



Tobias Kurwinkel, Philipp Schmerheim (Bremen/Amsterdam)

## Motive und Motivelemente mittelalterlicher Überlieferung in Kinder- und Jugendliteratur und Kinder- und Jugendfilm

Der vorliegende Beitrag entwickelt eine Typologie mittelalterlicher Motive, deren Realisierung in Kinder- und Jugendliteratur sowie Kinder- und Jugendfilm anhand von Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Heptalogie und Astrid Lindgrens *Mio, mein Mio* exemplarisch vorgestellt wird. Untersucht wird dabei auch, wie diese Motive über die mediale Grenze hinweg im Adaptionprozess verändert werden. Als besonders rezeptionsleitend für Kinder- und Jugendfilme werden hierbei aurale, d. i. nicht nur auditive, sondern generell auf den Gehörsinn der nicht erwachsenen Rezipienten gerichtete, Gestaltungselemente identifiziert – dazu gehören neben Musik, Ton und Dialog auch rhythmische Verschränkungen von Bild und Ton oder Kamera- und Figurenbewegung. Die so verstandene Auralität des Kinder- und Jugendfilms leitet sich von der Einsicht ab, dass insbesondere Kinder ihre Umwelt ausgeprägt über ihren Gehörsinn erleben.<sup>1</sup>

---

1 Der Begriff der Auralität wird von den Autoren in folgenden Beiträgen genauer ausgeführt: Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim: Auralität und Filmerleben. Ein ausdrucksmittelübergreifender Ansatz zur Analyse von Kinder- und Jugendfilmen am Beispiel von HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN und DER GESTIEFELTE KATER. In: Perspektiven des modernen Kinder- und Jugendfilms. Hrsg. von Christian Exner und Bettina Kümmerling-Meibauer. Marburg: Schüren 2012, *im Erscheinen*; sowie Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim: Auralität und Filmerleben. Ein rezipientenorientierter Ansatz zur ausdrucksmittelübergreifenden Analyse des Kinder- und Jugendfilms. In: Astrid Lindgrens Filme. Auralität und Filmerleben im Kinder- und Jugendfilm. Hrsg. von Tobias Kurwinkel, Philipp Schmerheim und Annika Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= Kinder- und Jugendliteratur Intermedial; 1), *im Erscheinen*.

## Mittelalter in Kinder- und Jugendliteratur und Kinder- und Jugendfilm: Arten der Bezugnahme

In der Kinder- und Jugendliteratur wie in ihren filmischen Adaptionen wird das Mittelalter auf mindestens drei verschiedene Arten umgesetzt:<sup>2</sup> Es dient

- 1 als intendiert authentisches Setting der Handlung, mit dem Anspruch möglichst detailgetreuer Wiedergabe der vorherrschenden Lebensbedingungen (ROBIN HOOD [Ridley Scott 2010], die Kurzgeschichtensammlung *Auf der Gasse und hinter dem Ofen. Eine Stadt im Spätmittelalter*<sup>3</sup>). Weitere prägnante Beispiele für diese Kategorie sind Umberto Ecos allerdings nicht als Kinder- und Jugendbuch konzipierter Roman *Der Name der Rose* und die gleichnamige Filmadaption von Jean-Jacques Annaud [1986])
- 2 als idealtypischer Hintergrund der Handlung, wobei diese über stereotypische Motive in einer als mittelalterlich zu bezeichnenden Welt angesiedelt ist (DIE BRÜDER LÖWENHERZ [Olle Hellbom 1977], MIO, MEIN MIO [Vladimir Grammatikov 1987], SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD [Andrew Adamson, Vicky Jenson 2001], die in der „Tintenwelt“ spielenden Handlungsstränge von Cornelia Funke *Tintenwelt*-Trilogie<sup>4</sup>)
- 3 als Lieferant für Versatzstücke, mit denen ein in einem anderen historischen Rahmen angesiedeltes Setting bestückt wird (*Harry Potter*, *Tintenherz*).

Wichtig ist diese Unterscheidung verschiedener Arten der Bezugnahme nicht nur für die Evaluation des jeweiligen Mittelalterbezugs, sondern insbesondere für das grundsätzliche Verständnis des Werks: Während intendiert authentische Mittelalterdarstellungen auch einen repräsentativen Einblick in mittelalterliche Lebensbedingungen vermitteln wollen, wie dies bei Umberto Ecos *Der Name der Rose* und in geringerem Maße der gleichnamigen Filmadaption der Fall ist, ist ein solcher Anspruch Mittelalterkomödien wie MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL

---

2 Buchtitel werden im Folgenden kursiv gesetzt, während Filmtitel in Kapitälchen angeführt werden. Ausführliche Angaben zu Primär- und Filmtiteln finden sich in der Bibliographie am Schluss dieses Beitrags.

3 Jörg Müller, Anita Siegfried, Jürg E. Schneider: *Auf der Gasse und hinter dem Ofen. Eine Stadt im Spätmittelalter*. Aargau, Frankfurt am Main, Salzburg: Sauerländer 1995.

4 Cornelia Funke: *Tintenherz*. Hamburg: C. Dressler 2003; Cornelia Funke: *Tintenblut*. Hamburg: C. Dressler 2005; Cornelia Funke: *Tintentod*. Hamburg: C. Dressler 2007.

(Terry Gilliam, Terry Jones 1975) oder 1 1/2 RITTER – AUF DER SUCHE NACH DER HINREIßENDEN HERZELINDE (Til Schweiger 2008) fremd.

Auffällig ist, dass insbesondere im Mittelalter angesiedelte Erzählungen für Kinder und Jugendliche wie Astrid Lindgrens *Mio, mein Mio* oder *Die Brüder Löwenherz*, Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie oder Filme wie *SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD* oder *DIE BRÜDER LÖWENHERZ* vorwiegend den letzten beiden Arten der Bezugnahme zugeordnet werden können.<sup>5</sup> Ein detailliertes, akkurates Mittelalterbild erscheint hier weniger wichtig als ein bestimmtes Stimmungsbild, eine Atmosphäre von Abenteuer und Fantastik, für die sich das Mittelalter besonders eignet. Hedwig Röckelein bezeichnet das Mittelalter in diesem Zusammenhang, Michel Zink folgend, als „projection de l'enfance“<sup>6</sup>, da das Mittelalter als Vorläufer der Renaissance und der abendländischen Moderne typische Kindheits- und Jugenderfahrungen wie Selbstfindung, Erwachsenwerden und Zwang zur Zivilisierung repräsentiere.

Für die Ausgestaltung von Literaturadaptionen im Film ist die Unterscheidung zwischen Authentizität und Idealtypik zudem prinzipiell gestaltungsleitend. So lässt sich die Artussage mit einem größtmöglichen angestrebten Grad an Akkuratess umsetzen oder im Rahmen einer idealtypisch-stereotypisch gezeichneten mittelalterlichen Welt, einer „Projektion“ im Sinne Röckeleins.<sup>7</sup> Diese kann, wie in John Boormans *EXCALIBUR* (1981), Elemente der Fantastik enthalten oder in ihrer Stereotypik zum Zwecke der Erzielung komischer Effekte gestaltet werden, wie im bereits genannten *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL*.

---

5 Vgl. Astrid Lindgren: *Mio, mein Mio*. Hamburg: Oetinger 2008; Astrid Lindgren: *Die Brüder Löwenherz*. Hamburg: Oetinger 2008.

6 Hedwig Röckelein: *Mittelalter-Projektionen*. In: *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Hrsg. von Mischa Meier und Simona Slanicka. Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006. S. 41–62, hier S. 53.

7 Hedwig Röckelein differenziert verschiedene Formen, in denen das Mittelalter auf der Leinwand präsent sein kann – in Form von „biographischen Filmen“ (Röckelein [2006], S. 42) über mittelalterliche Figuren wie Lancelot oder Robin Hood, als Kostümfilm oder Literaturverfilmungen, aber auch als Fantasyfilm, der mittelalterliche Motive aufgreift, sich dabei aber „die größten Freiheiten im Umgang mit dem Mittelalter“ erlaubt und – wie die Herr der Ringe-Trilogie – in einer zeitlosen Welt spielt, die „so stark mit Mittelalter-Ikonogrammen aufgeladen [ist], dass eine pseudomittelalterliche Welt entsteht“ (Röckelein [2006], S. 52). Derartige Filme sind nach Röckeleins Verständnis Mittelalter-Projektionen.

Konstruiert werden diese verschiedenen Realisierungen ‚fiktionaler Mittelalter‘ sowohl in der Literatur als auch im Film über intertextuelle Bezugnahmen auf das Mittelalter als System, das aus verschiedensten Aspekten mittelalterlicher Überlieferung, aus verschiedenen mittelalterlichen Lebensbereichen in oft unterschiedlichen historischen Phasen gespeist wird.<sup>8</sup>

In den folgenden Abschnitten wird eine schematische Darstellung entwickelt, die – als *mindmap* realisiert (vgl. Abb. 1) – einen strukturierten Zugriff auf die überlieferte Mittelalterwelt bietet und eine Ein- und Zuordnung der einzelnen Systemreferenzen erlaubt. Hierdurch besitzt das Schema sowohl systematischen wie heuristischen Wert für die Analyse fiktionaler Mittelalterwelten, wenngleich es aufgrund der Komplexität der mittelalterlichen Lebenswelt nur eine Annäherung an letztere darstellen kann.

Geht es inhaltlich sowohl im historischen Roman als auch im Historienfilm vor allem um die Darstellung von historisch authentischen Gestalten und Vorfällen, die zumeist politischen – und weltbewegenden – Charakter haben, greifen Kinder- und Jugendliteratur wie auch -film im Besonderen auf Überlieferungen historischer Alltagswelten zurück. Hier steht das tägliche Leben der Menschen mit ihren Verhaltens- und Ausdrucksformen im Fokus – nicht ‚politische Hochgeschichte‘. Daraus resultierend unterscheidet das Schema, orientiert an Hans-Werner Goetz’ Untersuchungen zur Alltagsgeschichte des Mittelalters,<sup>9</sup> zunächst die einzelnen standesspezifischen Lebenssphären:

---

8 Ausgehend von einem erweiterten Textbegriff verstehen wir – in Abgrenzung zu einer Textreferenz, die den Bezug eines Textes auf einen oder mehrere konkrete Einzeltexte beschreibt – den Terminus der Systemreferenz als Bezugnahme eines Textes auf ein semiotisches System. Hierunter fällt sowohl die Bezugnahme auf ein mediales System als solches (Literatur, Film, Theater etc.) als auch auf Subsysteme desselben, also etwa bestimmte Genres oder Textsorten (vgl. hierzu Manfred Pfister: Zur Systemreferenz. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985 [= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35]. S. 52–58, hier S. 56). Abgesehen von Bezugnahmen eines Textes auf die „Konventionen literarischer Gattungen, auf Mythen, philosophische oder rhetorische Systeme“ (Ulrich Broich: Zur Einzeltextreferenz. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985 [= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35]. S. 48–52, hier S. 48) kann ein Text auch auf ein durch textliche Überlieferung konstituiertes System wie das Mittelalter referieren.

9 Vgl. hierzu Hans-Werner Goetz: Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert. 7. Auflage. München: C. H. Beck 2002.

Der Mensch war eingeordnet in die *Gemeinschaft*, die ihm zu leben erst ermöglichte [...]. Es gab viele Formen solcher Bindungen, in die man meist hineingeboren wurde: Der mittelalterliche Mensch war als Person Glied seiner Familie, seines Stammes, seines Königreiches, als Christ Glied der Kirche, die sich in der Pfarrgemeinde manifestierte, als Rechtsperson Angehöriger seines Standes, als Nichtfreier Höriger seiner Herrschaft.<sup>10</sup>

Dementsprechend finden sich auf der rechten Seite der *mindmap* Klerus (**Kloster- und Mönchsleben**), Adel (**höfisches Leben**), Stadtbewohner (**städtisches Leben**) und Bauern (**bäuerliches Leben**) sowie **unterständische Gruppen**. Zu letzteren gehören **Juden** und Berufsgruppen, die in **sesshaft** (z. B. Abdecker und Müller) und **nicht-sesshaft** (Gaukler, Bader) unterteilt werden können. Ausdifferenziert werden diese ständespezifischen Lebenssphären in **Raum, Kleidung und Alltagsleben**: Der **Raum** fasst sowohl die sozialhistorische und -politische Bedeutung der Institution für die mittelalterliche Gesellschaft als auch den Lebensraum als solchen. So ist die Institution des bäuerlichen Hofes in der Grundherrschaft beispielsweise Voraussetzung für das höfische Leben – und unterscheidet sich als Lebensraum für seine Bewohner eklatant von der Burg.

Die **Kleidung** ist ein prominentes Ausstattungsmerkmal in der Literatur und in der *mise en scène* des Filmes, um auf das Mittelalter zu referieren; zudem reflektiert sie durch Beschaffenheit und Farbe ständespezifisch den Platz ihres Trägers in der mittelalterlichen Gesellschaft.<sup>11</sup>

Das **Alltagsleben** fasst Aspekte des „menschlichen Leben[s] selbst in seinem (Tages-)Ablauf im Rahmen der jeweiligen Lebensverhältnisse“<sup>12</sup>. Demnach ist Alltag menschliches Leben inmitten der materiellen Kultur; das Leben spielt sich in einer prägenden Umwelt ab: Diese Kategorie fragt, wie die Lebensbedingungen ständespezifisch von den Betroffenen wahrgenommen, erlebt und nach ihren Bedürfnissen gestaltet werden. Wie die Religion, die das Alltagsleben der Menschen im Mittelalter in großem Maß beeinflusste, schließt diese Kategorie auch die unbewusst auf den Menschen einwirkenden Lebensbedingungen ein.<sup>13</sup>

---

10 Goetz (2002), S. 17.

11 Vgl. hierzu Harry Kühnel: *Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter*. In: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Hrsg. von Harry Kühnel. Stuttgart: Kröner 1992 (= Kröners Taschenausgabe; 453). S. XXVI–LXIX, hier S. XXX.

12 Goetz (2002), S. 14.

13 Vgl. zu diesem Absatz Goetz (2002), S. 14.

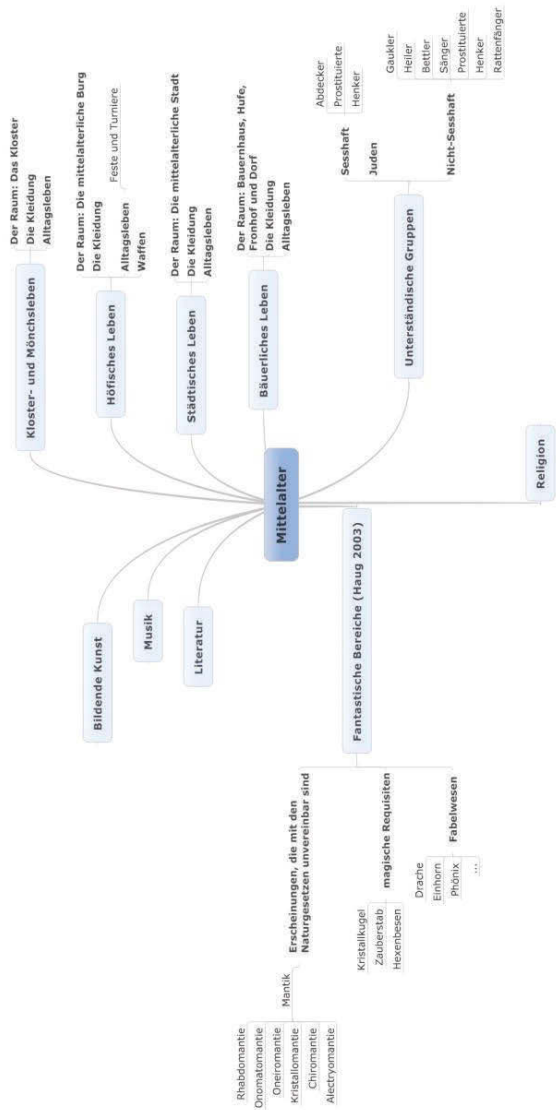


Abb. 1: Mindmap

Die linke Seite der *mindmap* ist den Schönen Künsten gewidmet, die im Mittelalter den *artes mechanicae* wie den *artes liberales* zugeordnet werden. In der *mindmap* werden sie in **Bildende Kunst**, **Musik**<sup>14</sup> und **Literatur**<sup>15</sup> unterteilt. So referiert – um nur ein Beispiel für die Bildende Kunst zu nennen – in den Filmadaptionen der *Harry Potter*-Heptalogie im Gemeinschaftsraum des Hauses Gryffindor eine Kopie des Millefleurs-Wandbehangs „A monseuldésir“ aus der Serie „La dame à la licorne“ auf das Mittelalter. Die Teppichfolge, so schreibt Maria Lanckorońska, ist eine Huldigung Margarethes von York, die in einer *cotte* aus Goldbrokat und einem hermelingefütterten *surcôt* als mittelalterliche Fürstin auf den Teppichen dargestellt wird.<sup>16</sup> Das Einhorn, das auf allen sechs Bildern abgebildet ist, symbolisiert nach dieser Deutung die Reinheit der Gattin Karls des Kühnen.<sup>17</sup> Im Mittelalter findet man das Einhorn als Fabelwesen sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Literatur zuhauf; innerhalb der *mindmap* gehört es zu den **Fantastischen Bereichen**, die – Walter Haug folgend<sup>18</sup> – aus drei Kategorien bestehen: **Erscheinungen, die mit den Naturgesetzen unvereinbar sind**, wie fliegende Menschen, lebende Statuen oder die Mantik. **Magische Requisiten** sind Zauberstäbe, Hexenbesen oder Kristallkugeln, und unter **Fabelwesen** werden schließlich Kreaturen wie Basilisken, Drachen – und Einhörner subsumiert.

---

14 Als Beispiel kann hier die Filmadaption von Umberto Eco's *Der Name der Rose* angeführt werden, die das Klosterleben aural über Gesänge inszeniert, die auf die Musik der Gregorianik referieren.

15 So beziehen sich viele Texte beispielsweise auf die ritterlichen Tugenden wie *êre* und *triuwe*, bilden Elemente aus der Artusdichtung wie die Figur des idealen Königs ab oder referieren auf den Minnesang.

16 Vgl. Maria Lanckorońska: Wandteppiche für eine Fürstin. Die historische Persönlichkeit der „Dame mit dem Einhorn“. Frankfurt am Main: Verlag Heinrich Scheffler 1965. S. 36.

17 Vgl. Lanckorońska (1965), S. 36.

18 Vgl. Walter Haug: Die komische Wende des Wunderbaren: arthurische Grotesken. In: Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Niemeyer 2003. S. 159–174.

## Fabelwesen bei *Harry Potter*

Insbesondere Fabelwesen, magische Requisiten und **Erscheinungen, die mit den Naturgesetzen nicht vereinbar sind**, finden sich in Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Heptalogie und den entsprechenden Filmadaptionen. Das Setting der Heptalogie ist jedoch in eine Handlung eingebettet, die im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert angesiedelt ist. Auf diese Gegenwart nimmt das Setting des Haupthandlungsorts der Heptalogie, das Zaubererinternat Hogwarts, hingegen nur teilweise bzw. indirekt Bezug. Während etwa der Schul- und Lebensalltag in Hogwarts dem britischen Internatssystem nachempfunden und der Schulunterricht „nach dem Modell der englischen *Public School* konzipiert“<sup>19</sup> ist, sind Insignien der technologisierten Gegenwart wie Autos, Telefone oder Fernseher kein Bestandteil der Internatswelt. So tritt an die Stelle der telefonischen Kommunikation die Eulenpost, Reisen werden in dem von einer Dampflokomotive angetriebenen Hogwarts-Express, mittels ‚Apparieren‘ oder mithilfe von Fabelwesen wie dem Hippogreif oder Thestralen unternommen.<sup>20</sup>

Die Rolle des im britischen Schulleben so wichtigen Fußballspiels übernimmt das Quidditch, ein Ballspiel auf fliegenden Besen, dem Rowling mit dem Band *Quidditch Through the Ages* sogar einen eigenen (fiktiven) historischen Abriss widmet, in dem die Ursprünge des Spiels in „ancient broom games“<sup>21</sup> des zehnten und elften Jahrhunderts nach Christus verortet werden. Auch andere Ausstattungselemente der Romane wie auch der Filmadaptionen greifen auf mittelalterliche Motive zurück, so wie die bereits erwähnte Kopie des Millefleurs-Wandbehangs „A monseuldésir“.

---

19 Ina Karg und Iris Mende: Kulturphänomen Harry Potter: Multiadressiertheit und Internationalität eines nationalen Literatur- und Medienevents. Göttingen: V&R unipress 2010. S. 143.

20 Werner C. Barg beschreibt *Harry Potter* als „Urban Fantasy“, einem Subgenre der Fantasy, dessen „Geschichten nicht komplett in einer erfundenen phantastischen Welt spielen, sondern vielmehr von der Behauptung ausgehen, dass sich in unserer Alltagsrealität oder in einer realistisch gezeigten historischen Welt Zugangswege in eine metaphysische Welt befinden“ (Werner C. Barg: Fantasy – Phantastische Weltorientierung für Kinder und Jugendliche. In: Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht. Hrsg. von Petra Josting und Klaus Maiwald. München: kopaed 2010 [= kjl&m 10.extra]. S. 51–61, hier S. 53).

21 Joanne K. Rowling: Kennilworthy Whisp – Quidditch Through the Ages. New York, NY: Arthur A. Levine Books 2001. S. 3f.



Durch derartige Elemente fungiert das Mittelalter in den *Harry Potter*-Erzählungen nicht als authentisches Setting oder idealtypischer Hintergrund, sondern als Lieferant für Versatzstücke, die als Motive oder Ausstattungselemente in eine eigentlich im 20. und 21. Jahrhundert angesiedelte Rahmenhandlung eingepasst werden. Besonders deutlich wird die Präsenz des Mittelalters an den zahlreichen **Fabelwesen**, deren Darstellung teils auf mittelalterliche Überlieferungen zurückgreift. Jene sind nicht nur ein Stilelement von Rowlings magischer Welt, sondern übernehmen auch verschiedene narrative Funktionen.

In den sieben Bänden um den Protagonisten Harry Potter begegnen dem Leser einige dieser **Fabelwesen**. Phönix und Einhorn, um nur zwei prominente Vertreter zu nennen, finden sich im *Physiologus*, einem in der Spätantike und im Mittelalter (omni-)präsenten Kompendium der Tiersymbolik. Aus diesem Kompendium, das Physiognomie und Verhalten der Wesen beschreibt, um diese dann in Analogie zur christlichen Heilslehre zu setzen, entstehen im Mittelalter die reich illustrierten Bestiarien, die ähnlich wie der *Physiologus* aufgebaut sind.<sup>22</sup>

In *Harry Potter und der Stein der Weisen* begegnet der Protagonist einem Einhorn im Verbotenen Wald. Nie zuvor hat er etwas „so Schönes“<sup>23</sup> gesehen, etwas, wie der Zentaur Firenze ausführt, „Reines und Schutzloses“<sup>24</sup>. Rowling nutzt das **Fabelwesen** – das Harry Potters Gegenspieler Voldemort getötet hat, um sich von seinem Blut zu ernähren – an dieser Stelle vor allem zur kontrastierenden Charakterisierung des Bösen und greift auf mittelalterliche Darstellungen des Einhorns zurück. Schon im *Physiologus* wird das Fabelwesen als „rein“ attribuiert; wegen seiner magischen Kräfte wird es als Sinnbild Jesu Christi gedeutet. Gezähmt werden kann es nur von einer Jungfrau, der es seinen Kopf in den Schoß legt.<sup>25</sup>

Vier Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes der Harry-Potter-Reihe veröffentlicht Rowling ihren eigenen *Physiologus*: In *Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind* wird das Einhorn nicht nur als

22 Vgl. Nikolaus Henkel u. a.: Art. ‚Bestiarium, -ius, Bestiarien‘. In: Lexikon des Mittelalters I. München: dtv 2002. Sp. 2072–2080.

23 Joanne K. Rowling: *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 2008. S. 278.

24 Rowling: *Harry Potter und der Stein der Weisen* (2008), S. 281.

25 Vgl. Otto Seel: *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*. Düsseldorf: Patmos 2005. S. 35.

„makellos weiß“ beschrieben, sondern gleichfalls auf die Jungfrau und die damit verbundene Keuschheit allusioniert: „Im Allgemeinen meidet es den Kontakt mit Menschen, und wenn es doch dazu kommt, lässt es eher eine Hexe als einen Zauberer näher treten.“<sup>26</sup>

Die Filmadaption *HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN* (Chris Columbus 2001) folgt in der äußeren Charakterisierung des Einhorns der Romanvorlage (ab 1:42:25), setzt jedoch in der Gegenüberstellung von Lord Voldemort und dem Zentauren Firenze, der Harry zu Hilfe eilt, eigene Akzente. Das „Reine[...] und Schutzlose[...]“ des Einhorns wird dadurch hervorgehoben, dass es sich, tot auf dem Waldboden liegend, mit seiner weißen Fellfarbe deutlich von der Düsternis des Nebelwaldes und dem schwarzgewandeten Lord Voldemort abhebt. Letzterer wird in dieser Szene zudem mit einer Vielzahl von dem Einhorn konträren Attributen ausgestattet: Er ist schwarz gewandet wie der Tod, erweckt Konnotationen mit den Dementoren aus den folgenden *Harry-Potter*-Romanen bzw. mit den Ghulen und Ringgeistern aus J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*-Trilogie und ernährt sich wie ein Vampir vom Blut des Einhorns.<sup>27</sup>

---

26 Joanne K. Rowling: *Newt Scamander – Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*. Sonderausgabe mit einem Vorwort von Albus Dumbledore. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 2010. S. 18. Marian Polhill schreibt der Mittelalterrepräsentation in den *Harry-Potter*-Erzählungen – und insbesondere dem Gebrauch von Tiervorstellungen aus den Bestiarien – eine Eskapismusfunktion zu, die sich auch in anderen Fantasy-Erzählungen wiederfinde: „As often occurs in the genre of fantasy, the author uses [...] notions of the medieval period in order to construct a fantasy realm that exists as an escape from the reality of modern society.“ (Marian Polhill: ›Scientific‹ Bestiaries. Translations, Misreadings, and Cultural Significance. In: *Kulturen des Manuskriptzeitalters: Ergebnisse der amerikanisch-deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002*. Hrsg. von Arthur Groos und Hans-Jochen Schiewer. Göttingen: V&R unipress 2004 [= *Transatlantische Studien zu Mittelalter und früher Neuzeit – Transatlantic Studies on Medieval and Early Modern Literature and Culture*; 1]. S. 279–297).

27 Vampirüberlieferungen finden sich vorwiegend in der Frühen Neuzeit im osteuropäischen Raum, englische Chroniken des 12. Jahrhunderts enthalten jedoch vereinzelt Aufzeichnungen vampirischer Phänomene, etwa in William of Newburghs *Historia Rerum Anglicarum* (book 5, ch. 22–24).

Die Filmszene inszeniert das tote Einhorn visuell als Fluchtpunkt dieser Kleingruppe von magischen Geschöpfen. Das Einhorn, Voldemort und der Zentaur Firenze sind auf drei verschiedenen Bildebenen angeordnet. Während das tote Einhorn den Bildhintergrund einnimmt und Firenze im Bildvordergrund platziert ist, ist Voldemort auf der mittleren Bildebene positioniert. Damit werden im Rahmen einer einzigen Einstellung drei verschiedene **Fabelwesen** bzw. fantastische Gestalten präsentiert, die ihren Ursprung in verschiedensten Überlieferungen und historischen Abschnitten haben (vgl. Abb. 2).<sup>28</sup> Diese Szene verdeutlicht, dass mittelalterliche Motive in HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN als Versatzstücke verwendet und mit anderen mythologischen Motiven rekombiniert werden.



Abb. 2: HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN (Chris Columbus, 2001)

Der Kontrast zwischen Voldemort und positiv konnotierten Fabelwesen wie dem Einhorn wird mittels traditioneller Strategien des filmischen Erzählens auch musikalisch unterlegt: Die gesamte Subsequenz im Verbotenen Wald wird von einem orchestralen Score begleitet, der kontrapunktisch den Gegensatz von Gut und Böse, von Gefahr und Sicherheit ausgestaltet. Das musikalische Motiv des Verbotenen Waldes, der in den kindlichen Hauptfiguren Furcht und Verunsicherung hervorruft, ist von perkussiven Instrumenten und Streichern in tiefer Registerlage geprägt. Verstärkt wird dies mit dem Erscheinen Voldemorts, das mit einem zunehmend perkussiven, von disharmonischen Streichern untermalten

28 Zentauren nehmen in der antiken griechischen Mythologie eine bedeutende Rolle ein und verweisen als Mischwesen aus Pferd und Mensch auch auf das Einhorn. Vgl. z. B. Christian Hünemörder: Kentaur. In: Lexikon des Mittelalters. Band 5. München: Artemis 1991. Sp. 1110.

Motiv musikalisch in Szene gesetzt wird. Ein Crescendo verdeutlicht die Bedrohung für Harry Potter in dieser Szene, bis mit dem Eingreifen des Zentauren Firenze die Gefahr gebannt und musikalisch mit Streichern in hohen Registerlagen untermalt wird. Die Dynamik der Musik wird dabei von der Schnittfrequenz und Kamerabeweglichkeit gespiegelt.

## Auralität

An dieser Stelle sei auf die besondere Rolle von auf den Gehörsinn der Rezipienten gerichteten Elementen im Kinder- und Jugendfilm hingewiesen. Wenngleich sich Bild, Ton sowie Montage als raumzeitliches Organisationsmittel der ersten beiden Elemente im Rahmen filmwissenschaftlicher Analysen begrifflich unterscheiden lassen, wirken diese filmischen Ausdrucksformen letztendlich auf Filmzuschauer in ihrer Gesamtheit ein. Dementsprechend sollte eine rezipientenorientierte Filmanalyse das Zusammenwirken dieser verschiedenen Ausdrucksformen des Films untersuchen. Es lassen sich jedoch unterschiedliche Dominanzverhältnisse feststellen, die rezeptionsleitend wirken und auch die Gestaltung der anderen filmischen Ausdrucksmittel formen. Ein klassisches Beispiel ist die Walzermusik aus Stanley Kubricks 2001 – A SPACE ODYSSEY (1968), die Kamerageschwindigkeit, Figurenbewegung und Montagerhythmus bestimmt und mit diesen synchronisiert ist.

Kinderfilme, so die Annahme, bieten verstärkt Rezeptionssignale an, die direkt oder indirekt auf den Gehörsinn zielen. Dies entspricht der wahrnehmungspsychologischen Einsicht, dass die kindliche Wahrnehmung in einem hohen Maße durch den Gehörsinn geprägt ist. So schreibt auch Isabell Tatsch, Jan-Uwe Rogge folgend, dass „bis zum Alter von etwa zehn Jahren [...] der Gehörsinn eine zentrale Rolle bei der Rezeption von Filmen“ spiele und zu einem „intensiven Filmerleben“<sup>29</sup> beitrage. Diese Bedeutung auditiver Gestaltungsmerkmale nimmt mit der weiteren Entwicklung der kindlichen zur jugendlichen Wahrnehmung zwar ab, bleibt jedoch weiterhin ein relevanter Bestandteil dieser.

---

29 Isabell Tatsch: Filmwahrnehmung und Filmerleben von Kindern. In: Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht. Hrsg. von Petra Josting und Klaus Maiwald. München: kopaed 2010 (= kjl&m 10.extra). S. 143–153, hier S. 149.

Filmelemente, die auf den Gehörsinn zielen, werden von uns in Anlehnung an den in der anglo-amerikanischen Forschung verbreiteten Terminus als „aural“ bezeichnet. Unter diesen Begriff werden von uns nicht nur rein auditive Signale – etwa in Form von Kinderliedern – gefasst, sondern auch indirekte Signale – etwa in Form musikalisierter<sup>30</sup> Montagestrukturen. Zu auralen Filmelementen zählen somit nicht nur Filmmusik, Geräusche und Dialoge, sondern auch rhythmische Verschränkungen von Bild und Ton oder Kamera- und Figurenbewegung. Die Betonung so verstandener auraler Ausdrucksformen in der rezipientenorientierten Filmanalyse erlaubt es, spezifisch kindliche Reaktionen auf Filme wie Klatschen und rhythmisches Springen mit den rezeptionsleitenden Signalen dieser Filme in Korrelation zu setzen.

Aurale Filmelemente sind dabei nicht notwendigerweise ein dominantes Gestaltungsmerkmal des jeweiligen Films. Wie die folgende Beispielanalyse aus den HARRY POTTER-Filmen zeigt, strukturieren sie das Filmerleben auch unterschwellig, auf nicht-offensichtliche Weise.

## Mantik: Trelawney und die Kristallkugeln

Eine der wohl seltsamsten Erscheinungen unter den Lehrkörpern der Hogwarts-Schule für Hexerei und Zauberei ist Sibyll Trelawney, deren Name die antiken Sibyllen mit dem Magier Trelawney verbindet, der „über die Zwischenstation Anthony Powells auf Aleister Crowley zurückgeht“<sup>31</sup>. Trelawney unterrichtet Wahrsagen als „hochstaplerische Trulle mit der Erfolgsbilanz von zwei korrekten Prophezeiungen“<sup>32</sup>, wie Michael Maar schreibt. In unregelmäßigen Abständen fällt sie in eine Trance, bei der sie mit tiefer Männerstimme (wahre) Prophezeiungen spricht, an die sie sich später nicht mehr erinnern kann. (In den Filmadaptionen ist diese Stimme bei Trelawneys zweiter Prophezeiung nicht bloß tief, sondern extrem verzerrt, ihr Atem deutlich zu hören.) Ohne diese Prophezeiungen, ohne die Bezugnahme auf diese Wahrsagepraktik, gäbe es die Heptalogie nicht, denn ohne sie, wie Rowling in den Romanen nach und

30 Vgl. Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction*. Amsterdam: Rodopi 1999.

31 Michael Maar: *Hilfe für die Hufflepuffs. Kleines Handbuch zu Harry Potter*. München: Hanser 2008. S. 105.

32 Maar (2008), S. 153.

nach darlegt, hätte Voldemort nicht Kenntnis davon, dass ihm möglicherweise in Harry Potter ein Todfeind heranwächst.

Das Wahrsagen oder die Mantik gehört zu den Erscheinungen, die mit den Naturgesetzen unvereinbar sind, wird im mittelalterlichen System der *artes* unter den *artes magicae* oder *incertae* abgehandelt und zeigt Verbindung zu Magie, Astrologie und Medizin. Die Wahrsagepraktiken waren von der Kirche als Aberglaube (*superstitio*) verboten, waren aber verbreitet und wurden z. T. als Gesellschaftsspiele betrieben. Die Kristallomantie, die Trelawney als ihre Fachdisziplin versteht, beschreibt Thomas von Aquin als *divinatio* „in lapide polito“, als „Weissagen aus glänzendem Stein“ in der *Summa Theologica* (S. Th. 2,2 q.95 a.3). Hauptquelle des Spätmittelalters sind die Schriften des Arztes Hans Hartlieb, der im *Buch aller verbotenen Künste* (1455/56) einen kritischen Überblick gibt und sieben Künste behandelt: nigramancia, geomancia, ydromancia, aremancia, pyromancia, ciromancia, spatulamancia.<sup>33</sup>

Die Filmadaptionen zeigen den vorbereitenden Charakter, den die Einführung der Kristallkugeln als Bestandteil von Trelawneys Unterricht hat: Sie verweisen auf das umfassende Archiv an Prophezeiungen, das in den Verliesen des Zaubereiministeriums eingerichtet ist. Diese Prophezeiungen – deren wichtigste Harry Potter betrifft – werden in glänzenden Kristallkugeln aufbewahrt, in denen sich langsam eine nebelartige Substanz dreht. Das Nebelmotiv wird vom Soundtrack des Films in Form von ‚nebelartigen Geräuschen‘ sowie von der Geschwindigkeit der Kamerabewegungen aufgenommen.

Musikalisch, visuell und in der Kameraführung werden die Kristallkugeln in *HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON AZKABAN* (Alfonso Cuarón 2004) und in *HARRY POTTER UND DER ORDEN DES PHÖNIX* (David Yates 2007) auf ähnliche Weise dargestellt und bereiten damit die für den Verlauf der Heptalogie zentrale Szene des fünften Teils im Archiv des Zaubereiministeriums vor. In dieser nimmt Harry Potter die Kristallkugel mit Trelawneys erster Prophezeiung über den Auserwählten, der Voldemort möglicherweise zu Fall bringen werde, an sich. Die Begleitung von Einstellungen auf einzelne Kristallkugeln mit einem spezifischen musikalischen Motiv und einer spezifischen Kamerageschwindigkeit erhöht

---

33 Vgl. hierzu Johannes Hartlieb: *Das Buch aller verbotenen Künste*. Hrsg. und ins Neuhochdeutsche übersetzt von Frank Fürbeth. Frankfurt am Main: Insel 1989.

den Wiedererkennungswert und die innere ästhetische Kohärenz der Reihe. Diese auralen Gestaltungsmittel dominieren nicht, wie die Walzermusik in *2001 – A SPACE ODYSSEY*, doch sie unterstützen und verknüpfen die anderen Gestaltungsmittel und Handlungselemente des Films.

## Mio, mein Mio

Während die *Harry Potter*-Heptalogie Mittelaltermotive lediglich als Versatzstücke verwendet, stellt das Mittelalter in Astrid Lindgrens *Mio, mein Mio* ein idealtypisches Setting dar, das scheinbar expositionell bereits im Vorspann des Filmtextes *MIO, MEIN MIO* ein- und weitergeführt wird.

In der Trickfilmsequenz erfasst die Kamera, von bedrohlicher Musik begleitet, zunächst die auf einem Berg thronende dunkle Burg des Ritters Kato, um hiernach in den Himmel zu schwenken, wo nach den Credits der Filmtitel eingeblendet wird. Die Kamera schwenkt zur Titelmusik nach rechts unten und zeigt das in hellen Farben gehaltene Schloss vom König des Landes der Ferne. Die Kamera zoomt nun heraus und zeigt das gesamte Bild in einer Panorama-Einstellung: Dargestellt ist das Land der Ferne mit den beschriebenen Festungen, mit Hügeln, Wäldern und Bergen sowie der Brücke des Morgenlichts, welche die „Insel der grünen Wiesen mit dem Land auf der anderen Seite des Wassers verbindet“<sup>34</sup>.

---

34 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 47.



Abb. 3: MIO, MEIN MIO (Vladimir Grammatikov, 1987)

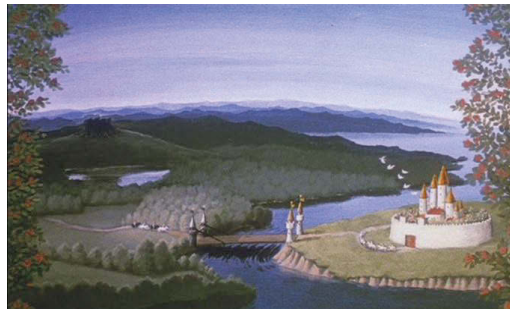


Abb. 4: MIO, MEIN MIO (Vladimir Grammatikov, 1987)

Der Vorspann rahmt mit dem Abspann, der das Land der Ferne zeigt, nachdem Katos Burg „zu einem großen Steinhaufen“<sup>35</sup> wurde, den Film und nimmt verschiedene Funktionen wahr (Abb. 3 und 4). Dementsprechend wird durch die an die naive Malerei erinnernde Gestaltung der Zeichentricksequenzen die Zielgruppe implizit benannt und durch Bildelemente, die zu einem großen Teil der Märchen-Topik entstammen – hier seien beispielhaft die roten Rosen erwähnt – auf das Märchenhafte von *Mio, mein Mio* verwiesen. In der Tat wird die Erzählung Astrid Lindgrens in der Literatur – wie viele ihrer Texte – als Märchen identifiziert. Stefan Neuhaus zufolge knüpft Lindgren in ihren Texten in

---

35 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 188.



„Handlung und Motiven“ vor allem an die Tradition des „Wirklichkeitsmärchens in der Nachfolge Hoffmanns“<sup>36</sup> an.

Expositionell führt der Vorspann vor allem in die fiktionale Mittelalterwelt ein, in der die märchenhafte Handlung spielt: So wird der **Raum des höfischen Lebens** in Form von Burgen abgebildet, so ist die Brücke des Morgenlichts mit Festungstürmen bewehrt, an denen stereotypisch kleine Fähnchen im Wind flattern, und so findet sich das dunkle Mittelalter, das auf der linken Bildseite im „Land Außerhalb“<sup>37</sup> in Gestalt von schwarzen Rittern und dunklen Festungsmauern seinen Platz nimmt.

In einer E-Mail an Tobias Kurwinkel vom 1. März 2011 schrieb die schwedische Illustratorin der Zeichentricksequenzen, Inger Rydén, dass sie die Bilder ihrer Imagination entnommen habe, was die Stereotypik der Motive der Mittelalterdarstellung erklärt. Über diese Motive eines idealtypischen Mittelalters hinaus referiert Rydén mit den großen Waldflächen in den Bildern jedoch auf den authentischen Siedlungsraum des frühen und späten Mittelalters:

Vor allem anfangs gab es große siedlungsfreie Gebiete, bedeckten doch im Mittelalter riesige, vielfach unzugängliche Wälder als natürliche Barrieren zwischen den Siedlungen das Land, so daß die Dörfer oft mehr oder weniger abgeschiedenen Siedlunginseln glichen.<sup>38</sup>

Diese Aussage über die riesigen Waldflächen gilt auch für das späte Mittelalter, denn mit dem Bevölkerungsrückgang beginnt „eine erneute Ausdehnung des Waldes auf Kosten des bereits kultivierten Landes“<sup>39</sup>. Das Mittelalter, das in *MIO, MEIN MIO* evoziert wird, orientiert sich hauptsächlich am **Alltagsleben** im späten Mittelalter und differiert so von der maßgeblich stereotypischen Motivik des Prätexts. So stammt die Festung, die als Kulisse für Ritter Katos Burg diente, aus dem frühen Spätmittelalter. Es handelt sich um das Eilean Donan Castle in Schottland, das oft Kulisse für Filme wie u. a. *HIGHLANDER* (Russell Mulcahy 1986) oder *BRAVEHEART* (Mel Gibson 1995) war. Spätmittelalterlich ist auch die Behausung der Weberin, die im Filmtext kein „kleines weißes

---

36 Stefan Neuhaus: Astrid Lindgren: *Mio, mein Mio* (1954). In: Ders.: *Märchen*. Tübingen: Francke 2005 (= UTB für Wissenschaft; 2693). S. 285–290, hier S. 285.

37 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 60.

38 Goetz (2002), S. 21.

39 Goetz (2002), S. 22.

Märchenhaus mit Strohdach<sup>40</sup> ist, sondern eine Hütte mit Fenstern aus bleigefassten Butzenscheiben. Butzenscheiben fanden erstmals im 14. Jahrhundert Verwendung und wurden im 15. und 16. Jahrhundert mittels Bleifassung zu ganzen Fenstern zusammengesetzt. Weiter orientiert sich die **Kleidung** am späten Mittelalter: So tragen der Ritter Kato eine Kopfbedeckung nach Art einer mittelalterlichen Gugel, die Weberin ein *surcôt* und die Kinder kittelähnliche Kleider.<sup>41</sup>

Auch das Musikinstrument, mit dem Nonno die Melodie spielt, die Mio vorkommt, als wenn er sie „früher schon einmal gehört“<sup>42</sup> hätte, lässt sich auf das Mittelalter beziehen. Auf einer „kleinen Weidenflöte“ spielt Nonno die von nun an zum Leitmotiv avancierende Melodie, die „schon in der Welt gewesen“ sei, bevor „es andere Melodien gegeben habe“<sup>43</sup>. Die Weidenflöte ist ein sehr altes und maßgeblich in der bukolischen Musik des Mittelalters verwendetes Holzblasinstrument aus einem ausgehöhlten Holzstück, das an beiden Enden offen und mit Grifflöchern versehen ist. Erwähnung findet sie z. B. bei Guillaume de Machaut in seiner Vers-Chronik *Die Eroberung von Alexandria*, die er 1370/71 verfasst. In der Filmadaption des russischen Regisseurs Vladimir Grammatikov wird die Weidenflöte Lindgrens zu einer Panflöte (Abb. 5) – wohl aufgrund des höheren visuellen Wiedererkennungswerts, aber auch aufgrund ihrer Verbreitung im osteuropäischen Raum.



Abb. 5: MIO, MEIN MIO (Vladimir Grammatikov, 1987)

40 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 88.

41 Zu mittelalterlicher Kleidung vgl. grundlegend: Katrin Kania: *Kleidung im Mittelalter. Materialien – Konstruktion – Nähtechnik*. Ein Handbuch. Köln u. a. 2010.

42 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 44.

43 Lindgren: *Mio, mein Mio* (2008), S. 44.

## Schluss

Der vorliegende Beitrag schlägt anhand einer Unterscheidung zwischen verschiedenen Arten der Bezugnahme auf das Mittelalter sowie einer *mindmap* einen Rahmen für die Analyse fiktionaler Mittelalterwelten in der Kinder- und Jugendliteratur sowie im Kinder- und Jugendfilm vor. Der Schwerpunkt der Analyse lag dabei mit *Harry Potter* und *Mio, mein Mio* auf Texten, die auf das Mittelalter als idealtypisches Setting der Handlung oder als Lieferant von Versatzstücken referieren.

Beispielhaft wurden die Darstellung von Fabelwesen und Mantik in den *Harry Potter*-Büchern und -Filmen sowie idealtypische Darstellungen mittelalterlicher Elemente, insbesondere des mittelalterlichen Alltagslebens, in *Mio, mein Mio* und der gleichnamigen Filmadaption untersucht. So zeigt die Analyse des Vorspanns von *MIO, MEIN MIO* in dem vorliegenden Beitrag, wie der Film die idealtypische Mittelalterrepräsentation in Lindgrens Roman mit filmischen wie illustrativen Mitteln in das Medium des Films überträgt.

Beide vorgeschlagenen Typologien eignen sich nicht nur für die intratextuelle Analyse einzelner Werke, sondern insbesondere für die Erfassung der intertextuellen Bezügen und Verschiebungen, die aus dem Adaptionprozess resultieren. Sowohl die *mindmap* als auch die Unterscheidung verschiedener Arten der Bezugnahme liefern vor allem einen heuristischen Rahmen, mittels dessen die untersuchten Bücher oder Filme unter eine bestimmte Analyseperspektive gestellt werden. Ergänzt werden müssen sie jedoch in jedem Fall durch spezifische, an die Erfordernisse von Kinder- und Jugendliteratur sowie Kinder- und Jugendfilm angepasste Methoden der Literatur- und Filmanalyse. Im Bereich der Filmanalyse bietet sich in Ergänzung zu traditionellen Analysemethoden als analyseleitendes Merkmal das Phänomen der Auralität an.<sup>44</sup>

---

44 Vgl. dazu: Kurwinkel, Schmerheim, Kurwinkel (2012).

## Bibliographie

### Primärtexte

- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. München: dtv 1986.
- Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: C. Dressler 2003.
- Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: C. Dressler 2005.
- Funke, Cornelia: *Tintentod*. Hamburg: C. Dressler 2007.
- Lindgren, Astrid: *Die Brüder Löwenherz*. Hamburg: Oetinger 2008.
- Lindgren, Astrid: *Mio, mein Mio*. Hamburg: Oetinger 2008.
- Müller, Jörg; Siegfried, Anita; Schneider, Jürg E.: *Auf der Gasse und hinter dem Ofen. Eine Stadt im Spätmittelalter*. Aargau, Frankfurt am Main, Salzburg: Sauerländer 1995.
- Rowling, Joanne K.: *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 2008.
- Rowling, Joanne K.: *Newt Scamander – Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind*. Sonderausgabe mit einem Vorwort von Albus Dumbledore. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 2010.
- Rowling, Joanne K.: *Quidditch im Wandel der Zeiten*. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Carlsen 2010.
- Tolkien, J.R.R.: *Der Herr der Ringe*. Stuttgart: Klett Cotta 2004.

### Filme

- Adamson, Andrew; Jenson, Vicky (Regie): *Shrek – Der tollkühne Held*. Drehbuch: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman und Roger S. H. Schulman. Produktion: Aron Warner, John H. Williams und Jeffrey Katzenberg. USA 2001.
- Annaud, Jean-Jacques (Regie): *Der Name der Rose*. Drehbuch: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin und Alain Godard. Produktion: Jake Eberts, Bernd Eichinger und Thomas Schühly. Deutschland/Frankreich/Italien 1986.
- Boorman, John (Regie): *Excalibur*. Drehbuch: John Boorman und Rospo Pallenberg. Produktion: John Boorman. USA, Großbritannien 1981.
- Columbus, Chris (Regie): *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Drehbuch: Steven Kloves. Produktion: Todd Arnow. USA/Großbritannien 2001.
- Cuarón, Alfonso (Regie): *Harry Potter und der Gefangene von Azkaban*. Drehbuch: Steven Kloves. Produktion: Chris Columbus, David Heyman und Mark Radcliffe. USA/Großbritannien 2004.
- Gibson, Mel (Regie): *Braveheart*. Drehbuch: Randall Wallace. Produktion: Mel Gibson, Alan Ladd junior und Bruce Davey. USA 1995.

- Gilliam, Terry (Regie); Jones, Terry (Regie): Die Ritter der Kokosnuss. Drehbuch: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones und Michael Palin. Produktion: Mark Forstater. Großbritannien 1974.
- Grammatikov, Vladimir (Regie): Mio, mein Mio. Drehbuch: William Aldridge. Produktion: Ingemar Ejve. Schweden/Norwegen/Russland 1987.
- Hellbom, Olle (Regie): Die Brüder Löwenherz. Drehbuch: Astrid Lindgren. Produktion: Olle Hellbom und Olle Nordemar. Schweden 1977.
- Kubrick, Stanley (Regie): 2001 – A Space Odyssey. Drehbuch: Stanley Kubrick und Arthur C. Clarke. Produktion: Stanley Kubrick. USA/Großbritannien/Frankreich 1968.
- Mulcahy, Russell (Regie): Highlander. Drehbuch: Gregory Widen, Peter Bellwood und Larry Ferguson. Produktion: Peter S. Davis und William N. Panzer. USA/Großbritannien 1986.
- Schweiger, Til (Regie): 1 1/2 Ritter – Auf der Suche nach der hinreißenden Herzelinde. Drehbuch: Oliver Philipp und Oliver Ziegenbalg. Produktion: Thomas Zickler und Til Schweiger. Deutschland 2008.
- Scott, Ridley (Regie): Robin Hood. Drehbuch: Brian Helgeland. Produktion: Russell Crowe, Brian Grazer, Ridley Scott. USA/Großbritannien 2010.
- Yates, David (Regie): Harry Potter und der Orden des Phönix. Drehbuch: Michael Goldenberg. Produktion: David Heyman und David Barron. USA/Großbritannien 2007.