

**Bernice & Konstantin Kaminskij**

**Teilhabe und Solidarität. Der Bühnenautor Karol  
Wojtyła und die dramatischen Ursprünge der  
ostmitteleuropäischen Dissidentenbewegung**

In seinem Vortrag „Über die notwendige Rückkehr der Werte in die Wissenschaften“ sprach Wolf Lepenies von den verpassten Chancen der gesellschaftlichen Neuorientierung in der deutschen und westeuropäischen Politik nach 1989. Insbesondere beklagt Lepenies dass die Leistungen ostmitteleuropäischer Intellektueller, die maßgeblich zum Sturz der sozialistischen Parteidiktaturen und dem Ende des Kalten Krieges beigetragen haben, schon kurze Zeit darauf dem Vergessen anheimgefallen sind:

Ähnliche Chancen hat das größer gewordene Europa verpasst. Erinnern wir uns noch, welche entscheidende Rolle Kultur und Wissenschaft als Antrieb und Motiv der vielfältigen Freiheitsbewegungen in Mittel- und Osteuropa gespielt haben? In Prag, Warschau und Budapest verband sich für lange Zeit die Idee eines freien und geeinten Europa eher mit den Visionen von Intellektuellen als mit den Kalkulationen von Managern oder dem Regelungsbedarf von Bürokraten.<sup>1</sup>

Welches sind die Gründe für diese Selbstvergessenheit der europäischen intellektuellen und politischen Kultur?

Zum einen lässt sich feststellen, dass das *Œuvre* der Dissidenten keine gesamtheitliche Würdigung nach dem „Ende der Geschichte“ erhielt, sondern vom Siegesdiskurs des Liberalismus vereinnahmt

---

1 Lepenies, Wolf: *Benimm und Erkenntnis*. Frankfurt am Main 1997, S. 34 f.

und übertönt wurde.<sup>2</sup> Den Zusammenbruch sozialistischer Parteidiktaturen in Ostmitteleuropa erklärt man allgemein als das Versagen des ‚Realsozialismus‘, als seine Niederlage in der Systemkonkurrenz. Dieses Denkschema aus den Jahren des Kalten Krieges verstellt die Sicht auf Gestaltungsspielräume der Intellektuellen, die den sozialistischen Gesellschaften implizit waren, und führt dazu, dass deren Fähigkeit zur Konsolidierung des sozialen Feldes über die Ausformulierung, Speicherung und Synchronisierung von Dissens wenig Beachtung erfährt. Zum anderen wird das Medium dieser sozialen Aufarbeitungs- und Differenzierungsprozesse selbst – die Literatur und die prekären Mechanismen ihrer Produktion und Verbreitung – in den westlichen Gesellschaften zunehmend im Kontext des freien Unterhaltungsmarktes gesehen und ihre immanenten gemeinschaftsstiftenden Funktionen werden auf diese Weise bagatellisiert. Die Literatur der Dissidenten fand bereits kurz nach 1989 keinen Absatz mehr auf dem Buchmarkt, was bei vielen Schriftstellern zum Verlust des sozialen Status und einer kollektiven Identitätskrise geführt hat.<sup>3</sup> Den Verlauf dieser Entwicklung kann man wie folgt zusammenfassen: Die dissidentischen Schriftsteller Ostmitteleuropas gewannen zwar den Kampf um das Monopol der Legitimität und um die Autonomie des literarischen Feldes gegenüber der ideologischen Kulturproduktion der Parteidiktaturen, im selben Augenblick erwies sich das literarische Feld jedoch den Regeln des liberalen Unterhaltungsmarktes ausgeliefert.<sup>4</sup>

---

2 Falk, Barbara: Der Dissens und die politische Theorie. Lehren aus Ostmitteleuropa, in: *Osteuropa* 60, 2010, H.11, S. 5-28.

3 Olschowsky, Heinrich / Richter, Ludwig: Exil und Samizdatliteratur in Ostmittel- und Südosteuropa. Voraussetzungen, Themen, Funktionen, in: dies. (Hrsg.): *Im Dissens zur Macht. Samizdat und Exilliteratur der Länder Ostmittel- und Südosteuropas*. Berlin 1995, S. 7-18, S. 15. Siehe auch: Guran, Letitia: Aesthetics: A Modus Vivendi in Eastern Europe? In: Bradatan, Costica / Oushakine, Serguei (Hrsg.): *In Marx's shadow: knowledge, power, and intellectuals in Eastern Europe and Russia*. Lanham 2010, S. 53-72, S. 63.

4 In der Konzeption Pierre Bourdieus konstituiert sich der Intellektuelle als solcher, „indem er in das politische Feld eingreift *im Namen der Autonomie* eines kulturellen Produktionsfeldes, das zu einem hohen Grad von Unabhängigkeit gegenüber den staatlich-gesellschaftlichen Machtinstanzen gelangt ist“, während sich die literarische Ordnung „im Verlauf eines langen und langsamen

Das Verdienst der dissidentischen Literatur, die kontinuierlich den semantischen Bankrott der Parteidiktaturen zur Sprache brachte und den Zusammenbruch des Staatssozialismus vorantrieb, geriet mithin in Vergessenheit, besonders aber aus dem Blickwinkel der Geschichte der politischen Theorie Ostmitteleuropas.<sup>5</sup>

Ein weiterer und nicht gerade geringfügiger Grund dieses Vergessens ist ein immanenter Verdrängungsprozess. Westlichen demokratischen Gesellschaften muss eine allzu enge Verbindung zwischen politischer Macht und Literatur, die sich in den ehemaligen Ostblockstaaten ergab, zwangsläufig suspekt erscheinen, als ein Relikt autokratischer, autoritärer und totalitärer Machtordnungen, deren Spur sich von Platos Konzept der Philosophenherrscher, über Nero, die aufgeklärten Despoten des 18. Jahrhunderts und dichten Diktatoren des 20. Jahrhunderts bis in das frühe 21. Jahrhundert nachvollziehen lässt. Skepsis ist angebracht, insofern sich das legitimatorische Substrat der Schreckensregimes des 20. Jahrhunderts zu einem beträchtlichen Anteil aus der Dichtung von Mussolini, Hitler, Stalin und Mao sowie später von Saddam Hussein und Radovan Karadžić erklärt. Andererseits trug die Dichtung in nicht geringerem Maße ebenso dazu bei, die auf Fiktionen beruhende Realität der totalitären Herrschaft zu überwinden und Grundlagen für

---

Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Bild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus“ herausgebildet hat. Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main 1999, S. 210, 344. Im spezifischen Fall der ostmitteleuropäischen Dissidenten konnten sich jedoch keine effektiven Autonomisierungsinstrumente gegenüber dem ökonomischen Feld herausbilden, da es in sozialistischen Staaten keinen ‚freien‘ Literaturmarkt gab und die identitätsstiftenden Autonomisierungstechniken der Dissidenten wie Selbstverlag und politische Provokation in rein ökonomischem Sinne nicht profitabel zu nennen sind. Vgl. Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*. Frankfurt am Main 2006, S. 10, 58.

- 5 In der neueren Forschung rückt der Zusammenhang zwischen politischen und ästhetischen bzw. literarischen Diskursen zunehmend ins Blickfeld der Politikwissenschaft. Zum ‚aesthetic turn‘ in der politischen Theorie, siehe zusammenfassend Bleiker, Roland: *Aesthetics and World Politics*. Basingstoke 2009, S. 18-47. Vgl. dazu: Stow, Simon: *Republic of readers? The literary turn in political thought and analysis*. Albany, N.Y. 2007. Und ferner: Selbin, Eric: *Gerücht und Revolution. Von der Macht des Weitererzählens*. Darmstadt 2010.

zivilgesellschaftliche Ordnungen zu stiften.<sup>6</sup> Václav Havel und Árpád Göncz sind lediglich die prominentesten Vertreter der ostmitteleuropäischen Dissidentenbewegung, denen es nach 1990 gelang, literarische Autorschaft in politische Autorität zu konvertieren. Auch in anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks bildeten oppositionelle Künstler und Intellektuelle den Kern der neuen politischen Klasse.<sup>7</sup>

Dennoch ist ihr literarisches Werk bis heute kaum aufgearbeitet worden. Dies gilt auch für den Schriftsteller Karol Wojtyła, der als Papst Johannes Paul II. nicht nur aktive Anteilnahme an den Geschehnissen der ostmitteleuropäischen Opposition nahm, sondern gleichfalls eine konsolidierende Vorbildfunktion für die Dissidenten im Ostblock erfüllte – als Autor fiktionaler Werke und intellektueller Abhandlungen, der zum Repräsentanten der höchsten staatlichen Autorität des Vatikans und der katholischen Kirche aufstieg. Der dissidentischen Komponente in seinem frühen Dramenwerk und seiner Philosophie der 1960er Jahre ist die vorliegende Untersuchung gewidmet.

Obwohl nach dem Tod des Papstes Johannes Paul II. das Werk des Denkers Karol Wojtyła in letzter Zeit in zunehmendem Maße wiederentdeckt und zum Gegenstand philosophischer und theologischer Abhandlungen wurde,<sup>8</sup> blieb das literarische Werk des Dichters und Dramatikers Karol Wojtyła bislang größtenteils im toten Winkel philologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektiven (zumindest außerhalb von Polen). Der erste Versuch, das literarische Schaffen Wojtyłas für den deutschsprachigen Leser systema-

---

6 Koschorke, Albrecht / Kaminskij, Konstantin: Einleitung, in: Dies (Hrsg.): *Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt*. Konstanz 2011, S. 9-26, S. 25.

7 Siehe dazu: Eyal, Gil / Szelenyi, Ivan: : Das zweite Bildungsbürgertum: Die Intellektuellen im Übergang vom Sozialismus zum Kapitalismus in Mitteleuropa, in: Hatjickjan, Magarditsch (Hrsg.): *Eliten im Wandel. Politische Führung, wirtschaftliche Macht und Meinungsbildung im neuen Osteuropa*. Paderborn 1998, S. 63-102.

8 Schmitz, Kenneth L.: *At the center of the human drama. The philosophical anthropology of Karol Wojtyła / Pope John Paul II.* Washington 1993; McLean, George (Hrsg.): *Karol Wojtyła's Philosophical Legacy*. Washington 2008; Nissing, Hanns-Gregor: „Wer ist der Mensch?“ Ein erster Blick auf Denken und Werk Karol Wojtyłas/Papst Johannes Pauls II., in: Wojtyła, Karol: *Wer ist der Mensch? Skizzen zur Anthropologie*. München 2011, S. VII-LXV.

tisch darzustellen und Verbindungen zum theologischen Denken Johannes Pauls II. aufzuzeigen, erfolgte durch den Religionsphilosophen Jörg Splett. Was dieser im Detail sehr erhellende Versuch nach wie vor entbehrt, ist eine inhaltlich-strukturelle Analyse des Textes an sich sowie ein entsprechender Beschreibungsapparat. Vielmehr werden die Gedichte und einzelne Dramenfragmente als Illustrationen für moraltheologische Diskurse herangezogen. Aus diesem Grund verzichtet Jörg Splett auch auf die Interpretation des „umfangreichsten und wohl auch reifsten“ Theaterstücks Wojtyłas *Der Bruder unseres Gottes*, „das nach einer eigenen Abhandlung ruft“.<sup>9</sup>

Dieser Anregung will der vorliegende Beitrag folgen und sich im Hauptteil erstmals einer eingehenden Besprechung des zwischen 1945 und 1950 entstandenen Dramas *Der Bruder unseres Gottes* widmen. Dabei soll es im literarischen Schaffen Karol Wojtyłas kontextualisiert werden. Im Anschluss daran soll gezeigt werden, wie die, in diesem Dramenexperiment entwickelten, ethischen und ästhetischen Ideale nachhaltig das philosophische Werk von Kardinal Wojtyła und Johannes Paul II. geprägt haben und letztlich in die Entwürfe politischer Theorie der ostmitteleuropäischen Dissidenten diffundieren.

## 1 Kunst und Gesellschaft

Die dissidentische Komponente im Werk Karol Wojtyłas geht auf das Jahr 1941 zurück, als er zusammen mit seinem Freund und Mentor Mieczysław Kotlarczyk im besetzten Krakau eine Untergrund-Theatertruppe gründete – das „Rhapsodische Theater“ (*Teatr Rapsodyczny*).<sup>10</sup> Dem klandestinen Selbstverständnis dieser Gruppe

---

9 Splett, Jörg: Theater des Wortes. Zum dichterischen Schaffen Karol Wojtyłas, in: Nissing, Hanns-Gregor / Zekorn, Stefan (Hrsg.): *Staunend vor dem Menschen. Das Denken Papst Johannes Pauls II.* Kevelaer 2011, S. 118-156, S. 138.

10 Allein Krakau – der Verwaltungssitz des Generalgouverneurs für die besetzten polnischen Gebiete Dr. Hans Frank – zählte acht solcher illegaler polnischer Theatergruppen. Vermutlich wurde dieser nationale Theater-Widerstand unter anderem durch die Gründung des deutschsprachigen Staatstheaters des Generalgouvernements in Krakau am 1. September 1940 provoziert. Hierzu beispielsweise die virtuelle Ausstellung des Bundesarchivs *Das Staatstheater des*

lag eine elaborierte Dramentheorie und Aufführungspraxis zu Grunde, wie Wojtyła in den 1950er Jahren rekapitulierte:

Of all the complex resources of theatrical art, there remained only the living word, spoken by people in extrascenic conditions, in a room with a piano. That unheard-of scarcity of the means of expression turned into a creative experiment. The company discovered, or rather confirmed an earlier belief, that the fundamental element of dramatic art is the living human word. [...] Man, actor and listener-spectator alike, frees himself from the obtrusive exaggeration of gesture, from the activism that overwhelms his inner, spiritual nature instead of developing it. [...] It is conceivable that the ancient concept of catharsis addressed to the art of theater and that of drama crystallized itself in the very concept of the Rhapsodic Theater and found its resonance in the social demand for this kind of theater.<sup>11</sup>

Der erzwungene Verzicht auf performative Darstellungseffekte wird so zum Befreiungsakt, der gleichermaßen den Darsteller und den Zuschauer-Zuhörer in der intimen Atmosphäre der privaten Wohnung, wo die Aufführungen des Rhapsodischen Theaters stattfanden, als eine imaginierte Gemeinschaft solidarisiert. Der sich in der sozialen Nachfrage nach puristischer Theaterform und Pflege der Nationalsprache manifestierende Kulturwiderstand delegiert an die Künstler und Intellektuellen auch einen impliziten politischen Auftrag.<sup>12</sup> Unter militärischer Okkupation freilich steigt die soziale Nachfrage nach Kulturwerten. Sie macht den politisch-kulturellen Widerstandsauftrag explizit, den die Angehörigen des Rhapsodischen Theaters als (quasi-)religiösen Missionsauftrag auffassten.

Ging es hier um Proben von Stücken, die von irgendwelchen begeisterten Schauspielern gespielt wurden? So war es überhaupt nicht. Es war ganz anders. Das war Mission, Sendungsbewusstsein, Berufung,

---

*Generalgouvernements in Krakau unter der Leitung von Friedrich Franz Stampe*, die eine kurze Geschichte dieser Kulturkampf-Institution präsentiert. Url: [https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder\\_dokumente/01167/index.html.de](https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01167/index.html.de) (25.07.2015)

11 Wojtyła, Karol: Drama of Word and Gesture, in: Ders.: *The Collected Plays and Writings on Theater*. Berkley 1987, S. 379-382, S. 379 f.

12 Vgl. Bourdieu, *Regeln*, S. 399 f.

das war Priestertum der Kunst. Die Schauspieler als Priester der Kunst vermittelten höchste metaphysische Werte. [...] Das war die Ideologie, die der „Hohepriester“ Kotlarczyk verkündete.<sup>13</sup>

In diesem Umfeld reifte der Entschluss Wojtyłas, Priester zu werden. Unter den Okkupationsbedingungen bedeutete das ein Studium der Philosophie und Theologie an der Untergrund-Universität und im Untergrund-Priesterseminar. Dies wiederum erforderte die Verinnerlichung konspirativer Praktiken, die den Alltag zwischen Kampfhandlungen, Geiselnahmen und Gestapozetteln im besetzten Krakau prägten. Diese „Untergrundkleriker“ durchliefen ihre Ausbildung im Fernstudium, legten vorschriftsgemäß die Prüfungen ab und wurden zur Vorbereitung auf die Priesterweihe mit falschen Papieren im Bischofspalast des Krakauer Erzbischofs Adam Sapieha versteckt gehalten. Dort erlebten Wojtyła und Mieczysław Maliński das Ende der Okkupation und den Einmarsch der sowjetischen Truppen. Nach seiner Priesterweihe 1946 promovierte Wojtyła an der Päpstlichen Universität *Angelicum* in Rom zum „Glauben bei Johannes vom Kreuz“ und kehrte 1949 nach Krakau zurück. Ohne Zweifel faszinierte Johannes vom Kreuz Wojtyła nicht nur als Kirchenlehrer, Ordensstifter und Theologe, sondern auch als Sakraldichter und ‚innerkatholischer Dissident‘, der den Konflikt zwischen den katholischen Institutionen und Dogmenlehre einerseits und individueller spiritueller Erfahrung andererseits ins Medium der Nationalsprache übersetzt hat.<sup>14</sup> Und so wird die semantische Polyvalenz der schöpferischen Sprache zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung in Wojtyłas Doktorarbeit, wie er in der Einleitung schreibt.<sup>15</sup>

---

13 Maliński, Mieczysław: *Johannes Paul II. Sein Leben von einem Freund erzählt*. Freiburg 1979, S. 44.

14 Wie Maliński berichtet, fanden nach den Proben des Rhapsodischen Theaters in der Okkupationszeit des Öfteren gemeinsame Lesungen von Johannes vom Kreuz und Teresa von Ávila statt, die letztendlich Wojtyłas Entschluss, die priesterliche Laufbahn einzuschlagen, bestärkten. Maliński, *Johannes Paul II.*, S. 45. Vgl. Johannes Paul II.: *Geschenk und Geheimnis*. Graz 1997, S. 32 f.

15 „Der Text will nicht nur ein System mystischer Erfahrung vermitteln, sondern liefert diese zum Großteil auch auf beschriebene Art und Weise. Bei dieser Be-

Während seiner Promotionszeit arbeitete Wojtyła 1945-1950 an dem Drama *Der Bruder unseres Gottes (Brat naszego Boga)* – eine Bühnenbiographie des Krakauer Widerstandskämpfers, Künstlers und Gründers der Kongregation der Albertiner, Adam Chmielowski (1845-1916). Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums seiner Priesterweihe hob Johannes Paul II. hervor, dass Bruder Albert, der die franziskanische und karmelitische Tradition in Polen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aktualisierte, vor allem durch seinen radikalen Bruch mit dem Künstlerdasein, die Entscheidung des jungen Wojtyła inspiriert hat, das Theater aufzugeben und die Priesterlaufbahn zu ergreifen.<sup>16</sup> Im Mittelpunkt dieses hagiographischen Künstlerdramas steht der innere Konflikt Chmielowskis zwischen moderner Ästhetik und franziskanischer Ethik – seine Abkehr vom Leben als Künstler und seiner Hinwendung zum Dienst an den Armen als Bruder Albert. Diesen seelischen Konversionsprozess psychologisch und intellektuell nachzufühlen und eine Ausdrucksform dafür zu finden, stellt für Wojtyła gleichzeitig auch einen Versuch des Selbstaustauschs im ‚therapeutischen‘ Schreiben dar. So wie es sich bei seiner Doktorarbeit um eine wissenschaftliche Methode handelt, das Verhältnis zwischen mystischer Erfahrung und sprachlicher Repräsentation zu analysieren so handelt es sich beim Drama um eine Methode künstlerischer Synthese – um die intellektuelle und spirituelle Genese von Wojtyłas Ansichten über existentielle Konflikte zwischen Kunst, Religion und Gesellschaft.

Den Auftakt des ersten Aktes „Atelier der Schicksale“ bildet das Zwiegespräch zweier Maler, die sich in dem Atelier Adam Chmielowskis in seiner Abwesenheit über den gesellschaftlichen Auftrag der Kunst unterhalten und dabei die diametralen Positio-

---

schreibung bedient sich der Autor nicht selten der scholastischen Sprache, doch die geschilderte Erfahrung gibt denselben Worten eine andere Bedeutung. Deshalb ist ein großer Teil der vorliegenden Arbeit der analytischen Untersuchung gewidmet, in der die Bedeutung der verwendeten Worte festgelegt werden soll.“ Wojtyła, Karol: *Der Glaube bei Johannes vom Kreuz*. Wien 1998, S. 12.

16 Johannes Paul II., *Geschenk*, S. 41. Zur Entstehungsgeschichte und intertextuellen Verflechtungen des Dramas in der polnischen literarischen Tradition, siehe: Kraszewski, Charles: Our God's Brother: Karol Wojtyła, Adam Bunsch and Saint Brother Albert on Stage, in: *The Polish Review* 47, 2002, H. 3, S. 255-279.

nen, die sich bereits in den Kunstdebatten des 19. Jahrhunderts formiert hatten, auf der Bühne artikulieren: *l'art pour l'art* vs. *art social*.<sup>17</sup> Während der erfolgreiche Maler Max auf die Autonomie der Kunst gegenüber der Gesellschaft beharrt, bringt Stanislaus die soziale Mission der Kunst zur Sprache, die er jedoch nicht überzeugend formulieren kann.<sup>18</sup> Max dominiert das Gespräch mit suasorischer Eloquenz:

MAX Und was für eine Mission? Vom Auge zum Pinsel. Ich will damit die Kunst nicht mit irgendwelchem Handwerk vergleichen. Das ganz gewiss nicht. Doch man soll nicht übertreiben. Die Kunst ist so viel wert, wie sie mich anregt, mir den Schwung verleiht, der mein eigentliches „Ich“ in Gang setzt.<sup>19</sup>

Die Diskussion über den Wert der Kunst, die bereits in der Exposition des ersten Aktes eingeführt wird, durchzieht leitmotivisch den gesamten Handlungsverlauf des Dramas. Mit dem Auftritt Adams intensivieren sich diese Debatten. Ähnlich wie Max streitet Adam die soziale Mission der Kunst ab, jedoch vom entgegengesetzten Standpunkt aus, indem er die Kunst als gesellschaftliche Institution der Wertschöpfung angesichts des sozialen Elends der Nachtasyle und der Obdachlosenheime argumentativ diskreditiert und zur Gesellschaftskritik ansetzt:

ADAM Die Gesellschaft weiß nicht, was sie da in sich trägt. Sie ist ein kranker Organismus. [...] Ja. Wir verstecken uns, entfliehen auf kleine Inseln des Luxus, der sogenannten feinen Gesellschaft, des so-

---

17 Der Emergenz, Koexistenz und Rivalität dieser Positionen im Feld der Kulturproduktion im Frankreich des 19. Jahrhunderts ist Bourdieus Studie *Regeln der Kunst* gewidmet.

18 Mit Max und Stanislaus bringt Wojtyła zwei Charaktere auf die Bühne, die sowohl im Umfeld des historischen Chmielowski als auch in der Geschichte der polnischen Kunst einen festen Platz haben. Der realistische Maler Maksymilian Gierymski (1846-1874) war als Jugendlicher, wie Chmielowski selbst, am polnischen Januaraufstand 1863 beteiligt. Beide studierten 1868-1874 Malerei an der Kunstakademie in München, wo auch Stanisław Witkiewicz (1851-1916), einer der bedeutendsten polnischen Impressionisten, 1872-1875 Architektur studiert hatte.

19 Wojtyła, Karol: *Der Bruder unseres Gottes*. Übertragung ins Deutsche von Theo Mechtenberg. Freiburg 1981, S. 12. Weitere Zitate nach dieser Ausgabe.

nannten sozialen Systems und fühlen uns bei alledem auch noch sicher. Doch – nein. Diese Sicherheit verbindet uns die Augen und verstopft uns die Ohren. (31)

Max hält der Gesellschaftskritik seine individualistische Kritik entgegen:

MAX [...] Der einzelne schafft sich selbst und gelangt als Individuum zur Gesellschaft. Die Aufgabe des einzelnen ist vor allem individuell. Seine Mission und seine Verantwortung sind individuell. Die Gesellschaft hängt davon ab, ob sich der einzelne dieser seiner Aufgabe, Sendung und Verantwortung zu stellen vermag oder sich ihr entzieht. Stellt er sich ihnen, dann wird sich die Gesellschaft überwiegend aus wertvollen Individuen zusammensetzen – und sie selbst wird wertvoll sein. Versagt er sich indes, dann wird es in ihr mehr und mehr Aufwärmhallen und Asyle geben, bei denen es sich offenkundig um asoziale Erscheinungen handelt. (33)

Was Max in den Dialogen des 1. Aktes konsequent ausformuliert, ist die Wertphilosophie Max Schelers, die Karol Wojtyła seit 1949 als Vorbereitung auf seine Habilitation intensiv rezipierte. Wie er in dieser Zeit gegenüber seinem Freund Maliński äußerte:

Was mir am wichtigsten scheint, ist eine Versöhnung zwischen der Philosophie des Thomismus und der Max Schelers, dessen geistiger Vater Husserl war. Ganz wichtig erscheint mir die Wertlehre, die Scheler vertritt, denn hier geht es um den Menschen. In der Phänomenologie sehe ich ein ausgezeichnetes philosophisches Instrument, aber wohl nur so viel und nicht mehr. Was ihr fehlt, ist das allgemeine Weltbild, nennen wir es Metaphysik; das müßte man mit ihrer Hilfe aufbauen.<sup>20</sup>

Diese Distanz während der Annäherung an Scheler legt Wojtyła dem ersten Antagonisten seines Dramas, Max, in den Mund: „Der einzelne muß tun, was seine Aufgabe ist: einen Wert schaffen“ (34). Gleichzeitig wendet sich Max gegen die sozialrevolutionäre Rhetorik, die in den Äußerungen Adams durchschlägt: „Jene, die sich von Ungeduld leiten lassen, rufen mit all ihrem persönlichen Edelmut

---

20 Maliński, *Johannes Paul II.*, S. 127.

die Umstürze geradezu herbei. Diese aber sind ein gesellschaftsfeindliches Phänomen.“ (35). Adam vermag er allerdings nicht zu überzeugen. Auf die kühl eloquenten Ausführungen von Max entgegnet Adam in zerstreuter, leidenschaftlicher Manier und dementiert zugleich das Recht der Kunst auf Autonomie innerhalb des sozialen Feldes:

ADAM [...] das Recht, all diese Spannungen, all diese Umwälzungen ruhig in sich zu verschließen. Sich von ihnen abzusetzen. In aller Ruhe vor seiner Staffelei zu stehen. Für eine milde Gabe hier, für eine milde Gabe dort... alle Umstürze der Welt in seinem Auge, in seiner künstlerischen Vision zu verschließen... Doch all das führt zu nichts. (37)

Grundsätzlich schwankt Adam im ersten Akt zwischen leidenschaftlichen Plädoyers für soziale Gerechtigkeit und resignativer Haltung, in der ihm das Gespräch und die Gesellschaft seiner Freunde und Verehrer lästig scheinen. Vielmehr erwartet Adam einen anderen Besucher, einen Unbekannten, einen „Mann so um Vierzig, dunkel gekleidet“. Dieser taucht im Verlauf des Gesprächs fast unbemerkt auf und betrachtet stillschweigend die Bilder in Adams Atelier bis alle anderen gegangen sind. Während der Schlussteil der Kontroverse über die soziale Mission der Kunst von visueller Metaphorik („Vision“, „Schau“, „Einsicht“, „Auge“) dominiert ist, kündigt sich der Dialog zwischen Adam und dem Unbekannten durch akusmatische Metaphern an:

UNBEKANNTER Es ist zwar nicht gerade vornehm, ein Gespräch zu belauschen, an dem man selbst keinen Teil hat, doch meine ganze Lebensaufgabe beruht in hohem Maße auf Ablauschen. Und bei Ihnen ist es nicht anders. [...] Ich habe mich oft gefragt, wie Sie das Ohr an so vielen Wahrheiten haben können... (43)

Bereits die frühe Rezeption von *Der Bruder unseres Gottes* hat in der Gestalt des Unbekannten Vladimir Lenin erkannt, der zwischen 1912 und 1914 in Krakau lebte und rein theoretisch Adam

Chmielowski, zu dieser Zeit bereits als Bruder Albert bekannt, begegnen hätte können.<sup>21</sup>

Bei seiner Einreise nach Krakau gab Lenin der österreichischen Meldebehörde seinen Beruf als „Schriftsteller“ und „Journalist“ an. Im „roten Krakau“ jener Jahre, einem der aktivsten Umschlagplätze illegaler Literatur in ganz Europa, war Lenin allerdings kein Unbekannter. Neben seiner regen ‚schriftstellerischen‘ Tätigkeit war sein Hauptanliegen in Krakau, die in Fraktionskämpfe gespaltene polnische sozialistische Bewegung zu konsolidieren und sie zudem dem Einfluss Rosa Luxemburgs zu entziehen.<sup>22</sup> Gleichzeitig zeugen die Schriften Lenins aus der Krakauer Zeit von der Radikalisierung seines Kampfes um das Monopol der Legitimität auf dem sozialistischen Feld Russlands. Er selbst hatte es als solches miterschaffen, durch lange Jahre der Emigration allerdings zunehmend an Kontrollmöglichkeiten eingebüßt. Der Bildung neuer Strömungen des Marxismus in Russland stand er äußerst feindselig gegenüber, was sich in zornigen Pamphleten gegen ihre Führer äußerte.<sup>23</sup>

---

21 Vgl. Wojtyła, *Collected Plays*, S. 152. Der polnische Regisseur Krzysztof Zanussi, der *Der Bruder unseres Gottes* 1997 verfilmt hat, berichtet in einem Interview, dass die Begegnung zwischen Chmielowski und Lenin als eine Art apokrypher Legende in der Hagiographie Bruder Alberts einen Platz hat. Kraszewski, Charles: Our God's Brother: A Conversation with Krzysztof Zanussi, in: *The Polish Review* 47, 2002, H. 3, S. 280-288, S. 283.

22 Strobel, Georg: *Die Partei Rosa Luxemburgs, Lenin und die SPD. Der polnische „europäische“ Internationalismus in der russischen Sozialdemokratie*. Wiesbaden 1974, S. 412-481.

23 Maksim Gor'kij kreierte das kanonische Bild Lenins als ein von zärtlicher Liebe zu den Menschen und mit unstillbarem Zorn gegenüber dem Kapitalismus und der Autokratie erfüllter Charakter. Diesem romantischen ‚Sozialzorn‘ liegen allerdings tatsächliche anhaltende, für seine Nächsten schwer erträgliche Zornzustände zugrunde, die Lenins Frau Nadežda Krupskaja seit ihrer gemeinsamen sibirischen Verbannung mit dem Wort Rage (*raž*) umschrieb. Vgl. Valentinov, Nikolaj: *Vstreči s Leniny*. New York 1953, S. 182, 187-189. Valentinov, der Lenin im Genfer Exil 1904 kennenlernte, beschreibt wiederholt diese Zornausbrüche. So blieb Lenin während gemeinsamer Spaziergänge in Genf mitten auf der Promenade plötzlich stehen, übermannt von zornigen Tiraden gegen seine Kontrahenten (mit denen nicht etwa die zaristische Polizei oder das internationale Kapital gemeint waren, sondern innerparteilichen Konkurrenten), denen er laut Ausdruck verlieh und sich dabei in Rage redete, ohne auf verwunderte Passanten zu achten. Valentinov leitet diese Zornausbrüche direkt von der literarischen Tätigkeit Lenins ab, der seine Schriften zuerst als polemische Reden

In seinem Konzept der thymotischen Weltökonomie beschreibt Peter Sloterdijk Lenin als den ersten integralen Zornpolitiker der neueren Geschichte, mit dem das Jahrhundert der Zorngeschäfte begann.<sup>24</sup> In diesem Kontext lässt sich die sozialistische Revolution als eine Weltbank des Zorns begreifen:

In dieser Bank werden nicht nur die angehäuften Empörungen, Leidenserinnerungen und Zornimpulse der Vergangenheit zu einer aktiven Wert- und Energiemasse komprimiert; von nun an werden diese revolutionären Intensitäten auch für die Reinvestition im Realen zur Verfügung gestellt.<sup>25</sup>

## 2 Wert und Zorn

Als Agent der Revolution stellt der Unbekannte in Wojtyłas Stück den zweiten Antagonisten Adams dar, der im Gegensatz zu Max' Konzeption der Kunst als subjektiver Wertschöpfung den objektiven Wert des Zorns zur Sprache bringt:

UNBEKANNTER Vor allem rüge ich Sie Ihrer Bilder wegen. Nicht das ist der Weg... [...] Sie wollen vor Ihrem eigenen Zorn in inneres Erleben, in die Schutzzonen der sogenannten Seele fliehen. Dieser Zorn, mein Herr, ist ein objektiver Wert. (46)

Somit ist Adam am Schluss des ersten Aktes mit seinen Versuchen individueller Wohltätigkeit zwischen zwei konkurrierenden Dispositiven gefangen: der Kunst und dem revolutionären Zorn, die diametrale Argumentationssysteme repräsentieren und in den an Scheller und Lenin angelehnten Charakteren abstrahiert sind. Sein sozia-

---

flüsternd vorformulierte: „Soviel ich weiß, begann Lenin ganz in der Frühe zu schreiben und schrieb bis Mittagessen. Danach schrieb er wieder bis 4 Uhr und ging dann spazieren. Obwohl die Spaziergänge seiner Erholung dienen sollten, setzte er dabei seine schriftstellerische Arbeit (im Übergang vom ‚Flüstern‘ zum ‚Reden‘) im Grunde fort und verschwendete dabei Unmengen an Denkenergie. Nach Hause zurückgekehrt, schrieb er manchmal bis in die tiefste Nacht.“  
Valentinov, *Vstreči*, S. 208.

24 Vgl. Sloterdijk, Peter: *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt am Main 2006, S. 108.

25 Sloterdijk, *Zorn*, S. 207.

les Engagement für die Armen wird von Max als künstlerische Suche nach individuellem Stil heruntergespielt: „Denkst du, dieses ganze Bettlerunternehmen könne anders enden als mit einigen neuen Bildern, höchst interessant, sehr hintergründig, von starker Wirkung, die eine neue Schaffensperiode einleiten?“ (38). Der Unbekannte kritisiert die Wohlfahrt als Eindämmung des kollektiven Zorns: „Mehr noch: das dient der Zügelung des Bewusstseins, bremst es so und blockiert den Ausbruch.“ (47).

Damit sind am Schluss des ersten Aktes die im Drama Wojtyłas verhandelten Hauptpositionen abgesteckt: die individuelle Ästhetik, die christliche Ethik und das kollektive Bewusstsein sind die Wertesysteme, die darin in Widerstreit geraten. Bei der Konstellation der Konflikte hat sich Wojtyła offenbar am Tragödienbegriff Schelers orientiert:

Tragisch ist der „Konflikt“, der innerhalb der positiven Werte und ihrer Träger selbst waltet. Die hohe Kunst des Tragödiendichters ist es daher vor allem, die Werte einer jeden Partei, die in den Kampf eingeht, in ihr volles Licht zu setzen, das innere Recht einer jeden Figur voll und klar zu entwickeln.<sup>26</sup>

Allerdings verzichtet Wojtyła weitgehend darauf, die Nebenfiguren als Träger des Konflikts auszugestalten. Max und der Unbekannte erscheinen vielmehr als schemenhafte Stichwortgeber, während Adams Bewusstsein als Projektionsfläche und Austragungsort der abstrakten Wertekonflikte fungiert. „In den Kellern des Zorns“, wie der Titel des zweiten Aktes lautet, wird die innere Entwicklung Adams als Bewusstseinspaltung in Szene gesetzt, worauf die Erläuterung des dramen-immanenten Erzählers verweist:

In Adam brechen sich verschiedene Denkströme. Gesichter tauchen auf, Stimmen gewinnen Macht über ihn. [...] Alles, was jetzt ge-

---

26 Scheler, Max: Zum Phänomen des Tragischen, in: Ders.: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*. (=Gesammelte Werke, hrsg. von Maria Scheler, Bd. 3). Bern 1955, S. 149-169, S. 155. Zum Wandel des Begriffs des Tragischen in der deutschen Philosophie seit Schelling, siehe: Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main 1964, S. 13-52.

schieht, geschieht in ihm selbst, auch wenn es sich um ihn herum abspielt. [...] So wird allmählich der neue Adam geboren, tritt unter Furcht und Zittern des alten Adam ans Licht. Die Notwendigkeit dieses Wandels als solche, mehr noch sein Verlauf bilden die eigentliche Sehne der dramatischen Spannung. (49)<sup>27</sup>

Dem erläuternden Text des Erzählers folgt der Monolog des impliziten Autors, der im Verlauf des zweiten Aktes in den kursiv gesetzten Regieanweisungen zu Wort kommt und Seelenzustände Adams beschreibt und auf diese Weise immer wieder gegenüber dem Leser des Dramas die Dialoge der Handlung im inneren Erleben Adams verortet – teils als Reproduktion und Verarbeitung von visuellen Eindrücken, teils als Selbstgespräche. Oft gewinnt der Text der Regieanweisung selbstreflexive Züge, wenn der Erzähler sich etwa über die innere Entwicklung Adams verwundert: „*Adam mit dem Bild eines Menschen. Des Christus-Menschen. ‚Ecce Homo‘. Mußte aus der Vision der Verlassenen gerade dieses Bild in seiner Seele reifen?*“ (64).<sup>28</sup> Oder zum Beispiel wenn der implizite Autor als Ich-Erzähler hervortritt: „*Ich weiß nicht, inwieweit es stimmt, dass Adam einige seiner Bilder verbrannte, um frei, um freier zu werden für Christus in den Notleidenden.*“ (79). Der Einbruch erzähltechnischer Verfahren in das Bühnenstück weist einerseits auf die Konzipierung von *Der Bruder unseres Gottes* als ein Lesedrama hin. Andererseits spiegeln sich darin spezifische performativitäts-reduktionistische Erfahrungen des Rhapsodischen Theaters wider und nicht zuletzt die Schreibtechnik des Johannes vom Kreuz, in der das Zusammenspiel

---

27 Am Schluss dieser Einleitung in den zweiten Akt, kündigt der Erzähler, der sich in das Drama eingeschlichen hat, die Überwindung der klassischen Dramentheorie als Überwindung der Einheit von Raum und Zeit durch die Einheit des psychologischen Ortes – das ‚Innere Drama‘ des Menschen an. Zum Begriff des ‚Inneren Dramas‘ in Wojtyła's Theaterkunst der 1960er Jahre, siehe: Taborski, Bolesław: *Karola Wojtyła dramaturgia wnętrza*. Lublin 1989.

28 „Ecce Homo“ ist das bedeutendste und bekannteste Werk Chmielowskis, an dem er 1879-1888 gearbeitet hat und dessen Entstehungsgeschichte leitmotivisch die Handlung von *Der Bruder unseres Gottes* durchzieht.

von Dichtung und Autokommentar zum poetischen Prinzip erhoben wird.<sup>29</sup>

Die lose miteinander verknüpften Dialogszenen des zweiten Aktes lassen sich in drei Kommunikations- und Wertesysteme unterteilen:

1. Die Dialoge Adams mit den Obdachlosen in den Nachtsylen, für die er Geld- Nahrungs- und Kleiderspenden sammelt;
2. Das Ausagieren seiner seelischen Konflikte in Selbstgesprächen;
3. Die Agitationen des Unbekannten.

Wie bereits im ersten Akt angedeutet, liegt den unterschiedlichen Wertesystemen entsprechend elaborierte Mediensemantik zugrunde. Der individuelle Konflikt des Künstlers wird zumeist anhand visueller Metaphern und der soziale Konflikt anhand akustischer Metaphern repräsentiert. In einem (Selbst-)Gespräch mit dem von ihm selbst hergestelltem Porträt Jesu, „Ecce Homo“, gelangt Adam zur ersten Erkenntnis, die durch die Verleugnung des künstlerischen Sehens eingeleitet wird:

ADAM Du bist immer um vieles tiefer als meine Vision. Und stets weiter. Aus meinem sehenden Blick kann ich dich nicht hervorbringen. Das heißt – warte – das heißt: Stimmt nicht bereits mit dir überein, was ich in meinem Sehen in mir trage und was ich mit meiner Seele umgreife? Es schweigt das Sehen. (64)

Das „schweigende Sehen“, evoziert das Auslöschen der sinnlichen Wahrnehmung – den Eintritt in die dunkle Nacht der Seele – der ersten Stufe auf dem Weg zur Gotterkenntnis bei Johannes vom Kreuz.<sup>30</sup> In den verwirrten Reden Adams im Zustand der seelischen

---

29 Auch thematisch spielt die Spaltung und spirituelle Selbstfindung Adams, das „Sterben, das der Anfang des Lebens ist“ (81), auf die zentrale Metapher der „Dunklen Nacht“ als der der individuellen Gotteserkenntnis immanenten Selbstbildungs- und Leidensprozess in der Mystik des Johannes vom Kreuz an.

30 „Die eine Nacht oder Läuterung wird die sinnliche sein, in der die Seele in ihrem sinnlichen Teil geläutert und dieser dem Geist angeglichen wird. Die andere ist die geistige Nacht oder Läuterung, in der die Seele gemäß dem Geist gereinigt und entblößt und in diesem für die Liebeseinigung mit Gott bereitet und angeglichen wird.“ Johannes vom Kreuz: *Die dunkle Nacht und die Gedichte* (= Sämtliche Werke, Bd. 2.). Einsiedeln 1983, S. 44.

Umnachtung offenbart sich ihm der Grundsatz seines im Entstehen befindlichen Wertesystems, das aus dem franziskanischen und karmelitischen Armutsethos erwächst:

Ja, ja... Mein Wert wird steigen mit meiner Erniedrigung. Je mehr ich verliere, je mehr mir genommen wird, je ärmer ich werde, umso größer mein Wert. Ja, ja. – Ja, ja. - - - Doch sag – kannst du das von einem Menschen fordern? Kannst du das fordern von mir? (65)

In der mystischen Lehre des Johannes vom Kreuz entsprechen innere Zweifel am Auserwähltsein des Erkenntnis- und Gottessuchenden wie auch plötzliche Angstzustände der „dunklen Nacht der Seele“, die viele Neophyten durchlebt. Ihre Überwindung führt jedoch zur nächsten, weitaus schwereren Stufe der inneren Zerrissenheit – „der dunklen Nacht des Geistes“, die laut Johannes vom Kreuz das Geschick der wenigen „Eingeübten und Fortschreitenden“ ist:

Wenn daher das göttliche Licht der Beschauung in eine nicht völlig erleuchtete Seele eintritt, verursacht es geistige Finsternis, denn es übersteigt sie nicht nur, sondern beraubt und verdunkelt auch ihren natürlichen Erkenntnisakt.<sup>31</sup>

In *Der Bruder unseres Gottes* wird die Spaltung des Bewusstseins in den Dialogen mit einem weiteren (Selbst-)Gesprächspartner Adams – seinem Schattenbild – inszeniert, das als JENER externalisiert wird:

ADAM Bin ich etwa gespalten: in dich und den, der sich ständig in mir erhebt und immerfort mehr verlangt...  
 JENER Keineswegs. Ich bin nur der Gleichgewichtsfaktor deines „Ich“ [...] Ich sage dir, dass ich reine Vernunft bin. Das genügt mir. Dir gleichfalls. (63)

So wie Adams Antagonisten, Max (Scheler) und dem Unbekannten (Lenin), abstrakte Wertesysteme zugrunde liegen, lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem eigenem Anderen Adams – in seinem

---

31 Johannes vom Kreuz, *Nacht*, S. 82.

inneren „Jenen“ – eine von Kant inspirierte Kritik der reinen Vernunft als philosophische Grundposition erahnen.<sup>32</sup> Bei einer Beichte bekennt Adam: „Meine größte Versuchung ist der Gedanke, man könne mit der bloßen Vernunft lieben.“ (67). Dieser Konflikt zwischen Erkenntnis und Liebe ist der Gegenstand von Adams innerem Ringen und seiner Streitgespräche mit „Jenem“ im mystischen Erkenntnisprozess der geistigen Umnachtung.

Schließlich gelingt es Adam „Die Grenzen der Erkenntnis“ (78) zu überwinden und sich von der „Tyrannei der Vernunft“ (81) zu befreien. „Jener“ wird damit zum Schweigen gebracht und es kommt gegen Ende des zweiten Aktes zu einem Endkampf zwischen Adam und dem Unbekannten. Wenn „Jener“ sich aus Adams Schatten unter bestimmten Lichtverhältnissen materialisiert, so verdichtet sich der Unbekannte bei erneuter Begegnung mit Adam direkt aus der Dunkelheit und rügt ihn wegen seiner Bemühungen um Wohltätigkeit für die Armen:

UNBEKANNTER Verstehst du, du hast ihr Verlangen, ihre Bemühungen, ihren Zorn nicht zu deiner Sache gemacht, hast dich nicht mit ihnen identifiziert, dich nicht selbst in ihnen aufgegeben. [...] Du bist nicht über den Bannkreis deines Ich hinausgekommen, nicht zu dem Vorbild freier Menschen gereift. [...] Ich habe dich schon einmal auf die Verantwortung verwiesen, die du der Revolution gegenüber auf dich lädst. Du verführst die Menschen, arbeitest am Verfall der Kräfte des Volkes. Und das mit vollem Bewußtsein. (87 f.)

Tatsächlich gibt Adam auch zu, bewusst gegen die Revolution zu handeln. Der Unbekannte und Adam einigen sich auf einen Wettstreit, eine Art Agon, bei dem der Unbekannte die Kohärenz seiner

---

32 Somit lässt sich in *Der Bruder unseres Gottes* bereits die Gegenüberstellung von „Der Dominante der Pflicht im ethischen Erlebnis bei Kant“ und „Der Dominante des Wertes im ethischen Erlebnis bei Scheler“ erkennen, die als zentrale Untersuchungskategorien der Habilitationsarbeit Wojtyłas zugrunde lagen und die er später in einer Reihe von Artikeln ausarbeitete. Siehe: Wojtyła, Karol: Akt und Erlebnis. Monographische Studie, in: Ders.: *Lubliner Vorlesungen*. Stuttgart-Degerloch 1980, S. 31-104; Wojtyła, Karol: Das Problem der Trennung von Erlebnis und Akt in der Ethik im Lichte der Anschauungen Kants und Schelers, in: Ders.: *Primat des Geistes. Philosophische Schriften*, hrsg. von Juliusz Stroynowski. Stuttgart-Degerloch 1980, S. 201-229.

sozialen Theorien unter Beweis stellen will, in dem er sich an die Bettler und Obdachlosen in einer für sie verständlichen Sprache wendet (89). Diesen Auftrag übernimmt für ihn ein namenloser Agitator, der alle rhetorischen Register der Revolutions-Propaganda zieht:

REDNER Barmherzigkeit ist der Grauschleier, hinter dem der geheimnisvolle Reiche sein wahres Gesicht verbergen möchte – und in eben diesem Schatten will er zugleich euch alle wie in einem Meer versenken – euch und eure Absichten, euer Recht, euren Zorn. Hütet euch vor den Aposteln der Barmherzigkeit. Sie sind eure Feinde. (94 f.)

Bei dieser Szene beobachtet Adam stillschweigend, wie die Proklamationen des Redners teils auf taube Ohren, teils auf empörte Gegenrufe stoßen. Ohne ein Wort zu sagen hat Adam den Wettstreit gewonnen. Es sind die authentischen Stimmen des Zorns selbst, die die revolutionäre Propaganda zum Schweigen bringen. So wird in der finalen Aussprache zwischen Adam und dem Unbekannten die Überwindung des Zorns durch Barmherzigkeit akzentuiert. Gleichzeitig aber verfestigt sich das Wertesystem Adams über den direkten Konkurrenzkampf mit dem Unbekannten im Feld des Empörungskapitals:

ADAM Bewußt will ich einzig und allein diesen Zorn erziehen. Es ist schließlich eines, den rechten Zorn zu erziehen, ihn zu wägen, damit er reift und sich als schöpferische Kraft erweist – ein anderes dagegen, diesen Zorn auszubeuten, sich seiner als Stoff zu bedienen, ihn zu mißbrauchen. (101)

Am Schluss bleibt dem gescheiterten Unbekannten nichts anderes mehr übrig, als mit nachsichtiger Resignation die Waffen zu strecken und den verlorenen Wettkampf unter der künstlerischen Selbstfindung Adams zu subsumieren: „Sie sind ein typischer Künstler“ (102). Auf Adams Entschluss, den Armen und Unterdrückten in ihr Elend zu folgen, und sich die Armut als Wertschöpfungsprozess zu eignen zu machen, reagiert der Unbekannte entrüstet:

UNBEKANNTER Wirklich – ganz Ihr Stil.

ADAM [...] Nun ... ich meine, meinen Stil gefunden zu haben... *Augenblick der Überlegung*. Nein, nicht meinen. Dieser Stil ward mir geschenkt. (103)

Auf diese Weise werden zum Schluss des zweiten Aktes die tragischen Konflikte zwischen Zorn und Barmherzigkeit, Erkenntnis und Liebe, Kunst und Gesellschaft in der Kunst des gezähmten Zorns und der Er-Findung des individuellen Stils aufgelöst.

Der dritte Akt, „Ein Tag im Leben des Bruders“, setzt der vorangegangenen Handlungsentwicklung keine neue dramatische Spannung hinzu, sondern erläutert die Mechanismen ihrer Überwindung. Wieder wird der Leitgedanke des folgenden Aktes in einer dramentheoretischen Erläuterung des impliziten Autors expliziert: „Trotzdem kam es zu keiner Auflösung des Dramas; der Held wurde nicht nach klassischem Muster von einer übermenschlichen Katastrophe erdrückt und unter den Trümmern seiner Liebe und seines Denkens begraben.“ (104 f.). Stattdessen dominieren hagiographische Erzählverfahren den dritten Akt.<sup>33</sup> Die Wandlung des Bühnencharakters Adam wird mediensemantisch durch die Überwindung der ‚fremden Rede‘ akzentuiert, die die ersten zwei Akte dominiert hat, während Adams Rede darin meist konfus und unsicher in Szene gesetzt wurde, was vor allem im Kontrast zu den eloquenten Verlautbarungen von Max und dem Unbekannten deutlich wird. Im dritten Akt erlangt der zum ‚Unseren Bruder‘ gewandelte Adam die Fähigkeit souveräner ‚eigener‘ Rede. Er versucht sich nicht mehr, wie zuvor, kritisch mit fremden Wertesystemen auseinanderzusetzen, sondern formuliert sein autonomes (wiederum durch franziskanische und karmelitische Ethik geprägtes) Wertesystem, dass in der

---

33 In *Der Bruder unseres Gottes* verarbeitet Wojtyła (vor allem im zweiten Akt) grundlegende dramaturgische Techniken des modernen Theaters, wie Peter Szondi sie als „Formwerdung der inneren Epik“ katalogisiert: Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas, Episches Ich als Spielleiter, Monologue intérieur, Montage- und Stationendrama. Insofern spiegelt sich darin eine spezifische Variante der sogenannten epischen Dramatik, mit der das Theater der Moderne auf die Krise der klassischen Dramenform reagiert. Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main 1965, S. 78 ff.

Überwindung des sozialen Elends durch Armutsgelübde Ausdruck findet.

SEBASTIAN Früher war man Bettler, weil man auf der Straße lag.  
UNSER BRUDER Und heute durch Gelübde. Das hat alles verändert.  
Nun liebst du die Armut – das ist die ganze Sache. (110)

Der Konflikt zwischen der Autonomie der Kunst und sozial engagierter Kunst, der im ersten Akt das Drama einleitete, wird im dritten Akt zu Gunsten der Kunst des Sozialen bzw. im Autonomieanspruch der christlichen Menschenliebe gegenüber staatlichen Institutionen einerseits und revolutionärer Monopolisierung des Zornkapitals andererseits entschieden.

Der Schlussakzent von *Der Bruder unseres Gottes* liegt wiederum auf der Berechtigung des Zorns. Es wird berichtet, dass Arbeiterunruhen in Krakau ausgebrochen sind. An dieser Stelle wandelt sich der Bühnencharakter „Unser Bruder“ abermals, diesmal zu „Albert“, der den Ausbruch des unterdrückten Zorns prophezeit.

BETTELBRUDER Sie haben seit langem gewußt, Bruder? Wovon gewußt?  
ALBERT *schaut mit durchdringendem Blick, doch wie durch einen Nebel* Vom Zorn. Von dem großen Zorn. – Dem berechtigten. [...] Ihr wißt schließlich, daß Zorn zum Ausbruch kommen muß. Besonders wenn es sich um einen großen Zorn handelt. [...] Eines jedoch weiß ich sicher: Ich wählte die größere Freiheit.  
*Dies war einer der letzten Tage im Leben unseres Bruders.* (126f.)

Der Schlusssatz der Regieanmerkung verweist den Leser des Dramas auf das Jahr 1916 und die bevorstehenden Umbrüche der gesellschaftlichen Ordnung, die mit der russischen Oktoberrevolution 1917 ihren Anfang nahmen. Der Export der kommunistischen Revolution und des Staatssozialismus nach sowjetischem Vorbild prägte die Geschichte Europas und ihrer Nationen im 20. Jahrhundert. Die Prophezeiung Bruder Alberts verlegt den Schlussakzent des Dramas damit nicht so sehr auf den Ausbruch des berechtigten Zorns, son-

dern auf die „größere Freiheit“ der spirituellen Gemeinschaft unter den Bedingungen eines Unterdrückungsregimes.

### 3 Autorität und Autorschaft

Die Integration der sozialistischen Kulturpolitik nach sowjetischem Vorbild war in Polen mit Problemen ganz eigener Art verbunden. Anders als in Russland konnte die Geschichte der kommunistischen Partei Polens kaum an die Narrative des jahrzehntelangen Untergrundkampfes und der siegreichen Revolution anschließen. Die Re-Interpretation des nationalen Literaturkanons im Sinne der Klassenkampftheorie und des historischen Materialismus, wie sie für Sowjetrußland prägend wurde, gestaltete sich deshalb in Polen als durchaus schwierig und widersprüchlich.<sup>34</sup> Die polnischen Schriftsteller, die zwischen Kriegsende und Ende 1948 relativ große Privilegien von der kommunistischen Partei zugesichert bekamen und gleichzeitig verhältnismäßig viel künstlerische Freiheit genossen, wurden auf dem Kongress des Schriftstellerverbandes Anfang 1949 auf den Sozialistischen Realismus als die einzig zulässige, wenngleich sehr unscharf definierte Form des künstlerischen Schaffens verpflichtet und zur Parteimitgliedschaft gezwungen.

*Der Bruder unseres Gottes* stellt in seiner Poetik nicht nur eine philosophisch-ideologische Auseinandersetzung mit dem Kommunismus, sondern auch eine immanente Kritik am Sozialistischen Realismus als der ästhetischen Repräsentation des Staatssozialismus dar. Insbesondere die ohnmächtige Agitation des zornigen Redners

---

34 Eine derartige kulturhistorische Legitimierungsstrategie wirkte wenig überzeugend und setzte eine massive ‚Säuberung‘ des nationalen Literaturkanons voraus, der in Polen teils von explizit anti-russischen, teils von stark metaphysischen Tendenzen geprägt war. Zum Ende der 1940er Jahre schien die Nationalisierung des sozialistischen Diskurses in Polen nicht nur aussichtslos, sondern kontraproduktiv, was mit der Anklageerhebung gegen den Parteichef Władysław Gomułka wegen „rechtsnationalistischer Abweichung“ im Herbst 1948 und seiner Ablösung im Amt durch den treuen Stalinisten Bolesław Bierut offensichtlich wurde. Vgl. Zaremba, Marcin: *Im nationalen Gewande. Strategien kommunistischer Herrschaftslegitimation in Polen 1944-1980*. Osnabrück 2011, S. 195.

in der Aufwärmhalle am Ende des zweiten Aktes verweist auf die Urszene der sozrealistischen Dramenkunst – Maksim Gor’kij’s *Nachtasyl* (*Na dne*, 1902).<sup>35</sup> Der Agon zwischen dem schweigenden Adam und dem durch einen Agitationsredner vertretenen Unbekannten (Lenin), stellt einen Kulminationspunkt und eine vorgezogene Katharsis in *Der Bruder unseres Gottes* dar. Er evoziert bei Adam den Entschluss, in einen direkten Konkurrenzkampf um das Zornpotential der Obdachlosen mit der kommunistischen Propaganda einzutreten – „den Zorn zu erziehen“, womit der Reifungs- und Stilfindungsprozess Adams zum Abschluss gelangt. In dieser immanenten Kampfansage spiegelt sich auf einer metapoetischen Ebene der Reifungsprozess des Autors Wojtyła wider und seine Bereitschaft, einen intellektuellen Wettstreit um die Legitimität der ethischen und ästhetischen Wertschöpfung mit dem sozialistischen Regime aufzunehmen. Dieses grundlegende Konkurrenzverhalten zwischen Kommunismus und Katholizismus war zu Beginn der 1950er Jahre in Polen an der Tagesordnung.<sup>36</sup> In einem universellen Kontext hat Peter Sloterdijk versucht aufzuzeigen, dass dem Kommunismus als Säkularisationsgestalt der christlichen Zorntheologie die Merkmale eines „zweiten Katholizismus“ eigen waren:

Folglich gab es gute Gründe, weswegen die katholische Kirche sich als der wahre Postkommunismus, ja geradezu als die Seele eines authentischen und spirituellen Kommunismus in Szene setzen konnte – diese Gelegenheit zu erkennen war Karol Wojtylas theatralische Sendung.<sup>37</sup>

---

35 *Nachtasyl* galt zu Beginn des 20. Jahrhunderts geradezu als ein Paradestück des naturalistischen ‚sozialen Dramas‘. Seiner inneren Sozialethik folgend, ließ Gor’kij auch die russische sozialdemokratische Bewegung von diesem Bühnenerfolg profitieren, indem er einen Löwenanteil der ihm als Autorenhonorar zustehenden Aufführungseinnahmen zu ihrer Finanzierung bestimmte. Als Gegenleistung nahmen sich die siegreichen Revolutionäre der internationalen Vermarktung von Gor’kij’s Werk an. Allein 1949 erfolgten neun Premieren von Gor’kij’s Theaterstücken auf polnischen Bühnen.

36 Vgl. Miłosz, Czesław: *Verführtes Denken*. Köln 1955, S. 200.

37 Sloterdijk, *Zorn*, S. 334.

Wenngleich diese Feststellung Sloterdijks auf einer scharfen Beobachtung der performativen Repräsentationsstrategien des „Medienpapstes“ Johannes Paul II. und nicht auf einer Analyse der Theaterstücke des Autors Karol Wojtyła beruht, ist sie im Grunde zutreffend, insofern sie die zentrale Botschaft von *Der Bruder unseres Gottes* prägnant auf den Punkt bringt. Der Kampf zwischen Adam und dem Unbekannten um die armen Seelen im Nachtsyl spiegelt den Konkurrenzkampf zwischen Katholizismus und Kommunismus um die Legitimität auf dem sozialen Feld, der sich um 1949 unter dem Pontifikat von Pius XII. in den sozialistischen Ländern Ostmitteleuropas verschärfte. Anders als die harte anti-kommunistische Linie des Vatikans unter Pius XII. bildet sich bei Wojtyła bereits zu Beginn der 1950er Jahre eine charakteristische intellektuelle Taktik heraus, die den Marxismus nicht grundsätzlich ablehnt und buchstäblich verteufelt, sondern sich einer subversiven Auseinandersetzung mit der marxistischen Philosophie verschreibt.<sup>38</sup>

In *Der Bruder unseres Gottes* deutet sich diese Entwicklung bereits an. Der Sieg im Wettstreit mit dem Unbekannten führt bei Adam zur Herausbildung des individuellen Stils, der sich seinerseits in der radikalen Absage an das künstlerische Schaffen manifestiert. „Das Schaffen ganz anderer Art“ Bruder Alberts bedeutet gleichzeitig eine ganz andere Art von Autorschaft – d. h. nicht eine Autorschaft fiktionaler / künstlerischer Werke, sondern die soziale Autorschaft eines Missionswerks – hier exemplarisch die Gründung der franziskanischen Kongregation der Albertiner, womit die ursprüngliche Bedeutung von Autorschaft, in ihrer etymologischen Verbindung mit Autorität eingelöst wird.<sup>39</sup>

---

38 Vgl. Luxmoore, Jonathan / Babiuch, Jolanta: *The Vatican and the red flag. The struggle for the soul of Eastern Europe*. London 1999, S. 88.

39 Hannah Arendt hat in ihrer Studie zum Autoritätsverlust in der modernen Welt den Ursprung des Autoritäts-Begriffs im alten Rom zum einen von der platonischen Philosophie, zum anderen von der Verehrung der Gründerväter Roms abgeleitet. Der Zusammenhang von Autorität und Autorschaft liegt demnach in der Fähigkeit, Institutionen und Gemeinschaften zu stiften: „Das Wort ‚auctoritas‘ ist abgeleitet von dem Verb ‚augere‘, vermehren, und was Autorität oder diejenigen, die Autorität verwalten, beständig vermehren, ist die Gründung. [...] Dabei ist zu beachten, daß häufig das Wort ‚auctor‘ in einen Gegen-

Das Modell der sozialen Autorschaft als Gründungsautorität wird durch die dramaturgische Adaptation des hagiographischen Stils mit Parallelen zur Vita des Franz von Assisi und der *imitatio Christi* verstärkt. Wie Dina De Rentiis in ihrer Studie überzeugend dargelegt hat, beeinflusste das mittelalterliche Nachahmungskonzept religiös-ethischer Vorbilder maßgeblich das frühneuzeitliche literarische Bildungskonzept der Nachahmung rhetorisch-poetologischer Vorbilder – namentlich der *imitatio auctorum*.<sup>40</sup>

Die Semantik des in *Der Bruder unseres Gottes* konzipierten Autorschafts-Begriffs in seiner Verbindung mit dem christlich geprägten Nachahmungsbegriff erschließt sich vor allem im Hinblick auf die kontemporäre Forschungsarbeit bzw. philosophisch-spirituelle Beschäftigung Wojtyłas. 1949, als die Endfassung des Dramas entstand, erhielt Wojtyła seinen Doktor-Titel und begann die Arbeit an seiner Habilitationsschrift *Über die Möglichkeit, eine christliche Ethik in Anlehnung an Max Scheler zu schaffen (Ocena możliwości zbudowania etyki chrześcijańskiej przy założeniach systemu Maksa Schelera, 1959)*. Die Arbeit an *Der Bruder unseres Gottes* bot Wojtyła somit zum einen Raum, den Gegenstand seiner Dissertation künstlerisch aufzuarbeiten – in Form einer dramaturgischen Adaption der mystischen Erkenntnislehre und von spiritueller Dichtung nach Johannes vom Kreuz.<sup>41</sup> Zum anderen erfolgte auf diese Weise eine künstlerische Vorarbeit zu seiner Habilitation – liest man das Drama als theatralen Versuch, eine christliche Ethik in Anlehnung an Max

---

satz zu dem Wort ‚artifex‘ gerät, zu dem tatsächlichen Hersteller und Bildner, und dies gerade dann, wenn ‚auctor‘ nahezu dasselbe bedeutet wie unser ‚Autor‘ [...] Hier bezeichnet der ‚Autor‘ den Stifter, denjenigen, der das ganze Unternehmen inspiriert und den Bau veranlaßt hat, im Gegensatz zu dem Erbauer und Architekten, der ihn errichtet hat...“ Arendt, Hannah: Was ist Autorität? In: Dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*. München 1994, S. 159-200, S. 188.

40 Vgl. De Rentiis, Dina: *Die Zeit der Nachfolge. zur Interdependenz von „imitatio Christi“ und „imitatio auctorum“ im 12. - 16. Jahrhundert*. Tübingen 1996, S. 137.

41 Die Gedichte, die Karol Wojtyła in den 1950er Jahre publizierte, zeugen von einer nachhaltigen spirituellen und poetischen Auseinandersetzung mit Johannes vom Kreuz. Vgl. Dybciak, Krzysztof: The Poetic Phenomenology of a Religious Man: About the Literary Creativity of Karol Wojtyła, in: *World Literature Today* 54, 1980, H. 2, S. 223-229.

Scheler zu schaffen und als Gelegenheit, die entfalteten philosophischen Thesen in einem dramatischen Konflikt durchzuspielen.

Auf eine ähnliche Weise wie sich in *Der Bruder unseres Gottes* das Wertesystem Adams als Auseinandersetzung mit Max und dem Unbekannten konstituiert, formiert sich Wojtyłas neo-thomistische Philosophie in den 1950er und 1960er Jahren als Auseinandersetzung mit Schelers Wertelehre in seiner 1959 abgeschlossenen Habilitation und dem Marxismus – in seinem 1969 erschienen Buch *Person und Tat (Osoba i czyn)*, das als Wojtyłas philosophisches Hauptwerk gilt. In vielerlei Hinsicht stellt diese Arbeit den intellektuellen Nukleus dar, auf dem die Antrittsenzyklika Johannes Pauls II. *Redemptor Hominis* (1979) aufbaut, sowie die Sozialenzyklika *Laborem Exercens* (1981) und insbesondere die späteren ‚philosophischen‘ Enzykliken *Veritatis Splendor* (1993) und *Fides et Ratio* (1998).<sup>42</sup>

Das für die beiden philosophischen Schriften *Über die Möglichkeit, eine christliche Ethik in Anlehnung an Max Scheler zu schaffen* und *Person und Tat* zentrale Konzept ist signifikanter Weise der Begriff der Urheberschaft. Die Ausgangsfrage der Habilitationsschrift Wojtyłas über Max Scheler lautet: „Ob und inwieweit können wir mit Hilfe von Schelers [ethischem] System den Versuch einer Interpretation der christlichen Ethik vornehmen?“<sup>43</sup> Am Ende seiner Untersuchung lehnt Wojtyła diese Möglichkeit grundsätzlich ab, plädiert aber nachdrücklich dafür, die phänomenologische Methode im Hinblick auf eine wissenschaftlich-theologische Ausarbeitung der christlichen Ethik zu applizieren.<sup>44</sup> Der Hauptkritikpunkt Wojtyłas

---

42 Vgl. Köchler, Hans: Karol Wojtyłas Notion of the Irreducible in Man and the Quest for a Just World Order, in: McLean, *Legacy*, S. 165-182; Savage, Deborah: The Subjective Dimension of Human Work: The Conversion of the Acting Person in *Laborem Exercens*, in: McLean, *Legacy*, S. 199-220; Ryba, Thomas: Action at the Moral Core of Personhood: Transcendence, Self-Determination and Integration in the Anthropology of John Paul II, in: McLean, *Legacy*, S. 243-264.

43 Wojtyła, Karol: Über die Möglichkeit, eine christliche Ethik in Anlehnung an Max Scheler zu schaffen, in: Ders.: *Primat des Geistes. Philosophische Schriften*, hrsg. von Juliusz Stroynowski. Stuttgart-Degerloch 1980, S. 35-197, S. 65.

44 Ebd., S. 187, 193 f. Bereits *Der Bruder unseres Gottes* hat gezeigt, dass das in der Figur Max artikulierte Wertesystem Schelers mit der christlichen Ethik Adams

an Scheler liegt, wie in der Habilitationsschrift mehrfach ausgeführt, in dem von Scheler postuliertem Wahrnehmungsverhältnis der Person zu den ethischen Werten, während die christliche Ethik in Wojtyłas Auffassung das Urheberverhältnis der Person zu den christlichen Werten voraussetzt.<sup>45</sup>

Das Urheberverhältnis der Person zu den ethischen Werten drückt sich nach der christlichen Offenbarungslehre in Gewissenakten aus. Diese Akte besitzen normativen Charakter. Indem die Person ihre Taten der normativen Wirksamkeit des Gewissens unterwirft, drückt sie ihnen den Stempel ihrer Urheberschaft auf. Und gerade die eng mit den Taten der Person verbundenen sittlichen Werte tragen in ihrem normativen Charakter das Merkmal der Urheberschaft der Person. Scheler hat in seinem System entschieden den normativen Charakter der ethischen Werte verwischt, was eine begreifliche Konsequenz der Loslösung dieser Werte von der Urheberschaft der Person ist. [...] Als Resultat findet das Schelersche System den ethischen Wert in der Person, doch nur deshalb, weil die Person ihn intentional fühlt, nicht aber, weil die Person als kausales Subjekt ihrer Handlungen auch der eigentliche Urheber der in ihnen enthaltenen ethischen Werte ist.<sup>46</sup>

Wird der Begriff der Urheberschaft der Person in Wojtyłas Habilitationsschrift noch aus der Auseinandersetzung mit Scheler extrahiert (wenngleich ex negativo), so wird in *Person und Tat* das Konzept der Urheberschaft individueller Handlungen systematisch weiterentwickelt. Damit wird die personelle Urheberschaft von sittlichen Werten akzentuiert, die sich in Prozessen der Individuation und Soziali-

---

zwar in Konflikt steht, dass sich gleichzeitig aber der aus diesem Konflikt entstehende Dialog (oder Disput) für die Ausformulierung des authentischen Wertesystems Bruder Alberts als äußerst fruchtbar erweist.

45 Ebd., S. 119; 127; 147. Signifikanter Weise setzt Wojtyłas Untersuchung mit der Gegenüberstellung vom christlichen Nachahmungsideal und Schelers Konzeption der „Gefolgschaft“ an, die zugleich die größte Schnittmenge der beiden ethischen Systeme darstellen, aber auch prinzipielle Widersprüche zutage fördern. So fehlt dem abstrakten Schüler-Meister Gefolgschaftsverhältnis bei Scheler ein „reales persönliches Vorbild der sittlichen Vollkommenheit“, das in der christlichen Ethik durch die *imitatio Christi* gegeben ist. Vgl. ebd. S. 74; 81.

46 Ebd., S. 189 f.

sation als Reifungsprozess herauskristallisiert.<sup>47</sup> In *Person und Tat* konkretisiert Wojtyła diesen Prozess als Selbst-Schöpfung (wörtlich: *autopoesis*) des menschlichen Individuums:

Der Mensch ist nicht nur der Täter seines Handelns, sondern ist auch sein *Schöpfer*. Zum Wesen der Wirkmacht gehört, daß sie das Entstehen und die Existenz einer Folge hervorruft. Zum Wesen der Schöpferkraft gehört hingegen, daß sie Werke schafft. Das Handeln ist in gewisser Weise auch ein Werk des Menschen. [...] Es handelt sich dabei um eine Schöpferkraft, für die *der Mensch selbst das bevorzugte und erste Material ist*. Der Mensch gestaltet durch das Handeln vor allem sich selbst.<sup>48</sup>

Der Fluchtpunkt, auf den die Selbst-Schöpfung der Person als autonom handelndes Individuum hinausläuft, ist die ‚Teilhabe‘ – ein Begriff, den Wojtyła in *Person und Tat* individualistischen wie kollektivistischen Gesellschaftsmodellen entgegensetzt:

Wie oben festgestellt wurde, wachsen der Individualismus und der Totalitarismus (Anti-Individualismus) aus derselben Basis hervor. Ihre gemeinsame Wurzel ist eine Konzeption des Menschen als Individuum, das mehr oder weniger der Eigentümlichkeit der Teilhabe beraubt ist. Dieses Denken spiegelt sich in der Konzeption des gesellschaftlichen Lebens wider, in der Axiologie der Gesellschaft und in der gesellschaftlichen Ethik...<sup>49</sup>

---

47 Der Begriff der ‚Urheberschaft‘ (*sprawczość*), der ursprünglich in der Habilitationsschrift auftaucht, wurde in der englischsprachigen Ausgabe von *Osoba i czyn, The Acting Person* (1979), mit ‚efficacy‘ und in der deutschen Ausgabe *Person und Tat* (1981) mit ‚Wirkmacht‘ übersetzt. Die deutsche Übersetzung von *sprawczość* als Urheberschaft prägte der Religionsphilosoph Jörg Splett, der für die Übertragung von Wojtyłas erster deutschsprachiger Publikation gesorgt hat. Siehe: Wojtyła, Karol: *Person: Subjekt und Gemeinschaft*, in: Ders. (Hrsg.): *Der Streit um den Menschen. Personaler Anspruch des Sittlichen*. Kevelaer 1979, S. 13-68. Diesen Text, der als Fortsetzung und Erweiterung von *Person und Tat* konzipiert wurde, sah Wojtyła als seinen bedeutendsten Artikel an und verfolgte seine Übertragung in andere Sprachen im Vorfeld der Papstwahl 1978. Vgl. Nissing, Blick, S. LIX.

48 Wojtyła, Karol: *Person und Tat*. Freiburg 1981, S. 84 f. (Hervorhebung im Original.)

49 Ebd., S. 319.

Gegenüber dem Begriff der Gesellschaft macht Wojtyła den Begriff der Gemeinschaft stark, die sich als Teilhabe des Menschen am ‚Gemeinsamen Guten‘ (*bonum commune*) manifestiert und sich in der Haltung der Solidarität verwirklicht.<sup>50</sup> Das der Formulierung von Teilhabe gewidmete Schlusskapitel von *Person und Tat* enthält die eigentliche Botschaft des Buches – nämlich eine Theorie der solidarischen Gemeinschaftsbildung, die auf dem artikulierten Widerspruch zur totalitären Gesellschaft beruht.<sup>51</sup>

Das zentrale Gegensatzpaar im Schlussteil von *Person und Tat* bilden die klassischen Termini der marxistischen Philosophie ‚Solidarität‘ und ‚Entfremdung‘, die Wojtyła als Modi des sozialen Handelns gegen die sozialistische Deutungshoheit über diese Begriffe verkehrt.<sup>52</sup> Bekanntlich sollte die philosophische Verfremdung beider Begriffe in der rhetorischen Praxis der osteuropäischen Dissi-

---

50 Ebd., S. 330. Den Gegensatz zu den authentischen Haltungen des Individuums zur Gemeinschaft – ‚Solidarität‘ und ‚Widerspruch‘ – bilden in dieser Konzeption die nicht-authentischen Haltungen – ‚Konformismus‘ und ‚Ausweichen‘. Vgl. ebd., S. 334.

51 Diese zentrale Botschaft von Wojtyła wird in *Person und Tat* lediglich latent impliziert und erschließt sich nur einer sensibilisierten Lesergruppe, die bereit ist, sich dieses äußerst komplexe Buch in seiner Tiefe intellektuell zu erschließen, was wiederum von einer spezifisch konspirativen Schreibweise des Autors zeugen mag. In Krakau witzelte man, dass Priesteranwärter, die etwas auf dem Kerbholz hätten, im Fegefeuer *Person und Tat*, das Hauptwerk ihres Erzbischofs, lesen mussten. Vgl. Nissing, Blick, S. XXXIV. Auch für renommierte Wojtyła-Forscher ist *Person und Tat* eine überaus schwierige und ‚kryptische‘ Lektüre. Vgl. Schmitz, *Center*, S. 58. Bewusst oder unbewusst folgt *Person und Tat* den Empfehlungen von Leo Strauss, dessen 1952 erschienenes Buch *Persecution and the Art of Writing* in Ostmitteleuropa zu einer Art Theorie der dissidentischen Poetik *avant la lettre* avancierte. „Wie sollte man das Wunder vollbringen, in einer Veröffentlichung zu einer Minderheit zu sprechen, während man der Mehrzahl seiner Leser gegenüber schweigt?“ – fragt Leo Strauss – „In manchen Fällen besitzen wir sogar eindeutige Belege, die beweisen, dass der Autor seine Ansichten über die wichtigsten Gegenstände nur zwischen den Zeilen angedeutet hat. Allerdings erfolgen solche Verlautbarungen in der Regel nicht im Vorwort oder ähnlich exponierten Stellen. Manche von ihnen werden von uns nicht einmal bemerkt...“ Strauss, Leo: *Verfolgung und die Kunst des Schreibens*, in: Hiepko, Andreas (Hrsg.), *Kunst des Schreibens*. Berlin 2009, S. 23-50, S. 41 f.

52 Vgl. Luxmoore / Babiuch, *Vatikan*, S. 148.

denten Schule machen.<sup>53</sup> So wird die ‚Entfremdung von der Lebenswelt‘ in sozialistischen Diktaturen zum zentralen Konzept bei Václav Havel<sup>54</sup> und mit der Gründung der unabhängigen Gewerkschaft *Solidarność* 1980 in Polen wurde Wojtyłas Konzept der Solidarität als artikulierter Widerspruch zur totalitären Gesellschaft und als Teilhabe an Gemeinschaftsstiftung, wie in *Person und Tat* formuliert, verwirklicht.<sup>55</sup>

Wenn Johannes Paul II. *Person und Tat* nachdrücklich als sein philosophisches Hauptwerk und Nukleus seines Denkens bezeichnete, so mag es vor allem daran liegen, dass mit diesem Buch jener ‚Stilfindungsprozess‘ abgeschlossen wurde, der bereits in *Der Bruder unseres Gottes* dramatisiert wurde. Als die zentralen Merkmale dieses Stils kann man zum einen die personelle Urheberschaft sittlicher Werte bezeichnen, die sich als Reproduktion christlicher Ethik und Nachahmung sittlicher Vorbilder als *imitatio Christi* konstituiert. Und zum anderen gehört diesem ein subversives *imitatio*

---

53 Daran wird ein fundamentaler Unterschied zwischen der ostmitteleuropäischen und sowjetischen Dissidentenbewegung deutlich, die ihrerseits die Versatzstücke des Machtdiskurses mimetisch reproduzierte und daran scheiterte, sich im sozialen Feld als moralische Autorität zu etablieren. Vgl. Oushakine, Serguei: The Terrifying Mimicry of Samizdat, in: *Public Culture* 13, 2001, H. 2, S. 191-214.

54 Siehe: Havel, Václav: *Versuch, in der Wahrheit zu leben. Von der Macht der Ohnmächtigen*. Reinbek bei Hamburg 1980; Havel, Václav: Politik und Gewissen, in: Ders.: *Am Anfang war das Wort. Texte von 1969 bis 1990*, hrsg. von Ingke Brodersen. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 81-113.

55 Zur Verwirklichung von Wojtyłas Konzept der Solidarität in der Gemeinschaft innerhalb der ‚Solidarność‘, siehe: Carney, John: John Paul II: On the Solidarity of Praxis in His Political Philosophy, in: McLean, *Legacy*, S. 183-198. Der wichtigste Mittelsmann dieser Entwicklung war Wojtyłas langjähriger Freund Józef Tischner. Tischner, der 1955 seine Priesterweihe empfing und 1963 bei Roman Ingarden (dessen Einfluss auf Wojtyła und unmittelbar auf die Entstehung von *Person und Tat* einer eigenen Untersuchung bedarf) in Krakau promovierte, war 1970 bei der intensiven akademischen Diskussion von *Person und Tat* an der Lubliner Universität beteiligt, deren Ergebnisse in einer Sondernummer der *Analecta Cracoviensia* 1974 veröffentlicht wurden. Es war Tischner, der in seinen Reden und Predigten maßgeblich die Zielsetzungen und intellektuellen Prämissen der ‚Solidarność‘ in der Öffentlichkeit artikulierte, die ihrer Entstehung zugrunde lagen. Siehe: Tischner, Józef: *Ethik der Solidarität. Prinzipien einer neuen Hoffnung*. Graz 1982.

*auctorum* an – eine bewusste intellektuelle und publizistische Auseinandersetzung mit den Grundlagentexten der marxistischen Philosophie und den Mechanismen ihrer autoritären Verwirklichung, ohne dabei einen direkten Konfrontationskurs mit den kommunistischen Machthabern anzusteuern. Vielmehr lässt sich Wojtyłas ‚Kampfstil‘ als ein unterschwelliger Urheberrechtsstreit gegen das Kommunikationsmonopol der Parteidiktaturen hinsichtlich der Verwendung, Deutung und Kodifizierung der marxistischen und sozialistischen Grundbegriffe nachvollziehen, also als ein Streit um Autorenrechte – insbesondere bezüglich der Formulierung sozialer Heils- und Erlösungserwartungen im weitesten Sinne.

Diese Kommunikationsstrategie des Bühnenautors Karol Wojtyła hat sich als erfolgreich erwiesen, wie Johannes Paul II. in seinem letzten Buch erinnert:

Das 20. Jahrhundert war sozusagen die „Bühne“, auf der sich bestimmte historische und ideologische Prozesse abgespielt haben, die sich in die Richtung des großen „Ausbruchs“ des Bösen bewegten, aber es war ebenfalls die Szenerie ihrer Überwindung.<sup>56</sup>

---

56 Johannes Paul II.: *Erinnerung und Identität. Gespräche an der Schwelle zwischen den Jahrtausenden*. Augsburg 2005, S. 15.