

Aus der Kunsthalle der schweizerischen Landesausstellung: die Werke der verstorbenen Meister

Autor(en): **Brun, Carl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **1/2 (1883)**

Heft 5

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-11098>

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.

INHALT: Aus der Kunsthalle der Schweizerischen Landesausstellung: Die Werke der verstorbenen Meister. Von Carl Brun. — Die internationale electrische Ausstellung in Wien. Hierzu die Illustration auf

Seite 27. — Zwei neue Lehrmittel für technische Hochschulen und Kunstgewerbeschulen. — Literatur. — Patentliste. — Vereinsnachrichten: Stellenvermittlung. — Einnahmen schweizerischer Eisenbahnen.

Aus der Kunsthalle der Schweizerischen Landesausstellung. Die Werke der verstorbenen Meister.

Von Carl Brun.

Fern vom lärmenden Getriebe der Maschinenhalle und des Industriepalastes, an dem der Platz-Promenade entgegengesetzten Ende der Stadt, erhebt sich in schönster Lage am See ein Pavillon, dessen Bestimmung der Nahende schon von Weitem ahnt. Die langgestreckte, blendendweisse Façade mit dem korinthischen Porticus, die Sphinx-Akroterien des Giebels, die ihn bekrönende Pallas Athene, Alles deutet darauf hin, dass dieses Gebäude der Kunst geweiht ist. In der einen Hälfte sind die Werke der vergangenen Zeit, in der andern diejenigen unseres Jahrhunderts ausgestellt. Dort gewahren wir, in sechs Gruppen vertheilt, die Erzeugnisse der Keramik, Tektonik und Metallotechnik, die Arbeiten der textilen und graphischen Kunst, die alten Glasscheiben, hier die Leistungen der Schweiz auf den Gebieten der Malerei, Skulptur und Architektur. Die Letzteren sind der Gegenstand unserer heutigen Betrachtung.

Es ist recht und billig, sich in erster Linie vor den Todten zu verneigen. Wer die Gegenwart begreifen will, muss in die Vergangenheit sehen, und nur wem die Vergangenheit klar ist, darf die Zukunft bereiten helfen. Wohl der Bedeutendste von den in der Kunsthalle vertretenen Meistern ist der Waadtländer *Charles Gleyre*, der Maler der „*Illusions perdues*“.¹⁾ Obleich nur in einem Carton, offenbart sich sein Genius dem Beschauer dennoch voll und ganz. Leider war es nicht möglich, Gemälde des Künstlers, welche in den Museen von Lausanne, Neuenburg und Basel vorhanden, für die Ausstellung zu gewinnen, und auch der Versuch, aus dem jetzt im Besitze des Biographen Gleyre's befindlichen Nachlass Einiges zu erhalten, schlug fehl. Auf eine diesbezügliche Anfrage erwiderte mir Clément: „*En me léguant ses ouvrages qui se trouvaient dans son atelier Gleyre m'a imposé l'obligation de n'en pas faire d'exposition ni de vente publiques. Il est vrai qu'en causant avec moi de ses dispositions testamentaires il m'a plusieurs fois expliqué qu'il visait l'une de ces ventes dites après décès qui sont à la mode depuis quelques années et qui n'ont pour but que de préparer une vente fructueuse. Il avait horreur de ce bruit que l'on fait sur une tombe à peine fermée dans une intention d'intérêt. Il est mort depuis assez longtemps pour que je ne me croie plus lié par cette clause et je me sens parfaitement en droit d'exposer les ouvrages qu'il ma laissés. Cependant j'aime mieux aller au delà que rester en deçà de ses intentions et je préfère m'abstenir jusqu'à ce que je sente le moment venu.*“ So ist also vor Allem der Widerwille Gleyre's gegen die öffentlichen Ausstellungen Schuld daran, dass ihn bei Lebzeiten nur eine kleine Gemeinde von Verehrern umgab, und dass er selbst nach seinem Tode, trotz des schönen Denkmals, welches Clément ihm setzte, nicht in weitem Kreise bekannt wurde. Der *Pentheus*, dessen Carton keineswegs, wie irrthümlicherweise behauptet worden,²⁾ dem Museum von Basel, sondern seit 1872 einem Herrn Alioth in Arlesheim gehört, ist vielleicht die grossartigste und poetischste Composition des Meisters. Die Idee zu dem Bilde kam ihm gegen Ende der fünfziger Jahre, 1859 war der Carton bereits fertig. Das Gemälde, welches erst 1863 in Angriff ge-

nommen wurde, war im April des folgenden Jahres schon weit vorgeschritten und im August 1864 vollendet. Die Ablieferung an das Basler Museum fand jedoch erst zu Beginn des Jahres 1865 statt.³⁾ Es ist der Moment dargestellt, wie der König von Theben, der sich mit seiner Mutter Agave dem Bacchusdienst widersetzt hatte, zur Strafe dafür von den Mänaden verfolgt wird. Unter den Furien befinden sich die beiden Tanten Ino und Antonae und die eigene Mutter des Unglückseligen; in ihrer Verblendung wähnen sie einen Eber zu jagen. Pentheus flieht, noch einen Blick zurückwerfend, in furchtbarster Aufregung und streckt die Arme abwehrend von sich. Ueber seinem Haupte lagern gewitterschwere Wolken, am Horizonte dagegen ist es hell. Dieser Lichteffect, welcher dem düstern Colorit der Scene durchaus entspricht, trägt nicht wenig zur magischen Wirkung derselben bei.

Den absoluten Gegensatz zu Gleyre bildet *Melchior Paul v. Deschwanden*.⁴⁾ So vielseitig angelegt wie der Erstere, so einseitig begabt war der Letztere. Während Gleyre, ein Historienmaler im vollen Sinne des Wortes, rein geschichtliche, mythologische und biblische Thematika mit der gleichen Meisterschaft zu behandeln wusste, stand die Kunst Deschwandens lediglich im Dienste der Religion. Unermüdlich thätig war der fromme Bürger von Stans, um die Kirchen und Klöster der Urcantone mit Madonnen- und Heiligenbildern zu versorgen. Nahezu 2000 sind aus seinem Atelier hervorgegangen und zwar in der kurzen Zeit von 1840 bis 1880, durchschnittlich fallen also auf ein Jahr 50 Gemälde. Deschwanden war ein Schnellmaler, Gleyre dagegen arbeitete langsam. Der Eine war bald fertig, im Entwurf wie in der Ausführung, der Andere genügte sich nie selbst, häufte Skizzen auf Skizzen und Studien auf Studien, ehe er nur daran dachte, das eigentliche Bild zu beginnen. Daraus folgte, dass Gleyre stets originell blieb, Deschwanden aber, der die einmal gewonnenen Motive bis zum Ueberdruß wiederholte, besonders in der späteren Zeit seinen Werken unwillkürlich den Stempel des Fabrikmässigen aufdrückte. Die meisten seiner Bilder kommen in unzähligen Variationen vor, so auch seine drei Gemälde auf der Ausstellung. Magdalenen gibt es von ihm aus den Jahren 1842, 1846, 1848, 1851, 1855, 1856, 1857 und 1869; 1846 malte er deren zwei und 1856 sogar drei. Weniger oft hat er „Die Frauen am Grabe“ dargestellt, nämlich 1851, 1856 und 1860; das der Zürch. Künstlergesellschaft gehörende Bild trägt das Datum 1856. Bei Weitem den hervorragendsten Eindruck macht sein 1846 bezeichneter Abraham und Isaak.⁵⁾ Auch dieser Stoff beschäftigte den Meister zu wiederholten Malen, z. B. schon in Rom 1839 und später 1854, 1855, 1856 und 1858. Auf dem Bilde von 1846 hat der Künstler den Augenblick gewählt, da der Engel Abraham erscheint, ihn vom Opfer abzuhalten. Glücklicherweise über die frohe Botschaft, beugt sich der Vater zum Sohne nieder, der seinerseits die Blicke gen Himmel erhebt. Die beste Gestalt ist der Engel mit seinem sanft frommen, lyrischen Empfinden verrathenden Gesichtsausdruck.

Blieb Deschwanden bis zum letzten Athemzuge, im Sinne Deger's und Overbeck's, ein Nazarener, so wusste sich der Maler, zu dem wir uns jetzt wenden, frühzeitig dem Einflusse der *Vorraffaeliten* zu entziehen. *Ludwig Vogel* von Zürich (geb. am 10. Juli 1788, gest. den 20. Aug. 1879), mit Cornelius und Overbeck eng befreundet, war eine rea-

³⁾ Photogr. von Braun. Nr. 62 u. 63. Eine Abbildung bei Clément S. 298.

⁴⁾ Vgl. die Biographie von Albert Kuhn. Einsiedeln, Gebr. Benziger, 1882.

⁵⁾ Abgebildet im Neujahrsbl. der Zürch. Künstlergesellschaft von 1883. Deschwanden, geb. am 10. Jan. 1811, starb am 25. Febr. 1881.

¹⁾ Geb. am 2. Mai 1806, gest. am 5. Mai 1874. S. Clément's Monographie.

²⁾ In der Bibliothèque universelle suisse vom Juni 1883. S. 642.

listisch angelegte Natur und ein zu guter Protestant, um dem Drängen Overbeck's, der ihn für den Katholicismus gewinnen wollte, nachzugeben. Ursprünglich Zuckerbäcker wie sein Vater, entsagte Vogel diesem Berufe in Wien und wandte sich nach Rom, um dort ganz der Kunst zu leben. Trotz eifrigen Studiums hat er gewisse technische Schwierigkeiten nie mehr überwinden können, sowohl in der Zeichnung wie im Colorit rang er vergebens nach Vollendung. Gross steht er dagegen in der Composition da. Mit der Gabe, unzählige Figuren in klare Gruppen zu gliedern, verband sich das Talent, den Charakter der Zeit zur Anschauung zu bringen. Seine Kraft lag in der sorgfältigen Benützung der geschichtlichen und legendarischen Quellen seines Vaterlandes. Ein Beweis „Winkelried's Leiche auf dem Schlachtfelde bei Sempach“. Diese Composition beschäftigte Vogel schon 1827, reifte jedoch erst 1841 zum fertigen Gemälde heran. Fünfzehn Jahre später, 1856, wiederholte er das Bild für seine Familie. Nicht das Original, welches sich heute in Basel befindet, haben wir hier vor uns, sondern die Wiederholung. Mit richtigem Takt ist der Künstler dem Momente, in welchem Winkelried, von den Lanzen durchbohrt, den Heldenod erleidet, und die Genossen, über ihn hinwegstürmend, die feindlichen Reihen zu durchbrechen suchen, ausgewichen. Er führt uns, im Gegensatz zu einem Neuern⁶⁾, an den Leichnam desselben, den die Sieger trauernd umstehen. So erreicht er seine Wirkung und versetzt die Beschauer unwillkürlich mit in die feierliche Stimmung, welche den Vorgang beherrscht. Die Tellenfahrt, ein historisches Genrebild, 1833 entworfen, führte Vogel 1848 in grossem Masstabe aus.⁷⁾ Vor der Tellskapelle, in welcher ein Kapuzinerpater am Altare die Festpredigt hält, sind die von nah und fern herbeigekommenen Gläubigen in Kähen versammelt. Noch jetzt wird diese Feier, die Vogel so wahr dargestellt hat, jedes Jahr am Freitag nach Himmelfahrt wiederholt. Reine Genrebilder sind die „Kapuziner im Refectorium“ (1852) und die anmuthige „Familienscene“ (1830), in welcher der Künstler sich, seine Frau und seine Eltern verewigte. Friedlich geniessen die vier, in der Laube ihres Gartens um den Theetisch gruppiert, den schönen Sommerabend. Der Hintergrund gewährt den Ausblick auf die Stadt und die Predigerkirche.⁸⁾ Um so fesselnder wirkt dieses Bild, wenn man weiss, dass auf dem Vogel'schen Besitzthume, welches früher Johann Jakob Bodmer gehörte, Klopstock an seinem Messias arbeitete und Wieland und Goethe weilten.

Was Vogel für Zürich, ist *Joseph Hornung* für Genf gewesen.⁹⁾ Ersterer wählte seine Vorwürfe aus der deutschschweiz. Geschichte und der Reformationszeit Zwingli's, Letzterer illustrierte mit Vorliebe das Leben der Genfer Reformatoren. Sein 1829 entstandenes Gemälde „Calvin auf dem Todtenbette“ (gest. 1564) ist ein Meisterwerk psychologischer Beobachtung. Man kann dem Musée-Rath nicht genug dafür danken, dass es dieses Historienbild, welches durchaus nicht allgemein bekannt ist, dem Comite zur Verfügung stellte. Den geistigen Mittelpunkt des Ganzen bildet selbstverständlich Calvin auf seinem Krankenlager. Abgemagert bis zum Skelett, mit strengem, fanatischen Blick und asketischer Miene empfängt er die hohen Würdenträger der Kirche, die Syndics und den kleinen Rath. Zwei seiner Schüler bemühen sich, den kraftlosen Körper, aus dem schon der Tod, aber auch noch eiserne Willensstärke spricht, aufzurichten. Schwach erhebt er die Rechte und mit der Linken weist er auf die Bibel neben sich, zum letzten Mal für den theokratischen Staat einsehend. Der sich vor Calvin verneigende Geistliche ist offenbar Theodor de Beza. Der Erfolg, den dieses Gemälde 1839 an der Royal Academy in London erlebte, scheint durchaus gerechtfertigt; denn

⁶⁾ Cf. Kunstchronik von 1879, Nr. 38, S. 602—603.

⁷⁾ Eine Abbildung im Neujahrsbl. der Züch. Künstlergesellschaft v. 1882.

⁸⁾ Abgebildet im Neujahrsbl. der Züch. Künstlergesellschaft v. 1881.

⁹⁾ Geb. am 25. Jan. 1792, gest. am 4. Febr. 1870. Cf. den Catalogue of the Exhibition of Swiss Art in London 1881. S. 62—63.

dem Künstler ist es gelungen, die gewaltige Gestalt Calvin's, so wie sie uns von der Geschichte beglaubigt ist, auf der Leinwand zu fixiren. Das zweite Historienbild Hornung's behandelt ebenfalls einen Stoff aus dem 16. Jahrhundert. Es stellt den französischen Prediger Antoine Froment dar, wie er auf dem Molard-Platze in Genf zum Volke redet. Im Namen des Rathes tritt der Grossweibel Petermann Falquet ihm entgegen, mit dem Befehl, zu schweigen. Der Reformator fährt jedoch in seiner Rede fort und ruft dem Unterbrecher zu: Es ist besser, Gott gehorchen, als den Menschen. Dieses Bild, 1864 gemalt, ist besonders deshalb interessant, weil es uns die Züge mehrerer Zeitgenossen Hornung's vorführt.

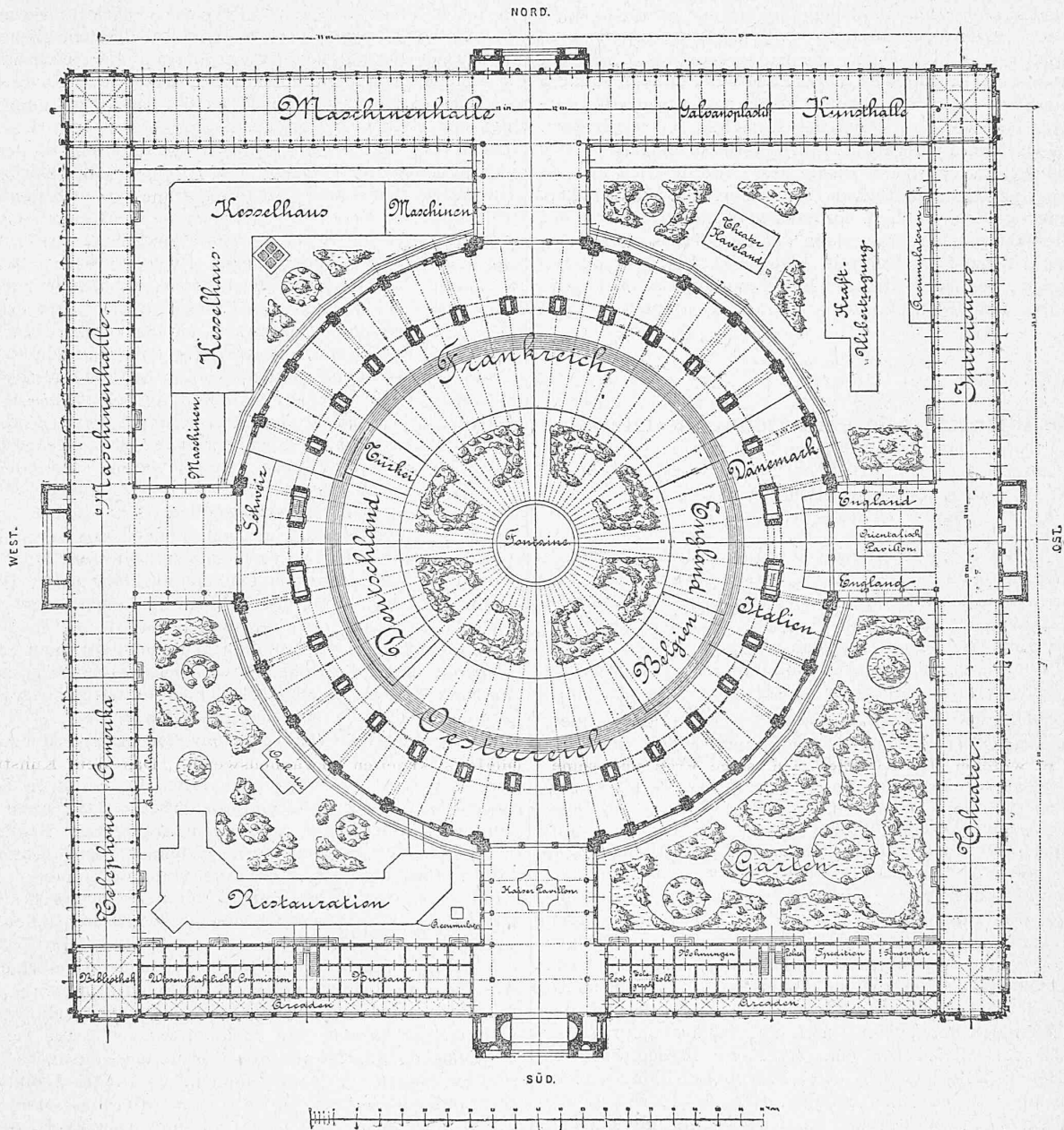
Das der Bibliothek in Genf gehörende Bildniss des Botanikers de Candolle, eine der vorzüglichsten Leistungen Hornung's, leitet uns zum Portrait über. Nur zwei Meister kommen hier in Betracht, die Genferin Amélie Munier (geb. 1788, gest. 1875) und Johann Friedrich Dietler von Solothurn. Beide waren ungeheuer productiv und haben wohl gegen 6000 Portraits gefertigt. Auf der Ausstellung sind sie mit je zweien vertreten. Von *Amélie Munier* ist ihr eigenes Bildniss und dasjenige des englischen Malers Wilki da. Keck schaut die Künstlerin, die Arme verschränkt, sich gut von dem grauen Hintergrunde abhebend, den Beschauer an. Die Behandlung ihres von braunen Locken umgebenen Gesichtes erinnert an die Manier Prud'hon's und zeugt von Geschick und coloristischem Gefühl. Gekleidet ist die Dame im Zeitgeschmacke des Convents.¹⁰⁾ Treffend ähnlich ist das Portrait des Herrn v. Effinger von *Dietler*.¹¹⁾ Dietler, ein Schüler Gros', gehört noch zu den Portraitisten alten Schlages, die mit besonderer Liebe die Hände der darzustellenden Personen behandeln. Welches Leben, welcher Charakter spricht sich nicht in denen dieses ehrwürdigen Greises aus! Weniger bedeutend ist sein 1853 in Aquarell gemaltes und etwas steifes Kinderportrait.

Wir wenden uns jetzt zum Genre. Auch hier sind Dietler's Arbeiten erwähnenswerth. Das dem Kunstverein von Solothurn gehörende Aquarell „der verlorne Schuh“ (1852 gemalt) ist eine anmuthige, frische Kinderscene. Vor einem kleinen Wagen, in dem eine scharre lustiger Dorfkinder, ist ein Knabe und ein Mädchen gespannt. Der jugendliche Kutscher, mit der rechten die Peitsche schwingend, in der Linken die Zügel, läuft neben dem Fuhrwerk her. Das Mädchen, welches soeben ihren Schuh verloren, sucht dasselbe aufzuhalten, der Knabe jedoch dringt ungestüm vorwärts. Einige Gänse, durch den Lärm aufgeschreckt, eröffnen den Zug. Man muss dieses Bild, zu dem sich die Studien im Berner Museum befinden, selbst sehen, um sich von der gesunden Komik Dietler's zu überzeugen. Leider zu früh gestorben ist der Berner *Friedrich Simon*, in dem der Keim zu einem Meissonier lag. Sein kurzes Leben dauerte vom 2. Februar 1828 bis zum 16. Januar 1862. Simon, ein Schüler von Menn und Gleyre, war zum Apotheker bestimmt, aber zum Künstler berufen. Glücklicherweise sah er dies früh genug ein, um noch einige Werke schaffen zu können, die ihm einen ehrenvollen Namen in der Kunstgeschichte seines Landes sichern. Dazu gehören „der Wilddieb“, für den der Meister 1852 in Genf eine Medaille erhielt, das 1856 datirte, der Berner Künstlergesellschaft gehörende Bild „Armuth und Reichthum“, und die Perle seiner Schöpfungen, „der Postwagen“. Alle drei Gemälde zeichnen sich durch feine Charakteristik der Figuren aus. „Der Wilddieb“, welcher nicht beim Waidwerk begriffen, sondern in seinem Heim dargestellt ist, sitzt en face vor uns und prüft kritisch den Hahn seiner Flinte. Ihm zur Seite der Hund, rechts sein Bube und links sein Mädchen. Die Kinder, besonders der Knabe, der an den sog. „jeune homme“ Raffael's erinnert, sind vortrefflich gezeichnet. Das „Armuth und Reichthum“ betitelte Bild spielt an einer Heerstrasse im südlichen Frankreich.

¹⁰⁾ Eine Lithographie von Jules Hébert, herausgegeben vom Genfer Kunstverein.

¹¹⁾ Geb. am 4. Febr. 1804, gest. am 4. Mai 1874. S. Neujahrsbl. der Züch. Künstlergesellschaft v. 1876.

Die internationale electriche Ausstellung in Wien.



Masstab 1 : 1350.

Grundriss und Eintheilung der Ausstellungsräume in der Rotunde des Praters zu Wien.

Soeben rollt ein Vierspänner mit eleganter Reisegesellschaft an uns vorüber. An einem schmucklosen Kreuz am Wege lagern Handwerksburschen und Soldaten, auf der Wanderung Rast haltend. Zu ihrer Linken ein Meilenstein. Die Gruppen sind gut gegen einander abgewogen, der Gegensatz ist scharf, aber nicht unversöhnlich zum Ausdruck gebracht. Trotz der Einfachheit der Composition wirkt dieselbe spannend. „Der Postwagen“¹²⁾ ist gerade an einer Station angekommen. Die Reisenden steigen zum Theil aus und lassen sich ihr Gepäck nachreichen, andere bleiben sitzen und nehmen Erfrischungen in Empfang. Von dem Posthause mit seinem Wirthsschilder sieht man nur den Treppenaufgang, der durch zwei Soldaten und eine Frau belebt wird. Der soeben stattfindende Pferdewechsel gibt dem Meister Gelegenheit, sein

¹²⁾ Abgebildet im Neujahrsbl. der Zürcher Künstlergesellschaft v. 1871.

ernstes Studium nach der Natur zu bekunden. Ebenfalls kurz war die Laufbahn *Arnold Corrodi's*¹³⁾, welcher uns in seinem Bilde „Onkel und Nichten“ als vielversprechendes Talent entgegen tritt. Das Bild gehört der Zürcher Künstlergesellschaft und ist datirt Rom 1874. Die Scene spielt im Freien in einer Laube und ist gut beobachtet und wiedergegeben. Im Detail wäre allerdings Einiges zu rügen, so das im Ganzen genommen etwas von bunte Colorit und das fehlerhaft gezeichnete linke Bein des alten Herrn. Trotzdem aber darf man, in Anbetracht der grossen Jugend des Künstlers, mit seiner Leistung wohl zufrieden sein. Von *Edouard Girardet*¹⁴⁾ aus Neuchâtel ist leider nur ein Bild zu besprechen und zwar

¹³⁾ Der Sohn Salomon Corrodi's. Nach dem Katalog lebte er von 1846—1872. Das Todesjahr ist falsch angegeben, Corrodi starb 1874.

¹⁴⁾ S. A. Bachelin, Les Girardet. Neuenburg, 1870. Wolfrath u. Metzner.

kein gerade vortheilhaftes. Sein Markt in Brienz ist voll von schönen Einzelheiten, aber in der Gesamtcomposition entschieden zu unruhig. Diesem Durcheinander von Buben und Mädchen, Frauen und Männern, Hunden und Schweinen fehlt der die Gruppen zusammenhaltende Mittelpunkt. Fein individualisirt sind übrigens die Kindergestalten. Von der Schlittenfahrt Girardet's ist leider nicht das Original, sondern nur ein Stich da, allerdings eine völlig authentische Wiedergabe, da sie von der Hand des Künstlers selbst herrührt. (Bei Goupil in Paris am 1. April 1862 erschienen.) Der Titel des Bildes gibt den Inhalt desselben deutlich an. In einem Alpendorfe belustigen sich Mädchen und Knaben, reizende und vortrefflich componirte Kindergruppen, mit Schlittenfahren. Ein alter Mann, wahrscheinlich der Schulmeister ist ängstlich bestrebt, ihnen auszuweichen, die Berechtigung des jugendlichen Elementes macht sich ihm gegenüber auf drastische Weise geltend. (Schluss folgt.)

Die internationale electriche Ausstellung in Wien.

(Hiezu die Illustration auf Seite 27.)

Die Wiener internationale electriche Ausstellung, deren officiële Eröffnung auf den 16. dieses Monates in Aussicht genommen wird, bietet, was ihre Gründungsgeschichte und Organisation anbetrifft, so viel Aehnlichkeiten mit unserer schweizerischen Landesausstellung, dass wir nicht umhin können, hierauf speciell aufmerksam zu machen.

Beiden Unternehmen ist gemeinsam, dass dieselben nicht vom Staate aus in's Leben gerufen, sondern dass deren Gründung der gemeinsamen freiwilligen und aufopfernden Arbeit einer kleineren Zahl patriotischer Männer zu verdanken ist. Bei beiden Ausstellungen sind es namentlich die technischen Kreise, welche an der Organisation in hervorragender Weise mitgewirkt haben. Fügen wir noch bei, dass die räumliche Ausdehnung beider Ausstellungen nahezu gleich gross, dass hinsichtlich der Prämiiung und der Verwendung eines allfälligen Reinertrages ziemlich analoge Bestimmungen gefasst wurden, so scheint damit die Aehnlichkeit dieser beiden bedeutenden diesjährigen Ausstellungen in genügender Weise dargethan zu sein. Sind einerseits also erhebliche Analogien vorhanden, so ist andererseits die Grundverschiedenheit des Zweckes und des Characters, der den beiden Unternehmungen aufgeprägt ist, nicht zu verhehlen. Die eine stellt die Erzeugnisse des industriellen, künstlerischen und gewerblichen Fleisses eines kleinen aber arbeitsamen Landes, die andere die grossartigen Errungenschaften eines in der grössten Entwickelung begriffenen Zweiges der modernen Technik, an dessen Entfaltung alle Nationen der civilisirten Welt ihren Antheil haben, zur Schau.

Gehen wir nun über zum Gebäude, das die Objecte der internationalen Electricitätsausstellung beherbergt. Dasselbe ist den meisten unserer verehrten Leser nicht unbekannt. Es ist die Rotunde im Wiener Prater, jener glücklicher Weise erhalten gebliebene Rest der Weltausstellungsbauten aus dem Jahre 1873. Derselbe ist seit einem Decennium mehrfach zu Ausstellungen — so erst im Jahre 1880 für die niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung — benützt worden und hat stets seine ausgezeichnete Verwendbarkeit zu derartigen Schaustellungen, modernen Industriefleisses bewährt.

Der quadratische Bau, dessen Grundriss wir in der Illustration*) auf Seite 27 unsern Lesern vorführen, bedeckt eine

*) Wir entnehmen den Grundriss, sowie einzelne Daten vorstehenden Aufsatzes der bereits in unserer letzten Nummer rühmend erwähnten „Internationalen Zeitschrift für die electriche Ausstellung in Wien“, auf welche wir hier nochmals aufmerksam machen wollen.

Fläche von 40 000 m². Wie vortrefflich er sich speciell für eine electrotechnische Ausstellung eignet, dürfte selbst der Erbauer schwerlich vorgeahnt haben, als er den imposanten Innenraum schuf, dessen kreisförmige Anlage und symmetrisch ausgetheilten Nebenräumlichkeiten einem jeden Aussteller für die von ihm exponirten Objecte einen ausgezeichneten, von allen Seiten leicht zugänglichen Platz sichern, und dessen Dimensionen zugleich die grossartigste Entfaltung des electriche Lichtes gestatten. Ausser dem Central-Gebäude, der eigentlichen Rotunde mit 12 000 m² Bodenfläche, werden noch vier Transepte mit 3 750, drei Galerien, nämlich die West-, Nord- und Ostgalerie mit 6 750 und drei grosse Hofräume mit 9 900 m², im Ganzen demnach eine Bodenfläche von rund 31 400 m² der internationalen electriche Ausstellung für ihre Zwecke zur Verfügung stehen.

Eine Vergleichung der Rotunde mit den Ausstellungspalästen von Paris, London und München lässt erkennen, dass ihr, was die Grossartigkeit der Dimensionen anbelangt, unbedingt der Vorzug gebührt. Im Palais de l'Industrie zu Paris, welches den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, die erste electrotechnische Ausstellung beherbergt zu haben, kam eine Bodenfläche von 29 264 m² in Verwendung, von denen jedoch nur 20 368 m² im Rez de Chaussée, die übrigen 8896 m² im ersten Stocke gelegen waren, während sich in der Wiener Rotunde das Gesamt-Areal von 31 400 m² in ein und demselben Niveau befindet. Der Münchener Glaspalast stellte, Alles in Allem, eine Bodenfläche von 10 048 m² — also nicht einmal so viel wie der Innenraum der Rotunde beträgt — zur Disposition und ein ungefähr ebenso grosser Raum war auch im Crystal-Palace zu London der electrotechnischen Ausstellung gewidmet.

Allein nicht nur die Flächen-, sondern noch in weit höherem Masse die Höhendimensionen des Innenraumes der Rotunde sind es, welche eine schöne Entfaltung, namentlich der electriche Beleuchtung gestatten werden.

In einer Höhe von 24 m über dem Parterre der Rotunde erhebt sich die erste in einer solchen von 48 m die zweite und in einer Höhe von 66 m schwebt die dritte, die sog. Laternen-Galerie; diese Galerien sind es, welche die willkommene Gelegenheit zur Anbringung ganzer Kränze von wirkungsvollen Bogenlichtern bieten werden. Das Ganze bildet einen geschlossenen Raum von rund 400 000 m³, wie wohl gegenwärtig kein zweiter auf dem ganzen Continente für die Erprobung aller Systeme electriche Beleuchtung vorhanden sein dürfte.

Das Aeussere des Rotundengebäudes ist übrigens zur An- und Unterbringung electriche Beleuchtungseffecte nicht minder vortrefflich geeignet, als die vorerwähnten Innenräume, und, welche Ansicht man auch immer von der ästhetischen Wirkung des architectonischen Aufbaues des ganzen Ausstellungspalastes sich bilden mag, die Anerkennung seiner Zweckmässigkeit und Grossartigkeit wird man ihm kaum versagen können. Das Portal an der südlichen Hauptfronte des Gebäudes, die Arcaden rechts und links von demselben, die vielfach abgestuften äusseren Galerien des Rotundendaches bis hinauf zur obersten Laternengalerie mit ihren zehn kreisrunden Oeffnungen (Oeil-de-boeuf) unterhalb der Krone, dieses ganze Ensemble prädestinirt das Ausstellungsgebäude förmlich zu einem Tempel der Electricität, wie er zweckentsprechender zum zweiten Male kaum gebaut, geschweige denn gefunden werden dürfte.

Zwei neue Lehrmittel für technische Hochschulen und Kunstgewerbeschulen.

1. Sammlung von Modellen zu Gewölbeformen von Architect Frangenheim, Director der königl. Baugewerkschule zu Erfurt. Preis loco Erfurt 55 Mark.

Der Anfang zu dieser Modellsammlung wurde schon von dem verstorbenen Bauinspector J. C. Lassaulx gemacht. Architect Frangen-