



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Unpolitische Briefe aus Wien : 4. Die Malerei : (Schluß.)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Unpolitische Briefe aus Wien.

4. Die Malerei.

(Schluß.)



Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei hat sich ebenfalls ein Umschwung vollzogen: man verwendet jetzt nicht mehr so viel Mühe auf die Durcharbeitung jedes einzelnen Blattes und jedes Sternchens, dafür ist aber der Pinsel kühner geworden, Licht und Farbe sind nicht gespart, und die leidenschaftliche Bewegung des Gewittersturmes, die Schauer einer Mondnacht im Walde, die Schrecknisse des Hochgebirges, die grelle Lichtfülle des Orients reizt unsre Landschaftler mehr als harmonische Ruhe und idyllische Schönheit. Namen sind hier mehr zu nennen als auf irgend einem andern Gebiete: da ist Robert Ruß, der in einer großen „Südtirolerlandschaft,“ die auch auf der letzten Jahresausstellung zu sehen war, förmlich in dem Lichte und im Glanze eines südlichen Herbsttages schwebt, während er uns in der „Waldmühle bei Mals“ eine düstere Szenerie vorführt, in welche die ersten Windstöße eines nahenden Gewitters schauerliche Bewegung bringen. Dann ist Ludwig Hans Fischer zu nennen, zum Orientmaler wie prädestinirt, in den Straßen von Kairo, auf den Inseln und in den Buchten des ionischen Meeres gleich heimisch, wie unter den Ruinen von Pola und Ulpia Trajana; Hugo Darnant, dem wir u. a. eine herrliche Sommerlandschaft „Abenddämmerung,“ sowie die etwas schwermütig angehauchte „Kirche von Heiligenstadt“ verdanken, endlich Hugo Charlemont, der mit der Poesie des heimischen Waldes innig vertraut ist, Zettel, Ribarz, v. Thoren u. v. a.

Die Porträtmalerei steht auch heute noch, wo Amerling fast garnicht mehr in die Öffentlichkeit tritt, in schöner Blüte. Der Hauptvertreter dieser Genres ist jetzt Angeli, weit über Österreich hinaus berühmt und heute fast so in der Mode wie einstens Amerling. Aber er sucht die Seele nicht im Lächeln und in der Heiterkeit gesellschaftlichen Verkehrs wie jener, sondern mehr in einem gehaltenen Ernst, wie man ihn bei bedeutenden Anlässen anzunehmen pflegt. Harte Züge pflegt er so wenig zu mildern wie Eisenmenger, von dem man bei seinem Leo Thun gesagt hat, er charakterisire mit unerbittlicher Strenge. Vor Angeli's Anastasius Grün wird man auch des Poeten weniger gedenken, mehr des edeln Patrioten, des pflichterfüllten Bürgers. Leopold Müller mit seinem Grafen Prokeš-Osten, Griepentkeel mit den Bildnissen des Admirals Urbair-Wöllersdorf und des frühern Abgeordneten von Kaiserfeld, Karl von Blaas mit

Grenzboten III. 1885.

Frauen- und Kinderporträts müssen heute alle rühmend genannt werden, wenn man über Wiener Porträtmalerei spricht.

Auf dem Gebiete der Aquarellmalerei ist wenig Nachwuchs. In der Familie Alt scheint allerdings das väterliche Gut unverfehrt auf die Söhne überzugehen, denn Franz Alt ist ganz auf dem Wege, die Meisterschaft Rudolfs zu erwerben. Sonst sind nur noch Fendi, Schindler und Slavacek zu nennen: die Motive ihrer Bilder sind teils landschaftliche, teils genrehafte, in der Technik wirken die guten Traditionen der frühern Generation kräftig nach.

Eine originelle, ziemlich isolirt stehende Erscheinung unter unsern modernen Malern ist Julius von Payer, dessen „Bai des Todes,“ im vergangenen Winter im Künstlerhause ausgestellt, viel von sich reden gemacht hat. Payer war Führer der letzten österreichischen Nordpolexpedition, als Maler hat er viel von den Franzosen gelernt. In der „Bai des Todes“ will man speziell den Einfluß von Géricaults „Floß der Medusa“ bemerken. Der Vorwurf ist der Untergang der Franklin-Expedition. Wir sehen einen Kahn, der in den Eismassen des Nordmeeres festgebannt liegt, angefüllt mit Toten: sie sind alle erfroren. Nur einer lebt noch, hat die Flinte ergriffen, um sich und die Leichname seiner Gefährten gegen nahende Eisbären zu verteidigen. Das Schauerliche der Szene wird durch die helle Nacht, den grauen Himmel, die wehenden Eisnadeln noch erhöht. Die Ausführung ist gut, scharf, ganz realistisch, und doch ohne melodramatische Übertreibung. Payer hat sich mit diesem Bilde — und es soll bald ein zweites von ähnlichem Genre folgen — in die erste Reihe unsrer Maler gestellt.

Aber wenn man von moderner Wiener Malerei spricht, denkt man zunächst an keinen von den Namen, die wir bis jetzt nannten. Die Künstler, in denen Deutschland, Europa, ja die ganze gebildete Welt die heutige Wiener Kunst gleichsam verkörpert sieht, die man für ihre berufensten Vertreter hält, nach deren Schöpfungen man sie fast einzig beurteilt, sind Makart und Canon.*)

In diesen beiden, namentlich aber in Makart, scheint uns das Individuelle das Allgemeine bedeutender zu überwiegen als bei irgendeinem modernen Künstler, die persönliche Eigenart alles Typische und Konventionelle auszulöschen. Ob Makart in diesem oder jenem Genre sich bethätigte: er war für uns immer Makart; daß auch er nur an schon Vorhandnes anknüpfen, nur Traditionelles weiterbilden konnte, sehen wir heute noch nicht. Dasselbe gilt, wenn auch nicht ganz in gleichem Maße, von Canon. Ohne daß wir sie mit den großen Meistern der Vergangenheit vergleichen möchten — wir ziehen ihnen vielleicht sogar Künstler der Gegenwart vor —, scheint es uns doch, als wenn sie etwas ganz Apartes, ganz Originelles in der Kunstgeschichte überhaupt zu bedeuten hätten.

*) Auch Canon ist inzwischen aus den Reihen der Lebenden geschieden († in Wien am 12. September).

Makarts Eigenart lag nicht gleich beim Beginn seiner Künstlerlaufbahn klar am Tage. Seine ersten Bilder zeigen ihn als echten Schüler Pilotys. Er war streng in der Zeichnung, nüchtern in der Farbe. Das wurde später umgekehrt. Seine spätere Vorstellungsart war eine ganz spezifische: er dachte in farbigen Komplexen. Die begrenzenden Linien waren bis dicht vor den Schluß seiner Arbeit etwas sehr Schwankendes und Bewegliches, während ein anderer Maler doch zunächst mit diesen ins Reine zu kommen bestrebt ist. Auf einem der „Fünf Sinne“ war zu sehen, wie offenbar ganz zuletzt die Grenzen des linken Schenkels der weiblichen Gestalt vielleicht um einen halben Zoll weiter herausgerückt und der Knöchel des rechten Fußes höher angelegt wurde. Durch die später aufgetragene Fleischfarbe leuchtete an diesen Stellen noch der Grund durch, an einer Stelle sah man sogar ein Blatt von einer Mohnrose durchscheinen. Makarts künstlerische Art ist also der diametrale Gegensatz von Cornelius oder Kaulbach, aber auch bei den ältern österreichischen Malern wäre so etwas unerhört. Die ersten Farbenskizzen Makarts sind darum auch stets ganz unklar, die Farben leuchten schon, aber der Beschauer weiß mit dem ungestalteten Fleischklumpen nichts anzufangen, er sieht die einzelnen Körper nicht deutlich von einander abgegrenzt. Wo daher Makart die Aufgabe wurde, streng in den Linien zu sein, fühlte er sich beengt und gefesselt. Zum Porträtmaler war er aber schon deshalb nicht geschaffen, die Behandlung der womöglich recht prächtigen Gewänder ist ihm viel interessanter als der Kopf und die Gestalt. Dies trat besonders auf dem berühmtesten Bildnisse der Sarah Bernhardt hervor, an dem das Schönste das Goldbrokatkleid war. Am schwächsten ist Makart in seinen großen Bildern gewesen — wenn man sie nämlich als das ansah, was ihre Aufschrift bezeichnete: als Historienbilder. Von einer Komposition kann man da gar nicht reden, beinahe niemals vermag man sich von dem Schauplatz der dargestellten Handlung eine deutliche Vorstellung zu machen; seine Historienbilder sind nur großartige Maskeraden. Auf allen seinen großen Gemälden stehen die Personen eben nur da, um sich dem Publikum recht günstig zu präsentieren. Sie wissen von einander selten etwas, Handlung und Gefühl ist ihnen fremd, noch viel mehr Leidenschaft. Seine Gestalten, namentlich die weiblichen, vegetieren so unschuldig dahin wie die Blumen auf dem Felde. Bisweilen wandelt sie wohl auch ein bißchen Melancholie an, aber nur, wenn es ihnen gut steht. Was Schmerz ist, wissen sie gar nicht, aber auch Freude empfinden sie nur in einem sehr mäßigen Grade. Sie lächeln gern, um dabei ihre Perlenzähne zeigen zu können. Zweck hat ihr Dasein fast nie. In herrliche Gewänder gehüllt oder in blumenhafter Naivität alle ihre Reize zur Schau stellend, leben sie und sind schön, nur um zu leben und schön zu sein. An einem historischen Ereignis teilzunehmen oder pathetisch zu werden, wird diesen Wesen sehr sauer; mitunter führen sie ihre Rolle mit leidlichem Anstand durch, aber vom Herzen kommts ihnen nicht. Daß die naive Schönheit der Makartschen

Frauenbilder, ihre heitere Sorglosigkeit, ihre Freude an Schmuck und Pracht typische Eigentümlichkeiten der Frauen und Mädchen Wiens sind, ist oft gesagt worden. Aber die Wienerin ist doch weit entfernt davon, ein solches Traumleben zu führen, sie liebt leidenschaftlich und hat auch sehr energische Töne auf ihrer Gefühlsskala gegen das, was sie nicht liebt, wenn sie auch gewöhnlich zu gutmütig ist, um wirklich zu hassen. Das Charakteristische also der Makartschen Figuren, ihre lebensfrohe Lebenslosigkeit ist nichts Wienerisches, sondern aus des Künstlers eigener Natur geflossen.

In den Vorwurf, den die Moralisten wider Makart erheben zu müssen glaubten, können wir nicht einstimmen. Trivol war er nicht, Lüsternheit hat er nicht gepredigt, und sein Pinsel hat von der weiblichen Schönheit nicht mehr ausgeplaudert, als was die Kunst des Malers dem Pinsel zu sagen erlaubt, ja gebietet.

Makart hat von dem Zweige der bildenden Künste, in dem seine Meisterschaft lag, eine ganz eigentümliche, man möchte sagen bescheidne Auffassung gehabt. Seiner Meinung nach hatte die Malerei eigentlich kein Anrecht auf eine ganz selbständige Pflege, sie sollte der Architektur dienen, sich mit einem dekorativen Effekt begnügen. Schon vor Jahren gab er dieser paradox klingenden Ansicht in einem vertraulichen Gespräche mit einem jungen Archäologen Ausdruck. In seinen letzten Jahren wußte man auch in weitem Kreise davon, und die Arbeit dieser Jahre galt auch zumeist der praktischen Exemplifikation seiner Theorie, die sich etwa mit Richard Wagners Lehre von der Einheit der Musik und Poesie vergleichen läßt. So wird es begreiflich, warum sich Makart zuletzt so leidenschaftlich mit Architektur selbst beschäftigte. Was er davon in die Öffentlichkeit gelangen ließ, war freilich befremdend, ja ungeheuerlich, aber es waren eben die ersten Versuche, und bekannt ist ja, daß Raulbach, als er zuerst ein Bild des jugendlichen Makart sah, ausrief: „Wer dies gemacht hat, wird entweder ein Narr oder ein großer Maler.“ Vor den Architekturskizzen Makarts mochte sich wohl manchem ein ähnliches Wort auf die Lippen drängen. Gerade zur Dekorationskunst aber — im weitesten Sinne — zeigte er immer die schönste Begabung, keiner unter den modernen Künstlern wußte wie er die Schöpfungen verschiedner Kunstgattungen so harmonisch zu einem Ganzen zu vereinigen. Sein Lebensraum ist es denn auch gewesen, einmal einen Palast, ein Schauspielhaus oder ein andres öffentliches Gebäude ganz nach seinen Ideen herstellen und schmücken zu können. Der Traum ist nicht in Erfüllung gegangen. Aber eine große Gelegenheit hatte er doch, unsern staunenden Blicken das ganze Maß seines Könnens zu geben. Es war dies der historische Festzug im Jahre 1879, den die Stadt Wien zur Feier der silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares veranstaltete. „Die Augenzeugen wußten nicht, schrieb damals Wilhelm Bauer, sollten sie mehr staunen über den großartigen Entwurf des Ganzen oder über die Sorgfalt, womit jedes Einzelne ausgestattet

und dem Ganzen passend eingefügt war; über den Geschmack der Anordnung oder die unendliche Fülle der Gebilde; über die sichere Auswahl des kunst- und kulturgeschichtlich Passenden und Richtigen oder über die schöpferische Phantasie, der ungesucht tausend Mittel der Allegorie und Symbolik zu gebote standen, um die gewöhnlichsten Vorrichtungen des handwerklichen Lebens zu adeln und Erfindungen unsrer Zeit, wie Eisenbahnen und Dampfschiffe, stilgerecht in den Rahmen des Renaissancebildes zu fassen; über die Denkkraft, die wie spielend die schwierigsten Aufgaben löste, oder über die frische Laune, welche einen heitern Schimmer auch über das Trockenste und Nüchternste ausgoß; über die sachverständige Beherrschung der verschiedenartigen menschlichen Thätigkeiten oder über den künstlerischen Blick, dem alle Farben und all der bunte Glanz zur herrlichsten Gesamtwirkung zusammenstimmten. . . . Mehr als einmal haben wir aus dem Munde bei den Festzugsarbeiten beschäftigter Handwerker, Techniker, Architekten und Bildhauer die Äußerung vernommen, es sei eigentlich schade, daß Makart ein Maler geworden, einen so richtigen Blick und eine so sichere Hand besitze er gerade für ihr eignes Fach. Der große Kleiderkünstler Worth könnte Makart um die Sicherheit und den Geschmack beneiden, womit er, wenn die Not an den Mann geht, ein historisches Frauentostüm zuschneidet oder aber auch gelegentlich eine moderne Toilette entwirft. Mit einem Druck der Hand versteht er das Haargebäude einer Frau in schöne Ordnung zu bringen. Er tritt in eine Wiese und stellt im Nu aus Feldblumen einen Strauß zusammen, wie ihn der geübteste Kunstgärtner nicht schöner winden könnte. Mit Bewunderung sahen die, die ihn nicht kannten, wie er in den letzten heißen Vorbereitungsstunden hier einen Bildhauer, der mit dem Modelliren nicht zurecht kam, in der Arbeit ablöste, dort einem Architekten seine steifen Linien verbesserte, dann einem Tapezierer, der bei der Ausschmückung der Festwagen sich keinen Rat wußte, aus der Not half.“

Hans Canons Originalität fällt dem Beschauer nicht gleich bei dem ersten Blick so entschieden ins Auge wie die Makarts, sie fordert nicht so laut zu Lob oder Tadel auf, sie ist auch schwieriger in Worten auszudrücken. In seiner Malerei sind die verschiedenartigsten überlieferten Elemente eigentümlich verschmolzen. Er gehörte keiner von den großen Schulen an, die im Laufe dieses Jahrhunderts in Deutschland oder Frankreich geblüht haben; verhältnismäßig spät zur Kunst geführt, war er in gewissem Sinne Autodidakt. Aber von den Meistern der Renaissance, von Rubens und den holländischen Genremalern hatte er mehr gelernt als irgendein Moderner. Aber eine kräftige, sinnliche, leidenschaftliche Natur, wie er war, hatte er das Gelernte durchaus selbständig verarbeitet und es fällt auch dem Kenner sehr schwer, in seinen Bildern bestimmte fremde Einflüsse, die ja gewiß dasind, nachzuweisen, man kann nun sagen: hier malt er im Stil der Niederländer, dort des Tizian, hier der deutschen Renaissance. Großartig ist seine Vielseitigkeit: vereinigte man alle seine Werke

in einem Saale, so würde man kaum glauben, daß sie ein und demselben Pinsel entstammen. Kaum daß ihn der eigentümliche Fleischton verrät, den die Hände fast aller seiner Figuren zeigen. Wenn er hier in der Darstellung derben, üppigen Naturgenusses, der Freuden des Mahles und der Jagd förmlich zu schwelgen scheint, so weiß er dort einen religiösen Vorwurf mit der reinsten und frömmsten Empfindung zu gestalten; während er uns hier durch seine feine Charakteristik als Porträtmaler zur Bewunderung hinreißt, fesselt er uns dort wieder durch die grandiose Behandlung eines philosophischen Themas. So schuf er während der letzten Jahre die im Stil der alten Niederländer gehaltene „Wildpretthändlerin,“ die prächtige Kohlenstizze „Ruhe nach der Jagd,“ dann aber auch mehr im Geiste deutscher Renaissance eine Reihe von Altarbildern, die in dem Beschauer die andächtigste Stimmung hervorzurufen geeignet sind; er malte für den Promotionsaal der theologischen Fakultät vier Bilder, Väter der Kirche darstellend, die in der Behandlung des Infarnats an Rubens' Manier erinnern, in der Charakteristik aber keinerlei fremden Einfluß verraten. Wunderbar prägte sich da auf dem Antlitz Cassiodors hehre Ruhe aus, während recht im Gegensatz dazu Benedictus voll leidenschaftlicher Bewegung schien: begeistert sieht er von seinem Buche auf, als ob er einer Stimme von oben lauschen wollte. In Papst Leo ergriff uns die Hoheit des Greisenalters gepaart mit der erhabensten priesterlichen Würde, in Boetius der fromme Schwärmerfinn, dem das Irdische ein längst Überwundenes ist. Aber der gewaltigste Teil seiner Arbeitskraft gehörte in den letzten Jahren dem großen Deckengemälde, das für das neue naturhistorische Museum bestimmt ist: dem „Kreislauf des Lebens.“ Das Bild — es war im letzten Frühjahr im Künstlerhause ausgestellt — dürfte wohl das größte auf Leinwand gemalte Ölbild sein. Die Form ist quadratisch. In der Mitte unten beginnt die Handlung: hier sitzt Kronos mit der Sanduhr sinnend am Weltenmeer. Nach rechts hin aufwärts entwickelt sich das menschliche Treiben. Ein Mann ersticht da ein großes Seeungeheuer und stellt so den Kampf des Menschen mit den feindlichen Mitbewohnern der Erde dar. Weiter hinauf blickend sehen wir, wie Mann und Weib sich zum Bunde finden, dann den Trieb nach Erwerb personifiziert, indem ein Mann hastig nach ausgeschüttetem Golde greift. Ganz oben schließen zwei kämpfende Reiter die Darstellung ab. Auf der andern Seite ist der Niedergang von Natur- und Menschenleben geschildert. Der Blitz schlägt in eine mächtige Eiche und spaltet sie, der Mann mit dem Golde windet sich auf dem Boden; von da an stürzt nun alles, Männer und Weiber, in wirrem Durcheinander in die Tiefe, wieder zu Kronos hinab. Dieses Spiel, das Aufwärtstreben und Abwärtstürzen, muß man sich endlos wiederholt denken, die kreisförmige Anordnung der Gruppen drängt den Beschauer dazu. In der Mitte, zwischen den einzelnen Gruppen, breitet sich das Meer aus; auf einer Insel ruht die Sphinx, ihre Löwentatze auf ein Buch mit sieben Siegeln legend.

Das Bild verfehlt beim ersten Anblick nicht des imponirenden Eindruckes, die Ausführung ist im ganzen sehr glücklich. Die markige Kronosfigur ist der würdige Ausgangspunkt der Handlung. Auch sonst fehlt es nicht an bedeutenden Gestalten. Die Zeichnung ist in Anbetracht der kolossalen Dimensionen sehr korrekt. Daß hie und da eine Verkürzung unwahrscheinlich aussieht, kann nicht Wunder nehmen. In der Behandlung der Muskulatur fühlt man Rubens' Einfluß. Aber die Farbe ist matt, asketisch: wollte Canon vielleicht den Freskenton imitiren? Verfehlt schien uns die Gestalt der Sphing: auf ihrem Antlitz liegt ein Zug von Naseweisheit, als thue sie sich etwas darauf zu gute, allein im Besitz der Antwort auf unsre letzten Fragen an das Schicksal zu sein.

Aber was nun die ideelle Gestaltung des Stoffes betrifft: ist Canon da nicht auf halbem Wege stehen geblieben? Von einem Kreislauf des Lebens kann man eigentlich doch nur in Bezug auf das Individuum reden; Geburt, Wachstum, Verfall und Tod: das ist der Kreislauf. Bei Menschengemeinschaften, bei Stämmen und Staaten kann man nur in übertragenem Sinne von einem Kreislauf reden, insofern als Staaten analoge Erscheinungen zeigen wie Individuen, und man früher auch keinen Anstoß nahm, von einem Jugend-, Mannes- und Greisenalter ganzer Völker zu reden. Diesen Kreislauf scheint Canon zu meinen, nicht den, der sich im Geschick des Individuums ausspricht. Er hat aber auch auf seinem Gemälde unzulänglich ausgedrückt, was überhaupt — ob nun bei dem Individuum oder bei ganzen Völkern — das Aufwärtssteigen und was das Abwärtsinken bewirkt. Allerdings mag der Ehebund als Grundlage aller Ethik angesehen werden, der Drang nach Erwerb ist die notwendige materielle Grundlage aller Kultur, aber zuletzt ist es doch die Arbeit, die Individuum und Volk hinauf und vorwärts bringt. So hätte dann auch die Arbeit in ihren verschiedenen Repräsentanten auf der rechten Seite des Bildes klar und deutlich zur Anschauung gebracht werden müssen. Den Höhepunkt der Darstellung bildet der Kampf der beiden gewappneten Reiter. Ganz recht! Weil ja der Kampf des Menschen gegen seinesgleichen, ob nun mit Schwert und Spieß oder mit geistigen Waffen geführt, und der Sieg über seinesgleichen des Menschen höchster Kampf und höchster Sieg ist, so konnte er ganz gut dazu dienen, den Endpunkt des „Aufwärts“ zu bezeichnen; und weil der Kampf aus sehr unedeln Motiven entspringen kann, der Sieg, unedel und unweise ausgenützt, dem Sieger selbst zum Verderben gereichen kann, so konnte er zugleich als der Beginn des Niederganges aufgefaßt werden. Aber dieser Niedergang selbst ist von Canon ganz unklar dargestellt: man sieht garnicht ein, warum denn plötzlich Verderben und Tod hereinbricht, warum denn auf einmal alles in die Tiefe stürzt. Und doch wäre es Canon gewiß sehr leicht gewesen, hier klar und bedeutungsvoll zu sein, hätte er nur seine eignen Gedanken weitergesponnen. Wie das Aufwärts des Lebens durch Tüchtigkeit und Tugend bewirkt wird, so das Abwärts durch

Schwäche und Laster. Canon hätte also dem heiligen Ehebunde auf der rechten Seite das Bild von Wollust und Begier auf der linken, hätte der Erwerbslust die Habsucht, der Arbeit Trägheit und Schwelgerei, der Wißbegier frevelnde Zweifelsucht und Unglauben entgegenstellen können: dann erst wäre der Kreislauf des Völklerlebens erschöpfend vorgeführt gewesen. So aber hat sich Canon eine Fülle des herrlichsten Materials dadurch entgehen lassen, daß er seinen philosophischen Hausgeist, den er so wacker heraufbeschworen, zu früh wieder entlassen hat, anstatt ihn festzuhalten und bis ans Ende seiner Arbeit in seinem Dienste zu verwenden; daß er der Phantasie Thür und Thor geöffnet hat, bevor der Gedanke mit seiner Arbeit fertig war.



Der Streit über die Karolinen.



ir ergänzen heute zunächst unsern neulichen Bericht über diese Frage durch einige geschichtliche und geographische Zusätze, welche die spanischen Ansprüche auf die Karolinen genauer zu beleuchten geeignet sind. Die Entscheidung Papst Alexanders des Sechsten von 1494, die der Krone Spanien alle etwa neu zu entdeckenden Länder zusprach, welche 370 Seemeilen westlich von den Azoren lägen, konnte nur für die Mächte Geltung behalten, welche den Papst als Oberhaupt der Christenheit auch in weltlichen Angelegenheiten anerkannten. Die andern haben jenen Ausspruch stets als nicht vorhanden angesehen.

Der Umstand ferner, daß der Führer eines Schiffes ein neues Land gesehen hatte, begründete schon in sehr alter Zeit für die Nation desselben so wenig ein Recht auf den Besitz dieses Landes, daß es für erforderlich galt, das Sehen durch symbolische Handlungen, Landen, Einschneiden des Wappens oder des Namens des betreffenden Souveräns in einen Baum, Errichtung eines Kreuzes oder eines Altars u. dergl. zu ergänzen. Noch später hielt man eine förmliche notarielle Urkunde für nötig zur Sicherung des Besitzrechtes. Von dem allen ist bei der Entdeckung der Karolinen durchaus nichts geschehen.

Allmählich genügten auch solche symbolische Besitzergreifungen nicht mehr, und es bildete sich der Grundsatz aus, daß ein überseeisches Land von Angehörigen einer europäischen Macht besiedelt und irgendwie benutzt sein müsse, wenn es als ihr gehörig betrachtet werden solle. Hiervon ist aber, soweit es Spanien und die Karolinen betrifft, erst recht keine Rede. Die Spanier haben