

Sprich mit mir!

Die Sammlung
befragen

Design LAB#7

wird gefördert von:

Das
Kuratorium
Preußischer
Kulturbesitz



BERTELSMANN

DAIMLER



KPMG

Linde

SAP

SIEMENS

WÜRTH

DF



Kunstgewerbemuseum
Staatliche Museen zu Berlin

Sprich mit mir !

Die Sammlung
befragen

2

3

Herausgegeben von
Claudia Banz und Angeli Sachs

Design LAB#7



Kunstgewerbemuseum
Staatliche Museen zu Berlin



hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zurich University of the Arts

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Einführung	7
Netzwerk	12
Taschenglobus	15
Schachspiel	25
Fernseher	37
Kruzifix	47
Herkulespokal	59
Eisenschmuck	69
Paisleykleid	79
Stühle	91
Vorbilder	101
Biophilia	111
Pastille	121
Blow Chair	131
Literaturverzeichnis	140
Impressum	147

Vorwort

Sprich mit mir!

Die Sammlung befragen

7

Der Reader *Design Lab #7* erscheint im Kontext der Reihe *Design Labs* des Kunstgewerbemuseums und entstand in Kooperation mit dem Studiengang Master of Arts in Art Education Curatorial Studies der Zürcher Hochschule der Künste. Für das *Design Lab #7* öffnete das Kunstgewerbemuseum den Studentinnen und Studenten seine Sammlung bis hinein in die Depots und Archive, damit unseren Objekten neue Fragen gestellt werden konnten. Die Antworten fielen oftmals überraschend aus. Mit neugierigem, freiem Blick wurden unsere Objekte angeschaut, quasi begriffen, und aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, um in einen erweiterten Diskurs gestellt zu werden. Mit kaleidoskopischem Blick blätterten die Interviewer*innen Themen auf und verdeutlichen so die Relevanz historischer Objekte für heute. So mutierte der Taschenglobus aus dem 17. Jahrhundert, den greifbare Nähe auszeichnete, im digitalen Zeitalter zum aus der Hosentasche gezogenen Smartphone mit Google Earth auf dem Display. An anderer Stelle greift der Reader mit dem Kapitel „Auf der Suche nach Inspiration“ auf die Ursprünge des Museums als vorbildhafte Mustersammlung zurück, die heute auf digitalen Plattformen zu Hause, motivisch, thematisch, farblich sortiert erscheinen wie einst in den Regalen.

Im Museum stehen Objekte eines Welttheaters, das es immer wieder neu zu interpretieren und aufzustellen gilt. Historische Werke angewandter Kunst aus allen Epochen zu befragen, steht in der Tradition des Hauses, das immer wieder auf der Suche nach neuen Materialien, neuen Techniken und Vorbildern ist. Mit dem geübten Blick auf die ästhetische Gestal-

tung, erweitert durch Reflektionen der Zeit, rückt auch der Diskurs der einzelnen Designdisziplinen in den Fokus. Unterschiedliche Designströmungen wie Social Design, Human Centered Design oder Speculative Design und Discursive Design finden entsprechende Antworten und Lösungen. Plastik, einst Wunderwaffe einer freien Gestaltung für Alle, mutiert im heutigen Diskurs zum Teufelswerk, das gesundheitsschädlich und umweltverschmutzend die Welt im Müll zu ersticken droht.

Diese Veranschaulichung ist in diesem *Design Lab #7* überzeugend gelungen und daher gilt mein erster Dank Claudia Banz, der Initiatorin und Kuratorin dieser für das Kunstgewerbemuseum so wichtigen Reihe. Für die Nr. 7 des *Design Labs* konnte sie Angeli Sachs und ihre Studentinnen und Studenten der Zürcher Hochschule der Künste gewinnen. Ihnen allen sei für das Konzept und die engagierte Umsetzung sehr herzlich gedankt. Die Früchte dieser Arbeit sind durch die Pandemie bedingte Schließung des Kunstgewerbemuseums hier in dieser Publikation zusammengeführt worden. Mein weiterer Dank gilt Rory Witt für die gelungene Gestaltung des Readers und den Mitarbeiter*innen hier im Haus, die zum Projekt mit beigetragen haben. Doch ohne Fördermittel wäre auch die Publikation nicht zustande gekommen und so gilt mein großer Dank dem Kuratorium der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, welches die Reihe der *Design Labs* substantiell fördert und ermöglicht.

Sabine Thümmler

Direktorin Kunstgewerbemuseum

8

Einführung

Der vorliegende Reader ist aus einer Kooperation zwischen dem Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen Berlin und dem Master Art Education Curatorial Studies der Zürcher Hochschule der Künste hervorgegangen. Er resultiert aus der gemeinsamen Recherchearbeit zweier Museums- und Ausstellungskuratorinnen und vier Studierenden für die siebte Ausgabe des *Design Labs* am Kunstgewerbemuseum, die ursprünglich in eine Ausstellung münden sollte. Aufgrund der durch die Covid-19-Pandemie bedingten Schließung der Museen wurde die Ausstellung in das Format eines Readers transformiert. Der Titel *Sprich mit mir!* verweist auf den Fokus des *Design Lab #7*: Im Zentrum stehen das Kunstgewerbemuseum und jede Menge Fragen, die die hegemonialen Deutungshoheiten und Wissensdiskurse betreffen:

Wie entstehen Sammlungen in Museen? Wer entscheidet, was gesammelt wird? Nach welchen Kriterien wird gesammelt? Wer entscheidet, was und wie etwas ausgestellt wird? Welche Objekte werden ausgestellt und welche verbleiben im Depot? Auf welchen Ordnungskriterien basieren Sammlungen und ihre Präsentationsformen?

Kunstgewerbemuseen, und um diese geht es in unserem Kontext, spiegeln bis heute überwiegend Sammlungsstrategien, Systematisierungen und Epistemologien des 19. Jahrhunderts wider. Kunstgewerbemuseen sind in ihrem Gründungsimpetus Kinder der Weltausstellungen: Diese wiederum waren Leistungsschauen industriellen Fortschritts und dienten als Bühne imperialer Machtdarstellung der sich neu formierenden Nationen. Durch die ausgestellten Objekte aus den Bereichen Technik, Wissenschaft und Kunst machten sie die Welt sichtbar und durch Kategorisierungen scheinbar beherrschbar. Zugleich spiegelten sie die Beschleunigung der Warenzirkulation sowie die dynamische Bewegung der Menschen rund um den Globus wider.

Weltausstellungen boten für die neu entstehenden Kunstgewerbemuseen eine wichtige Orientierungshilfe und Gradmesser für die Entwicklung der jeweils eigenen Sammlung. Sie gehörten zu den zentralen Orten, an denen zukünftige Exponate erworben wurden. Es gehörte gewissermaßen zur Pflicht der Museumsdirektoren, die Weltausstellungen zu besuchen, und nicht selten wurde ihnen seitens des Staates oder der Stadt und Kommunen ein Ankaufsbudget zur Verfügung gestellt. Eine weitere wichtige

9

Ressource für die Formierung der Museumssammlungen bildeten Schenkungen oder Ankäufe aus privaten Spezialsammlungen. Das Berliner Kunstgewerbemuseum befand sich in den 1870er Jahren zusätzlich in der einmaligen Situation einer nachhaltigen Profilierung dank der Zuweisung bedeutender Bestände aus der Königlichen Kunstkammer, deren Aufteilung der Kronprinz Friedrich Wilhelm und spätere Kaiser Friedrich III. initiiert und maßgeblich vorangetrieben hatte. Alle Objekte aus der Kunstkammer erkennt man im Übrigen an dem „K“, das der Inventarnummer vorangestellt wurde.

Aus dem Anspruch der Kunstgewerbemuseen, eine Vorbildersammlung für alle Gewerbetreibenden und zukünftigen Gestalter*innen aufzubauen, resultierte die aus den naturwissenschaftlichen Disziplinen übernommene Systematisierung der Objekte nach Gattung, geografischer Herkunft und Materialität. Anfänglich sehr breit aufgestellt, fokussierten die Häuser ihr Sammlungsspektrum relativ bald auf die damals wichtigen, großen Materialgruppen Textil, Holz, Metall, Glas und Keramik. Umfangreiche Konvolute von Textilien gehören dabei zum Grundstock fast jeder kunstgewerblichen Sammlung und erinnern uns heute daran, dass die Textilindustrie zu den wichtigen Pionierindustrien des 19. Jahrhunderts gehörte. Von elementarer Bedeutung waren außerdem die selbständigen Museumswerkstätten, vor allem die Gipsformerei sowie die Galvanisierungswerkstatt. Hier wurden ‚vorbildliche‘ Objekte ganz offiziell kopiert und mit diesen Kopien ein regelrechter Handel betrieben. Auch das Kunstgewerbemuseum in Berlin besitzt eine umfangreiche Sammlung an Galvanoplastiken, die heute jedoch nicht mehr ausgestellt werden. Denn mit Kopien verbindet sich inzwischen eine grundsätzlich andere Wertedebatte. Die Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts sammelten jedoch auf eine sogenannte Vollständigkeit hin. Dabei folgten sie einer Art inoffiziellen Kanon (ohne dass dieser sich detaillierter definieren ließ) und erwarben daher ganz selbstverständlich Kopien und stellten sie aus - ganz im Sinne einer mustergültigen Vorbildersammlung.

Die frühen Museumsführer der Kunstgewerbemuseen geben interessante Einblicke in die Gliederung der Sammlungen, die in der Blütezeit der ersten dreißig Jahre durchaus universell gedacht und somit ein Spiegelbild der Weltausstellungen waren. Sie umfassten vor allem auch sogenannte Ethnologika, die erst später im Zuge der zunehmenden Ausdifferenzierung der Forschungszweige und der Gründung immer neuer Spezialmuseen an die Ethnologischen Museen überwiesen wurden. Aber nur so ist es beispielsweise zu erklären, dass das Berliner Kunstgewerbemuseum 1868, ein Jahr nach seiner offiziellen Gründung, der Adressat einer ä-

ßerst umfangreichen Schenkung des ägyptischen Vizekönigs wurde.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts hatten die einst als innovativ und modern geltenden Präsentationsformen deutlich an Popularität eingebüßt. Im neuen Führer des Berliner Schlossmuseums, das 1921 mit dem Kunstgewerbemuseum fusioniert wurde, ist von der öden Reihung gleichförmiger Räume, einer toten Lichtführung und dem abschreckenden Potential der mit Glas-, Metall- und keramischen Objekten gefüllten Vitrinen die Rede.

Schade, wenn ausgestellte Objekte so stumm oder durch ihre Präsentation sogar abschreckend werden. Denn das Objekt kann als Zeichen und Träger von Bedeutung(en) verstanden werden und besitzt damit ein reiches Potential. Mit der Aufnahme eines Objektes in eine Sammlung wird es, um einen von Krzysztof Pomian in seinem Buch *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln* eingeführten Begriff zu verwenden, von einem Gebrauchsgegenstand zu einem „Semiophoren“, das heißt zu einem Gegenstand, der „das Unsichtbare“ repräsentiert und „mit einer Bedeutung versehen“ ist. Dabei stellt sich die Frage nach den mit den Kontextveränderungen einhergehenden Bedeutungsverschiebungen. Aus welchem Kontext stammt ein Objekt und warum findet es Eingang in eine Sammlung? Wie beeinflussen Kontextverschiebungen Verständnis und Wirkungsweisen von Objekten? Wie werden Objekte zu Exponaten und welche Formen der Kontextualisierung in Ausstellungen lassen sich unterscheiden?

Wenn wir uns eine Ausstellung etwa als Erzählung vorstellen, dann entsteht diese auf verschiedenen Ebenen: Durch die grundlegende Konzeption und Struktur der Ausstellung, ihre Themenbereiche bzw. Kapitel; durch die Exponate und ihre Präsentation in der Ausstellung, die Art der Inszenierung und die Wechselbeziehung mit anderen Exponaten; durch die Texte, die sie begleiten; und in der Art, wie in der Vermittlung über sie gesprochen oder mit ihnen interagiert wird.

In einer klassischen Dauerausstellung begegnen uns die Objekte als Exponate wieder, meist in der bereits bewährten Systematisierung nach Gattung, Herkunft oder Materialität. Begleitet werden sie von Legenden, die Auskunft über Titel, Autor*in, Datierung, Produktion, Material, Inventarnummer und möglichst Provenienz geben. Ab und zu wird diese Legende von einem erklärenden Text begleitet, Saaltexte liefern Erklärungen zu Objektgruppen. Aber meistens werden so die unterschiedlichen Kontexte, mit denen ein Objekt verbunden sein kann, zu einer Perspektive verengt.

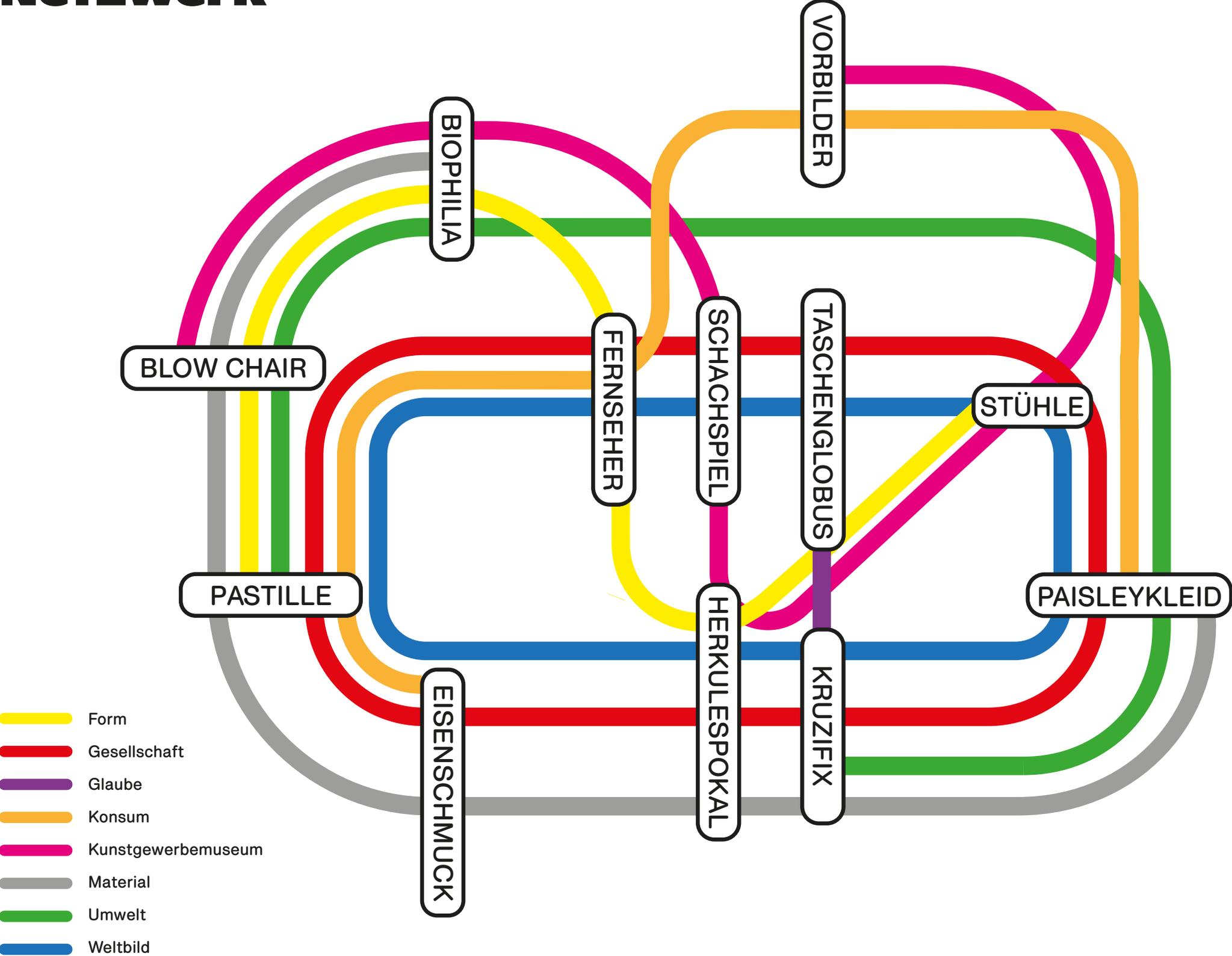
Und wer spricht hier? Das Museum mit seiner Tradition des Sammelns und Ausstellens als hegemoniale Institution, die einzelnen Kurator*innen? Gibt es Rede und Widerrede? Unterschiedliche Perspektiven? Diese werden meist nur ermöglicht, wenn das Objekt in einen anderen Ausstellungszusammenhang gebracht und dort neu kontextualisiert wird. Wie aber kann erreicht werden, dass ein Objekt in einer Ausstellung verschiedene Geschichten erzählen kann?

Der Titel unseres Projekts ist vom Film *Sprich mit ihr* des spanischen Regisseurs Pedro Almodóvar aus dem Jahr 2002 inspiriert, in dem sich zwei Männer um zwei im Koma liegende Frauen kümmern und Sprache dabei als Mittel dient, um die Verbindung zwischen den Paaren aufrechtzuerhalten. Ziel des Projekts *Sprich mit mir! Die Sammlung befragen* ist es, Sammlungsexponate des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin aus unterschiedlichen Zeiten und Gattungen multiperspektivisch zu befragen, neu zu kontextualisieren und diese Ergebnisse sicht- und nachvollziehbar zu machen. Das kuratorische Team hat dabei zwölf Fallstudien zu so unterschiedlichen Objekten wie einem Taschenglobus oder Schachspiel aus dem 17. Jahrhundert, Eisenschmuck oder einem Paisleykleid aus dem 19. Jahrhundert oder Kunststoffmöbeln aus dem 20. Jahrhundert erarbeitet und sie in ein Netzwerk von Themen wie Form, Gesellschaft, Glaube, Konsum, Kunstgewerbemuseum, Material, Umwelt und Weltbild gebracht, das auch als Karte in der Form eines öffentlichen Verkehrsnetzwerks sichtbar ist. Dieses Netzwerk ist ein Angebot, die unterschiedlichen Linien zu benutzen und neue eigene Linien zu entwickeln. Die unterschiedlichen Perspektiven sind ein Vorschlag, welche Geschichten diese Objekte erzählen können und eine Einladung an das Publikum, diese um weitere eigene Geschichten zu ergänzen.

Damit reiht sich das Projekt *Sprich mit mir!* in das *Design Lab* als diskursive Plattform ein, wo in Ausstellungen, Interventionen, Workshops, Diskussionsrunden und nun in diesem Reader innovative Perspektiven und interdisziplinäre Experimente in allen Bereichen der Gestaltung ausgelotet werden. Gleichzeitig geht es um die Befragung der eigenen Institution: die Bedeutung der Kunstgewerbemuseen als kulturelles Archiv, ihre Positionierung in der Gegenwart und Zukunft sowie ihr Potential als Impulsgeber für den positiven Wandel der Gesellschaft.

Claudia Banz & Angeli Sachs

Netzwerk



Taschenglobus

Christian Imhof

16

17

Glauben oder Wissen?

Im 16. Jahrhundert begannen viele Forscher*innen, die bestehenden Weltbilder zu hinterfragen und entwarfen, gestützt auf wissenschaftliche Erkenntnisse, neue Ordnungssysteme. Die aus der Antike stammenden Weltbilder, wie das geozentrische, bei dem die Erde das Zentrum des bekannten Universums repräsentiert, infrage zu stellen, kam damals einer Revolution gleich. Zwischen dem babylonischen und dem antiken Weltbild, also von der Erde als Scheibe zur Erde als Kugel lagen nur ein paar Jahrhunderte, und nun bahnte sich bereits wieder ein neues Weltbild an. Dabei ging es um die Aktualisierung der Gestalt der Welt, die Kräfte und Ideen, die darin wirkten, woraus und wie sie entstand und letztlich auch um ihre Zukunft.

Um das Jahr 1510 entwarf Nikolaus Kopernikus (1473–1543) ein neues, heliozentrisches Weltbild (altgriechisch Helios, Sonne) mit der Sonne als Zentrum des Universums. Aus Angst vor den Konsequenzen zögerte er die Veröffentlichung seiner Erkenntnisse jedoch bis kurz vor seinem Tod hinaus. Die römische Inquisition ächtete sein Hauptwerk *Sechs Bücher über die Umläufe der Himmelskörper* (De revolutionibus orbium coelestium libri VI) und setzte es ab 1616 über 200 Jahre lang auf den Index der verbotenen Bücher. Rückblickend nennt man diese Revolution des Denkens, diesen Streit um die Ansicht und den Wandel des Weltbilds, die kopernikanische Revolution oder auch die kopernikanische Wende.

Die Begeisterung für rationales Denken und die Akzeptanz für neu erlangtes Wissen bildeten den Beginn des Zeitalters der Aufklärung. Der Drang nach neuen Erkenntnissen führte auch zu vermehrten Aktivitäten in Bezug auf die Entdeckung neuer Welten. Durch den wissenschaftlichen Erkenntniszuwachs dieser Epoche mit ihren Expeditionen und Weltumsegelungen fand eine ständige Erneuerung der Weltbilder statt. Immer wichtiger wurde dabei die Erfassung und die Darstellung des Bekannten. In den nachfolgenden Jahren wurden Globen als Modelle, wissenschaftliche Instrumente und Lehrmittel immer wichtiger und beliebter. Wenn es früher ein kleiner Taschenglobus war, der die Welt in greifbare Nähe rückte, sind es heute die neuen Medien und digitale Modelle wie Google Earth, die teils verstörend genaue Bilder der Welt vermitteln.

18



Taschenglobus mit Lederkapsel, London 1680–1700
Globus, Berlin, (?), um 1706/07 / Kapsel, Joseph Moxon (1627–1700),
Kupferstich auf Papier, koloriert, auf Holzkugel; Leder, Messing
KGM Berlin, Inv. Nr. K4706 / Aus der Kgl. Kunstammer Berlin.
Im Inventar von 1825



Weltentdecker oder Weltzerstörer?

Auf dem Taschenglobus sind zwei Reiserouten von englischen Entdeckern abgebildet: Diejenige von Sir Francis Drake (1540–1596) und jene von Thomas Cavendish (1560–1592). Beide Strecken umlaufen den Erdball in gekrümmten Linien. Die Informationen für diese Illustration entnahm Joseph Moxon, der Hersteller dieses Taschenglobus, aus bestehenden Karten. Er überprüfte vorhandenes Wissen und aktualisierte dieses mit den damals neuesten Erkenntnissen von heimkehrenden Reisenden. Die Entdeckung unbekannter Welten beflügelte viele Nationen, Expeditionen zu entsenden, um die Vorherrschaft bei der Eroberung neuer Territorien zu sichern. Dabei war das Kartografieren ein wichtiger Bestandteil dieser Forschungsreisen: Geografisches Wissen zu erlangen und festzuhalten, bedeutete damals wie heute Macht.

Im Kielwasser der ersten europäischen Entdecker, Kartografen und Eroberer, die im 15. Jahrhundert vor allem die atlantische Küste Afrikas erforschten, segelten vorwiegend spanische und portugiesische Händler, die dort regelmäßig Sklavinnen und Sklaven erwarben, um sie in den neuen Kolonien auf der anderen Seite des Atlantiks gewinnbringend zu verkaufen. Sklaverei war zu diesem Zeitpunkt zwar kein neues Phänomen in Afrika, aber die Art und Weise, wie fortan Menschen zur Ware erklärt und gehandelt wurden, war so beispiellos, dass diese auf die Gesellschaften rund um den Globus tiefe Spuren hinterlassen hat. Auch heute noch sind diese Vorgänge nicht ausreichend untersucht und Teil einer kollektiven Forderung nach mehr Auseinandersetzung und Aufarbeitung.

20



21

Auch Sir Francis Drake war damals am Sklavenhandel beteiligt. Er segelte, von der englischen Krone beauftragt, als Freibeuter und später als Pirat unter eigenem Kommando. Dabei kam es zu vielen Seegefechten mit spanischen und portugiesischen Schiffen. Gekämpft wurde um Monopole, Handelsinteressen und die Verbreitung der richtigen religiösen Auslegung. Berühmt wurde Drake aber erst durch seine über drei Jahre dauernde Expedition um die Welt von 1577 bis 1580. Ihm gelang als erster englischer Kapitän die Durchquerung des Atlantischen, des Pazifischen und des Indischen Ozeans. Nebst dem enormen Profit, die diese Umrundung generierte, war auch das damit zusammenhängende Wissen über andere Kulturen, Seerouten und geografische Erkenntnisse von unschätzbarem Wert für den wachsenden Welthandel, in dem England spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts eine dominante Rolle spielte.

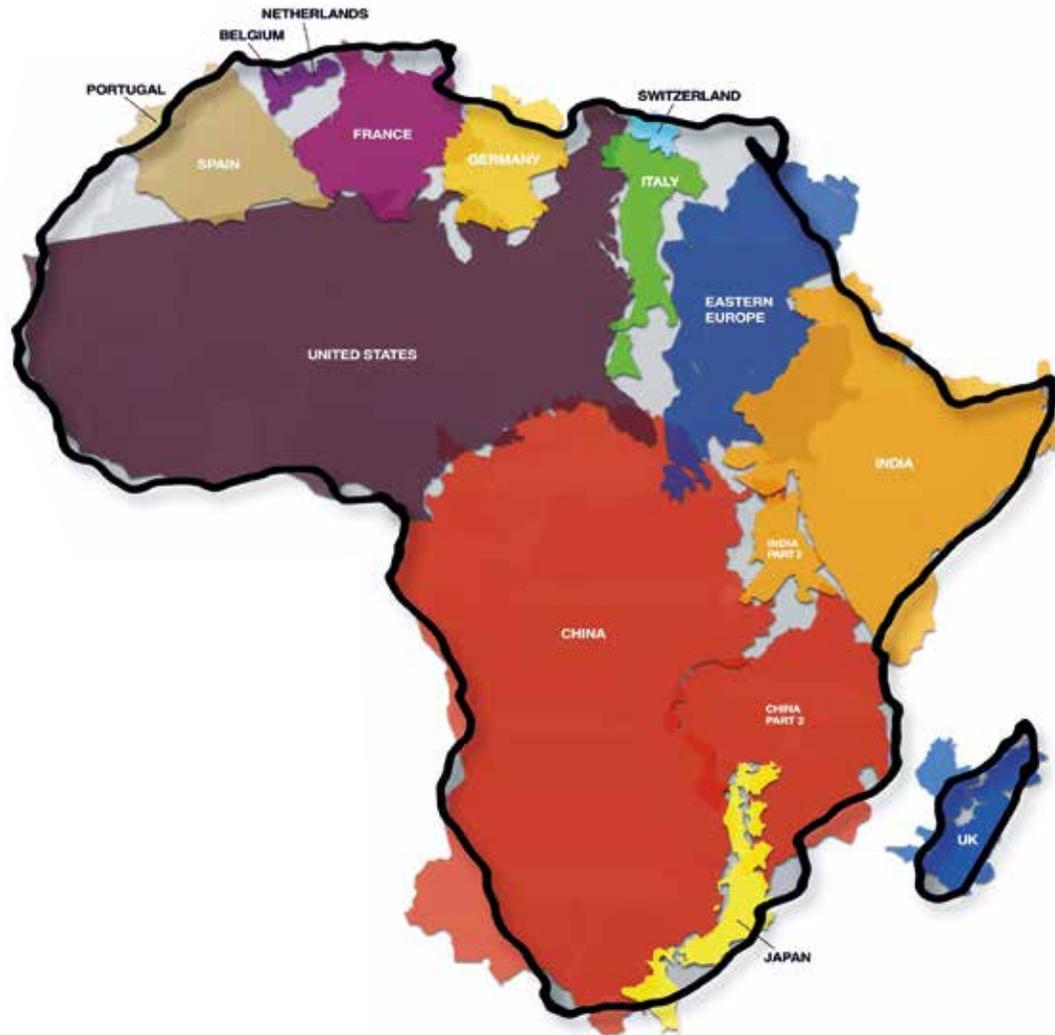
Google Earth-Anwendung auf dem Smartphone.
Mit der App kann jede*r virtuell um die Welt reisen.
Fotografie: Dennizn, Canada,
2016 / Shutterstock: Foto-Nr: 386338729

Karte mit Route der Weltumsegelung von Francis Drake
Autor: Lencer, 2006
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Weltumsegelung_des_Francis_Drake.png

Google Street View-Kameraoperator zu Fuß unterwegs.
Die in Google Maps und Google Earth enthaltene Technologie bietet GPS-bezogene Bilddaten.
Fotografie: Andrea Delbo, Mailand, Italien,
2019 / Shutterstock: Foto-Nr: 1313977235



Wie groß ist Afrika in Wirklichkeit?



Karte „Die wahre Größe von Afrika“
Autor: Kai Krause
[http://kai.sub.blue/images/
True-Size-of-Africa-kk-v3.pdf](http://kai.sub.blue/images/True-Size-of-Africa-kk-v3.pdf)

Der Taschenglobus ist ein Artefakt, das viele Geschichten erzählt, und natürliche und künstliche Grenzen visualisiert. Die Darstellungen repräsentieren das damalige Wissen über die bekannte Welt. Globen galten als Symbole der Bildung und der Welterkenntnis, versinnbildlichten territoriale und internationale Macht. Im religiösen Bereich stand der Globus für das Irdische und das Vergängliche. Im Gegensatz dazu standen Himmelsgloben für das Universale und das Immerwährende. In einer Doppelfunktion bildet die schützende Kapsel, die den Taschenglobus umhüllt, auf der Innenseite sogar den Himmel ab.

Nebst den Visualisierungen von Landmassen und Entdeckungsfahrten zeigt die kleine Kugel mit ihrem dargestellten Wissen über die Welt aber auch eine klare Abgrenzung zwischen Epochen und Kulturen, zum Beispiel die Entdeckung und somit wirtschaftliche Anbindung Afrikas an Europa durch die portugiesischen Seefahrer im 15. Jahrhundert. Mit den Expeditionen der Europäer sammelte sich zunehmend Wissen in Form von Karten und Aufzeichnungen über diesen Kontinent an. Dieses kartografische Wissen längen-, flächen- und winkeltreu abzubilden – also in zwei Dimensionen, wie auf einer Karte oder in drei Dimensionen, wie auf einer gekrümmten Oberfläche – ist ein komplexes Unterfangen und oft mit Verfälschung verbunden.

Die tatsächliche Größe Afrikas wird durch die Projektionstechniken meist verzerrt. Ein Beispiel, um die reale Größe dieses Kontinents zu visualisieren, ist der direkte Vergleich mit Ländern, wenn sie im gleichen Winkel über den Umriss Afrikas gelegt werden (siehe Abbildung). Die Karte als Darstellungsform hängt immer vom Blickwinkel ab und kann auch bewusster Manipulation unterworfen sein mit dem Ziel, bestimmte Aspekte hervorzuheben oder zu unterdrücken, Zensur auszuüben oder Machtansprüche geltend zu machen. Umstrittene Staatsgrenzen werden bei Google Maps beispielsweise je nach Standort des Computernutzers unterschiedlich dargestellt.

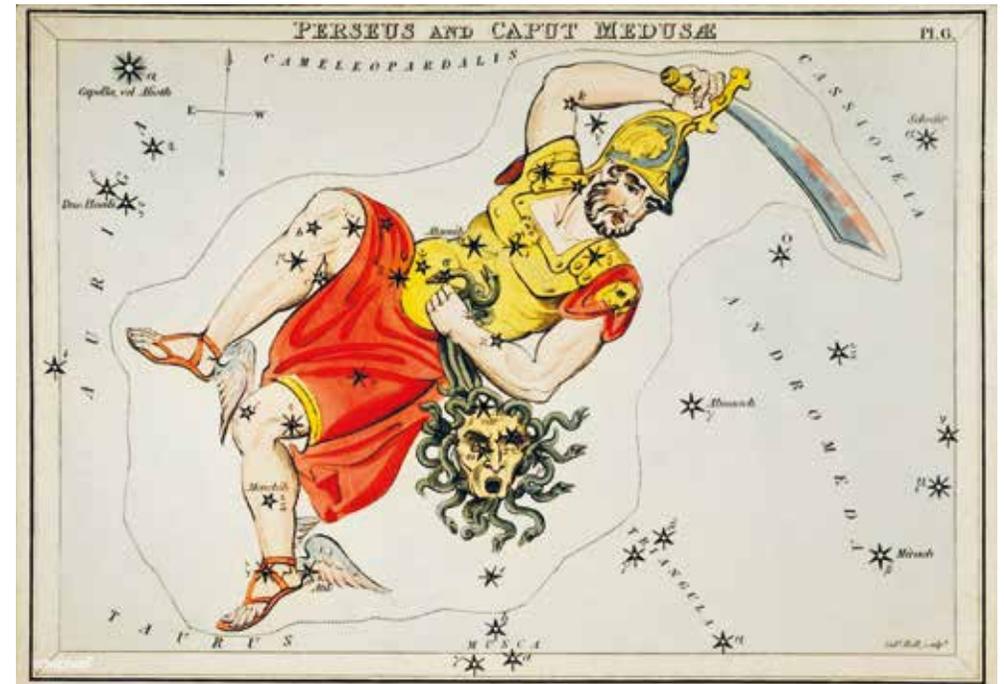
Ein Mythos am Firmament?

Das Firmament wird auch als Himmelsgewölbe oder Himmelszelt bezeichnet und verweist auf die Vorstellung aus früheren Weltbildern, in denen Himmelskörper wie die Sonne, der Mond und die Sterne am Gewölbe befestigt waren. Die Sternbilder, die wir heutzutage kennen und in der Kapsel des Taschenglobus abgebildet sehen, repräsentieren diese Sphäre. Die Unterscheidung zwischen fest positionierten und beweglichen Himmelskörpern, also Fix- und Wandelsternen, führte zu der Ansicht, dass höhere Wesen über mehrere bewegliche Schalen das Firmament beeinflussen. Johannes Kepler (1571-1630) entdeckte die Gesetzmäßigkeiten, nach denen sich Planeten um die Sonne bewegen und verwarf damit das Weltbild von den physisch befestigten Körpern am Himmel.

Sternbilder waren in vielen Kulturen ein wichtiges Mittel zur Orientierung und insbesondere für die Seefahrt von Bedeutung. Heute dienen sie klar definiert der Kartierung des Himmels wie der örtlichen Zuordnung von Objekten. Die Festlegung der Sternbilder geht zurück auf die babylonischen und altägyptischen Hochkulturen und wurde im antiken Griechenland erweitert. Ein Sternbild mit Bezug zur griechischen Mythologie ist das des Perseus mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa in der Hand. Neben ihm befindet sich ein Stern namens Algol, Teufelsauge. Er funkelt rötlich und verändert regelmäßig seine Helligkeit. In der griechischen Mythologie repräsentiert Algol den bösen Blick des Medusenheads (→ Kruzifix).



24



25

Astronomische Diagrammdarstellung des Perseus mit dem Haupt der Medusa
Autor: Sidney Halls, 1831
Original in der Library of Congress, USA,
digital verbessert durch Rawpixel
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustration_from_the_Library_of_Congress_digitally_enhanced_by_rawpixel-com_112.jpg

Vorherige Seite
Detailaufnahme der Sternkarte auf der Innenseite der Kapsel, die den Taschenglobus umhüllt. Perseus mit dem Haupt der Medusa und dem Stern Algol

Impressum

Der Reader *Design Lab #7*

Sprich mit mir! Die Sammlung befragen

erscheint im Kontext der Reihe

Design Lab des Kunstgewerbemuseums der

Staatlichen Museen zu Berlin.

Direktorin:

Sabine Thümmler

Die Reihe *Design Lab* wird kuratiert

von Claudia Banz, Kuratorin Design

und Outreach

Das *Design Lab#7* entstand in Kooperation

mit dem Master of Arts in Art Education

Curatorial Studies der Zürcher Hochschule

der Künste. Leiterin: Angeli Sachs

Konzept:

Claudia Banz, Yulia Fisch,

Christian Imhof, Brooke Jackson,

Angeli Sachs, Hannah Spillmann

Reader:

Für das Kunstgewerbemuseum

- Staatliche Museen zu Berlin und den

MA Art Education Curatorial Studies,

Zürcher Hochschule der Künste

herausgegeben von

Claudia Banz und Angeli Sachs

www.smb.museum

Objektauswahl und Autor*innen:

Claudia Banz, Yulia Fisch, Christian Imhof,

Brooke Jackson, Angeli Sachs, Hannah

Spillmann

Gastautorin:

Wibke Bornkessel

Lektorat:

Claudia Banz, Kaja Ninnis, Angeli Sachs

Fotos Objekte (wo nicht

anders ausgewiesen) und Netzwerk:

Wibke Bornkessel, Yulia Fisch,

Christian Imhof, Brooke Jackson,

Angeli Sachs, Antonio Scarponi,

Hannah Spillmann

Objekthandling:

Kurt Transfeld

Gestaltung:

Rory Witt

buerobong.com

Schriften:

LL Bradford Mono,

Lineto

Mueller,

Andreas Faust

Ginto Nord,

ABCDinamo

Papier:

Munken Print 15, 100g

Munken Print 15, 300g

Druck:

Offsetdruck

Druckhaus Haspel

Erlangen e.K.

26

Die Reihe *Design Lab* wird

gefördert durch das Kuratorium

Preußischer Kulturbesitz.

ISBN 978-3-88609-850-7

© 2020

Staatliche Museen zu Berlin

– Preußischer Kulturbesitz und

alle Autor*innen