RISS – Zeitschrift für Psychoanalyse

Rezension

Thomas Ettl, *Der Zorn des Kunstfälschers und das Zittern der Kritik. Psychodynamik einer selbstsüchtigen Beziehung*. Gießen 2016, Psychosozial-Verlag

Martin Hainz

RISS – Zeitschrift für Psychoanalyse, 102 (2026): *Nicolas Abraham. Poetik – Phänomenologie – Psychoanalyse*, S. 135–139.

DOI: 10.21248/riss2025.101.100
ISBN: 978-3-911681-05-6
ISBN (E-Book): 978-3-911681-06-3
ISSN: 1019-1976
eISSN: 2944-0122
Veröffentlicht: 03. November 2026

Diese Veröffentlichung, bis auf ausdrücklich gekennzeichnete Ausnahmen, steht unter der Creative-Commons-Lizenz »Namensnennung-Share Alike 4.0 International« (CC BY-SA 4.0). Der Text der Lizenz ist unter https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de abrufbar. Eine Zusammenfassung (kein Ersatz) ist unter https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de nachzulesen.

Thomas Ettl, *Der Zorn des Kunstfälschers und das Zittern der Kritik. Psychodynamik einer selbstsüchtigen Beziehung*. Gießen 2016, Psychosozial-Verlag

Martin Hainz

Die Kunstfälschung ist ein altes und noch immer unvermindert interessantes Problem – denn seit Platon *ist* die Kunst die Fälschung. Erst mit dem Anspruch, dieser Kunst gehe es um etwas, jener aber nicht, kann man über sie überhaupt als Fälschung sprechen, also unter der Bedingung, der einen eine Ernsthaftigkeit zu-, der anderen aber abzusprechen. Ansonsten wäre Kunst jenes mangelnder Seriosität verdächtige Spiel, das man entweder nicht beachtet oder, siehe Platon, als gefährlich sogar prinzipiell mindestens missachtet.

Zum immerhin manchmal unterstellten Ernst, der suggeriert, Kunst sei nicht nur Kunst, sondern beantworte dies oder jenes, könnte man freilich auf jene verweisen, die dies als Säkularisat priesterlicher Praktiken beschrieben. Und zum selektiven Unterstellen des Ernstes (oder des Glückens) könnte man insbesondere auf Dantos *Die Verklärung des Gewöhnlichen* rekurrieren, worin er die Bedeutsamkeit als mindestens auch Folge der Interpretation anschaulich beschrieb: Zwei Künstler gestalten Werke, die von Newton inspiriert seien, äußerlich sind sie zur Überraschung aller bei der Präsentation gleich, beide zeigen eine Linie, doch wird bei dem einen der Ausschnitt der Gerade gezeigt, auf der sich ein einmal angestoßenes Teilchen unendlich fortbewege, das andere stellt Kraft und Gegenkraft dar. Die Ruhe, die beide Bilder ausstrahlen, stimmt also nur bei dem ersten, das zweite ist – kraft der Deutung? – misslungen.

Was aber, so fragt Thomas Ettl, ist das Komplement, die Psychodynamik, die den Künstler oder/als den Kunstfälscher auszeichne? Und, von diesem ausgehend: Worin besteht ein Zittern der Kritik vor ihnen, als Entsprechung jener Oszillation zwischen Kunst und Kunstfälschung gewissermaßen?

Tatsächlich beginnt die Fälschung mit einer zweimaligen, nämlich der des bei Platon schon epistemologisch notorisch unzuverlässigen Kunstwerks in – zudem – ein (zunächst bildungsbürgerliches) Investment (S. 7). Erst mit dem Entstehen einer Knappheit an Originalen nach dem Ende der Auftragskunst entsteht der »Originalfetischismus« (ebd.), wie Ettl mit Partsch schreibt. So fremd dieser der Kunst ist, so kunstnah der, der den nicht einfachen Weg des Kunstfälschers einschlägt, und zwar als einer, der als Nicht-Original er- oder verkannt ist. Allerdings bekümmert ihn nicht nur, sondern prägt auch ihn ab diesem Zeitpunkt jenes Fetischisieren, ein Problem »des narzisstischen Regulationssystems, wie es sich beim Fälscher finden lässt.« (S. 14) Das damit einhergehende Auftrumpfen teilt der Fälscher mit anderen Betrügern, so Ärzten, die keine sind, sondern sich als Kurpfuscher betätigen – »Menschenverachtung« (S. 18) ist mindestens da ein vielleicht aber schon zuvor gegebenes Moment dessen, der zugleich seine Entlarvung, i.e. »Kastration« (S. 17), wo der Selbstwert doch an jener Kunst hinge, durch eben jene fürchtet, von deren nicht objektiver, sondern fragil intersubjektiver Wahrheit er lebt.

Die Genese dessen beschreibt Ettl: als eine, worin das Kind nicht lernt, was es ist, sondern seine Wünsche und jene des Umfelds unglücklich kollidieren oder sogar, paradoxerweise schlimmer, harmonieren. Der Sohn, der der Vorgesetzte seines Vaters werden will, um diesen zu entlassen, worauf die »Mutter ihn dankbar umarmt[e]«, eine herrliche Ödipus-Version des Kleinbürgers, ist die »Beschreibung einer Usurpation« (S. 27), wie sie beim Fälscher vonstatten geht. Das Kind ist dabei schon das »Genie«, das es dann vielleicht nicht wird; »Macht- und Größenfantasien in Verbin-

dung mit exhibitionistischen Tendenzen« stellt Ettl an Beltracchi dar, der früh im »Rüschenhemd«, »mit dem außer mir in der ganzen Familie niemand gewagt hätte, herumzulaufen«, »die auffallendste Erscheinung Geilenkirchens gewesen« (S. 33) sei. Solcherlei Anekdoten verdichtet Ettl manchmal amüsant und immer erstaunlich kohärent zu einem Porträt dessen, der Opfer und Täter ist. Und einem, der dem Künstler immer wieder ähnelt, gerade im Unglück, da auch Künstler »schwächeln und stranden« (S. 45)…

Vielleicht stranden gerade sie, denn jener, der kein Künstler sein muss und keiner sein kann, *strandet* nicht – oder jedenfalls anders. »Die Bezeichnung ›Kunstfälscher‹«, so Ettl, bekommt »man ohne die Weihen einer offiziellen Ausbildung« (S. 53) und generell ohne Anerkennung, der anerkannte Fälscher als auch erkannter wäre vielleicht doch ein Künstler oder, wahrscheinlicher, nicht einmal mehr ein Kunstfälscher. Der Fälscher schafft »seine eigene Identität autonom« (ebd.), wie Ettl schreibt. Denn der Gestrandete, dem vielleicht sogar vorgeworfen wird, er wiederhole sich oder andere, sei kein Fälscher, aber vielleicht ihm schon nahe – was übrigens auch bei Dantos Beispiel von jenen erwogen wird, die zunächst zwei identische Bilder zu sehen vermeinen –, muss (und zudem: stets) mehr als das sein, was er nie einfach ist… Allerdings, so eine spätere Einräumung, ist die »fiktive Genealogie« (S. 160) des Täuschers eben das, was ihn ereilen kann: »mit dem Künstler zu verschmelzen« (S. 135) seine Obsession, manchmal: sein *Geschick* statt einer Geschicklichkeit.

Relativ spät werden die Motive des Fälschers nochmals aufgerollt, davor implizit Thema. Offensichtlich ist da eben jenes Fatale, dann aber auch der Stolz, mitunter sogar jener, »hochnäsige[] Koryphäen […] bloßzustellen«, wie Ettl mit Verweis auf Beaucamp schreibt (S. 185). Und zugleich ist dieser Stolz dadurch eingehegt, dass man nur privatim jene demütigt, die, widerlegte man sie öffentlich, vielleicht mit dem Fälscher fielen, so er nicht doch Künstler ist und das,

was an der Fälschung als *Genuines* paradox »dysfunktional« (S. 143) wäre, wie oder als ein Künstler leisten kann… Die Entlarver sind Feinde und doch auch Verbündete, was dies betrifft: die »narzisstische Wut«, die »sadistischen Impulse nach Rache« (S. 219).

Doch zurück zu einer da von Ettl schon behandelten Frage: der nach der Kunst, nach jenem Nicht-Identischen, wie man es mit Adorno wohl nennen könnte: Das ist und ist nicht die »manische Performance«, worin sich das »als sinnträchtig« (S. 77) erweist, was sich nicht sagen ließe. Hier entwickelt Ettl ein Panorama: von Broch bis Döblin und Musil, wobei die Frage der Ironie hier höchst spannend gewesen wäre. Kaum weniger spannend sind aber die Oszillationen, von denen schon die Rede war. Das »interaktive Geschehen« ist ja nicht exklusiv dem, der täusche, vorbehalten, es bestehe zunächst ein »Oszillieren zwischen Inspiration und Ausarbeitung« (S. 93). Das verlange »Mut«, nämlich »den Aufenthalt im Tumult« (S. 94), welcher zu Beginn bestehe und sich dann vielleicht anders noch in der Kunst finde. »Unterdistanzierung« (S. 95) sei dabei ein Problem, eine spezifische Art der Distanzlosigkeit. Das Moment der Spannung als völlig entfallener zeige ChatGPT; »innere[] Bürokratie«, also ein nichtssagender Formalismus, oder aber ein Mangel an »Metaphernpotenz« (S. 98), der daher rührt, dass alles etwas oder aber nichts etwas – oder mehrerlei – bedeute, zeitigt keine Sprache, schon gar nicht Sprachkunst.

Nun ist kurz umrissen, was Ettl ambitioniert leisten will und auch größtenteils leistet – was die Frage nach den Problemen eröffnet. Tatsächlich ist wenig an der Studie zu bemängeln, neben einigen (wenigen) Tippfehlern, etwa »Herrmann« Broch, vielleicht, dass mit der Ironie auch die Frage des Verlaufs, wie er Texten womöglich anders als Bildern eignet, unterbelichtet bleibt: Zwar mögen die Psychodynamiken einander ähneln, aber eine Differenzierung zwischen diesen Künsten, seit Lessings *Laokoon*-Text immer wieder bedacht, hätte vielleicht geholfen, manches noch schärfer herauszuar-

beiten. Überhaupt wäre spannend, zu diskutieren, wie es mit anderen Feldern aussieht, etwa im Bereich der Fälschung, man denke etwa an das einst als Skandal geplante Buch *Eleganter Unsinn* von Sokal und Bricmont, die zugleich Entlarver sein wollten, wozu es übrigens oft dieser Praxis des Fälschens, einer im weitesten Sinne noch ästhetischen Verfahrensweisen, bedarf. Man könnte provokant auf einen prototypischen Anarcho-Clown hinweisen, der zugleich aber der in seiner Wichtigkeit kaum zu überschätzende Geburtshelfer einer Philosophie ist: Sokrates. Er entlarvte Experten, die die Machthaber bezahlten, die eine Regierung aber auch benötigt, insofern deren Expertise die Mächtigen als tüchtige Problemlöser gleichsam legitimierte. Die Abgrenzung inner- und außerhalb ist bei Ettl jedenfalls nicht immer klar. Ansonsten sind manche Erklärungen vielleicht auch zu allgemein; ob etwa Ähnlichkeiten zwischen *allen* Fälschern bestehen und zu der immer ähnlichen Erklärung oder Herleitung auch stets passen, fragt man sich. – Freilich ist da Ettls undogmatisches Vorschlagen von Mustern angesichts des Anekdotischen auch eine subtile Rücknahme dessen, was in einem anderen Ton vorgetragen tatsächlich irritieren könnte. Somit ergibt sich in Summe der Eindruck einer sehr spannenden, abwechslungsreichen und mit Gewinn zu lesenden Studie.