

„The making of ...“
Überlegungen zur Biographieforschung
aus der Perspektive der Kulturwissenschaften –
eine Einleitung

Nicole L. Immler

„Wirklichkeit ist immer auch das von uns Bewirkte“
(Siegfried J. Schmidt)

Das so genannte ‚Wittgenstein-Haus‘ in Wien ist der Ort, an dem in den 1970er Jahren erstmals in Österreich eine breitere Aufmerksamkeit für die Person Ludwig Wittgenstein entstanden ist: in der gesellschaftspolitischen Debatte darüber, ob man das Palais – welches Wittgenstein zusammen mit dem Architekten Paul Engelmann für seine Schwester Margarethe Stonborough erbaut hatte¹ – tatsächlich abreißen könne, oder ob Wittgensteins Werk nicht doch als ‚Denkmal‘ zu schützen sei. Mit der Bewahrung des Hauses vor dem Abriss (heute Sitz des bulgarischen Kulturinstituts) beginnt eine Erfolgsgeschichte, die sich zunächst von Wittgensteins Ansehen im angloamerikanischen Sprachraum herleitete und 1996 in der Benennung des ‚großen‘ Wittgenstein-Preises kulminierte, dem höchst dotierten Wissenschaftspreis der Republik.² Die Erfolgsstory Mozarts muss nicht nur angesichts der Feierlichkeiten der Mozartjahre 1991 und 2006, insbesondere in dessen Rolle als Ikone der Musikstadt Wien, hier nicht näher beschrieben werden. Das Mozartjahr 2006, geprägt auch von lebhaften Debatten über die Verwendung des Namens ‚Wittgenstein‘ für eine neue Elite-Universität in Österreich, schien ein guter Zeitpunkt dafür zu sein, auf einem Symposium über die Inszenierung dieser beiden gesellschaftlichen Identifikationsfiguren sowie über Wechselwirkungen zwischen Wissenschaft und Markt nachzudenken.³ Damit ist die Frage beantwortet: Warum Mozart und Wittgenstein? Keine gemeinsame Feierstunde (Mozarts 250. Geburtstag bzw. Wittgensteins 55. Todestag), sondern ein anlassbezogenes und inhaltliches Experiment. Die Gegenüberstellung sollte helfen, interdisziplinär über das „*making of ...*“ von Biographien – zugespitzt auf die Kategorie ‚Genie‘ – nachzudenken.

Der Begriff ‚Genie‘⁴ wird von der wissenschaftlichen Avantgarde ungern verwendet und ist dazu historisch belastet, aber dennoch kulturpolitisch bedeutsam in Debatten über das kulturelle Erbe. Mozart und Wittgenstein werden beide gerne als Ikonen des kulturellen Gedächtnisses Wiens dargestellt und vermarktet. Zugleich ist die Wiener Wissenschaftslandschaft jener Ort, an dem BiographInnen, FilmemacherInnen, AusstellungsmacherInnen, WissenschaftlerInnen oder KulturpolitikerInnen maßgeblich daran mitwirkten, dass jene zu identifikationsstiftenden Figuren wurden und werden. Das habe auch mit der Stadt selbst zu tun, meint der Philosoph Eberhard Ortland: „Das Geniethema hat in Wien eine besondere Präsenz. Das liegt zum einen an der unvergleichlichen Stellung Wiens als Musikstadt, zum anderen wurde hier im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die literarische, psychologische, soziologische und historische Reflexion über Faszination und Problematik des Genies so intensiv betrieben wie nirgendwo sonst. Heute ist es noch so, dass hier das Interesse an dem Unterschied zwischen dem Ordentlichen und dem Außerordentlichen eine größere Rolle spielt als an anderen Orten.“⁵ Zudem hat die Frage des Genies in der Popkultur und heutigen Mediengesellschaft eine völlig neue Dimension bekommen.

Spielen Wittgenstein und Mozart in diesem Kontext eine Rolle; und welche? In den Diskussionen um das Wienerische oder österreichische *kulturelle Erbe* werden ihre Namen unabhängig von der historischen Figur auch gerne symbolisch sowie kulturpolitisch plakativ verwendet. Inwiefern ist die Zuschreibung ‚Genie‘ also eine, die in der Kulturindustrie nutzbar gemacht wird? Gerade das Beispiel des Wittgenstein-Hauses führt vor Augen, wie sich die Kategorie ‚Genie‘ mit der Frage nach der Bewahrung historischen Erbes verschränkt. Wie kam es zu dieser Anerkennung? Die Erfolge von Mozart und Wittgenstein basieren ursprünglich auf ihrem Werk, dennoch spielen in beiden Fällen die historischen Personen und ihre Biographien von Beginn an eine wichtige Rolle in der Rezeption wie auch im Marketing. Seit den neunziger Jahren kann man sogar vom Dilemma eines übergroßen biographischen Interesses sprechen, hinter dem die Werke selbst oft zu verschwinden drohen. Aus diesem Grund seien einige allgemeine Bemerkungen zum gegenwärtigen Biographietrend und dessen Herausforderungen vorangestellt.

Biographieforschung aus Sicht der Kulturwissenschaften

Der Titel ‚*The making of ...*‘ macht deutlich, dass es nicht um Biographie als Deskription von Lebensgeschichte geht, nicht um die Suche nach authentischen Details oder die vermeintlich richtige Interpretation, sondern darum wie Biographien entstehen und funktionieren. Über Entstehungsbedingungen zu reflektieren, ermöglicht hinsichtlich der Erzählstrategien der Biographen mehr an Transparenz zu gewinnen, sie als Narrative sichtbarer zu machen und entstehende Mythenbildungen im Hinblick auf ihren Marktwert – wem sie nützen – zu analysieren.

In der *neueren Biographieforschung*⁶ geht es daher nicht primär um ein Werturteil über biographische Fakten, sondern um das Nachdenken über den biographischen Schaffensakt – über Mechanismen der Darstellung, die Funktionen narrativer Strukturen, die Rolle des Autors und von Schreib-Kontexten – und eine Einbeziehung all dieser Faktoren in die Lektüre. Es gibt kein Schreiben ohne Erzählstrategien, ohne Gestaltung, ohne Inszenierung. Es gibt keinen neutralen Ort, um über Mozart oder Wittgenstein zu sprechen oder zu schreiben. Damit wird die Ebene der Darstellung betreten, der Inszenierung und der Bedeutungsstiftung, die Ebene der *Performanz*, um einen Leitbegriff des dramatologischen Modells des Soziologen Erving Goffman zu verwenden.⁷ Gerade im Begriff der *Performanz* kristallisieren sich einige Schlüsselfragen der Biographieforschung, denen sich in jüngerer Zeit die Kulturwissenschaften angenommen haben: gefragt wird nach der Theatralität von sozialen Handlungen und der Inszenierung gesellschaftlicher Symbole. Damit werden Fragen aus der aktuellen Biographie-Forschung mit theoretischen Ansätzen zum Thema Gedächtnis, Erinnerung und Identitätspolitik verknüpft, und damit auch ein Blick hinter Konsum- und Marketingstrategien geworfen.

Das Genre Biographie steht grundsätzlich vor dem Dilemma zwischen den Anforderungen des Marktes (Erregung von Aufmerksamkeit) und jenen der Wissenschaft (sachliche Darstellung). Erst seit einiger Zeit feiert die Biographie auch auf wissenschaftlichen Publikationslisten des deutschsprachigen Marktes kommerzielle Erfolge. Als Folge daraus nimmt sie zunehmend eine *Brückenfunktion* zwischen Forschung und Öffentlichkeit ein. Trotzdem hat sie nach wie vor Schwierigkeiten, sich als eigene Disziplin zu etablieren. Das liegt einerseits am Genre selbst, an einem Mangel von konsistenter Methodik und damit einer Unklarheit darüber, was die Biographie wissenschaftlich zu leisten vermag;⁸ andererseits wurde die Biogra-

phie lange als bloße Hilfswissenschaft angesehen. So war der biographische Lebenslauf aus Sicht der Philosophie lange vor allem Mittel zum Zweck, etwa um im Falle Wittgensteins seine zahllosen Manuskripte auf einer Zeitleiste ordnen zu können. Damit bleiben die biographischen Details aber Ausschmückungen oder zu kurz greifende Erklärungen, sind aber kein eigenständiger reflektierter Bestandteil der Forschungsfrage.

Erst in jüngster Zeit wurde es üblich, diese Hintergründe mit zu reflektieren, und mit der zunehmenden Interdisziplinarität hat sich auch die Biographie wissenschaftlich zunehmend etabliert, ist sie doch selbst durch solche Ansätze charakterisiert. Aus der Ethnologie stammte die Forderung nach einem reflektierten Verhältnis von Forscher und Erforschtem, aus der Psychologie der Blick auf die Konstruktion von Erzählungen, aus der Literaturwissenschaft die Analyse der literarischen Formung von Lebensgeschichten. Das Anliegen dieses Sammelbandes ist es daher auch, das Thema Biographie und ihren Konstruktionscharakter Disziplinen übergreifend – aus kulturwissenschaftlicher, medienwissenschaftlicher, musiksoziologischer, philosophischer, historischer, künstlerischer und kuratorischer Perspektive – zu diskutieren, unter anderem auch mit Personen, die in den letzten Jahren an den Bildern von Mozart und Wittgenstein mitgewirkt haben. Damit wird die Rolle jedes/jeder Einzelnen, der/die im weitesten Sinne als *Autor/in* agiert, thematisiert – was auch bedeutet, neben biographischen Erzählstrategien Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichem Umfeld und persönlichen Motiven sichtbar zu machen.

Am Beispiel von zwei Erzählfiguren, die auch miteinander verwoben sind – ‚Konflikt‘ und ‚Genie‘ – möchte ich zwei biographische Strategien vorstellen, die die Biographieschreibung zu Wittgenstein und Mozart deutlich geprägt haben.

Erzählfigur ‚Konflikt‘

Ein inspirierendes Beispiel dafür, wie biographische Erzählungen vom jeweiligen Erzähler stark modelliert werden, bietet das Buch *Wittgensteins' Poker: The story of a 10-minute argument between two great philosophers* (2001), das die einzige Begegnung zwischen Karl Popper und Ludwig Wittgenstein im Cambridger Moral Science Club im Oktober 1946 anhand von Augenzeugenberichten beschreibt.⁹ Indem die Autoren zahlreiche Versionen desselben Ereignisses wiedergeben, wird der Entstehungsprozess einer bzw. vie-

ler Geschichte(n) sichtbar. Es lässt sich nicht entscheiden, wie authentisch die Darstellungen der Augenzeugen von sich selbst oder von dem Geschehen sind. Die Autoren David Edmonds und John Eidinow haben es auch nicht zu ihrer Aufgabe gemacht, zu unterscheiden, was möglicherweise so geschehen oder aber inszeniert ist. Indem sie die Erzählungen nebeneinander stellen, ergeben sich die Fragwürdigkeiten einzelner Details von alleine. Doch der große Erfolg des Buches scheint sich weniger diesem reflektierten Umgang mit dem ‚Geschichten-Erzählen‘ zu verdanken, als dem bewussten Bedienen und Wiederholen einer starken Erzählfigur: der Stilisierung dieser Begegnung zu einem zentralen Ereignis der Wissenschaftsgeschichte, wie die beiden Proponenten zweier gegensätzlicher Denktraditionen (Sprachphilosophie versus Kritischer Rationalismus) zum Kampf antreten, der eine bewaffnet mit einem Schürhaken (Wittgenstein), der andere mit Witz (Popper). Hier wird die Idee von einer Feindschaft fortgeschrieben, die zwar zweifellos auf persönlicher Abneigung beruhte, die aber vor allem den Richtungskämpfen in der Philosophie dienlich war und ist. Die Erzählfigur des Konflikts ist jedenfalls eine erfolgsträchtige.

Ein weitaus bekannteres Beispiel liefert der Film *Amadeus* von Milos Forman (1984): basierend auf dem Bühnenstück *Amadeus* von Peter Shaffer werden Mozart und Salieri als „Metaphern für den Konflikt zwischen dem etablierten, mittelmäßigen Talent und der unangepassten, außergewöhnlichen Begabung“ verwendet.¹⁰ Dieser konstruierte Konflikt zwischen Amadeus und Salieri geht jedoch weniger auf historische Fakten zurück als auf das Bedürfnis nach entsprechenden ‚stories‘. Das Unverständnis von Salieri für Mozarts Erfolg scheint ein guter Ausgangspunkt zu sein, um die Faszination der schillernden Zuschreibung ‚Genie‘ zu versinnbildlichen. Formans Film, der weniger die Musik als die Personen ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, basiert auf „literarisch wirksamen Legenden“ eines romantischen Künstlerromans, wie zum Beispiel dem Salieri zugeschriebenen Giftmord. Eine andere Erzählfigur ist jene des ‚grauen Boten‘, der den Auftrag zum Requiem überbracht haben soll. Die Handlung kulminiert in der Bewunderung für eine historische Person, die aus dem romantischen Geniekult in die Jugendkultur von heute übertragen wurde. Der Film deutet Mozart, so Cornelia Szabó-Knotik, „aus dem Geist der Jugendkultur des 20. Jahrhunderts“, als unangepassten, infantilen Charakter, „Eigenschaften, die freilich kaum mit der historischen Persönlichkeit zu tun haben, sondern aus unserer Gegenwart selbst stammen und durch die Chiffre ‚Amadeus‘ gekennzeichnet sind.“¹¹ Auch die ‚inventio‘ des Namens ‚Ama-

deus', von Mozart nur in selbstironischem Zusammenhang verwendet, verweist auf die Nutzbarmachung romantischer Genieästhetik.

Erzählfigur ‚Genie‘

Das ‚Genie‘ bildet zweifellos eine wichtige Erzählfigur für das Geschichtenerzählen über große Persönlichkeiten. Es war gerade der romantische Geniebegriff des 19. Jahrhunderts, der mit der Verehrung ‚großer Männer‘ dem Genre der Biographie (und Autobiographie) starke Impulse gab. Auch im Mozartjahr 2006 war das „Musik-Genie Mozart“ allgegenwärtig – und auf einer Webpage der Stadt Wien hieß es: „Wien feiert das Genie“. Dasselbe Epitaph wurde Wittgenstein zugeschrieben – und das nicht erst, seitdem ihn das *Time*-Magazin im Jahr 1999 zu *dem* Philosophen des 20. Jahrhunderts gewählt hatte.¹² Sind das die Ergebnisse einer reinen Feiertags-Rhetorik? Denn *was* bedeutet ‚Genie‘? Im Denken seiner Zeit weit voraus zu sein und Entwicklungen vorwegzunehmen? Bezeichnet es Innovation und Qualität der Arbeit oder auch das Charisma einer Person? Gehört sogar eine gewisse Exzentrizität dazu? Oder verweist das Wort vielmehr auf die Einheit von Leben und Werk, sozusagen als ein gelungenes Gesamtkunstwerk? Diese Spekulationen ließen sich beliebig fortsetzen, ohne zu einer allgemeingültigen Definition zu finden, außer der, dass der Begriff Hierarchien schafft.

Doch in diesem Kontext stehen weder das Genie von Mozart noch das von Wittgenstein auf dem Prüfstand, sondern das *Konzept Genie*. Dieser Ansatz fragt nicht nach Definitionen, sondern nach den Gründen warum (oder warum nicht) sie sich selbst, ihre Zeitgenossen oder die Nachwelt sie als solche betrachtet haben bzw. wollten und nach wie vor wollen. Und es interessiert, welche Strategien und Verfahren es gibt, den ‚Effekt des Genialen‘ auszulösen:

Wird die biographierte Person in die Kultur und Gesellschaft ihrer Zeit kontextualisiert oder unerreichbar auf einen Sockel gestellt? Geht es darum, Leistungen kulturgeschichtlich zu beleuchten oder sie getrennt von der Lebensgeschichte als die unerklärlichen Taten eines außerordentlichen Menschen darzustellen?¹³

Ausgangspunkt für diese spezifische Fragestellung war der Titel einer der erfolgreichsten Wittgenstein-Biographien: Ray Monks *The Duty of Genius* (1990), auf Deutsch etwas schief als *Das Handwerk des Genies* übersetzt.¹⁴ Es

ist ein Titel mit Programm: ein Erzählmodell, das sich nachhaltig in die Wittgenstein-Literatur eingeschrieben hat.¹⁵ Die Frage des Genies wird damit *erstens* zu einem Anspruch an sich selbst, zu einer Charakterfrage, basierend auf dem Streben nach ‚moralischer Größe‘ und der Faszination eines ethischen Ideals; *zweitens* zu einem Anspruch an das Werk, nämlich radikal Neues zu denken; sowie *drittens* dem Streben nach einer ‚sokratischen‘ Übereinstimmung von Leben und Werk. In den vergangenen zwei Jahrzehnten standen in Teilen der biographischen Literatur zu Wittgenstein daher dessen sokratisches Ideal sowie sein ethischer und moralischer Rigorismus im Zentrum eines neuen Verstehens, daneben wurde versucht, ein kohärentes Bild einer Identität zwischen Leben und Werk zu präsentieren.

Entwirft hier die Perspektive des Biographen die „biographische Illusion“, wie Pierre Bourdieu sie nannte,¹⁶ die eine zielgerichtete Linearität des Lebens im Nachhinein festschreibt, die das Leben selbst nie gekannt hatte? Oder ist es gar Wittgenstein selbst, der in seinen Schriften diese Interpretation nahelegt? So erhob sich erst unlängst die skeptische Frage, ob seitens der Biographen nicht eine zu starke Übernahme von Wittgensteins Selbstsicht – oder dem Idealbild, welches er von sich hatte – und ihrer Außensicht stattgefunden hätte.¹⁷ Damit beginnen die Schwierigkeiten bei einer Annäherung an eine ‚biographische Wahrheit‘ bereits beim autobiographischen Material. War die „Geniereligion“¹⁸ in Wien um 1900, wie sie Edgar Zilsel beschrieben hat, nun ein relevanter Diskurs für die Wahrnehmung Wittgensteins durch seine Biographen – oder war dieser Diskurs bereits ein Maßstab für Wittgensteins Selbstwahrnehmung und damit für seine Selbstdarstellung?

Insgesamt ist der Begriff ‚Genie‘ in Wittgensteins Gesamtwerk etwa 15 Mal erwähnt. So heißt es im *Taschennotizbuch 162*: „Ich habe Imagination, und das unterscheidet mich von allen Lehrern der Philosophie hier, aber das macht mich noch nicht zum Genie.“¹⁹ Auch seine ausgesprochene Vorstellung vom kongenialen Leser²⁰ – nur der könne erkennen, der im selben Geiste erzogen wurde oder denke – ist vermutlich der Romantik und ihrer Genieästhetik verpflichtet.

Mit Heinz Bude ließe sich hier fragen, inwieweit Wittgensteins Selbstbeschreibungen von den Erwartungen einer Gesellschaft mit motiviert waren, als das sozusagen verinnerlichte Soziale. Jede(r) einzeln(e) synthetisiert nach Bude seine/ihre Handlungen in Bezug zu gewissen kulturellen Mustern, die sich im Denken verfestigt haben und modelliert sie „entsprechend

der Struktur eines sozial anerkennungsfähigen Lebens“.²¹ Welche Strukturen waren für Wittgenstein bedeutsam?²²

Wittgensteins Auseinandersetzung mit dem Genie wurde in mehreren Kontexten gesehen: in unmittelbarer Wiener Nachbarschaft die Stilisierung Otto Weiningers zum modernen Genie; im Musikleben die Verehrung von Brahms und Mahler, im Religiösen die Verehrung von Augustinus, Tolstoi oder Kierkegaard oder im Kontext der „Ästhetik der Dekadenz“ mit ihrer Idealisierung des Leidens.²³ Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* hat im Wien der Jahrhundertwende Kriterien der Selbstreflexion prominent definiert. Gilt das Weininger'sche Postulat von Genie als Frage des Charakters, der Moral, der Originalität sowie der Übereinstimmung zwischen Leben und Werk²⁴ auch für Wittgenstein? Hat er auch nach diesen Weininger'schen ‚Mustern‘ gelitten: an seiner ‚Natur‘, am Verhältnis zu seiner Sexualität und seinem ‚Jüdisch-Sein‘? Oder doch viel allgemeiner, an seiner Umgebung, an der zeitgenössischen Kultur und an der empfundenen Isolation, die er wiederum suchte, weil sie zugleich als Quelle schöpferischer Kraft empfunden wurde? Wittgenstein sah sich als Randexistenz, wenn er die Angst formulierte, im Wahnsinn oder im Selbstmord zu enden, und wurde dort zum Propheten, wo er versuchte, das Unsagbare anzudeuten, indem er auf den religiösen Aspekt seiner Arbeit, doch jenseits des verfassten Werkes, verwies.

Diese hier etwas zugespitzten Aspekte seiner Biographie haben dazu beigetragen, Wittgenstein in wissenschaftlichen Kreisen ebenso wie im Feuilleton von Zeitungen als Person interessant zu finden. So gilt Wittgenstein in der breiten Öffentlichkeit bis heute als ein Philosoph, „der an Radikalität und zugleich Rätselhaftigkeit unter den Meisterdenkern seinesgleichen nicht hat“, wie es in der *Süddeutschen Zeitung* heißt:

Die Aura, die Wittgenstein [...] umgab, war die eines Genies und Asketen von höchstem moralischen und geistigen Rigorismus, eines intellektuellen Heiligen [...] Umgetrieben war dieses Leben [...] von der existentiellen Tragödie eines Mannes, der in asketischer Selbstkasteiung, in indirekten Selbsttötungsversuchen, in Selbstekel und Selbstbeichtigung Befreiung von tiefsitzenden Schuldgefühlen suchte. Sie hingen vor allem mit Wittgensteins homoerotischen Neigungen zusammen. Der Bewältigungsversuch war das philosophische Werk.²⁵

Die Rede von der „Rätselhaftigkeit“ von Wittgensteins Leben und Werk oder von seinem Leiden an sich selbst und an der Gesellschaft sind klicheehafte Topoi, die immer wiederkehren, und mit populären Vorstellun-

gen von einem Genie (dem romantischen Künstlergenie) zu korrespondieren scheinen: Kein Genie ohne Leiden. Wie die in Buchtiteln populäre Dialektik ‚Genie und Wahnsinn‘ verdeutlicht, Genie und Scheitern liegen eng beieinander; insbesondere dort, wo das Werk fehlt: „Wo das Werk fehlt, wird die Person mit dem auffälligen Verhalten nicht als genial, sondern als wahnsinnig gesehen“, schreibt Michel Foucault.²⁶ Gerade bei Wittgenstein, der zu Lebzeiten außer dem *Tractatus-logico-philosophicus* (1922), einem schmalen Essay und einer Buchbesprechung nichts veröffentlicht hatte, dürfte diese Assoziation manche Interpretationen (vom autistischen, schizophrenen etc. Wittgenstein) mit motiviert haben.

Diese Weigerung zu veröffentlichen (was die Neugier erhöhte und Kritik fast unmöglich machte) und die komplizierte *Genese* seines philosophischen Werkes, wie auch Wittgensteins gepflegte *Aura der Distanz* (nur ausgewählten Studenten Zugang zu gewähren oder nur ausgesuchte Mitglieder des Wiener Kreises zu treffen), dürfte die ‚Genie‘-Zuschreibungen der Nachwelt sicherlich mit befördert haben. Ebenso sein Temperament, das Bertrand Russell in seiner Autobiographie folgendermaßen beschrieben hat: Er sei „vielleicht das vollendetste Beispiel eines Genies der traditionellen Auffassung nach, das mir je begegnet ist: leidenschaftlich, tief, intensiv und beherrschend“.²⁷ Auch Wittgensteins offensive Distanzierung von akademischen Ritualen und seine regelmäßigen Aufenthalte im Abseits (im Försterhaus des familiären Sommersitzes in Österreich sowie in Norwegen, Island oder Irland), wurden als Exzentrik gewertet und als Flucht vor (der) Gesellschaft wahrgenommen – nicht als bloßer Rückzug zum Arbeiten (ein gängiges akademisches Ritual). Häufig hören wir vom Asketen Wittgenstein, der stets dasselbe und sehr einfach gegessen habe, statt mit Allan Janik banale Fakten zu sehen: „Wittgenstein hatte einfach einen schlechten Magen – daran war nichts Geniales“.²⁸ Hier ließe sich mit Erving Goffman fragen, inwieweit Wittgensteins *impression management* zugleich seine soziale Identität (un)bewusst mit konstruierte.²⁹

Die Auswirkungen auf die Biographik sind deutlich: Nicht nur Thomas Macho glaubte in Wittgenstein die Idee des Genies, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hatte, verkörpert zu sehen: „ein Ästhet, ein Mystiker, ein exzentrischer Intellektueller, kurzum: ein abgrundtiefer moderner Geist, der sein eigenes Leben als Mythos, als Experiment, als singuläres, stets gefährdetes Projekt zu inszenieren versuchte“.³⁰ Dabei wird Wittgenstein als „Idol wie zugleich Opfer“ dieser „Geniereligion“ gezeigt.

Diese Typisierung zum sensiblen, der Gesellschaft entfremdeten Außenseiter mit einem schwierigen Charakter, das sind Stilisierungen, die sich in den Memoiren der Freunde und später in den Biographien über Wittgenstein wiederfinden. Dabei ist es jeweils die Differenz zur Umgebung, die als Stimulus für das Genie gedacht wird. Unbestreitbar war Wittgenstein ein Außenseiter, was den Reichtum und die Machtposition seiner Familie betraf, dennoch war er im Cambridger Universitätsleben integriert, stand in Wien im Kontakt mit dem Wiener Kreis und in einem intensiven Austausch mit Freunden und Familie. Selten wird betont, wie sehr er neben der Distinktion die Gemeinschaft suchte. In der gängigen Lesart steht der Einzelne, gerahmt von Originalität im Vordergrund, während eine kontextualisierende Lesart die ebenso vorhandene Realität eines „kulturellen Gemeinschaftshandelns“, wie es Walter Methlagl nennt, zeigen würde, insbesondere Wittgensteins Nähe zu Denkern wie Karl Kraus und Adolf Loos, wie auch zu anderen Vertretern der Wiener Moderne.³¹

In diesen Bemerkungen zum Fall ‚Ludwig Wittgenstein‘ finden sich allgemeine Herausforderungen der Biographieforschung, die sich auch auf die Mozart-Forschung übertragen lassen: Wie können wir zwischen den Erzählmustern im autobiographischen Material und den Narrativen der Biographen unterscheiden; inwieweit wird der Biograph dem Biographierten oder gewissen Publikumserwartungen gerecht; oder die Frage: *Wer* formuliert *welche* Außergewöhnlichkeit, wer also kreiert das Genie?

Während Wittgenstein bereits von manchen seiner Zeitgenossen als Genie gesehen wurde, wurde Mozart von seinen Zeitgenossen zunächst als Wunderkind wahrgenommen; ein Sensationseffekt, der sich mit dem Älterwerden verflüchtigte. Als Erwachsener wurde er eher als eine außergewöhnliche Begabung angesehen, die man erst *später* als Genie zu bezeichnen begann. Wie Peter Stachel in seinem Beitrag zeigt, hatte sich eine ausformulierte ‚Genie-Ästhetik‘ erst um die Zeit von Mozarts Tod herausgebildet. Trotzdem war der Begriff, wenn auch anders besetzt, zuvor schon in Gebrauch. So heißt es in der *Wiener Realzeitung* über die Uraufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro*: „Sie enthält so viele Schönheiten, und einen solchen Reichtum von Gedanken, die nur aus der Quelle eines angeborenen Genie’s geschöpft werden können.“ (11. Juli 1786) Mozart selbst habe sogar – so Kurt Palmes Lesart der Briefe zwischen Vater und Sohn – eine „gewisse Aversion“ gegen diesen Begriff gehabt. Er habe sich selbst lieber als Person mit Talent bezeichnet. Der Außergewöhnlichkeit seiner Begabung war er sich dennoch in hohem Maße bewusst. Das wird beispielsweise

sichtbar in seinen kritischen Kommentaren gegenüber Künstlerkollegen, aber auch in seinem Verhältnis zu den Komponisten Franz Xaver Süßmayr und Joseph Edler von Eybler, die er vorwiegend als Schüler oder Zuarbeiter wahrgenommen hat. Der Begriff ‚Genie‘ wurde jedoch vor allem posthum auf Mozart bezogen; und das ziemlich rasch: In der ersten Mozart-Biographie von Franz Xaver Niemetschek (1798) wird der Geniebegriff mehrfach verwendet. Damit beginnt unmittelbar (neun Jahre) nach seinem Tod eine Mythisierung zu einer romantisch idealisierten Künstlerfigur, der Erzählungen ‚Vom Wunderkind bis zum Armengrab‘, vom ‚unbedankten, vergessenen Genie‘, äußerst dienlich waren. Mythen, die auch die Witwe Mozart anfangs für ihre Verkaufsstrategien einsetzte, bevor sie von der Wissenschaft übernommen wurden.

Zu dieser Mythisierung haben die Nachlassverwalter oft im materiellen Sinne beigetragen. Wurde bei Mozart kritisches Material von seiner Frau Constance einfach vernichtet, sind in den Wittgenstein’schen Manuskripten die vermeintlich allzu privaten Stellen lediglich geschwärzt worden. In beiden Fällen zeigt es den Versuch der Nachwelt, den Menschen von jedem Makel (Peinlichem, Unbequemem etc.) zu befreien, um an gewissen Phantasien festhalten zu können, an Wunschvorstellungen, die unter anderem auch an den Geniebegriff geknüpft sind.

Doch was meint die biographische Zuschreibung „Genie“ eigentlich, wer vergibt sie und wem dient sie? In diesem Spannungsfeld zwischen Identifizierung und Ablehnung einer Selbst- und Fremd-Zuschreibung ist ein Vergleich zwischen Mozart und Wittgenstein anregend, um den Konstruktionscharakter biographischer Interpretationen und deren Vermarktungsstrategien – Genie als marktfähiges Label – zu reflektieren. Dabei geht es hier nicht nur um den klassischen Geniebegriff, sondern auch wie er in der Popkultur neu gedeutet wird. Seitdem Falco ‚Amadeus‘ in die Popcharts sang und Formans oscargekrönter ‚Amadeus‘-Film „das Trugbild des Rokoko-Rüfels ins kollektive Pop-Gedächtnis“³² brannte, hat die heutige Mediengesellschaft dem angestaubt wirkenden Begriff – wie dem Genre der Biographie selbst – neuen Glanz und eine neue Leichtigkeit gegeben.

‚Trademark Biographie‘

Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Biograph „vermeintlich Vorfindbares“ und eine chronologische „Abfolge kausal sich bedingender Er-

eignisse“ zu beschreiben hatte, ist heute die „Gestaltetheit“ von Leben selbstverständlich. **Christian Klein** zeigt, wie theoretische Strömungen ab den 1970er Jahren, etwa der New Criticism, oder später der New Historicism das biographische Arbeiten maßgeblich beeinflusst haben und die Biographie in den Geisteswissenschaften neu positioniert haben. Man suchte neue Darstellungsformen, die es erlaubten, die Illusionen des Biographen zu zeigen; wie Hildesheimer in seiner bahnbrechenden Mozartbiographie, die mehr wollte, als nur Leserbedürfnisse zu bedienen. Als eine Ursache für den jüngsten Siegeszug der Biographie in den Geisteswissenschaften betrachtet Klein den Wunsch nach Vorbildern, Verbindlichkeit und gültigen Orientierungsmustern in Zeiten zunehmender Anonymität und Virtualisierung von Lebenswelten.

Hier setzt **Thomas Miessgang** an, bei der Flüchtigkeit des Geniebegriffs in der heutigen Mediengesellschaft. Er illustriert, wie MTV das Prinzip ‚Star‘ neu definiert hat: statt sich entwickelnde Erzählungen sieht man in Videoclips metaphorische Fragmente, in permanenter Wiederholung. Damit werden aber nicht nur die neuen Stars gemacht, sondern auch *post mortem* Prominenz (wie Marilyn Monroe via Andy Warhol oder Madonna) gekürt. Mozart gehört nach Miessgang ebenfalls in diese Kategorie der posthumer Superstars, weil er als „einer der wenigen klassischen Komponisten [...] innerhalb der Marketing- und PR-Paradigmas der Gegenwart“ funktioniere. Wie aber verhält es sich mit dem Superstar-Potenzial von Wissenschaftlern? Das Ergebnis ist eher nüchtern: Im Wissenschaftsbereich seien es doch eher bestimmte Begriffe, die Superstar-Karrieren machen und im Sprachalltag präsent sind, kaum ihre Schöpfer. Doch zu den Ausnahmen gehöre Ludwig Wittgenstein, da einige Aspekte „sexy“ genug sind, um eine kultische Verehrung nach sich zu ziehen.

Wie der Geniebegriff für politische Belange instrumentalisiert werden kann, zeigt **Stefan Zahlmann** an einem aktuellen Beispiel: Frank Schumanns Biographie von Lotte Ulbricht. Er nennt sie die „Geburtsstunde“ eines Genies (Genie im Sinne der Überhöhung einer Person des öffentlichen Lebens in einem politischen Kontext), denn es gehe dem Biographen um mehr als um eine Biographie: nämlich um die Suche nach Anerkennung für die Person Lotte Ulbricht, und damit zugleich für den Staat der DDR. Wie das Beispiel DDR zeigt, ist im sozialistischen Kontext, doch insbesondere in einem totalitären System, der Geniebegriff ein abweichender. Zugleich stellt sich hier die Frage, ob in diesem Kontext die Genie-Erzäh-

lung überhaupt eine Erfolgserzählung ist. Damit wird auch das Spannungsverhältnis Genie und Scheitern angesprochen.

Nach diesen eher theoretisch-methodischen Überlegungen zeigen Beispiele aus der Biographieforschung zu Wittgenstein und Mozart, wie sich gewisse Interpretationsmuster durchsetzten, welche Funktionen diese Erzählungen eingenommen haben, wie und warum sie von Biographen „kriert“ und vom jeweiligen Zeitgeist honoriert oder abgelehnt wurden. Dadurch werden auch die Prozesse deutlich, wie sich Mozart und Wittgenstein als identifikationsstiftende ‚Helden‘ und als ‚Trademark‘ sukzessive etabliert haben, und welche Rolle dabei das Label ‚Genie‘ spielte.

‚Wittgenstein‘

Eine zentrale Rolle in der Etablierung der Wittgensteinforschung in Österreich spielte die Österreichische Ludwig Wittgenstein Gesellschaft. Deren Mitbegründerin **Elisabeth Leinfellner** schildert anhand von persönlichen Erfahrungen aus den Anfangsjahren und umfangreichen Zeitungszitaten Wittgensteins Weg zur Anerkennung in Österreich, ebenso wie die kulthafte Übersteigerung. Ein Umstand, der sie bereits 1997 motiviert hat, eine lebensgeschichtliche Dokumentation in Kirchberg mit dem vielsagenden Titel *Ludwig Wittgenstein - Wirklichkeit und Mythos* einzurichten. Dort ließ man vor allem Wittgenstein selbst, Beteiligte und Zeitzeugen zu Wort kommen. Hier tritt Leinfellner selbst als Zeitzeugin des posthumen Wittgenstein, in Form der Wittgenstein-Gesellschaft, auf.

Klaus Puhl beginnt mit einer Bemerkung Ingeborg Bachmanns aus dem Jahr 1953, die zeigt, wie früh bereits die Verklärung von Wittgensteins Person begonnen hat, wenn sie schreibt, dass „die Legende sein Leben abgelöst [hat] noch zur Zeit als er lebte“. Puhl zeigt am Beispiel verschiedener Diskussionen in der Philosophie, wie die jeweiligen Protagonisten den Anspruch erheben, über Wittgenstein und sein Verhältnis zur Kunst, Ästhetik etc. klarere Aussagen zu treffen als dieser selbst. Die damit einhergehende Klage über illegitime und inkompetente Vereinnahmungen ist laut Puhl nicht zuletzt eine Strategie, die eigene Bezugnahme auf Wittgenstein als die dem Philosophen angemessene zu legitimieren. Damit formuliert er ein Spannungsfeld zwischen denjenigen, die Wittgenstein (um seiner oder viel mehr ihrer selbst willen) „schützen“ wollen, und denjenigen, die für

eine lebendige Forschung und auch Vermarktung sind, für die Markt und Wissen keinen Widerspruch darstellt.

Auch **Werner Zillig** plädiert gegen eine „in sich kreisende Exegese“ von Wittgenstein-Auslegungen und für eigenständige Fragen an das Werk Wittgensteins, dennoch kritisiert er die Instrumentalisierungen durch den Markt. Er richtet als Linguist den Blick auf das Plakat zum Wittgenstein-Preis und dessen Semiotik und erkennt eine starke Diskrepanz zwischen der Person Wittgenstein (bzw. von dem Bild, das er sich von Wittgenstein macht) und dem Wissenschaftsverständnis, das dem Wittgenstein-Preis zu Grunde liegt: Denn es werde „der Ruhm eines unbedingten, ja asketischen Denkers herüber gezwungen in die Welt des lauten Erfolgs“. Damit wird zugleich ein Plädoyer formuliert für eine weniger erfolgsorientierte Sicht auf die Wissenschaft, ebenso wie für ein ‚No Logo‘ in der Wittgensteinforschung.

In den frühen 1970er Jahren entstand nicht nur die Österreichische Ludwig Wittgenstein Gesellschaft, sondern es regte sich auch erstes öffentliches Interesse an Wittgenstein. So bestellte das Deutsche Fernsehen eine Wittgenstein-Biographie beim österreichischen Experimentalfilmer **Ferry Radax**. Sein Fernsehfilm ‚Wittgenstein‘ (WDR 1973) machte den Philosophen erstmals einem breiteren Publikum bekannt. Damals war die Biographie Wittgensteins noch von vielen Geheimnissen umgeben und hatte zahllose Leerstellen. Kaum mehr als fünf Fotos waren bekannt. Wie sollte daraus ein Film entstehen? Radax schildert die inhaltlichen und filmischen Herausforderungen: die Suche nach biographischen Details und Zeitzeugen, verpackt in eine Art Roadmovie, konzeptionalisiert in der damals neuen Form des ‚Infotainment‘ – einer Mischung aus biographischen Fakten und surrealer Dokumentation, die Wittgensteins Denken in witzigen Dialogen ironisch aufarbeitete.

Auch **M.A. Numminen** näherte sich Wittgenstein von der humorvollen Seite: er singt ihn. Galt Wittgenstein bis dahin als todernde Angelegenheit, brachte der in Popdesign präsentierte berühmte erste Satz des *Tractatus* in Form einer *Tractatus-Suite* doch auch Philosophen zum Lächeln. Numminens Beziehung zu Wittgenstein begann jedoch nicht als Entertainer, sondern als Soziologe und Linguist. Wie auch Ferry Radax schildert er den Widerwillen gegen den logischen Empirismus als eine Motivation für seine künstlerische Auseinandersetzung mit Wittgenstein.

Viele Biographien sind ohne ihre Medialisierungen heute kaum mehr zu denken, da sie den Bilderhorizont so maßgeblich geprägt haben. Dazu

gehört auch Derek Jarman's *Wittgenstein* (1993), der mit seiner a-realistischen Darstellung und Aufsehen erregenden Filmästhetik ein Spiel mit Leben und Legende ist. Wie **Thomas Ballhausen** zeigt, wählt Jarman eine essayistische Auseinandersetzung, von der zwei Stilmittel womöglich am meisten in Erinnerung geblieben sind: die exzessive Kolorierung von Filmsequenzen sowie der witzige und zugleich irritierende Auftritt von Mr. Green, einem Marsianer, der als Dialogpartner für den monologisierenden Wittgenstein fungiert. Jarman gehörte nicht nur zur britischen Avantgarde im Filmschaffen, er war zugleich ein bekannter Verteidiger der Homosexualität, was den Film prägt: Wittgensteins Bild wird auf die Fahnen der Homosexuellen-Bewegung geheftet. Jarman selbst sieht verschiedene Ähnlichkeiten zwischen seiner eigenen und Wittgensteins Biographie; Überschneidungen, deren S(ch)einhaftigkeit Ballhausen folgt.

Matthias Iven widmet sich der Biographie als Methode und zeigt verschiedene Probleme auf, die sich beim Schreiben einer Biographie stellen. Dabei wird das Reflektieren über die biographische Praxis auch eine Anleitung des ‚how to do‘. Iven schildert, wie er in seiner Wittgenstein-Biographie das Leben Wittgensteins unter dem Aspekt einer von ihm *gelebten Ethik* darstellt, durch die Inbezugsetzung von philosophischer Denkweise mit den Daseinsproblemen. Im Gegensatz zur Haltung vieler seiner Philosophen-Kollegen zeigt er sich überzeugt, dass künstlerische oder intellektuelle Werke nur zu verstehen seien, wenn das *gelebte Werk*, der historische und geistesgeschichtliche Hintergrund sowie der persönliche Kontext, bekannt sind.

Dazu spricht **Øystein Hide** auch mit dem Philosophen *Ray Monk*, dessen Wittgenstein-Biographie *The Duty of Genius* (1990) das Bild von Wittgenstein maßgeblich geprägt hat. Hide fragt: Wie viel vom Autor ist im Text? Welche Rolle spielt das Verhältnis zwischen Biograph und biographiertem Subjekt für die Darstellung? Das Gespräch thematisiert die Sonderrolle des Biographen, der zugleich Philosoph ist, sowie Monks Strategien, das Verstehen und die Glaubwürdigkeit seines Textes zu erhöhen: im Ansatz, Wittgensteins eigene Auffassungen von biographischen Fragen darzustellen bzw. ausführlich aus den Originalquellen zu zitieren.

Die Form einer Selbstbefragung wählte **Allan Janik**, um über das Paradigma der Biographie aus der Perspektive des Philosophen zu reflektieren. Das gemeinsam mit Stephen Toulmin publizierte Buch *Wittgenstein's Vienna* (1973, dt.: 1983) avancierte zum Standardwerk im Kontext der Neubewertung ‚Wiens um 1900‘ in den 1980er Jahren. Kritische Stimmen meinten, es

habe zu einer Verklärung des Fin de Siècle wie auch Wittgensteins zu einem typischen Vertreter der schöngestigen Wiener Moderne beigetragen. Inwieweit half dieser Blick „to produce a picture of a genius“? Janik schildert wie ihm, die Biographie eines Philosophen zuerst dazu dient, philosophische Ansichten zu rekonstruieren: Biographische Re-Kontextualisierung mache deutlich, was der subjektive Gehalt eines philosophischen Projekts sei, und erkläre, wie es verschiedene Formen des Philosophierens geben kann.

„Mozart“

Auf den ‚Amadeus‘-Mythos spielt **Kurt Palm** an, wenn er in seinem Titel einen der Namen wählt, wie sich Mozart – der gerne mit Worten und Identitäten spielte – selbst nannte: „Gnagflow Trazom“. Palm führt die umfassende Vereinnahmung Mozarts vor allem auf die Trennung des Menschen Mozart vom Künstler Mozart zurück; und spricht von einer Entkörperlichung als zentralem Phänomen in der Mozartrezeption der letzten 200 Jahre, sichtbar beispielsweise in den Zensurversuchen zu seinem Leben; Stichworte: Fäkalkomik, Glücksspiel, Depressionen. Auch Palms unkonventioneller Dokumentarfilm *Der Wadenmesser* (2005) kann als ein solches Plädoyer für die Rückkehr zur Leiblichkeit Mozarts gesehen werden. Dabei problematisiert Palm auch die Zuschreibung ‚Genie‘ und zeigt die Auswirkungen, wenn jene Darstellungen sich vom Menschen Mozart lösen.

Auch **Peter Stachel** zeigt das Ineinandergreifen der romantischen Künstlerlegende und des medialen Popstar-Kultes. Er beschreibt aus historischer Perspektive, wie die Zuschreibung ‚Genie‘ entstanden ist und was sie in den unterschiedlichen Zeitepochen meinte: Bis zum 18. Jahrhundert bedeutete ‚Genie zu haben‘ nämlich vor allem die Eignung bestimmter Individuen für bestimmte Aufgaben, also schlicht Begabung und Geschicklichkeit, nicht aber überragende Genialität, assoziiert mit Originalität oder eine Art Übermensch, der der Natur neue Regeln vorschreibt. Eine spezifische Erzählfigur im Kontext dieser Geniediskussion ist die kontrastierende Gegenüberstellung, die Mozart gegenüber Beethoven positioniert, der im 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zum Idealtypus des genialen Komponisten avancierte. Während Mozarts Musik als heiter verspielt galt, glaubte man bei Beethoven das ‚Schicksalhafte‘ zu spüren.

Allgemeinere Topoi zu Mozart zeigt **Gernot Gruber** im Wechselspiel zwischen Resonanz- und Rezeptionsgeschichte auf, und beschreibt wie auf Irritationen der traditionellen Biographieschreibung mit umfassenden Dokumentarbiographien oder mit Psychobiographik geantwortet wurde. Er beschreibt den Wandlungsprozess von der Mozart-Biographik des 19. Jahrhunderts (der Otto Jahn'schen Einheit von Leben und Werk) über Wolfgang Hildesheimers Kritik an einer „harmonisierenden Mozartforschung“ bis hin zu den Biographien der jüngsten Mozartjubiläen: Während die Publikationen zum Mozartjahr 1991 große essayistische Entwürfe und Phänomenbetrachtungen seien, dominiere 2006 der alte Wunsch nach verlässlicher Aufbereitung und Kommentierung der Quellen, sowie das Streben nach Übersichtlichkeit, etwa in Form von Handbüchern. Er konstatiert Tendenzen, die eine „Subjektivität des Erzählers im Zaume halten wollen“ und Mozart verstärkt in seinen unterschiedlichen „Lebenswelten“ verankern möchten.

Daran schließt die Argumentation von **Elisabeth Großegger** an. Sie zeigt an drei Auftragswerken des Mozartjahres 2006 unterschiedliche Annäherungen an Mozart, die jedoch eines gemeinsam haben: Seine postmortale Erfolgsbiographie bleibt ausgeblendet, stattdessen wird Mozart als künstlerischer Mensch in seinem zeitgenössischen Umfeld beschrieben: Mozart als Künstler im permanenten Überlebenskampf, dessen Schaffen auch dem Alltäglichen verpflichtet ist (*Die Weberischen*); Mozarts künstlerisches Nachleben in „unendlichen“ Neuinszenierungen und Neuinterpretationen, die den jeweiligen Augenblick neu herausfordern, zu Sehnsüchten und Verzweiflungen führen (*I hate Mozart*); bei *New Crowned Hope* dient Mozart dem sozialpolitischen Theateraktivisten Peter Sellars als Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Krisenregionen dieser Welt und ihren Künstlern. Die Theater-Historikerin demonstriert, wie dekonstruktivistische und konstruktivistische Ansätze gleichermaßen künstlerische Selbstreflexion vermitteln.

Herbert Lachmayer beschreibt sein persönliches *making of* Mozart, in der von ihm kuratierten Ausstellung in der Albertina 2006: *Mozart - Experiment Aufklärung*. Er zeigt Mozart als einen, der als Wunderkind wie als Künstler die Rollen- und Identitätsspiele in der höfischen Gesellschaft zu bedienen wusste. Damit präsentiert er ihn als Vorreiter eines experimentellen Individualismus, der subversiv die Spielräume nützt, die ihm eine brüchig gewordene Adelsgesellschaft offerierte. In dieser souveränen und visionären „Parallel-Welt-Kompetenz“ sei Mozart äußerst modern und deshalb

auch anschlussfähig für die Patchwork-Realitäten bzw. Zwischenwelten heute. Die Epoche der Aufklärung (das ausgehende 18. Jahrhundert) sei darin heutigen Belangen um vieles näher als das bürgerliche 19. Jahrhundert: wurde das romantische Genie mit künstlerischen Gegenwelten assoziiert, hatte Mozart seinen integrierten Platz in der Gesellschaft, von dem aus er seine Wirkung entfaltete.

Wer nach dieser Einleitung glaubt, in vorliegendem Band ginge es ausschließlich um verkürzte Oberflächenreflexe, weil keine tiefschürfenden Analysen der Personen Mozart und Wittgenstein vorgenommen werden, dem sei ein Aphorismus von Wittgenstein aus den *Philosophischen Untersuchungen* ans Herz gelegt: „Wenn ich beschreiben soll, wie ein Gegenstand aus der Ferne aussieht, so wird diese Beschreibung nicht genauer dadurch, daß ich sage, was bei näherem Hinsehen an ihm zu bemerken ist.“ (§ 171, 329f.) Dazu schreibt Herbert Hrachovec: Es ist „nicht fraglos selbstverständlich, daß die eingehende Kenntnis der Schriften des porträtierten Philosophen besser ist, als der Oberflächenreflex“. ³³ Dasselbe, möchte ich behaupten, gilt auch für die Biographie. Es scheint hier gerade der Oberflächenreflex zu sein, der viel über eine Person und deren Publikum ver-rät.

Denn die Biographie ist in Fragen nach persönlichen Erzählstrategien ebenso verweben wie in gesellschaftliche Sehnsüchte und Gesetze des Marktes. Wie die Beiträge zeigen: Wissenschaft und Markt müssen kein Widerspruch sein. Oft ist das Marketing erst die Voraussetzung für Wissenschaft, eine Außergewöhnlichkeit muss auch erst als solche erkannt werden, um deren Werke bewahren zu wollen. Solange aber zwischen dem Inhalt und der Marke, zwischen Kulturgut und Trademark, zwischen Vermittlung und Vermarktung getrennt werde, seien die Inhalte nicht in Gefahr. Das fordert Transparenz ein in der Frage nach *„the making of...“*; nach der Rolle von BiographInnen, WissenschaftlerInnen, Institutionen und gesellschaftlichen Bedingungen. Diese Frage verbindet nicht nur die Beiträge in diesem Sammelband, sondern macht auch deutlich, wie interdisziplinär das Genre der Biographie an sich selbst ist. Es soll deshalb auch ein Plädoyer für eine stärker rekonstruierende (statt dekonstruierende) und komparatistische Biographieforschung sein, jenseits der klassischen Diskursforen von Literatur(wissenschaft) und Oral History bzw. Lebensbeschreibung, um aus dem Schatten der Vorurteile und der ‚Hilfsdisziplin‘ herauszutreten.

Anmerkungen

- 1 Die Bewilligung des Denkmalamts zur Bauklassenänderung und damit zum Abriss des Hauses löste 1971 eine Pressekampagne aus, gestützt auf das Urteil von Architekten, die den Bau als kunst- und kulturhistorisch wertvolle Leistung der 1920er Jahre bewerten, namentlich in der Verknüpfung der funktionalen Sprache und ornamentlosen Klarheit des Loos-Schülers Paul Engelmann mit dem philosophisch-ästhetischen Prinzipien gehorchenden raumkünstlerischen Konzept Wittgensteins.
- 2 Vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur mit rund einer Million (1,09) Euro dotiert. Die Österreichische Forschungsgemeinschaft vergibt seit 1988 den ‚kleinen‘ Wittgenstein-Preis.
- 3 Dieser Sammelband basiert auf einer Tagung, die im Mozartjahr 2006 im Wittgenstein-Haus stattgefunden hat. Viele Gedanken, die auf der Tagung geäußert wurden, fließen in diese Einleitung ein; ich danke allen Teilnehmenden.
- 4 Auffällig ist die vehemente Repräsentanz der Genie-Kategorie in der Forschung und der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Erst in den letzten drei bis vier Jahrzehnten wird die Rezeptionsgeschichte zunehmend reflektiert u.a. mit kultursoziologischen Zugängen, z.B. von Norbert ELIAS, Mozart. Zur Soziologie eines Genies, Frankfurt/M. 1991; vgl. zur Differenzierung des Begriffs ‚Genie‘: Ästhetische Grundbegriffe (Historisches Wörterbuch in 7 Bde, hg. v. Karlheinz BARCK [u.a.]) 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 661–709, insbes. 697f.; Jochen SCHMIDT, Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945, Bd. 2, Darmstadt 1985
- 5 Die Presse, 22.4.2007.
- 6 Vgl. u.a.: Bettina VÖLTER, Bettina DAUSIEN, Helma LUTZ, Gabriele ROSENTHAL (Hg.): Biographieforschung im Diskurs. Wiesbaden 2005; Margit SZÖLLÖSI-JANZE, Lebens-Geschichte – Wissenschafts-Geschichte. Vom Nutzen der Biographie für Geschichtswissenschaft und Wissenschaftsgeschichte, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 23 (2000), S. 17–36; Christian KLEIN (Hg.), Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, Stuttgart 2002.
- 7 Vgl. Erving GOFFMAN, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 2003 (engl. Orig. 1959).
- 8 Peter-Andre ALT, Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik, in: Christian KLEIN (Hg.), Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens, Stuttgart 2002, S. 23–39, 24 u. 28f.
- 9 David EDMONDS, John EIDINOW, Wie Ludwig Wittgenstein Karl Popper mit dem Feuerhaken drohte. Eine Ermittlung, München 2001.
- 10 Cornelia SZABÓ-KNOTIK, Der ‚Amadeus‘-Effekt. Milos Formans Mozart-Film und seine Folgen, in der NZZ am 21.1.2006, vgl. www.nzz.ch/2006/01/21/li/articleDH10W.html. Mozart wird nicht wie sonst als Kleinbürger zwischen Ehe-Alltag und Leidenschaft inszeniert, oder wie im Komponistenfilmen üblich im

Konflikt zwischen Kunst und Leben.

- 11 Ebd. Vgl. auch Cornelia SZABÓ-KNOTIK, Amadeus. Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen, Graz 1999.
- 12 Daniel DENNETT, in: Time-Magazin, 29.3.1999.
- 13 Deborah HOLMES, Tagungsbericht auf H-Soz-Kult: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1454&count=6&recno=1&sort=datum&order=down&search=wittgenstein>.
- 14 Ray MONK, Wittgenstein. Das Handwerk des Genies, Stuttgart 1992, S. 581–586.
- 15 Vgl. Richard FREADMAN, Genius and the Dutiful Life: Ray Monk's Wittgenstein and the Biography of the Philosopher as Sub-genre, in: Biography, an Interdisciplinary Quarterly 2, 2002, S. 301–342.
- 16 BOURDIEU, Die biographische Illusion, in: BIOS 1, 1990, S. 75–81.
- 17 Terry Eagleton und Brian McGuinness verweisen im Ansatz, detaillierter David Stern, Richard Shusterman und Richard Freadman auf eine davon fehlgeleitete Rezeption.
- 18 Edgar ZILSEL, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung, hg. v. Johann Dvorak, Frankfurt/M. 1990, S. 59–61.
- 19 An anderer Stelle schreibt Wittgenstein: „Das Maß des Genies ist der Charakter, wenn auch der Charakter an sich nicht das Genie ausmacht. Genie ist nicht ‚Talent und Charakter‘, sondern Charakter der sich in der Form eines speziellen Talents kundgibt.“ Ludwig WITTGENSTEIN, Bergen Electronic Edition, Oxford 2000.
- 20 „Ob ich von dem typischen westlichen Wissenschaftler verstanden oder geschätzt werde ist mir gleichgültig weil er den Geist in dem ich schreibe doch nicht versteht.“ (6.11.1930) Ludwig WITTGENSTEIN, Vermischte Bemerkungen, 30. Eine Auswahl aus dem Nachlass, hg. v. Georg Henrik v. Wright, Frankfurt/M. 1994 (Org. 1977).
- 21 Vgl. Heinz Budes Begriff der *Lebenskonstruktion*, in: Waltraud KANNONIER-FINSTER, Meinrad ZIEGLER, Frauen-Leben im Exil. Biographische Fallgeschichten, Wien 1996, S. 23; ebenso Ernst KRIS, Otto KURZ, Die Legende vom Künstler, Frankfurt/M. 1980.
- 22 Andere Kontexte waren beispielsweise die Versuche im Bloomsbury-Kreis das Genre Biographie zu erneuern. Vgl. Nicole L. IMMLER, Das Familiengedächtnis der Wittgensteins: autobiographische Praxis und ihre Strategien. Die Familienerinnerungen von Hermine Wittgenstein und die autobiographischen Bemerkungen von Ludwig Wittgenstein. Kulturwissenschaftliche Reflexionen zu Konstruktion und Repräsentation, Dissertation an der Universität Graz (publiziert in 2009, Berlin).
- 23 Richard SHUSTERMAN, The Philosophical Life: Wittgenstein Between Dewey and Foucault, in: Kjell S. JOHANNESSEN, Tore NORDENSTAM (Hg.), Wittgenstein and the Philosophy of Culture, 18th Int. Wittgenstein Symposium Kirchberg 1995, Wien 1996, S. 261–283, 274.
- 24 Zu dieser Weiningerschen Lesart von Wittgenstein vgl. FREADMAN, Genius and the Dutiful Life, S. 301–342.

- 25 Ludger LÜTKEHAUS, Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*, 8.1.2001, http://www.buecher.de/shop/Buecher/The-Big-Typescript/Wittgenstein-Ludwig/products_products/detail/prod_id/05450644/ (Zugriffsdatum 15. Feb. 2009)
- 26 Michel FOUCAULT, Der Wahnsinn, das abwesende Werk, in: DERS., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 119-129.
- 27 Bertrand RUSSELL, *Autobiographie 1914-1944*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1970, S. 139.
- 28 Vgl. HOLMES, Tagungsbericht auf H-Soz-Kult.
- 29 Vgl. GOFFMAN, *Wir alle spielen Theater*.
- 30 Thomas MACHO (Hg.), *Ludwig Wittgenstein*, München 2001 (*Philosophie jetzt!*), S. 12.
- 31 Vgl. Walter METHLAGL, *Bodenproben. Kulturgeschichtliche Reflexionen*, Innsbruck 2002, S. 17f. Methlagl sieht Gemeinsamkeiten beim Misstrauen in das rein Ästhetische und das Ornament.
- 32 *Hamburger Abendblatt*, 21.1.2006.
- 33 HRACHOVEC, *Bildverarbeitung*, Thema Wittgenstein, <http://hrachovec.philo.at/bildverarbeitung.html>.

