. Die Zuschauer sollen das Gefühl haben, die Leute auf der Bühne zu kennen: „Jeder solle jemanden wie Rosie kennen und jeder einen Bill [...] man kennt einfach jemanden, der ihm ähnlich ist.“<sup>15</sup> Doch die Zuschauer finden sich nicht nur selbst in der Handlung der Lieder wieder, sondern werden dazu animiert, auf den Zuschauerrängen zu singen und zu tanzen. Sie zwängen sich selbst in Pailletten besetzte Overalls und Plateauschuhe, um den Flair der 1970er noch einmal zu erleben. Spätestens seit Richard O'Briens *The Rocky Horror Show* weiß man, wie erfolgreich Interaktivität auf den Zuschauerrängen sein kann.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. Stage Entertainment, 2006

<sup>15</sup> Andersson et al, 2006: 162

<sup>16</sup> Bühnenversion und Musicalfilm erlangten bald Kultstatus als interaktives Unterhaltungsspektakel, in dem Zuschauer noch heute Texte mitsprechen, den „Time Warp“ miltanzen und mit Klopapierrollen, Spritzpistolen und Konfetti bewaffnet, für situationsbedingte Atmosphäre sorgen.

### 3.4 Von der Bühne zum Film

Bereits nach kurzer Spielzeit und stetig wachsendem Erfolg äußerten einige Produktionsfirmen Interesse daran, eine Filmversion der Show zu erstellen, wie es bei einigen Musicalshows erfolgreich getan wurde.<sup>17</sup> Was für viele Film- und Theaterproduzenten der nächste logische Schritt in der Vermarktung von *Mamma Mia!* war, wurde von der Produzentin Judy Craymer hartnäckig abgewehrt. Sie wollte unter keinen Umständen die Rechte an *Mamma Mia!* abtreten. Es war ‚ihr Baby‘ und sie wusste, dass manche Musicals weltweit genau soviel Geld einspielen können wie bestimmte Filme. Und sie sollte Recht behalten, denn das Musical erbrachte bis 2008 über zwei Milliarden Dollar Umsatz.<sup>18</sup> Noch mehr befürchtete sie, dass die Leute nach dem Film nicht mehr ins Theater kommen würden. Nicht, weil ihnen der Film genug sein könne und sie kein Interesse mehr an dem Theaterstück haben würden, sondern weil sie vielleicht enttäuscht von der Bühnenproduktion wären, da es sehr schwer sei auf der Bühne zu reproduzieren, was man in einem Film tun könnte.<sup>19</sup> Erst nach über sieben Jahren nahezu ausverkaufter Spielzeit rund um den Globus entschied sich das Kreativteam zusammen mit Playtone, der Produktionsfirma von Tom Hanks, an einem Film zu arbeiten. Hanks zeigte bereits 2001 Interesse an den Filmrechten für *Mamma Mia!* und erkannte schon damals das Potential der Geschichte und der Musik. Andersson und Ulvaeus freundeten sich mit der Idee an, mit jemandem zusammen zu arbeiten, der sich in Hollywood sehr gut auskannte. So war die Aufmerksamkeit, die man *Mamma Mia!* auch auf der Leinwand entgegen bringen würde, in gewisser Weise gewährleistet. Um die Marke *Mamma Mia!* zu schützen, übernahm das originale Produktions- und Kreativteam auch alle Aufgaben für den Film und gab keinerlei Rechte aus der Hand.

Das Stück und besonders die Musik wurden von Grund auf neu diskutiert und analysiert. Songs wie beispielsweise „Unter Beschuss / Under Attack“ oder „Einer von uns / One of Us“ wurden gestrichen, da sie nichts Bedeutungsvolles zum Film beitragen konnten. Der Titel „When all is said and done“ kam hinzu, um den Film inhaltlich abzurunden.

---

<sup>17</sup> Musicalproduktionen wie *Miami Nights* oder *Rudolf – Affaire Mayerling* wurden aus mehreren Perspektiven live gefilmt und erfolgreich im Großhandel vertrieben.

<sup>18</sup> Vgl. Pressemappe *Mamma Mia! - Das Musical*, 2002

<sup>19</sup> Vgl. Andersson et al, 2006: 250

## 4 Der Vergleich von Bühne und Film

*“Working on stage is about creating fantasy.  
Working on a film is about creating a new world.” Maria Djurkovic*

Bühnenstücke, besonders Musicals, haben gewöhnlich zum Ziel, das Publikum in die Welt, die erschaffen wird, hineinzuziehen. Man versucht eine Verbindung zwischen Darstellern und Zuschauern herzustellen, sodass alle in demselben Augenblick gefangen sind. Sobald ein Darsteller oder die entsprechende Figur die Bühne verlässt, ist sie in der Regel aus dem Bewusstsein der Zuschauer verschwunden. Der Fokus liegt auf den Handlungen, die sich auf der Bühne abspielen. Auch wenn er heutzutage die Handlung vorantreibt, wirkt der erzählende Gesang auf der Bühne oft so, als spiele er sich außerhalb der Zeitrechnung ab. Alle außenstehenden Figuren, Handlungen und Bilder sind in diesem Moment unbedeutend.

Beim Film sind die Einzelszenen wesentlich kürzer. Filme verschaffen den Zuschauern einen besseren Gesamtüberblick über die Handlung, da sie in Sekundenschnelle ortsübergreifend Abläufe darstellen können. Daher entsteht per se seltener die Möglichkeit und Notwendigkeit, mit den Gedanken zu den Figuren im Off abzuschweifen.

Die Konzentration der Zuschauer liegt auf dem gesamten Bildschirm bzw. der gesamten Leinwand und nicht, wie im Theater, auf einem Teil der Bühne. Je größer die Abbildungsfläche des Filmes ist, desto mehr müssen die Zuschauer sich auf die zentralen Punkte konzentrieren und sind somit gefesselter von der Handlung.

Die Story im Film muss absolut wasserdicht sein, noch mehr als auf der Bühne, da man dennoch leichter abgelenkt wird. Es spielt sich viel mehr im Hintergrund ab und es können und müssen durch Bildsequenzen viel mehr Informationen vermittelt werden.

Wie können zwei Formen, die so unterschiedlich aufgebaut sind und auf verschiedene Weisen wirken, gleichsam erfolgreich sein?

In Kapitel 3.3.2 wurde bereits auf die Erfolgsfaktoren des Musicals *Mamma Mia!* eingegangen, die für den Film übernommen wurden. Sie führten dazu, dass die Produktion auf den Theaterbühnen der ganzen Welt spielte und schließlich verfilmt wurde.

Die folgende Betrachtung bezieht sich auf die Originalversion des Deutschen Musicals *Mamma Mia! - Das Musical* (Hamburg, Stuttgart, Berlin) und den Musicalfilm *Mamma Mia! Der Film* (USA, UK 2008) und unterscheidet Schwerpunkte in Aufbau und Inhalt sowie deren Wirkungsweisen.

## 4.1 Die Besuchsmotivistik

### 4.1.1 Besuchsmotive Musical

Grundsätzlich stellt der Musicalbesuch für den Konsumenten ein herausragendes Ereignis dar. Dies zeigen verschiedene Studien aus dem Bereich der Freizeitwissenschaften (Isenberg, 1999; Opaschowski, 1993; 2000). Tenor dieser Arbeiten ist, dass Freizeitangebote dieser Art den Besuchern vor allem ein Angebot offerieren, dass auf multisensueller Ebene ein einmaliges, herausgehobenes Ereignis bietet. Zuschauer nutzen einen Musicalbesuch, um einen Kontrast zu ihren Sorgen des Alltags zu erleben und diesen zu entfliehen. Das spiegelt sich konkret in den Besuchsmotiven für das Musical wider. Für den deutschen Musicalmarkt gilt eine Darstellung der Hauptmotive von Rothärmel als maßgeblich. Sie ist im Rahmen verschiedener Erhebungen durch den einstigen Musicalmonopolisten Stella AG entstanden.



Abb. 3 Besuchsmotive des Musicalpublikums

Rothärmel unterscheidet in ihrer Darstellung eigen- und fremdmotivierte Gründe für den Musicalbesuch. Im Bereich Eigenmotivation spielen die Motive **Eskapismus** und **Emotionalisierung** eine wichtige Rolle. Das Musical gibt seinen Besuchern die Möglichkeit, dem Alltag zu entfliehen (weg) in die heile Welt des Musicals (hin). Der Musicalbesuch ist dabei mit dem ‚Weg-‘ und ‚Hin-Motiv‘ einem Kurzurlaub ähnlich, wo dieser Vorgang physisch ausgeführt wird. Hinzu kommen die Bedürfnisse sozialer Natur.

Die **Partizipation** an einem Gemeinschaftserlebnis spielt dabei eine wesentliche Rolle. Außerdem ist die Möglichkeit zur Erhöhung des **Sozialprestiges**, das durch den Besuch eines Musicals möglicherweise gesteigert werden kann, von Bedeutung. Mit dem Musicalbesuch kann der Konsument zeigen, dass er in der Lage ist, die Investition,

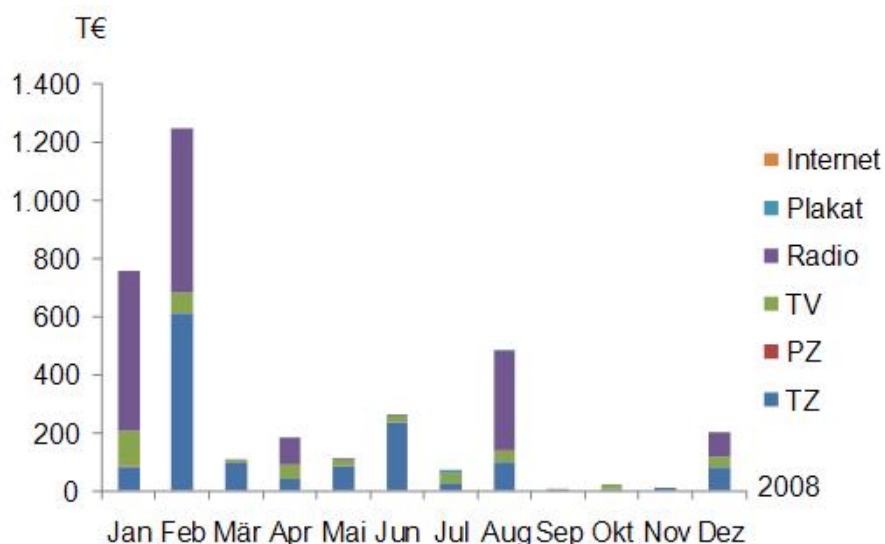
die ein Musical mit sich bringt, zu tätigen. Er gönnt sich einen Hauch von Luxus, der durch das Theaterambiente zusätzlich untermalt wird.

Das Gefühl von **Sicherheit** als Besuchsmotiv auf die Historie zahlreicher En-Suite-Musicals zurückzuführen. Diese geben dem Besucher das Gefühl, an einem Erfolgsprodukt teilzunehmen, in das sein Geld gut investiert ist.

Ein Musicalbesuch ist in der Regel nicht nur mit einem erheblichen Aufwand, sondern auch mit entsprechenden Kosten verbunden. Zuschauer selbst können das Enttäuschungsrisiko für sich verringern. Im gegenwärtigen Zeitalter der Medien lassen sich vor allem im Internet Musik, Story und Bilder in kürzester Zeit recherchieren. Auch Erfahrungsberichte, Kritiken und Hintergrundinformationen sind für Jedermann frei zugänglich. Doch eine zielgenaue Information über das angestrebte Musical ist keine Gewährleistung für einen gelungenen Abend. Abgesehen von persönlichen Vorlieben darf man nicht vergessen, dass das Musical personengebunden ist und nicht durchgängig mit der gleichen Besetzung spielt.

Veranstalter und Vermarkter können ebenfalls das Risiko für die Zuschauer reduzieren. Gezielte Werbemaßnahmen wecken nicht nur die Aufmerksamkeit der Rezipienten, sondern können die ausschlaggebenden Informationen bieten, die zum Kauf eines Musicaltickets verleiten.

Im Jahr 2008 wurden diesbezüglich insgesamt knapp 3,5 Mio. Euro an Werbegeldern für die Vermarktung des Musicals *Mamma Mia!* investiert.



**Abb. 4 Werbespendings 2008 *Mamma Mia!* - Das Musical**

Auffällig ist, dass die Konzentration der Werbekampagnen mit 1,6 Mio. Euro und 1,3 Mio. Euro auf den Medien Radio und Tageszeitung liegt. Ein klassischer Ansatz, der auf die in Kapitel 3.3.2 bereits angesprochenen Durchschnittsbesucher des Musicals *Mamma Mia!* ausgerichtet wurde. Radio und Tageszeitungen sind mit insgesamt 72 % Nutzungsanteil reichweitenstarke Medien in der relevanten Zielgruppe.<sup>20</sup>

Die TV-Investitionen der Stage Entertainment<sup>21</sup> flossen 2008 fast ausschließlich in die Produktion *Tarzan*, die im Herbst 2008 Deutschlandpremiere feierte.<sup>22</sup>

Zusätzlich garantiert das Lizenzgeschäft dem Besucher Shows auf hohem Qualitätsniveau. Dieses Prinzip wurde durch Sir Andrew Lloyd Webber eingeführt. Er sicherte sich das Recht, über die Vergabe der Aufführungsrechte seiner Produktionen zu bestimmen, um sicherzustellen, dass nur eine exakte Kopie des eigenen Werks inszeniert wird, die seinen Qualitätsansprüchen genügt. Wie in Kapitel 3.4 erläutert wurde, machte die Produzentin Judy Craymer von diesem Recht gebrauch, um die Qualität und die Marke *Mamma Mia!* zu schützen.

#### 4.1.2 Besuchsmotive Kino

Obwohl ein Kinobesuch geringere Kostenintensität als ein Theaterbesuch mit sich bringt, nutzen nur weniger als 30 % der Bundesbürger das Kino regelmäßig zur Unterhaltung.<sup>23</sup> Der Entscheidungsprozess bei Kinobesuchern ist zwar kürzer, hängt dafür aber von mehr unbeeinflussbaren Faktoren ab.

Das wichtigste Moment ist der **Anreiz**, der von einem neu gestarteten Film ausgeht. Ähnlich wie Musicals haben Filme einen unterhaltsamen Charakter und laden zu Verwandlungen ein. Damit sich daraus ein Kinobesuch ergibt, muss jedoch eine **Bereitschaft** vorhanden sein, überhaupt ins Kino zu gehen. Die Bereitschaft kann sich durch den Besucher selbst oder durch den Wunsch der Begleitpersonen äußern.

---

<sup>20</sup> Arbeitsgemeinschaft Online Forschung (AGOF): Untersuchung des Nutzerverhaltens und der Reichweiten von Online-Angeboten im Medium Internet, 2006-2010

<sup>21</sup> Die Stage Entertainment Germany ist Marktführer auf dem deutschen Musicalmarkt und hält die Rechte an elf Produktionen, darunter auch *Mamma Mia!* und *Tarzan*.

<sup>22</sup> In der Castingshow *Ich Tarzan Du Jane!* wurden von März bis Mai 2008 auf dem Privatsender Sat.1 die zwei Hauptdarsteller für das Musical gesucht.

<sup>23</sup> Medienplanungsprogramm für umfassende Kommunikationsplanung (MDS): Typologie der Wünsche, 2008-2011

Ist die Bereitschaft vorhanden, gilt es, bestehende Vorlieben für Inhalte, Genres oder Schauspieler zu selektieren. Die heutige Masse an Filmproduktionen mit den unterschiedlichsten Stories, Schauspielern und Effekten macht es den Zuschauern möglich, Vorstellungen genauestens nach ihren **Vorlieben** auszuwählen. Im Falle von *Mamma Mia!* waren im Vorfeld die Schauspieler sowie die Musik die Hauptbesuchsgründe der Zuschauer.<sup>24</sup>



**Abb. 5 Besuchsmotive des Kinopublikums**

Im Vergleich zum Musical ist ein Kinobesuch zwar mit einem geringeren Aufwand verbunden, dennoch gehen auch die Kinogänger ein **Enttäuschungsrisiko** ein. Ist der Film schlecht, kann er ihnen den Abend verderben. Daher **überprüfen** auch sie in der Regel ihre Auswahl und ziehen dazu unterschiedliche Quellen, wie Zeitungen, Zeitschriften, Internet und Empfehlungen, heran. Bevor aber die Entscheidung wirklich getroffen werden kann, müssen sie sich mit ihren Begleitpersonen **abstimmen**.

Wie der Filmpsychologe Dr. Dirk Blothner es formuliert, kann „ein Abend im Kino [kann] zwischen Tür und Angel geplant und genauso schnell wieder abgesagt werden.“<sup>25</sup> Denn die **Tagessituation**, in Form von augenblicklicher Stimmung oder Ausgewetter, kann die getroffene Wahl noch einmal in Frage stellen.

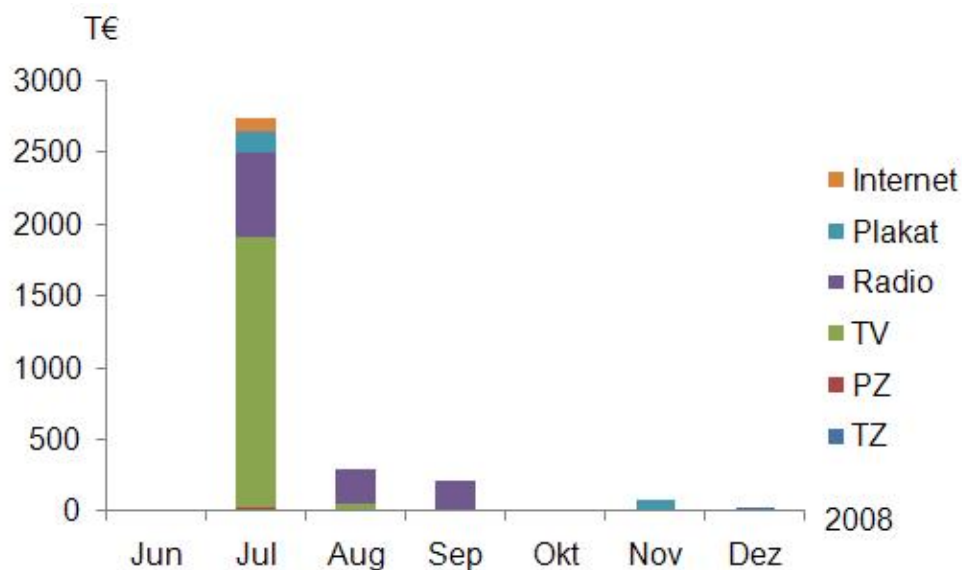
Dem Einfluss des Enttäuschungsrisikos kann man auf Dauer nur mit guten Filmen und ehrlichen Kampagnen entgegenwirken. Die Zwischenschritte der Abstimmung und die jeweilige Tagessituation lassen sich nicht steuern. Effektives Marketing kann aber über die vier anderen Prozessschritte der Filmauswahl eingreifen und die unbeeinflussbaren Faktoren in den Hintergrund drängen. Dazu gilt es, über die Wahl des Werbeumfelds gezielt solche Menschen zu erreichen, die eine Bereitschaft haben, das Kino zu besuchen. Ferner können gezielte Kampagnen auf Zielgruppen ausgerichtet werden, deren

<sup>24</sup> Filmförderungsanstalt: Der Kinobesucher 2008 – Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK Panels. Berlin, 2009: 68

<sup>25</sup> Blothner, 1999: 54

Vorlieben bekannt sind. Marketing kann auch auf diejenigen Informationsquellen Einfluss nehmen, die von den Kinogängern zum Überprüfen ihrer Wahl herangezogen werden. Ist die Zielgruppe in einem bestimmten Medientumfeld aktiv, so ist sie zeitgleich auch anfälliger für platzierte Werbung in diesem Medium. Wie bereits erläutert, ist die Anreizvermittlung wichtigster Bestandteil. Ohne starken Anreiz lassen sich die Menschen nicht dazu bewegen, ins Kino zu gehen. Ein wirklich überzeugender und attraktiver Anreiz kann jedoch Menschen ins Kino holen, die es sonst nicht betreten.

Anders als beim Musical (Radio und Tageszeitung), lag die Werbekonzentration des Gesamtspendings von 3,4 Mio. Euro mit 1,9 Mio. Euro auf dem Medium TV.



**Abb. 6 Werbespendings 2008 *Mamma Mia! Der Film***

Eine Studie der Filmförderungsanstalt über die Struktur des Kinobesuchs und die Entwicklung im Besuchsverhalten aus dem Jahre 2008 hat ergeben, dass *Mamma Mia!* insgesamt 8,6 % Kino-Zuwanderer einbrachte,<sup>26</sup> die wiederum zu 30,9 % über Werbung im Fernsehen auf den Film aufmerksam wurden.<sup>27</sup> Dies spricht zum einen für eine sehr gelungene Ansprache der relevanten Zielgruppen und sogar darüber hinaus. Zum anderen bestätigt es eine äußerst attraktive Anreizvermittlung.

<sup>26</sup> Filmförderungsanstalt: Der Kinobesucher 2008 – Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK Panels. Berlin, 2009: 41

<sup>27</sup> ebenda: 67



## 4.2 Die Besuchertypologie

### 4.2.1 Musicalbesucher

Im Gegensatz zum deutschen Bevölkerungsdurchschnitt ergibt die Struktur der Musicalzuschauer ein größtenteils weibliches Publikum, das auf dem mittleren Bildungsniveau anzusiedeln ist. Das Durchschnittsalter aller Musicalbesucher liegt bei 37,2 Jahren, 81 % der Besucher sind zwischen 19 und 55 Jahren alt.<sup>28</sup> Entsprechend der jeweiligen Produktion variiert das Durchschnitts- und Zielgruppenalter.<sup>29</sup> Diese Aussagen bestätigen auch weitere Studien, die sich mit dem Publikum des Musicals auseinandersetzen. Holze (2007) und Nolte, Schäfer & Yesilcicek (2001) beschäftigten sich mit der Zuschauerstruktur des Musicalpublikums in Abgrenzung zum Opernpublikum. In beiden Arbeiten bestätigte sich die Struktur, die gegenüber anderen Kulturangeboten beim Musical durchschnittlich jünger ist. Es zeigten sich weiterhin Hinweise, die eine Unterscheidung des Publikums ähnlich der Unterscheidung in E- (ernster) und U- (unterhaltender) Musik möglich machen. Das Opernpublikum ist dabei eher vom Typus ‚Bildungskonsument‘ geprägt und das Musicalpublikum vom Typus ‚Unterhaltungshörer‘ oder ‚Entertainment-orientiert‘.<sup>30</sup>

### 4.2.2 Kinobesucher

Die stärkste Zielgruppe im Kino ist mit knapp 60 % die der 14 - 29-Jährigen. Mit 31 % der Besucher stellen die 30 - 49-Jährigen die zweitgrößte Gruppe. Dieses Publikum verfügt mehrheitlich über eine höhere Bildung sowie über ein höheres Einkommen.<sup>31</sup> Im Falle *Mamma Mia!* stellen die Hauptzielgruppe alle Männer und Frauen ab 30 Jahren, die musik- oder unterhaltungsaffin sind, dar.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Stage Entertainment, 2006

<sup>29</sup> Das Durchschnittsalter bei *Mamma Mia!* liegt bei 39,6 Jahren, bei *Wicked* bei 28,8 Jahren und bei *Ich war noch niemals in New York* bei 49 Jahren.

<sup>30</sup> Vgl. Nolte et al, 2001: 50

<sup>31</sup> Vgl. [www.udia.de](http://www.udia.de) (Stand: 12.07.2011)

<sup>32</sup> Filmförderungsanstalt: Der Kinobesucher 2008 – Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK Panels. Berlin, 2009: 53

### 4.3 Der Tanz

Laut Dorothee Ott ist Tanz ein Indikator sozialer und gesellschaftlicher Werte. Wie Musik und Malerei bezeichnet man Tanz als ein Kulturgut, das Muster, Riten und Gebräuche in offensichtlicher oder verschlüsselter Art und Weise abbildet. Auf seinen ursprünglichen Charakter zurückgeführt, ist er zunächst unmittelbarer Ausdruck von Emotionen durch Bewegung.<sup>33</sup> Diese Erläuterung darf jedoch nicht zur Annahme verleiten, dass Tanz als Mittel zur interkulturellen Kommunikation dienen kann. Paul Ekman geht davon aus, dass man lediglich die fünf Primäreffekte Glück, Traurigkeit, Ärger, Ekel/Verachtung und Interesse, die sich durch mimische Zeichen und Bewegungen ausdrücken lassen, mit hoher Übereinstimmung in allen Kulturen wiederfindet.<sup>34</sup>

Da jedoch besonders Film als Massenmedium Kultur übergreifend verstanden werden soll und *Mamma Mia!* in der Choreographie keinerlei kulturspezifische Bewegungsabläufe enthält, wird im Weiteren nicht näher auf kulturelle Unterschiede, sondern auf den Tanz als solches, eingegangen.

Tanz und Bühne, genau wie Tanz und Film, sind seit Anbeginn eng miteinander verbunden. Die tänzerische Bewegung des menschlichen Körpers eignet sich hervorragend dafür, Bewegung im Film und auf der Bühne vorzuführen. Die drei Künste Tanz, Musical und Film werden auf sinnlicher Ebene wahrgenommen und auf intellektueller Ebene weiterverarbeitet.

*Mamma Mia!* wirkt auf den ersten Blick nicht wie eine stark choreografierte Produktion, da den Genres Gesang und Schauspiel eine deutlich höhere Gewichtung beigesteuert wird und diese in ihrer Anatomie komplexer funktionieren. In Wirklichkeit ist jedoch fast alles bei *Mamma Mia!*, das während den Musikstücken improvisiert und spontan wirkt, komplett durchdacht und choreografiert.<sup>35</sup> Dass es nicht einer Tanzproduktion ähnelt, liegt vor allem darin begründet, dass die Bühnen- als auch die Filmversion nur eine große und vereinzelt kleinere Tanznummern enthalten. Bis auf die Szene „Voulez-Vous“ am Abend vor der Hochzeit, sind alle Tanzeinlagen so choreografiert, als würden sie spontan aus dem Affekt entstehen. Im Film ist es darüber hinaus das einzige Musikstück, in dem neben dem Cast zusätzlich professionelle Tänzer heran gezogen wurden.

---

<sup>33</sup> Vgl. Ott, 2008: 29

<sup>34</sup> Vgl. Fischer-Lichte, 1988: 55 ff

<sup>35</sup> In den Dialogszenen haben die Schauspieler mehr Freiraum für Improvisation.

Da besonders der Film einem Abbild der Realität nahe kommen soll, wurde sehr darauf geachtet, dass die Tanzeinlagen nicht zu spektakulär und professionell wirken.<sup>36</sup> Wie man es aus dem eigenen Leben kennt, wird getanzt, wenn man glücklich ist. Denn bei *Mamma Mia!* wird wohlbemerkt nur bei den fröhlichen Uptempo-Nummern getanzt. Balladen überzeugen emotional einzig durch Gesang und Schauspiel.

## 4.4 Die Kulissen

Viele Bühnenmusicals suchen angestrengt und teils vergeblich nach einem Grund, auf die Leinwand zu kommen. Meist betrifft dies Musicals, die nur in einem Raum, wie beispielsweise in einem Büro, spielen.<sup>37</sup>

Die Geschichte von *Mamma Mia!* hingegen spielt auf einer griechischen Insel mit vielen verschiedenen Schauplätzen. Diese brachten neben dem großen Erfolg der Produktion die nötigen Darstellungsmöglichkeiten mit, um das Musical leinwandtauglich zu machen. Generell sind die Handlungsorte in beiden Produktionen identisch. Die Schauspieler lassen sich auf einer griechischen Insel mit Hafen, Strand, Taverne und Kapelle wiederfinden. In der Umsetzung und Abbildung der Örtlichkeiten lassen sich nicht zuletzt durch den medialen Unterschied, einige Differenzen erkennen.

### 4.4.1 Bühnenbild

In der Historie des Theaters diente das Bühnenbild einst zur reinen Illustration von Örtlichkeiten oder Epochen. Wie Nora Eckert jedoch erörtert, ist es im 20. Jahrhundert nicht mehr lediglich ein illusionistisches oder illustratives Bild. Es ist ein wichtiger Bestandteil eines Gesamtkunstwerkes, an dem Bühnenbildner und Regisseur gleichermaßen arbeiten, da in der heutigen Zeit die Kulissen in die Inszenierungen integriert werden.

Im Musicaltheater haben sie verschiedene Funktionen: von illustrierender Dekoration über beeinflussende Architektur, die szenische Vorgänge befördert, bis zur Rauminstallation, die eine szenische Anordnung ermöglicht. Dabei kann ein Bühnenbild die bühengerechte Handlung räumlich und zeitlich definieren.<sup>38</sup> Allgemein geben sie Hinweise

---

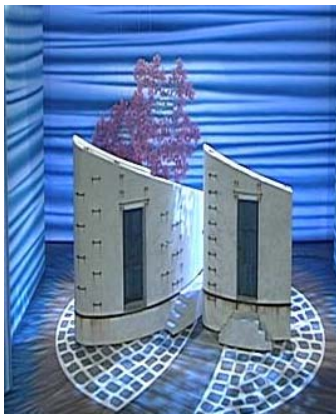
<sup>36</sup> Vgl. Van Laast In: "Bonus: DVD *Mamma Mia!* Making of / Die Dreharbeiten" 06:06 – 06:57 Min.

<sup>37</sup> Als Ausnahme sei hier das deutsche Musical *Linie 1* genannt, welches ausschließlich in einer Berliner U-Bahn spielt und dennoch erfolgreich zum Musicalfilm umgesetzt werden konnte.

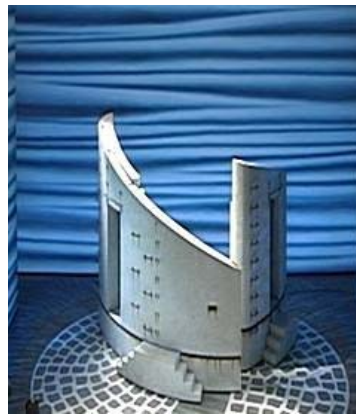
<sup>38</sup> Vgl. Eckert, 2006: 128

zu Raum und Zeit der Handlung und lassen dem Zuschauer zusätzlich genügend Möglichkeiten, seine eigene Vorstellungskraft einzusetzen.

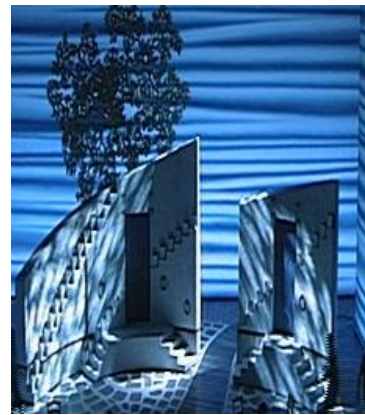
Das Bühnenbild der Musicalproduktion *Mamma Mia!* ist sehr schlicht gehalten. Es besteht aus zwei Elementen, die sich durch Schienenkonstruktionen beliebig verschieben und drehen lassen. Durch unterschiedliche Zusammensetzungen stellt das Bühnenbild mehrere Orte dar und definiert die szenische Handlung. Ergänzend werden diverse Requisiten eingesetzt, die das jeweilige Bild vervollständigen und erkenntlich machen. Die zwei Kulissenteile finden im Musical durch drei unterschiedliche Zusammensetzungen Anwendung, die fünf Schauplätze darstellen.



**Abb. 7 Schauplätze Vorhof/  
Schlafzimmer**



**Abb. 8 Schauplatz Strand**



**Abb. 9 Schauplätze Taverne/  
Kapelle**

Durch die schlichte Architektur ist der Strand ohne ergänzenden Sonnenschirm oder Boot in keiner Weise als solcher erkennbar. Donnas Schlafzimmer und der Vorhof sind von ihrer Bühnenkonstruktion und Zusammenstellung identisch. Unterscheiden kann man beide Örtlichkeiten durch entsprechende Requisiten wie ein Bett und einen Schminktisch (Schlafzimmer) sowie Bänke und Tische (Vorhof). Die Taverne wird ebenfalls unterschiedlich eingesetzt. Bei voller Bestuhlung befindet man sich in der Hochzeitskapelle. Lampions und Stehtische sind Indikatoren, dass man sich im Innenhof der Taverne befindet.

Auf der Bühne wird oftmals zu sehr mit der Phantasie der Zuschauer gespielt. So dienen riesige Würfel mit abwechselnden Beleuchtungen oder einfache Trennwände zur Darstellung verschiedener Orte. Im modernen Theater mag dies gerechtfertigt sein. Auf den großen Musicalbühnen, für den unterhaltungsorientierten Zuschauer, wäre diese Art von Bühnendesign jedoch hinderlich im Rezeptionsfluss.

Zu groß ist die Spanne zwischen Aussage und Darstellung sowie die Aufnahme und Verarbeitung der Intension zu komplex für eine Theaterform, die in erster Linie der einfachen Unterhaltung dienen soll (siehe Kapitel 2.1).

Die Bühnenelemente in *Mamma Mia!* sind schlicht gehalten, jedoch klar in ihrer Funktionsweise strukturiert und bedeutungsvoll.

Die verwendete Farbkomposition macht deutlich, dass das Geschehen in Griechenland spielt. Wenn auch die blau-weiße Architektur Griechenlands überwiegend nur auf der Insel Santorin zu finden ist, steht sie doch im allgemeinen Bewusstsein für das ganze Land. Nicht zuletzt, weil Blau und Weiß die Farben der hiesigen der Nationalflagge sind. In der griechischen Historie steht das Blau für das Meer und den Himmel, das Weiß für die Reinheit des Kampfes um die Unabhängigkeit.

In der europäischen Kultur sind die Farben Ausdruck für Weisheit, Harmonie und Treue (Blau) sowie Freude, Frieden und Glück (Weiß).

#### **4.4.2 Filmset**

Im Musicalfilm geht es nicht darum, die Phantasie der Zuschauer anzuregen, sondern um das Abbilden von authentischen Örtlichkeiten. Damit sich der Zuschauer vollkommen auf den Film einlassen kann, richtet sich der filmische Raum überwiegend nach physikalischen Gesetzen. Das heißt, dass horizontale und vertikale Linien genauso dargestellt werden, wie sie im alltäglichen Leben vorzufinden sind.

Die Architektur kann auf unterschiedliche Art und Weise entstehen. Zum einen ist grob zwischen Naturraum und gebautem Raum zu unterscheiden. Reale Schauplätze haben den Vorteil, den Film realistischer wirken zu lassen. An freistehenden Plätzen kann Sonnenlicht aufwändige Ausleuchtung ersetzen und dem Film zu noch mehr Natürlichkeit verhelfen. Nachteilig ist allerdings, dass sich Sonnenlicht und Naturraum nicht so gut kontrollieren lassen, wie ein Set mit Kunstlicht im Studio. Hier kann weitestgehend unbegrenzt und ohne Genehmigung gedreht werden. Kunstlicht schmälert zwar den Realitätseindruck, kann aber kontrolliert und zielgerichtet eingesetzt werden.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Vgl. Hickethier, 2007: 67 ff

Aufgrund der unvorhersehbaren Wetterbedingungen und der Gegebenheit, dass die wenigen großen Tanznummern sehr anspruchsvoll sind, wurde nur ein Teil des Films in Griechenland gedreht. Die Taverne sowie der nebenstehende Gebäudekomplex wurden in den Pinewood-Studios England als Bühnenset nachgebaut.



**Abb. 10 Modellvorlage Filmset**



**Abb. 11 Filmset**

Der Komplex in Abbildung 11 stellt alle Räumlichkeiten auf dem Hügel der erfundenen Insel Kalokairi dar. Echte Vegetation mit Olivenbäumen, die täglich gegossen und durch spezielle Wachstumsanlagen am Leben gehalten werden, lassen das Set sehr existent wirken.

Alles unterhalb des Hügels sind reale Orte in Griechenland. Dazu gehören beispielsweise der Hafen (Skiathos), der Strand (Pelion) sowie der Felsen mit der Kapelle (Skopelos). Jede Raumdarstellung ist durch das Licht geprägt. Ohne Licht entsteht keine Plastizität des Gezeigten. Auch für die Darstellung des Menschen im Raum spielt das Licht eine entscheidende Rolle, weil die Beleuchtung unterschiedliche Stimmungen erzeugt und diese als Eigenschaften einer Situation oder auch eines Charakters verstanden werden. Die Ausleuchtung des Raums setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. Sie gibt vor, was wir von diesem Raum sehen, sie verändert ihn. Vor der real gebauten Raumarchitektur schiebt sich die Architektur des Lichts. Sie modifiziert den Raum.

Wie bei der Bühnenproduktion zieht sich durch den Film ein unverkennbarer farblicher Leitfaden. Die Farben Blau und Weiß dominieren. In Szene gesetzt werden die Bilder zunächst durch gleißendes Licht, um ein sommerliches Gefühl von Abenteuer und Freude, aber auch von Verwirrung zu erzeugen. Dieses Wechselspiel von beispielsweise Sophies Vorfreude über die Ankunft ihrer potentiellen Väter und der Unsicherheit, welcher letztlich ihr wirklicher Vater ist, wird durch das Licht unterstrichen. So wird es im entsprechenden Moment als Freude bringende, im anderen als blendende Sonne wahrgenommen.

Ab dem Zeitpunkt der Hochzeit wird das Licht in warmen Gold und Sepia Tönen gehalten. Die dadurch entstehende Wärme steht für die Harmonie und Sicherheit, die nach dem Wendepunkt der Story einkehrt.

## 4.5 Die Schauspieler

Die Besetzung eines Stücks oder eines Films entscheidet oft über den jeweiligen Erfolg einer ganzen Produktion. Doch nach welchen Gesichtspunkten sucht man Darsteller und Schauspieler aus? Was müssen sie mitbringen?

Es gibt keine allumfassende Formel zur Beantwortung dieser Fragen. Grundsätzlich lässt sich jedoch festhalten, dass ein Schauspieler der jeweiligen Rolle ähneln sollte, um sie authentisch zu repräsentieren. Ein sehr guter Schauspieler kann einen Bösewicht genauso wie den Traumprinzen verkörpern. Die schauspielerischen Fähigkeiten einer Person sind ausschlaggebend für die Vielfalt und Authentizität. Bei dem Auswahlverfahren der jeweiligen Darsteller, als auch bei der schauspielerischen Leistung derer, lassen sich einige Unterschiede von der Bühnenversion zum Film *Mamma Mia!* feststellen.

### 4.5.1 Musicaldarsteller

Musicaldarsteller sind Allrounder. Ausgebildet werden sie hauptsächlich in Gesang, Tanz und Schauspiel, wobei die jeweilige Gewichtung je nach Ausbildungsstätte und Person variiert. Hauptdarsteller großer Produktionen müssen außergewöhnliche stimmliche Leistungen erbringen und werden demnach bereits während der Ausbildung vorrangig im Gesang gefördert. Die Handvoll großer Musicalstars, die in Deutschland an der Spitze stehen, überzeugen zwar durch Stimme, sind aber bis auf wenige Ausnahmen weder schauspielerisch noch tänzerisch auf höchstem Niveau. In Europa ist diese Art und Kategorisierung gang und gäbe, da es hierzulande fast unmöglich erscheint in allen drei Sparten herausragende Leistungen zu erbringen.<sup>40</sup> Es ist auch nicht nötig, denn die großen Rollen im Musicalbusiness müssen nur sehr selten tanzen, „[...] dafür gibt es schließlich das Ensemble.“<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Amerika, genauer gesagt der Broadway ist der einzige Ort, an dem Darsteller in sämtlichen Bereichen auf Top Niveau arbeiten und ausgebildet sein müssen.

<sup>41</sup> Andersson et al, 2006: 163

Im Musicalbereich werden Rollen fast ausschließlich über Castings vergeben. Unter einem Casting, auch bekannt als Audition, versteht man ein Vorsingen, bei dem eine neue oder zukünftige Besetzung für eine Musicalproduktion ausgewählt wird.<sup>42</sup>

Wie in Kapitel 4.7 noch näher erläutert wird, verwenden Musicals eine spezielle Form von Musik und Gesang. Das führt dazu, dass es beispielsweise einem Popmusiker schwer fällt, einen Musicalsong zu singen und umgekehrt. Die jahrelange Ausbildung und Erfahrung im Musicalgesang setzt sich auf den Stimmen der Darsteller nieder. Eine Gegebenheit, mit der Regisseurin Phyllida Lloyd zunächst nicht vertraut war. „Wir wollten Leute, die Pop singen konnten – was etwas völlig anderes ist als Musiktheater, wie mir schnell klar wurde. Und Leute die phantastisch schauspielern und tanzen konnten. [...] Was für ein Fehler.“<sup>43</sup> Denn der Fall von *Mamma Mia!* bringt ein maßgebliches Problem mit sich: Die Lieder sind komplexe und bearbeitete Popsongs. Sie besitzen verschiedene Rhythmen, die aufeinander gelegt wurden sowie Verzögerungen und eine große Spannbreite an Tonlagen. Schon schwer genug sie aufzunehmen, scheint es fast unmöglich, sie live zu performen.

Aus diesen Gründen wurde der Cast von *Mamma Mia!* stets mit eher unbekanntem Künstlern besetzt, deren Stimmen nicht dem reinen Musicalgesang entsprechen. Die einzigen Ausnahmen bilden hier Carolin Fortenbacher (Donna) und Betty Vermeulen (Tanya), die dem interessierten Musicalbesucher bekannt sind.

Das Fehlen großer Stars auf der Bühne hat dem Musical dennoch keinen Abbruch getan. Betrachtet man erneut die Besuchsmotive (siehe Kapitel 4.1.1) der Zuschauer sowie Befragungen des Musicalmonopolisten Stage Entertainment, so ergibt sich, dass generell nur 1,1 % der Zuschauer wegen der Darsteller ein Musical besuchen.<sup>44</sup>

Hierbei ist zu erwähnen, dass insgesamt nur knapp 10 % der Musicalbesucher überhaupt einen aktuellen Musicaldarsteller beim Namen nennen können.<sup>45</sup> Die Fans und Wiederholungsgänger machen nur einen unwesentlichen Anteil der Besucher aus.

---

<sup>42</sup> Vgl. Kaczerowski, 1995: 220

<sup>43</sup> Andersson et al, 2006: 162

<sup>44</sup> Vgl. Stage Entertainment: 2006

<sup>45</sup> ebenda



## 4.5.2 Filmschauspieler

Beim Film ist die Schauspielerei der wichtigste Bestandteil. Im Rahmen der Analyse zur Besucherstruktur im Kino 2008 haben Zuschauerbefragungen ergeben, dass 26,8% der Zuschauer wegen der Schauspieler den Film *Mamma Mia!* ansahen.<sup>46</sup> Schon im Vorfeld bietet der Film durch seine Schauspieler einen hohen Besucheranreiz. Weltstars wie Pierce Brosnan, Meryl Streep, Julie Walters und Colin Firth konnten für die Produktion gewonnen werden. Fast alle Hauptdarsteller wurden vom Kreativteam ausgewählt und persönlich angefragt. So wurde gewährleistet, dass jeder Schauspieler seine Rolle optimal verkörpern kann, ohne fehlbesetzt zu wirken. Denn auch bekannte Schauspielstars können in einem Metier, das nicht das ihre ist, versagen.<sup>47</sup>

Im Film *Mamma Mia!* sitzen besonders bei den männlichen Charakteren nicht alle Töne perfekt, noch gleicht jeder Tanzschritt dem einer Ballerina und wirkt oftmals eher unbeholfen und steif. Doch es ist genau das, was *Mamma Mia!* von anderen Musicalfilmen und natürlich Bühnenstücken unterscheidet. Die kleinen Fauxpas lassen den Film authentischer und spontaner wirken. Objektiv betrachtet, ist es reinste Illusion, ein Kind von drei möglichen Vätern zu haben, die von Pierce Brosnan, Colin Firth und Stellan Skarsgård dargestellt werden, doch ihr Auftreten jenseits aller Perfektion macht es ein großes Stück authentischer.

Die Erlebnisqualität der Zuschauer steigt dadurch, dass sie sich selbst und Bekannte oder Freunde im Film wiederfinden können, genau wie bei der Bühnenproduktion.

Die Einzige bis dato unbekannte Schauspielerin war Amanda Seyfried (Sophie). Sie musste sich einem mühsamen Castingverfahren unterziehen, hat sie doch im Film die meisten Gesangspassagen, die es gilt optimal vorzutragen. Besonders die schwierigen Tempi und komplizierten Tonlagen der ABBA-Songs stellen eine große Herausforderung dar. Auch charakterlich und schauspielerisch passte sie laut Kreativteam perfekt zu der Rolle der Sophie. Im Film wird diese als ein naives und warmherziges Mädchen dargestellt, für die das Thema Familie eine leitende Rolle im Leben spielt. Seyfried sieht zu jung aus zum Heiraten und ihr leicht naives Auftreten

---

<sup>46</sup> Filmförderungsanstalt: Der Kinobesucher 2008 – Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK Panels. Berlin, 2009: 68

<sup>47</sup> So trug bspw. die gefragte Schauspielerin Uma Thurman durch ihren laienhaften Tanz und ihre dünne Stimme in der Musicalfilmversion vom mehrfach ausgezeichneten Stück *The Producers – Springtime for Hitler / The Producers – Frühling für Hitler* (USA 2005) zum Flop des Filmes bei.

führt dazu, dass man bei ihrem verrückten Plan als Figur der Sophie nicht darüber nachdenkt, was sie ihrer armen Mutter antut. Stattdessen fühlt man mit, erwartet die Ankunft der potentiellen Väter und hätte es in dem Moment nicht anders angestellt.

Die Darstellerinnen der Sophie in der Bühnenproduktion müssen anderen Ansprüchen entsprechen. Im Musical wird Sophie zwar ebenfalls als jung und verliebt, aber durch ihren kurzen Haarschnitt und ihr vergleichsweise freches Auftreten auch als egoistisch dargestellt. Auf den äußerlichen und charakteristischen Unterschied der Sophie wird in Kapitel 5.2.3 näher eingegangen.

*Mamma Mia!* der Film wurde nur mit 13 professionellen Schauspielern besetzt. Die restlichen Akteure sind Tänzer sowie originale Bewohner der griechischen Insel, die als Drehort gewählt wurde. Sie bringen nicht nur den original griechischen Flair, sondern übernehmen die Funktion des Ensembles einer Bühnenproduktion. In dem einen Moment sind sie Statisten, die Hotelarbeiter und Dorfbewohner darstellen. Im nächsten Moment sind sie ein griechischer Chor, der Donnas Schicksal widerspiegelt. Unerwartet fällt der Chor in Gesangseinlagen ein, kommentiert gesanglich Donnas Misere und „[...] öffnet ihr die Türen in die richtige Richtung“.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Lloyd Regiekommentare In: "DVD *Mamma Mia!* – Kapitel 4 „Mamma Mia!“ 28:00 – 28:32Min.

## 4.6 Die Sprache

Wie rund 85 % aller erfolgreichen Musicals stammt auch *Mamma Mia!* aus einer englischen Feder. Nachdem die Produktion sich in England, Australien und Amerika bewährte und riesige Erfolge feierte, galt es, nach Europa zu expandieren. Die Aufführungen in nicht englischsprachigen Ländern brachten schließlich das Problem der Übersetzung mit sich.

### 4.6.1 Deutsche Bühnen – Deutsche Lieder

Anfangs wollten alle Beteiligten die Show auf Englisch belassen, da sie so bekannt war und man annahm, dass die Lieder Leib und Seele der Show seien. Der Wiedererkennungseffekt der ABBA-Songs könne leiden, würde man sie in andere Sprachen übersetzen.<sup>49</sup> Es war Björn Ulvaeus, der schließlich einlenkte und es für unabdingbar hielt, die Dialoge und Lieder in die jeweiligen Landessprachen zu übersetzen. Denn auch die deutschen Zuschauer sollten das gleiche wie die englischsprachigen bekommen – eine harmonische und nahtlose Verbindung zwischen den Sprech- und Liedtexten, oder zumindest so nahtlos wie möglich.

2002 gab es in Hamburg die erste europäische Produktion in nichtenglischer Sprache.

Die Übersetzung der Liedtexte übernahm der Dichter und Übersetzer Michael Kunze, der bis dato schon einige sehr erfolgreiche Produktionen übersetzt und selbst geschrieben hatte. Bei der Übersetzungsarbeit sah sich Kunze vor allem vor dem Problem der Reimschemata. Die Inhalte und Konnotationen in Reimen der Zielsprache exakt auszudrücken ist praktisch ausgeschlossen. Deshalb begnügen sich viele Übersetzer damit, ein Reimpaar zu verwenden, das den Bedeutungsebenen des Originals zumindest nahekommt.<sup>50</sup>

So auch Michael Kunze, der beispielsweise die englischen Zeilen "You can dance, you can jive. Having the time of your life" mit den deutschen Zeilen „Tanz ins Licht, schweb im Raum, leb‘ deinen eigenen Traum“ übersetzte. Oder den Titel "Lay all your love on me" in Deutschland unter dem Namen „Leg dein Herz an eine Leine" bekannt machte.

---

<sup>49</sup> Vgl. Andersson et al: 2006, 232

<sup>50</sup> Vgl. Jubin, 1995: 97

Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, dass der Titel „Waterloo“, welcher ABBA 1974 über Nacht zu Megastars machte, textlich nicht übersetzt wurde. In jedem Land wird dieser Titel in der englischen Originalfassung vorgetragen. Noch nach dem offiziellen Schlussapplaus ist es der finale Akt jeder Aufführung und daher inhaltlich für das Stück nicht von Bedeutung. Er dient als Hommage an das schwedische Popquartett, das ohne „Waterloo“ vielleicht nie so erfolgreich geworden wäre und ohne das es *Mamma Mia!* nie gegeben hätte.

Kunze selbst bezeichnet seine Übersetzungsarbeit als „so nahe wie möglich am Original, aber punktgenau in der anderen Sprache.“<sup>51</sup>

Besonders die Eindeutschung von Gesangstexten bringt Probleme mit sich. Reime und Wortfolgen wurden für den Vortrag zur Musik konzipiert und müssen auf die Melodie passen. Durch die geringe Silbenanzahl der englischen Sprache lässt sich in einem vorgegebenen Takt auf Englisch viel mehr ausdrücken, als auf Deutsch, obschon es in Deutsch mehr Ausdrucksweisen gibt.

Die Übersetzung der Dialoge übernahm Ruth Deny. Die Schwierigkeit ihrer Arbeit lag in der engen Verbindung zu den Liedtexten, da die eher unnatürlichen Übergangshandlungen von Dialog in erzählenden Gesang so gering wie möglich sein sollten. Auf der Bühne wird der plötzliche Wechsel zwischen Gesang und Dialog nicht als explizit künstlich empfunden, weil der Zuschauer den Bühnenraum und die Atmosphäre im Theater per se als künstlichen Ort akzeptiert und wahrnimmt.

Doch besonders bei *Mamma Mia!*, einem eher intimen Stück, galt es, die Fiktion weitgehend realistisch zu inszenieren.<sup>52</sup>

Dennoch kommt es dem deutschen Publikum nicht nur auf die Gesang-Text Harmonie an. Verständnis auf ganzer Linie ist der Schlüssel zum Erfolg auf deutschen Bühnen. Die Bühnenfassung hat nicht unter der Übersetzung gelitten oder wurde gekürzt, wie es oft bei Übersetzungen der Fall ist.<sup>53</sup> Gegenteilig vermittelt sie noch mehr Nähe zum Publikum. Die deutsche Bühnenfassung beinhaltet nicht nur deutsche Namen der Figuren<sup>54</sup> sondern auch Wortspiele und Dialekte.

---

<sup>51</sup> Programmheft *Mamma Mia! - Das Musical*, 2004: 7

<sup>52</sup> Vgl. Andersson et al, 2006: 164

<sup>53</sup> Vgl. Jubin, 1995: 101

<sup>54</sup> So wurde beispielsweise Sophie Sheridan zu Sophie Schiller und Bill Andersson zu Bill Fischer.

Bereits seit den 1930er Jahren ist es in Deutschland üblich, Großproduktionen auf Deutsch vorzutragen. Damals aus sozio-politischen Hintergründen ist es heute im Endeffekt eine marktorientierte Maßnahme. Denn geht man wieder vom durchschnittlichen Musicalbesucher aus (siehe Kapitel 3.3.2), befindet man sich noch in einer Generation, in der rund 58% kein bis nur sehr wenig Englisch sprechen.<sup>55</sup> So entstehen zwei Ansätze, von denen man die Problematik der Übersetzung aus betrachten kann. Der eine ist der Aspekt, dass man für sein teures Geld auch alles verstehen will. Umfragen haben ergeben, dass Zuschauer in allen Altersklassen lieber ein deutsch gesungenes Musical ansehen, als ein englisches.<sup>56</sup> Zum anderen würde sich eine Inszenierung in englischer Sprache gegen den gegenwärtigen Musicalmarkt behaupten müssen. Der Erfolg eines solchen Alleinstellungsmerkmals ist in Deutschland schwer umzusetzen.

Im Laufe der Zeit hat sich gezeigt, dass vollständig eingedeutschte Musicals in Deutschland erfolgreicher sind, als partiell oder rein englische. Produktionen wie *Chess*, *Whistle Down The Wind* oder *The Rocky Horror Show* sind daher in Deutschland meist als Tournee- oder Short-Run-Produktionen zu sehen. Eine der wenigen erfolgreichen Ausnahmen ist das Musical *We Will Rock You* mit den bekannten Songs der Rockband Queen, bei dem nur einige Lieder auf Deutsch übersetzt wurden.

Im Falle *Mamma Mia!* wäre es gewagt, diese Ergebnisse ohne weiteres zu übertragen, da die Lieder besonders in der Altersklasse der Musicalbesucher im Original auf Englisch bekannt und gängig sind. Dadurch könnte man im Umkehrschluss natürlich behaupten, dass es eher störend und ablenkend ist, die Lieder, die man auf Englisch kennt, nun auf Deutsch zu hören.

Diese Verfremdung trägt sicherlich bei einigen Zuschauern dazu bei, dass sie sich anfangs nicht auf das Stück einlassen oder der Handlung unbeschwert folgen können. Denn wie beim Lesen eines Satzes ist das Unterbewusstsein unserem Gehirn oft einen Schritt voraus und wir verstehen einen Satz, ohne dass wir ihn Wort für Wort lesen.<sup>57</sup> Dadurch resultiert, dass wir eine noch so kurze, uns bekannte Melodie, wie etwa einen Werbejingle, unbewusst mitsingen oder unaufgefordert vollenden.

---

<sup>55</sup> [www.statista.com](http://www.statista.com) Fremdsprachenkenntnisse nach Altersklassen

<sup>56</sup> Vgl. Stage Entertainment, 2006

<sup>57</sup> Vgl. Müsseler: Periphere und zentrale Prozesse beim Leben. In: Gert Rickheit, Theo Herrmann, Werner Deutsch (Hrsg.): Psycholinguistik psycholinguistics. Ein internationales Handbuch. Walter de Gruyter, Berlin /New York 2003: 600 ff

Michael Kunze ist es schlussendlich gelungen die deutschen Texte so abzurunden, dass man in kürzester Zeit vergisst den Text mit dem ABBA-Original zu vergleichen. Hier bietet es sich erneut an zu betonen, dass das Musical einen leichten, unterhaltsamen Charakter hat. Denn nichts ist für den deutschen Zuschauer leichter zu verstehen, als eine musikalisch unterlegte Harmonie von deutschen Dialog- und Liedtexten.

#### 4.6.2 Sprachenmix im Film

Im Film entschied man sich nur die Dialogpassagen zu synchronisieren und den Gesang im Originalton mit Untertiteln abzuspielen. Der Kommunikationswissenschaftler Olaf Jubin geht davon aus, dass Produzenten bei einer Übersetzung der Dialogpassagen und Beibehaltung der Musikeinlagen nur am minimalsten Aufwand und den geringsten Kosten interessiert sind.<sup>58</sup> Bei *Mamma Mia!* gab es jedoch bereits im Vorfeld eine abgesegnete und erfolgreiche Übersetzung der Liedtexte. Dennoch wurde der Film bei den Musikeinlagen im Original belassen und mit Untertiteln hinterlegt. Die Gründe hierfür sind vielseitiger Natur. Zum einen ist es sehr schwer, geeignete Synchronsprecher zu finden, deren Stimmen zu den Originalschauspielern passen und die darüber hinaus singen können. Zum anderen hätten gesangliche Synchronisationen auch mehr Geld und Zeit gekostet. Durch die Beibehaltung des Originaltons im Gesang war es sehr wichtig zu beachten, dass die deutschen Synchronsprecher den originalen Schauspielern in ihrer Klangfarbe ähneln. Zu groß wäre sonst der Bruch zwischen den Dialog- und Gesangspassagen gewesen, was die Zuschauer wiederum abgelenkt hätte. Nach Jubin nehmen Zuschauer in der Regel lieber etwas zu Lesen in Kauf, als eine schlechte Synchronisation.<sup>59</sup> Darüber hinaus ist es jedem selbst überlassen, ob er den Untertiteln folgen möchte oder nicht.

Durch den Originalton im Gesang wird auch eine gewisse Authentizität gewahrt, die von den Schauspielern ausgeht. Wie in Kapitel 4.5.2 erläutert, ist der originale und nicht perfekte Gesang der meisten Schauspieler als Sympathieträger anzusehen. Er rundet das Auftreten der Schauspieler ab. Das ist auch der Grund, wieso Meryl Streep (Donna) während der Dreharbeiten darauf bestand, bei den Aufnahmen live zu singen:

---

<sup>58</sup> Vgl. Jubin, 1995: 91

<sup>59</sup> ebenda

„Die Zuschauer sollen ruhig hören wie anstrengend es ist, eine Leiter hinaufzuklettern und dabei zu singen. [...] immerhin soll es ja so real wie möglich wirken.“<sup>60</sup>

Bei den übrigen Schauspielern wurden lediglich die Studioaufnahmen für den Filmschnitt verwendet.

Auffällig ist, dass die Untertitel im Film textlich nicht mit den Gesangspassagen auf der Bühne übereinstimmen. Während für die Bühnenfassung die Texte sinngemäß übersetzt wurden, geben die Untertitel den Liedtext Wort für Wort wieder. Dies zeigt, dass die Texte zwar als Verständlichkeitshilfe dienen, jedoch nicht im Rhythmus der Musik gelesen werden sollen. Denn Menschen lesen in der Regel nicht jedes Wort, sondern Wortgruppen von zwei bis drei Wörtern und fassen diese zusammen.<sup>61</sup>

## 4.7 Die Musik

Musik unterscheidet sich in ihrer Substanz deutlich von anderen Künsten. Im Gegensatz zu Malerei, Poesie oder Tanz stellt sie zunächst nichts dar. Ein Akkord bedeutet nichts, eine Melodie vermittelt keinen Sinn. Musik ist gewissermaßen „die ungegenständlichste Kunst par excellence“.<sup>62</sup> Sie ist und bleibt immer abstrakt, man kann sie nicht anfassen. Kaum erklingt sie, ist sie schon wieder vorbei. Was zurück bleibt ist Gefühl. Bühnenmusicals wie auch Musicalfilme machen sich eine wichtige Eigenschaft von Musik zunutze: Melodien und Rhythmen wirken genau auf jene Hirnregion, die für die Verarbeitung von Trauer, Freude und Sehnsucht zuständig ist, das limbische System. Schon Babys können harmonische von disharmonischen Klängen unterscheiden.<sup>63</sup> Dennoch ist Musik keine universelle Sprache, sie muss erst erlernt werden.

Die Musik unterschiedlicher Kulturkreise vermittelt sich vergleichbar wie deren Sprache. Nimmt man das europäische Dur-Moll System, so hat es keinerlei Ähnlichkeit mit der indonesischen Gamelan-Musik, die mit Metallophonen, Gongs und Trommeln gespielt wird. Ähnlich wie bei gesprochenen, fremdsprachigen Sätzen, erkennt der Europäer

---

<sup>60</sup> Vgl. Streep Regiekommentare In: „DVD *Mamma Mia!* – Kapitel 4 „Mamma Mia!“ 27:32 – 27:58Min.

<sup>61</sup> Vgl. Müsseler: Periphere und zentrale Prozesse beim Leben. In: Gert Rickheit, Theo Herrmann, Werner Deutsch (Hrsg.): Psycholinguistik psycholinguistics. Ein internationales Handbuch. Walter de Gruyter, Berlin /New York 2003: 600 ff

<sup>62</sup> Adorno/Eisler, 2006: 25

<sup>63</sup> Vgl. Weinberger: „Wie Musik im Gehirn spielt“ In: Spektrum der Wissenschaft. Juni 2005: 31 - 37

lediglich einen Ausdruck von Emotionen wie Angst, Freude oder Trauer.<sup>64</sup> Musik ist nicht einfach eine Sprache. Eine Sprache dient dazu reale Inhalte zu vermitteln, was Musik selten tut. Statt äußere Ereignisse zu porträtieren, inszeniert Musik das Erleben in unserem Innern. Musik ist ein Übermittler von Gefühlen und Empfindungen.

Als sich Musik vor Jahrhunderten von Ritualen und der Religion trennte, wurde der Begriff der ‚reinen Töne‘ geprägt. Die klassische Musik wurde zur Musik um ihrer selbst und der Schönheit willen.<sup>65</sup> Musik im Theater ist daher immer ‚unrein‘, das heißt sie ist zweckgebunden. Genauso wird Musik in der heutigen Kultur auch im Alltag funktionell eingesetzt: Die verkaufsfördernde Musik im Warenhaus, die beruhigende, glückliche Musik im Fahrstuhl, die lokalisierende Musik im Restaurant.

#### **4.7.1 Dramaturgische Grundkonzepte**

Nach Andreas Weidinger lassen sich bei Bühnen- und Filmproduktionen drei dramaturgische Zugriffe der Musik unterscheiden:<sup>66</sup>

**Die Musik spielt mit der Handlung**

**Die Musik spielt gegen die Handlung**

**Die Musik spielt den Subtext einer Handlung**

Diese drei Grundkonzepte können in der Praxis kombiniert oder auch gemischt werden. Sie können Stilbildend für ein ganzes Stück oder auch zur Lösung szenenspezifischer Probleme eingesetzt werden.

Die gängigste Beziehung zwischen Szene und Musik im Musicalbereich ist die illustrierend wirkende Musik. Die Musik geht mit der Handlung mit, verdoppelt das Bild auf der akustischen Ebene. Illustrierende Musik lässt eine Atmosphäre entstehen, in die der Zuschauer hinein tauchen und sich fallen lassen kann. Handlung und Stimmung werden für ihn verstärkt und als unbewusste Aktion muss er sich nur darauf einlassen. Konkret heißt das: Ist die Figur traurig, wird traurige Musik zur Verstärkung und zum Transport der Gefühle auf den Zuschauer eingesetzt.

---

<sup>64</sup> Vgl. Wolff et al : „Die Essenz des Menschseins. Erst durch die Musik konnte sich der Homo sapiens entwickeln – Rhythmus und Klang haben ihm Kraft und Intelligenz gegeben.“ In: SZ-Wissen. 2007 : 44-59

<sup>65</sup> Vgl. Wellmer, 2009: 232 f

<sup>66</sup> Vgl. Weidinger, 2006: 14 ff



Illustrierende Musik als einziger musikdramaturgischer Zugang zu einem Stück birgt aber auch Gefahren. Das akustische, einfache Abbilden dessen, was der Zuschauer ohnehin schon sieht, kann langweilig werden und anspruchslos wirken. Eine andere Gefahr besteht darin, dass der Zuschauer nicht mehr genug Raum hat, eigene Gefühle und Bilder entstehen zu lassen, da ihm im Bild/Ton Mix bereits alle Emotionen vorgegeben werden.

Im kommerziellen Musical findet fast ausschließlich die illustrierende Musik Anwendung. Instrumente, Melodien und Gesang werden als Verstärkung und Weiterführung der Handlung eingesetzt und geben das präsente Bild akustisch wieder. Die exklusive Verarbeitung dieses dramaturgischen Grundkonzepts ist nicht zuletzt ein Ansatzpunkt vieler Kritiker. Dadurch, dass dem Zuschauer sämtliche Emotionen und Sachverhalte verstärkt vorgegeben werden, gilt das Musical oft als leichte Unterhaltung und anspruchslos.

Dabei wird vergessen, was ein Musical in erster Linie ausmacht. Wie zu Beginn dieser Arbeit erläutert, ist das Musical eine leichte Unterhaltungsform, die mittels Tanz und Gesang eine Geschichte erzählt. Nur in zweiter Linie geht es darum, gesellschaftliche Kritik auszuüben. Wobei die Kritik zusätzlich in der Geschichte versteckt und nicht in der Musik verankert wird. Doch auch innerhalb der Musicalbranche muss unterschieden werden. So entspricht es sicherlich der Wahrheit, dass manche musikalische Stücke einfacher gestrickt sind als andere. „I have a dream“ und „The winner takes it all“ sind sehr einfache Songs mit wenig Noten, während „Lay all your love on me“ so verstrickt ist, dass es fast so wirkt, als seien Sequenzer zur Bearbeitung eingesetzt worden.

Einen anderen Zugang stellt die kontrapunktisch wirkende Musik dar. Eine solchermaßen eingesetzte Musik stellt dem Bild oder einer Szene einen eigenen Standpunkt entgegen, spielt also gegen die Handlung. Das kann konkret heißen, dass beispielsweise bei einer schnellen und wilden Verfolgungsjagd langsame und schwerfällige Orchestermusik ertönt. Dadurch wird das Objekt auf der Bühne völlig losgelöst und wirkt deplatziert. Oder aber man verlangsamt die Bewegung der Figuren in Zeitlupe und setzt kontrapunktisch eine nervöse, schnelle Musik ein. Ein Verfremdungseffekt entsteht. Bei der kontrapunktischen Musik muss jedoch beachtet werden, dass sie sehr bewusst und zielgenau eingesetzt werden muss. Die Gesamtaussage ist hier viel schwieriger einzuschätzen als bei der illustrierenden Musik. Dadurch, dass dem Publikum über die Musik keine Gefühlsstimmung vorgeschrieben wird, entsteht ein offener Raum, in dem es dem Zuschauer möglich ist, seinen eigenen Standpunkt zum Geschehen zu finden.

Diese Form des dramaturgischen Einsatzes von Musik kann jedoch aufgrund der Verfremdung schnell lächerlich und absurd wirken, da in der Regel nur wenige Zuschauer bereit sind, sie zu verarbeiten und aufzunehmen. Dieser Einsatz der Musik kommt bei *Mamma Mia!* nur in dem Bühnenmusical vor. In Sophies Traumsequenz zum Titel „Unter Beschuss / Under Attack“ bewegt sich das Ensemble kontrapunktisch in Zeitlupe, während das Orchester die Melodie schneller als im Original spielt. Auch die Figuren sind in dieser Szene zum ersten und einzigen Mal kostümiert und wirken wie Außerirdische. Die entstehende Verfremdung von Bild und Musik wirkt dermaßen absurd, dass es die Realität der Geschichte nicht aushebelt, sondern die Zuspitzung der Probleme durch den Traum verdeutlicht.

Eine weitere Möglichkeit entsteht, wenn es sich um erweiternde Musik handelt. Bei diesem Grundkonzept spielt die Musik den Subtext einer Szene oder einer Figur. Dem Bild wird eine emotionale Erweiterung eingefügt. Musikalische Subtexte finden häufig nicht zeitgleich mit der Handlung statt. Oft dienen sie als Ankündigung eines Stimmungs- oder Ortswechsels. Ferner lassen sich verborgene Aspekte einer Figur ans Licht bringen und die Musik weiß somit oft mehr, als die Figur selbst. Wird etwa die neutrale Figur eines Mädchens mit düsterer Musik unterlegt, so suggeriert die Musik dem Zuschauer, dass das Mädchen entweder in Gefahr schwebt oder die Gefahr gar von ihm selbst ausgeht.

Mit musikalischem Subtext lassen sich auch Figuren geografisch verorten. Akkordeonklänge sind imstande den Eindruck zu erwecken, eine Figur befinde sich auf einem Marktplatz in Frankreich, noch bevor man ihn sieht. Dieses Konzept findet auch bei *Mamma Mia!* Anwendung. Das Bühnenmusical sowie der Musicalfilm beginnen beide mit der Single „I have a dream“. Bereits das Original dieses Songs geht sehr in die Richtung Folk Musik. Es spielt eine Sitar mit, was dem Ganzen einen griechischen Klang verleiht. So lässt sich bereits zu Beginn erahnen, dass sich die Geschichte irgendwo in Griechenland abspielt.

#### **4.7.2 Musik auf der Bühne**

Der erzählende Gesang bildet das Kernstück eines jeden Musicals. Durch ihn bekommt der Zuschauer Einblicke hinter die Fassade der Protagonisten und nimmt Teil an deren Gedanken und Emotionen. Während des erzählenden Gesangs sind keine bewussten und außenstehenden Zuhörer anwesend. Alle Charaktere befinden sich gewissermaßen in dem musikalischen Moment und agieren gleichermaßen auf die Musik.

Die Melodie des Gesangs vermittelt eine inszenierte Gefühlswelt und der Text eine Aussage, die im gemeinsamen Zusammenspiel den Zuschauer aufklären und emotional einbinden sollen. Bei gelungenen Inszenierungen kommt es unbewusst dazu, dass der Zuschauer durch die Musik eine emotionale Bindung zu den Figuren aufbaut. So schlagen auf den Theaterrängen oftmals die Herzen höher, der Atem stockt oder Tränen fließen.

Besonders in Musicals wird das Konzept der Leitmotivik aus der Oper verwendet, bei dem jede Figur oder auch bestimmte Situationen mit einer wiedererkennbaren Melodie oder Textur versehen werden.<sup>67</sup>

Auf der Theaterbühne wird der erzählende Gesang seit über hundert Jahren als Ausdrucksmittel akzeptiert. Spätestens seit den 1980er Jahren gilt dies nicht mehr nur für traditionelle Theaterformen wie Oper, Operette und Revue, sondern auch für Musicals, die sich in dieser Zeit als gleichwertige Kunstform etabliert haben.<sup>68</sup> Auf der Bühne wird der plötzliche Wechsel zwischen Dialog und Gesang nicht als explizit künstlich empfunden, da der Zuschauer den Bühnenraum und die Atmosphäre im Theater per se als künstlichen Ort akzeptiert und wahrnimmt.

Neben dem Gesang ist auch der instrumentelle Einsatz von Musik wichtig. In einem von MP3-Playern und Hintergrundmusik beherrschten Alltag übt Musik eine kaum noch nennenswerte oder bedeutende Wirkung aus. Es ist eine Art Adaption von Musik aufgetreten. Die Situation in Theatern, in denen ein Orchester die Musik des Musicals live vorspielt, kann daher als wirkungsvoll und besonders angesehen werden. Es ist eine einmalige Situation für die Zuschauer als auch für die Musiker. Keine Vorstellung gleicht der anderen. Man kann die Livemusik nicht zurück spulen, sie nochmals anhören oder duplizieren. Es entsteht demnach eine Situation der Einzigartigkeit im Theaterraum, welche sich auch auf die Zuschauer und deren emotionale Wahrnehmung der Musik niederlegt. Bei der Livemusik eines Orchesters werden keine Frequenzzeichen abgeschnitten, keine Sequenzen eingebaut und keine Töne verändert oder gefälscht. Alles was gespielt und gesungen wird, wird in diesem einen Moment von den entsprechenden Menschen produziert, auch wenn es ein schiefer Ton oder eine falsche Note ist.

---

<sup>67</sup> Vgl. Adorno/Eisler, 2006: 12

<sup>68</sup> Vgl. Jansen, 2008: 14

### 4.7.3 Musik im Film

Film erhebt im Gegensatz zum Theater einen anderen Anspruch. Filmische Fiktion wird meist weitgehend realistisch inszeniert. Autoren und Regisseure suchen immer mehr Möglichkeiten, den erzählenden Gesang so in die Handlung einzubinden, dass er den natürlichen Fluss der Handlung nicht stört. Wo früher während der Gesangsnummern die Zeit stillzustehen schien und der Protagonist unabhängig von Zeit und Raum seine Gefühle zum Ausdruck brachte, da wird heute versucht, die Handlung durch den Song voran zu treiben. In Zeiten von Fred Astaire und Gene Kelly wurden diese Übersprunghandlungen sehnsüchtig erwartet und galten als Hauptbesuchsmotive der Zuschauer. Der heutige Trend, auch Musicalfilme immer realistischer wirken zu lassen, erschwert es, den erzählenden Gesang als natürliche Übersprunghandlung zu akzeptieren.

Im klassischen Spielfilm spielt die Musik nur eine essentielle Nebenrolle. Wie eine Nebenrolle den Darsteller unterstützt, ihm die nötigen Stichwörter liefert, seine herausragende Funktion im Stück durch das Interagieren herausstellt, so macht Filmmusik die Bilder klarer, die Gefühle einer Figur deutlicher und die Spannung größer. Bezüglich der Verwendung von Filmmusik gibt es unterschiedliche Ansichten. Die meisten Film- und Musiktheoretiker proklamieren, dass sie sich nicht zu sehr in den Vordergrund spielen, das Geschehen auf der Leinwand nicht dominieren dürfe. Filmmusik solle auf der auditiven Ebene Gefühle hervorrufen, in der Regel jedoch so dezent, dass dem Zuschauer nicht bewusst wird, dass er gerade Musik wahrnimmt.<sup>69</sup> Sie soll unterschwellig und suggestiv wirken. Fast immer wird die Musik eines Filmes geschrieben, wenn der Feinschnitt abgeschlossen ist.

Musicalfilme hingegen basieren auf Bühnenstücken mit bereits vorhandener musikalischer Begleitung der Bilder. Die Musik spielt die Hauptrolle und wird in den Vordergrund gestellt.

---

<sup>69</sup> Vgl. Adorno /Eisler, 2006: 15 f

## 5 Beispielhafter Vergleich

### 5.1 „Unser Sommer / Our last summer“

Der Song „Unser Sommer / Our last summer“ ist eine wahre Geschichte von junger Liebe, die Björn Ulvaeus selbst erlebt hat.

Er transportiert eine andere Art von Gefühlen als die restlichen Lieder des Stückes. Eine Art Nostalgie ist in der Musik als auch im Text verankert. „Unser Sommer / Our last summer“ gibt nicht wie die anderen Musikstücke der Musicals die Gedanken und Empfindungen der Charaktere im präsenten Moment wieder. Es wird musikalisch eine Geschichte der Vergangenheit erzählt.

Beide Produktionen betrachtet, ist es das einzige Musikstück, welches auf zwei unterschiedliche Weisen eingebracht wird.

#### 5.1.1 „Unser Sommer“

In der Bühnenversion des Musicals wird der Titel gegen Ende des Stückes von Harry und Donna vorgetragen. Harry hat zuvor am Junggesellinnenabschied von Sophie erfahren, dass er ihr Vater ist. Zumindest ist er dieser Überzeugung. Nun hat er Donna gegenüber ein schlechtes Gewissen, musste sie Sophie all die Jahre alleine groß ziehen. Als Wiedergutmachung überreicht er ihr einen Scheck, da er in seinen Augen als Vater der Braut für den finanziellen Teil der Hochzeit zuständig ist. Da Harry Sophies Schweigepflicht unterliegt, rechtfertigt er sein Handeln mit den schönen Erinnerungen an den gemeinsamen Sommer mit Donna. Die Musik setzt ein und Harry beginnt zu singen: „Ich denk‘ oft daran, unser Sommer, tausend Träume lang.“

Zeit und Raum verändern sich in dieser Szene nicht. Die Musiknummer spielt sich in Donnas Schlafzimmer ab, wobei die Größe der Bühne nur spärlich genutzt wird. Donna sitzt an ihrem Frisiertisch, während Harry zwischen ihr und dem Bett umhergeht. Von den schönen Erinnerungen angesteckt, fällt gegen Ende des Liedes auch Donna vollends mit in den Gesang ein und beide setzen sich gemeinsam auf den Fußboden. Die Geste erinnert an die besungene Zeit, in der sie viele Tage bei einem Picknick an der Seine verbrachten. Wie in alten Zeiten kommen sie sich näher und wirken sehr vertraut. In dem Moment, wo das Lied sich dem Ende neigt, nimmt auch die erneut entdeckte Zuneigung ab. Sie distanzieren sich voneinander und landen abermals in der

Gegenwart mit getrennten Wegen. Verdeutlicht wird diese Distanz durch den anschließenden Abgang von der Bühne in unterschiedliche Richtungen.

Viele der originalen ABBA-Songs leben von ihrer Mehrstimmigkeit, so wird auch dieses Musikstück vom Chorgesang begleitet.

Generell ist das Ensemble oder der Chor während der Einsätze stets auf der Bühne präsent. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie nur im Hintergrund anwesend sind oder im Vordergrund agieren. In Soli oder Duetten wirkt die Anwesenheit von zusätzlichen Sängern und Tänzern oft störend, da sie per se nichts mit der Szene und den agierenden Protagonisten zu tun haben. Um diesen Effekt zu umgehen, entschied man sich bei der Bühnenproduktion von *Mamma Mia!* den Chor und das Ensemble nur auftreten zu lassen, wenn es die Handlung unterstützt oder es sich um eine Ensemble- beziehungsweise Tanznummer handelt. Um dennoch die Mehrstimmigkeit und den Chorklang der ABBA-Songs zu bewahren, befinden sich im Backstagebereich spezielle Tonkabinen. Von dort aus wird der Gesang live auf die Bühne transportiert, ohne das Bild zu stören oder den Fokus der Zuschauer zu gefährden.

### 5.1.2 „Our last summer“

Nach der unerwarteten Begegnung mit Donna gehen Bill, Harry und Sam zurück auf das Segelboot, um die Zeit bis zur Hochzeit dort zu verbringen. Sophie, die den Unmut ihrer Mutter über die drei Männer registriert hat, befürchtet, dass diese sich zur Abreise fertig machen und schwimmt ihnen hinterher. Erst an Bord wird sie über die Situation aufgeklärt und entschließt sich, bei den Männern zu bleiben. Vor Ort entdeckt sie die Gitarre ihrer Mutter. Harry erzählt, wie er Donna diese Gitarre gekauft hat und leitet den Song ein. Er beginnt auf der Gitarre zu spielen und erinnert sich, mit Hilfe des musicaltypischen erzählenden Gesangs, an die damalige Zeit. Im Refrain fallen Bill und Sam mit in den Gesang ein und gemeinsam erzählen sie die Geschichte des Sommers vor 21 Jahren. Während der Strophen tragen die Männer ihre Erinnerungen getrennt voneinander vor. Visualisiert werden die Gedanken durch Liebesfotos, die sie bei sich tragen und ihrer Tochter Sophie präsentieren. Die Fotos sollen zusätzlich Aufschluss darüber geben, wessen Vergangenheit im jeweiligen Moment musikalisch betrachtet wird.

Abgesehen von „Super Trouper“, welches als vorsätzlicher Showact von „Donna and the Dynamos“ auf Sophies Junggesellinnenabschied vorgeführt wird, ist „Our last summer“ das einzige Musikstück, welches als solches kenntlich gemacht wird.

Zu Beginn spielt Harry auf der Gitarre und singt, während Sophie und Sam ihm bewusst zuhören. Der Effekt des Zuhörens zweier außenstehender Personen weist aus, dass es sich nicht um erzählenden Gesang im klassischen Sinne handelt. Die Funktion dessen, als natürliche Übersprunghandlung und Übermittler von Emotionen sowie Gedanken, wird nur gewahrt, wenn sich alle agierenden Personen im musikalischen Kosmos befinden. Erst nach dem ersten Refrain wird die Szene zu einem Musikstück im klassischen Musicalfilm. Ab diesem Zeitpunkt rückt der erzählende Gesang in den Vordergrund und es gibt keine außenstehenden Zuhörer.

Eine weitere Besonderheit der Darstellung dieser Szene wird im Folgenden als ‚popclip-artige Sequenz‘ bezeichnet.

Dieses Mittel der ästhetischen und dramaturgischen Darstellung trennt Gesang und Bild voneinander und fand besonders in den Musical- und Tanzfilmen der 60er und 70er Jahre Anwendung. Entstanden ist diese Maßnahme mit dem Aufkommen der populären Rock'n'Roll- und Popmusik mit den dazugehörigen Musikvideos. Die ausschnitthaft präsentierte Handlung wird zeitlich fragmentiert und meist extrem gerafft. Verschiedene räumliche Situationen werden somit eng aneinander geschoben und zeigen eine sprunghafte Entwicklung. Die Szene „Our last summer“ wird zum Teil durch popclipartige Sequenzen inszeniert und führt die Entwicklung von Sophies Beziehung zu Bill, Harry und Sam auf. Die erste Sequenz in diesem Stil wird durch die Segeltour um die Insel eingeleitet. Nahaufnahmen, Halbtotale und Totale von Sophie und den drei Männern wechseln sich ab. Die Bilder sind dem im Hintergrund abgespielten Song untergeordnet. Im Verlauf des Songs wechseln sich popclipartige Sequenzen mit Abbildungen der singenden Akteure, im Stil des erzählenden Gesangs, ab.

Gegensätzlich zur Bühnenversion werden Raum und Zeit im Film außer Kraft gesetzt. Ein kompletter Nachmittag mit verschiedenen Aktivitäten wird im Zeitraffer von knapp drei Minuten aufgezeigt. Im Musicalfilm wird der nostalgische Charakter des Liedes als erfreuliche Schilderung der Vergangenheit umgesetzt. Untermalt werden die positiven Ausführungen durch Bilder voller Glückseligkeit und Harmonie, in denen viel gelacht und die Zeit unbeschwert genossen wird. Bill, Harry und Sam erzählen Sophie von ihrem Leben und geben ihr Einblicke in ihre Gefühlswelt. Sie lernt ihre drei potentiellen Väter in diesem Moment richtig kennen und versucht herauszufinden, welcher ihr Vater ist.

Zum Ende wechselt die Szene in Donnas Schlafzimmer. Wie ihre Tochter, versucht auch diese auszumachen, welcher der drei Männer Sophies Vater ist. Diese erneute popclipartige Sequenz zeigt Donna, während sie ebenfalls Fotos aus der Vergangenheit betrachtet, die Bill, Harry, Sam und Sophie zeigen.

„Our last summer“ ist ein sehr romantisches Stück, welches kein Märchen erzählen soll. Daher fügte Björn Ulvaeus die Zeilen “[...] and now you’re working in a bank, family man, football fan, and your name is Harry“ ein. Analog zur Handlung in *Mamma Mia!* offenbart es den Lauf der Zeit, in dem aus dem einstigen Rebell „Headbanger“ der Bankier Harry wurde.

In der Bühnenversion reduziert die Liedzeile die romantische Nostalgie des Stückes. Donna kommuniziert die Worte Harry gegenüber als Vorwurf, denn sie fühlt sich von ihm und seiner Anwesenheit bedroht. Im Film jedoch, gesungen von Sophie, ist es das erfreuliche Zeichen, einem ihrer potentiellen Väter ein Stück näher gekommen zu sein.



**Abb. 12** Momentaufnahme „Unser Sommer“



**Abb. 13** Momentaufnahme „Our last summer“



### 5.1.3 Rolle der Väter Bill, Harry und Sam

Die Rolle der Väter Bill, Harry und Sam lässt sich im Musical *Mamma Mia!* als untergeordnet einstufen. Ihre Existenz und vergangene Liebschaft mit Donna ist Auslöser und Begleiter der Handlung. Die Anzahl ihrer im Fokus stehenden Auftritte im Stück ist jedoch begrenzt und der Handlung nur beigelegt, anstatt sie effektiv voran zu treiben. Auffällig ist, dass die drei lediglich beim Eintreffen auf der Insel sowie bei der Hochzeit zugleich auf der Bühne stehen. Alle weiteren Darbietungen ihrerseits sind getrennte Duette mit den Figuren Donna, Sophie oder Rosie.

Von Anfang an wird veranschaulicht, dass die drei sich nicht nur charakterlich unterscheiden. Es lässt sich eine Unstimmigkeit beobachten, die auf die Spitze getrieben wird. Im Moment des gemeinschaftlichen Aufeinandertreffens mit ihrer verflochtenen Liebe Donna, singen sie gemeinsam die letzten Zeilen des Songs „Mamma Mia“. Eine herausragende gesangliche Disharmonie wird erzeugt. Damit auch dem musikalisch ungeschulten Publikum dieser Misston nicht entgeht, wird dieser zusätzlich durch eine überzogene Reaktion der Charaktere betont. Die drei brechen den Gesang abrupt ab und gestikulieren stark ihren Unmut gegenüber den gesanglichen Qualitäten des jeweils anderen. Das musikalische Missverhältnis steht für den Kontrast und die Inkompatibilität der Charaktere.



**Abb. 14** Gemeinsamer Gesangspart der Väter



**Abb. 15** Darstellung der gegenseitigen Abneigung der drei Väter

Konträr zum Musical reisen die drei potentiellen Väter von Sophie bereits zu Beginn des Films gemeinsam auf die Insel Kalokairi an. Im Verlauf der Handlung sind sie fast ausschließlich als Gruppe unterwegs und teilen sich letztlich Sophies Vaterschaft. Ihr fast schon freundschaftliches Verhältnis zueinander wird in der Szene „Our last summer“ besonders hervorgehoben. Sie machen gemeinsam einen Ausflug, anstatt auf der Insel getrennte Wege zu gehen. Sie ziehen gemeinsam Sophie an Deck, als diese zu ihnen ans Boot geschwommen kommt. Sie singen gemeinsam ein Lied über ihre Vergangenheit mit der gleichen Frau und sie lernen gemeinsam ihre Tochter Sophie näher kennen. Laut der Regisseurin Phyllida Lloyd wurde diese Gruppendynamik im Film absichtlich initiiert. Zum einen sollen die Männer sympathischer wirken, kommen sie doch im Musical oftmals grob und eigensinnig rüber. Zum anderen soll es den inneren Konflikt Sophies verdeutlichen, da sie wider Erwarten nicht einschätzen kann, welcher der drei ihr leiblicher Vater ist. Bill, Harry und Sam sind zwar sehr unterschiedliche Charaktere mit ungleichen Lebensweisen, dennoch harmonieren sie in der Gruppe. Die Verbundenheit, auf die sich ihre Harmonie stützt, ist in der Tatsache begründet, einst die gleiche Frau geliebt zu haben.



**Abb. 16 Darstellung der Gemeinschaft der drei Väter**



**Abb. 17 Darstellung der gemeinsamen Vaterschaft**

## 5.2 „Leg dein Herz an eine Leine / Lay all your love on me“

### 5.2.1 „Leg dein Herz an eine Leine“

Sophie trifft am Strand auf ihren Verlobten Sky, der sich für seinen Junggesellenabend vorbereitet. Ihre Bitte an ihn, nicht zu gehen und den Abend gemeinsam mit ihr zu verbringen, schlägt Sky überschwänglich ab. In der Euphorie des letzten Abends ohne Ehefrau, versucht er den harten Macho zu mimen. Im Gegensatz zu den restlichen Szenen im Stück, gibt er sich sehr sarkastisch und selbstverliebt. So braucht Sophie seiner Meinung nach keinen Vater, da sie bereits ihn hat, der für die Hochzeit aufkommt. Um Sophie nicht noch mehr zu verärgern, lenkt er dennoch ein und beteuert ihr seine Liebe. Das Orchester beginnt zu spielen und Sky fällt in den erzählenden Gesang, weiterhin sehr hochmutig. Im Refrain setzt Sophie ein. Sie unterbricht ihn in seinem Gesang und übernimmt die Führung. Ab diesem Zeitpunkt hält sie wie gewohnt die Zügel in der Hand und erhält zeitweise die Oberhand über Sky.

Die Szene stellt einen stetigen Charakterwechsel und eine Art Machtgefüge in der Beziehung dar. Während der Strophen wirkt Sophie sehr verhalten und Sky nicht nur gefühlstechnisch ausgeliefert. Im Refrain übernimmt sie jedoch immer wieder die Führung und ‚legt Sky an eine Leine‘. Sie nähern und entfernen sich währenddessen voneinander. Sie umkreisen und jagen sich gegenseitig und nutzen die Bühne dabei vollends aus. Die Bühnenelemente werden von Skys ankommenden Freunden genutzt, um langsam auf sich aufmerksam zu machen. Sie klettern an den Wänden entlang, erklimmen die Leiter oder springen über die Treppen. Mit ihrem Eintreffen verstummt die Musik und der erzählende Gesang wird durch zwei Dialoge zwischen ihnen und Sky unterbrochen. Die Gespräche dienen dem Verständnis des weiteren Verlaufs. Der Zuschauer erfährt, wieso Skys Freunde mit Taucheranzügen bekleidet sind. Um nach der Halskette der schönen Helena<sup>70</sup> zu tauchen, nehmen sie Sky unter erneuter musikalischer Begleitung mit. In dem Moment, wo die Männer die Bühne verlassen, verändert sich das Bühnenbild vom Strand zur Taverne. In dieser Szene verändern sich zum ersten und fast einzigen Mal während eines Musiktitels Raum und Zeit. Durch einen Kostümwechsel von Sophie wird veranschaulicht, dass es sich bei ihrer anschließenden Feier in der Taverne, um einen anderen Zeitpunkt handelt als zuvor am Strand.

---

<sup>70</sup> In der griechischen Mythologie war sie die aus einem Ei geborene Tochter Leda und Zeus' und galt als die schönste Frau ihrer Zeit.

Im Beispiel „Lay all your love on me“ ist das Ensemble durch die Feierlichkeiten gut in Szene gesetzt. Ihr Auftritt ist begründet und wirkt daher nicht störend, sodass die Mehrstimmigkeit der ABBA-Songs ohne den Einsatz der Tonkabinen gewahrt werden kann. Besonders bei diesem Song ist der Gesang des Ensembles wichtig, da es im Original wie ein Choral aufgenommen und geschrieben wurde.<sup>71</sup>

### 5.2.2 „Lay all your love on me“

Sophie kommt vom Ausflug mit ihren drei Vätern zurück. Während Donna und ihre Freunde die anreisenden Hochzeitsgäste in Empfang genommen haben, blieb sie für alle spurlos verschwunden. Zurück auf der Insel, läuft sie ihrem Ehemann in spe in die Arme. Sky möchte zu seinem Junggesellenabend aufbrechen. Zu seinem letzten Abend in Freiheit und dem letzten Abend, bevor das größte Abenteuer seines Lebens beginnt. Die Musik setzt ein und Sky fällt in den erzählenden Gesang. Als wäre der Song eigens für die Handlung geschrieben, erzählt er die Liebesgeschichte der beiden, erläutert die erste Begegnung und beschreibt seine Gefühle für Sophie. „Lay all your love on me“ ist die erste Szene, in der man die beiden als liebendes Paar zu Gesicht bekommt. Die Anziehungskraft und Attraktivität beider Charaktere wird in Szene gesetzt.

Sophie, die im Film sonst weitestgehend als naiv und unschuldig dargestellt wird, räkelt sich erotisch an den Felsen und im Sand, während ihr Sky vollends erlegen ist.



**Abb. 18 Leidenschaft zwischen Sky und Sophie**



**Abb. 19 Leidenschaftliche Sophie**

---

<sup>71</sup> Vgl. Andersson et al, 2006: 108

Analog zum Wechsel zwischen Strophen und Refrain wird ein Wechsel zwischen Spiel und Leidenschaft dargestellt. Besonders Sky spielt während den Strophen mit seinen gesungenen Worten und stellt diese überspitzt dar. In dieser Zeit besteht fortwährend ein Abstand zwischen Sky und Sophie. Sobald der Refrain einsetzt, nähern sich Sophie und Sky und gehen vollends in ihrer Liebe zueinander auf, bis sie sich in der nächsten Strophe wieder voneinander entfernen. Wie zwei gegensätzliche Pole eines Magneten, die sich anziehen.

Sophie und Sky sind so in ihr Lied und ihre Liebe vertieft, dass die Welt um sie herum still zu stehen scheint. Die Kamera dreht sich meist um die beiden herum, sodass man das Gefühl bekommt, Zeit und Raum tun es ihr gleich. Erst als die Taucher unerwartet aus dem Meer auftauchen, scheint die Zeit sich wieder weiter zu drehen. Ist man mit der Inszenierung des Bühnenstücks nicht vertraut, bleibt die Funktion und Intention der Taucher unklar. Sie ziehen Sky und Sophie auseinander, bevor sie mit Schwimmbrillen und Flossen bekleidet auf den Steg laufen. Allesamt posieren sie immer wieder im Takt der Musik und tänzeln umher, was sie beinahe grotesk wirken lässt. Sophie sitzt währenddessen wie eine kleine Meerjungfrau auf einem Felsen und amüsiert sich über das Spektakel. Dabei wird bereits deutlich, dass sie im Musicalfilm die Rolle der schutz- und liebesbedürftigen jungen Frau einnimmt (siehe Kapitel 5.2.3).

Ab diesem Moment werden Zeit und Raum erneut außer Kraft gesetzt. Die Taucher springen gemeinsam ins Wasser und fahren im nächsten Moment mit Sky auf Jet-Skis davon. Bis auf eine kurze Anmerkung von Sky zu Beginn der Szene, bleibt ihr Ziel unklar. Im Film wird nicht erwähnt, dass sie einer alten Inseltradition nachgehen und nach der Halskette tauchen, bevor die Feierlichkeiten des Junggesellenabschieds beginnen. Daher bleibt auch die Bedeutung der Muschelkette, die Sky seiner Verlobten in der darauf folgenden Szene anlegt, unklar.

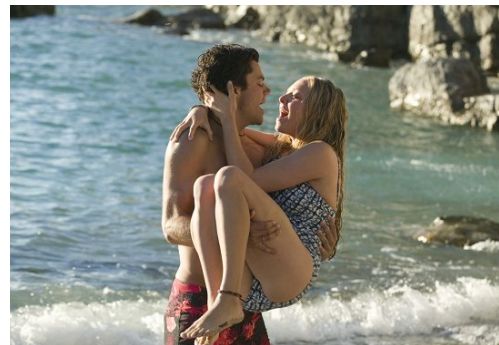
Sobald die Männer von dannen ziehen, übernimmt ein Frauenchor aus der Ferne den Gesang des Refrains. Die Szene wechselt, wie bereits im Musical, abschließend in den Innenhof der Taverne zu Sophies Junggesellinnenabschied. Der Gesang und die Musik sind nun nicht mehr entfernt, sondern stammen von dem Fest. Die Frauen feiern ausgeliebt, während Sophie im Mittelpunkt des Geschehens besonders hervorgehoben wird.

### 5.2.3 Unterschiede der Figur Sophie

In „Leg dein Herz an eine Leine / Lay all your love on me“ wird ein zentrales Unterscheidungsmerkmal zwischen der Sophie der Bühnenproduktion und der des Musicalfilms deutlich. Im Musical ist Sophie die freche und toughe junge Frau mit kurzen Haaren, die gegen den Willen ihrer Mutter jung heiraten will. Im Film verkörpert sie die warmherzige und naive Tochter, die zu jung und unschuldig aussieht, um zu heiraten.



**Abb. 20 Beziehungsdarstellung Sky und Sophie im Musical**



**Abb. 21 Beziehungsdarstellung Sky und Sophie im Musicalfilm**

Die Abbildungen 20 und 21 stellen den charakteristischen Unterschied der Figur Sophie dar. Abb. 20 zeigt das verlobte Paar Sophie und Sky der Musicalproduktion während des Songs „Leg dein Herz an eine Leine“. Das Bild steht für Sophies Beziehung zu ihrem Verlobten Sky, ihrer Mutter Donna sowie zu ihren drei potentiellen Vätern Bill, Harry und Sam. Sophie hält buchstäblich die Zügel in der Hand, während ihr Sky in dieser Szene auf Knien folgt. Es wirkt, als handele sie ohne Rücksicht auf Verluste, um ihr eigenes Wohl durchzusetzen. Angetrieben wird ihre Suche nach ihrem leiblichen Vater durch den Wunsch, eine Hochzeit wie aus dem Buche zu erleben. Dazu gehört, dass der Vater die Braut zum Altar führt. Sie möchte ihren Freund gegen den Willen ihrer Mutter heiraten und lädt heimlich deren drei verflozene Liebhaber ein. Mit dieser Handlung gefährdet sie nicht nur das Verhältnis zu ihrer Mutter, sondern auch deren Geheimnis vor Bill, Harry und Sam. Denn die drei Männer nehmen die Einladung zwar an, wissen aber nicht, dass diese in Wirklichkeit von Sophie stammt. Darüber hinaus wissen sie bis zu ihrer Ankunft weder von der Existenz noch von der ehemaligen Liebschaft der Anderen mit Donna. Zwar wird bis zur Hochzeit nicht erwähnt, dass alle eine gemeinsame Vergangenheit mit Donna haben, jedoch deuten die in Kapitel 5.1.3 erläuterten Reaktionen aufeinander darauf hin, dass sie sich dessen bewusst sind.

Ohne an die Folgen zu denken, verfolgt Sophie ihren Plan. Dabei scheinen sie keine Gewissensbisse zu quälen.

Im Film ist Sophie das naive und verliebte Mädchen, das sich ihren Vater bei der Hochzeit wünscht, um ihr Leben komplett zu machen. Zwar handelt auch sie egoistisch, lädt sie schließlich ebenfalls heimlich ihre drei potentiellen Väter zu ihrer Hochzeit ein, jedoch führt ihre liebenswerte und unschuldige Art dazu, dass man ihr Handeln nachvollziehen und befürworten kann. Die Beweggründe ihres Handelns sind im Film etwas abweichend zu denen im Musical dargestellt. Sie ist der Auffassung, dass ein wichtiger Teil in ihrem Leben fehlt. Ohne einen Vater fühlt sie sich nicht komplett und kann nicht sorglos in ein gemeinsames Leben mit Sky starten. Auch hier steht die Szene „Lay all your love on me“ und die Abb. 21 für die Beziehungen zu ihrem Verlobten Sky, ihrer Mutter sowie zu ihren potentiellen Vätern. Ergänzend dazu steht sie auch für die Beziehung zu ihren Freundinnen Ali und Lisa sowie zu Donnas Freundinnen Rosie und Tanja. Sie wird auf Händen getragen, bedingungslos geliebt und von allen Seiten unterstützt. Jeder arbeitet daran, ihr die Hochzeit zu ermöglichen, die sie sich wünscht. Mit der bevorstehenden Heirat handelt sie nicht gegen Donnas Willen. Diese ist aufgrund eigener Erfahrungen lediglich besorgt, Sophie könne sich zu schnell einem Mann hingeben und enttäuscht werden.

Der charakterliche Unterschied der Figur Sophie in Film und Musical war zunächst nicht geplant. Laut Regisseurin Phyllida Lloyd wurde er in dem Moment entwickelt, als Amanda Seyfried die Rolle der Sophie im Film übernahm. Von diesem Zeitpunkt an gefiel dem Kreativteam die Vorstellung einer liebenswerten und naiven Sophie besser, als die bisherige Darstellung.

Im Jahr 2009 wurde aus diesem Grund die Charakterdarstellung der Figur Sophie im Musical an die des Films angepasst. Gegenwärtig ist Sophie nicht nur im Film sondern auch auf den Bühnen aller Länder eine junge Frau, die durch ihre liebenswerte Art ihre Familie und Freunde sowie die Zuschauer in den Bann zieht.



## 6 Fazit

Dem Genre Musical, mit all seinen Subvarianten, sind durch die Funktion als unterhaltendes Musiktheater in der Gestaltung keine Grenzen gesetzt. Bühnenmusicals als auch Musicalfilme haben sich an die Nutzung technischer Mittel angepasst und es wurden neue Inszenierungsmöglichkeiten geschaffen. Dadurch resultieren zum einen Unterschiede in der Darstellung der Inhalte. Darüber hinaus können sich, stellvertretend am Beispiel *Mamma Mia!* gezeigt, inhaltliche Veränderungen von Charaktereigenschaften sowie von Auswahl und Abfolge der Musiktitel ergeben.

Doch nicht alle darstellerischen und inhaltlichen Elemente unterliegen großen Unterschieden.

Durch den zusätzlichen Einsatz von Tänzern (siehe Kapitel 4.3) gleichen sich beide Formen im Tanz. Es hat sich gezeigt, dass *Mamma Mia!* zwar keine starke Tanzproduktion, dennoch komplett durch choreographiert ist. Diese Choreographie wurde für den Musicalfilm von Bühnenmusical übernommen.

Auch die Musik ist in ihrem Kern bei beiden Formen identisch. Beide bedienen sich der erfolgreichen ABBA-Songs, umgesetzt durch den erzählenden Gesang. Bekannte dramaturgische Grundkonzepte finden ihre entsprechende Anwendung (siehe Kapitel 4.7). In der Ausführung der Musik und des Gesangs ließen sich bei beiden nur leichte Unterschiede feststellen. Während es auf der Bühne unerlässlich ist einen reinen und qualifiziert hochwertigen Gesang zu performen, macht sich der Musicalfilm das Gegenteil zu Nutze. Gesangsleistungen unter Topniveau sorgen für Authentizität und Sympathie. Darüberhinaus enthält das Musical durch seine Livemusik einen einzigartigen Charakter.

Rahmenbedingungen wie die in Kapitel 4.1 und 4.2 erörterte Besuchertypologie und Besuchsmotive zeigen größere Unterschiede auf. Einzelne Zielgruppen machen es generell nötig über verschiedene Kommunikationskanäle attraktive Anreize zu vermitteln. Im untersuchten Beispiel wurden Musicalbesucher vorwiegend über die Medien Hörfunk und Print angesprochen, basierend auf den Informationsvorlieben der Durchschnittsbesucher. Gegensätzlich dazu wurden die Werbeinvestitionen für den Musicalfilm überwiegend, aufgrund der Ähnlichkeit zum Kino, auf das Medium TV beschränkt.



Ein Großteil der Besucher hat sich wegen der angepriesenen Schauspieler wie Meryl Streep, Pierce Brosnan und Colin Firth für einen Kinobesuch von *Mamma Mia!* entschieden. Dies zeigt deutlich, welche entscheidende Rolle eine starke Besetzung beim Musicalfilm spielt. Wie in Kapitel 4.5 beschrieben, können namhafte Schauspieler als Zugpferde für die Produktion fungieren und oft über Erfolg oder Misserfolg entscheiden. Zudem haben diese Schauspieler meist eine breite Fanbasis, deren Gunst man sich durch die Verpflichtung eines bestimmten Stars sichern kann. Diesen Status haben Musicaldarsteller in Deutschland noch nicht erreicht. Nur ein unwesentlicher Teil der Musicalbesucher entscheidet sich aufgrund der Besetzung für oder gegen eine Produktion. Somit lässt sich die verhältnismäßig unbekanntere Besetzung im Musical *Mamma Mia!* als durchaus gerechtfertigt bewerten, da es bei der Auswahl explizit darum ging, keine reinen Musicalstimmen für die Inszenierung der Popsongs von ABBA auszuwählen.

Die Umsetzung der Szenerie, welche in Kapitel 4.4 analysiert wurde, spiegelt ebenfalls gewisse Unterschiede wider. Musicalbesucher sind bereit sich auf die Handlung eines Stücks einzulassen, um ihren Sorgen des Alltags zu entfliehen. Dabei ist es wichtig, ihrer Fantasie freien Lauf lassen zu können. Die Beobachtungen haben gezeigt, dass das Bühnenbild im Musical sehr schlicht gehalten wurde und nur die nötigsten Elemente enthält, um Lokalisierungen zu ermöglichen. Die Schienenkonstruktion der Bühnenteile deutet, dass sich das Genre Musical an die zeitgemäßen technischen Mittel anpasst. Hier ist nicht zu vergessen, dass *Mamma Mia!* bereits vor zwölf Jahren seine Uraufführung hatte. Da es im Film um die Abbildung authentischer Orte geht, besticht dieser mit märchenhaften Drehorten auf griechischen Inseln sowie einem aufwendig erbauten Filmset. Verschiedene Farb- und Lichtkonstruktionen ermöglichen es den Zuschauern zusätzlich, sich dem Unterhaltungswert des Films hingeben.

In der Verwendung der Sprache (siehe Kapitel 4.6) ließ sich der offensichtlichste Unterschied beobachten: Während die Musicalproduktion gemäß dem deutschen Musicalmarkt durchgängig in deutscher Sprache besticht, werden im Film nur die Dialoge in Deutsch geführt. Die Lieder werden in der Originalsprache Englisch gesungen und mit deutschen Untertiteln versehen. Die Produzenten gingen davon aus, dass man im Musical die ideale Verbindung zwischen Sprechpassagen und Gesang finden müsse, um so Verständnis für den Inhalt sowie einwandfreie Harmonie garantieren zu können. Im Film entschied man aus Mangel an singenden Synchronsprechern für deutsche Untertitel. Zudem sind beim Film Untertitel technisch möglich, so können auch Zuschauer, die der englischen Sprache nicht mächtig sind, die Lieder verstehen. Dazu ist es für den

Informationsfluss ausreichend, einzelne Wortgruppen in den Untertiteln mitlesen zu können.

Die Analyse zweier Musiktitel (siehe Kapitel 5) hat aufgezeigt, dass es auch inhaltliche Differenzen gibt. Für den Musicalfilm wurden die Charaktereigenschaften der Figur Sophie sowie die Beziehung der drei potentiellen Väter Bill, Harry und Sam untereinander verändert. Sophie, in der Originalversion frech und egoistisch, wurde zur liebenswerten und naiven jungen Frau während die Beziehung der drei Männer von purer Abneigung in eine Art Freundschaft umgewandelt wurde.

Zuletzt wird anhand dieser Beispiele auch deutlich, dass die Reihenfolge und der Einsatz der Musiktitel bei beiden Produktionen variieren. Für den Film wurden einige Titel aus dem Drehbuch entfernt und durch andere ersetzt. Um die angepassten Charakterzüge mancher Figuren besser darstellen zu können, wurden zusätzlich Musiktitel von anderen Figuren vorgetragen sowie in ihrer aufkommenden Reihenfolge vertauscht. So wird der Song „Our last summer“ im Musicalfilm von Bill, Harry und Sam in der Mitte der Handlung vorgetragen, während ihn im Original Harry und Donna am Ende der Bühnenproduktion performen.

Der vorgenommene Vergleich zeigt deutlich, dass sich ein Musicalfilm und seine Bühnenvorlage trotz gleicher Basis in einigen Elementen sowohl darstellerisch als auch inhaltlich unterscheiden können. Ein Musicalfilm ist keineswegs das reine Abfilmen einer Bühnendarbietung, sondern ein selbstständiges Werk mit einem eigenen, unverwechselbaren Charme, basierend auf dem Konzept des Bühnenoriginals.

Zusammenfassend haben sich zwei Arten von Differenzierungen herausgestellt:

Diejenigen, die auf die jeweiligen form-typischen Gesetzmäßigkeiten und technischen Möglichkeiten zurückzuführen sind. Und solche, die eine Modifizierung und Anpassung inhaltlicher Aspekte darstellen.

Letztere sind ausschlaggebend für den gleichsamen Erfolg beider Produktionen. Wie eingangs dieser Arbeit herausgestellt, vereint das Musical *Mamma Mia!* drei Erfolgsfaktoren – bekannte und erfolgreiche Musik, eine fesselnde und alltagstaugliche Geschichte sowie Interaktivität. Das Erfolgsrezept eines guten Musicalfilms ist es, den Kernelementen des klassischen Musicals treu zu bleiben, sich aber gleichzeitig den Anforderungen des Mediums Film zu stellen. Eine Differenzierung wurde nur in den Elementen vorgenommen, die nicht die Erfolgsfaktoren eines Musicals tangieren. Diese wurden für den Musicalfilm übernommen und nur dahingehend modifiziert, dass Erkenntnisse, die

das Kreativteam aus den eigenen sowie den Zuschauerreaktionen zog, in Bezug auf den Inhalt und die Darstellung angepasst wurden.

Die Entwicklung der beiden Unterhaltungsformen wird in der Zukunft wohl weiterhin parallel ablaufen, ohne dass eine Konkurrenz entsteht. Die Zielgruppen und deren Besuchsmotive unterscheiden sich zu sehr voneinander, um sich zu überschneiden. Ein Kinobesuch kann beispielsweise kein Sozialprestige steigern, während ein Musicalbesuch nicht exakt zu wiederholen ist. Die Einzigartigkeit eines Musicalbesuchs wird immer der Reproduzierbarkeit eines Musicalfilms gegenüberstehen. Durch geringere Kostenintensität, ausgereifere Möglichkeiten der Inszenierung und einfachere massenhafte Verbreitung könnte man jedoch auch annehmen, dass der Musicalfilm im Zeitalter der Medien dem klassischen Musical früher oder später den Rang ablaufen wird.

Das Musical hat sich in der Vergangenheit immer dem Geschmack und Vorlieben des Publikums angepasst und wird dies auch zukünftig tun. Das Beispiel *Mamma Mia!* zeigt, wie eine Koexistenz heute erfolgreich verlaufen kann. Dies ist zu einem entscheidenden Teil dadurch möglich, dass beide Produktionen aus der Feder des gleichen Teams stammen. So entwickelte sich nicht der Wunsch nach einer besseren Produktion, sondern die Bestrebung, ein erfolgreiches Produkt weiter zu vertreiben. Die Produzenten wollten ihre Visionen in die ganze Welt tragen und ein Stück *Mamma Mia!*, nach dem großen Erfolg des Musicals, auch anderen Zielgruppen und letztlich, im Optimalfall, jedermann zugänglich machen.

Getreu der Liedzeilen „I have a dream, a song to sing. To help me cope with anything.“

# Literatur

## Nachschlagewerke

Crowther, Jonathan [Hrsg.]: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford 1948. 5. Auflage. Isis Verlag. 1995

Drosdowski, Günther [Hrsg.]: Duden Rechtschreibung der deutschen Sprache. Bd. 1. 21. Auflage. Dudenverlag. Mannheim [u.a.], 1996

Koebner, Thomas [Hrsg.]: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, 2002

## Literatur

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hans: Komposition für den Film. Frankfurt am Main, 2006

Andersson, Benny, Ulvaeus, Björn und Craymer, Judy: Mamma Mia! How can I resist you? Die Geschichte von MAMMA MIA! und die Songs von ABBA. Krüger Verlag. Frankfurt am Main, 2006

Blothner, Dirk: Erlebniswelt Kino – Über die unbewußte Wirkung des Films. 2. Auflage. Bastei Lübbe. Bergisch Gladbach 1999

Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Henschel Verlag. Berlin, 2006

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen, 1988

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart, 2007

Jansen, Wolfgang: Cats&Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater. Henschel Verlag. Leipzig, 2008

Jubin, Olaf: Die unterschätzte Filmgattung: Aufbereitung und Rezeption des Hollywood-Musicals in Deutschland. Bochum, 1995

Kaczerowski, Simone: Musical in Deutschland. Pomp-Verlag. Bottrop/Essen, 1995

Müsseler, Jochen: „Periphere und zentrale Prozesse beim Leben.“ In: Gert Rickheit, Theo Herrmann, Werner Deutsch (Hrsg.): Psycholinguistik psycholinguistics. Ein internationales Handbuch. Walter de Gruyter, Berlin /New York, 2003 600 ff

Opaschowski, Horst. W.: Freizeitökonomie: Marketing von Erlebniswelten.  
Leske + Budrich Verlag. Opladen, 1993

Ott, Dorothee: Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. UVK  
Verlagsgesellschaft GmbH. Konstanz, 2008

Rothärmel, Bettina : „Der Musicalmarkt in Deutschland“ In: Musicals und urbane Entertaiment-Konzepte. Bensberg 1999

Sonderhoff, Joachim und Weck, Peter: Musical. Weltbild Verlag GmbH. Augsburg, 1995

Sonderhoff, Joachim: Musical: Geschichte – Produktionen – Erfolge. Westermann.  
Braunschweig, 1986

Weidinger, Andreas: Filmmusik. UvK Verlags GmbH. Konstanz, 2006

Wellmer, Albrecht: Versuch über Musik und Sprache. Edition Akzente. Hanser Verlag.  
München, 2009

## **Zeitungsartikel**

Norman Weinberger: „Wie Musik im Gehirn spielt“ In: Spektrum der Wissenschaft. Juni  
2005. S. 31 - 37

Wolff, Philipp und Stephan Handel: „Die Essenz des Menschseins. Erst durch die Musik  
konnte sich der Homo sapiens entwickeln – Rhythmus und Klang haben ihm Kraft und  
Intelligenz gegeben.“ In: SZ-Wissen. 2007 S. 44-59

## **Sonstiges**

Arbeitsgemeinschaft Online Forschung (AGOF): Untersuchung des Nutzerverhaltens  
und der Reichweiten von Online-Angeboten im Medium Internet, 2006-2010

Bonusmaterial: DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

Filmförderungsanstalt: Der Kinobesucher 2008 – Strukturen und Entwicklungen auf Ba-  
sis des GfK Panels. Berlin, 2009

Medienplanungsprogramm für umfassende Kommunikationsplanung (MDS): Typologie  
der Wünsche, 2008-2011

Nielsen Media Research (WizzAd): Auswertungssystem zur Analyse Werbestatistischer  
Daten, 2008

Nolte, F., Schäfer, T. und Yesilcicek, Ö.: *Opernpublikum – Musicalpublikum*. Bremen: Institut der Musiksoziologie Universität Bremen, Unveröffentlichte Semesterarbeit, 2001

Programmheft zum Musical *Mamma Mia!*. Hrsg. Musical Betriebsgesellschaft Operettenhaus GmbH. Hamburg 2002

Pressemappe zum Musical *Mamma Mia! – Das Musical*. Hamburg 2002

Stage Entertainment: Der deutsche Musicalbesucher. Unveröffentlichte Befragung der deutschen Musicalbesucher des Marktforschungsinstitutes United Research in Auftrag der Stage Entertainment GmbH. Hamburg, 2006

Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

## Internetlinks

[http://www.udia.de/udia/images/stories/downloadpdf/udia\\_folder.pdf](http://www.udia.de/udia/images/stories/downloadpdf/udia_folder.pdf) (Stand 12.07.2011)

[http://www.welt.de/print-wams/article603256/Mamma\\_mia\\_was\\_fuer\\_ein\\_Musical.html](http://www.welt.de/print-wams/article603256/Mamma_mia_was_fuer_ein_Musical.html) (Stand 14.05.2011)

[http://de.statista.com/statistik/daten/studie/1138/umfrage/fremdsprachenkenntnisse\\_altersklassen/](http://de.statista.com/statistik/daten/studie/1138/umfrage/fremdsprachenkenntnisse_altersklassen/) (Stand 09.05.2011)

[http://www.brucegordon.co.uk/images/photos/Mamma%20Mia/Mamma\\_Mai\\_Model\\_07.jpg](http://www.brucegordon.co.uk/images/photos/Mamma%20Mia/Mamma_Mai_Model_07.jpg) (Stand 15.06.2011)

## Abbildungen

**Abb. 1:** Eigene Darstellung

**Abb. 2:** Eigene Darstellung

**Abb. 3:** Vgl. Rothärmel, Bettina : „Der Musicalmarkt in Deutschland“ In: *Musicals und urbane Entertainment-Konzepte*. Bensberg 1999

**Abb. 4:** Eigene Darstellung auf Basis der Daten von : Nielsen Media Research (WizzAd): *Auswertungssystem zur Analyse Werbestatistischer Daten*, 2008

**Abb. 5:** Eigene Darstellung

**Abb. 6:** Eigene Darstellung auf Basis der Daten von :  
Nielsen Media Research (WizzAd): Auswertungssystem zur Analyse Werbestatistischer  
Daten, 2008

**Abb. 7:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

**Abb. 8:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

**Abb. 9:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

**Abb. 10:** [http://www.brucegordon.co.uk/images/photos/Mamma%20Mia/Mamma\\_Mai\\_Model\\_07.jpg](http://www.brucegordon.co.uk/images/photos/Mamma%20Mia/Mamma_Mai_Model_07.jpg) (Stand 15.06.2011)

**Abb. 11:** Bonusmaterial: DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 12:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Szene Berlin 2007

**Abb. 13:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 14:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Szene Berlin 2007

**Abb. 15:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

**Abb. 16:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 17:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 18:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 19:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

**Abb. 20:** Videoaufnahmen *Mamma Mia! – Das Musical*. Berlin 2007

**Abb. 21:** DVD *Mamma Mia! – Der Film* 2008 Universal Studios

# Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 20.07.2011

Angelika Blöcher