

## Vom Orientalismus zur heimischen Folklore

### Ken Russell's THE LAIR OF THE WHITE WORM

Frank Hentschel, Gießen

Gleich, wie man den Genrebegriff des Horrors dreht und wendet, so gibt es zwei Filme von Ken Russell, die ihm in jeder Hinsicht entsprechen: *ALTERED STATES* (USA 1980) mit der Musik von John Corigliano und *THE LAIR OF THE WHITE WORM* (UK und USA 1988) mit der Musik von Stanislas Syrewicz. An beiden Horrorfilmen überrascht zunächst, dass ihre extradiegetische Musik, obwohl sie von einem Regisseur in Szene gesetzt wurden, der sich in seinen filmischen Werken immer wieder dezidiert der Musik zugewandt hat, auf Brechungen, Raffinessen oder Besonderheiten verzichtet. Für *ALTERED STATES* hat John Corigliano eine Musik komponiert, die in ihrer Anlehnung an Stilstiken der Neuen Musik sich ganz im Trend der Horrorfilme befand.<sup>1</sup> Ähnlich verhält es sich mit der einfacher gestalteten Synthesizer-Musik von Stanislas Syrewicz für *THE LAIR OF THE WHITE WORM*. Im Gegensatz zu *ALTERED STATES* spielt Musik in dem jüngeren Horrorfilm, für den Russell in loser Anlehnung an die gleichnamige Vorlage von Bram Stoker selbst das Drehbuch verfasste, allerdings eine handlungskonstitutive Rolle, auf die die folgenden Beobachtungen gerichtet sein sollen.

Der Film handelt von einer Dame, Lady Sylvia Marsh, die sich in eine Schlangenfrau verwandeln kann und in dieser Gestalt ihre Opfer manipuliert oder einfängt mit dem Ziel, einem in einer Höhle lebenden Drachen Nahrung zu liefern. Als eines ihrer Opfer – ein Junge im Pubertätsalter – auf seiner Mundharmonika einen Ausschnitt aus Nicolai Rimsky-Korsakows *Scheherazade* (1888) spielt, beginnt Sylvia Marsh einen langsamen Tanz auszuführen. Bei dem Ausschnitt aus der symphonischen Suite handelt es sich um das erste Thema des dritten Satzes: „Der junge Prinz und die junge Prinzessin“. Die aristokratische Domina war soeben im Begriff, eine CD aufzulegen, doch kommt ihr der Junge mit seiner Musik zuvor. Leider wird dem Zuschauer vorenthalten, welche Musik die Lady aufzulegen im Begriff war, denn es wird nur die Unterseite der CD ins Bild genommen. Welche Musik Sylvia Marsh präferiert, war allerdings kurz zuvor angedeutet worden, als eine mit „Coolness“ und „Schick“ assoziierte Popmusik – eine jazzige Saxophonmelodie,

---

1 Zu den Charakteristika der Musik im Horrorfilm siehe Hentschel 2011.

begleitet von den schnellen Rhythmen eines Drum Computers – aus ihrem Autoradio erklang (Kap. 7, Min. 28:08). Ausführlich thematisiert wird nur, was die Schlangenfrau nicht vertragen kann: „That sort of music freaks me out!“ (Kap 7, Min. 30:10).

Aber was verbirgt sich hinter „that sort of music“? Zumindest in erster Annäherung wird man vermuten, dass es das Orientalische der Musik Rimsky-Korsakows ist, das der Schlangenfrau zu schaffen macht. Denn zu den Stereotypen des Orientalismus gehört die Schlangenbeschwörung;<sup>2</sup> die Musik der *Scheherazade* repräsentiert die Musik der Schlangenbeschwörer und übernimmt in der Filmrealität auch ihre Funktion. Das diffus-orientalische Flair der Musik reicht aus, um Assoziationen an die Praxis der Schlangenbeschwörung wachzurufen. Dass das Orientalische der Musik Rimsky-Korsakows weitestgehend westlicher Imagination erwachsen ist und wenig oder gar nichts mit der Musik der von uns aus gesehen östlich liegenden oder als „östlich“, also morgenländisch im Gegensatz zu abendländisch begriffenen Kulturen zu tun hat, ändert hieran nichts oder macht solch lose Assoziationsketten überhaupt erst möglich.

Rimsky-Korsakow selbst ging es, wie er – freilich einem im Umfeld von Programmmusik häufiger begegnenden Topos folgend (Riethmüller 1992) – beteuerte, in der *Scheherazade* keineswegs darum, vier Märchen zu erzählen, sondern eine orientalisches-märchenhafte Atmosphäre hervorzurufen: „I had in view the creation of an orchestral suite in four movements, closely knit by the community of its themes and motives, yet presenting, as it were, a kaleidoscope of fairy-tale images and designs of oriental characters“ (Rimsky-Korsakow 1925, 248)<sup>3</sup>. Das hätte Russell nicht davon abhalten müssen, Motive des Märchens vom Prinzen und der Prinzessin durch die Musik für den Film wachzurufen. Auf welche Geschichte sich Rimsky-Korsakow bezog, ist indes ungewiss; und es ist schwer zu sagen, wie viele Märchen neben solchen, die Prinzen und Prinzessinnen im Titel tragen – „Die Geschichte vom Prinzen Bahram und der Prinzessin ed-Datma“, „Die Geschichte von dem Prinzen Saif el-Muluk und der Prinzessin Badi at el-Dschamal“, „Die Geschichte des Prinzen Bedr von Persien und der Prinzessin Giauhare von Samandal“ – überhaupt in Frage kämen (vgl. auch Mason 1917, 426). Es ist daher ratsam, auf entsprechende Spekulationen zu verzichten.

Ohne den Kontext von Kolonialismus, Imperialismus, von zivilisatorischem Superioritätsdenken, wie es seit der Aufklärung in der westlichen Kultur herrschte, ohne den Kontext von Exotismus und Globalisierung lässt sich Rimsky-Korsakows Werk nicht angemessen verstehen. Es gibt in Russells Film aber keinerlei Hinweise darauf, dass er eine historistische Intention mit dem Zitat verfolgte. Relevant zu sein scheint zunächst der mit der *Scheherazade* verknüpfte Orientalismus. Dabei kann die Überlieferungsgeschichte der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* wie ein Kommentar zum westlichen Bild „des“ „Morgenlandes“ erscheinen, in dem sowohl alle kulturellen Binnendifferenzierungen als auch sämtliche chronologische Verschachtelungen verschwinden. Denn die über eine Rahmenhandlung zusammengehaltene Märchensammlung setzt sich

---

2 Das einschlägige Werk zum „Orientalismus“ ist Said 1978.

3 Siehe ferner Abraham 1939, 138-143.

ebenso ihrer historischen wie ihrer geografischen Herkunft nach aus sehr unterschiedlichen Elementen zusammen. Die Rahmenhandlung „geht auf einen vorislamischen iranischen Prototyp zurück, der zum Teil auf Elementen indischen Ursprungs beruht und in verschiedenen Stufen in der arabischen Welt seine spätere Prägung erhielt.“ Für die übrigen Märchen nimmt man aufgrund der Erwähnung eines persischsprachigen Vorläufers einen iranischen Ursprung an, auch wenn „arabische fiktionale Literatur bereits früh dazu neigte, phantastische Geschichten in Iran anzusiedeln“. Die Sammlung war „wohl um einen begrenzten konstitutiven Kern gruppiert, der möglicherweise nicht viel mehr als die Rahmenerzählung und die einleitend angeführten Geschichten umfasste. In der Folgezeit wuchs die Sammlung durch Integration von Erzählungen aus unterschiedlichen Überlieferungen, die jeweils verschiedenen Schichten zugeteilt werden können.“

So gibt es neben der indischen und der iranischen Schicht auch eine in Bagdad geprägte Schicht sowie eine Kairoer Schicht. Doch damit noch nicht genug, ist über griechischen Einfluss hinaus auch „ein jüdisches Element greifbar“ (Marzolph 2009).

Die Komplexität dieser Überlieferungslage macht wie in einem Brennglas die Vielschichtigkeit der Kulturen deutlich, die vom Orientalismus zu einem morgenländischen Kulturkreiseinerlei verschmolzen werden. Dass sich die griechischen und jüdischen Anteile nicht ohne weiteres in die ideologischen Klischees des Orientalismus fügen lassen, ist nur ein erstes Indiz dafür, dass das westliche Bild vom Morgenland verquer ist. Es hat den Anschein, als spiele Ken Russell genau mit solchen Verwerfungen. Schon die nächste Szene, in der Musik der Schlangenbeschwörung eingesetzt wird, macht deutlich, dass Russell keineswegs die Stereotype des Orientalismus bedient, sondern sie mittels Übertreibung humoristisch dekonstruiert. Lord James D'Ampton lässt auf seinem Schloss riesige Lautsprecher aufstellen, um die Schlangenfrau mit entsprechender Musik zu beschwören und so – um in orientalischer Metaphorik zu bleiben – in Schach zu halten und anzulocken. Der Lord erinnert sich an eine Schallplatte seines verstorbenen Vaters, auf der sich Musik eines Schlangenbeschwörers befunden habe, und meint, sie sei in der Abteilung nordafrikanischer Musik aufbewahrt worden. Mit der Hilfe seines Dieners, der schon Bediensteter seines Vaters war, findet er die gesuchte Musik schließlich auf der Rückseite einer Platte, deren Vorderseite Musik eines türkischen Bauchtanzes enthält.<sup>4</sup> Russell beschwört damit nicht nur die musikalischen Stereotype des Orientalismus, sondern führt auch die Verschwommenheit der Vorstellung von morgenländischer Musik vor Augen: Ob sie indisch ist, nordafrikanisch oder türkisch, scheint keinen Unterschied zu machen. Die Platte trägt den Titel *Turkish Charmers*, doch hinsichtlich der Frage, ob beide Musiken tatsächlich aus der Türkei stammen, muss man sich nicht auf das fiktive Plattenlabel verlassen, das vermutlich einen Weltmusik-Mischmasch publiziert hat. Die Musik der A-Seite „könnte ebenso türkisch wie arabisch sein, sowohl, was die Instrumentation, die Skala als auch den Rhythmus angeht. Solche Musik wurde sowohl in der Türkei als auch in arabischen

---

<sup>4</sup> Bauchtanz ist im Kontext dieses Films natürlich zugleich ein Symbol weiblicher Verführung. Doch dies steht im Zusammenhang mit anderen Themen des Films, die hier nicht besprochen werden sollen.

Staaten vor allem in Filmen als auch in den Salons gespielt.“ Die Musik der B-Seite, um die es hier in erster Linie geht, lässt sich weniger eindeutig zuordnen. Sie ist offenbar „weder typisch türkisch noch typisch arabisch, sondern eher eine Art orientalischer Mischmasch. Die Hauptmelodie klingt nach arabischer Film- / Salonmusik“, aber zugleich sind „indische Instrumente“ zu hören: nämlich Tabla und Sitar. „Der Rhythmus ist für türkische bzw. arabische Musik viel zu gleichförmig und wenig verziert.“<sup>5</sup> Schlangenbeschwörer und Bauchtänzerinnen bilden zwei Seiten einer und derselben Schallplatte, so wie sie zwei Seiten eines und desselben Orientalismus darstellen. Und der Landsitz des englischen Adligen sieht in dieser Szene mit einem Mal auch aus wie ein orientalisches Märchenschloss (Kap. 13, Std. 01:02:10).



Es lohnt sich, von dieser Warte aus zur Szene, in der die *Scheherazade* eingesetzt wurde, nochmals zurückzublicken. Denn der dekonstruktive Ansatz lässt eine mögliche andere Bedeutungsschicht erkennbar werden. Für den musikalischen Subtext des Films hat die scheinbar nebensächliche Tatsache, dass Rimsky-Korsakows Orchesterwerk in Russells Film auf der Mundharmonika gespielt wird, offenbar eine nicht geringe Bedeutung. Wenige unpassendere Instrumente sind denkbar. Nicht nur ist die Mundharmonika gänzlich ungeeignet dafür, die orchestrale Charakteristik der symphonisch gedachten Musik aufzugreifen, sondern die Mundharmonika ist ein europäisches Produkt des 19. Jahrhunderts und damit besonders weit vom pittoresken Morgenland entfernt, das mit dem Werk Rimsky-Korsakows, mit den Topoi des Bauchtanzes und der Schlangenbeschwörung evoziert werden soll. Die starke Verbreitung der Harmonikainstrumente im 19. Jahrhundert steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem industriellen Wachstum und der Ökonomisierung der Lebenswelt (vgl. Dunkel 1996, 174) – Aspekte, die schwer mit den stereotypisierten Fantasiebildern des Morgenlandes in Zusammenhang gebracht werden können.

<sup>5</sup> Aus einer E-Mail des Musikethnologen Markus Schmidt (19. Februar 2011), dem ich an dieser Stelle für seine Hilfe herzlich danken möchte.

Die Konfrontation scheint beabsichtigt, lässt sich indes keineswegs auf ihren dekonstruktiven Ansatz reduzieren, denn über einen ganz anderen Faktor sind *Scheherazade* und Mundharmonika untergründig miteinander verknüpft: das Moment der Folklore. Denn so wenig rituelle oder höfische Musiken anderer Kulturen als Folklore über einen Kamm geschoren werden können, so sehr neigt der musikalische Orientalismus zu historisch-soziologischen Nivellierungen, denen das Andere pauschal als Folklore erscheint (so wie bis heute zum Gegenstandsbereich der Ethnomusikologie vielfach sowohl die Volksmusik der eigenen Kultur als auch sämtliche Musiken anderer Kulturen gehören). Russell greift diese Unschärfen gezielt auf, indem er die *Scheherazade* von einem Instrument westlicher Folklore vortragen lässt. Denn allein die Klampfe könnte der Mundharmonika den ersten Rang als Volksinstrument unter jungen Menschen streitig machen. Ans Lagerfeuer, an dem ja auch gern Märchen erzählt werden, passen beide Instrumente gleichermaßen. Der pubertierende Junge, den die Aristokratin in seiner Pfadfinder-Tracht aufgabelt, ist mit der dreigliedrigen Lilie auf seinem olivfarbenen Hut und der beigefarbenen halblangen Hose so sehr ein Prototyp des Boy Scouts wie die *Scheherazade* ein Prototyp des Orientalismus.



Von hieraus ist der Schritt zum Verständnis derjenigen Musik, mit der die Schlangenfrau beim Showdown unschädlich gemacht werden soll, rasch getan. Indem der Orientalismus abgestreift wird, bleibt die Folklore übrig: In voller folkloristischer Montur, mit hellen Kniestrümpfen und kariertem Rock, bläst der Schotte Angus Flint in den Dudelsack, und was er spielt, ist keine orientalistische Musik, sondern allem Anschein nach traditionelle schottische Dudelsackmusik.



Es ist bemerkenswert, dass der so inszenierte Übergang vom Orientalismus zur heimischen Folklore vollzogen wird, ohne dass dies als Inkonsistenz erscheint.<sup>6</sup> Dass eine Melodie aus der *Scheherazade* wirkt, lässt sich mit orientalistischer Einstellung noch nachvollziehen, aber um die Macht des Dudelsacks begreifen zu können, bedarf es der soeben dargelegten Herleitungen.

Das Vexierspiel mit der Idee des Folkloristischen stellt Verknüpfungen her zwischen Mundharmonika, Rimsky-Korsakow, Dudelsack, türkischer, arabischer und indischer Musik. Solche Verknüpfungen sind so absurd wie aufschlussreich, denn sie führen vor Augen, dass sich das vermeintlich Exotische auch in der eigenen Folklore finden lässt und dass sich das scheinbar Fremdartige vielfach nur Prozessen des Otherings verdankt. Was als ähnlich oder anders klassifiziert wird, hängt von den Ideologien ab, die die Beobachtung steuern. Der erfrischende Effekt von Russells Perspektive auf das Folkloristische resultiert daraus, dass sie von den herkömmlichen Ideologien abweicht und dadurch die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen selbst lenkt, die die Erzeugung von Fremdartigkeit oder Exotischem steuern.

Im Showdown wird der absurd-komische Aspekt solcher Dekonstruktion auf noch einer ganz anderen Ebene akzentuiert. Dass sich die Schlangenfrau gegen die Dudelsack-Angriffe erfolgreich zur Wehr setzt, indem sie ihre Hörorgane mit Ohrenstöpseln abdichtet, erscheint nur auf der Oberfläche als Klamauk. Denn er besitzt eine tiefere Dimension: Die Hörfähigkeit von Schlangen war lange umstritten, und vor allem herrscht landläufig die Auffassung, sie seien taub: Aufgrund von jüngeren Forschungen ist man über die Hörfähigkeit dieser Reptilien genauer informiert. Mit ihrem Innenohr hören Schlangen Klänge tieferer Frequenzen, die durch die Luft vermittelt werden; und die Ortung von Feinden oder Opfern über akustisch wahrgenommene

---

6 Keine der auf IMDB zu findenden Kritiken merkt dies an.

Bodenvibrationen spielt ohnehin eine wichtige Rolle (Young 2003; Friedel, Young, van Hemmen 2008). Dennoch wird weiterhin vermutet, dass Schlangen nicht auf Musik reagieren. Ausschlaggebend für ihr Verhalten bei der sogenannten Schlangenbeschwörung sind die optischen Reize, insbesondere die Bewegungen des Flötenspielers, dessen Instrument in einer musikalisch folgenlosen Weise durch einen Metallstab verlängert ist.<sup>7</sup> Dass in Russells Film die Schlangenfrau tatsächlich auf Musik reagiert, ist daher in einer verborgeneren Schicht des Films eine weitere Dekonstruktion des Orientalismus.



„That sort of music“, nach der wir fragten, entpuppt sich als Musik mit einem wie auch immer gearteten Zug des Folkloristischen. Solche Musiken werden hier nicht ungeachtet der Tatsache verwendet, dass sich eine solche Kategorie des Folkloristischen ohne ideologische Simplifizierungen musikhistorischer und ethnomusikologischer Sachverhalte gar nicht denken lässt, sondern darin liegt der dekonstruktive Charakter, den man in Anbetracht der ironischen Grundhaltung des Films und seiner „Camp“-Ästhetik kaum in Frage stellen wird. Russell lenkt so zugleich den Blick auf das Exotische der eigenen Folklore, die kaum weniger orientalistisch wirkt als das Morgenland; und es ist nur konsequent, dass der schottische Archäologe Angus Flint, dessen Fund eines überdimensionalen Schlangenschädels am Beginn des Horrormärchens steht, von seinen nordenglischen Begleitern auf einer Party sozusagen als Exot klassifiziert wird: „He is an out comer.“ – „Way out... the Orkney Islands“ (Kap. 2, Min. 07:25).

Gräbt man, einmal auf die Spur des Folklorismus gestoßen, tiefer, wie es auch Archäologen zu tun pflegen, so zeigt sich, dass das Vexierspiel mit musikalischem Folklorismus zugleich einen Kommentar zur Handlung

<sup>7</sup> O'Reily (1894) hat wohl als Erster die Bedeutung der Musik bei der Schlangenbeschwörung wissenschaftlich angezweifelt. Werner 1999 folgt diese Ansicht an, betont allerdings, dass Schlangen sehr wohl Schall wahrnehmen und schließt – freilich rein spekulativ und ohne historische Evidenz – auch nicht aus, dass die Schlangenbeschwörung ursprünglich einmal tatsächlich mit Musik tu tun hatte.

liefert. Bei ihr nämlich haben wir es im engsten Sinne mit Folklore zu tun. Schon Bram Stoker hatte auf nordostenglisches Volksgut zurückgegriffen, nämlich die Legende vom Lambton Worm, der Russel eine zentrale Rolle zuwies.<sup>8</sup> Die Vielschichtigkeit der Legendenüberlieferung mag derjenigen von *Tausendundeiner Nacht* nicht gleichkommen, aber das Prinzip ist dasselbe. Neben dem nordostenglischen Lambton Worm gibt es auch einen schottischen Linton Worm<sup>9</sup>, von dem es nicht weit ist zum „germanischen“ Lindwurm, auf den der junge Lord D’Ampton zu Beginn des Films selbst anspielt („... Gothic waurms, German wurm ...“, Kap. 2, Min. 08:58).<sup>10</sup> Die Ballade, die Clarence M. Leumane 1867 aus der Legende vom Lambton Worm gedichtet hat und die dem Folk-Song zugrunde liegt, der gegen Anfang des Films auf einer – selbst Folklore inszenierenden – Party vorgetragen wird und den Abspann musikalisch begleitet, ist ein späterer Teil jener Überlieferungsgeschichte.<sup>11</sup> Im Internet, dem modernen Medium der Volksüberlieferung, finden sich, wie es für folkloristische Traditionen üblich ist, zahlreiche weitere Versionen der Legende.

So hat das musikalische Sammelsurium der west-östlichen Folklore seine Entsprechung im Mischmasch der Textgrundlage. Neben den durch die *Scheherazade* evozierten „morgenländischen“ persischen und arabischen Elementen liegen dem Film tatsächlich gerade „abendländische“ englische und germanische Sagen zugrunde. Die Brücke wird dadurch geschlagen, dass es zunächst „orientalische“ Musik ist, die einen Schlangendrachen mit mittelalterlich-europäischen Wurzeln zu beschwören vermag.

Eine Oper gibt es zu allem Überfluss auch: 1978 vertonte Robert Sherlow Johnson die Legende vom Lambton Worm nach einem Libretto von Anne Ridler. Allen vermeintlichen Trennungen zwischen Kunst und Folklore zum Trotz, wurde damit natürlich weiter gestrickt am Volksgut, dem ausdrücklich Johnsons Interesse gehörte:

„It had been in my mind for some time [...] to compose something connected with my native part of the country, the north-east of England. Pure instrumental music does not, however, lend itself to the superimposition of objective extra-musical ideas, and folksong does not commend itself to me as a basis for composition. The north-east is rich in folklore and it seemed opportune to explore the possibility of using one of the many ‘dragon’ or ‘worm’ legends from that part of the country as the basis of a stage work.“<sup>12</sup>

---

8 Siehe den deutschsprachigen Wikipedia-Artikel „Lindwurm von Lambton“ ([http://de.wikipedia.org/wiki/Lindwurm\\_von\\_Lambton](http://de.wikipedia.org/wiki/Lindwurm_von_Lambton) (zuletzt eingesehen am 20. Februar 2011) sowie Petzold 2003, S. 123f., und Simpson und Roud 2000. Nicht zugänglich waren mir Simpson 1980 und Henderson 1879.

9 Überliefert etwa in: Henderson 1866, S. 256-259.

10 Lanza 2007 zufolge sprach der Drache in Fritz Langs *Die Nibelungen* Ken Russell schon früh an (S. 13).

11 Autorangabe nach dem oben bereits zitierten Wikipedia-Artikel (vgl. Anm. 8). Die Ballade findet sich im Roud Folk Song Index unter der Nummer 2337 (<http://library.efds.org/cgi-bin/home.cgi>). Ausgaben finden sich in Palmer 1980, S. 102-104 (mit Musik), Grigson 1977, S. 320f. und 368. Nicht zugänglich waren mir Polwarth 1972, S. 30f., Walton o. J., S. 5f. und Stokoe 1893.

12 Robert Sherlow Johnson. The Lambton Worm, in: Musical Times 119/1620 (1978), S. 139f.



Ob Russell von Johnsons Oper wusste, ist mir nicht bekannt, aber wie dieser führt er die Tradierung der Legende fort, die er zugleich zu einem Film über Folklore gestaltete. Und Russells Film selbst begründete wiederum Folklore: „Legends also tell of *Lair* parties in places like Los Angeles, where revelers dress as their favorite characters.“<sup>13</sup>

## Literatur

Abraham, Gerald (1939) *On Russian Music*, London; Nachdruck New York: Johnson, 1979.

Dunkel, Maria (1996) Harmonikainstrumente IV-VII. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, begründet von Friedrich Blume, 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel, Stuttgart u. a.: Bärenreiter und Metzler, Sp. 173-210.

Friedel, Paul, Bruce A. Young und J. Leo van Hemmen (2008) Auditory Localization of Ground-Borne Vibrations in Snakes. In: *Physical Review Letters* 100, Februar 2008, S. 1-4.

Grigson, Geoffrey (1977) *Penguin Book of Ballads*, Harmondsworth: Penguin Books.

Henderson, William (1866) *Notes on the folk-lore of the northern counties of England and the borders*, London: Longmans.

Henderson, William (1879) *Folklore of the Northern Counties*, London: Satchek, Peyton & Co.

Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz & Fischer.

Lanza, Joseph (2007) *Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films*, Chicago: Chicago Review Press.

Marzolph, Ulrich (2009) Tausendundeine Nacht. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart und Weimar: Metzler, zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de) (8. Februar 2011).

Mason, Daniel Gregory (1917) Short Studies of Great Masterpieces IV: Symphonic Suite „Scheherazade“ by Nicolas Rimsky-Korsakoff. In: *The New Music Review* 16, S. 426-430.

---

13 Lanza 2007 (wie Anm. 19), S. 285.

O'Reilly, G. R. (1894) The Cobra and other Serpents. In: *The Popular Science Monthly* 46, S. 67-78.

Palmer, Roy (1980) *Everyman's Book of British Ballads*, London u. a.: J. M. Dent & Sons.

Petzold, Leander (2003) Lindwurm von Lambton. In: ders., *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*, München: C. H. Beck.

Polwarth, Gwen (1972) *Come You Not from Newcastle*, Newcastle-upon-Tyne: Graham.

Riethmüller, Albrecht (1992) Programmusik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: *Programmusik*, hg. von Albrecht Goebel, Mainz: Schott, S. 9-29; wieder abgedruckt in Albrecht Riethmüller, *Annäherungen an Musik. Studien und Essays*, hg. von Insa Bernds, Michael Custodis und Frank Hentschel, Stuttgart: Franz Steiner, 2007, S. 103-122.

Rimsky-Korsakows, Nicolai *My Musical Life*, übers. von Judah A. Joffe, hg. von Carl van Vechten, 2. überarbeitete Aufl., New York 1925: Alfred A. Knopf.

Russell, Ken (1988) *The Lair of the White Worm*, DVD-Ausgabe: Artisan Home Entertainment, Santa Monica, CA.

Said, Edward (1978) *Orientalism*, New York: Pantheon Books.

Simpson, Jacqueline (1980) *British Dragons*, London: Wordsworth Editions.

Simpson, Jacqueline und Steve Roud (2000) Artikel „Lambton Worm, the“. In: *A Dictionary of English Folklore*: Oxford University Press (*Oxford Reference Online*: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t71.e590> (zuletzt eingesehen am 25. Februar 2011)).

Stokoe, John (1893) *Songs and Ballads of Northern England*, Nachdruck Newcastle-on-Tyne: Scott, 1974

Walton, Clarence R. (o. J.) *Songs & Ballads of Northern England*, Newcastle-upon-Tyne: Allan.

Young, Bruce A. (2003) Snake Bioacoustics: Toward a Richer Understanding of the Behavioral Ecology of Snakes. In: *The Quarterly Review of Biology* 78/3, S. 303-325.

WERNER, YEHUDAH L. (1999) DOES THE COBRA OBEY THE SNAKE CHARMER'S FLUTE. IN: *HAMADRYAD* 24/1, S. 23-28.

**Empfohlene Zitierweise:**

Hentschel, Frank: Vom Orientalismus zur heimischen Folklore - Ken Russell's THE LAIR OF THE WHITE WORM

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7, 2011.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 15.10.2011.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Frank Hentschel. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.