



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

III.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

Form suchte, in der die Elemente der modernen Kunst in Flandern Gestaltung gewinnen sollten. Man könnte sagen: sie versuchte es mit Noort, sie glaubte einen Augenblick lang an Jordaens und sie fand schliesslich, was sie suchte, in Rubens.

Wir schreiben das Jahr 1600. Fortan kann Rubens wohl ohne Lehrer, nicht aber ohne Meister auskommen. So zieht er nach Italien. Was er dort getan, ist bekannt. Er lebt dort acht Jahre von seinem 23^{sten} bis zu seinem 31^{sten} Lebensjahr. Er hält sich in Mantua auf, er eröffnet die lange Reihe seiner Gesandten-Missionen durch eine Reise nach Spanien, kehrt nach Mantua zurück, geht nach Rom, dann nach Florenz, dann nach Venedig, dann wieder nach Rom und lässt sich schliesslich in Genua nieder. Er verkehrt dort mit Fürsten, wird berühmt, ergreift Besitz von seinem Talent, von seinem Ruhm und seinem Reichtum. Nach dem Tode seiner Mutter kehrt er 1609 nach Antwerpen zurück und hier erringt er sich dann ohne Mühe die allgemeine Anerkennung als der erste Meister seiner Zeit.

III.

Wollte ich die Geschichte von Rubens schreiben, so würde ich deren erstes Kapitel nicht hier beginnen: Ich würde Rubens an seinem Ursprung zu fassen suchen, in seinen vor 1609 entstandenen Bildern, oder ich würde eine entscheidende Epoche herausgreifen, und es wäre dann Antwerpen, von wo diese geradlinige Entwicklung zu untersuchen wäre, in der kaum die leiseste Wellenbewegung eines Geistes sichtbar wird, der an Breite zu-

nimmt, der seine Bahnen erweitert, dabei aber frei ist von all den Unsicherheiten und den Widersprüchen eines Mannes, der sich selbst erst suchen muss; aber es ist ja ein nur verschwindender Bruchteil, den ich hier aus der riesigen Zahl seiner Werke betrachte. Wie die Blätter seines Lebens abgerissen und zufällig sich darbieten, so ergreife ich sie. Übrigens ist Rubens, wenn auch nicht in allen Richtungen seines Talentes, so doch immer in einer der schönsten, in jedem einzelnen seiner guten Bilder vertreten.

Das Brüsseler Museum besitzt von ihm sieben bedeutende Werke, eine Skizze und vier Porträts. Genügt das auch noch nicht, um Rubens damit auszumessen, so reicht es doch hin, von seiner Bedeutung einen nach den verschiedensten Seiten hin grossartigen und wahren Eindruck zu geben. Mit seinem Lehrer, seinen Zeitgenossen und seinen Mitschülern oder Freunden vereint finden wir ihn im letzten Saal der Galerie, wo er in der gehaltenen Würde seiner leuchtenden milden Farben den ganzen Zauber seines Genies ausstrahlt; ohne Pedanterie, ohne anmassende Eigenheiten, ohne verletzenden Hochmut, in aller Einfachheit tritt er da vor uns hin. Man denke ihn in der erdrückendsten und kontrastierendsten Umgebung und die Wirkung bleibt dieselbe. Die ihm ähneln, erschlägt er; die ihm widersprechen möchten, zwingt er zum Schweigen; auf jede Entfernung gesehen, bringt er sich zur Geltung als Einer unter den Vielen, der in jeder Umgebung heimisch ist.

Die Bilder, obwohl nicht datiert, sind offenbar aus sehr verschiedenen Epochen. Viele Jahre trennen die

„Himmelfahrt der Maria“ von den beiden dramatischen Bildern „Der heilige Livinus“ und „Christus auf dem Gang nach Golgatha“. In Rubens freilich begegnen wir nicht jenen auffallenden Wandlungen, die bei der Mehrzahl der Meister den Übergang von einem Alter zum anderen bezeichnen und die wir ihre Epochen nennen. Rubens war zu zeitig reif, und er ist zu plötzlich gestorben, als dass seine Malerei sichtbare Züge seiner ersten naiven Versuche bewahrt oder die geringste Wirkung einer Abnahme der Kräfte gezeigt hätte. Von Jugend an war er er selbst. Er hatte seinen Stil, seine Form, beinahe schon seine Typen und ein für allemal die wesentlichsten Elemente seiner Technik gefunden. Später mit der reicheren Erfahrung stellte sich dann auch eine noch grössere Freiheit ein; seine Palette ist reicher und doch gedämpfter geworden, mit geringeren Anstrengungen erzielt er gewaltigere Erfolge und seine letzten Kühnheiten zeigen uns im Grunde nur die Gemessenheit, das Wissen, die weise Beschränkung und die Sicherheit im glücklichen Erfassen der sich bietenden Gelegenheiten, wie sie einem vollendeten Meister eigen sind, der sich ebenso stark im Zaun hält, wie er sich andererseits seinem Temperament hingibt. Anfangs hat er in magerem, schwächlichen, spitzigen Auftrag gemalt. Seine irisierende Farbe zeichnet sich mehr durch Glanz aus, als durch Stärke des Tones. Noch legt er der Grundierung nicht das rechte Gewicht bei; der Farbe selbst fehlt es an Zartheit oder an Tiefe. Er fürchtet den neutralen Ton, und ahnt noch nicht, welch weisen Gebrauch er eines Tages davon machen

sollte. Und auf die gleiche fleissige, beinahe zaghafte Mache kommt er gegen Ende seines Lebens, also in seiner vollen Reife zurück, da seine geistige und manuelle Entwicklung auf ihrer Höhe stehen. Und so würde man in den kleinen anekdotenhaften Bildern, die er mit seinem Freund Breughel schuf, um in seinen letzten Jahren sich zu erheitern, nie dieselbe mächtige, leidenschaftliche oder raffinierte Hand wiedererkennen, die zu gleicher Zeit das Martyrium des heiligen Livinus, die Anbetung im Museum zu Antwerpen und den heiligen Georg der St. Jakobskirche malte. Und doch hat in Wahrheit dieser Geist sich nie geändert; und will man die Fortschritte verfolgen, wie sie die Zeit ihm gebracht, so muss man eher das Äussere ins Auge fassen, als den Gang seiner Denkweise, muss seine Palette analysieren, seine Technik studieren, vor allem aber und ausschliesslich seine grossen Werke zu Rate ziehen.

Die „Himmelfahrt“ ist entstanden im Geiste einer ersten „Periode“, wie man sagen muss, da man von Manier hier nicht sprechen darf. Das Bild ist stark übermalt; es wird behauptet, es habe damit einen guten Teil seines Wertes verloren; ich kann indessen nicht finden, dass es die Werte verloren hat, die ich darin suche. Ein Werk ebenso prachtvoll wie kalt, genial in der Eingebung, methodisch und vorsichtig in der Ausführung. Wie alle Bilder dieser Zeit ist es glatt, von glänzender, etwas glasiger Oberfläche. Der Mittelmässigkeit der Typen fehlt es an Naturkraft; Rubens' Palette ist schon da in den wenigen dominierenden Noten, im Rot, Gelb, Schwarz und Grau; glänzend aber

roh. So viel über die Mängel. Die Vorzüge aber, wie er sie meisterlich zur Geltung gebracht: grosse Figuren über das leere Grab gebeugt; alle Farben gegen ein tiefes Schwarz gestellt; um diesen dunklen Mittelpunkt das Licht in breiter, mächtiger Bewegung, wie es wogt und wellt, um schliesslich in den zartesten Halbtönen zu ersterben; — zur Rechten und Linken dann wieder schwächere Partien, bis auf zwei Flecken, die als horizontal wirkende Kräfte in halber Höhe des Bildes den bildlichen Vorgang mit dem Rahmen verbinden. Unten graue Töne, oben ein italienischer blauer Himmel mit eilenden grauen Wolken, und mitten in diesem Himmel, die Füsse in bläulichen Wolken, das Haupt im Strahlenglanze, Maria in hellblauem Gewand, mit dunkelblauem Mantel, umgeben von drei Engelsgruppen, die sie in rosig silbrigem Glanze umschweben. Ganz oben aber am Rand des Bildes steigt ein kleiner behender Cherub mit ausgebreiteten Flügeln und glitzernd, wie ein Schmetterling, im Licht kerzengerade auf und scheint als wie ein flinkerer Bote den anderen voraus in den freien, weiten Himmelsraum hinaufzufliegen. In der Bewegung, der Fülle und Gedrängtheit der Gruppen, in dem wunderbaren Verständnis für malerische Grosszügigkeit ist hier schon — sieht man von einigen Schwächen ab — der ganze Rubens und zwar mehr als im Keim vertreten. Nichts zarteres, nichts offeneres, nichts überzeugenderes lässt sich denken, als diese Improvisation glücklicher Farben. Als Leben, als Wohlklang fürs Auge ist es vollendet: ein wahres Sommerfest.

„Christus auf dem Schoss der Maria“ ist ein sehr viel späteres Werk von ernstem Charakter in grauen

und schwarzen Tönen gehalten; Maria in finsterem Blau, Magdalena in einem schmutzigen grauen Gewand. Das Bild hat stark gelitten beim Transport, entweder 1794, als es nach Paris gesandt wurde, oder 1815 als es zurückkam. Es galt für eines der schönsten Bilder von Rubens und ist es nicht mehr. Ich begnüge mich damit, diese meine Notizen hierher zu setzen und glaube damit genug über das Bild gesagt zu haben.

Die „Anbetung“ ist weder die erste noch die letzte Gestaltung eines Gegenstandes, den Rubens oft behandelt hat; wie man sie auch einrangieren mag in den vielerlei Behandlungen dieses einen Themas, jedenfalls ist sie später gemalt, als die in Paris und jedenfalls früher als die in Mecheln, von der später die Rede sein wird. Der dem Werk zu Grunde liegende Gedanke ist zu voller Reife gelangt, die Anordnung mehr als vollendet. Alle die verschiedenen Elemente, aus denen sich später dieses an Umgestaltungen so reiche Werk zusammensetzen wird, alle die Typen und Persönlichkeiten in ihrem Kostüm und in ihren Farben sind hier bereits dargestellt und spielen die Rolle, die für sie geschrieben ist, nehmen den Platz ein, der ihnen bestimmt ist. Es ist ein gross entworfenes Bild, knapp, konzentriert, vereinfacht, wie etwa ein Staffeleibild und daher weniger dekorativ als viele andere. Sauberkeit der Mache, ohne Kleinlichkeit, nichts von der Trockenheit, die die „Himmelfahrt“ in einzelnen Teilen kalt erscheinen lässt, grosse Sorgfalt und dabei die Reife des vollkommensten Könnens: die ganze Rubenssche Schule hätte an diesem einen Bilde alles lernen können, was sie zu lernen hatte.

Anders ist es mit dem „Gang nach Golgatha“. Damals hatte Rubens die Mehrzahl seiner grossen Werke vollendet; er ist nicht mehr jung, er weiss alles, und es konnte nur noch weniger werden mit seiner Kunst, hätte nicht der Tod ihn davor bewahrt und ihn vor einem wirklichen Nachlassen der Kräfte dahin genommen. Hier ist alles Bewegung, Tumult, Erregung, in der Form, in der Gebärde, in den Gesichtern, in der Anordnung der Gruppen und in der symmetrisch schräg von oben nach unten und von rechts nach links verlaufenden Diagonale. Christus, zusammengebrochen unter dem Kreuz, sein Gefolge, die zwei Schächer, gefesselt und gestossen von ihren Henkern, alles das bewegt sich auf der gleichen Linie und scheint die schmale Rampe hinaufzuklettern, die zur Marter führt. Christus ist sterbend vor Müdigkeit, Veronika wischt ihm das Antlitz; Maria, in Thränen gebadet, stürzt auf ihn zu und streckt ihm die Arme entgegen; Simon von Cyrene stützt das Kreuz; und doch — wir sehen das Holz, das zu furchtbarem Schimpf bestimmt ist, wir sehen die Frauen in Tränen und Trauer, den Gemarterten selbst auf den Knien, wie er schwer atmend mit feuchter Schläfe, mit irrem Auge unser Mitleid aufwühlt; und trotz all dem Entsetzen, Geschrei und drohenden Tod muss doch ein jeder, der den militärischen Pomp hier sieht, über diesem Gepränge die Marter vergessen; und statt des Eindrucks einer gewaltigen Tragödie, wird er den eines gewaltigen Triumphes mit davon nehmen. So äussert sich die besondere Logik dieses glänzenden Geistes. Man möchte meinen, der Vorgang sei im genauen Gegensatz zu seiner

eigentlichen Bedeutung aufgefasst, melodramatisch, ohne Würde, ohne Majestät, ohne Schönheit, ohne alles Erhabene, beinahe theatralisch. Aber das Malerische, das hier zum Verderben werden konnte, wird im Gegenteil zur Rettung, indem es die Phantasie in lichtere Höhen hebt, mit einem Funken echter Sinnlichkeit das Bild durchleuchtet und veredelt und ihm mit einem Zug wie von der grossen Beredsamkeit einen grossen Stil verleiht. Und so durch eine glückliche Verve und durch Kühnheit der Eingebung wird das Bild genau zu dem, was es werden musste, zum Bild des trivialen Todes und seiner Verklärung. Ich ersehe bei genauerem Zusehen, dass es von 1634 stammt. Ich hatte mich also nicht getäuscht, da ich es den letzten und besten Jahren seines Lebens zurechnete.

Ist das Martyrium des heiligen Livinus aus derselben Zeit? Jedenfalls ist es von gleichem Stil; aber trotz des Furchtbaren, das im Gegenstand liegt, ist es doch heiterer im Geist, in der Mache und in der Farbe. Rubens hatte weniger ehrfurchtsvolle Scheu davor, als vor Golgatha. Seine Palette war an jenem Tage fröhlicher, der Maler in ihm war noch rascher, sein Denken und Empfinden nicht auf die gleiche vornehme Note gestimmt. Wenn wir es vergessen können, dass es sich um einen unwürdigen und wilden Mord handelt, um einen heiligen Bischof, dem man die Zunge ausgerissen, der Blut speit und sich in fürchterlichen Zuckungen windet; wenn wir die Henker übersehen, die ihn martern, der eine mit dem roten Messer in den Zähnen, der andere mit seiner schweren Zange, der

diesen fürchterlichen Fetzen Fleisch den Hunden vorhält; wenn wir nur noch das vor einem weissen Himmel sich bäumende weisse Pferd sehen, den goldenen Chorrock des Bischofs, seine weisse Stola, die weiss und schwarz gefleckten Hunde, vier oder fünf schwarze, zwei rote Mützen, die glühenden Gesichter mit roter Haut und ringsum im weiten Feld der Leinwand das köstliche Konzert der grau, blau, silberig, hellen oder dunkeln Töne — dann bleibt uns nur noch das eine, das Gefühl einer strahlenden Harmonie, der vollendetsten vielleicht und jedenfalls der unerwartetsten, die Rubens je geschaffen, um eine Schreckensscene wiederzugeben, oder, wenn man will, zu entschuldigen.

Hat Rubens nach dem Kontrast gesucht? Sollte dieses Bild vielleicht für den Altar in der Jesuitenkirche zu Gent, zu dessen Schmuck es bestimmt war, etwas gleichzeitig Wildes und Himmlisches haben, sollte es fürchterlich sein im Lächeln, trösten zugleich und erschrecken? Ich glaube, dass das Poetische in Rubens gern genug nach solchen Gegensätzen suchte. Und wollte man selbst annehmen, er habe nicht daran gedacht, so würde ihm seine Natur auch gegen seinen Willen solches eingegeben haben. Es ist gut, sich vom ersten Tag an an solche Widersprüche zu gewöhnen, die sich die Wage halten und die die Eigenart seines Genies ausmachen: viel Blut und physische Kraft, aber ein beschwingter Geist; ein Mann, der das Furchtbare nicht scheut, aber mit einer zarten, einer wirklich abgeklärten Seele. Scheusslichkeiten, Brutalitäten, völliger Mangel an Geschmack in der Form, aber eine Glut, die

das Hässliche zur Kraft und die blutige Brutalität zum Schrecken gestaltet. Diesen Hang zur Apotheose, davon wir bei Gelegenheit des Golgathabildes sprachen, bringt er in alles hinein, was er schafft. Wie ein Trompetenstoss klingt er durch seine selbst größten Werke hindurch. Er hält fest an der Erde, fester als irgend ein anderer unter den Meistern, denen er gewachsen ist; dann aber ist es der Maler in ihm, der dem Zeichner und Denker zu Hilfe eilt und diese befreit. In diesem seinem Fluge können ihm viele nicht mehr folgen. Sie ahnen wohl eine hohe Phantasie; aber sie sehen nur, was ihn hier unten festhält, im Gemeinen, im Allzuwirklichen, die starken Muskeln, die bombastische oder aber nachlässige Zeichnung, die schweren Typen, das Fleisch und das durch die Haut schimmernde Blut. Und sie sehen dann nicht, dass er bei alledem eine eigene Form, einen eigenen Stil hat und ein Ideal; und dass es seine Palette ist, die ihm seine Form, seinen Stil und sein Ideal geschaffen.

Dazu kommt seine besondere Gabe eindringlichster Beredsamkeit. Seine Sprache, um sie recht zu definieren, ist, was man in der Literatur eine oratorische Sprache nennt. Improvisiert er, so fehlt es ihr an der rechten Schönheit; feilt er daran, so erhebt sie sich zu grossartigster Wirkung. Sie ist rasch, plötzlich, überreich und warm; in allen Fällen aber überzeugt sie. Er schlägt zu, überrascht uns, stösst uns ab, verstimmt uns, fast immer aber überzeugt er uns und wenn er will, dann rührt er mehr als jeder andere. Vor einzelnen seiner Bilder revoltiert man sich; vor anderen

weint man; und nimmt man auch alle Schulen der Welt zusammen, so wird man solcher Bilder doch nur wenige finden. Er hat die Schwächen, die Verirrungen, aber auch die zündende Flamme der grossen Redner. Er kann breit werden, deklamatorisch, er kann mit seinen grossen Armen in der Luft herumfuchteln; aber er hat Worte, die er, wie kein anderer, sagt. Seine Ideen selbst sind im allgemeinen solche, die sich nur durch Beredsamkeit, durch die pathetische Gebärde und die tiefklingende Stimme wiedergeben lassen.

Und er malt für Mauern, für Altäre, die man aus der Ferne, vom Schiff der Kirche aus sieht, er spricht zu einer grossen Menge, er muss weithin vernehmbar sein, muss von weitem treffen, ergreifen und bezaubern; daher die Verpflichtung, eindringlich zu werden, seine Mittel zu vergröbern, seine Stimme zu erhöhen. Es sind Gesetze der Perspektive und man möchte sagen der Akustik, die dieser feierlichen und wirkungssicheren Kunst die Wege weisen.

Dieser Art deklamatorischer, ungenauer, aber tief ergreifender Beredsamkeit gehört auch sein „Christus als Weltrichter“ an. Die Erde ist eine Beute des Lasters, ein Tummelplatz des Verbrechens, eine Stätte, da Feuer, Mord und Totschlag hausen; man empfängt den Eindruck der menschlichen Verderbtheit aus einem belebten Stück Landschaft, wie sie nur Rubens malen kann. Christus erscheint, den Blitz in der Hand, fliegend halb, halb schreitend; und wie er sich anschickt, diese verderbte Welt zu strafen, da fleht ein armer Mönch in seiner härenen Kutte um Gnade und umfasst mit

beiden Armen eine blaue Himmelskugel, um die eine Schlange sich aufrollt. Und nicht genug mit dem Gebet des Heiligen. Auch Maria, eine grosse Gestalt, in Witwentracht, wirft sich Christus entgegen, um ihn aufzuhalten. Keine Bitte, kein Gebet, kein Befehl: sie steht vor ihrem Gott, aber es ist ihr Sohn, zu dem sie spricht. Sie schiebt ihr schwarzes Kleid beiseite, entblösst ihre fleckenlose Brust, legt darauf ihre Hand und zeigt sie dem, den sie genährt hat. Die Gebärde ist unwiderstehlich. Man mag alles in diesem Bilde der reinen Leidenschaft und des ersten Wurfes nach der Seite der Mache hin tadeln. Christus, der nur lächerlich wirkt, den heiligen Franz, der nichts anderes ist, als ein entsetzter Mönch, die Jungfrau, die mit den Zügen der Helene Fourment einer Hecuba gleicht; selbst ihre Geste ist nicht ohne Verwegenheit, wenn man an den Geschmack Raphaels oder an den von Racine denkt. Und nichts desto weniger glaube ich, dass weder auf dem Theater, noch auf der Rednertribüne, an die beide man vor diesem Bilde denken muss, noch auch in der Malerei, welches Gebiet in erster Linie in Frage käme, viele pathetische Wirkungen von einer gleichen Kraft und Kühnheit gefunden worden sind.

Rubens wird nichts verlieren, wenn ich die „Himmelfahrt Mariä“, ein seelenarmes Gemälde, übergehe; und „Venus in der Schmiede Vulkans“, ein Bild, das zu nahe an Jordaens steht. Ich übergehe die Porträts, auf die ich bei späterer Gelegenheit zurückkomme. Von sieben Bildern geben fünf, wie man sieht, von Rubens einen

ersten Begriff, der nicht ohne Interesse ist. Angenommen, man kennt ihn nicht, oder man kennt ihn nur aus der Medici-Galerie im Louvre, womit man die Probe schlecht gewählt hätte, so würde doch hier schon und nach diesen Proben ein klares Bild sich ergeben von dem, wie er ist, in seinem Empfinden und in seinem Gestalten, in seinen Mängeln und in seiner Kraft. Schon jetzt darf man feststellen, dass man ihn nie den Italienern vergleichen darf, will man ihn nicht verkennen und wirklich falsch beurteilen. Versteht man unter Stil das Ideal dessen, was an Reinheit und Schönheit in die Form gebannt wurde, so hat er keinen Stil. Versteht man unter Grösse die Tiefe, die durchdringende Kraft, die sinnende und intuitive Gewalt eines grossen Denkers, so hat er weder Grösse noch Gedankenstärke. Fragt man nach Geschmack, man wird vergeblich fragen. Liebt man eine verhaltene, konzentrierte, kondensierte Kunst, wie die des Lionardo z. B., so kann Rubens mit seinen gewohnten Übertreibungen nur verstimmen und missfallen. Führt man alle menschliche Typen zurück auf die der Madonna in Dresden oder der Joconda, auf die der feinen Exponenten weiblicher Schönheit und Anmut, wie Bellini, Perugino, Luini, so wird man keine Gnade mehr haben für die üppige Schönheit und für die kräftigen Reize der Helene Fourment. Und wenn man schliesslich, in immer grösserer Annäherung an die Skulptur von den Rubensschen Bildern Bündigkeit, strenge Haltung und friedliche Ruhe verlangt, wie sie die Malerei in ihren Anfängen hatte, so bliebe von Rubens nicht viel übrig als ein Gestikulatur, ein Mann nur der Kraft,

eine Art imponierender Athlet von wenig Kultur, wenig geeignet als Vorbild zu gelten und in einem solchen Fall, wie gesagt worden ist, „grüsst man ihn, wenn man vorübergeht, aber man sieht nicht genauer hin“.

Ausserhalb jedes Vergleichs muss man daher einen Platz suchen, da man diesen Ruhm bergen kann, der doch solch ein legitimer Ruhm ist. In der Welt der Wirklichkeit gilt es nach all dem suchen, wo er Meister ist; und in der Welt des Ideals nach jener Region der klaren Ideen, der Gefühle, der Gemütsbewegungen, wohin Geist und Herz gleichermassen ihn immer wieder ziehen. Die Flügelkraft gilt es kennen zu lernen, mit der er sich dort erhält; zu begreifen, dass sein Element das Licht ist, sein Mittel zur Höhe die Farbe, sein Ziel aber die Klarheit und die Augenscheinlichkeit der Dinge. Vor Rubens Bildern genügt keine dilettantische Betrachtung, keine Rührung, kein Entzücken. Es ist in ihnen wesentlich mehr zu sehen; es ist darüber wesentlich mehr zu sagen. Das Brüsseler Museum war eine Einführung. Noch aber bleiben uns Mecheln und Antwerpen.

IV.

Mecheln ist eine grosse, traurige, leere und erloschene Stadt, begraben im Schatten ihrer Kirchen und Klöster, in einem Schweigen, daraus nichts mehr die Stadt reissen kann, weder ihre Industrie, noch die Politik, noch die Kontroversen, die dort zuweilen ausgefochten werden. Heute, wie ich hier eintreffe, sind zu Ehren eines hundertjährigen Jubiläums grosse Festzüge