

Von der (Ohn-)Macht der Experten : Kennerschaft im Kontext von Markt und Recht

Autor(en): **Nägeli, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **11 (2018)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von der (Ohn-)Macht der Experten: Kennerschaft im Kontext von Markt und Recht

Barbara Nägeli

«Ob sie es wollen oder nicht: Kunstexperten sehen sich mit der Tatsache konfrontiert, dass ihr Urteil den Marktwert eines Kunstwerks kräftig mitbestimmt und dass ihre Einschätzung ein juristisches Nachspiel haben kann. Sie bewegen sich im Kontext von Markt und Recht.»¹ Diese Feststellung der Juristin Friederike von Brühl lässt aufhorchen: Es ist zwar keineswegs das erste Mal, dass sich Persönlichkeiten aus der Rechtswissenschaft zum früher eher diskret praktizierten, der Öffentlichkeit mehrheitlich entzogenen Tätigkeitsbereich von Kunstsachverständigen äussern. Kunstrechtliche Publikationen und Tagungen zum Kunstrecht boomen seit mehreren Jahren. Nur hat sich die kunstrechtliche Literatur zum Expertenwesen bislang auf Haftungsfragen bei fehlerhaften Expertisen konzentriert. In Friederike von Brühls Schrift *Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem* hingegen geht es um den Sachverhalt, dass Kunstwerke, die in Werkverzeichnissen fehlen, nicht nur mit Zweifel behaftet sind, sondern geradezu unverkäuflich werden können.

Den mit Authentifizierungen beauftragten Expertinnen und Experten wird unmissverständlich klar gemacht: Wo Kunst als Handelsware in Erscheinung tritt, sind die Zeiten für rein wissenschaftlich geführte Zu- und Abschreibungsdiskussionen definitiv vorbei. Während noch vor wenigen Jahrzehnten von Expertisen begleitete Kunstwerke Misstrauen hervorriefen, werden heute vielmehr die Gutachten als die Werke gehandelt. Denn wenn ausschliesslich am Status und damit am Erwerb grosser Namen interessierte Käufer ohne Kunstverstand und kunstferne, rein spekulativ investierende Finanzierungsgesellschaften den Kunstmarkt bestimmen, erhalten Gutachten den Rang von Wertpapieren.² Insofern ist Friederike von Brühl – leider – zuzustimmen: Die Gutachterpraxis muss heutzutage vermehrt den Kontext von Markt und Recht mitberücksichtigen, eben weil das Urteil der massgebenden Sachver-

ständigen im Umfeld steigender, für gewisse Sammelgebiete gar explodierender Preise über Gewinn oder Verlust von beträchtlichen finanziellen Werten mitbestimmt. Das Thema ist allerdings nicht wirklich neu. Von Brühl zitiert gleich am Anfang eine Feststellung Max J. Friedländers aus dem Jahre 1919, die nichts an Aktualität eingebüsst hat: «Der Kenner schafft – und vernichtet – Werte und verfügt dadurch über eine beträchtliche Macht.»³

Trotz dieser Machtstellung und der ihnen dadurch zukommenden sogenannten «Zuschreibungsautorität» handeln die mit Authentifizierungen oder Fälschungserkennung beauftragten Sachverständigen in mehrerer Hinsicht ohnmächtig: Erweist sich nämlich ein Urteil als falsch, drohen Prozesse, die sich unter Umständen über Jahre hinziehen können. Je nach Rechtssystem ist es möglich, dass Expertinnen und Experten für eine Fehleinschätzung sogar strafrechtlich verfolgt und zu Schadenersatz verpflichtet werden, wie etwa in Frankreich. Ausserdem können auch den besten Kennern und Spezialistinnen Fehltritte unterlaufen, was nicht nur zu Verunsicherung führt, sondern die Glaubwürdigkeit des ganzen Berufsstandes beeinträchtigt und das Ansehen kunstwissenschaftlicher Expertise in der Öffentlichkeit lädiert. Und schliesslich: Für Fehltritte sind zwar oft äussere Umstände, wie raffinierte Täuschungsmanöver kriminell agierender Fälscher, mitverursachend. Fehlurteile sind aber auch aus systemimmanenten Gründen unvermeidlich, denn Expertisen bleiben trotz aller Anstrengungen, die Methoden zu verwissenschaftlichen und durch kunsttechnologische Untersuchungen zu unterstützen, keine unumstösslichen Wahrheiten, sondern anfechtbare Meinungsäusserungen: Die Expertise ist recht eigentlich ein «Papier auf Widerruf».⁴ Dieser Problematik sind die nachfolgenden Überlegungen gewidmet.

Der Fall «Sammlung Jägers»

Die zwei Kunstmarktsjahre 2009 und 2010 waren im buchstäblichen und übertragenen Sinne merkwürdig: Zum einen wurden auf den bisher verblüffend krisenresistenten Kunstmärkten so hohe Preise wie nie zuvor bezahlt, zum andern standen im Fokus der Medienberichterstattung weniger die sich jagenden Auktionsrekorde und riesigen Umsätze, sondern vielmehr minutiös recherchierte Artikel über Fälschungsfälle und Betrügereien. Im August 2009 hob das Landeskriminalamt Baden-Württemberg in der Nähe von Mainz ein Lager mit über 1000 gefälschten Plastiken Alberto Giacomettis aus. Die

schiere Menge der Falsifikate macht diesen Betrug zur logistischen Meisterleistung, gibt es doch wohl keinen anderen Bildhauer, dessen Werke gleichermaßen platzsparend gelagert werden können. In Frankreich stand der Künstler Guy Ribes vor Gericht, der Dutzende von Fälschungen im Stile Légers, Renoirs, Dufys und weiterer französischer Künstler fabriziert hatte – offenbar so gut, dass der Schwindel erst nach Jahrzehnten aufflog. Und die angebliche Sammlung Werner Jägers, im September und Oktober 2011 vor Gericht abgehandelt, hat sich als einer der grössten Fälschungsskandale der Nachkriegsgeschichte erwiesen.

Die Koinzidenz von lukrativem Geschäft und krimineller Energie ist auch im Kunstbetrieb nicht zufällig, handelt es sich bei der unentdeckten Kunstfälschung doch um das wohl einträglichste aller Imitate. Gemäss Schätzungen der Brüsseler Behörden ist der Handel mit Kunstfälschungen seit den 1990er Jahren nach dem Drogenhandel der zweitgrösste illegale Markt geworden. Trotzdem scheint es an einem öffentlichen Bewusstsein für das reale Ausmass der internationalen Fälschungsproblematik zu mangeln.⁵ Dies mag unter anderem damit zusammenhängen, dass das Fälschen von Kunstwerken vom Publikum nach wie vor als sympathisches Kavaliersdelikt angesehen wird und bei Politikern und Behörden als Vernichtung meist privaten oder mutmasslich unlauter erworbenen Vermögens auf wesentlich weniger Aufmerksamkeit trifft als etwa die Fälschung von Markenartikeln, bei der ganze Industriezweige und damit Tausende von Arbeitsplätzen auf dem Spiel stehen.⁶

Anders als früher werden heute dank Onlinemedien Betrugs- und Fälschungsfälle ohne nennenswerte Verzögerung sofort nach ihrer Entdeckung verbreitet. Am meisten Resonanz erzeugte die Veröffentlichung der Geschehnisse rund um die vermeintliche Sammlung Werner Jägers.⁷ Nach monatelangen Nachforschungen wurde im Mai 2011 Anklage erhoben gegen den Fälscher Wolfgang Beltracchi, seine Frau Helene und Helfershelfer wegen bandenmässigen Betrugs und Urkundenfälschung in 14 Fällen. Der Beklagte legte Ende September, bei Prozessbeginn, ein umfassendes Geständnis ab. Die involvierten Auktionshäuser in Deutschland sowie Galerien in Genf und Paris, über deren Verkaufskanäle während eines Zeitraums von rund zwanzig Jahren 50 Fälschungen oder mehr in den Markt geschleust wurden, waren da längst bekannt. Betroffen sind Künstler wie Max Pechstein, Max Ernst, Heinrich Campendonk, Kees van Dongen, Fernand Léger und andere mehr. Auch die Sachverständigen, die sich irrten, wurden früh benannt und öffentlich angeprangert. Es sind ausgewiesene Spezialistinnen und

Kenner der entsprechenden Œuvres. Der materielle und immaterielle Schaden für die Beteiligten ist riesig, die entstandene Schadenssumme astronomisch, der Vertrauensverlust, den der Kunsthandel und die namhaften Experten erlitten, desaströs.⁸

Bedenken in Bezug auf die Echtheit der «Jäger'schen Bilder» gingen nicht etwa von kunsthistorisch-stilkritischen Überlegungen aus.⁹ Es war eine Bildrückseite, die den Schwindel auffliegen liess und den Verdacht auf alle Werke der angeblichen Sammlung Jägers lenkte. Das vorgebliche Campendonk-Gemälde *Die roten Pferde*, das im Werkkatalog von 1989 unter Nr. 462 als verschollenes Frühwerk von 1914 galt und ohne Abbildung aufgeführt war, wurde 2006 mit Echtheitsbestätigung der Werkkatalogautorin als sensationelle Wiederentdeckung gefeiert. Das Motiv und die Darstellung selbst hatten keine Zweifel an der Authentizität des Bildes aufkommen lassen. Im Gegenteil: Der Verkaufserlös von 2,4 Millionen Euro, der bislang höchste Auktionspreis für einen Campendonk, lässt vermuten, dass man sich vor einem Meisterwerk des Künstlers wähnte. Es war der Alfred Flechtheim-Spezialist Ralph Jentsch, der den rückseitigen Aufkleber der «Sammlung Flechtheim» als «offensichtlich dilettantisch gefälscht» titulierte und darauf hinwies, dass sich der berühmte Kunsthändler niemals so «dummlich» hätte porträtieren lassen. Ferner mutmasste er, das Etikett wäre monogrammiert worden, wenn wirklich ein Künstler es für Flechtheim entworfen hätte.¹⁰ Dass das Gemälde zudem einen französischen Spannrahmen aufwies, bei dem die Leinwand nicht auf einen Keilrahmen aufgezogen ist, sondern auf ineinandergesteckte und genagelte Holzlatten, wurde ebenfalls als untypisch beurteilt. Zudem fand man bei der nachfolgend veranlassten kunsttechnologischen Untersuchung der Malmaterialien ein verdächtiges Pigment, Titanweiss, das erst nach 1914, also nach dem vermeintlichen Entstehungsdatum des Bildes, auf den Markt kam. Der Fälscher Wolfgang Beltracchi hat bei diesem Campendonk-Gemälde Wissenslücken der Forschung punkto Darstellung, Technik, Masse, Signatur und Standort gekonnt ausgenutzt, überdies die Freude über das Auffinden eines verloren geglaubten Werks psychologisch klug vorhergesehen und die Gier des Handels und der Sammler nach sogenannter «marktfrischer Ware» erfolgreich gestillt.

Zur Ehrenrettung der Expertinnen und Experten, die sich getäuscht hatten bzw. sich täuschen liessen, darf immerhin angemerkt werden, dass Beltracchi sich nicht nur durch eine erstaunliche künstlerisch-handwerkliche Fälscherbegabung auszeichnete. Er setzte sich auch seriös mit dem jeweiligen

Werk und der entsprechenden Künstlerbiografie sowie mit der kunsthistorischen Sekundärliteratur auseinander, deren reichhaltige Informationen er geschickt für seine Zwecke nutzte.¹¹ Auch sonst scheute er keinen Aufwand, allein schon was seine Rückseitenmanipulationen betrifft: Beltracchi soll die verschiedenen Holzschnitte und Galerie-Etiketten in Südfrankreich produziert haben lassen. Abgesehen von jenem der «Sammlung Flechtheim» gibt es täuschend gute Imitationen von Etiketten der Kunsthandlung Schames in Frankfurt, der Galerie Herwarth Walden in Berlin und des Kunstsalons Emil Richter in Dresden. Um die Provenienz «Sammlung Jägers» zu untermauern, fabrizierte Beltracchi gar auf alt getrimmte Fotos, die Helene Beltracchi, als «Josefine Jägers» inszeniert, vor Bildern der erfundenen Sammlung zeigen – vermeintlich vor Werken von Léger, van Dongen oder Pechstein. Damit nicht genug organisierte Beltracchi offenbar jemanden, der sich darauf verstand, unterschiedliche alte Handschriften nachzuahmen.¹²

Die Rolle der Materialkenntnis

Der Fall Jägers zeigt exemplarisch, wie wichtig im Bereich der Expertise – zumindest bezüglich der Kunst vor 1950 – breite Kenntnisse und Erfahrungswerte über die Materialität von Kunstwerken sind. Kenntnisse, die nicht nur die Bildvorderseiten betreffen, sondern speziell auch die Bildrückseiten, im Hinblick auf Rahmung, Bildträger und allenfalls vorhandene geschriebene oder gedruckte Etiketten. Auch wenn die Expertenschaft mangels im Original vorliegender Vergleichswerke in der Regel auf Bilddatenbanken und konventionelles Fotomaterial angewiesen ist, ersetzt nichts, auch nicht die modernste Reproduktionstechnik und die beste Bildauflösung, eine intime Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als physischem, dreidimensionalem Objekt. Leider gilt aber vor allem der Kunstgeschichte – als Geistes-Wissenschaft mit starker Neigung zur Theoriebildung – die Beschäftigung gerade mit den materiellen Eigenschaften eines Gegenstands in bester platonischer Tradition immer noch als mindere, wenn nicht als vernachlässigbare Angelegenheit.¹³ Anders lässt sich die neu aufgeflamnte Liebe zu Reproduktionen und der Enthusiasmus, mit dem sie von namhaften Kunsthistorikern vorgetragen wird, kaum erklären. Dass das Original erst der Anfang eines Kunstwerks sein soll und die Reproduktion quasi die Vollendung des Werks darstelle, mag als akademische Fragestellung von Interesse sein, beim Umgang mit dem Original

in der Gutachterpraxis und besonders bei Echtheitsabklärungen bleibt die Reproduktion aber eine Krücke. Hier ist breites Anschauungswissen schmallem Abbildungswissen und «armchair research» in jedem Fall vorzuziehen.¹⁴

Nicht nur weist der Fall Jägers nachdrücklich auf die Wichtigkeit der kunsthistorischen Erfahrungswerte im Umgang mit Originalen hin. Er ist darüber hinaus willkommener Anlass, die Rolle der Kunsttechnologie im Zusammenspiel mit der kunsthistorischen Expertisentätigkeit anzusprechen. In den Feuilletonbeiträgen über laufende Ermittlungen und deren Ergebnisse in Betrugs- und Fälschungsfällen wird immer wieder die zentrale Bedeutung kunsttechnologisch-naturwissenschaftlicher Untersuchungen betont und eine engere Zusammenarbeit von kunsthistorischer und kunsttechnologischer Forschung gefordert. Das ist durchaus verständlich: Die lange Historie der Falschatributionen bzw. Fehlbeurteilungen ist Beweis genug, dass rein kunsthistorisch-stilkritisches Vorgehen fehleranfällig und nicht das Mass aller Dinge ist. Bei der Fälschungserkennung bzw. Falsifizierung von zweifelhaften Werken ist der Beitrag der Kunsttechnologie denn auch meist unbestritten. Im Kontext von Zu- und Abschreibungsfragen hingegen stellt sich die Sachlage etwas anders dar. Die im Zeitraum der letzten 40 Jahre auf eine beachtliche Anzahl angewachsenen De- und Reattributionen des wohl bedeutendsten Werkkatalog-Projekts unserer Tage, des Rembrandt Research Project, das von Anfang an naturwissenschaftliche Untersuchungen mit einschloss, ist sprechendes Beispiel dafür.¹⁵ Neben dem Feuilleton plädiert insbesondere die kunstrechtliche Literatur für eine stärkere Berücksichtigung naturwissenschaftlicher Analysen beim Erkenntnisprozess der Zuschreibung. De facto werden die Resultate solcher Analysen seit den 1970er Jahren durchaus und zunehmend berücksichtigt. Nur – und dieser Hinweis ist vor allem an die Adresse der Jurisprudenz gerichtet – sollte man nicht erwarten, dass kunsttechnologische Befunde in jedem Fall schlüssig sind. Auch sogenannte objektive Methoden funktionieren nicht als Zauberstab, der alle Fragen in gültige, zweifelsfreie Antworten verwandelt.

Der Fälscher Beltracchi gab anlässlich des Gerichtsverfahrens zu Protokoll, «er halte den unerschütterlichen Glauben an naturwissenschaftliche Gutachten für naiv».¹⁶ Diese kritische Haltung teilen auch seriösere Zeitgenossen, wie etwa Ernst van de Wetering, der heutige Leiter des erwähnten Rembrandt Research Projects, der über jahrzehntelange Erfahrung nicht nur in Bezug auf Rembrandt und sein Werk, sondern ebenso hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen kunst- und naturwissenschaftlicher Expertise

verfügt. Ausgehend von seinen ernst zu nehmenden Einsichten, ziehe ich – auch auf eigene Berufserfahrung gestützt – eine Zwischenbilanz im Hinblick auf Aussagekraft und Relevanz der Zusammenarbeit von Kunstwissenschaft und Kunsttechnologie.¹⁷

Erstens: Eine Zuschreibung bleibt auch unter Zuhilfenahme kunsttechnologischer Ergebnisse nicht selten eine «vielfach rotierende Grösse», die sich aus ständig vergleichender Analyse ergibt und sich durchaus verändern kann.¹⁸ Dieses Phänomen hängt nicht zuletzt mit dem Lernprozess von Expertinnen und Experten zusammen, den Ernst van de Wetering mit der Bemerkung pointiert, die «Handschrift eines Malers» müsse «nicht notwendig den Modellen entsprechen [...], die sich die Kunsthistoriker ausdenken.»¹⁹ Oft führt allzu grosser Skeptizismus, wie er gerade für Anfangsphasen von Werkverzeichnisprojekten typisch ist, zu einem übereifrigen Neinsagen und zu Abschreibungen, die über die Dauer nicht zu halten sind.

Zweitens: Urteile müssen nicht besser, will heissen objektiver ausfallen, wenn sie von einem Kollektiv, oder wie wir heute eher sagen würden: von einem Team gefällt werden. Der Fall Rembrandt Research Project zeigt deutlich, dass auch zu einer bestimmten Zeit wissenschaftlich korrekt scheinende Methoden und Vorgehen dem Zeitgeist gehorchen, hier jenem der 1968er Jahre mit seiner Überhöhung des Kollektivs. Daraus lässt sich ableiten, dass selbst Verfahren auf dem jeweils neuesten Stand wissenschaftlicher Praxis etwas Temporäres anhaftet, sie sind weder gänzlich objektiv noch wirklich nachhaltig.

Drittens: Naturwissenschaftliche Analysen bzw. deren Resultate können kunsthistorisch-stilkritische Schlussfolgerungen stützen, jedoch nicht ursächlich leisten. Gesucht wird von den Technologen in der Regel nach dem, was vonseiten der Kunstgeschichte zur Beantwortung einer bestimmten Fragestellung als dienlich erachtet wird. Oft genug ergeben sich aus den naturwissenschaftlichen Antworten weitere Fragen, die ein bestimmtes Zu- oder Abschreibungsproblem nicht gerade vereinfachen.

Viertens: Auch naturwissenschaftliche Resultate sind grundsätzlich interpretationsbedürftig und werden dementsprechend unterschiedlich ausgelegt bzw. gewichtet, also möglicherweise auch falsch. Zu einer zusätzlichen Komplikation können die sogenannten bildgebenden Verfahren werden, etwa Röntgen- und Infrarotbilder. Denn sie generieren, wie der Kunsthistoriker Felix Thürlemann ausführt, «Parallelbilder», die ihrerseits einer Auslegung bedürfen.²⁰ Wie in der medizinischen Diagnostik gilt auch hier, dass zuverlässig-

sige Deutungen nur dann einigermaßen garantiert sind, wenn der Interpretierende über grosse Erfahrung und idealerweise tägliche Praxis verfügt. Erschwerend kommt hinzu, dass viele Künstler-Œuvres nicht oder nur in Teilen erforscht sind und deshalb Vergleichsdaten in ausreichender Menge fehlen.

Das sogenannte implizite Wissen

Wenn selbst unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher bzw. kunsttechnologischer Methoden Fehlurteile unausweichlich sind, muss ein grundsätzliches Problem vorliegen, das in den Erkenntnismethoden selber liegt. Ich meine damit weniger diejenigen Verfahren, die auf explizites, Objektivität anstrebendes Wissen zielen, ein Fakten- und Bücherwissen, das sich erwerben und vermitteln lässt, und das grundsätzlich allen gleichermassen zur Verfügung steht. Ich möchte am Schluss das Thema gerne noch etwas ausweiten, indem ich auf eine andere Art des Wissens eingehe, auf das sogenannte implizite Wissen. Hier handelt es sich um ein Erfahrungswissen, das im Gegensatz zum expliziten Wissen an die Person seines Trägers und dessen individuelle Lernerfahrungen gebunden ist, und sich jeglicher Formalisierung verweigert.

Diese Wissensart, die in der Kennerschaft kulminiert, ist der erkenntnis- und wissenstheoretischen Forschung seit Längerem bekannt und jedem praktisch tätigen Kunstexperten – obwohl er nicht gerne darüber spricht – schmerzlich bewusst. Spätestens dann nämlich, wenn er als Antwort auf die oft gestellte Laienfrage: «Woran sehen Sie das?» ein Urteil ausformulieren und argumentativ belegen soll und die unmittelbarste und ehrlichste Antwort eigentlich wäre: «Ich weiss es einfach». Hier liegt ein klassischer Fall der Anwendung impliziten Wissens vor, gemäss dem Diktum Michael Polanyis «Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen.»²¹ Das implizite Wissen wird denn auch im Fachjargon «tacit knowledge» genannt, «stummes Wissen».

Immerhin ist sich die Juristin Friederike von Brühl des Phänomens des impliziten Wissens bewusst, wenn sie in der eingangs erwähnten Publikation die von ihr als subjektiv erachtete kunsthistorisch-stilkritische Methode des Kunstexperten folgendermassen charakterisiert: «Die methodischen Schritte, in die sich die subjektiven Zuschreibungsmethoden aufschlüsseln lassen, wird der Experte in den seltensten Fällen bewusst systematisch und chronologisch vollziehen. Vielmehr greifen die subjektiven Zuschreibungsmethoden eng ineinander und werden in einer umfassenden Gesamtbetrachtung auf das

Kunstwerk angewendet. Oft vollzieht sich ihre Anwendung binnen weniger Sekunden.»²² Besonders aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist die Bemerkung, dass sich die Anwendung des Wissens unvermittelt vollziehen kann. Diese Beobachtung trifft ins Schwarze. Oft fällen Koryphäen ihre Urteile nämlich augenblicklich, ohne sich stundenlang mit dem Objekt auseinandergesetzt zu haben.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur wird die Bedeutung des impliziten Wissens unterschätzt. Da es schwer greifbar und kaum vermittelbar ist, haftet ihm spätestens seit Aby Warburg etwas Unseriöses an. Warburgs geringschätzigste Bezeichnung der Kenner als «Attribuzzer» deutet zumindest darauf hin.²³ Fündig wird man immerhin beim Historiker und Kulturwissenschaftler Carlo Ginzburg, der 1979 in einem Aufsatz über das Vorgehen des Kenners bemerkt: «Niemand erlernt den Beruf des Kenners (oder Diagnostikers), wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmass und Intuition.»²⁴ Ginzburg führt mit den Begriffen «Spürsinn, Augenmass und Intuition» als Charakteristika der kennerschaftlichen Praxis genau jene unmessbaren Erkenntnisinstrumente an, die die moderne Erkenntnis- und Wissenstheorie mit dem Begriff «implizites Wissen» genauer zu definieren versucht.²⁵

Der Experte baut – das darf bei solchen Charakterisierungen allerdings nicht vergessen gehen – selbstverständlich auf erlerntem Wissen auf. Aber er gebraucht sein Gedächtnis, ohne dass die Lernerfahrungen aus der Vergangenheit im Augenblick ihrer Anwendung bewusst erinnert werden. Anders formuliert: Im Gegensatz zum Anfänger ist der Experte in der Lage, «Muster und typische Formen als Ganzes [zu erkennen], die stückweise praktisch nicht zugänglich sind».²⁶ Das bedeutet, dass dieser Zugriff auf das implizite Wissen, wie übrigens die Mehrzahl aller Hirnprozesse, unterhalb der Bewusstseinschwelle geschieht, also unbewusst. Zusätzlich irritieren mag, dass als Speicher für solches Erfahrungswissen, neurowissenschaftlich gesprochen, offenbar das limbische System dient, unser emotionales Hirn. Es lenkt unsere Gefühle, unser Verhalten und speichert Langzeitwissen. Vor allem reagiert es sehr viel schneller als das bewusste Denken, es filtert Informationen, verkürzt Denkprozesse und verhilft zu raschen Handlungen bzw. Entscheidungen. Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass dieser Teil unseres Gehirns blitzschnell eine Entscheidung trifft und der Ratio nachfolgend die undankbare Aufgabe zufällt, die dazu passenden Begründungen zusammenzusuchen.

«Der Mensch ist nicht Herr im eigenen Haus» hat Sigmund Freud vor mehr als hundert Jahren die hier in sträflicher Verkürzung resümierten Erkenntnisse moderner neurowissenschaftlicher und erkenntnistheoretischer Forschung vorweggenommen. Diese emotionale Komponente bei vermeintlich rationalen Entscheiden bedeutet nun aber nicht, dass die so zustande gekommenen Entscheide falsch sein müssen. Im Gegenteil: Oft liegt man mit dem «Bauchgefühl», wie das implizite Wissen im Volksmund heisst, durchaus richtig. Es bedeutet aber auch, dass Entscheidungen prinzipiell unberechenbarer sind, als man es gern hätte.²⁷ Soweit der Ausflug in die Gefilde des impliziten Wissens. Aber auch die Ausführungen zu den Imponderabilien des expliziten Wissens zeigen: In der Gutachterpraxis gilt es sich der unangenehmen Erkenntnis zu stellen, dass Expertisen nach wie vor eine wackelige Angelegenheit sein können. Eine Erkenntnis, die man im Umfeld von Markt und Recht nur ungern äussert. Denn sie offenbart, dass sich hinter der Macht der Kunstexperten auch Ohnmacht verbirgt.

Die Internetadressen der im Vortrag und im Anmerkungsapparat zitierten Online-Medien (*Artnet Magazin*, *FAZ*, *Die Zeit*, *Der Spiegel* etc.), die regelmässig über den damals aktuellen Fälschungsfall rund um Wolfgang Beltracchi informierten, sind zum grössten Teil nicht mehr greifbar, werden aber zur Wahrung der Historizität belassen. Dementsprechend fehlt ein Hinweis auf das Abrufdatum.

- 1 Friederike Gräfin von Brühl, *Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem. Der Anspruch auf Erteilung einer Expertise und auf Aufnahme in ein Werkverzeichnis* (Bucerius Law School, Schriften zum Kunstrecht, 4), Diss. Univ. Lausanne, 2007, Köln / München: Heymann, 2008, Vorwort, S. VII.
- 2 Legendär ist Walter Friedlaenders (1873–1966) Ausspruch «Das Bild ist echt, wieso brauchen Sie eine Expertise?», zit. nach Anna Blume Huttenlauch, «Zur Haftung von Kunstexperten. Der Fehler als relative Grösse», erschienen auf *Artnet Magazin*, 27.7.2010 (www.artnet.de/magazine/zur-haftung-von-kunstexperten/).
- 3 Max J. Friedländer (1867–1958), *Der Kunstkennner*, Berlin: Cassirer, 1919, S. 8, zit. nach: Von Brühl 2008 (wie Anm. 1), S. 1.
- 4 Christian Herchenröder, «Vom Wert der Expertise», in: *Die Kunstmärkte. Sammelgebiete, Museumspolitik, Auktionsstrategien [...]*, Düsseldorf: Verlag Wirtschaft und Finanzen, 1990, S. 302–315, hier S. 315.
- 5 Gemäss Dirk Boll, *Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt*, Zürich: Rüffer & Rub, 2009, S. 173. Ein von der Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, organisiertes Symposium im Pariser Musée Rodin unter dem Titel «Symposium on Conterfeit Sculpture» vom 27./28.10.2010 nahm sich aber jüngst der Thematik des fehlenden Problembewusstseins an. Diese Initiative ist auch deshalb begrüssenswert, weil gerade bei Skulpturen, vor allem bei Bronzegüssen, die Definition von Original und Fälschung besonders kompliziert ist, und national unterschiedliche Regelungen bezüglich Auflagenzahl, Urheberrecht und Urheberpersönlichkeitsrecht ein international koordiniertes Vorgehen erschweren.

- 6 Die fehlende Sensibilität gegenüber Fälschungen und dem durch sie verursachten Schaden mag auch durch eine psychologische Komponente, ja vermutlich anthropologische Konstante bedingt sein, ist «Mimikry», wie es die Biologen nennen, doch eine seit Jahrtausenden existierende Strategie der Lebewesen. Tarnungen aller Art reichen in früheste Schichten der Evolution zurück. Interessant ist, dass der in der Kunstgeschichte wichtige Begriff der «Mimesis» als Prinzip künstlerischer Nachahmung mit dem Begriff «Mimikry» etymologisch verwandt ist. Die angesprochene «Mimikry-Theorie» geht davon aus, dass in der menschlichen Kultur die «techné» – das technische Vermögen – mit dem «pseudein» – also dem Täuschen und Belügen – einhergeht. Dies deckt sich mit der barocken Auffassung, der vorurteilsbefangene und leichtgläubige Mensch sei sogar grundsätzlich auf Täuschung aus, was der lateinische Sinnspruch «Mundus vult decipi ergo decipiatur [Die Welt will betrogen sein, also werde sie betrogen]» auf eine bis heute sprichwörtliche, weil offenbar zutreffende Formel brachte. Vgl. die Argumentation von Anne-Kathrin Reulecke, «Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung», in: Dies. (Hrsg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 7–46, hier S. 9.
- 7 Verschiedene deutschsprachige Print- und Onlinemedien haben den Fall ab Sept. 2010 in mehreren Beiträgen kontinuierlich berichtet, etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt*, *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *NZZ*, *Art* und *Artnet Magazin*. In der Zwischenzeit sind mehrere Publikationen über den Fall erschienen, vgl. z. B. Stefan Koldehoff, Tobias Timm, *Falsche Bilder – Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin: Galiani, 2012. Ferner Henry Keazor, Tina Öcal (Hrsg.), *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin: De Gruyter, 2014; Henry Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft / Theiss, 2015, bes. S. 233–246, sowie Saskia Hufnagel, Duncan Chappell, «The Beltracchi Affair: A comment and further reflections on the <most spectacular> German art forgery case in recent times», in: *Art Crime. Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, hrsg. von Noah Charney, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016, S. 9–20.
- 8 Über die Anklageschrift berichtete Henrike von Spesshardt, «Anklage im Fall Sammlung Jägers erhoben. Millionenfälscher vor Gericht», in: *Artnet Magazin*, 24.5.2011 (www.artnet.de/magazine/anklage-im-fall-sammlung-jagers-erhoben/). Beltracchis umfassendes Geständnis vom 27.9.2011 verkürzte nicht nur die Verfahrensdauer von geplanten 40 Prozesstagen, sondern minierte auch die Haftdauer (im sogenannten «offenen Vollzug») für den Hauptangeklagten von 10 auf 6 Jahre (laut Damian Zimmermann, «Geständnis im Kunstfälscherskandal <Sammlung Jägers>. Bekenntnis mit Beigeschmack», in: *Artnet Magazin*, 28.9.2011 (www.artnet.de/magazine/gestandnis-im-kunstfaelscherskandal-sammlung-jagers/). Der Prozess und die Geständnisse Beltracchis bezüglich seiner Vorgehensweise bzw. seiner Tricks sind nachzulesen in: Niklas Maak, «Alles war absurd einfach», in: *FAZ.NET* (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstfaelscher-prozess-alles-war-absurd-einfach-11411088.html>, Stand 1.11.2017), oder Gisela Friedrichsen, «Der Filou darf sich freuen», in: *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,788696,00.html>, Stand 26.9.2017. Juristisch war der Fall damit erledigt. Verlängert und erschwert wurde die aber trotzdem noch längere Zeit andauernde Aufklärung durch den Umstand, dass auch anonyme Finanzierungsgesellschaften, obskure Vermittlungsfirmen und dubiose Kunstagenten in Hongkong und auf den Bahamas involviert waren und die Bilder zum Teil auch über Frankreich in die Schweiz, über Monaco und die Kleinen Antillen verschoben und nach Amerika und Spanien weiterverkauft wurden – was dem Fall eine globale

- Dimension verleiht, siehe Stefan Koldehoff, Tobias Timm, «Sammlung Jägers. Nicht mal Oma ist echt» (16.6.2011), in: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/2011/25/Faelscher-skandal-Kunsthistoriker/>, Stand 26.9.2017. In der Print-Ausgabe der *Zeit*, Nr. 47, vom 17.11.2011, veröffentlichten Koldehoff und Timm unter dem Titel «Wer kennt diese Bilder? Die Betrügersammlung» erstmals die ganze Gemäldeliste der Ermittler. Sie umfasst 53 Falsifikate nach mehr als 20 Künstlern.
- 9 Ein Kommentator thematisierte das Expertenversagen und weitete den «Fall Jägers» zu einem «Fall Kunst» aus: «Ich muss zugeben, dass ich diesen Fälschungsfall mit einer gewissen Häme und Schadenfreude begleite. Nicht gegenüber den finanziell Geschädigten, die hier trotz ihrer zu vermutenden Gier zunächst einfach Betrugsoffer sind, sondern vor allem gegenüber der Expertenschaft, deren angemasste Definitionshoheit in ihrer Inkompetenz aufs Grausamste vorgeführt wurde. Ein einziger Fälscherskandal macht Tausende Bücher hochtrabenden Gewächs zur Kunst zu Makulatur. Wenn Künstler wie Campendonk, Max Ernst, Pechstein, Léger etc. von einem begabten Maler so imitiert werden können, dass selbst die ausgewiesenen Experten dies nicht erkennen können, dann bellt die gesamte Verehrung der modernen Kunst den falschen Baum rauf. Es heisst doch nichts anderes, als dass der einmal – in einer kreativen Phase – geschaffene Stil vom Künstler oft fürderhin als eine «Masche» gepflegt wird, die andere handwerklich, gestalterisch und ästhetisch ebenso draufhaben – oder sogar noch mehr, wenn sie gleich mehrere «Genies» nachmachen können. Nun, zuletzt stürzen solche Kartenhäuser zuverlässig zusammen, und das Urteil der künftigen Generationen über unsere Kunst wird vernichtend sein.» («Kein Mitleid» von «fegalo», Kommentar vom 4. Juni 2011 zum Artikel von Anna von Münchhausen, «Das ist doch keine Kunst», *Zeit Online* 1.6.2011, <https://www.zeit.de/2011/23/Kunsthandel?commentstart=1#cid-1366067>, Stand 26.9.2017.
- 10 Zitate nach Carl Friedrich Schroer, *Neues vom Kunstfälscherskandal* (21.6.2011), <http://www.eiskellerberg.tv/allgemein-artikel-detail-txt/items/neues-vom-kunstfaelscher-skandal.html>, Stand 26.9.2017.
- 11 So wünschenswert es ist, dass Werkkataloge zunehmend auch kunsttechnologische Untersuchungen zu einzelnen Werken und Werkgruppen beinhalten, so muss doch festgehalten werden, dass diese informationsreichen Veröffentlichungen nicht nur der Forschung dienen, sondern zugleich als «Handbuch für Fälscher» bzw. Anleitung zum Fälschen missbraucht werden können. Umgekehrt können sich insbesondere Grafikexperten klug machen über Fälscherticks in der Publikation des Meisterfälschers Eric Hebborn (1934–1996), *Der Kunstfälscher*, Köln: DuMont, 1999/2003 (Originalausgabe auf Englisch: *The Art Forger's Handbook*, London: Cassell, 1997). Der Autor erteilt detaillierte Ratschläge für das (Ver-)Fälschen von Zeichnungen (inklusive alter Papiere) und Gemälden und gibt Tipps, wie man mit Experten, Händlern, Sammlern und dem Gesetz umgehen soll.
- 12 Bestens informiert über die Vorgehensweise und Tricks des Betrügerpaars und die schier unüberschaubaren Verwicklungen mit dem Kunstmarkt und Kunstbetrieb ist Schroer 2011 (wie Anm. 10). Ausführlich ist auch der Artikel Koldehoff / Timm 2011 (I), wie Anm. 8. Dort wird die besondere Perfidie geschildert, mit der der Fälscher Wolfgang Beltracchi und seine Frau Helene die Provenienz der Sammlung fälschten – Werner Jägers war zwar ein erfolgreicher Krefelder Kaufmann (1912–1992) und Helene Beltracchi tatsächlich seine Enkelin, Werner Jägers besass aber nie eine Kunstsammlung.
- 13 Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, bes. S. 9–10 («Was ist Materialikonologie?»). Die oft anzutreffende Vernachlässigung, ja Verachtung der materialen Aspekte hat mit dazu geführt, dass sich der kunsthistorische Diskurs vom Objekt selbst wegbewegt. Statt des realen Artefakts werden zunehmend nur noch

Reproduktionen am Bildschirm und/oder Abbildungen in der Sekundärliteratur wahrgenommen. Es droht die Gefahr, dass Untersuchungen und Ergebnisse, in abgehobenem Fachjargon vorgetragen, aufseiten einer breiteren Öffentlichkeit keinem wohlwollenden Verständnis mehr begegnen. Dies wirkt sich nicht nur negativ auf die gesellschaftliche Akzeptanz des Fachs Kunstwissenschaft aus, sondern mittel- und langfristig auch auf die Akzeptanz der Kunstwissenschaft bei der (zeitgenössischen) Kunst selbst.

- 14 Vgl. etwa Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 78), Berlin: Wagenbach, 2009, recht eigentlich ein Plädoyer gegen den «Kult des Authentischen», der von kunstphilosophischer Seite gerne als Mythos hingestellt und negativ konnotiert wird. Gerade in einer «Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit» (so der Untertitel der deutschen Übersetzung von Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York: Zone Books, 1996: *Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2000) hat das Authentische allerdings Konjunktur. Die Sehnsucht nach dem Echten scheint nicht nur ungebrochen, ausserhalb des kunsthistorischen Diskurses geniesst das Einmalige und die Unverfälschtheit des Originals grösste, ja zugegebenermassen oft überbordende Wertschätzung, zum einen als Besitztum und Wertanlage in den Sphären des Markts, also dort, wo Kunst als Handelsgegenstand in Erscheinung tritt, zum andern aber auch beim Publikum, das sich in Massen durch Blockbuster-Ausstellungen schleusen lässt und dem Kunstobjekt oft fast sakrale Verehrung zollt.
- 15 Der Meinungsstreit der Experten lässt sich exemplarisch gerade am Beispiel Rembrandts zeigen, dessen Werkumfang in den Verzeichnissen, angefangen bei Wilhelm von Bode um 1900 bis hin zum Rembrandt Research Project von heute, ständig und beträchtlich schwankte: Von 595 eigenhändi-
- gen Werken auf 558 (1906, Adolf Rosenberg), dann auf 606 (1909, William R. Valentiner) und 630 (1935, Abraham Bredius), wieder zurück auf 564 (1969, Horst Gerson) und aktuell auf etwas über 300. Das 1968 begonnene Research Project, in dessen kürzlich erschienenem 5. Band mit den kleinformati- gen Historien 10 vom Projekt vorgängig angezweifelte oder ganz abgeschriebene nun wieder als eigenhändige Bilder publiziert sind, macht deutlich, dass sich selbst ausgewiesene Experten in einem fortwährenden Widerstreit der Meinungen befinden.
- 16 Zit. nach Zimmermann 2011 (wie Anm. 8).
- 17 Vgl. die Interviews mit Ernst van de Wetering, erschienen in: *Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 81 (2011), Nr. 3, S. 22–28, bes. S. 26, und in: *Die Zeit*, Nr. 29, 13.7.2006, S. 36.
- 18 Zitat nach Tilo Gerlach, *Die Haftung für fehlerhafte Kunstexpertisen* (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk-, und Theaterrecht, 156), Diss. Univ. Freiburg i. Br., 1997, Baden-Baden: Nomos, 1998, S. 17.
- 19 Van de Wetering 2011 (wie Anm. 17), S. 22.
- 20 Felix Thürlemann diskutiert als vehementer Gegner einer «Verwissenschaftlichung der Praxis der Kennerschaft» den Nutzen durch «technische Instrumente» erzielter «Parallelbilder» äusserst kritisch. Er beruft sich dabei auf Erwin Panofsky, der angesichts des seinerzeitigen mit grosser Begeisterung begrüsst Beizugs von Röntgenbildern bemerkt haben soll, dass dadurch «die Zuschreibung von Gemälden keineswegs sicherer, sondern bloss komplexer werde. Statt mit einem einzigen Bild habe man es fortan mit zwei Bildern zu tun». Thürlemann fügt des Weiteren einen Gedanken an, der im Bereich der «Händescheidung» bei Altmeistergemälden bemerkenswert scheint, nämlich, dass diese «Parallelbilder», den Künstler übertölpelnd, etwas zeigen würden, «was der Maler durch nachträgliche Korrekturen und Übermalungen den Blicken des Publikums entziehen wollte». Vgl. Thürlemanns Referat anlässlich der Tagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS)

- in Luzern, 25./26.6.2004, *Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse*, publiziert unter dem Titel: «Händescheidung ohne Köpfe. Dreizehn Thesen zur Praxis der Kennerschaft am Beispiel der Meister von Flémalle/Rogier van der Weyden-Debatte», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 62 (2005), Heft 3/4, S. 225–231, Zitate S. 225 bzw. S. 226.
- 21 So Michael Polanyi in: *The tacit Dimension*, Garden City, N. Y.: Doubleday & Company, 1966, zit. nach: Günther Schanz, *Implizites Wissen*, Mering: Hampp, 2006, S. 6.
- 22 Von Brühl 2008 (wie Anm. 1), S. 34.
- 23 So Aby Warburg 1903, zit. nach: Thürlemann 2005 (wie Anm. 20), S. 225. Giovanni Morelli erklärt in seiner unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff veröffentlichten Schrift *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Bd. 1: *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig: Brockhaus, 1890) im Kapitel «Princip und Methode» in Form eines fiktiven Gesprächs zwischen einem russischen und einem italienischen Kunstliebhaber seine vergleichend-empirische Zuschreibungsmethode («Morelli-Methode»). Dabei mokiert er sich seinerseits verschiedentlich über «diese Herren [Kunsthistoriker und Kunstphilosophen], welche die Abstraction der Beobachtung vorziehen», und gebraucht ein einprägsames Bild, um die Vorzüge der genauen Beobachtung und Werkkenntnis gegenüber der akademischen Lehre seiner Zeit hervorzuheben: «Wer auf einen Berg steigt [...], ohne vorher die Ebene kennen gelernt zu haben, der weiss, oben angelangt, nicht zu sagen, ob die Bäume dort unten Oliven oder Weiden, ob es Pappeln oder Cypressen sind, d. h. ob er eine nördliche oder eine südliche Landschaft vor sich habe; daher, meine ich, sollte man sich zuvor etwas mit der Ebene bekannt machen, will man von der Höhe herab das Gesamtbild der Gegend richtig auffassen und schildern. Ist dies nicht der Fall, so kann doch, wahrlich, die Beschreibung der Landschaft nur aus leeren, auf jede beliebige Landschaft passenden Phrasen und hochklingenden Gemeinplätzen bestehen und wird daher keineswegs zutreffend sein.» Zitate S. 28 und S. 7.
- 24 Zit. nach Carlo Ginzburg, «Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst», in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach, 2002, S. 7–57, hier S. 49. Die deutsche Erstausgabe erschien 1983 in Berlin bei Wagenbach unter dem Titel *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Der originale Text wurde nach mehreren Teilveröffentlichungen unter dem Titel *Spie. Radici di un paradigma indiziario* von Aldo Gargani herausgegeben, im Band *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin: Einaudi, 1979, S. 57–106. Ginzburg behandelt das sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften durchsetzende Indizienparadigma, das sich auf die Semiotik stützt. Er weist auf die Analogie der Identifikationstechniken bei Freud (Symptome), bei Sherlock Holmes (Indizien) und Giovanni Morelli (malerische Details) hin und verfolgt die «Methode» der Spurensucher von der Frühzeit der Jäger bis in die Neuzeit. Sein Ziel ist es dabei, «aus dem Dilemma der seichten Gegenüberstellung von «Rationalismus» und «Irrationalismus» herauszukommen» (Ginzburg 2002, S. 7). Der Aufsatz ist in jeder Hinsicht erhellend.
- 25 Eine ausführliche, theoretisch anspruchsvolle Darlegung des Gegenstands bietet Georg Hans Neuweg in seiner Publikation *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis* (Internationale Hochschulschriften, 311), Habil.-Schrift Univ. Linz, 1998, 2. Aufl., Münster: Waxmann, 2001 (1. Aufl. 1999).
- 26 Ebd., S. 14, Zitat S. 284.
- 27 Vgl. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München: Bertelsmann, 2007.