

Prijevod s njemačkog na hrvatski. Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Maroević, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:546210>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE
PREVODITELJSKI SMJER
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

Lucija Maroević

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački

Diplomski rad

Mentorica: Vesna Ivančević Ježek, viša lektorica

Zagreb, rujan 2019.

Sadržaj

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische.....4

Bayreuther, Rainer (2010): *Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“*. Die Musikforschung 63/ Jahrg. 3, S. 234-247.

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački.....21

Tkalčić, Marina (2015): *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*. Studia ethnologica Croatica 27, str. 189–208.

Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext.....44

Kroatischer Ausgangstext

Hrvatski izvornik.....59

Bibliografija.....79

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Bayreuther, Rainer (2010): *Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“*. Die Musikforschung 63/ Jahrg. 3, S. 234-247.

Kritična točka semantičke teorije je način na koji glazbeni supstrat dolazi do političkog sadržaja. Promotrimo najprije kako Rösling politički sadržaj načelno poima kao “semantem”¹, i to ne samo ondje gdje uz dani glazbeni supstrat dolazi i politički tekst, već i ondje gdje glazbeni autor sklada svoje djelo na određen način, tako da predstavlja politički sadržaj. Time se implicira da bi autor drugačije skladao da je htio izraziti drugi ili nikakav politički sadržaj. Ostavimo trivijalni slučaj, u kojemu se kod određenog načina skladanja radi o političkim šiframa, recimo o melodiji državne himne, po strani i promotrimo pravi problem, a to je da skladatelj svoju političku intenciju izražava u određenim postavkama glazbenih parametara, primjerice tako što bira glasnu dinamiku, divlji ritam ili – što je slučaj u Händelovoj Odi – određeni raspored zborskih glasova. Jedna semantička teorija to objašnjava tako što postavke parametara nisu per se političke – jer glasna dinamika, divlji ritam i određen raspored zborskih glasova sami po sebi nemaju političko značenje, već je u skladu sa semantičkom teorijom političko značenje i ovdje semantem.

Ali odakle dolazi taj semantem? Rösing mora tvrditi da ga autor uzima iz konteksta djela, okolnosti izvedbe, svog vlastitog predpoimanja, predpoimanja publike itd. prije no što donese svoju skladateljsku odluku.² Gdje god smjestili semantem: ako ga ne želimo smjestiti u glazbi samoj kako bismo obranili apriornu predodžbu beznačaja glazbenih faktura, zapravo smo odustali od razlike između politične i politizirane glazbe. Svaka glazba s političkim značenjem prema tome je politizirana glazba, politizirana semantemom koji postoji neovisno o skladbi. Vidljivo je da Rösing želi izbjeći takvu posljedicu; on želi spasiti mogućnost glazbenika da skladateljski realizira političku namjeru. Ali ja smatram da je u svakoj teoriji koja politički sadržaj glazbe smatra semantikom ta posljedica neizbježna. U poimanju da je politički sadržaj glazbe semantem leži *petitio principii*: skladateljska odluka za određeno glazbeno obilježje koja bi trebala biti razlog za politizaciju konteksta sama treba politički kontekst kako bi glazbeno obilježje bilo političko.

Semantičke teorije politične glazbe su korisna heuristika za približavanje toj temi. Ipak, ograničene su na razinu značenja i izmiču ontologiji političkoga u političnoj glazbi. Pretpostavljam da se argumentativna greška semantičkih teorija koja dovodi do *petitio principii*, nalazi u razlikovanju skladateljske fakture koja je sama po sebi nepolitička od političkog semantema. Ono političko u političnoj glazbi treba smatrati više izvornim. Čini se da ono leži u glazbenom činu

¹ Rösing, „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, str. 163.

² Rösing taj kontekst u oba slučaja naziva “glazbenim procesom cirkuliranja”.

samom na način da nije moguće razlikovati glazbene faktore koji su nepolitički po sebi od političkog semantema, dakle da navodna čistoća značenja ovoga „po sebi“ i navodne naknadnosti semantema nestaju. Sam čin muziciranja je ono političko, ukoliko glazbeni akter ima političku namjeru. Iz tog čina slijedi glazbena faktura s određenom nužnošću i u istoj nužnosti je shvaćena politički, bez potrebe za dekodiranjem političke semantike.

Kako bi se to pojasnilo, pozabavit ćemo se primjerom Jimija Hendrixa³ koji je naveo Rösing. U skladu sa semantičkim teorijskim modelom Jimija Hendrixa s jedne strane trebamo poimati kao autentičnog glazbenika, a s druge strane kao pravog *homo politicusa* koji je ponekad kombinirao obje sfere i određene pjesme „oslikao“ političkim izjavama. Obje sfere smatraju se autonomnima. Da bi se politički sadržaj obuhvatio u potpunosti, nije potrebna glazba, jer bi ga se moralo moći u potpunosti zaključiti iz političke sfere. Politički sadržaj može se dokazati u skladateljskoj fakturi. Ali taj dokaz nije objasnio ono što je zapravo htio objasniti, a to je kako skladateljska obilježja dolaze do svojih političkih sadržaja. Političke sadržaje Jimija Hendrixa i ostalih glazbenika iz Woodstocka istinski sukonstituiraju glazbeni stil, način glazbenog nastupa i način publike da glazbu prakticira slušajući. Razularenost kojom je Jimi Hendrix u Woodstocku 1969. interpretirao „The Star-Spangled Banner“ ne dobiva politički sadržaj od semantema američke državne himne, već obrnuto politički sadržaj u pjevanju američke himne do kraja na Hendrixov način tek može biti određen divljaštvom, pomoću kojeg ovdje glazbenik izražava da je Amerikanac. Činjenica da američka himna indicira tko je Amerikanac, kao i druge politike koje su se u Woodstocku 1969. s time asociirale, poput Vijetnamskog rata ili rasnog sukoba, su semantemi koji ni približno ne mogu eksplicirati koliko mnogo političkih sadržaja leži u tome što je Jimi Hendrix bivanje Amerikancem konkretizirao na poseban način pomoću svojeg gitarskog stila. Može se čak i reći da se tom prigodom sviranja američke himne konkretizira politizam koji generalno leži u gitarskom stilu Jimija Hendrixa.

U skladu s tim argumentom niže u radu ću izložiti kako politički sadržaj Händelove „Ode for the Birthday of Queen Anne“⁴ ne postoji kao semantem odvojen od glazbe. Kada bismo ono političko u smislu semantičkog teorijskog modela htjeli odrediti odvojeno od glazbe, njegov sadržaj bi bio drugačiji. Jednostavan i dalekosežan razlog za to razjasnio je Mathias Spahlinger:

³ Rösing, „Politik und Musik - politische Musik“, str. 18.

⁴ „Oda za rođendan kraljice Ane“ (prev. L. M.)

„razmišljanja i osjećaji tematizirani u glazbi su u skladu s onima kojima se stvara država ili su sami ta razmišljanja i ti osjećaji.“⁵ To manje ili više instinktivno shvaćaju i političari. Simptomatsko je da vođe koji smatraju da im umjetnost ugrožava interese neće samo tako kontrirati umjetničkim djelima njihovim prikladnim tumačenjem ili ih iznuditi protuudarcem. Oni u potpunosti zabranjuju umjetnost i u ekstremnom slučaju ušutkavaju umjetnika. Takve mjere protiv umjetnika pokazuju da politična umjetnost nije ograničena samo na značenja i simbole kojima se mogu suprotstaviti samo druga značenja i simboli.

Na drugom sam mjestu konstruirao argument kako je moguće razumjeti političnost glazbe koja je skladana po političkom nalogu izvan granica političke vezanosti uz nalog.⁶ Time bi određivanje političkog sadržaja glazbe vezane uz nalog bilo moguće neovisno o semantici koja je zadana nalogom. Neovisno ne znači nužno suprotno, ali odvojeno. Smatram da politizam neovisan od politički naručene glazbe ne mora proturječiti obvezanosti na nalog, već upravo suprotno može biti konstitutivni trenutak naručivanja. Politički naručena politična glazba bila je normalna do 18. stoljeća. Radi se dakle o pronalaženju pristupa koji pokriva taj uobičajen slučaj, a da ne upadne u tautologiju da političnost glazbe treba razmatrati iz perspektive političkog naloga. Taj argument ovdje treba kratko skicirati.

Sadržaj političkih narudžbi za skladatelje, tekstopisce i likovne umjetnike u srednjem vijeku i ranom novom vijeku u pravilu je prikaz trenutnog vladara i njegova područja vladanja pomoću tog umjetničkog medija. Portret kralja primjerice ne prikazuje tijelo kralja kao takvo, već vladajućeg kralja s njegovim službenim znamenima. Glazba koju vladar naručuje za krunidbu ili svadbu ne treba predstavljati osobnost predstavljenih, već vladara. Kako zaključuju engleski kraljevi pravnici u 17. stoljeću, vladar ima dva tijela, jedno „body natural“ i jedno „body politic“.⁷ Politične umjetnosti predstavljaju samo ovo drugo tijelo. Ako je narod predmet predstavljanja, ili generalno nešto što je u ovlasti vladara, neće se predstaviti narod sam po sebi, već politika koju

⁵ Mathias Spahlinger, „wirklichkeit des bewußtseins und unwirklichkeit für das bewußtsein. politische aspekte der musik“, u: *MusikTexte* 39 (travanj 1991), str. 39-41, ovdje: str. 41.

⁶ Rainer Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, u: *Intellektuelle avant la lettre. Kritisches Denken und Interventionsformen in der Frühen Neuzeit*, ur. Rainer Bayreuther i dr., Wiesbaden 2010., str. 33-75.

⁷ Citirano prema Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, str. 29.

ima prema vladaru u odnosu moći. Ukratko: politički naručena umjetnost ne treba predstavljati čovjeka po sebi, već *homo politicus*. Iz te trivijalne činjenice proizlazi dalekosežna posljedica. Taj čovjek nije ništa manje, ali ni ništa više no konkretizacija političke službe. Kvalitete, standardi i etos političke službe postoje zasebno i ne ovise o aktualnim konkretizacijama. Ta naručena glazbena ili umjetnička djela predstavljaju aktualnu konkretizaciju i kvalitete, standarde i etos službe *istovremeno*. Vladar se kroz tu istovremenost mora mjeriti prema svojstvima službe. Naručeno umjetničko djelo je izričit zahtjev za usporedbom. Iako je vezana uz nalog i iako reprezentira i inscenira, umjetnost ima neovisan položaj kojim vladar ne može manipulirati kako želi. Politična umjetnost srednjeg vijeka i ranog novog vijeka je istovremeno panegirična i normativna. Ona je prava artikulacija političkih odnosa, a da nije previše određena interesima realne politike. Upravo je predprosvjetiteljska panegirična umjetnost politična u smislu koji je izveden iz realne politike i koji se može obraniti od njenog političkog cirkularnog zaokupljanja.

Ako totalitarni režimi žele instrumentalizirati glazbu, to je pravo mjesto za njih. Nije dovoljno, odnosno može biti i opasno samo tako naručiti panegiričnu skladbu. Kako bi se to spriječilo, u DDR-u je socijalistička doktrina pažljivo definirala i one kategorije koje su državu trebale moralno-politički nositi, ali koje iz istog razloga državi ne bi smjele biti na dispoziciji. Skladateljima je određeno što bi to trebalo biti ljudsko u socijalizmu. Tek tada im je dozvoljeno koristiti kategoriju ljudskoga u umjetničkom radu.⁸ U socijalističkim državama 20. stoljeća skladatelji nisu imali mnogo kreativnog prostora, već su sa svojom glazbom oscilirali između instrumentalizacije i političkog protesta. Tko god je pak slijedio treći put glazbene autonomne estetike dokazao se prije svega kao apolitičan, latentni politizam autonomne glazbe svejedno je itekako uočila država.⁹ Da je dihotomija funkcionalizacije i protesta proturječila etosu mnogih skladatelja u DDR-u i njihovu izvornom shvaćanju politične umjetnosti, pokazalo se i u razdoblju sloma komunizma, kada je represija države popuštala. Tada su prvi put mogli objasniti kako je

⁸ Vidi Albrecht von Massow, "Probleme einer kommunistischen Legitimation von Kunst", u: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, ur. Michael Berg i dr., Köln i dr., 2007., str. 163-175.

⁹ Vidi von Massow, "Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus. Usp. i raspravu između Albrechta von Massowa i Friedricha Goldmanna u: *Zwischen Macht und Freiheit*, str. 165-176.

njihova stvarna želja bila sudjelovati u izgradnji političkoga pomoću glazbe, bez doktrinarnog diktiranja što je točno to političko. A upravo to im nije dozvoljeno.

Glazbeno istraživanje koje promatra glazbu u totalitarnim državama s funkcionalističkim predznakom ulazi u krug a priori zadane političke sfere. Možemo precizirati u tom smjeru: Ona poprima, namjerno ili ne, perspektivu vladara vođenog interesima.¹⁰

Kako primjerena teorija političkog mora pobjeći od kruga koji je dijagnosticirao Carl Schmitt, tako primjereno istraživanje političnog u glazbi mora pronaći polazište izvan državno definirane političke sfere. To nije nužno samo za istraživanje glazbe u totalitarnim državama 20. stoljeća. I politična glazba srednjeg vijeka, renesanse i, kako to želim pokazati, Händelova glazba za englesku krunu mogu se u svojoj političkoj valentnosti primjereno razumjeti samo onda kada promatramo kako ta glazba prirodno konstituira političko polje i koliko je ona prirodno političko izražavanje, a ne samo ozvučivanje politički zadanih činova. Pritom je moguće orijentirati se prema novijim formulacijama onoga što kulturologija treba biti u svojoj biti. Shvaćati medijalno definiranu disciplinu kao što je muzikologija kao kulturnu znanost ima smisla samo onda kada se kultura ne smatra kontekstom u koji je glazba stavljena i iz kojega se glazba strukturira, već, suprotno, kada se propituje koji vjerski, politički i društveni životni prostori uopće proizlaze iz glazbe i na koji ih način glazba konstituira i strukturira. Polazišta za to nude povijesna znanost¹¹ i neka novija muzikološka istraživanja.¹²

¹⁰ To je prepoznao Hanns-Werner Heister, "Politische Musik", u *MGG2*, sv. 7, Kassel i dr. 1997., stupac 1661-1682, ovdje stupac 1662 i 1664.

¹¹ Primjerice Barbara Stollberg-Rilinger, „Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnungen und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags“, u: *Neue Studien zur frühneuzeitlichen Reichsgeschichte*, ur. Johannes Kunisch, Berlin, 1997., str. 91-132; Gerd Althoff „Die Kultur der Zeichen und Symbole“, u: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002.), str. 1-17, također u: idem. *Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter*, Darmstadt 2003., str. 274-297.

¹² Usp. „Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung“ u: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, ur. Katharina Hottmann i Christine Siegert (= Godišnjak Musik und Gender 1), Hildesheim 2008., str. 13-25. Oštra, opravdana kritika uobičajenog pojma ‚konteksta‘ glazbe kod Albrechta von Massowa, „Ästhetik und Analyse“, u: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, ur. Alexander Becker i Matthias Vogel, Frankfurt na Majni, 2007., str. 129-174, posebice str. 166. i sljedeće. Za kritiku muzikologije kao kulturne znanosti i pristupima redefiniranja usp. tematsko izdanje *Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft* u: *Musiktheorie* 24/4 (2009.).

Svaka glazba kroz koju se artikulira originalno politički akter potencijalno je politična glazba. Taj akter može biti skladatelj. Ali on može biti i glazbenik koji svoju ulogu političkog aktera realizira tako što drži koncert u politički važnom trenutku na politički važnom mjestu. I publika realizira svoju ulogu političkog aktera, ako je prisutna u politički važnom trenutku na politički važnom mjestu izvedbe određene glazbe. Da ne bi bilo zabune: Ovdje političnu glazbu ne određuje politički povod. Ona je politična jer su njeni akteri izvorno politički akteri koji svoj politizam ostvaruju u konkretnom slučaju. Politička važnost vremena i mjesta bitno se suodređuju činjenicom i vrstom izvedbe. Akteri dakako svoj politizam ne realiziraju uvijek dok izvode glazbu; zbog toga dolazi do sužavanja u prethodno navedenoj definiciji na ono potencijalno u politizmu glazbe.

Pored skladatelja, glazbenika i slušatelja potrebno je uzeti u obzir i četvrtu vrstu pravih političkih aktera koji se u glazbi mogu artikulirati. To su politički akteri čijim medijem artikulacije se smatra glazba, čak i ako oni ne sudjeluju u specifičnom glazbenom događanju. U srednjem vijeku se Boga smatralo pravim autorom glazbe; skladatelj je Božju glazbu samo trebao prenijeti u akustičnu stvarnost. Bog je u srednjovjekovnom shvaćanju mjerodavan politički akter. Kod Tome Akvinskog politički sustav („*iustitia politica*“) identičan je prirodnom zakonu, a to znači: Božjem zakonu.¹³ Ako se ta uloga aktera realizira prilikom političkog povoda uz koji svira glazba, ta je glazba politična kroz svog aktera, Boga. Odgovarajuće vrijedi i za narod kao pravog političkog aktera. Narodne pjesme ili glazba kroz koju se narod izražava su politična glazba, ako se ta uloga aktera realizira u konkretnom glazbenom događanju i ako glazbeno djelovanje ima političku namjeru. Za to narod ne mora biti fizički prisutan.

Odavde je moguće odrediti izvorni odnos afirmativnosti umjetnosti i njenog politizma. Frankfurtska škola umjetnostima je dodijelila slomljen, dijalektičan odnos prema politici, jer umjetnost tendira ka afirmativnom. Umjetnosti bi zato trebalo uskratiti politici, kako ih se ne bi funkcionaliziralo za afirmaciju bilo kakvih političkih interesa. Prema dosadašnjim promišljanjima to poimanje smatram pogrešnim.¹⁴ Umjetnost svoje aktere afirmira kao političke aktere. Jürg

¹³ Toma Akvinski, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 23 a.6, ad 3.

¹⁴ Moju osudu “pogrešnog” povijesno-glazbeno treba shvatiti na sljedeći način: Naravno da su glazbeni akteri koji su se smatrali dijelom politične glazbe Frankfurtske škole u svojoj svijesti djelovali u skladu s tim pojmom. Kroz svako poimanje je moguće djelovati. Povijest glazbe, koja se stvara tim djelovanjem, to poimanje još ne smatra povijesnoo

Stenzl je to u pogledu na glazbu talijanskog fašizma opisao sretnim pojmom „konkretizacije“¹⁵: U glazbenom djelu konkretizira se individualni iskustveni horizont, politički stav i političko djelovanje skladatelja ili političkog aktera koji se izražava u *dramatis personi* nekog djela. Glazbeno djelo je mjesto u kojem se politički akter i njegovo političko djelovanje sjedinjuju u političku artikulaciju. Glazbeno djelo svojom estetikom afirmira svoje političke aktere. Da su to aktualni vođe s interesom za politički status quo, čega se bojala Frankfurtska škola, samo je jedan od mnogih konkretnih slučaja tog općenitog određenja politične glazbe.

Ti obrisi teorije politične glazbe javljaju se ako ozbiljno shvatimo Nipperdeyev uvid o tome da se političko konstituira kroz svoje političke aktere. Iz tih obrisa proizlazi specifičan istraživački program politične glazbe: Estetska perspektivizacija političke volje političkih aktera glazbe jedini je pristup onome što čini ono političko u političnoj glazbi. Politički „kontekst“ glazbe više se ne može razlikovati od političkog prostora koji sama stvara. Samo glazbeno djelo kao žarište glazbenog djelovanja glazbenih aktera u srž istraživanja treba stupiti na način da se između glazbenog notnog teksta i političke teksture koju generira ne radi razlika.

Jedno promišljanje o povijesnosti mog pojma politične glazbe: Možda će se netko čuditi koliko se puta pojavila formulacija „pravog“ glazbenog aktera. To pokazuje da je politično glazbe činjenično smješteno na onom mjestu na kojem se mišljenje i moć „osnivaju“ kao sastavnice politike, kako to Jacques Derrida prikladno kaže.¹⁶ Ti činovi stvaranja političke moći ne mogu se kontekstualizirati unutar politički već konstituirane povijesne faze. Oni su pretpovijesni, stvaraju povijest tako što stvaraju političku moć koja čini povijest. Iz tog razloga ovdje razvijen pojam politične glazbe nije ograničen na određenu povijesnu fazu i ograničavanje mu nije ni potrebno. On pretendira na to da bude toliko općenit, da različite konkretizacije političke moći koje postoje između grčke antike i DDR-a, između ranonovovjekovnog apsolutizma i građanske države 19. stoljeća budu jednako obuhvaćene. Dolje ću na primjeru Händela pokazati da ta općenitost ne

točnim. Ono može biti pogrešno, ako djelovanje aktera svoga vremena ne objasni dovoljno. Ako poimanje Frankfurtske škole smatram pogrešnim, onda u smislu da ona glazbeno djelovanje vlastitih aktera nedovoljno objašnjava.

¹⁵ Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990., str. 20. Usp. Stenzlova objašnjenja o Nonu *ibid.*, str. 198 i dalje.

¹⁶ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt na Majni, 1991., str. 28.

utječe na mogućnost povijesnih diferencijacija. Ne treba odlutati u historicističku pogrešku propitivanja povijesnih i mogućih političkih uvjeta glazbe. Adekvatno je pitanje pak koji povijesni uvjeti su se kroz glazbu (su)stvorili. Poimati glazbeno djelo i glazbene aktere kao prave političke aktere implicira da se povijesno propitivanje na taj način obrće.

Nerazličitost političnog glazbenog djela i političke teksture koju ono konkretizira može se nazvati političkim događanjem glazbe. U raspravi „Was ist religiöse Musik?“¹⁷ pokušao sam opisati pojam događanja za glazbu, ondje religiozan događaj glazbe.¹⁸ Kako se prema mom poimanju u religioznoj glazbi ne mogu razdvajati glazba kao predmet religijskog iskustva (ako netko doživi religijsko iskustvo glazbom) i ono što se uobičajeno naziva religijskim kontekstom religijske glazbe, tako odvojeno promatranje politične glazbe od političkog konteksta dovodi do umjetnog razdvajanja na dva aspekta koji zapravo pripadaju jedno te istoj okolnosti. Tu jednu okolnost nazivam događajem. Središnje obilježje događaja jest sudaranje formiranja religijskih, odnosno političkih iskustvenih načina s neposrednim iskustvom glazbenog djela koje se shvaća kao religijska, odnosno politična glazba. Kako je pogrešno definirati religijsku glazbu kao izvana zadane religijske iskustvene horizonte u glazbenom djelu, tako je pogrešno definirati političnu glazbu polazeći od zadanih političkih iskustvenih horizonta. Kako je ispravan predmet istraživanja religijske glazbe religijski događaj glazbe, tako je ispravan predmet istraživanja politične glazbe politični događaj glazbe.

II. Händelova „Ode for the Birthday of Queen Anne“

Nekoliko napomena o nastanku *Ode* kao i o njenoj glazbenoj i tekstualnoj građi.¹⁹ Händel je 1710. u Englesku sa sobom ponio gotovu operu „Rinaldo“. To je djelo entuzijastično prihvaćeno

¹⁷ „Što je religiozna glazba?“ (prev. L. M.)

¹⁸ Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler 2010., posebice odlomak 31.

¹⁹ Za detaljan prikaz vidi Rainer Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine. Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74“, u: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, ur. Michael Zywiets, Laaber 2010. (= Priručnik o Händelu 3), u tisku. Za detaljniju priču o nastanku usp. Stoddard Lincoln, „Handel’s Music for Queen Anne“, u: *Musical Quarterly* 45 (1959.), str. 191-207 (Lincolnovo datiranje 1713. kao godine praizvedbe je u međuvremenu revidirano); Michael Kustodis, „Kunst und Karriere. Georg Friedrich Händels Ode *Eternal Source of Light Divine*“, u: *AfMw* 65

te mu je osiguralo naklonost publike kao i pozornost dvora. 1712. godine od dvora dobiva 3 narudžbe za skladbe. Politički dominantna tema te godine bili su mirovni pregovori između Engleske i Francuske u Ratu za španjolsko naslijeđe. Bližio se kraj pregovora. Händel je dobio narudžbu napisati dvije skladbe za proslavu mirovnog sporazuma na temelju latinskih tekstova, jedan *Te Deum* te jedan *Jubilate*. Ta dva djela, praizvedena 1713. i poznata pod nazivima „Utrechtski Te Deum“ (HWV 278) i „Utrechtski Jubilate“ (HWV 279), usko su povezana s *Odom* čija je izvedba bila predviđena za kraljičin rođendan u veljači 1713. Kao i u druga dva djela, i u odi na engleskom jeziku trebalo je štovati kraljicu kao donositeljicu mira. Pjesnik i novinar Ambrose Philips dobio je zadatak napisati tekst s refrenom „The day that gave great Anna birth / who fix'd a lasting peace on earth“.²⁰ Pregovori su se odužili i nakon kraljičinog rođendana, a uz to je i kraljica oboljela. Praizvedba djela koje je Händel vjerojatno završio već u siječnju 1713. odgođena je i održana tek za sljedeći rođendan 1714.

Tekst *Ode* sastoji se od sedam strofa s po četiri stiha koje se izmjenjuju s refrenom od dva stiha. U svakoj strofi opisuje se jedno područje iz prirode ili kulture koje se priprema na proslavu „daya“ te koji se tada u refrenu konkretizira za kraljicu. Händel koristi usku leksičku i metričku poveznicu strofe i refrena i sklapa oboje u jedan glazbeni element. Tako nastaje oratorij od otprilike pola sata od sedam dijelova. Djelo se formalno zatvara ponavljanjem uglazbljenja prvog refrena na kraju.

Više strofa Philipsove pjesme počinje pozivajućim „Let...“. Druga strofa glasi: „Let all the winged race with joy“, treća počinje s „Let flocks and herds their fear forget“, šesta s „Let Envy then conceal her head“. I preostale strofe su pozivajućeg karaktera. Time sve strofe dobivaju karakter pozivanja na slavljenje izvanrednog „daya“. Taj u strofama nespecifičan dan semantika refrena konkretizira kao rođendan kraljice Anne.

No ta zapravo politička struktura *Ode* ne postaje vidljiva tom semantikom. Ona je uočljiva tek kada se zapitamo koji politički akteri artikuliraju strofe i refren. Za to su relevantni govorni

(2008.), str. 225-241; Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (= tzv. Priručnik o Händelu 1), Laaber 2008., str. 105-110.

²⁰ Za Händelovo vrijeme nepoznato autorstvo tek je prije nekoliko godina identificirano. Za stilističke i političke argumente za Philipsovo autorstvo usp. James A. Winn, „Style and Politics in the Philips-Handel Ode for Queen Anne's Birthday, 1713“, u: *Music & Letters* 89 (2008.), str. 547-561.

činovi pozivanja na nešto u strofi te odgovor na pozivanje koji potom slijedi u refrenu. To nazivam responzorijalnim principom *Ode*. Solist koji predvodi, a kojeg Händel realizira kao solista ili solistički ansambl, u strofi izvodi poziv, a u refrenu odgovara zbor. Taj responzorijalni princip je temeljna skladateljska ideja djela te se može prikazati na brojnim glazbenim obilježjima.²¹

Politički akteri ne samo da izražavaju politički sadržaj u responzorijalno posloženim dijelovima, već pomoću responzorijalne strukture uopće postaju akteri. Ustoličena je skupina koja pomoću „Let...“ ima pravo zauzeti političku ulogu. Preuzimanjem te uloge u refrenu ona potražuje političku odgovornost za političku izjavu refrena. Štovanjem ona dakle potražuje moć dodjele časti i političkih ovlasti kraljici za sklapanje mira. Što to skladateljski znači vidljivo je u sedmoj strofi. Najprije se solistički i arioso iznosi želja „United nations shall combine“. To može biti pobožna i politički irelevantna želja pojedinca. Međutim ono što slijedi, čini ju dijelom političke radnje. Dvostruki zbor kojeg Händel na ovom mjestu u skladbi jedini put koristi preuzima riječi i time pojedinca čini predvodnikom i predsolistom volje naroda. Parola se sada prebacuje s jednog zbora na drugi i dalje se razvija u trećem i četvrtom stihu „that Anna's actions are divine, / and this is the most important day!“. Ovdje se ne konstituira samo politička izjava. Da je Händelu bilo samo do toga, možda bi riječi uglazbio izraženije ili s raskošnijim zvukom. Ovdje se konstituira sposobnost političkog izražavanja zbora, i to skladateljski. Händel isprepliće izjave dvaju zborova sve gušće, sve dok se u refrenu oni ponovno ne spoje. Izjava „that Anna's actions are divine / and this the most important day“ glazbenim se postupkom razvila iz pojedinačnog izražavanja mišljenja, preko procesa stvaranja političke volje do zajedničke političke izjave kolektiva. Pridjev „divine“ ovdje se još može samo iščitati kao pojam za izvršnu i zakonodavnu moć koju kraljica obnaša. Za razliku od srednjovjekovnog pojma politike, to više ne može značiti da kraljici moć daje Bog. Od političke teorije Niccola Machiavellija Bog je ukinut kao temelj političkoga. U Händelovo vrijeme u Engleskoj je narod vladar. Demokratskim činom on se okupio u jednu vrstu parlamenta koji daje moć vladaru. Taj čin kod Händela sadržan je isključivo u glazbi. Ovdje se ni na koji semantički ili simbolički način ne misli na političke odnose. Kako *Oda* odzvanja te glazbenik i publika prisvajaju strukturu skladbe, tako se realizira to ovlaštenje. Političnost *Ode* ne leži u glazbenom šifriranju političkih sadržaja, već u glazbenom izvršavanju političkih činova.

²¹ Usp. posebno Bayreuther, “Eternal Source of Light Divine”.

Pojedinačni govornik strofa pripada grupi koja govori u refrenu; ništa u tekstu ili uglazbljenju ne upućuje na to da govornik strofe ne dolazi iz redova naroda i da je umjesto toga visoko rangirani politički dužnosnik. U *Odi* narod govori sam sebi. Time sam sebi dodjeljuje moć koja u refrenu dolazi do izražaja. U tom govorenju sebi samima koje ne postoji u nijednom drugom realnopolitičkom ili pravnom činu već samo u estetskom činu *Ode*, konstituira se političko polje. Time krug lošeg shvaćanja političnosti djela samo na temelju od prije postojećih političkih odnosa nije izbjegnuto samo u mojoj znanstvenoj analizi glazbenog djela, već i u samom glazbenom djelu.

Skladateljski prikaz tog čina vidljiv je na petoj strofi *Ode* „Kind health descends on downy wings“. Händel ovdje ostvaruje responzorijalni princip na neobično isprepleten način koji se u ostatku djela ne pojavljuje. Strofa i refren međusobno su u responzorijalnom odnosu, iako su odvojeni dijelovi. Strofa je formalno zatvorena da capo arija s kratkim B-dijelom (t. 366-371) te doslovnim, potpunim ponavljanjem A-dijela (t. 346-365).²² U refrenu bismo zapravo očekivali zbor jer takvu postavu slijedi većina parova strofi i refrena. Njega pak započinju dva glasa u duetu. Tek nakon otprilike polovice djela uključuje se zbor. Unutar zborskog dijela Händel po treći put odvaja pojedinačni glas u zboru od cijelog zbora. Time postoji trostruka, u sebi isprepletena responzorijalna struktura: 1. Zbor refrenom odgovara na solističku strofu. 2. Kolektiv unutar refrena odgovara solistima koji predvode (od t. refrena 402 na dalje). 3. Unutar zborskog odgovora cijeli zbor po treći put odgovara manjem dijelu zbora (t. refrena 406-415). U tom trećem responzoriju soprani tri puta skandiraju floskulu koja je svaki put za jedan stupanj viša, a zbor ih prati harmonijski (F-dur -> G-dur -> a-mol). Kod četvrtog se puta glasovi ujedinjuju. Ovdje se odvija formalno izrazito disciplinirano samopropitivanje kolektiva o valjanosti političkog značenja teksta refrena koji ima samo i isključivo glazbeno postojanje.

Skladateljsku tehniku responzorijalnog uspinjanja zbora Händel je dvadeset godina kasnije preuzeo u poznatim dijelovima „Lord of Hosts“ i „King of Kings, and Lord of Lords“ *Mesije*. Prvi dolazi iz zbora „Lift up your heads“. Djelo počinje pitanjem zbora u muškim dionicama (od t. 11 i dalje) „Who is the King of glory?“. Pitanje stoji na početku djela, dakle glazbeno je otvoreno. Händel na početak ne stavlja afirmativnu izjavu koja bi dalje u djelu bila samo diferencirana. Također je riječ o samopropitivanju zbora. Da je pitanje postavljeno autoritativnoj instanci i

²² Daljnje navođenje taktova u *Odi* i *Mesiji* prema zbirci Händelovih djela izdanoj u Halleu (Hallische Händel-Ausgabe).

odlučeno 's vrha', bilo s Neba ili s prijestolja, tada bi se konstituirali sasvim drugačiji politički odnosi nego samopropitivanjem. Zbor samog sebe autorizira kao legitimnog odgovaratelja tako što samog sebe preispituje. Ženski glasovi (od t. 16 na dalje) na pitanje ne daju jedan, na neki način gotov odgovor „The Lord strong and mighty“. Tek u trostrukoj glazbenoj sekvenci koja prolazi kroz funkcije kadence i završava na novoj harmonijskoj razini (preko dominante dominante na C-dur dominantu) razvija se odgovor. U taktovima koji slijede Händel zbija odgovor užim sekvenciranjem, dok on konačno ne završava u dvostrukom odgovoru (od t. 53 na dalje). Isti postupak ponavlja se u riječima „The Lord of Hosts“ (od t. 55 na dalje) i to s tehnikom podizanja sekvenci koju je Händel razvio u trećem responzoriju u refrenu pete strofe *Ode*. Dio „King of Kings / and Lord of Lords“ u „Halleluji“ *Mesije* (od t. 51 na dalje) može se shvatiti na isti način. To su glazbeno uređeni procesi stvaranja političkog mišljenja. Ipak treba naglasiti kako ovdje ne može biti riječ o simbolici i inscenaciji izvanglazbenog političkog postupka. Politički postupak naime ne postoji s one strane glazbe koja ga samo opskrbljuje estetskim ruhom. Politično ove glazbe sadržano je u stvaranju političkog postupka kao takvog.

Za opisane responzorijalne činove „Ode for the Birthday of Queen Anne“ i „Mesije“ je prema tome karakteristično to što narod sam sebi usmjerava zahtjev za odobrenjem određene političke konstelacije koju može ispuniti, ali i odbiti u slučaju nužde. Ne nastupa nikakva politička instanca koja bi narod tjerala na određen odgovor. Povijesno je gledano responzorijalni govorni čin kroz cijelo 18. stoljeće zadržao društvenu i političku relevantnost, što je kulminiralo u Francuskoj revoluciji, u kojoj je narod imenovao i smjenjivao svoje vladare. To što je Händelova oratorijska glazba u Njemačkoj nakon 1789., desetljećima nakon njenog nastanka smatrana i izvođena kao neprekidno suvremena glazba²³, dok je njegove suvremenike Johanna Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna tek trebalo ponovno otkriti preko historizma 19. i 20. stoljeća, sigurno ima mnogo glazbenih i institucionalnih uzroka, ali i taj politički razlog. Bachova je glazba pripadala političkoj povijesti, dok je Händelova glazba bila aktualna politika. To posebice vrijedi za Händelova *Mesiju*. Bachov *Mesija* u „Muci po Mateju“ je Krist koji ponizno pati, kojemu se narod još podvrgava pateći s njim. Za razliku od toga *Mesiju* u Händelovu *Mesiji*, kao i kraljicu u

²³ Usp. članke u: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, ur. Gudrun Busch i Laurenz Lütteken, Kassel i dr. 2000.

Odi, responsorijalnim odobravanjem za vladara odabire narod. Upravo za tu je glazbu „Oda za rođendan kraljice Ane“ bila inicijal i model.²⁴

U kojoj mjeri responsorijalni princip u političnoj glazbi ranog 18. stoljeća može biti karakterističan za političku situaciju u Engleskoj? Parlamentarizam niti u jednoj europskoj zemlji nije stekao ni približno toliko jaku poziciju u političkom sustavu kao u Engleskoj. Jedina iznimka su možda neki slobodni carski gradovi u Njemačkoj s utjecajnim građanstvom čiju bi političnu glazbu bilo zanimljivo istražiti s obzirom na političke činove artikuliranja.²⁵ U Engleskoj je 17. stoljeće bilo razdoblje oštrog, često krvavog okršaja krune i parlamenta. Ono je završilo u korist parlamenta koji je najkasnije pomoću Slavne revolucije i Povelje o pravima 1689. postao mjerodavnim središtem moći. Engleska je ostala monarhija, ali monarh je bio po milosti naroda. On nosi apsolutnu moć, no ne više Božjom milosti i nasljeđem, već na temelju zapravo demokratskog čina. Nasljeđe je samo određivalo tko smije postati kralj, a tko ne. Ono ipak nije bilo odlučujući politički čimbenik u odabiru nasljednika za kralja. Taj čimbenik bio je parlament. Engleski parlament shvaćao je sebe kao „body politic“ kralja. On je bio tijelo koje je govorilo ili djelovalo kada je političko tijelo kralja govorilo ili djelovalo.²⁶ Tek na temelju tog ustrojstva parlamentarne monarhije u Engleskoj je oko 1700. bio moguć politički čin samopropitivanja, kakav se nalazi u responsorijalnom principu Händelove *Ode*.²⁷

²⁴ U „Utrechtskom Te Deumu“ kao i u „Utrechtskom Jubilateu“ nalaze se neki dijelovi u kojima na pjev štovanja solista, solističkih ansambala ili pojedinih glasova zbora odgovara cijeli zbor. Nasuprot odi ondje ipak nedostaje pozivajući i implicitno pitajući karakter solista. Ondje se zbog toga ne može reći da se moć konstituira cijelim zborom; glazbena struktura predstavlja samo onaj sastav – jednostavniji i konvencionalniji, na kakav također nailazimo kod Bacha ili Telemanna – naroda od pojedinaca.

²⁵ Usp. na primjeru Hamburga u ranom 18. stoljeću Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.

²⁶ Usp. Kantorowicz, str. 42-44.

²⁷ Dodatak tom poimanju je Udo Bermbach, „‘Dein Wunsch zu regieren muss oberstes Gesetz sein’ – Betrachtungen zu Händels Herrscher gestalten“, u: *Göttinger Händel-Beiträge* 12 (2008.), str. 33-50. Bermbach iz Händelovih opera 1720-ih iščitava machiavellistički tip vladara, kakav je razvijen i u državnoteorijskom eseju *The Idea of a Patriot King*, a koji je 1720-ih sastavio Henry St. John Bolingbroke, nekadašnji ministar kraljice Anne. Bolingbrokeova koncepcija je jednostran pogled, prema kojem tip vladara po Božjoj milosti ima prevagu nad parlamentom. Već je Machiavelli odbacio Božju milost kao temelj politike. Prema mom shvaćanju politične strukture Händelove glazbe u njoj je naspram toga naglašena ravnoteža moći tih dviju institucija.

Prilikom razrade političkoga u Händelovoj *Odi* dakle ne može biti riječ o pronalaženju simboličkih manifestacija političkih odnosa u Engleskoj. To se radilo povremeno i postoji pravo na to, no zahtijeva detaljnu teorijsku obradu. Tako je primjerice Ruth Smith u Händelovim kasnijim oratorijskim libretima o starozavjetnim sadržajima mogla dokazati mnogo poveznica sa Slavnom revolucijom te s nasljedstvom u Hannoverskoj dinastiji.²⁸ Ako ne nastavimo istraživati, iz toga neće proizaći ništa osim političkog „etiketiranja“ glazbe, kako ga je nazvao Rösing. Moj put razumijevanja *Ode* cilja na temeljnu političnost glazbe same. Razmatranja, poput onih od Smith, ponašaju se poput simptoma u odnosu na političnost glazbe. Ona daju politička značenja. Zašto glazbi samoj uopće pripada moć političkog tumačenja, može proizaći samo iz političnoga glazbe. Ako bismo ostali kod konstatacije da se u libretu *Ode* simbolički odražavaju parlamentarni odnosi u Engleskoj u ranom 18. stoljeću, protupitanje bi bilo zašto glazba uopće ima nešto reći o tome. Ona ima nešto reći o tome jer konstituira parlamentarnu konstelaciju moći u kojoj se narod okuplja i politički sam sebi dodjeljuje prava odlučivanja u uređenom postupku. Ona to ne predstavlja samo simbolički, niti to inscenira, ona to konstituira. Bez Händelove *Ode* sa svojim pozivom u „Let...“ i odgovora naroda, narod u sirovu duhu političke moći ne bi imao tu moć koju ima s glazbom.

Pandan ranom parlamentarizmu u Engleskoj je politička teorija društvenog ugovora. Ta misao ipak ima prethodnike u antičkoj filozofiji, ali dva engleska filozofa 17. stoljeća prvi formuliraju ideju društvenog ugovora i stvaraju polazište političkih teorija: Thomas Hobbes i John Locke.²⁹ Društveni ugovor je čin kojim se pojedinci ujedinjuju u društvo koje ima uređenu državu. U Hobbesovoj koncepciji državu vodi vladar koji vlada prisilom i strahom. Ipak je odlučujuće da ta strahovlada više nema religijsku bazu, već demokratsku. Ona provodi uređenje za koje su se svi u društvenom ugovoru izjasnili. Ako Hobbesovu političku teoriju uzmemo kao temelj kraljevine oko 1700., tada je cilj svakog panegirika koji štuje tu kraljevinu štovanje vladara po milosti naroda. Upravo tu strukturu vladavine artikulira Händelova glazba. Kraljicu Annu možemo identificirati kao „političko etiketiranje“. Ali to je samo semantička vanjska strana. Štovanje razumijemo samo

²⁸ Ruth Smith, “Handel’s Israelite Librettos and English Politics 1732-52”, u: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993.); str. 195-215.

²⁹ Thomas Hobbes, *De Cive*, London 1642. ovdje sv. 2, idem. *Leviathan*, London 1651. i John Locke, *The Second Treatise of Government*, London 1690.

dijelom, ako ga ograničimo samo na ovu semantiku.³⁰ Ostaje nejasno tko je politički suveren koji provodi politički govorni čin šovanja i koji koristi umjetnost kako bi se izrazio. To šovanje i njegova inscenacija i sami su pokretači moći. Hannah Arendt je – desetljećima prije „spatial turna“ – prepoznala da politički prostor, u kojem vijore zastave i odzvanja glazba ne prožima vladar, već ljudi koji „jedni prema drugima djeluju i govore“³¹, dakle konstituiraju političku moć. Politična glazba ne pretpostavlja da takav prostor postoji kako bi ga ozvučila. Ona je sama uključena u prožimanje prostora i pravila diskursa koja u njemu vrijede. U tom smislu za Händelovu glazbu možemo reći: politički dio *Ode* je politička i plebiscitna struktura engleskog kraljevstva.

Društveni ugovor engleske političke filozofije je neobičan entitet. Njegovo postojanje nije one vrste u kojoj bi postojao stvaran čin sklapanja ugovora i tekst u kojem bi to bilo verbalno zapisano. To je fiktivni identitet koji se realnopolitički pokazuje samo kao pojava mnogih međusobno povezanih zakona te kao pojava vladara koji vlada na temelju ugovora i provodi ga. Ali on je više no apstraktno mišljenje. Njegovo verbalno postojanje je politički diskurs, njegovo estetsko postojanje je politički prostor u medijalnim dimenzijama koje ga rastvaraju. Politična glazba jedna je od tih dimenzija.

Ako promatramo samo vrstu političke semantike, ne možemo razlikovati Händelovu politički naručenu glazbu na britanskom otoku od, primjerice, Bachove ugovorom vezane politične glazbe na kontinentu. Oboje djeluje kao glazba za šovanje monarha. Ako ćemo pak analizirati političke čimbenike koji se artikuliraju u glazbi i kao glazba te koji to političko polje konstituiraju, prepoznat ćemo znatne razlike. Te razlike sežu i do tehnike tonskog sloga te se ovdje vidi da čisto glazbeno nipošto nije nepolitičko. Kada Bach u svojim političnim kantatama uglazbljuje zborove

³⁰ Takvo je primjerice poimanje šovanja u književnoznanstvenoj studiji Jana Andresa, „*Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet*“. *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*, Frankfurt na Majni, 2005. Usp. i Wolfganga Hirschmanna, „Glückwünschendes Freuden = Licht – Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, u: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, ur. Friedhelm Brusniak (tzv. Prilozi o istraživanju glazbe iz Bad Arolsen 2), Köln 1994. str. 75-117. koji pravni čin šovanja kao prisegu vladaru proglašava definirajućim kriterijem za glazbu kojom se štuje. Prema toj definiciji Händelovo djelo nije glazba kojom se štuje jer nije izvedena povodom prisege na vjernost. Hirschmannovo preciziranje je ipak vrijedno jer pojašnjava kako se politička moć i odnosi moći konstituiraju u činu šovanja.

³¹ Hanna Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967. str. 193. Vidi i *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, ur. Ronald Beiner, München i Zürich 1985.

u kojima kolektiv govori pred vladarom, dakle kada dolazi do situacije u kojoj se izražava politička moć, ni u kojem slučaju ne upotrebljava strukturu koja bi sličila Händelovu principu. Uglavnom pušta kolektiv da pjeva korale, primjerice u završnom zboru „Kantate za lov“ (BWV 208), rođendanske kantate za kneza Christiana von Sachsen-Weißenfelsa koja nastaje gotovo istovremeno kad i Händelova *Oda* i koja je izvedena 23. veljače 1713. u Weimaru. Bach za govorni čin kolektiva često koristi i slogove u kancionalnom stilu više-manje slobodne polifone strukture, primjerice u uvodnom zboru kantate „Lasst uns sorgen, lasst uns wachen“³² (BWV 213) ili u završnom zboru kantate „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“³³ (BWV 206). Takva vrsta sloga odlikuje se i time što upravo nema rezponzorijalne strukture. I kolektiv podijeljen u dvije skupine predstavlja strukturu u dva zbora u istoimenom ulaznom zboru iz „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“³⁴ (BWV 215). U njemu se konstituira političko jedinstvo u raznolikosti, ali ne i vlast. Činovi izražavanja političkog kolektiva u Bachovoj su glazbi ponizni, ne demokratski. Kolektiv se postavlja u konstelaciju moći kao podanik, a da za sebe ne reklamira mogućnosti ovlasti. Ali i to postavljanje samih sebe je politički čin. Kao i društveni ugovor engleske politike ni ovaj čin nema institucijsku, već prije svega estetsku egzistenciju: u istom smislu u kojem je Händelova *Oda* društvenougovorni čin je i Bachova glazba taj ponizni čin. Poimanje političnoga glazbe kao odgovarajuće osnivanje političkih odnosa ne sakriva razlike u političkom sadržaju. Te razlike nisu semantičke, već one koje pripadaju skladateljskoj fakturi u kojoj glazba može postati politična.

³² „Brinimo se, bdijmo“ (prev. L. M.)

³³ „Prelijevajte se, svjetlucavi valovi i blago mrmljajte“ (prev. L. M.)

³⁴ „Hvali si sreću, blažena Saska“ (prev. L. M.)

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački

Tkalčić, Marina (2015): *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*.
Studia ethnologica Croatica 27, str. 189–208.

EINLEITUNG

Phantastische Geschichten und Legenden über Feen, verwunderliche Zauberwesen aus dem Jenseits, haben sicherlich jahrhundertlang die menschliche Phantasie gekitzelt (und wenn wir uns auf unterschiedliche kroatische traditionelle Überlieferungen und den darin sehr oft präsenten Wahrheitsimperativ stützen, könnten wir sagen, dass sie auch Teil der menschlichen Realität und des Alltags waren). Obwohl heute viele Ethnologen und Kulturanthropologen zu Recht sagen werden, dass die Beschäftigung mit Feen und traditionellen und Volkslegenden über sie nicht mehr aktuell ist, werde ich, da sich Viele in der Geschichte der kroatischen wissenschaftlichen Ethnologie an das Schreiben über Feen und die menschliche Vorstellung und das Erlebnis von diesen Wesen gemacht haben, in dieser Arbeit¹ doch einige allgemeine traditionelle Vorstellungen von Feen ansprechen müssen. Aber das auch nur um zu versuchen zu überprüfen, ob eine Kontinuität² des Glaubens an Feen bzw. übernatürliche Entitäten bis heute besteht.

In dieser Arbeit ist die Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Feenpädagogik ausschließlich auf neopagane³ Gemeinschaften in Kroatien gerichtet (die kroatische rodistische

¹ Diese Arbeit beruht auf der Diplomarbeit „Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj“ („Feen und Feenpädagogik in neopaganen Spiritualitäten in Kroatien“), die von meiner Mentorin Ao. Prof. Dr. Marijana Belaj betreut wurde und die ich im September 2014 an der Abteilung für Ethnologie und Kulturanthropologie der Philosophischen Fakultät der Universität in Zagreb verteidigt habe.

² Hier kann man von einer Art ‚Transformation der Kontinuität‘ des Feenglaubens sprechen, wobei ich vor allem den bis heute erhaltenen Glauben an Feen als phantastische, mythische Wesen oder Energiemanifestationen der Natur meine. Dieser Glaube ist, im Gegensatz zu dem Glauben, der Teil des Volksimaginationariums des 19. und 20. Jahrhunderts war, etwas verändert bzw. hat während seiner Existenz bestimmte Transformationen durchlaufen – egal, ob er unter dem Einfluss vom globalisiert-kapitalistischen Kommerzialisierung bzw. Konsumerismus steht, oder wegen unterschiedlicher (moderner) Weltanschauungen, die wir leben. Demzufolge können wir Feen heute innerhalb der Populärkultur betrachten.

³ Wichtig zu erwähnen ist, dass die Mitglieder der neopaganen Spiritualitäten in ihrer Selbstbenennung nicht den Begriff *pogan* (dt. Heide) benutzen, sondern den Begriff *pagan* (dt. pagane Person). *Pogan* und *pagan* (aus dem Lateinischen *paganus* = Bauer; *pagus* = Dorf) bezeichnen beide terminologisch Gottlosigkeit bzw. Heidentum, aber *pagan* bedeutet außerdem auch *bäuerlich* bzw. *Bauer*, jemand, der das Land bebaut, aber auch Vielgötterei, während *pogan* etwas Böses, Verdorbenes, Peinliches und Schmutziges darstellt (Internetquelle: hjp-novi-liber). Um Missverständnisse und Fehlinterpretationen der genannten Begriffe zu vermeiden, verwende ich in dieser Arbeit den

Gemeinschaft und die Internationale Pagane Föderation Kroatiens⁴, beide wirken in Zagreb), als Strömungen der äußerst umfangreichen und vielfältigen New Age-Bewegung⁵, und zwar weil Feenerlebnisse oft im Kontext der paganen Spiritualität verzeichnet wurden. Dabei werde ich versuchen, den Zusammenhang zwischen den spirituell-magischen und den alltäglichen Bräuchen der Mitglieder der kroatischen neopaganen Gemeinschaften und bestimmten Aspekten der Feenpädagogik zu ermitteln, da durch die Kontextualisierung der Feenpädagogik innerhalb des Neopaganismus sichtbar werden wird, dass sich Feenpädagogik als alltäglicher Brauch nicht vollkommen auf kroatische neopagane Gemeinschaften anwenden lässt.

Bei der Definition des Schlüsselbegriffes *Feenpädagogik* war meine Grundlage der bisher einzige Text über dieses Thema auf Kroatisch – die Übersetzung des Artikels im „Myth Almanac – Exopedagogies and the Utopian Imagination: A Case Study in Faery Subcultures“ (Lewis und Kahn 2010), in dem sich die Aufmerksamkeit nicht auf die kommerzialisierte Version der Feen richtet, sondern auf Feen als übernatürliche Erscheinungen, die mit spirituellen Entitäten und magischen Erlebnissen des Daseins verbunden sind (ibid. 555), was auch mit der Vorstellung von Feen in Kroatien verbunden ist. Sichtbar ist also, dass in unseren wissenschaftlichen ethnologischen und kulturanthropologischen Kreisen bis jetzt die Feenpädagogik nicht als Thema betrachtet wurde, was die vorliegende Arbeit zur ersten Untersuchung auf diesem Gebiet macht.

Die entsprechenden Forschungen habe ich von August 2013 bis September 2014 wiederholt betrieben. Mithilfe von direkten Gruppen- und Einzelgesprächen und Fragebögen habe

Begriff (*Neo*)*Paganismus*, wie er im wissenschaftlichen Kontext verbreitet ist, was natürlich seine Mitglieder nicht herabsetzt.

⁴ Međunarodna paganska federacija Hrvatske, kurz MPF und weiter im Text MPF (Anm. d. Übers.)

⁵ Neopaganismus hat sich als Subkultur innerhalb der New-Age-Bewegung, die in den letzten Jahrzehnten in Schwung kam, in beeindruckendem Maße verbreitet. Obwohl Neopaganismus eine der Hauptströmungen der New-Age-Bewegung ist und mit ihr zahlreiche gemeinsame Merkmale (Konzentration auf Environmentalismus, Eklektizismus, Verehrung der Natur als heilig, wobei heidnische Religionen aus der Vergangenheit betont werden; es gibt keine Autoritäten oder Hierarchien, Abweichung von oppressiven, gesellschaftlichen, kapitalistischen Systemen usw.), aber auch Unterschiede teilt, wollen viele Neuheiden nicht innerhalb der New-Age-Bewegung klassifiziert werden. Als Teil der New-Age-Bewegung figuriert Neopaganismus als mit Ideen über gesellschaftliche Transformation, Ökofeminismus, Neuschamanismus, Ökospiritualität u. ä. verbundene Spiritualität. Anhand der terminologischen Bestimmung selbst bietet er also sowohl etwas Neues als auch etwas Altes an. Mehr über die New-Age-Bewegung und Neopaganismus: Beyer P. (2006), Dragun M. (2012), Hunt (2004).

ich aus dem Gesamtmaterial die Aussagen von drei Mitgliedern der kroatischen rodistischen Gemeinschaft, von fünf Mitgliedern der MPF wie auch die Aussagen einer Praktikerin eines selbstständigen Brauches der eklektischen Wicca-Tradition in diese Arbeit aufgenommen. Durch Fragebögen und Gruppen- und Einzelgespräche mit den Mitgliedern der genannten Gemeinschaften habe ich versucht, eine möglichst detaillierte Einsicht in die einzelnen spirituellen und alltäglichen Aktionsbereiche meiner Gesprächspartner zu bekommen, um anhand der erlangten Aussagen zu untersuchen, ob es in den alltäglichen Bräuchen der kroatischen „Neuheiden“ Berührungspunkte mit den Aspekten der Feenpädagogik gibt. Die genannten Aussagen werden im letzten Abschnitt gezeigt und sind so konzipiert, dass jedem Gesprächspartner und jeder Gesprächspartnerin ein bestimmtes Feld zugeordnet wurde, innerhalb dessen seine Erlebnisse, Glauben, spirituelle und allgemeine Bräuche präsentiert werden. Die Resultate und Interpretationen der möglichen Zusammenhänge werden, außer im Hauptteil des Werkes, in der Schlussfolgerung synthetisiert.

GÖTTINNEN, *VILENICE*⁶, SCHICKSALS-GÖTTINNEN

Bevor ich beginne, die möglichen Segmentübereinstimmungen von Feenpädagogik mit spirituell-magischen und alltäglichen Bräuchen kroatischer „Neuheiden“ zu beschreiben, muss ich auf bestimmte Aspekte von *Feengöttinnen* aufmerksam machen, bzw. auf Berührungspunkte zwischen Feen und dem Kult der Großen Göttin (der Göttin Mutter, Mutter Erde oder *Tellus Mater*), darunter auch die zwischen der südslawischen höchsten Göttin Mokoš⁷ und ihrem

⁶ Das kroatische Wort für Fee ist *Vila*. Eine *Vilenica* ist eine Heilerin, der Feen das Heilen beigebracht haben. (Anm. d. Übers.)

⁷ Es ist nicht nur wichtig zu erwähnen, dass der ambivalente Charakter in der Charakterisierung aller übernatürlichen Wesen und in deren Beziehungen zu Menschen präsent ist, sondern auch, dass es wichtig ist, den auf Ambivalenz beruhenden genannten Zusammenhang zwischen Feen und der höchsten Göttin Mokoš - der südslawischen Mutter Erde - wie sie Vitomir Belaj bestimmt (2000:12), etwas detaillierter zu erläutern. Mokoš charakterisiert nämlich auch ein dualer, ambivalenter Charakter, der einerseits stürmisch, zerstörend und trocken, und andererseits feucht und fruchtbar ist. V. Belaj (200:125) erwähnt den besonders interessanten Zusammenhang von Feen mit der Großen Göttin, die ursprünglich von Katičić in einem montenegrinischen Lied über die ‚*Vila*‘ (kroatisch für Fee) als Peruns Frau entdeckt wurde. Belaj hebt dann hervor, dass es „immer öfter in Liedern, in denen nur eine Fee erwähnt wird, eigentlich um Peruns Frau geht. Man bekommt den Eindruck, dass das Wort ‚*Vila*‘ (Fee) manchmal zum Eigennamen

göttlichen Partner, dem Donnerer Perun. Die genannten Berührungspunkte können mithilfe bestimmter Feencharakteristiken und Rollen gewonnen werden, und zwar mithilfe: a) *des ambivalenten Feencharakters*, der als Verbindung mit dem Kult der Großen Göttin und als Verbindung mit Hexen und Mahren⁸ figuriert (bzw. mit der christlichen Dämonisierung von negativ valorisierten Feenantipoden); b) *der Rolle der Schicksalsgöttinnen*, c) *der Rolle der Vilenica*; d) *des tierischen Feenattributs einer ziegenbeinigen Frau*; e) *der Vorstellung von Feen als Naturmanifestationen, weiblichen Elementen in der Natur und der Natur immanenten Energien*, die stark mit der Vorstellung einzelner Gottheiten in kroatischen neopaganen Gemeinschaften verbunden sind. Um die Wahrnehmung von Feen in heutigen neopaganen Bräuchen und Spiritualitäten auf kroatischem Gebiet zu erklären und Feen innerhalb von Feenpädagogik zu thematisieren, werde ich hier die Aufmerksamkeit auf die Rolle der *Vilenica* und die Vorstellung von Feen als Naturmanifestationen, weiblichen Elementen in der Natur und der Natur immanenten Energien richten.

Gleich am Anfang sollte man betonen, dass viele Autoren in der kroatischen ethnologisch-anthropologischen Wissenschaft über Feen geschrieben haben. Einen großen Beitrag liefert der „Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena“⁹, in dem viele Charakteristiken von Feenwesen, die im Volkssimaginationen präsent sind, detailliert dargestellt sind. So steht im Sammelband auch im Kontext des ambivalenten Feencharakters zum Beispiel, dass in Slawonien Feen *Nedobrice*¹⁰ heißen, weil sie alle böse zu Menschen sind (Filakovac 1905:144), aber andererseits hängt ihre Beziehung zu Menschen von ihrer momentanen Laune und der Akzeptanz des menschlichen

der höchsten Göttin wurde“ (ibid.). Indem Suzana Marjanić (2002:193) das mögliche Konzept von Belaj über die singuläre Fee, die als Peruns Frau (also Mokoš) figurieren kann, mit dem Konzept von Natko Nodilo über die duale Göttin Vida-Živa ergänzt, initiiert sie das mögliche „Konzept der südslawischen Göttin in einer Dualen Verbindung *die Fee – die Alte*, also den Aspekt einer jungen und selbstverständlich *schönen* Göttin (bezüglich der im Kroatischen immer noch vorhandenen Phrase ‚*schön wie eine Fee*‘), wie auch von *Weiblichkeit (Vilenice)*, die der heilenden weißen Magie gewidmet ist, und auch der Aspekt einer *alt gewordenen* Göttin (*die Alte*), die im Volksglauben negative Valorisierungen von Weiblichkeit und schwarzmagischen Bräuchen bekam (die alte Hexe, die alte Zauberin, die russische Baba Jaga, Baba Ruga, *babaroga*, Hebammen als Geburtsdämonen)“.

⁸ Mahr oder Alb, kroatisch *mora* (Anm. d. Übers.)

⁹ „Sammelband über das Leben und die Bräuche der Südslawen“ (Übers. von L. M.)

¹⁰ Böse Feen (*nedobar* bedeutet schlecht, böse) (Anm. d. Übers.)

Charakters ab. In Poljice¹¹ (Ivanišević 1905:255) sind Feen nett, aber unfreundlich, wenn sich ihnen jemand widersetzt. Ardalić (1917:305) schreibt über das Gebiet von Bukovica in Dalmatien: „Wie viel Gutes Feen der Welt antun können, so viel können sie ihr auch Schlechtes antun“. Mikac erwähnt hingegen die ultimative Freundlichkeit der Feen auf dem Gebiet von Istrien, weil für sie „der einzige Zweck ist, dem Volke zu helfen“, und sie haben Menschen nie etwas Böses angetan (1934:196). Diese und viele andere Angaben bearbeitet auch Tihomir Đorđević (1953:57f.) und erwähnt dabei, dass Feen „eine Art übernatürliche, weibliche Wesen sind, die am meisten den griechischen Nereiden ähneln“. Mit solchen Feen gab es zahlreiche Begegnungen an der Grenze zwischen *dem Diesseits* und *dem Jenseits*, und diese wurden in alten Legenden des Volkssimaginationen notiert. Einzelpersonen wurden gewählt (*Vilenice* und *Vilenjaci*¹²), um mit Feen zu kommunizieren, die ihnen unterschiedliche Kenntnisse über Heilpflanzen und heilende Bräuche – *vidanje*¹³ – beigebracht hatten, Kenntnisse, die sie dann für das Heilen von Dorfbewohnern benutzen. Es wundert nicht, dass sich Feen Individuen ausgesucht haben, denen sie ihre Kenntnisse beibringen, da sie als „Pflanzenhüterinnen – Kräuterfrauen“ galten (Marjanić 2004:233).

Das erste Dokument über die Existenz der *Vilenice* stammt aus dem Jahr 1660 und erwähnt die *Vilenice* der Gemeinde Janjina aus dem Gebiet der damaligen Republik Ragusa, die der Kapitän Ivan Gučetić zu einer Befragung eingeladen hatte. Die junge Frau (25-30 J.) bestätigt, dass sie eine *Vilenica* ist und erklärt, dass sie heilen kann und ihr das die *Tante Fee* beigebracht hat, die sich der *Vilenica* in einem weißen Kleid in der Gestalt einer Ordensschwester zeigt. Die *Vilenica* konnte mit *Tante Fee* sprechen, wann immer sie wollte, und rief sie mithilfe der Pflanze Alant herbei (vgl. Čiča 2002:69f.). Im Jahre 1634 beschuldigt der Kaplan von Komiza¹⁴ vor einem Visitator zwei Frauen des Heilens mithilfe von Kräutern und der Freundschaft mit Feen, die ihnen die Wirksamkeit von Heilkräutern beigebracht hätten. Diese Aufzeichnungen aus dem 17. Jahrhundert vom Gebiet Süddalmatiens machen einen *Vilenica-Kult* deutlich:

¹¹ Landschaft in Dalmatien in der Nähe von Omiš (Anm. d. Übers.)

¹² In diesem Falle steht *Vilenjak* als männliche Form von *Vilenica*, kann aber auch Elfe bedeuten. (Anm. d. Übers.)

¹³ Wunden heilen (Anm. d. Übers.)

¹⁴ Stadt auf der kroatischen Insel Vis

„Ein Kult weiblicher Wesen mit übermenschlichen Attributen, die Wissen und Wohlstand verteilen, mit denen man vertraute, sogar sexuelle Beziehungen haben kann (im Falle von männlichen Lieblingen), die einen ambivalenten Charakter zeigen, wenn sie von einem Menschen verletzt werden, aber mit denen man sich auch versöhnen kann, die einige tierische physische Merkmale haben, was aber nicht ihre Schönheit verringert, und die wegen Vergnügen und Genuss Versammlungen abhalten.“¹⁵ (Čiča 2002:81f.)

„Die Schriften aus dem 17. Jahrhundert bestätigen und dokumentieren die historische Existenz solcher Personen in Dalmatien, mit vollem Bewusstsein für ihre Identität“¹⁶ (Čiča 2002:90f.). Čiča (2002:84) verbindet weiterhin die alltäglichen Bräuche der *Vilenice* und *Vilenjaci* mit verwandten Wesen im breiteren europäischen Kontext bzw. mit Frauen, die mit ‚guten‘ Nachtgöttern verbunden sind, und da wird der Kult der berauschten Natur sichtbar, den Carlo Ginzburg (1992:122) feststellte und von dem Zovko (1901:147) im spezifischen Kontext des *povilenivanje*¹⁷ für das Gebiet Bosniens und Herzegowinas spricht. *Povilenivanje* bezeichnet eine komplexe Initiation in Feenweisheiten, wobei an der Initiation nur diejenigen teilnehmen dürfen, die ihrer würdig sind.

Obwohl das kirchliche Paradigma gegen Hexen aus dem 17. Jahrhundert Feenbräuche dämonisierte, wobei sie die *Vilenice* und Hexen als Teil der Volkskultur gleichsetzte, um sich die Priorität und Monopolstellung zu sichern, und sie an den gesellschaftlichen Rand drängte (Čiča 2002:108), kann man Teile der Heilungsmethoden von Feen und Hexen auch heute in einigen Bräuchen neuheidnischer Spiritualitäten erkennen, wenn auch in etwas veränderter Form – vor allem möchte ich hier die kroatische rodistische Gemeinschaft und die Mitglieder des kroatischen Zweiges der MPF erwähnen (über die ich im zweiten Teil meiner Arbeit detailliert spreche) – und ihr Streben nach einem wohlmeinenden Verhältnis zur Natur, nach der Produktion von eigenen Kräutern und Bio-Lebensmitteln für die Ernährung. In der Kenntnis über Umweltschutz, für die Durchführung von alternativem Arzneiwissen bzw. in der Nutzung von Heilkräutern für bestimmte Krankheiten kann man die Infragestellung von dominanten Machtformen erkennen. Innerhalb einer solchen Weltanschauung kann man die Verbindung mit einzelnen Bemühungen

¹⁵ Übers. von L. M.

¹⁶ Übers. von L. M.

¹⁷ Zur-Fee-Werden (Anm. d. Übers.)

der Feenpädagogik erkennen: herrschende Machtformen zu analysieren, einen agileren ökologischen Aktivismus einzurichten, über die Beziehung zwischen Mensch und Tier mithilfe spiritueller und philosophischer Bräuche erneut nachzudenken. Aber bei der Erläuterung von spirituellen und alltäglichen Bräuchen des Neopaganismus in Kroatien muss man betonen, dass diese Bräuche nicht unbedingt aus Wissensquellen über Feen kommen, sondern sich durch individuelle Spiritualitäten formieren, die unter direktem Einfluss von Feenkontakt (oder irgendeiner anderen Entität aus dem Jenseits) sein können, aber nicht sein müssen – sei es auf der Erfahrungs- oder Energieebene.

Kommen wir zur Wahrnehmung von Feen als Naturmanifestationen, in deren Kontext wir über Erlebnisse und Begegnungen mit Feen sprechen können, die in einer bestimmten Form auch heute vorhanden sind, so auch in den in dieser Arbeit untersuchten Gemeinschaften. Erst sollte man auf die Wahrnehmung von Feen als der Natur immanenten weiblichen Energien eingehen, auf die Wahrnehmung von Feen als Mächten und Naturmanifestationen und Abbildern der Mutter Erde bzw. der Großen Göttin oder der Göttin Mutter – was in beiden untersuchten Gemeinschaften präsent ist. Diese Definierungsweise von Feen und Feenentitäten ist eng mit der Wahrnehmung von Gottheiten verbunden, besonders, wenn von der rodistischen Gemeinschaft gesprochen wird. Die oben explizierte Wahrnehmung von Feen unter den kroatischen Rodisten ist zum Teil von den Weltanschauungen der alten Slawen (die in wissenschaftlichen und populären Texten vorgestellt sind) übernommen, die, nach Aussagen unserer Informantin Sonja, mit ihren Göttern lebten. Übernommen wurde eine solche Wahrnehmung von Feen andererseits zum Teil von alltäglichen Bräuchen der New-Age-Bewegung und dem Bedürfnis nach einem Erlebnis von Naturenergien mithilfe von Meditation, einem anderen System von Energienutzung, einer Ausrichtung von Energie und des Gefühls von Nostalgie nach der verlorenen Verbundenheit mit der natürlichen Umgebung, die durch den modernen Lebensstil bedingt ist.¹⁸

Da Eklektizismus und Individualität bei der Kreierung von spirituellen Standpunkten besonders präsent sind, haben einige Mitglieder der kroatischen rodistischen Gemeinschaft nicht das Bedürfnis, Energiemanifestationen der Natur und natürliche Energien als Feenenergie zu benennen, wobei andererseits alle Mitglieder einen starken Glauben an Feen „als Reste von

¹⁸ Aussage von Sonja, 1. August 2013

kollektiver Energie in der Umwelt, an natürlichen Plätzen“¹⁹ äußern. Außerdem haben während des Gesprächs mit Mitgliedern der rodistischen Gemeinschaft einige Teilnehmer auch Erfahrungen mit Feen genannt, worum es weiter im Text gehen wird.

Ähnliche Konzeptionen von Feen sind auch unter den Mitgliedern der kroatischen MPF anwesend. Unsere Gesprächspartnerin Tena (21) nimmt Feen als eine Art Hilfe auf einer ätherischen Ebene wahr, bzw. während sie mit Kräutern und besonders Kristallen arbeitet, die eine besondere Energie beinhalten oder als Hüter einzelner Lebensebenen figurieren:

„Ich glaube nicht, dass Feen etwas sind, was man unbedingt sehen muss, Wesen mit kleinen Flügeln, einem Kleidchen und Käppchen, sondern dass sie etwas sind, was mit den Mächten der Natur zusammenhängt, die deine Ernte verbessern, mehr eine Manifestation deiner positiven Energie, die du in dein lebendiges Wesen pflanzt.“

Weiterhin erwähnt unsere Gesprächspartnerin Lidija (47) die Anwesenheit von Feen in ihrem Leben durch imaginative Verbindungen mit natürlichen Elementen und der Natur selbst in einer sehr positiven Form:

„Sie sind an Wasser, Wälder, Luft, Regen, Meer, Pflanzen, Steine gebunden, sie existieren als Gottheiten oder als Manifestationen einer Art von Universalmächten, die einen friedlichen und sicheren Schlaf bringen, die in den Schlaf wiegen; sie sind an katholische Feiertage gebunden (in der Nacht vor Palmsonntag tanzen die Feen auf einem Blumenball, an Heiligabend tanzen die Feen um die Lichter um den dekorierten Weihnachtsbaum usw.). Sie sind immer Träger des Positiven (eigentlich wie alles Andere in der Natur – ich wurde so erzogen, dass die Natur diejenige ist, die wir respektieren und zu der wir zurückkehren sollen, weil sie uns Essen, Kleidung, Heilung gibt und uns erlaubt, ihre Schönheiten zu genießen. Wenn du richtig hinguckst und dich die Natur liebt, weil du ihr nichts angetan hast, wirst du sicherlich Feen sehen).“²⁰

Feen figurieren außerdem als besondere Art von Wesen, deren Aufgabe es ist, „Mächte aus der Natur zu demonstrieren, Vorgängen der Natur zu helfen“.²¹ Die Feenwelt ist mit der Natur

¹⁹ Aussage von Sonja, 1. August 2013

²⁰ Aussage von Lidija (47), 29. Mai 2014

²¹ Aussage von Maja (Pseudonym einer Informantin, ausgedacht für diese Arbeit, 42), 8. April 2014

verbunden, „Feen sind Botschafter der Natur, Entitäten, die eng an die Erde, den Wald, Naturscheinungen gebunden sind“, betont Lucija in ihrer Aussage und fügt hinzu:

„Das sind Wesen, die vielleicht eine bessere Kommunikationsfähigkeit haben, deshalb begreife ich sie gerne als Botschafter – etwas, was auf die eine oder andere Weise versucht, in unser Bewusstsein einzudringen – egal, ob in visueller Form oder durch Kommunikation, durch Nachrichten, durch einen Energiekanal, und eigentlich stellen sie etwas dar, was mir eine Nachricht des Flusses übertragen wird, die ich vielleicht selbst nicht verstehen könnte, während ich ihn mir anschau.“

Das Figurieren von Feen als Geistern oder Entitäten, die die natürliche Welt bewohnen, als Manifestationen natürlicher Faktoren (Bäume, Berge, Wasser, Steine u. ä.), bezeichnet Andy Letcher (2001:156) als animistische Weltanschauung, in der die Natur mit „Geisterökologie“ gefüllt ist (wobei er den Begriff von Terence McKenna benutzt) – einer Ökologie, die vom menschlichen Faktor bedroht ist. Feen als Naturmächte werden als harmlos betrachtet und stehen in Disparität zur Menschheit, die böse, korrumpiert und von der natürlichen Umgebung abgetrennt ist.

WAS IST FEENPÄDAGOGIK?

Das Leitmotiv der Untersuchung von Feenpädagogik und der Hauptfokus dieses Brauches ist auf das gerichtet, was heute und hier ist. Wenn man von Feen im Kontext der Feenpädagogik spricht, meint man nicht ausschließlich den Glauben an Feen, die kroatische folkloristische mündlich überlieferte Legenden bewohnen. Natürlich wird auf sie aufmerksam gemacht, aber im Kontext der Einflüsse und Präsenz dieser Wesen oder Entitäten (in welchem Aspekt sich diese auch auf individueller Ebene manifestieren mögen) und der Legenden in den heutigen modernen (neopaganen) Spiritualitäten, beruhend auf der Hinterfragung von gesellschaftlicher Herrschaft, der ökologischen Bewusstmachung, einer gutartigeren Beziehung zur Natur, einer erneuten Betrachtung von menschlichen bzw. unmenschlichen tierischen Beziehungen usw. Wenn man von Feen (und unserem Lernen von Feen) im Kontext der Feenpädagogik spricht, spricht man von Bräuchen, der Denkweise und Weltanschauung, dem Bewusstsein über die Existenz des Menschen und seinen (negativen) Einfluss auf die Umwelt. Ich werde dabei besonders die spirituell-

magischen, aber auch alltäglichen Bräuche einiger kroatischer neopaganer Gemeinschaften, erwähnen.

Wenn wir aber von den Aspekten des Lernens von Feen, die mit unseren Neuspiritualitäten vergleichbar sind, und der Feenpädagogik, sprechen, gebe ich die Vorstellung von Feen (*faery*)²² als heimischen, psycho-spirituellen Realitäten bzw. von denjenigen Entitäten an, von denen viele Legenden des Volkssimaginationens sprachen und die durch ihre unterschiedlichen Formen ihren Platz in der Spiritualität bis in die heutige moderne Zeit behalten haben. Diese Fee hinterfragt die gesellschaftliche Herrschaft und Unterdrückung, widersteht den zerstörenden Zielen des globalen Imperialismus und der kulturellen Industrie. Feenpädagogik als Brauch ermöglicht erneute Betrachtungen über menschliche oder nichtmenschliche tierische Beziehungen in der Zeit des globalen Reiches (nach Lewis und Kahn 2010:555f.):

„Die Verbindung von Spiritualitäten und die philosophische Überlegung über die Erde mithilfe von Feenkulturen ist für Stewart [einen anerkannten Feenforscher, Anm. d. Verf.], eine der Methoden der Verwandlung der Erde in Gesundheit‘ und könnte deshalb eine erneute Belebung der gewünschten Formen von ökologischem Aktivismus sichern.“ (ibid. 558)²³

Für ihn ist Feenpädagogik keine Form von Eskapismus, sondern eine politische und ökologische Vorgehensweise der Seele und des Körpers, die vor den Gefahren warnt, die uns bedrohen, wenn wir unsere uralten Wurzeln an den Orten, an denen wir leben, verlassen. In seinen Texten erwähnt Stewart, dass das Lernen von Feen eigentlich die Lehre davon ist, wie man sich an die Erde und Natur generell auf eine andere, weniger aggressive und weniger ausbeutende Art wenden kann (Lewis und Kahn 2010:558).

Feenpädagogik kann man außerdem als eine Form von Biopolitik betrachten, die als Gegensatz zu dominanten Erscheinungen von Biomacht aufgestellt ist, wovon seinerzeit auch Foucault gesprochen hat (1990). Außerdem hat die Tradition der Aufklärung, wie auch Stewart (nach Lewis und Kahn 2010:558f.) meint, genauso wie auch die kapitalistische Globalisierung,

²² Lewis und Kahn (2010:555) unterscheiden zwischen *fairy*, Feen, die in Märchen oder kommerziellen Produkten vorkommen, und *faery*, Feen als „paranormale, übernatürliche Erscheinungen, die mit Geistern und magischen Erlebnissen des Daseins zu tun haben (*creatureliness*)“.

²³ Übers. von L. M.

„die Natur in einen gewöhnlichen Rohstoff verwandelt und sie dem Paradigma des Mittels und Ziels für einen Profit ausgesetzt, einem Paradigma, das imaginative Verbindungen zerstört, die ansonsten dazu dienen, die Menschen durch ethische Bräuche von Respekt und Bewunderung, aber auch Angst, mit der Erde zu verbinden.“²⁴

Das biopolitische Konzept, von dem ich in dieser Arbeit ausgehe, beruht zum Teil auch auf Agamben (2006:7) und der Aussage, dass das Hauptobjekt von Biomacht nicht der menschliche Körper ist, der der Steuerung, Regulierung und Homogenisierung unterliegt, sondern dem Verbot *zoe*, „das die einfache Tatsache des Lebens ausspricht, das allen Lebewesen (Tieren, Menschen oder Göttern) gemeinsam ist“. Agamben sagt, dass der moderne Staat Macht mit Leben verbindet und dabei das biologische Leben (*zoe*) in den Mittelpunkt seiner Kalkulationen stellt (ibid. 12), ihn aber auch politisiert und somit den Menschen von der Natur entfremdet und endlich auch das gesellschaftliche Leben aus seiner eigenen Mitte steuert (Hardt und Negri 2000:24). Die Frage ist, wie wir entdecken können, was es bedeuten würde, wieder die Kontrolle über uns selbst und über das autonome Leben zu übernehmen. Die Antwort könnten wir wahrscheinlich in eine Realität von Studenten-, Arbeiter-, Feminismus-, Öko- und anderen Formen von Aktivismus stellen, unter denen, im Kontext von Öko-Spiritualität, auch der Brauch der Feenpädagogik eine charakteristische Rolle spielen kann, deren Ziel es sicherlich ist, die unendlichen und unzerstörbaren Mächte des natürlichen Lebens (oder *zoe*) imaginativ und radikal zu rekonstruieren, wobei die Fee als Vermittler dient. Dabei sollte man Feen nicht nur als ein subjektives Produkt der Phantasie wahrnehmen:

„Stattdessen ist es besser, sich die Fee als etwas vorzustellen, das den Mächten der Natur Form gibt und sie hält – Mächten, die an sich in einem imaginativen schematisierten Prozess Akteure sind. Stewarts Begriff der ‚Unterwelt‘ z.B. ist eine Vorstellung des ‚Unbekannten‘, das ‚auf der anderen Seite der Untersuchung‘ ruht, aber das doch seinen Ausdruck durch unsere Rekonstruktion alter Feenmythen in einem Licht eiliger, sehr wirklicher ökologischer Probleme findet.“²⁵ (Lewis und Kahn 2010:560)

²⁴ Übers. von L. M.

²⁵ Übers. von L. M.

Früher habe ich Feensubkulturen erwähnt – einen Begriff, unter dem man „Praktikanten“ oder Teilhaber am Brauch der Feenpädagogik versteht. Wenn man von Feensubkulturen spricht, ist es wichtig, ihre örtliche Bestimmtheit zu betonen – Versammlungen, Kongresse und Ökoproteste fanden in Großbritannien (etwas weniger in anderen Teilen Europas) und Amerika einen fruchtbaren Boden. Es gibt ganze Organisationen wie den Feenkongress („Fairy Congress“), die jährliche Versammlungen veranstalten und internationale Vertreter aus beiden Welten, der menschlichen und der Feenwelt zur Teilnahme einladen: „Der Feenkongress basiert seine Satzung wirklich auf einer Mission dialogischer Bildung, die Feen und Menschen verbinden will, um voneinander zu lernen und bessere Beziehungen zwischen den beiden Welten zu haben“²⁶ (Lewis und Kahn 2010:557). Auf solchen und ähnlichen Versammlungen finden zahlreiche Feenworkshops statt, auf denen unterschiedliche traditionelle Themen, Bilder und Techniken benutzt werden, um das Bewusstsein des Individuums und der Gruppe zu verändern und um den Eintritt in das Feenreich und die Begegnung mit Feenwesen zu ermöglichen. Bei höheren Stufen entwickelt sich ein Dialog zwischen Menschen und Feen, während dessen die genannten Teilnehmer die Funktion des Verbündeten übernehmen:

„Stewart nimmt an, dass ein menschlicher Lehrling in einen veränderten Zustand kommen kann, in dem sich neue Bündnisse zwischen Menschen, Feen und anderen nichtmenschlichen Wesen gegen die ökologische Degradation zusammenschließen können, indem er Meditation, narratives Erzählen von Geschichten und Arbeit mit Träumen miteinander kombiniert“²⁷ (Lewis und Kahn 2010: 558)

In Europa (besonders Großbritannien) und Nordamerika finden jährlich zahlreiche neopagane Versammlungen statt, die als eine Art Feenversammlungen oder Festivals der New-Age-Bewegung figurieren, und die einige Aspekte haben, die ziemlich kommerzialisiert und in das kapitalistische System neuintegriert wurden. Als Beispiel nenne ich nur einige: die jährliche neopagane Versammlung im Freien oder ELFest, die man im Kroatischen als *Feenfestival* bezeichnen kann; es wurde von der Organisation „Elf Lore Family“ (ELF) in Gang gebracht, die nachträglich in Elvin H.O.M.E. („Holy Order of Mother Earth“) umbenannt wurde.

²⁶ Übers. von L. M.

²⁷ Übers. von L. M.

Außer den neopaganen Feenfestivals werden im Rahmen der Feenpädagogik auch ökopagane Protestbewegungen der Spiritualität untersucht. Proteste dieser Art bedeuten in erster Linie Proteste gegen den Straßenbau auf bestimmten Gebieten, die die Lebensräume der Feen gefährden. Die Teilnehmer solcher Proteste in den USA kommen aus der Tradition des radikalen Environmentalismus „Earth First!“ – einer 1979 gegründeten radikalen Ökogruppe, und der „Green Anarchy“ – einer Gruppe mit postlinker, anarchistischer, environmentalistischer Orientierung, wie auch der militanten Gruppen „Environmental Life Force“ und ELF („Earth Liberation Front“). In Großbritannien versammelte die Anti-Straßen-Bewegung, die wahrscheinlich stärkste elementare politische Bewegung auf der Welt in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, Ökoneuheiten für Demonstrationen gegen die Erweiterung der Autobahnen M3, M11, A30 und des „Newbury Bypass“.

Was die eigentliche Spiritualität dieser Bewegung betrifft, expliziert Andy Letcher (2001:147), dass gerade Feen und Feenmythologie diese kontrakulturellen Bewegungen inspiriert haben, Feen, mit denen sich so viele Teilnehmer dieser Bewegung durch Kreativität, besonders Poesie und Lieder, identifiziert haben²⁸.

Demnach ist es wichtig zu betonen, dass Proteste und Festivals, wie die schon erwähnten, unter den kroatischen neopaganen Gemeinschaften immer noch kein Brauch sind. Man kann Feenpädagogik im vorgetragenen Kontext von britischen und amerikanischen ökologischen und spirituellen Bewegungen nicht am kroatischen Beispiel neugeschaffener Spiritualitäten betrachten, da die genannten Bräuche nicht existieren und da Neopaganismus in Kroatien nicht weit verbreitet ist.

Feenpädagogik ist, wie wir feststellen können, kein Brauch, der ausschließlich an eine Form von (neuer oder öko-) paganer Spiritualität im Kontext spiritueller Bräuche der New-Age-Bewegung gebunden ist, sondern Teil zahlreicher spiritueller Bräuche und Bewegungen sein kann, sogar individueller Präferenzen. Da wir also Feenpädagogik als Brauch betrachten und nicht als

²⁸ Eines der von der Gruppe Space Goats in den Protestcamps aufgeführten Lieder ist Pixie People (1999.), durch dessen Text die Problemfrage gestellt wird: Wer sind die Pixies? Seid ihr Feenwesen? Mögt ihr euren Planeten, oder wollt ihr ihn in Flammen sehen? (*Who are the Pixie people, are you one of the fairy folk? Do you like your planet, or do you want to see it go up in smoke?*) (nach Letcher 2001:150).

Spiritualität, können wir ihre einzelnen Segmente auf viele systematische (neo)pagane Spiritualitäten anwenden, also auch auf kroatische Gemeinschaften.

NEUHEIDENTUM IN KROATIEN

Wenn wir das breite Spektrum der Spiritualitäten der New-Age-Bewegung außer Betracht lassen und uns auf (neo)pagane religiöse Bräuche in Kroatien fokussieren, wird die bescheidene Verbreitung der neopaganen Gemeinschaften sichtbar. Eigentlich kann man als aktive Gemeinschaften mit bestimmten Organisierungsstufen die kroatische rodistische Gemeinschaft, die MPF und den Kroatischen Paganen-Ring (PKH²⁹) nennen. Ich gebe dabei zwei untersuchten Gemeinschaften den Vorrang – der rodistischen Gemeinschaft und der MPF. Beide in der Arbeit untersuchten Gemeinschaften sind ziemlich jung und sind in ethnologischen Wissenschaftskreisen, außer in einigen wissenschaftlichen Werken, im Kontext von Untersuchungen spiritueller und religiöser Gemeinschaften und Bewegungen in Kroatien nicht systematisch untersucht worden. Da die Aufmerksamkeit in dieser Arbeit auf Bräuche der Feenpädagogik und ihre mögliche Präsenz im kroatischen Neopaganismus gerichtet ist, werden die rodistische Gemeinschaft und die MPF ausschließlich in diesem Kontext untersucht und dargestellt.

Die kroatische rodistische Gemeinschaft hat von der Struktur und Organisation her eine relativ feste Ordnung. Wenn wir von Rodismus sprechen, handelt es sich hier natürlich um slawischen Rodismus oder den Heimatglauben, der eine gelebte Form eines alten slawischen und kroatischen Glaubens darstellt, mit einem vollkommen ausgeprägten Bewusstsein für die Neuzeit. Wenn wir also von der rodistischen Spiritualität sprechen, ist es wichtig zu betonen, dass das kein vorchristlicher Fruchtbarkeitskult ist, sondern eine nachchristliche Spiritualität, da es sich nicht um eine direkte Wiederbelebung von dem handelt, was einmal war, sondern von dem, was später gekommen ist.³⁰ Rodismus ist:

„[...] eine sich stets weiterentwickelnde, fortschreitende Form von Glauben und spirituellmagischen Bräuchen, die sich verändern und den Bedürfnissen des modernen Menschen anpassen

²⁹ Paganski krug Hrvatske (Anm. d. Übers.)

³⁰ Aussage von Deniver, 1. August 2013

können, wobei dieser ‚nach einer langen Zeit der Zwangsentfremdung von der Natur und der indoktrinierten Angst vor ihr zu seinen Ursprüngen zurückkehrt‘, mit einer bewussten Entscheidung und persönlichen Gründen für einen solchen Brauch, als einem spirituell-magischen Konzept, der seine Quellen in den vorchristlichen Formen des Glaubens der slawischen spirituellen Welt sucht, aber nicht nur ein folkloristischer Versuch ist, den damaligen Glauben und die Bräuche zu rekonstruieren, sondern eine gelebte Form, die den angepassten Grundlagen des alten slawischen Glaubens folgt, mit vollem Bewusstsein für die moderne Zeit.“³¹ („Rodismus“)

Außerdem ist Rodismus auch auf die Verehrung des Ahnenkultes und der ursprünglichen slawischen Götter gerichtet, die die schöpferischen und zerstörerischen Energien der Natur nach den slawischen kulturellen Traditionen personifizieren und anthropomorphisieren.

Die kroatischen Rodisten stehen unter dem Einfluss eines globalen Wissens und stützen ihre religiösen, aber auch wissenschaftlichen Lehren weitgehend auf die ethnologischen und kulturanthropologischen sowie philosophischen Büchern der kroatischen Wissenschaftler Vitomir Belaj („Hod kroz godinu“³², 1998 und 2007) und Radoslav Katičić („Božanski boj: tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine“³³, 2008., „Zeleni lug“³⁴, 2010 und „Gazdarica na vratima“³⁵, 2011).

Was die Organisationsstruktur der rodistischen Gemeinschaft betrifft, figuriert der Bund der kroatischen Rodisten (SRH³⁶) als Dachorganisation der rodistischen Gemeinschaften in Kroatien und vereinigt alle rodistischen Gemeinden quer durch Kroatien. Der Bund wurde durch die Unterschreibung des „Žumberak-Abkommens über den Bund kroatischer Rodisten“ im September 2013 gegründet, das die Vertreter zweier rodistischer Gemeinden, Perunica (Zagreb) und Perun (Učka) unterschrieben haben. Im Jahre 2011 wurde auch der gemeinnützige Verein Perunova svetinja³⁷ gegründet, der in Lovran eingetragen ist.

³¹ Übers. von L. M.

³² Spaziergang durch das Jahr (Übers. von L. M.)

³³ Krieg der Götter: auf den Spuren der heiligen Lieder unserer vorchristlichen Vergangenheit (Übers. von L. M.)

³⁴ Der grüne Hain (Übers. von L. M.)

³⁵ Die Hauswirtin am Tor (2003, Frankfurt a. M. et. al.: Peter Lang)

³⁶ Savez hrvatskih rodovjeraca (Anm. d. Übers.)

³⁷ Das Heiligtum Peruns (Übers. von L. M.)

Die wichtigsten Feiertage des slawischen und so auch kroatischen Rodismus sind an den scheinbaren Lauf der Sonne im Jahr gebunden bzw. an die Winter- und Sommersonnenwende und die Frühlings- und Herbsttagundnachtgleiche. Rituale Bräuche und Feiertage der kroatischen Rodisten manifestieren sich durch Rituale oder Feuer in einem natürlichen Umfeld.

Die Internationale Pagane Föderation Kroatiens (MPF), oder nur **Pagane Föderation Kroatiens**, ist eine Zweigstelle der Internationalen Paganen Föderation („Pagan Federation International“ – PFI), einer eingetragenen gemeinnützigen Nichtregierungsorganisation, die 1971 in Großbritannien gegründet wurde. Die MPF ist, wie ihre Mitglieder betonen, keine religiöse oder spirituelle Organisation, sondern ein Verein für den Menschenrechtsschutz im Kontext einer größeren Sichtbarkeit und rechtlichen Anerkennung der „Neuheiden“ in Kroatien. Ihre Ziele sind „gemeinschaftsweite Belehrung über und Förderung von Paganismus, mithilfe einer kontinuierlichen Verbindung von Neuheiden über Internetseiten und mithilfe von Veranstaltungen auf globaler und lokaler Ebene“ (Internetquelle: cro.paganfederation). Außerdem folgt die MPF in ihren Zielen drei Prinzipien, und diese sind: 1. Liebe und Zusammenarbeit mit der Natur. Achtung der Lebensenergie und ihrer ewig erneuerbaren Kreisläufe des Lebens und des Todes; 2. positive Moralität, in der das Individuum für die Entdeckung und Entwicklung seines Handlungscharakters in Harmonie mit der äußeren Welt und Gemeinschaft verantwortlich ist. Dies ist durch den Grundsatz „Mach was du willst, so lange du niemanden verletzt“ dargestellt; 3. die Erkenntnis des Göttlichen, das über Geschlechter hinausgeht und sowohl den weiblichen als auch männlichen Aspekt der Gottheit anerkennt.

Die MPF hat im November 2011 mit ihrer Arbeit angefangen; sie hat sechs Mitglieder bzw. Veranstalterinnen von Versammlungen und Zeremonien. Es gibt noch 35 (mehr oder weniger passive) Mitglieder. Die Mitglieder treffen sich wöchentlich auf sogenannten „Moots“ (aus dem englischen *moot*, „Debatte“) bzw. „paganen Versammlungen“, auf denen die Aktivitäten des Vereins besprochen und organisatorische Details geregelt werden.

Als Verein, der sich außer mit Menschenrechtsschutz auch mit ritualen Zeremonien und spirituellen Aktivitäten beschäftigt, charakterisiert die MPF ein starker Eklektizismus bei der Wahl von religiösen und spirituellen Einstellungen. Die Mitglieder der MPF feiern acht große jährliche Sonnenfeierlichkeiten, die gleichzeitig die grundlegenden Feierlichkeiten der Wicca sind. Während der genannten Feierlichkeiten vollziehen sie altmagische Rituale, die mit den vier

Grundelementen und Himmelsrichtungen verbunden sind, und außer den Sonnenfeierlichkeiten, feiern sie auch die lunaren Kräfte mit kleineren Feierlichkeiten, die während Vollmond stattfinden und *Esbate* genannt werden.

FEENPÄDAGOGIK IN ALLTÄGLICHEN BRÄUCHEN KROATISCHER NEOPAGANER GESELLSCHAFTEN

Den bis jetzt geäußerten Konstatierungen zufolge ist teilweise schon klar, durch welche möglichen Grundlagen man Ähnlichkeiten zwischen den spirituell-magischen Bräuchen kroatischer neopaganer Gemeinschaften und den Aspekten von Feenpädagogik sehen kann. Durch die gesammelten Aussagen erschien in diesem Werk ein symptomatischer, vollkommener Versuch der Entdeckung von Verbindungen zwischen den Aspekten der Feenpädagogik und den spirituell-magischen bzw. gelebten Bräuchen der kroatischen Neopaganen. Der Glaube an Feen ist nämlich bei den meisten Befragten sichtbar, aber dieser Glaube hat oft keinen ausschlaggebenden und direkten Einfluss auf ihre religiösen und alltäglichen Bräuche in einer Art lehrhaftem Kontext, welcher, als essenzieller Aspekt, in der Feenpädagogik in Großbritannien oder in Amerika vertreten ist. Demzufolge kann man nicht über die Gleichwertigkeit der Bräuche in der Feenpädagogik mit den alltäglichen Bräuchen der kroatischen Neopaganen sprechen, weil ihre aktivistischen, gesellschaftlichen und spirituellen Weltanschauungen meistens nicht *direkt* durch Erfahrungen mit Feen, den Glauben oder die Mythen über Feen angeregt wurden, sondern indirekt. Der Glaube an die Existenz von Feen als natürlichen Energien und Manifestationen selbst ist nämlich Teil der gesamten Spiritualität der Neopaganen und des mit ihr verbundenen Lebensstils.

Man könnte schließlich von Verbundenheit und Überlappung von spirituell-magischen und alltäglichen Bräuchen von Neopaganen und denen der Feenpädagogik innerhalb einer komplexen Weltanschauung des kroatischen Neuheidentums reden, da man in vielen Aspekten der kroatischen neopaganen Spiritualität zahlreiche Segmente sehen kann, die diesen Komplex der Feenpädagogik als solche selbst konstituieren, obwohl nicht von gleichwertigen Aspekten die Rede ist. Demzufolge muss ich anmerken, dass für das Erforschen von Aspekten der Feenpädagogik in dieser Arbeit ein erlebnisvolles oder imaginatives Verhältnis mit Feenentitäten nicht nötig ist, sondern ich richte meine Aufmerksamkeit außerdem auf die gesellschaftlich-transformativen Bräuche meiner Gesprächspartner. In Bezug darauf sind beide untersuchten

Gemeinschaften sehr eklektisch, was ich schon betont habe, es ist auch nicht möglich, ein einheitliches Glaubensmuster zu verlangen.

Ich werde demnach versuchen, anhand der Aussagen meiner Gesprächspartner innerhalb ihrer Spiritualitäten und des damit verbundenen Alltags die Wissensquellen über Feen bzw. spirituelle Wissensquellen und die religiösen und alltäglichen Bräuche und Wissen meiner Gesprächspartner zu vergleichen.

FEENSPHÄRE DES KROATISCHEN RODISMUS

Der kroatische Rodismus und einzelne Aspekte der Feenpädagogik sind sehr kompatibel. Obwohl einige Gesprächspartner im Gespräch auf die Frage über die eigene Vorstellung von Feen erklärten, dass sie nicht das Bedürfnis haben, bestimmte natürliche Kräfte oder Manifestationen als Feen zu bezeichnen, erwähnten andere, dass der Glaube an Feen das Vermächtnis des kollektiven Bewusstseins und Energie ist, und sprachen eigene Erfahrungen und Begegnungen mit Feenentitäten an. Aber warum und wie kommt es zu Begegnungen mit Feen und anderen Energieentitäten? Sonja, Mitglied der rodistischen Gemeinschaft, erklärt, wie sich die heutige Vorstellung von Feen von der Vorstellung unserer Vorfahren unterscheidet, bzw.:

„wenn du sie siehst, siehst du sie nicht. Wenn sie dich dabei ertappen, redest du nicht von ihnen, und die heutige jüngere Welt hat meistens das Bedürfnis, sie zu sehen. Die alten Menschen hatten Angst davor, auf einen Feenreigen zu stoßen oder ihn zu sehen, auch wenn es in dem Moment keine Feen, sondern nur Kennzeichen im Reigen gäbe. Die heutigen Generationen wollen in vielen Fällen eigentlich mit Feen und Waldentitäten in Kontakt treten. [...] Also, diese Angst, die durch die alten Legenden zog, ist in den heutigen paganen Gemeinschaften verschwunden und wurde durch *Neugier* ersetzt – ‚Was sind Feen? Wie sehen sie aus?‘ Ein anderes System von Wahrnehmung dieser Energien, ein anderes System von Energienutzung – Energiesteuerung – die New-Age-Bewegung hat eine folkloristische Neugier angeregt, nicht nur schlichte Untersuchung, sondern einen Erlebnisversuch.“

Der Gesprächspartner, den ich für die Zwecke dieser Arbeit Filip nenne, kann für sein Feenerlebnis teilweise seiner Ex-Freundin danken, einer Wicca-Anhängerin, die fest an Feen glaubte und ihren Kindern beigebracht hat, an sie zu glauben. Filip bezeichnet sein Erlebnis, das er nicht völlig artikuliert und erklärt hat, als seinen fatalen Fehler. Obwohl er dieses Erlebnis nicht

wortwörtlich beschreiben wollte, kann man aus seiner Geschichte erkennen, dass er eine Begegnung mit Feenentitäten erlebt hat, die ihn mit ihrer Energie angelockt haben, was für ihn schwere physische Folgen hatte. Nach dem „bedauernden Ereignis“, erklärt er seinen Standpunkt:

„[...] ich habe eine Barriere zwischen dieser Entitäten- und Energiewelt und mir selbst errichtet, weil ich begriffen habe, dass ich noch zu grün für eine so mächtige Sphäre bin wie sie. Sie sind nicht böse, sondern neugierig. Sie haben also kein Gefühl von Liebe oder Hass. Um das zu bekommen, ziehen sie uns hinein und dann kommt die Geschichte von einem Bauern, der mit ihnen in den Reigen gesprungen ist und gesungen hat. [...] Also, sie sind nicht böse, sie verstehen einfach nicht, dass wir nicht mit ihnen im Reigen tanzen können, weil ihre Energieladung mit unserer nicht zu vergleichen ist. Wir sind für sie 12 Volt, sie sind für uns ein Aggregat mit 50 000 Volt, wir sind zu schwach für sie. Und dann, wenn ein Mensch unvorsichtig in ihren Reigen tritt, nennen wir es mal einen Reigen, verliert er meistens, weil sein Körper diese Energieladung nicht ertragen kann. Und dann mit diesem komischen Erlebnis, das mir eigentlich gefällt, habe ich Angst bekommen. Und ich weiß, dass ich eines Tages weitermachen sollte, weil ich mich als *Krijesnik*³⁸ in der rodistischen Gemeinschaft mit dem Element des Feuers beschäftige, das ich nicht gerufen habe und nie rufen werde.“

Außerdem nennt Filip Erlebnisse mit Feen als Hausentitäten, wobei er betont, dass es sich hier um eine Art Austausch von Sachen zwischen zwei Welten handelt. Er erklärt, dass sich die meisten Menschen in diesem Sinne der Feenexistenz nicht bewusst sind, aber wir können ihnen in unseren Wohnungen begegnen.

Am Ende erwähnt er:

„Und wenn du eines Tages irgendeinen Neopaganen oder rodistischen Menschen in Kroatien, Bosnien, Serbien, egal wo, sagen hörst, dass er nicht an Feen glaubt, ist er meiner Meinung nach gar nicht rodistisch, weil er an den größten Teil dieser Elemente nicht glaubt, und wir verehren die Natur selbst.“

³⁸ Bezeichnet die Funktion des „Feuermachers“, also der Person, die für große Feuer zuständig ist (Anm. d. Übers.)

RITUELLE UND ALLTÄGLICHE BRÄUCHE DER KROATISCHEN RODISTISCHEN GEMEINSCHAFT

Feenpädagogik wird, wie ich schon erwähnt habe, durch eine neopagane Vorliebe für kollektive Treffen charakterisiert. Mit der kroatischen rodistischen Gemeinschaft im Fokus reden wir von Feuern, die ausschließlich in einer natürlichen, von der Stadtmitte isolierten Umgebung stattfinden, womit den Teilnehmern ein anderes Gefühl von Ort, Raum, Zeit, aber auch Identität ermöglicht wird. Der rituale Aspekt des Feuers wird meistens von dem *Žrec*, oder dem obersten Priester, vorgeführt. Die Feuer dauern zwei bis drei Tage lang und führen zu einem zweifachen Aspekt – dem allgemeinen, erzieherischen, ethnologisch-traditionellen, im Rahmen dessen Workshops und Vorlesungen gehalten werden, um neuen, aber auch alten Mitgliedern das traditionelle, historische und ethnologische Wissen beizubringen und damit neue Mitglieder wissen, was und wieso sie dies in der rodistischen Gemeinschaft als ihre Angehörigen machen.³⁹ Der andere Aspekt der Feuer ist der rituale oder magische bzw. spirituelle, der teilweise auf traditionellen Feuern beruht und eine zeremonielle Feier, das Entzünden des Feuers und viele magische Bräuche, wie das zeremonielle Überspringen des Feuers, zeremonielles Baden oder Kranzflechten und Ähnliches beinhaltet. Was von der Natur genommen wird, wird mit Geschenken (früher Opfern) zurückgegeben. Beim Entzünden werden Rezitale vorgetragen, die mithilfe von Rekonstruktion und Verbindung von Volksliedern und Legenden entstanden sind, weswegen sie als eine Art Synthese von Lied und Erzählung figurieren.

Bei der Veranstaltung von Feuern wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, Plastik, Plastiktüten und –flaschen und ähnliche Materialien zu vermeiden, die die Umwelt verschmutzen – die Veranstalter der Feuer erwähnen dabei: „Wir müssen die Natur schätzen, sie ist unsere

³⁹ In der rodistischen Gemeinschaft ist auch ein wichtiger, auf spiritueller Ausrichtung gestützter Identitätsrahmen zu bemerken, der sie zu Mitgliedern der Gemeinschaft macht – es handelt sich natürlich, wie Valdimar Tr. Hafstein sagt (2000:88), um „das Konstruieren des Andersseins“ (im Gegensatz zu den verbreiteten, modernen Lebensweisen) und Konsumarten der rodistischen Spiritualität in einer sozialen Interaktion mit anderen Mitgliedern, aber auch Menschen allgemein. Die Authentisierung innerhalb der rodistischen Gemeinschaft beruht gerade auf kollektiver Identität, die diese Gemeinschaft mithilfe einer Modifikation von altslawischen Legenden und Glauben bewahrt, die gegen die Globalisierung ausgerichtet sind und ein fortgeschrittenes Bewusstsein für die Relevanz der Erde und ihrer Bewahrung, der ihr immanenten Wesen, Energien u. ä., besitzen.

Mutter!“ (Internetquelle: Jarilovo⁴⁰). Essen und Getränke werden in möglichst großem Maße in Behältern aus Metall, Glas oder Holz, die später nicht im Müll oder in der Natur landen, getragen und konsumiert. Außerdem bestehen sie darauf, hausgemachte, eigene Lebensmittel und Essen zuzubereiten und mitzubringen. Ein Teil des zubereiteten Essens wird in Form von *Geschenken* den Göttern und der Natur geopfert.

Deniver erklärt, dass das Bewusstsein über das Bedürfnis, die Natur zu schützen, und darüber, wie sehr sie gefährdet ist, in der rodistischen Gemeinschaft sehr präsent ist und immer wichtiger wird:

„Unsere Mitglieder haben alleine angefangen, Wein und Schnaps, Bier, Honig herzustellen. Sie backen Brot, Kuchen, machen Konfitüre. In Zusammenarbeit mit der Natur kann man wunderbar tauschen, ohne dass sie ausschließlich aus der modernen, artifiziellen Welt herausgenommen und für selbstverständlich genommen wird.“

Wir könnten sagen, dass man die moderne Tradition der rodistischen Gemeinschaft wie auch der MPF (was wir später im Text sehen werden) auch als Metapher für gesellschaftliche Veränderungen bezeichnen kann, wie Halfstein betont (2000:96) – bzw. unterschiedliche (Feen-)Mythen und Legenden werden in der Gestaltung von modernen alltäglichen und spirituellen Bräuchen benutzt, um die Vergangenheit mit der Gegenwart zu vergleichen. Halfstein fährt fort, dass die *moderne Tradition*, die sie erneut als Begriff benutzt, einen narrativen Rahmen für die Diskussion über die Wichtigkeit der gesellschaftlichen Veränderung und ihres Einflusses auf das kulturelle System von Werten und Identitäten beinhaltet (ibid.).

Die von den Rodisten hervorgehobenen spirituellen und alltäglichen Bräuche sind aber Teil einer entwickelten Weltanschauung, innerhalb deren wir Eigenschaften und Ähnlichkeiten mit den feenpädagogischen Bräuchen erkennen können. Viele Mitglieder der rodistischen Gemeinschaft gestalten ihr eigenes Leben anhand der Beziehungen zur Erde und Natur, die sie verehren. Der Grund, weswegen wir nicht von der Gleichheit der Feenpädagogik und der Bräuche der kroatischen Rodisten (und Neopaganen überhaupt) sprechen können, ist, dass sich ökologischer Aktivismus, kollektive Versammlungen mit einem essenziellen Bildungselement,

⁴⁰ *Jarilovo* oder (meist) *Jurjevo* ist die kroatische Bezeichnung für den Georgstag, ist aber mit altslawischen Bräuchen verbunden und beinhaltet Elemente dieser alten Bräuche (Anm. d. Übers.)

Naturschutz, alternative Ernährung und ähnliche Bräuche nicht unbedingt aus Wissensquellen über Feen ergeben. Diese Bräuche sind das Resultat ihrer gesamten Weltanschauung – einer Weltanschauung, deren Prinzipien, obwohl von den Aspekten der Feenpädagogik sehr unterschiedlich, stark verflochten sind und nicht getrennt betrachtet werden können.

Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext

Substrat jeder Musik gibt, das für sich prinzipiell unpolitisch ist.¹⁶ Dieses Substrat könne eine „Aufladung mit politischen Inhalten“ erfahren.¹⁷ Rösing spricht von „semantischen Beschriftungen“¹⁸ der Musik mit politischen Gehalten. Wird die Beschriftung vom musikalischen Autor selbst vorgenommen, sei es durch Textwahl, sei es durch Verwendung politisch codierter musikalischer Elemente, bezeichnet Rösing die Musik als „politische Musik“. Geschieht die semantische Beschriftung durch Dritte, etwa eine bestimmte Rezeption beim Publikum, eine bestimmte Verwendung seitens der Kommunikationsmedien usw., spricht Rösing von „politisierte Musik“. Eine zentrale Eigenschaft dieser semantischen Theorie ist, dass die politischen Beschriftungen als weitgehend beliebig revidierbar aufgefasst werden. Damit wären die sehr unterschiedlichen politischen Verwendungen oft ein und derselben Musik zu erklären, von denen Rösing zahlreiche Beispiele gibt und denen ich in einer Studie zur Musik im Jugoslawienkrieg nachgegangen bin.¹⁹

Der kritische Punkt der semantischen Theorie ist, wie das musikalische Substrat zu einem politischen Gehalt kommt. Beachten wir zunächst, dass Rösing den politischen Gehalt grundsätzlich als „Semantem“²⁰ auffasst, und zwar nicht nur dort, wo zu einem gegebenen musikalischen Substrat etwa ein politischer Text hinzutritt, sondern auch dort, wo der musikalische Autor sein Stück in bestimmter Weise komponiert, damit es den politischen Gehalt repräsentiert. So ist impliziert, dass der Autor anders komponiert hätte, hätte er einen anderen oder gar keinen politischen Gehalt ausdrücken wollen. Lassen wir den trivialen Fall beiseite, dass es sich bei der bestimmten Weise der Komposition um eine politische Chiffre handelt, etwa um die Melodie einer Nationalhymne, und nehmen die eigentliche Problemstellung in den Blick, dass der Komponist seine politische Intention in bestimmten Einstellungen der musikalischen Parameter ausdrückt, zum Beispiel, indem er eine laute Dynamik wählt, einen wilden Rhythmus oder – das wird der Fall in Händels *Ode* sein – eine bestimmte Besetzungsregie der Chorstimmen. Eine semantische Theorie erläutert das so, dass diese Parametereinstellungen nicht per se politisch sind – denn laute Dynamik, wilder Rhythmus und bestimmte Anordnung der Chorstimmen haben eben nicht an sich selbst politische Bedeutung. Vielmehr ist gemäß der semantischen Theorie die politische Bedeutung auch hier ein Semantem.

Wo aber soll das Semantem herkommen? Rösing muss annehmen, dass der Autor, bevor er seine kompositorische Entscheidung trifft, es dem Kontext des Stücks entnimmt, also den Umständen der Aufführung, seinem eigenen Vorverständnis, dem Vorverständnis des Publikums usw.²¹ Wo auch immer man das Semantem ansiedelt: Wenn man es nicht in der Musik selbst ansiedeln möchte, um die Vorstellung der apriorischen politischen

¹⁶ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 20. Sachlich koinzidierend unterscheiden Senghaas und Lück zwischen „dem Bezeichnenden, eben den Klängen, und dem Bezeichneten, dem Inhalt“ (Senghaas und Lück, *Vom hörbaren Frieden*, Vorwort, S. 10). Dieser Inhalt, der hörbare Frieden, könne nur als „mögliche[r] semantische[r] Hintergrund“ (ebd., S. 10) gefasst werden. Konsequenterweise muss man dann zwischen der Musik als solcher und ihrer Friedenssemantik unterscheiden: „Und auch die Klänge des Friedens sind in erster Linie Musik und als solche zu beurteilen.“ (ebd., S. 1.)

¹⁷ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 19.

¹⁸ Ebd. Der Begriff der politischen „Beschriftung“ von Kunstwerken wird bereits bei Senghaas, „Wie den Frieden denken, verbildlichen und in Töne setzen?“, S. 31, und in weiteren seiner Aufsätze verwendet.

¹⁹ Rainer Bayreuther, „Umriss eines Forschungsfelds ‚Musik und Bürgerkrieg‘ am Beispiel des Jugoslawienkonflikts“, in: *Kunst, Kultur und Bürgerkrieg. Formen kultureller Auseinandersetzung mit Bürgerkriegsgewalt im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Isabella von Treskow u. a., Berlin 2005, S. 175–210.

²⁰ Rösing, „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, S. 163.

²¹ Rösing nennt den Kontext in beiden Aufsätzen den „musikalischen Zirkulationsprozess“.

Bedeutungslosigkeit von musikalischen Faktoren zu bewahren, gibt man die Unterscheidung zwischen politischer und politisierter Musik faktisch auf. Jede Musik mit politischer Bedeutung ist dann letztlich politisierte Musik, politisiert durch ein unabhängig von der Komposition existierendes Semantem. Erkennbar will Rösing diese Konsequenz vermeiden; er will die Möglichkeit retten, dass ein Musiker eine politische Intention kompositorisch realisieren kann. Aber ich glaube, in jeder Theorie, die den politischen Gehalt von Musik als Semantik auffasst, ist die Konsequenz unausweichlich. In der Auffassung, der politische Gehalt von Musik sei ein Semantem, liegt eine *Petitio principii*: Die kompositorische Entscheidung für ein bestimmtes musikalisches Merkmal, die der Grund für die Politisierung des Kontexts sein sollte, benötigt selbst einen politischen Kontext, damit das musikalische Merkmal ein politisches ist.

Semantische Theorien politischer Musik sind eine nützliche Heuristik, sich dem Thema zu nähern. Sie bleiben aber auf die Bedeutungsebene beschränkt und weichen der Ontologie des Politischen in politischer Musik aus. Ich vermute den argumentativen Fehler der semantischen Theorien, der in eine *Petitio principii* mündet, in der Unterscheidung zwischen der an sich unpolitischen kompositorischen Faktur und dem politischen Semantem. Das Politische von politischer Musik muss ursprünglicher gedacht werden. Es scheint im musikalischen Akt selbst zu liegen in einer Weise, dass zwischen an sich unpolitischen musikalischen Faktoren und einem politischen Semantem nicht unterschieden werden kann, dass also die vermeintliche Bedeutungsreinheit des „an sich“ wie auch die vermeintliche Nachträglichkeit des „Semantems“ verschwinden. Der Akt des Musikmachens selbst ist das Politische, sofern der musikalische Akteur eine politische Intention hat. Aus dem Akt folgt die musikalische Faktur mit einer gewissen Notwendigkeit und wird in derselben Notwendigkeit politisch verstanden, ohne dass dafür eine politische Semantik decodiert werden müsste.

Um das zu verdeutlichen, sei das von Rösing angeführte Beispiel Jimi Hendrix²² aufgegriffen. Gemäß dem semantischen Theoriemodell muss man Jimi Hendrix einerseits als genuinen Musiker auffassen, andererseits als einen genuinen *Homo politicus*, der dann und wann die beiden Sphären kombinierte und bestimmte Songs mit politischen Aussagen „beschriftete“. Die beiden Sphären werden als autonom angenommen. Um den Gehalt der politischen Aussage in Gänze zu erfassen, wird die Musik nicht benötigt, denn er müsste vollständig von der politischen Sphäre herzuleiten sein. Zwar ließe sich der politische Gehalt in der kompositorischen Faktur aufzeigen. Aber dieses Aufzeigen erklärte nicht, was es eigentlich erklären möchte, nämlich wie die kompositorischen Merkmale zu ihrem politischen Gehalt kommen. Die politischen Gehalte von Jimi Hendrix und von anderen Woodstock-Musikern sind von dem musikalischen Stil, der Art und Weise der musikalischen Darbietung und der Weise des Publikums, die Musik hörend zu praktizieren, genuin mitkonstituiert. Die Wildheit, mit der Jimi Hendrix in Woodstock 1969 *The Star-Spangled Banner* interpretierte, bekommt nicht vom Semantem der amerikanischen Nationalhymne her einen politischen Gehalt, sondern umgekehrt kann der politische Gehalt des Absingens der amerikanischen Nationalhymne in der Weise von Jimi Hendrix erst von der Wildheit her bestimmt werden, mit der hier ein Musiker sein Amerikanischsein ausdrückt. Die Tatsache, dass die amerikanische Hymne das Amerikanischsein in-

²² Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 18.

diziert, und weitere Politiken, die man in Woodstock 1969 damit assoziierte wie etwa den Vietnamkrieg oder den Rassenkonflikt, sind Semanteme, die nicht annähernd explizieren können, welche Fülle an politischem Gehalt darin liegt, dass Jimi Hendrix das Amerikanischsein mit den Mitteln seines Gitarrenstils in einer bestimmten Weise konkretisierte. Man kann sogar sagen, bei dem Anlass, die amerikanische Hymne zu spielen, kommt die Politizität, die in Jimi Henrix' Gitarrenstil generell liegt, zur Konkretisation.

Analog zu diesem Argument werde ich unten darlegen, dass der politische Gehalt von Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne* nicht als Semantem losgelöst von der Musik existiert. Würde man das Politische im Sinn des semantischen Theoriemodells separiert von der Musik bestimmen wollen, wäre sein Gehalt ein anderer. Den so einfachen wie weit reichenden Grund hierfür hat Mathias Spahlinger auf den Punkt gebracht: „die in musik thematisierten denkformen und fühlweisen sind denen, mit denen staat gemacht wird, analog oder sie sind diese selbst.“²³ Das begreifen, mehr oder weniger instinktiv, auch die Politiker. Es ist symptomatisch, dass Machthaber, die ihre Interessen durch Kunst bedroht sehen, den betreffenden Kunstwerken nicht einfach die ihnen genehme Deutung entgegensetzen oder diese durch Repressalien erzwingen. Sie verbieten die Kunst komplett und bringen im Extremfall den Künstler zum Schweigen. Derlei Maßnahmen *ad personam* zeigen, dass sich politische Kunst nicht in Bedeutungen und Symbolen erschöpft, denen man nur andere Bedeutungen und Symboliken entgegensetzen hätte.

Ich habe an anderer Stelle ein Argument entwickelt, wie man das Politische von Musik, die in politischem Auftrag komponiert wurde, jenseits der politischen Auftragsbindung verstehen kann.²⁴ Damit wäre eine Bestimmung des politischen Gehalts auftragsgebundener Musik auch unabhängig von der Semantik, die mit dem Auftrag gegeben ist, möglich. Unabhängig heißt nicht notwendig konträr, aber eben abgekoppelt. Ich behaupte, dass die unabhängige Politizität von politisch in Auftrag gegebener Musik der Auftragsbindung nicht widersprechen muss, sondern im Gegenteil ein konstitutives Moment der Auftraggeberschaft sein kann. Die politische Auftraggeberschaft von politischer Musik war bis ins 18. Jahrhundert der Normalfall. Es geht also darum, einen Ansatz zu finden, der diesen Normalfall abdeckt, ohne in die Tautologie zu verfallen, das Politische der Musik vom politischen Auftrag her zu verstehen. Das Argument sei hier kurz skizziert.

Politische Aufträge an Komponisten, Textdichter und Bildende Künstler im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit haben in der Regel zum Inhalt, mit dem künstlerischen Medium den amtierenden Herrscher und seinen Herrschaftsbereich darzustellen. Das Porträt eines Königs etwa bildet nicht den Körper des Königs als solchen ab, sondern den amtierenden König mit seinen Amtsinsignien. Die Musik, die ein Herrscher für eine Krönung oder eine Hochzeit bestellt, soll nicht die individuelle Persönlichkeit des Repräsentierten charakterisieren, sondern die Herrscherperson. Der Herrscher hat, wie englische Kronjuristen im 17. Jahrhundert feststellten, zwei Körper, einen „body natural“ und einen „body politic“.²⁵ Nur letzteren stellen die politischen Künste dar. Ist der Darstellungsgegenstand

²³ Mathias Spahlinger, „wirklichkeit des bewusstseins und unwirklichkeit für das bewusstsein. politische aspekte der musik“, in: *MusikTexte* 39 (April 1991), S. 39–41, hier: S. 41.

²⁴ Rainer Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: *Intellektuelle avant la lettre. Kritisches Denken und Interventionsformen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Rainer Bayreuther u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–75.

²⁵ Zit. nach Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 29.

das Volk, oder allgemeiner etwas, das im Verfügungsbereich des Herrschers ist, wird nicht das Volk an sich dargestellt, sondern das politische Verhältnis, das das Volk im Mächteverhältnis zum Herrscher einnimmt. Kurz: Politische Auftragskunst hat nicht Menschen an sich darzustellen, sondern den Homo politicus. Aus diesem trivialen Faktum ergibt sich eine weitreichende Konsequenz. Der jeweilige Mensch ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als eine aktuelle Konkretisation des politischen Amtes. Die Qualitäten, die Standards und das Ethos des politischen Amtes bestehen für sich und hängen nicht von der aktuellen Konkretisation ab. Die in Auftrag gegebenen Werke der Musik oder der Bildenden Kunst repräsentieren die aktuelle Konkretisation und die Qualitäten, die Standards und das Ethos des Amtes *zugleich*. Durch diese Gleichzeitigkeit muss sich der Herrscher an den Eigenschaften des Amtes messen lassen. Das Auftragskunstwerk ist eine explizite Aufforderung, den Vergleich zu ziehen. Obwohl auftragsgebunden und obwohl repräsentierend und inszenierend, hat die Kunst hier eine unabhängige Stellung, die der konkrete Herrscher nicht nach Willkür manipulieren kann. Die politische Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist panegyrisch und normativ zugleich. Sie ist eine genuine Artikulation politischer Verhältnisse, ohne von den Interessen der realen Politik wesentlich bestimmt zu werden. Gerade die voraufgeklärte panegyrische Kunst ist politisch in einem Sinn, der sich nicht von der realen Politik herleiten lässt und der sich gegen die zirkelschlüssige Vereinnahmung von ihrer Seite verwahren kann.

Wollen totalitäre Regime die Musik instrumentalisieren, müssen sie an diesem Hebel ansetzen. Es reicht nicht bzw. kann sogar gefährlich in ihrem Sinne sein, einfach ein panegyrisches Stück in Auftrag zu geben. In der DDR wurden, um dem vorzubeugen, auch solche Kategorien, die den Staat moralisch-politisch tragen sollten, aber genau deshalb eigentlich nicht in seiner Verfügung stehen dürften, vorsorglich von der sozialistischen Doktrin her definiert. Den Komponisten wurde vorgegeben, was im Sozialismus das Menschliche zu sein habe. Dann erst wurde ihnen gestattet, mit der Kategorie des Menschlichen künstlerisch zu arbeiten.²⁶ In den sozialistischen Staaten des 20. Jahrhunderts blieb Komponisten nicht viel mehr Spielraum, als mit ihrer Musik zwischen politischer Indienstnahme und politischem Protest zu oszillieren. Wer den dritten Weg einer musikalischen Autonomieästhetik verfolgte, zeigte sich vorderhand als unpolitisch, die latente Politizität autonomer Musik wurde von staatlicher Seite aber durchaus registriert.²⁷ Dass die Dichotomie von Funktionalisierung und Protest dem Ethos vieler Komponisten in der DDR und ihrem eigentlichen Begriff einer politischen Kunst widersprach, zeigte sich in der Wendezeit, als sich die staatliche Repression lockerte. Hier konnten sie erstmals artikulieren, ihr eigentliches Anliegen sei gewesen, mit der Musik selbst sich am Bau des Politischen zu beteiligen, ohne doktrinär diktiert zu bekommen, was konkret das Politische zu sein habe. Eben das sei ihnen verweigert worden.

Eine Musikforschung, die die Musik in totalitären Staaten unter funktionalistischen Vorzeichen betrachtet, begibt sich in den Zirkel einer a priori gegebenen politischen Sphä-

²⁶ Siehe Albrecht von Massow, „Probleme einer kommunistischen Legitimation von Kunst“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2007, S. 163–175.

²⁷ Siehe von Massow, „Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus“. Vgl. auch die Diskussion zwischen Albrecht von Massow und Friedrich Goldmann in: *Zwischen Macht und Freiheit*, S. 165–176.

re. Man kann es dahingehend zuspitzen: Sie nimmt, beabsichtigt oder nicht, die interesselentete Sichtweise der Machthaber an.²⁸

So wie eine angemessene Theorie des Politischen dem von Carl Schmitt diagnostizierten Zirkel entkommen muss, so muss eine angemessene Erforschung des Politischen von Musik einen Ansatzpunkt außerhalb der jeweils staatlich definierten politischen Sphäre finden. Das ist nicht nur für die Erforschung der Musik in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts notwendig. Auch politische Musik des Mittelalters, der Renaissance und, wie ich zeigen möchte, Händels Musik für die englische Krone lassen sich in ihrer politischen Valenz nur angemessen verstehen, wenn man betrachtet, wie die jeweilige Musik das politische Feld genuin konstituiert und inwiefern sie eine genuine politische Äußerung und nicht nur eine klangliche Ausstattung politisch vorgegebener Akte ist. Dabei kann man sich an neueren Formulierungen dessen, was Kulturwissenschaft ihrem Wesen nach sein muss, orientieren. Eine medial definierte Disziplin wie die Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft zu verstehen, wird einzig dann sinnvoll, wenn Kultur nicht als der Kontext verstanden wird, in den Musik gestellt ist und von dem aus Musik strukturiert wird, sondern wenn umgekehrt gefragt wird, welche religiösen, politischen und sozialen Lebensräume sich durch die Musik überhaupt erst ergeben und wie sie von der Musik konstituiert und strukturiert werden. Ansätze hierfür bieten die Geschichtswissenschaft²⁹ und einige neuere musikwissenschaftliche Untersuchungen.³⁰

Jede Musik, in der sich ein genuin politischer Akteur artikuliert, ist potenziell politische Musik. Dieser Akteur kann der Komponist sein. Er kann aber auch der Musiker sein, der seine politische Akteursrolle realisiert, indem er zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort ein Konzert gibt. Auch das Publikum realisiert seine politische Akteursrolle, wenn es zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort der Aufführung einer bestimmten Musik beiwohnt. Wohlgemerkt: Hier wird politische Musik keineswegs vom politischen Anlass her bestimmt. Sie ist politisch, weil ihre Akteure genuin politische Akteure sind, die ihre Politizität im konkreten Fall realisieren. Die politische Signifikanz von Zeit und Ort wird durch die Tatsache und die Art der Aufführung wesentlich mitbestimmt. Die Akteure realisieren ihre Politizität freilich nicht immer, wenn sie Musik machen; daher die Einschränkung in obiger Definition auf das Potenzielle der Politizität von Musik.

Man muss neben Komponist, Musiker und Hörer eine vierte Klasse von genuinen politischen Akteuren in Erwägung ziehen, die sich in Musik artikulieren können. Das sind politische Akteure, als deren Artikulationsmedium sich die Musik versteht, auch wenn

²⁸ Das hat Hanns-Werner Heister, Art. „Politische Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1661–1682, hier: Sp. 1662 und 1664, klar erkannt.

²⁹ Etwa Barbara Stollberg-Rilinger, „Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnungen und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags“, in: *Neue Studien zur frühneuzeitlichen Reichsgeschichte*, hrsg. von Johannes Kunisch, Berlin 1997, S. 91–132; Gerd Althoff, „Die Kultur der Zeichen und Symbole“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002), S. 1–17, auch in: ders., *Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter*, Darmstadt 2003, S. 274–297.

³⁰ Vgl. „Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siegert (= *Jahrbuch Musik und Gender* 1), Hildesheim 2008, S. 13–25. Eine scharfe, berechtigte Kritik des üblichen Begriffs eines ‚Kontexts‘ von Musik bei Albrecht von Massow, „Ästhetik und Analyse“, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 129–174, besonders S. 166 ff. Zur Kritik der Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft und Ansätzen einer Neubestimmung vgl. das Themenheft *Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft* in: *Musiktheorie* 24/4 (2009).

sie selbst nicht am konkreten musikalischen Geschehen beteiligt sind. Im Mittelalter galt Gott als der eigentliche Autor der Musik; der Komponist hatte die Musik Gottes lediglich in akustische Realität zu überführen. Gott war im mittelalterlichen Verständnis der maßgebliche politische Akteur. Bei Thomas von Aquin ist das politische System („*iustitia politica*“) identisch mit dem Naturgesetz, und das heißt: mit dem göttlichen Gesetz.³¹ Wird diese Akteursrolle bei einem politischen Anlass, zu dem Musik erklingt, realisiert, ist die Musik politische Musik qua ihres Akteurs Gott. Entsprechendes gilt für das Volk als genuin politischer Akteur. Volkslieder oder Musik, in der sich das Volk artikuliert, sind politische Musik, wenn in einem konkreten musikalischen Geschehen diese Akteursrolle realisiert wird und das musikalische Handeln eine politische Intention hat. Dazu muss das Volk nicht physisch anwesend sein.

Von hier aus kann das eigentümliche Verhältnis der Affirmativität von Kunst und ihrer Politizität bestimmt werden. Die Frankfurter Schule hatte den Künsten ein gebrochenes, dialektisches Verhältnis zur Politik zugewiesen, weil Kunst zum Affirmativen tendiere. Die Künste müssten sich daher der Politik entziehen, um nicht zur Affirmation beliebiger politischer Interessen funktionalisiert zu werden. Angesichts der bisherigen Überlegungen halte ich diese Auffassung für falsch.³² Kunst affirmiert ihre Akteure als politische Akteure. Jürg Stenzl hat das im Hinblick auf die Musik des italienischen Faschismus mit dem glücklichen Begriff der „Konkretisierung“³³ bezeichnet: Im musikalischen Werk konkretisiert sich der je individuelle Erfahrungshorizont, die politische Einstellung und das politische Handeln eines Komponisten oder eines politischen Akteurs, der in der *Dramatis persona* eines Stücks sich artikuliert. Das musikalische Werk ist die Stelle, an der sich der politische Akteur und sein politisches Agieren zu einer politischen Artikulation vereinigen. Mit seiner Ästhetik affirmiert das musikalische Werk seine politischen Akteure. Dass dies die aktuellen Machthaber mit einem Interesse am politischen Status quo sind, wie die Frankfurter Schule befürchtete, ist nur einer von vielen konkreten Fällen dieser allgemeinen Bestimmung politischer Musik.

Diese Umriss einer Theorie politischer Musik ergeben sich, wenn man Nipperdeys Einsicht ernst nimmt, dass sich das Politische durch seine politischen Akteure konstituiert. Aus diesen Umrissen ergibt sich ein spezifisches Forschungsprogramm politischer Musik: Die ästhetische Perspektivierung des politischen Willens der politischen Akteure der Musik ist der ausschließliche Zugang zu dem, was das Politische politischer Musik ausmacht. Zwischen politischem „Kontext“ einer Musik und dem politischen Raum, den sie selbst erzeugt, ist dann nicht mehr zu trennen. Das musikalische Werk selbst als Brennpunkt des musikalischen Handelns der musikalischen Akteure hat in das Zentrum der Forschung zu treten in einer Weise, in der zwischen dem musikalischen Notentext und der politischen Textur, die es generiert, kein Unterschied gemacht wird.

³¹ Thomas von Aquin, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 23 a. 6, ad 3.

³² Mein Urteil „falsch“ ist musikgeschichtlich folgendermaßen zu verstehen: Selbstverständlich handelten die musikalischen Akteure, die sich dem Begriff politischer Musik der Frankfurter Schule verpflichtet fühlten, in ihrem Bewusstsein gemäß diesem Begriff. Aus jeder Auffassung heraus kann gehandelt werden. Die Musikgeschichte, die mit diesem Handeln gemacht wird, legitimiert aber die Auffassung noch nicht als irgendwie historisch wahr. Sie kann falsch sein, wenn sie das Handeln der Akteure in ihrer Zeit unzureichend erklärt. Wenn ich die Auffassung der Frankfurter Schule für falsch halte, dann in dem Sinn, dass sie das musikalische Handeln ihrer eigenen Akteure unzureichend erklärt.

³³ Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, S. 20. Vgl. etwa Stenzls Ausführungen zu Nono ebd., S. 198 ff.

Eine Überlegung zur Geschichtlichkeit meines Begriffs politischer Musik: Man mag sich darüber wundern, wie oft die Formulierung des „genuinen“ musikalischen Akteurs gefallen ist. Das zeigt an, dass das Politische von Musik sachlich an der Stelle angesiedelt ist, an der Meinung und Macht als Konstituenten der Politik „gestiftet“ werden, wie Jacques Derrida treffend sagt.³⁴ Diese Akte des Stiftens von politischer Macht können nicht innerhalb einer politisch schon konstituierten historischen Phase gedacht werden. Sie sind vorgeschichtlich; sie stiften Geschichte, indem sie politische Macht stiften, die Geschichte macht. Aus diesem Grund ist der hier entwickelte Begriff politischer Musik nicht auf eine bestimmte historische Phase eingeschränkt und bedarf einer Einschränkung auch nicht. Er erhebt den Anspruch und muss ihn erheben können, so allgemein zu sein, dass die unterschiedlichen Konkretisierungen von politischer Macht, die es etwa zwischen der griechischen Antike und der DDR, zwischen frühneuzeitlichem Absolutismus und dem Bürgerstaat des 19. Jahrhunderts gibt, gleichermaßen erfasst werden. Ich werde unten am Beispiel Händel zeigen, dass diese Allgemeinheit nicht die Möglichkeit historischer Differenzierungen beeinträchtigt. Man sollte nicht in den historizistischen Fehler abgleiten, nach den geschichtlichen und gegebenenfalls politischen Bedingungen von Musik zu fragen. Die adäquate Frage ist stattdessen, welche geschichtlichen Bedingungen durch Musik (mit)gestiftet werden. Das musikalische Werk und die musikalischen Akteure als genuine politische Akteure aufzufassen impliziert, dass sich die geschichtliche Fragestellung in dieser Weise umkehrt.

Die Unterschiedslosigkeit des politischen musikalischen Werks und der politischen Textur, die es ins Werk setzt, kann das politische Ereignis von Musik genannt werden. In der Abhandlung *Was ist religiöse Musik?* habe ich versucht, den Begriff des Ereignisses für die Musik zu bestimmen, dort für das religiöse Ereignis von Musik.³⁵ So wie sich in religiöser Musik nach meiner Auffassung zwischen der Musik als religiösem Erfahrungsgegenstand (sofern jemand eine religiöse Erfahrung mit Musik macht) und dem, was landläufig der religiöse Kontext von religiöser Musik genannt wird, nicht trennen lässt, so führt die getrennte Betrachtung von politischer Musik und einem politischen Kontext zu einer künstlichen Trennung in zwei Aspekte, die eigentlich zu ein und demselben Sachverhalt gehören. Diesen einen Sachverhalt nenne ich das Ereignis. Zentrales Merkmal des Ereignisses ist, dass die Formierung von religiösen bzw. politischen Erfahrungsmodi und die unmittelbare Erfahrung des musikalischen Werks, das als religiöse bzw. als politische Musik aufgefasst wird, im Ereignis zusammenschießen. So wie es unsachgemäß ist, religiöse Musik dadurch zu definieren, dass gegebene religiöse Erfahrungshorizonte an ein Musikstück von außen herangetragen werden, so ist es unsachgemäß, politische Musik von gegebenen politischen Erfahrungshorizonten her zu definieren. So wie der sachgemäße Untersuchungsgegenstand religiöser Musik das religiöse Ereignis von Musik ist, so ist der sachgemäße Untersuchungsgegenstand politischer Musik das politische Ereignis von Musik.

³⁴ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt a. M. 1991, S. 28.

³⁵ Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler 2010, besonders Abschnitt 31.

II. Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne*

Einige wenige Bemerkungen zur Entstehung der *Ode* sowie zu ihrer textlichen und musikalischen Anlage:³⁶ Händel war 1710 mit der Oper *Rinaldo* im Gepäck nach England gekommen. Das Werk wurde enthusiastisch aufgenommen und sicherte Händel die Gunst des Publikums wie auch die Aufmerksamkeit des Hofes. Im Jahr 1712 erhielt er drei staatliche Kompositionsaufträge. Das politisch dominierende Thema dieses Jahres waren die Friedensverhandlungen zwischen England und Frankreich im Spanischen Erbfolgekrieg. Ein Abschluss stand kurz bevor. Händel erhielt den Auftrag, zwei Friedensmusiken auf lateinische Texte schreiben, ein *Te Deum* und ein *Jubilate*. Diese beiden Stücke, die 1713 zur Aufführung kamen und unter dem Titel *Utrechter Te Deum* (HWV 278) und *Utrechter Jubilate* (HWV 279) bekannt wurden, stehen in engem Zusammenhang mit der *Ode*, deren Aufführung für den Geburtstag der Königin am 6. Februar 1713 vorgesehen war. Wie in den beiden anderen Werken sollte in der englischsprachigen *Ode* der Königin als Friedensbringerin gehuldigt werden. Der Dichter und Journalist Ambrose Philips wurde beauftragt, einen Text mit dem Refrain „The day that gave great Anna birth / who fix'd a lasting peace on earth“ zu schreiben.³⁷ Der Abschluss der Verhandlungen verzögerte sich jedoch über den Geburtstag hinaus, zudem war die Königin erkrankt. Die Aufführung des wahrscheinlich schon im Januar 1713 von Händel fertig komponierten Stücks wurde verschoben und fand erst am Geburtstag des Folgejahrs 1714 statt.

Der Text der *Ode* besteht aus sieben vierzeiligen Strophen, die mit dem zweizeiligen Refrain alternieren. In jeder Strophe wird ein Bereich aus Natur und Kultur geschildert, der sich zur Feier eines „day“ bereitmacht, der dann im Refrain jeweils auf die Königin hin konkretisiert wird. Händel nutzt die enge lexische und metrische Verbindung von Strophe und Refrain und fügt beide zu jeweils einem musikalischen Formteil zusammen. So entsteht ein rund halbstündiges Oratorium in sieben Nummern. Formal schließt sich das Stück durch die Wiederholung der Vertonung des ersten Refrains am Schluss.

Mehrere Strophen von Philips' Gedicht beginnen mit einem auffordernden „Let ...“. In der zweiten Strophe heißt es: „Let all the winged race with joy“, die dritte beginnt mit „Let flocks and herds their fear forget“, die sechste mit „Let Envy then conceal her head“. Auch die übrigen Strophen haben auffordernden Charakter. So bekommen alle Strophen eine Semantik der Aufforderung, einen herausragenden „day“ zu feiern. Die Semantik des Refrains konkretisiert diesen in den Strophen jeweils unspezifisch bleibenden Tag als den Geburtstag von Königin Anne.

Die eigentliche politische Struktur der *Ode* erschließt sich über diese Semantik noch kaum. Sie kommt erst in den Blick, wenn man fragt, welche politischen Akteure die Stro-

³⁶ Für eine ausführliche Darstellung siehe Rainer Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine. Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74“, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, hrsg. von Michael Zywiets, Laaber 2010 (= Das Händel-Handbuch 3), im Druck. Zu weiteren Details der Entstehungsgeschichte vgl. Stoddard Lincoln, „Handel's Music for Queen Anne“, in: *Musical Quarterly* 45 (1959), S. 191–207 (Lincolns Datierung der Uraufführung in das Jahr 1713 ist mittlerweile revidiert); Michael Custodis, „Kunst und Karriere. Georg Friedrich Händels Ode *Eternal Source of Light Divine*“, in: *AfMw* 65 (2008), S. 225–241; Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (= Das Händel-Handbuch 1), Laaber 2008, S. 105–110.

³⁷ Der zu Händels Zeit anonym gebliebene Autor wurde erst vor wenigen Jahren identifiziert. Zu stilistischen und politischen Argumenten für Philips' Autorschaft vgl. James A. Winn, „Style and Politics in the Philips-Handel Ode for Queen Anne's Birthday, 1713“, in: *Music & Letters* 89 (2008), S. 547–561.

phen und den Refrain jeweils artikulieren. Hierfür sind die Sprechakte des Aufforderns zu etwas in der Strophe und dem darauf antwortenden Nachkommen der Aufforderung im Refrain relevant. Ich bezeichne das als das responsoriale Prinzip der *Ode*. Ein Vorsänger, von Händel als Solo oder Soloensemble realisiert, trägt in der Strophe die Aufforderung vor, im Refrain antwortet der Chor. Dieses responsoriale Prinzip ist die kompositorische Grundidee des Stücks und lässt sich an zahlreichen musikalischen Merkmalen zeigen.³⁸

In den responsorial einander zugeordneten Teilen äußern die politischen Akteure nicht nur einen politischen Gehalt, sie werden durch die responsoriale Struktur überhaupt erst zu Akteuren. Mit dem „Let ...“ wird eine Gruppe inauguriert, eine politische Rolle einzunehmen. Indem sie diese Rolle im Refrain annimmt, reklamiert sie eine politische Verantwortung für die politische Aussage des Refrains. Sie reklamiert also via Huldigung die Macht, der Königin die Ehre und die politischen Machtbefugnisse für einen Friedensschluss zuzusprechen. Was das kompositorisch bedeutet, lässt sich an der siebten Strophe erkennen. Zunächst wird solistisch und arios der Wunsch „United nations shall combine“ vorgetragen. Das könnte der fromme, politisch irrelevante Wunsch eines Einzelnen sein. Das, was folgt, macht ihn aber zu einem Teil der politischen Handlung. Ein Doppelchor, den Händel an dieser Stelle zum einzigen Mal im Stück verwendet, fällt ein, nimmt die Worte auf und macht dadurch den Einzelnen zu einem Vordenker und Vorsänger des Volkswillens. Die Parole wird nun zwischen den beiden Chören hin und her geworfen und entwickelt sich weiter zur dritten und vierten Zeile „that Anna's actions are divine, / and this the most important day!“. Hier konstituiert sich nicht nur eine politische Aussage. Wäre es Händel nur darum gegangen, hätte er die Worte vielleicht plakativer oder mit größerer Klangpracht vertont. Hier konstituiert sich die politische Aussagefähigkeit des Chors, und zwar kompositorisch. Händel fügt die Statements der beiden Chöre immer dichter ineinander, bis sie sich im Refrain wieder einhörig zusammenfinden. Die Aussage „that Anna's actions are divine / and this the most important day“ hat sich in einem musikalischen Vorgang von einer vereinzelt Meinungsäußerung über einen Prozess der politischen Willensbildung zu einer geschlossenen politischen Aussage des Kollektivs entwickelt. Das Adjektiv „divine“ lässt sich hier nur noch als Bezeichnung dafür lesen, dass die Königin die exekutive und die legislative Macht innehat. Im Unterschied zum mittelalterlichen Politikbegriff kann es nicht mehr bedeuten, dass die Königin die Macht von Gott verliehen bekommt. Seit Niccolò Machiavellis politischer Theorie war Gott als Grundlage des Politischen suspendiert. Im England der Händelzeit ist der Souverän das Volk. Es hat sich in einem demokratischen Akt zu einer Art Parlament zusammengefunden, das den Herrscher ermächtigt. Dieser Akt hat bei Händel ausschließlich musikalische Existenz. Hier wird nicht in irgendeiner semantischen oder symbolischen Weise auf politische Verhältnisse angespielt. Indem die *Ode* erklingt und Musiker wie Publikum sich die kompositorische Struktur zu eigen machen, vollzieht sich die Ermächtigung. Das Politische der *Ode* liegt nicht darin, politische Gehalte musikalisch zu chiffrieren, sondern politische Akte musikalisch zu vollziehen.

Der singuläre Sprecher der Strophen gehört zu der Gruppe, die im Refrain spricht; nichts im Text oder in der Vertonung weist darauf hin, dass der Sprecher der Strophe nicht aus den Reihen des Volks stammt und stattdessen selbst ein hoher politischer Amtsträger wäre. In der *Ode* spricht das Volk zu sich selbst. Es spricht sich damit die Macht, die im Refrain

³⁸ Vgl. ausführlich Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine“.

zum Ausdruck kommt, selber zu. In diesem Zu-sich-selber-sprechen, das in keinem anderen realpolitischen oder juristischen Akt existiert, sondern ausschließlich im ästhetischen Akt der *Ode*, konstituiert sich das politische Feld. Damit ist nicht nur in meiner wissenschaftlichen Analyse des musikalischen Werks, sondern im musikalischen Werk selber der schlechte Zirkel unterlaufen, das Politische des Werks nur aufgrund präexistenter politischer Verhältnisse erfassen zu können.

Wie dieser Akt sich kompositorisch darstellt, sei an der fünften Strophe der *Ode* „Kind health descends on downy wings“ gezeigt. Händel verwirklicht hier das responsoriale Prinzip in einer eigentümlich verschachtelten Weise, die sonst im Stück nicht vorkommt. Strophe und Refrain verhalten sich responsorisch zueinander, obwohl sie getrennte Nummern sind. Die Strophe ist formal eine in sich geschlossene Da-capo-Arie mit kurzem B-Teil (T. 366–371) und einer wörtlichen, vollständigen Wiederholung des A-Teils (T. 346–365).³⁹ Im Refrain würde man eigentlich den Chor erwarten, denn dieser Besetzungsregie folgen die meisten anderen Strophen-Refrain-Paare. Er wird aber von den beiden Duettstimmen begonnen. Erst nach rund der Hälfte des Stücks tritt der Chor hinzu. Innerhalb der Chorpassage differenziert Händel ein drittes Mal zwischen einer einzelnen Chorstimme und dem vollständigen Chor. Es liegt damit eine dreifach in sich verschachtelte responsoriale Struktur vor: 1. Der solistischen Strophe antwortet der Chor mit dem Refrain. 2. Innerhalb des Refrains antwortet wiederum das Kollektiv den solistischen Vorsängern (Refrain T. 402 ff.). 3. Innerhalb der chorisches Antwort antwortet ein drittes Mal der gesamte Chor einem kleineren Teil des Chors (Refrain T. 406–415). In diesem dritten Responsorium skandieren die Soprane dreimal eine Floskel, die jeweils eine Stufe höher erklingt; der Chor rückt harmonisch nach (F-Dur → G-Dur → a-Moll). Beim vierten Mal sind die Stimmen dann vereint. Hier findet eine formal äußerst disziplinierte Selbstbefragung des Kollektivs über die Gültigkeit der politischen Bedeutung des Refraintexts statt, die eine musikalische und nur eine musikalische Existenz hat.

Die kompositorische Technik der sich in die Höhe schraubenden responsorialen Struktur innerhalb des Chors hat Händel zwanzig Jahre später in den berühmten Passagen „Lord of Hosts“ und „King of Kings, and Lord of Lords“ des *Messiah* aufgegriffen. Erstere stammt aus dem Chor „Lift up your heads“. Das Stück beginnt mit einer Frage des Chors: „Who is the King of glory?“ fragen die Männerstimmen (T. 11 ff.). Die Frage steht am Anfang des Stücks, ist also musikalisch offen. Händel setzt kein affirmatives Statement an den Anfang, das im Folgenden nur ausdifferenziert würde. Des Weiteren handelt es sich um eine Selbstbefragung des Chors. Wäre die Frage an eine autoritäre Instanz gerichtet und ‚von oben‘ entschieden worden, sei es vom Himmel oder vom Thron, dann wären ganz andere politische Verhältnisse konstituiert worden als mit der Selbstbefragung. Indem der Chor sich selbst befragt, autorisiert er sich selbst als legitimen Antwortgeber. Die Frauenstimmen (T. 16 ff.) geben auf die Frage nicht eine einmalige, gewissermaßen fertige Antwort „The Lord strong and mighty“. In einer dreifachen musikalischen Sequenz, die die Kadenzfunktionen durchschreitet und auf einer neuen harmonischen Ebene endet (über die Doppeldominante auf der Dominante C-Dur) bildet sich die Antwort erst heraus. In den folgenden Takten verdichtet Händel die Antwort durch engräumigere Sequenzierung, bis sie schließlich in die zweifache definitive Antwort (T. 53 f.) mündet. Derselbe

³⁹ Taktangaben der *Ode* und des *Messiah* im Folgenden nach der Hallischen Händel-Ausgabe.

Vorgang wiederholt sich auf die Worte „The Lord of Hosts“ (T. 55 ff.), und zwar mit der sich in die Höhe schraubenden Sequenztechnik, die Händel im dritten Responsorium im Refrain zur fünften Strophe der *Ode* entwickelt hatte. Entsprechend lässt sich die Passage „King of Kings / and Lord of Lords“ im „Hallelujah“ des *Messiah* (T. 51 ff.) auffassen. Das sind musikalisch ausgestaltete Prozesse der politischen Meinungsbildung. Wiederum ist zu betonen, dass hier keine Symbolik und keine Inszenierung eines außermusikalischen politischen Vorgangs mit musikalischen Mitteln vorliegen kann. Der politische Vorgang existiert nämlich nicht jenseits der Musik, die ihm nur das ästhetische Gewand lieferte. Das Politische dieser Musik besteht darin, den politischen Vorgang als solchen zur Existenz zu bringen.

Für die beschriebenen responsorialen Akte der *Ode for the Birthday of Queen Anne* und des *Messiah* ist demnach charakteristisch, dass das Volk an sich selbst eine Aufforderung zur Bestätigung einer bestimmten politischen Konstellation richtet, der es nachkommen, im Fall eines Falles die Bestätigung aber auch verweigern kann. Es tritt keine politische Instanz auf, die das Volk zu einer bestimmten Antwort zwingt. Geschichtlich gesehen behielt der responsoriale Sprechakt das ganze 18. Jahrhundert hindurch soziale und politische Relevanz, kulminierend in der Französischen Revolution, in der das Volk seine Herrscher berief und abberief. Es hat sicher viele musikalische und institutionelle Ursachen, aber eben auch diesen politischen Grund, dass Händels oratorische Musik in Deutschland nach 1789, Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, als bruchlos zeitgenössische Musik aufgefasst und aufgeführt wurde,⁴⁰ während seine Zeitgenossen Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann über den Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts erst wiederentdeckt werden mussten. Bachs Musik gehörte in die politische Geschichte, während Händels Musik aktuelle Politik war. Insbesondere gilt das für den Händel des *Messiah*. Bachs *Messias* in der *Matthäuspassion* ist der demütig leidende Christus, dem das Volk durch sein Mitleiden sich noch unterwirft. Der *Messias* in Händels *Messiah* dagegen wird, wie die Königin der *Ode*, vom Volk per responsorialer Bestätigung zum Machthaber erkoren. Genau für diese Musik war die *Ode for the Birthday of Queen Anne* das Initial und das Modell.⁴¹

Inwiefern könnte das responsoriale Prinzip in politischer Musik des frühen 18. Jahrhunderts charakteristisch für die politische Situation in England sein? In keinem anderen europäischen Staat hatte der Parlamentarismus eine ähnlich starke Stellung im politischen System erlangt wie in England. Die einzige Ausnahme sind vielleicht einige Freie Reichsstädte in Deutschland mit einflussreichen Bürgerschaften, für deren politische Musik es interessant wäre, im Hinblick auf politische Artikulationsakte untersucht zu werden.⁴² In England war das 17. Jahrhundert eine Ära des harten, oft blutigen Konflikts zwischen Krone und Parlament gewesen. Sie endete zugunsten des Parlaments, das spätestens mit

⁴⁰ Vgl. die Beiträge in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. von Gudrun Busch und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2000.

⁴¹ Im *Utrechter Te Deum* wie auch im *Utrechter Jubilate* finden sich einige Passagen, in denen auf den Huldigungsgesang von Solisten, Solistenensembles oder einzelnen Chorstimmen das Chortutti antwortet. Gegenüber der *Ode* fehlt dort aber der auffordernde und implizit fragende Charakter der Solisten. Es lässt sich dort deshalb nicht sagen, dass die Macht durch das Tutti konstituiert wird; die musikalische Struktur repräsentiert nur die – schlichere und konventionellere, bei Bach oder Telemann ebenso anzutreffende – Zusammensetzung des Volks aus Individuen.

⁴² Vgl. am Beispiel Hamburgs im frühen 18. Jahrhundert Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.

der Glorious Revolution und der Bill of Rights im Jahr 1689 zum maßgeblichen Machtzentrum wurde. England blieb Monarchie, aber der Monarch war einer von Volkes Gnaden. Bei ihm liegt die absolutistische Macht, aber nicht mehr aufgrund Gottesgnadentum und Erbfolge, sondern aufgrund eines letztlich demokratischen Akts. Die Erbfolge gab nur noch vor, wer König werden durfte und wer nicht. Sie war aber nicht der politisch ausschlaggebende Faktor, dass der Erbfolger König wurde. Dieser Faktor war das Parlament. Das englische Parlament verstand sich als der „body politic“ des Königs. Es war die sprechende oder handelnde Körperschaft, wenn der politische Körper des Königs sprach oder handelte.⁴³ Erst aufgrund dieser Verfasstheit der parlamentarischen Monarchie in England um 1700 ist ein politischer Akt der Selbstbefragung möglich, wie er im responsorialen Prinzip von Händels *Ode* vorliegt.⁴⁴

Es kann also bei der Herausarbeitung des Politischen in Händels *Ode* nicht darum gehen, in der Musik symbolische Repräsentationen der politischen Verhältnisse in England aufzuspüren. Das ist gelegentlich gemacht worden und hat sein eigenes Recht, bedarf aber der sorgfältigen theoretischen Einordnung. So konnte etwa Ruth Smith in Händels späteren Oratorienlibretti über alttestamentliche Stoffe vielfache Bezüge zur Glorious Revolution und zur Erbfolge im Haus Hannover nachweisen.⁴⁵ Bleibt man hierbei stehen, ergibt sich nichts weiter als das, was Rösing die politische „Beschriftung“ von Musik genannt hat. Mein Weg des Verstehens der *Ode* zielt auf das grundlegend Politische der Musik selbst. Zum Politischen der Musik verhalten sich Beobachtungen wie die von Smith wie Symptome. Sie liefern politische Bedeutungen. Warum aber der Musik überhaupt eine politische Deutungsmacht zusteht, kann sich nur aus dem Politischen der Musik selber ergeben. Wenn man dabei stehen bliebe zu konstatieren, dass sich im Libretto der *Ode* symbolisch die parlamentarischen Verhältnisse im England des frühen 18. Jahrhunderts spiegeln, wäre die Rückfrage zu stellen, warum die Musik überhaupt etwas dazu zu sagen haben soll. Sie hat etwas dazu zu sagen, weil sie das parlamentarische Machtgefüge, dass sich das Volk versammelt und sich in einem geregelten Verfahren politische Entscheidungsbefugnis zuweist, selbst konstituiert. Sie repräsentiert es nicht nur symbolisch, sie inszeniert es auch nicht, sie konstituiert es. Ohne Händels *Ode* mit ihrer Aufforderung im „Let ...“ und der Antwort des Volks hätte in einem krude machtpolitischen Sinn das Volk nicht die Macht, die es mit ihr hat.

Das Pendant zum frühen Parlamentarismus in England ist die politische Theorie des Gesellschaftsvertrags. Zwar hat die Denkfigur Vorläufer in der antiken Philosophie. Aber bei zwei englischen Philosophen des 17. Jahrhunderts wird die Idee des Gesellschaftsvertrags erstmals formuliert und bildet den Ausgangspunkt politischer Theorien: bei Thomas

⁴³ Vgl. Kantorowicz, S. 42–44.

⁴⁴ Ein Komplement zu dieser Auffassung ist Udo Bermbach, „Dein Wunsch zu regieren muß oberstes Gesetz sein‘ – Betrachtungen zu Händels Herrschergestalten“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 12 (2008), S. 33–50. Bermbach arbeitet an Händels Opern der 1720er-Jahre einen machiavellistischen Herrschertypus heraus, wie er in dem staatsrechtlichen Essay *The Idea of a Patriot King* entwickelt ist, den Henry St. John Bolingbroke, ein ehemaliger Minister von Queen Anne, in den 1720er-Jahren verfasste. Bolingbrokes Konzeption ist eine einseitige Sichtweise, die den Herrschertypus von Gottes Gnaden gegenüber dem Parlament übergewichtet. Schon bei Machiavelli war das Gottesgnadentum als Grundlage der Politik entfallen. In meinem Verständnis der politischen Struktur von Händels Musik wird demgegenüber die Machtbalance der beiden Institutionen akzentuiert.

⁴⁵ Ruth Smith, „Handel’s Israelite Librettos and English Politics 1732–52“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 195–215.

Hobbes und John Locke.⁴⁶ Der Gesellschaftsvertrag ist der Akt, mit dem sich Individuen zu einer Gesellschaft mit staatlicher Ordnung zusammenschließen. In Hobbes' Konzeption wird der Staat von einem Herrscher angeführt, der mit Zwang und Schrecken regiert. Entscheidend aber ist, dass diese Zwangsherrschaft keine religiöse Basis mehr hat, sondern eine demokratische. Sie setzt die Ordnung durch, zu der im Gesellschaftsvertrag alle ihren Willen bekundet haben. Nimmt man Hobbes' politische Theorie als Grundlage des Königtums um 1700, dann läuft jegliche Panegyrik, die diesem Königtum huldigt, darauf hinaus, einem Herrscher von Volkes Gnaden zu huldigen. Genau diese Struktur von Herrschaft artikuliert Händels Musik. Als politische „Beschriftung“ lässt sich Königin Anne identifizieren. Das ist aber nur die semantische Außenseite. Man versteht die Huldigung nur zur Hälfte, wenn man sie auf diese Semantik beschränkt.⁴⁷ Es bleibt ausgeblendet, wer der politische Souverän ist, der den politischen Sprechakt der Huldigung vollzieht und der die Künste in Anspruch nimmt, um sich zu artikulieren. Die Huldigung und ihre Inszenierung sind selbst Machtfaktoren. Hannah Arendt hat – Jahrzehnte vor dem „spatial turn“ – erkannt, dass der politische Raum, in dem Fahnen schwingen und Musik erklingt, nicht vom jeweiligen Machthaber aufgespannt wird, sondern von den Menschen, die „handelnd und sprechend miteinander umgehen“⁴⁸, also politische Macht konstituieren. Politische Musik setzt keinen solchen existierenden Raum voraus, um in ihm zu erklingen. Sie ist am Aufspannen des Raums und den Regeln des Diskurses, die in ihm gelten, selbst beteiligt. In diesem Sinn lässt sich für Händels Musik sagen: Der politische Gehalt der *Ode* ist die pluralistische und plebiszitäre Struktur des englischen Königtums.

Der Gesellschaftsvertrag der englischen politischen Philosophie ist eine eigentümliche Entität. Seine Existenz ist nicht von der Art, dass es einen realen Akt des Vertragsschlusses gegeben hätte und einen Text, in dem er verbal niedergelegt wäre. Er ist eine fiktive Entität, die sich realpolitisch nur in Gestalt vieler aufeinander bezogener Gesetze und in Gestalt des Herrschers zeigt, der auf seiner Grundlage herrscht und ihn durchsetzt. Er ist aber mehr als eine abstrakte Denkfigur. Seine verbale Existenz ist der politische Diskurs, seine ästhetische Existenz ist der politische Raum in den medialen Dimensionen, die ihn aufspannen. Die politische Musik ist eine dieser Dimensionen.

Betrachtet man nur die Art der politischen Semantik, ließe sich zwischen Händels Musik in politischer Auftraggeberschaft auf der Britischen Insel und etwa Bachs auftragsgebundener politischer Musik auf dem Kontinent kaum unterscheiden. Beides erschiene als Huldigungsmusik für einen Monarchen. Analysiert man aber die politischen Faktoren, die sich in der Musik und als Musik artikulieren und das jeweilige politische Feld konstituieren, erkennt man beträchtliche Unterschiede. Die Unterschiede reichen bis in die

⁴⁶ Thomas Hobbes, *De Cive*, London 1642, hier Bd. 2; ders., *Leviathan*, London 1651 und John Locke, *The Second Treatise of Government*, London 1690.

⁴⁷ So zum Beispiel die Auffassung von Huldigung in der literaturwissenschaftlichen Studie von Jan Andres, „Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“. *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2005. Vgl. auch Wolfgang Hirschmann, „Glückwünschendes Freuden=Licht – Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994, S. 75–117, der den juristischen Akt der Huldigung als Eid auf den Herrscher zum Definitionskriterium von Huldigungsmusik erklärt (S. 90–93). Gemäß dieser Definition ist Händels Stück keine Huldigungsmusik, denn sie wurde nicht anlässlich eines Treueeids aufgeführt. Hirschmanns Präzisierung ist aber wertvoll; sie macht deutlich, wie sich im Huldigungsakt politische Macht und Machtverhältnisse konstituieren.

⁴⁸ Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967, S. 193. Siehe auch dies., *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hrsg. von Ronald Beiner, München und Zürich 1985.

Satztechnik, und hier zeigt sich, dass das rein Musikalische keineswegs unpolitisch ist. Wenn Bach in seinen politischen Kantaten Chöre zu vertonen hat, in denen ein Kollektiv im Angesicht einer Herrscherperson spricht, also eine Situation vorliegt, in der politische Macht artikuliert wird, verwendet er in keinem einzigen Fall eine Struktur, die dem responsorialen Prinzip Händels ähnelt. Meistens lässt er das Kollektiv choralartig singen, zum Beispiel im Schlusschor der *Jagdkantate* (BWV 208), einer Geburtstagskantate für den Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, fast zeitgleich mit Händels *Ode* entstanden und am 23. Februar 1713 in Weimar aufgeführt. Oft verwendet Bach für den Sprechakt des Kollektivs auch polyphon mehr oder weniger aufgelockerte Kantonalsätze, etwa im Eingangsschor der Kantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (BWV 213) oder im Schlusschor der Kantate *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde* (BWV 206). Dieser Satztypus zeichnet sich ebenfalls dadurch aus, gerade keine responsorialen Strukturen zu haben. Auch die doppelchörige Anlage im gleichnamigen Eingangsschor von *Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) repräsentiert ein in zwei Gruppen geteiltes Kollektiv. In ihm konstituiert sich politische Einheit in Vielfalt, aber keine Ermächtigung. Die Äußerungsakte des politischen Kollektivs in Bachs Musik sind demütig, nicht demokratisch. Das Kollektiv stellt sich als Untertan in ein Machtgefüge, ohne für sich die Möglichkeit der Ermächtigung zu reklamieren. Aber auch dieses Sich-stellen ist ein politischer Akt. Wie der Gesellschaftsvertrag der englischen Politik hat dieser Akt kaum eine institutionelle, sondern vor allem eine ästhetische Existenz: In demselben Sinn, in dem Händels *Ode* der gesellschaftsvertragliche Akt ist, ist Bachs Musik dieser demütige Akt. Das Politische von Musik als die jeweilige Konstituierung der politischen Verhältnisse aufzufassen, blendet also nicht die Unterschiede im politischen Inhalt aus. Diese Unterschiede sind keine der Semantik, es sind solche der kompositorischen Faktur, in der Musik politisch werden kann.

Kroatischer Ausgangstext

Hrvatski izvornik

VILE I VILINSKA PEDAGOGIJA U NOVOPOGANSKIM DUHOVNOSTIMA U HRVATSKOJ

MARINA TKALČIĆ
51 000 Rijeka, Kumičićeva 42

DOI: 10.17234/SEC.27.5
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 1. 3. 2015.
Prihvaćeno: 28. 6. 2015.

U radu se fokus stavlja na vile i vilinsku pedagogiju u kontekstu hrvatskih novopoganskih duhovnosti, a s ciljem prikaza utjecaja tradicijskih/folklornih predaja na formiranje duhovnosti u modernoj današnjici. Kroz istraživanje individualnih praksi u radu se alternativni načini življenja pokušavaju povezati s edukativnom ulogom vila. Učenje od vila se, u većini slučajeva, bazira na propitivanju dominantnih oblika (bio)moći, pri čemu su vile suprotstavljene kapitalizmu, imperijalizmu i drugim oblicima ugnjetavanja. Naglasak je uglavnom na ekologiji – na učenju kako se, uz pomoć vilinskih kultura, obratiti zemlji i prirodi na drugačiji, manje agresivan način.

Ključne riječi: vile, vilinska pedagogija, novopoganske duhovnosti, priroda

Podi sa mnom! O ljudsko dijete!
U šume i na izvore uzburkane,
S vilom ruku pod ruku,
Jer svijet prepun je patnje i ti to ne razumiješ.
(Yeats, *Ukradeno dijete* [*The Stolen Child*], 1974.)

UVOD

Zasigurno su fantastične priče i predaje o vilama, čudesnim onostranim stvorenjima, golicale ljudsku maštu stoljećima (a oslanjajući se na razne hrvatske tradicijske predaje i istinosni imperativ iznimno često prisutan u njima, mogli bismo reći da su bile i dio ljudske stvarnosti i svakodnevice). Iako će danas mnogi etnolozi i kulturni antropolozi s pravom reći kako je pisanje o vilama i tradicijskim/folklornim predajama o njima *passé*, s obzirom na to da su se mnogi u povijesti hrvatske etnološke znanosti prihvatili pisanja o vilama i ljudskim poimanjem i doživljavanjem

ovih bića, ipak ću u ovom radu¹ morati dotaknuti neke osnovne tradicijske predodžbe o vilama. No, to samo kako bih pokušala prikazati postojanje kontinuiteta² vjerovanja u vile, odnosno u nadnaravne entitete sve do danas.

U ovom radu pozornost je, pri istraživanju vilinske pedagogije, usmjerena isključivo na novopoganske³ zajednice u Hrvatskoj (hrvatsku rodnovjernu zajednicu te Međunarodnu pagansku federaciju Hrvatske [MPF], obje djeluju na području Zagreba) kao jednu od struja iznimno opširnog i raznovrsnog pokreta *new age*,⁴ a s obzirom na činjenicu da

¹ Rad je nastao na osnovi diplomskog rada *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*, izrađenog pod mentorstvom dr. sc. Marijane Belaj, izv. prof., i obranjenog u rujnu 2014. godine na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

² Može se ovdje govoriti o svojevrsnoj ‘transformaciji kontinuiteta’ vjerovanja u vile, pri čemu prije svega mislim na do danas očuvano vjerovanje u vile kao fantastična, mitska bića ili energetske manifestacije prirode. Ta su vjerovanja, za razliku od onih koja su bila dijelom devetnaestostoljetnog, kao i dvadesetostoljetnoga pučkog imaginarija, donekle izmijenjena, odnosno tijekom svojega trajanja doživjela su određene transformacije – bilo pod utjecajem globalističko-kapitalističkog komercijalizma, odnosno konzumerizma, ili pak zbog drugačijeg (suvremenog) svjetonazora koji živimo. Tragom navedenoga, vile danas možemo promatrati u sklopu popularne kulture.

³ Značajno je istaknuti da pripadnici novopoganskih duhovnosti u samoimenovanju ne koriste termin *pogan* nego *pagan*. I *pogan* i *pagan* (od *lat. paganus* = seljak; *pagus* = selo) terminološki označavaju bezboštvo, odnosno neznaboštvo, no *pagan* osim toga znači i *seoski*, odnosno *seljak*, čovjek koji obrađuje zemlju, ali i mnogoboštvo, dok *pogan* označava nešto zlo, pokvareno, sramotno i prljavo (mrežni izvor: *hjp-novi-liber*). Kako ne bi došlo do nerazumijevanja i krive interpretacije korištenja navedenih termina, u ovome radu koristim termin (*novo*)*poganstvo* kako je to uvriježeno u znanstvenom kontekstu, što naravno nikako ne obezvređuje njegove dionike.

⁴ Novopoganstvo se kao supkultura, unutar pokreta *new age* koji je zamah doživio posljednjih nekoliko desetljeća, raširilo u impresivnom opsegu. Iako je novopoganstvo jedna od glavnih struja pokreta *new age* te s njim dijeli brojne zajedničke značajke (usredotočenje na duhovni environmentalizam, eklekticizam, štovanje prirode kao svete, pri čemu je naglasak stavljen na poganske religije prošlosti; ne postoje autoriteti ni hijerarhija, otklon od opresivnih društvenih kapitalističkih sustava itd.), ali i razlike, mnogi (novo)pogani odbijaju se klasificirati unutar okvira pokreta *new age*. Novopoganstvo kao dio pokreta *new age* figurira kao duhovnost vezana uz ideje o društvenoj transformaciji, uz ekofeminizam, novošamanizam, ekoduhovnosti i sl. Ono dakle na osnovi same terminološke odrednice predlaže podjednako nešto novo i staro. Više o pokretu *new age* i novopoganstvu: Beyer P. (2006), Dragun M. (2012), Hunt (2004).

su vilinska iskustva često zabilježena u kontekstu poganske duhovnosti. Pritom, pokušat ću uspostaviti poveznice između duhovno-magijskih i svakodnevnih praksi članova i članica hrvatskih novopoganskih zajednica i određenih aspekata vilinske pedagogije, s obzirom na to da će kroz kontekstualizaciju vilinske pedagogije unutar novopoganstva postati razvidno kako se vilinska pedagogija kao praksa ne može u potpunosti primijeniti na hrvatske novopoganske zajednice.

Pri definiranju ključnog termina, *vilinske pedagogije*, bazirala sam se na dosad jedinom tekstu o navedenoj temi na hrvatskom jeziku – prijevodu članka u *Mitskom zborniku – Egzopedagogije i utopijska mašta. Istraživanje supkultura vila* (Lewis i Kahn 2010), u kojem se pozornost ne usmjerava na komercijalnu inačicu vila nego na vile kao natprirodne pojave povezane s duhovnim entitetima i magijskim iskustvima bivanja (ibid. 555), što je povezano s poimanjem vila i unutar domaćeg područja. Razvidno je dakle da se u našim znanstvenim etnološkim i kulturnoantropološkim krugovima do sada vilinska pedagogija nije razmatrala kao tema, što ovaj rad čini inicijalnim istraživanjem na ovome području.

Terensko istraživanje sam provela u nekoliko navrata, od kolovoza 2013. do rujna 2014. godine. Kroz izravne grupne i pojedinačne razgovore i upitnike, od sveukupnih prinosa u ovu verziju rada uvrstila sam kazivanja troje članova hrvatske rodno-vjerne zajednice te petero članova MPF-a, uz kazivanje samostalne praktičarke eklektične wiccanske tradicije. Putem upitnika i grupnih i pojedinačnih razgovora s članovima/članicama navedenih zajednica pokušala sam dobiti što detaljniji uvid u pojedinačne duhovne i svakodnevne prakse sugovornika, kako bih na osnovi dobivenih iskaza pokušala istražiti postoje li dodiri u praksama hrvatskih novopogana s aspektima vilinske pedagogije. Navedeni iskazi prikazani su u posljednjem poglavlju, a koncipirani su tako da je svakom sugovorniku i sugovornici pridan određeni prostor unutar kojega su izložena njihova iskustva, vjerovanja, duhovne i svakodnevne prakse. Rezultati i interpretacije mogućih dodira, osim kroz tijelo rada, sintetizirani su u zaključku.

BOGINJE, VILENICE, SUDENICE

Prije samog tematiziranja možebitne podudarnosti segmenata vilinske pedagogije s duhovno-magijskim i svakodnevnim praksama hrvatskih novopogana, potrebno je upozoriti na pojedine aspekte *vilinskih boginja*, odnosno na dodirnost vila s kultom Velike Boginje (Boginje Majke, Majke Zemlje ili *Tellus Mater*), u okviru čega i s južnoslavenskom vrhovnom boginjom Mokoš⁵ i s njezinim božanskim parom, Gromovnikom Perunom. Navedeni dodiri mogu se ostvariti kroz određene vilinske karakteristike i uloge, a to su: a) *ambivalentan vilinski karakter*, koji osim kao poveznica s kultom Velike Boginje, figurira i kao poveznica s vješticama/morama (tj. kršćanskom demonizacijom negativno valoriziranih vilinskih antipoda); b) *uloga suđenica*; c) *uloga vilenica*; d) *animalni vilinski atribut kozonoge žene*; e) *poimanje vila kao manifestacija prirode, ženskih elemenata u prirodi i prirodi imanentnih energija*, usko vezanih uz poimanje pojedinih božanstava u hrvatskim novopoganskim zajednicama. Kako bih pojasnila percepciju vila u današnjim novopoganskim praksama i duhovnostima na hrvatskom području te tematizirala vile unutar vilinske pedagogije, pozornost ću ovdje usmjeriti na ulogu vilenica i poimanje vila kao

⁵ Osim što je bitno istaknuti da je ambivalentan karakter prisutan u karakterizaciji svih natprirodnih bića i u njihovim odnosima s ljudima, također je bitno ponešto detaljnije eksplicirati navedenu, na ambivalentnosti utemeljenu poveznicu vila s vrhovnom boginjom Mokoš – južnoslavenskom Majkom Zemljom – kako je određuje Vitomir Belaj (2000:122). Naime, Mokoš također karakterizira dualni, ambivalentan karakter koji je, s jedne strane ognjevit, razoran i suh, a s druge strane vlažan i plodonosan. V. Belaj (2000:125) ističe iznimno zanimljivu poveznicu vila i Velike Boginje, koju je izvorno uočio Katičić u nekoj crnogorskoj pjesmi, o *Vili* kao Perunovoj ženi. Belaj, potom ističe kako se “u sve više pjesama u kojima se spominje jedna vila otkriva da je tu zapravo riječ o Perunovoj ženi. Stječe se dojam da je riječ *vila* ponegdje postala vlastitim imenom vrhovne božice” (ibid.). Suzana Marjanić (2002:193), upotpunjujući Belajev mogući koncept o singularnoj vili koja može figurirati kao Perunova supruga (dakle, Mokoš) Nodilovim koceptom o dijadnoj boginji Vida-Živa, inicira mogući “koncept *južnoslavenske* boginje u dijadnoj sponi *vila* – *baba*, što će reći aspekt *mlade*, dakako i *lijepa* boginje (s obzirom na još uvijek živući frazemski sklop *lijepa kao vila*) kao i *ženstva* (*vilenice*) koje je posvećeno iscjeliteljskoj bijeloj magiji te aspekt *ostarjele* boginje (*baba*) kojoj su u narodnim vjerovanjima pridane negativne valorizacije ženstva i praksa crne magije (baba vještica, baba vračara, ruska Baba Jaga, Baba Ruga, *babaroga*, babice kao porodični demoni)”.

manifestacija prirode, ženskih elemenata u prirodi i prirodi imanentnih energija.

Na samom početku valja istaknuti da su mnogi autori u hrvatskoj etnološko-antropološkoj znanosti pisali o vilama. Velik prinos svakako predstavlja *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* u kojem su detaljno izložene mnoge karakteristike vilinskih bića prisutne u pučkom imaginariju. Tako je u *Zborniku*, u kontekstu vilinskoga ambivalentnog karaktera, navedeno kako su, primjerice, u Slavoniji vile nazivane *Nedobrice* jer su sve, prema čovjeku, zle (Filakovac 1905:144), no opet, njihov odnos s čovjekom uvjetovan je njihovim trenutačnim raspoloženjem i prihvaćanjem čovjekova karaktera. U Poljicama (Ivanišević 1905:255) vile su dobre, no prgave ako im se tkogod usprotivi. Ardalić (1917:305) je za područje Bukovice u Dalmaciji zapisao: “Vile koliko mogu učiniti svijetu dobra, toliko i zla”. Mikac pak za područje Istre ističe ultimativnost vilinske dobrote jer njima je “jedina svrha, da narodu pomognu”, a čovjeku nikada nisu učinile nažao (1934:196). Ove i još mnoge navode obrađuje i Tihomir Đorđević (1953:57–58), ističući pritom da su vile “nekakva natprirodna ženska bića koja najviše liče na novogrčke nereide”. S takvim vilama ostvarivani su brojni susreti, na razmeđu između *ovoga* i *onoga* svijeta, a zabilježeni su u starim predajama pučkog imaginarija. Odabrani su pojedinci (*vilenice* i *vilenjaci*) i komunicirali s vilama koje su ih učile raznim znanjima o ljekovitosti bilja te praksama liječenja – *vidanja* – znanjima koja oni potom koriste za izlječenje svojih sumješšana. Nije ni čudno da su vile odabirale pojedince kojima će prenositi svoja znanja, s obzirom na to da su sloville kao “čuvarice bilja – biljarice” (Marjanić 2004:233).

Prvi dokument o postojanju vilenica seže do 1660. godine, a spominje janjinsku vilenicu s područja ondašnje Dubrovačke Republike pozvanu na ispitivanje od kapetana Ivana Gučetića. Mlada žena (25–30 godina) potvrđuje da je *vilenica* te objašnjava kako zna liječiti, a tomu ju je naučila *tetka Vila* koja se vilenici prikazuje u bijeloj haljini, u obliku redovnice. Vilenica je s tetkom Vilom mogla komunicirati kada god je to željela, a prizivala ju je uz pomoć biljke *oman* (usp. Čiča 2002:69–70). Godine 1634. kapelan Komiže optužio je pred vizitatorom dvije žene da liječe ljude travama i da se družu s vilama koje su ih naučile o djelotvornosti trava

za liječenje. Ovi sedamnaestostoljetni zapisi s područja južne Dalmacije upućuju na *kult vilenica*:

“kult ženskih bića nadljudskih svojstava, djelitelja znanja i obilja, s kojima je moguće imati prisne, čak i spolne odnose (u slučaju muških miljenika) koja pokazuju ambivalentnu prirodu kada ih čovjek povrijedi ali s kojima je moguće izmiriti se, koje imaju neke životinjske fizičke odlike što ne umanjuje njihovu ljepotu, te koje održavaju svoje sastanke radi razonode i uživanja.” (Čiča 2002:81–82)

“Spisi iz 17. stoljeća potvrđuju i dokumentiraju povijesno postojanje takvih osoba u Dalmaciji s punom djelatnom sviješću o takvom svom identitetu” (Čiča 2002:90–91). Čiča (2002:84), nadalje, praksu vilenica i vilenjaka dovodi u vezu sa srodnim bićima u širem europskom kontekstu, odnosno sa ženama povezanim s ‘dobrim’ noćnim božanstvima, u čemu se nazire kult ekstatičke prirode, koji je ustanovio Carlo Ginzburg (1992:122), a o kojemu u specifičnom kontekstu *povilenivanja* govori Zovko (1901:147), za područje Bosne i Hercegovine. Povilenivanje označava složenu inicijaciju u vilinska znanja, a inicijaciji mogu pristupiti samo oni nje dostojni.

Iako je crkvena sedamnaestostoljetna protuvješticija paradigma, izjednačavajući vilenice i vještice, demonizirala vileničku praksu, kao dio pučke kulture, u pokušaju osiguravanja svojeg prvenstva i monopola (Čiča 2002:108) te je gurnula na društvene margine, ipak se dijelovi poganske vilinske i vješticije iscjeliteljske prakse, iako u ponešto drugačijem obliku, mogu uočiti i danas u pojedinim praksama novopoganskih duhovnosti – prije svega bih ovdje istaknula hrvatsku rodnovjernu zajednicu i pripadnike hrvatskog ogranka Međunarodne paganske federacije (na koje ću se detaljnije osvrnuti u drugom dijelu rada) – i njihova stremljenja benignijem odnosu prema prirodi, težnji k proizvodnji vlastitih biljaka i organskih namirnica za prehranu, u čemu se nazire propitivanje dominantnih oblika moći; u svjesnosti o nužnosti zaštite okoliša, njihovu prakticanju alternativnoga ljekarničkog znanja, odnosno korištenju biljaka za izlječenje određenih bolesti. Unutar ovakvog svjetonazora moguće je uočiti povezanost s pojedinim nastojanjima vilinske pedagogije k promišljanju vladajućih odnosa moći, uspostavljanju agilnijega ekološkog aktivizma,

ponovnom promišljanju ljudskih i životinjskih odnosa uz pomoć duhovnih i filozofskih praksi. No, pri ekspliciranju duhovnih i svakidašnjih praksi novopoganstva u Hrvatskoj mora se istaknuti da te prakse ne proizlaze nužno iz vilinskih izvorišta znanja nego se formiraju kroz individualne duhovnosti koje mogu, ali i ne moraju biti pod izravnim utjecajem kontakta s vilama (ili bilo kojega drugog onostranog entiteta) – bilo na iskustvenoj ili energetskej razini.

Prijeđimo na percipiranje vila kao manifestacija prirode u kontekstu čega možemo govoriti o iskustvima i susretima s vilama, koji su u određenom obliku prisutni i danas, pa tako i u ovdje istraživanim zajednicama. Ponajprije je potrebno osvrnuti se na poimanje vila kao ženske energije imanentne prirodi, vila kao siline i manifestacije prirode i izraza Majke Zemlje, odnosno Velike Boginje ili Boginje Majke – što je prisutno u obje istraživane zajednice. Ovaj način definiranja vila i vilinskih entiteta usko je povezan s poimanjem božanstava, osobito kada je riječ o rodnoj zajednici. Gore eksplicirano poimanje vila među hrvatskim rodovjercima dijelom je preuzeto iz svjetonazora starih Slavena (predstavljenog u znanstvenim i popularnim radovima) koji su, prema riječima kazivačice Sonje, živjeli sa svojim bogovima. S druge strane, ovakvo poimanje vila dijelom je naslijeđe praksi pokreta *new age* i potrebe za iskustvenim doživljajem prirodnih energija kroz meditaciju, drugačijeg sustava korištenja energije, usmjeravanja energije te osjećaja nostalgije za izgubljenom vezom s prirodnim okolišem uvjetovanom modernim načinom življenja.⁶

S obzirom na eklektičnost i izrazitu individualnost u kreiranju duhovnih stanovišta, pojedini članovi hrvatske rodovjerne zajednice nemaju potrebu energetske manifestacije prirode i prirodne energije imenovati vilinskima, dok s druge strane, pojedinci izražavaju čvrsta vjerovanja u vile “kao ostatke kolektivne energije u okolišu, na prirodnim mjestima”.⁷ Osim toga, u razgovoru s članovima rodovjerne zajednice pojedini su sudionici istaknuli i iskustvene doživljaje s vilama, o čemu će biti riječi.

⁶ Kazivala Sonja, 1. kolovoza 2013.

⁷ Kazivala Sonja, 1. kolovoza 2013.

Slične koncepcije o vilama prisutne su i među sudionicima hrvatske Međunarodne paganske federacije. Sugovornica Tena (21 godina) vile percipira kao svojevrsnu pomoć na eteričnoj razini, odnosno pri radu s biljem i posebice kristalima koji sadrže posebnu energiju ili figuriraju kao čuvari pojedinih područja života:

“Ne smatram da su vile nešto što se zbilja treba vidjeti, bića koja imaju mala krila, malu haljinicu i kapicu, nego da je to nešto što je povezano sa silama u prirodi koje ti poboljšavaju urod; više kao manifestacija tvoje pozitivne energije koju usađuješ u svoje živo biće.”

Nadalje, sugovornica Lidija (47 godina) navodi prisutnost vila u svojem životu kroz imaginativne poveznice s prirodnim elementima i samom prirodom u krajnje pozitivnom obliku:

“Vezane su uz vodu, šumu, zrak, kišu, more, biljke, kamenje, postoje kao oblici božanstava ili manifestacije nekog oblika univerzalnih sila koje donose miran i siguran san, zaspivanje; vezane su uz neki katolički blagdan (noć prije Cvjetnice vile plešu na balu cvijeća, na Badnjak vile plešu oko svjećica na okićenom boru i sl.). One su uvijek nositelji pozitivnog (uostalom kao i sve u prirodi – odgajana sam da je priroda ona koju moramo poštovati i vraćati joj jer nas hrani, oblači, liječi i dopušta da uživamo u njenim ljepotama. Ako se dobro zagledaš i ako te priroda voli jer joj nisi naštetila sigurno ćeš vidjeti vile).”⁸

Vile, osim toga, figuriraju kao određena skupina bića kojoj je zadatak “demonstracija neke prirodne siline, one potpomažu prirodne procese”.⁹ Vilinski svijet se veže uz prirodu, “vile su glasnici prirode, entiteti usko vezani uz zemlju, šumu, uz prirodne pojave”, u kazivanju ističe Lucija te nadodaje:

“To su bića koja možda imaju veću sposobnost komunikacije, zato ih volim poimati kao glasnike – nešto što na ovaj ili onaj način

⁸ Kazivala Lidija (47 godina), 29. svibnja 2014.

⁹ Kazivala Maja (pseudonim kazivačice osmišljen za potrebe ovoga rada, 42 godine), 8. travnja 2014.

uspjeva prodrijeti u našu svijest – bilo u vizualnom obliku ili kroz komunikaciju, kroz poruke, kroz neki energetski kanal, a zapravo predstavljaju nešto što će mi prenijeti poruku rijeke koju možda neću sama protumačiti gledajući u nju.”

Figuracija vila kao duhova ili entiteta koji nastanjuju prirodni svijet, kao manifestacija prirodnih odrednica (drveća, planina, vode, kamenja i sl.) Andy Letcher (2001:156) označava kao animistički svjetonazor u kojem je priroda ispunjena “ekologijom duhova” (upotrebljavajući termin Terencea McKenne) – ekologijom kojoj prijete ljudski čimbenik. Vile se kao sile prirode smatraju benignima te se nalaze u disparitetu s čovječanstvom kao malignim, korumpiranim i odvojenim od prirodnog okoliša.

ŠTO JE VILINSKA PEDAGOGIJA?

Esencija istraživanja vilinske pedagogije i glavni fokus te prakse jest na onome što je danas i ovdje. Govoreći o vilama u kontekstu vilinske pedagogije ne misli se isključivo na vjerovanja u vile – stanarice hrvatskih folklornih usmenih predaja. Naravno, na njih se svakako upozorava i stavlja pozornost, ali u kontekstu utjecaja i prisutnosti tih bića/entiteta (u kojem god aspektu se ona, na individualnoj razini, mogu manifestirati) i predaja u današnjim modernim (*novopoganskim*) duhovnostima, a na osnovi propitivanja društvene dominacije, ekološkog osvješćivanja, benignijeg odnosa prema prirodi, ponovnog promišljanja ljudskih odnosno neljudskih životinjskih odnosa itd. Govoreći o vilama (kao i o našem učenju od vila) u kontekstu vilinske pedagogije, govori se o praksama, načinu mišljenja i poimanja svijeta, svjesnosti o bivanju čovjeka i njegovu (negativnom) utjecaju na okoliš. Stavljam naglasak, pri tome, na duhovno-magijske, ali i svakodnevne prakse određenih hrvatskih novopoganskih zajednica.

Govorimo li pak o aspektima učenja od vila, usporedivima s našim novoduhovnostima, te vilinske pedagogije, navodim poimanje vila (*faery*)¹⁰

¹⁰ Lewis i Kahn (2010:555) razlikuju *fairy*, vile koje se javljaju u bajkama ili kod komercijalnih proizvoda na temu vila, te *faery*, vile kao “paranormalne, natprirodne pojave povezane s duhovima i magijskim iskustvima bivstvovanja (*creatureliness*)”.

kao domaće, psiho-duhovne stvarnosti, tj. onih entiteta o kojima su govorile mnoge predaje pučkog imaginarija, a koji su svoje mjesto u duhovnosti, kroz njezine različite oblike, zadržali do današnjega modernog doba. Ta vila propituje društvenu dominaciju i ugnjetavanje, postavlja se nasuprot uništavalačkim ciljevima globalnog imperijalizma i kulturne industrije. Vilinska pedagogija kao praksa pruža mogućnost ponovnog promišljanja ljudskih/neljudskih životinjskih odnosa u doba globalnog carstva (prema Lewis i Kahn 2010:555–556):

“Povezivanje duhovnosti i filozofsko razmišljanje k zemlji pomoću vilinskih kultura, za Stewarta [priznatog istraživača vila, op. a.] je ‘jedna od metoda ponovnog pretvaranja zemlje u zdravlje’ i stoga bi mogla osigurati ponovno energiziranje poželjnih oblika ekološkog aktivizma.” (ibid. 558)

Za njega vilinska pedagogija nije oblik eskapizma nego politička i ekološka praksa duha i tijela koja upozorava na opasnosti koje prijete ako napustimo svoje pravadne korijene u mjestima na kojima živimo. U svojim tekstovima Stewart ističe da je učenje od vila u svojoj srži učenje kako se obratiti Zemlji i općenito prirodi na drugačiji, manje agresivan i manje eksploativajući način (Lewis i Kahn 2010:558).

Vilinska pedagogija, također, može biti promatrana kao oblik biopolitike postavljen naspram dominantnih pojavnosti biomoći, o čemu je svojevremeno govorio Foucault (1990). Također, a kako tvrdi i Stewart (prema Lewis i Kahn 2010:558–559), tradicija prosvjetiteljstva je, kao uostalom i kapitalistički globalizam,

“preoblikovala prirodu u najobičniju sirovinu te je izložila paradigmi sredstva i cilja u svrhu ostvarivanja koristi, paradigmi koja uništava imaginativne poveznice koje inače služe za povezivanje ljudi sa Zemljom kroz etičke prakse poštovanja i divljenja, ali i straha”.

Biopolitički koncept od kojega se polazi u radu dijelom se naslanja i na Agambena (2006:7) i tvrdnju da glavni objekt biomoći nije ljudsko tijelo podložno upravljanju, reguliranju i homogeniziranju, nego zabrani *zoe* “koji izražava jednostavnu činjenicu života zajedničku svim živim bićima [životinjama, ljudima ili bogovima]”. Moderna država, stavljajući

biološki život (*zoe*) u središte svojih kalkulacija, ističe Agamben (ibid. 12), spaja moć s golim životom, ali ga i politizira otuđujući tako čovjeka od prirode, upravljajući konačno i društvenim životom iz same njegove unutrašnjosti (Hardt i Negri 2000:24). Pitanje je kako otkriti što bi značilo ponovno uspostaviti kontrolu nad samima sobom i nad autonomnim životom. Odgovor bismo vjerojatno mogli postaviti u realitet studentskog, radničkog, feminističkog, ekološkog i drugih aktivizama, među kojima svojstvenu ulogu, u kontekstu eko-duhovnosti, može igrati i praksa vilinske pedagogije, čiji je cilj, svakako, imaginativna i radikalna rekonstrukcija neprestane i neuništive sile prirodnog života (ili *zoe*) u kojoj vila služi kao posrednik. Pritom, vile ne treba shvatiti isključivo kao subjektivni proizvod mašte:

“Umjesto toga, mnogo je točnije zamisliti vilu kao nešto što drži i daje oblik silama prirode – silama koje su same po sebi činitelji u imaginativnom shematiziranome procesu. Primjerice, Stewartov pojam ‘podsvijeta’ jest predstavljanje ‘nepoznatoga’ koje počiva ‘s onu stranu izražavanja’, no ipak pronalazi svoj izraz kroz našu rekonstrukciju davnih vilinskih mitova u svjetlu žurnih, vrlo stvarnih ekoloških problema.” (Lewis i Kahn 2010:560)

Prethodno sam spominjala vilinske supkulture – termin pod kojim se podrazumijevaju “praktikanti” ili dionici prakse vilinske pedagogije. Govoreći o vilinskim supkulturama, bitno je istaknuti njihovu prostornu određenost – okupljanja, kongresi i ekoprosvjedi plodno tlo su našli u Velikoj Britaniji (nešto manje u ponekim ostalim dijelovima Europe) i Americi. Postoje naime čitave organizacije, poput Vilinskog kongresa (*Fairy Congress*), koje održavaju godišnje skupove i koje na sudjelovanje pozivaju međunarodne predstavnike iz oba svijeta, ljudskog i vilinskog: “Doista, Vilinski kongres oblikuje svoj statut na misiji dijaloškog obrazovanja koje bi spojilo vile i ljude kako bi učili jedni od drugih i gajili bolje odnose između dva svijeta” (Lewis i Kahn 2010:557). Na ovakvim i sličnim okupljanjima održavaju se brojne vilinske radionice na kojima se koriste razne tradicionalne teme, slike i tehnike kako bi se promijenila svijest pojedinca i skupine, te kako bi se omogućio ulazak u vilinsko carstvo i susret s vilinskim bićima. U naprednijim stupnjevima razvija se dijalog između ljudi i vila, tijekom kojega spomenuti dionici djeluju kao saveznici:

“Kombinirajući meditaciju, narativno kazivanje pripovijedaka i rad sa snovima, Stewart pretpostavlja da ljudski učenik može ući u promijenjeno stanje u kojemu nova savezništva između ljudi, vila i drugih neljudskih bića mogu udružiti snage protiv ekološke degradacije.” (Lewis i Kahn 2010:558)

U Europi (posebice u Velikoj Britaniji) i Sjevernoj Americi održavaju se brojna godišnja novopoganska okupljanja koja figuriraju kao svojevrsni vilinski skupovi/festivali pokreta *new age*, od kojih su pojedini njihovi aspekti poprilično komercijalizirani i reintegrirani u kapitalistički sustav. Kao primjer navodim samo neke: godišnje novopogansko okupljanje na otvorenom ili ELFest koji bismo mogli na hrvatskom označiti kao *vilenjački festival*; pokrenula ga je organizacija *Elf Lore Family* (ELF), poslije preimenovana u Elvin H.O.M.E. (*Holy Order of Mother Earth*).

Osim vilinskih novopoganskih festivala, u kontekstu vilinske pedagogije promatraju se i ekopoganski prosvjedni pokreti duhovnosti. Prije svega se prosvjedi ovoga tipa odnose na one protiv izgradnje cesta na određenim relacijama koje ugrožavaju vilinska staništa, a dionici ovakvih prosvjeda u SAD-u dolaze iz tradicija radikalnog environmentalizma *Earth First!* – radikalne ekološke skupine osnovane 1979., i *Green Anarchy* – skupina postljevičarske anarhističke environmenalističke orijentacije, te militantnih skupina *Environmental Life Force* i ELF (*Earth Liberation Front*). U Velikoj Britaniji ekopogane je za demonstracije protiv produžetaka autoputova M3, M11, A30 i *Newbury Pass* okupio Anticestovni pokret, vjerojatno najmoćniji elementarni politički pokret u svijetu tijekom devedesetih godina 20. stoljeća.

Što se same duhovnosti ovih pokreta tiče, Andy Letcher (2001:147) eksplicira kako su upravo vile/vilinska mitologija inspirirale ove kontrakulturne pokrete, vile s kojima su se sudionici pokreta vrlo često identificirali kroz kreativnost, ponajprije poeziju i pjesmu.¹¹

¹¹ Jedna od pjesama izvedenih u protestnim kampovima jest *Pixie People* (1999.) koju izvodi grupa Space Goats, a kroz tekst pjesme postavljaju problemsko pitanje: *Tko su Piksiji? Jeste li vi vilinska bića? Volite li svoj planet ili ga želite vidjeti kako nestaje u plamenu? (Who are the Pixie people, are you one of the fairy folk? Do you like your planet, or do you want to see it go up in smoke?)* (prema Letcher 2001:150).

Tragom navedenoga, bitno je istaknuti da ni protesti ni festivali poput navedenih među hrvatskim novopoganskim zajednicama (još uvijek) nisu praksa. Vilinska pedagogija se u izloženom kontekstu britanskih i američkih eko/duhovnih pokreta ne može promatrati na hrvatskom primjeru novostvorenih duhovnosti s obzirom na nepostojanje navedenih praksi, te još uvijek skromnu raširenost novopoganstva u Hrvatskoj.

Vilinska pedagogija, možemo zaključiti, nije praksa koja se veže uz isključivo jedan oblik (novo/eko) poganske duhovnosti u kontekstu duhovnih praksi pokreta *new age* nego može biti dijelom brojnih duhovnih praksi i pokreta, pa čak i individualnih preferencija. S obzirom dakle na to da vilinsku pedagogiju promatramo kao praksu, a ne kao duhovnost, možemo pojedine njezine segmente primijeniti na brojne usustavljene (novo)poganske duhovnosti, pa tako i na pojedine hrvatske skupine.

NOVOPOGANSTVO U HRVATSKOJ

Izostavimo li široki spektar duhovnosti pokreta *new age* iz fokusa i usredotočimo li se na (novo)poganske religijske prakse u Hrvatskoj, razvidna je skromna rasprostranjenost novopoganskih zajednica. Zapravo, kao aktivne zajednice s određenim stupnjevima organiziranosti istaknuti se mogu hrvatska rodnovjerna zajednica, Međunarodna paganska federacija Hrvatske (MPF) te Paganski krug Hrvatske (PKH). Naglasak, pritom, stavljam na dvije istraživane zajednice – rodnovjernu zajednicu i Međunarodnu pagansku federaciju Hrvatske. Obje (u radu istraživane) zajednice poprilično su mlade, a u etnološkim znanstvenim krugovima, osim u pojedinačnim znanstvenim radovima, nisu sustavno istraživane u kontekstu istraživanja duhovnih i religijskih zajednica i pokreta u Hrvatskoj. S obzirom na to da se u radu pozornost usmjerava na prakse vilinske pedagogije i njihovu možebitnu prisutnost u hrvatskom novopoganstvu, rodnovjerna zajednica i Međunarodna paganska federacija bit će istraživane i prikazane isključivo u tom kontekstu.

Hrvatska rodnovjerna zajednica strukturno i organizacijski ima relativno čvrsto ustrojstvo. Govoreći o rodnovjernju, ovdje je naravno riječ o slavenskom rodnovjernju ili rodnoj vjeri koja podrazumijeva oblik življenja stare slavenske i hrvatske vjere, s potpuno izraženom sviješću za moderno

doba. Dakle, govoreći o rodno vjernoj duhovnosti bitno je naglasiti da to nije pretkršćanski kult plodnosti nego postkršćanska duhovnost s obzirom na to da se ne radi o direktnom oživljavanju onoga što je bilo, nego onoga što je došlo poslije.¹² Rodno vjerje je:

“[...] stalno razvijajući, evoluirajući oblik vjerovanja i duhovno-magijskih praksi koji se mogu mijenjati i prilagođavati potrebama modernog čovjeka, a koji se ‘nakon dugog vremena prisilne otuđenosti od prirode i indoktriniranog straha pred njom, vraća na svoje izvore’, sa svjesnim odabirom i osobnim razlozima za takvu praksu, kao duhovno-magijskom konceptu koji crpi svoje izvore iz pretkršćanskih oblika vjerovanja slavenskoga duhovnog svijeta, no nije tek folklorni pokušaj rekonstrukcije ondašnjih vjerovanja i praksi, već oblik življenja koji slijedi prilagođene temelje stare slavenske vjere, s punom sviješću za moderno doba.” (“Rodno vjerje”)

Osim toga, rodno vjerje je usmjereno i na štovanje kulta predaka i izvornih slavenskih božanstava koja personificiraju i antropomorfiziraju stvaralačke i uništavalačke energije prirode prema slavenskim kulturnim tradicijama.

Hrvatski rodno vjerci su pod utjecajem globalnog znanja, a svoja religijska, ali i znanstvena učenja i stavove velikim dijelom temelje na etnološkim i kulturnoantropološkim te filološkim knjigama hrvatskih znanstvenika Vitomira Belaja (*Hod kroz godinu*, 1998. i 2007.) i Radoslava Katičića (*Božanski boj: tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*, 2008., *Zeleni lug*, 2010. i *Gazdarica na vratima*, 2011.).

Što se tiče organizacijske strukture rodno vjerne zajednice, Savez hrvatskih rodno vjeraca (SRH) figurira kao krovna organizacija rodno vjernih udruga u Hrvatskoj te ujedinjuje sve rodno vjerne župe diljem Hrvatske. SRH je osnovan u rujnu 2013. godine potpisivanjem *Žumberačkog sporazuma o Savezu hrvatskih rodno vjeraca* koji su potpisali predstavnici dviju rodno vjernih župa, Perunica (Zagreb) i Perun (Učka). Godine 2011. osnovana je i neprofitna udruga Perunova svetinja, registrirana u Lovranu.

¹² Kazivao Denver, 1. kolovoza 2013.

Glavni praznici slavenskog, pa tako i hrvatskog rodnovjeterja vezani su uz prividno kretanje Sunca tijekom godine, tj. zimsku kratkodnevicu, ljetnu dugodnevicu i proljetnu i jesensku ravnodnevicu. Ritualne prakse i slavlja praznika hrvatskih rodnovjeteraca manifestiraju se kroz održavanje obreda/krijesova, u prirodnom okruženju.

Međunarodna paganska federacija Hrvatske (MPF) ili samo **Paganska federacija Hrvatske** podružnica je Međunarodne paganske federacije (*Pagan Federation International* – PFI), registrirane, neprofitabilne i nevladine organizacije, osnovane 1971. godine u Velikoj Britaniji. MPF, ističu njezini članovi, nije vjerska ili duhovna organizacija nego udruga za zaštitu ljudskih prava u kontekstu veće vidljivosti i zakonskog priznanja *pagana* u Hrvatskoj. Ciljevi MPF-a su “educiranje i promicanje paganizma u široj zajednici sa kontinuiranom aktivnošću zbližavanja pagana preko internet stranica i organizacije događaja na globalnoj i lokalnoj razini” (mrežni izvor: [cro.paganfederation](http://cro.paganfederation.com)). Osim toga, MPF u svojim ciljevima prati tri principa, a to su: 1. ljubav i suradnja s prirodom. Poštovanje životne energije i njezinih vječno obnavljajućih ciklusa života i smrti; 2. pozitivna moralnost u kojoj je pojedinac odgovoran za otkriće i razvoj svoje prirode djelovanja u harmoniji s vanjskim svijetom i zajednicom. Ovo je predstavljeno kroz načelo “Čini što želiš, sve dok ne naudiš nikome”; 3. spoznavanje božanskog koje nadilazi spolove, priznajući ženski i muški aspekt božanstva.

MPF je sa svojim radom započeo u studenome 2011. godine; broji šest aktivnih članica, odnosno organizatorica okupljanja i obreda. Preostalih (manje ili više pasivnih) članova MPF-a ukupno je 35. Članovi se tjedno sastaju na tzv. “mutovima” (od engl. *moot*, “debata”) odnosno *paganskim sastancima* na kojima se raspravlja o aktivnostima udruge te se rješavaju organizacijske komponente.

Kao udruženje koje se, osim zaštitom ljudskih prava, bavi i održavanjem ritualnih obreda i duhovnim aktivnostima, MPF karakterizira izrazita eklektičnost pri odabiru religijskih i duhovnih stavova. Članovi MPF-a slave osam velikih godišnjih solarnih svetkovina, koje su ujedno i osnovne wiccanske svetkovine. Pri slavljenju navedenih svetkovina koriste staromagijske rituale povezane s četiri osnovna elementa i četiri strane svijeta, a osim solarnih svetkovina slave i lunarne snage, manja slavlja za vrijeme punog Mjeseca – *esbate*.

VILINSKA PEDAGOGIJA U PRAKSAMA HRVATSKIH NOVOPOGANSKIH ZAJEDNICA

Tragom do sada iznesenih konstatacija dijelom je već jasno na kojim se mogućim osnovama mogu uočavati sličnosti duhovno-magijskih praksi hrvatskih novopoganskih zajednica i aspekata vilinske pedagogije. Kroz prikupljena kazivanja u ovom radu pojavio se simptomatičan moment cjelokupnog pokušaja iznalaženja poveznica između aspekata vilinske pedagogije i duhovno-magijskih, odnosno življenih praksi hrvatskih novopogana. Naime, vjerovanje u vile se zamjećuje kod većine ispitanika, no često to vjerovanje nema presudan i izravan utjecaj na njihove religijske i svakodnevne prakse u svojevrsnom edukativnom kontekstu kakav je, kao esencijalni aspekt, zastupljen u vilinskoj pedagogiji Velike Britanije ili Amerike. Na tom tragu, ne može se govoriti o istovjetnosti praksi vilinske pedagogije s duhovnim i svakodnevnim praksama hrvatskih novopogana jer njihovi aktivistički, društveni i duhovni svjetonazori uglavnom nisu *direktno* potaknuti iskustvenim odnosima s vilama, vjerovanjem u njih ili u mitske predaje o vilama, nego posredno. Odnosno, samo vjerovanje u postojanje vila kao prirodnih energija i manifestacija dio je cjelokupne duhovnosti novopogana i s njom povezanog načina življenja.

Može se dakle govoriti o povezanosti i preklapanju duhovno-magijskih i svakodnevnih praksi novopogana i onih vilinske pedagogije unutar kompleksnog svjetonazora hrvatskog novopoganstva, s obzirom na to da se u mnogim aspektima hrvatske novopoganske duhovnosti mogu uočiti brojni segmenti koji konstituiraju sam kompleks vilinske pedagogije kao takve, iako nije riječ o istovjetnim aspektima. Ističem, tragom navedenoga, kako za iznalaženje aspekata vilinske pedagogije u ovom radu nije nužan iskustveni ili imaginativni odnos s vilinskim entitetima, nego osim toga pozornost pridajem društveno-transformacijskim praksama sugovornika. S obzirom na to da su obje istraživane zajednice izrazito eklektične, što sam već istaknula, nije ni moguće tražiti jedinstveni obrazac vjerovanja.

Na tom tragu pokušat ću, na osnovi iskaza sugovornika, u kompleksu njihovih duhovnosti i s njom povezane svakodnevne usporediti vilinska, odnosno duhovna izvorišta znanja s religijskim i svakodnevnim praksama i znanjem sugovornika.

VILINSKA SFERA HRVATSKOG RODNOVJERJA

Hrvatsko je rodnovjerje izrazito kompatibilno s pojedinim aspektima vilinske pedagogije. Iako su pojedini sugovornici tijekom razgovora, na pitanje o osobnom poimanju vila, eksplicirali kako nemaju potrebu određene prirodne sile ili manifestacije nazivati vilinskima, drugi su istaknuli vjerovanje u vile kao ostatke kolektivne svijesti i energije te su uputili na osobna iskustva i susrete s vilinskim entitetima. No, zašto i kako dolazi do susreta s vilama i ostalim energetske entitetima? Sonja, članica rodnovjerne zajednice, objašnjava kako se današnje poimanje vila razlikuje od shvaćanja vila naših starih, odnosno:

“ako ih vidiš, ne vidiš ih; ako te ulove da ih vidiš, ne pričaš o njima, a današnji mlađi svijet ih uglavnom ima potrebu vidjeti. Stari ljudi su ih se bojali vidjeti ili naletiti na vilinsko kolo, pa makar to kolo ne imalo vile u tom trenutku, nego samo oznake. Današnje generacije u velikom broju slučajeva zapravo žele doći u nekakav kontakt s vilama i šumskim entitetima. [...] Znači, taj je strah koji se provlačio kroz stare predaje u današnjim paganskim zajednicama nestao, a zamijenila ga je *znatiželja* – Što su vile? Kako vile izgledaju? A drugačiji sustav poimanja tih energija, drugačiji sustav korištenja energije – usmjeravanjem energije – *new age* je potaknuo folklornu *znatiželju*, ne samo puko proučavanje nego i pokušaj iskustva.”

Sugovornik kojega za potrebe rada oslovljavam s Filip svoj doživljaj vila dijelom zahvaljuje bivšoj djevojci, wiccanki koja je čvrsto vjerovala u vile te odgajala svoju djecu da vjeruju u njih. Filip iskustvo, koje nije u potpunosti artikulirao i objasnio, naziva svojom fatalnom greškom. Iako taj doživljaj nije htio doslovno opisati, iz njegova pripovijedanja moguće je iščitati da je doživio susret s vilinskim entitetima koji su ga svojom energijom privukli, a što je za njega imalo teške fizičke posljedice. Nakon samoga “nemilog događaja” Filip objašnjava svoja stajališta:

“[...] napravio sam barijeru između tog entitetskog energetskeg svijeta i sebe jer sam shvatio da sam još prezelen za tako moćnu sferu kao što su oni. Nisu one [vile, op. a.] zle koliko su *znatiželjne*. Dakle, nemaju osjećaj ljubavi ili mržnje. Da bi to dobili, uvuku nas i onda dolazi priča o seljaku koji se sapleo s njima u kolo i pjevao. [...] Dakle, one nisu loše koliko jednostavno ne shvaćaju da mi ne možemo s njima u kolo, jer

taj njihov energetski naboj i naš naboj su nebo i zemlja. Mi smo za njih 12 volti, a one su za nas jedan agregat od 50 tisuća volti, preslabi smo za njih. I onda, kada čovjek s nepažnjom uđe u njihovo kolo, nazovimo ga kolom, uglavnom izgubi, jer tvoje tijelo ne može podnijeti naboj te energije. I onda s tim čudnim iskustvom, koje je meni zapravo super, ulovio me strah. I znam da bih jednog dana trebao nastaviti dalje, zato što se kao Krijesnik u rodnovjernoj skupini bavim s elementom vatre kojega nisam i neću ga nikada nazvati.”

Osim toga, Filip navodi iskustva s vilama kao kućnim entitetima, pri čemu ističe da je tu riječ o svojevrsnoj razmjeni stvari, *trampi* između dva svijeta. Objašnjava kako većina ljudi, u tom smislu, nije svjesna vilinskog postojanja, a možemo ih susresti i u vlastitim stanovima.

Na kraju napominje:

“I ako ćeš jednog dana čuti bilo kojeg neopaganina ili nekakvog rodnovjernog čovjeka u Hrvatskoj, Bosni, Srbiji ili gdje god koji će reći da ne vjeruje u vile, po meni nije ni rodnovjernan, jer znači ne vjeruješ u veći dio tih elemenata, a štujemo samu prirodu.”

OBREDNE I SVAKODNEVNE PRAKSE HRVATSKE RODNOVJERNE ZAJEDNICE

Vilinsku pedagogiju, kao što sam u prethodnom tekstu navela, karakterizira novopoganska sklonost kolektivnim okupljanjima. Imajući hrvatsku rodnovjernu zajednicu u fokusu, govorimo o krijesovima koji se održavaju isključivo u prirodnom okruženju izoliranom iz gradske sredine čime je sudionicima omogućen drugačiji osjećaj mjesta, prostora, vremena, ali i identiteta. Najčešće ritualni aspekt krijesa vodi *žrec* ili vrhovni svećenik. Krijesovi traju dva do tri dana te se manifestiraju kroz dvojaki aspekt – onaj opći, obrazovni, etnološko-tradicijski u sklopu kojega se održavaju radionice i predavanja kako bi se novim, ali i starim članovima prenijelo tradicijsko, povijesno i etnološko znanje te kako bi članovi znali što i zašto nešto rade kao pripadnici rodnovjerne zajednice.¹³ Drugi aspekt krijesova je onaj ritualni/magijski, odnosno duhovni koji se u određenoj

¹³ U rodnovjernoj zajednici zamjetan je i bitan identitetski okvir temeljen na duhovnom opredjeljenju, a koji ih čini članovima zajednice – riječ je tu, kako ističe Valdimar Tr.

mjeri oslanja na tradicijske krijesove, a uključuje obredno slavlje, paljenje vatre te mnoge magijske radnje poput obrednog preskakanja vatre, obrednog kupanja ili pletenja vijenaca i sl. S obzirom na to da se od Prirode uzima, Prirodi se kroz darove (nekadašnje žrtve) uzeto i vraća. Pri paljenju krijesova izriču se recitali koji su kreirani rekonstrukcijom i povezivanjem narodnih pjesama i predaja zbog čega figuriraju kao svojevrsna sinteza pjesme i priče.

Pri organizaciji krijesova izrazita se pozornost usmjerava na nedonošenje plastike, plastičnih vrećica i boca i sličnih materijala koji zagađuju okoliš – organizatori krijesova pritom naglašavaju: “Poštujmo prirodu, ona je naša Majka!” (mrežni izvor: Jarilovo. Hrana i piće se u što većoj mjeri nose i konzumiraju iz metalnih, staklenih ili drvenih posuda koje poslije ne završavaju u otpadu ili u prirodi. Također, inzistira se na pripremanju i donošenju domaćih, vlastitih namirnica i obroka. Dio pripremljene hrane u obliku *darova* prinosi se bogovima i prirodi.

Deniver eksplicira kako je svijest o potrebi očuvanja prirode i o njezinoj svekolikoj ugroženosti u rodnovjernoj zajednici izrazito prisutna i postaje sve bitnija:

“Naši ljudi sami su počeli praviti vino i rakiju, pivo, med. Peku kruh, kolače, rade džemove. U suradnji s prirodom se može postići sjajna razmjena, a da nije nužno zdravo za gotovo izvučena iz modernoga artificijelnoga svijeta.”

Mogli bismo reći da se *suvremena tradicija*, kako rodnovjerne zajednice, tako i Međunarodne paganske federacije (što ćemo vidjeti poslije u tekstu) može označiti i kao metafora za društvene promjene, kako ističe Halfstein (2000:96) – odnosno, razni (vilinski) mitovi i predaje koriste se, u konstrukciji

Hafstein (2000:88), o “konstrukciji drugosti” (u odnosu na uvriježene, moderne načine življenja) i načinima konzumacije rodnovjerne duhovnosti u socijalnoj interakciji s drugim članovima, ali i ljudima općenito. Autentifikacija unutar rodnovjerne zajednice temelji se upravo na kolektivnom identitetu koji ova zajednica održava kroz modifikaciju staroslavenskih mitova i vjerovanja, a koji su usmjereni antiglobalizacijski, s razvijenom svijesću o esencijalnosti Zemlje i njezine zaštite, kao i njoj imanentnih bića, energija i sl.

suvremenih životnih i duhovnih praksi, kako bi se prošlost usporedila sa sadašnjosti. Naime, nastavlja Halfstein koristeći ponovno termin *suvremena tradicija*, sadrži narativni okvir za raspravljanje o važnosti društvene promjene i njezina utjecaja na kulturni sustav vrijednosti i identiteta (ibid.).

Istaknute pak duhovne i svakodnevne prakse rodnovjeraca dio su razvijenog svjetonazora unutar kojega možemo uočiti značajke i sličnosti s praksama vilinske pedagogije. Mnogi članovi rodnovjerne skupine na osnovi odnosa prema Zemlji i prirodi koje se štiju formiraju i osobne živote. Razlog zbog kojega ne možemo govoriti o istovjetnosti vilinske pedagogije i praksi hrvatskih rodnovjeraca (i novopogana uopće) jest taj što ekološki aktivizam, kolektivna okupljanja s esencijalnim obrazovnim elementom, briga o prirodi, alternativni izbor prehrane i slične prakse ne proizlaze nužno iz vilinskih izvorišta znanja. Te prakse su rezultat njihova cjelokupnog svjetonazora – svjetonazora čije su postavke, iako različite od aspekata vilinske pedagogije, snažno prepletene i ne mogu se promatrati razdvojeno.

REFLEKSIJE VILINSKE PEDAGOGIJE U DUHOVNIM I ŽIVOTNIM PRAKSAMA ČLANOVA MPF-A

Kroz podatke prikupljene pojedinačnim i grupnim razgovorima pokušat ću ovdje, sintetizirano predočiti sličnosti praksi članova MPF-a s pojedinim aspektima vilinske pedagogije. Osim toga, evidentna je prisutnost ekofeminističke spiritualnosti u praksama članica MPF-a, odnosno spiritualnosti bazirane na konceptu imanentne Boginje/spiritualnosti utemeljene na Zemlji koja figurira kao krucijalan segment personalne promjene koja će potom utjecati na socijalne promjene (Geiger 2006:67), a bit same ekofeminističke duhovnosti jest transcendencija dualističkog viđenja zapadnjačkog svijeta kroz svojevrsni *revival* ženi i Zemlji orijentiranih kultura – pod parolom “Boginja je sve” (ibid. 99). Vrsta je to specifične postpatrijarhalne religije, a esencija koncepta ekofeminističkih duhovnosti jest da se duhovne postavke primjenjuju i u svakodnevnom životu i radu, u našoj imanenciji, što je vidljivo i u praksama članica MPF-a.¹⁴

¹⁴ S obzirom na kompleksnost i širinu mogućih poveznica praksi članova Međunarodne paganske federacije s ekofeminizmom koje bi se mogle obrađivati u zasebnom radu, ovdje tek upućujem na pojedine autore koji su se u Hrvatskoj intenzivnije bavili ekofeminizmom i pitanjem ekofeminističke spiritualnosti/duhovnosti – Marija Geiger. 2002. *Spiritualni*

Bibliografija

Primarna literatura

Bayreuther, Rainer (2010): *Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“*. Die Musikforschung 63/ Jahrg. 3, S. 234-247.

Tkalčić, Marina (2015): *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*. Studia ethnologica Croatica 27, str. 189–208.

Sekundarna literatura

Adegbandin, Omotade (2018): *On Indigenous African Epistemology: Mythographic Representation of the Witchcraft Phenomenon in the Ifá Text*. Synthesis philosophica 65/1, str. 123-147.

Busshoff, Heinrich (1993): *Der politische Prozess: Ein steuerungstheoretischer Versuch*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Hansen-Kokoruš, R., Matešić, J., Pečur-Medinger, Z., Znika, M. (2005): *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Helbig, G., Buscha, J. (2001): *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheidt.

Jimoh, Anselm Kole (2018): *Reconstructing a Fractured Indigenous Knowledge System*. Synthesis philosophica 65/1, str. 5-22.

Pascht, Arno (2007): *Die Macht der Traditionen — "Maori Customs" und Landrechte auf den Cookinseln*. Zeitschrift für Ethnologie 132/1, str. 59-76.

Schmölders, Claudia (1992): *Das Märchen als Psychologe. Eine Hommage an Max Lüthi*. Merveilles & contes 6/1, str. 9-19.

Vollrath, Ernst (1989): *Kako je Carl Schmitt došao do svog pojma političkog?* Politička misao 26/1, str. 30-47.

Muzička enciklopedija 1, (ur.) Krešimir Kovačević. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

Muzička enciklopedija 2, (ur.) Krešimir Kovačević. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.

Muzička enciklopedija 3, (ur.) Krešimir Kovačević. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

Mrežni izvori

Duden online. URL: <https://www.duden.de> (zadnji put pristupljeno 16. 9. 2019.)

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de> (zadnji put pristupljeno 16. 9. 2019.)

Glazbeno oblikovanje slavlja ženidbe. URL: <https://www.crkvena-glazba.hr/rijec-liturgicara/glazbeno-oblikovanje-slavlja-zenidbe/> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Hrvatska enciklopedija. URL: <http://www.enciklopedija.hr> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Hrvatski jezični portal. URL: <http://hjp.znanje.hr/> (zadnji put pristupljeno 16. 9. 2019.)

Hrvatski na maturi. URL: <http://matura.ihjj.hr/> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Hrvatski pravopis. URL: <http://pravopis.hr> (zadnji put pristupljeno 16. 9. 2019.)

Hrvatsko strukovno nazivlje. URL: <http://struna.ihjj.hr> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Kantional, Kantionalsatz. URL: http://www.klassik-heute.com/4daction/www_infothek_lexikon_einzeln/162 (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Liturgija s djecom. URL: <https://www.crkvena-glazba.hr/rijec-liturgicara/liturgija-s-djecom/> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Njemačko-hrvatski digitalni strukovni rječnik. URL: <http://theta.ffzg.hr/DSR/> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Rodismus: Slawen-Bräuche, Sonnenwende und Swastika. URL: <https://cafebabel.com/de/article/rodismus-slawen-brauche-sonnenwende-und-swastika-5ae00bdaf723b35a145e7fee/> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)

Slawische Mythologie. Von A bis Z. URL: <http://www.ewetel.net/~lothar.ammermann/slawmythologie.htm> (zadnji put pristupljeno 13. 9. 2019.)