

Die Ettaler Madonna – ein Sinnbild kaiserlicher Macht für Ludwig den Bayern

Eine Untersuchung zu ihrer kunsthistorischen und politischen
Bedeutung

von Gudrun Colsman, Langenberg, Rhl.

LITERATUR: W. F. Volbach, Die Ettaler Madonna (Münchener Jb. f. bild. Kunst, NF, II/1925, S. 40 ff. m. Abb.).

R. Hoffmann, Das Marienmünster zu Ettal im Wandel der Jahrhunderte, Augsburg 1927, S. 107 ff. m. älterer Lit. u. Abb.

F. Bock, Die Gründung des Klosters Ettal (Obb. Archiv f. vaterländ. Gesch. 66/1929).

M. Weinberger, Eine Madonna Giovanni Pisanos (Jb. d. preuß. Kunstsamm. 1930, S. 165 ff.).

W. R. Valentiner, Tino de Camaino, Paris 1935.

Weitere Literatur in den Anmerkungen. Die vorliegende Untersuchung ist ein Auszug aus einer größeren Arbeit von Colsman Gudrun, Die Kunstdenkmale der deutschen Kaiser und Könige im 14. Jahrhundert. Göttinger Dissertation 1955.

Von seinem mit mancher Tragik erfüllten Romzug brachte Kaiser Ludwig d. B. im Jahre 1330 ein Madonnenbild mit, dem zu Ehren er das Ritterstift und Kloster Ettal gründete. Die einzige annähernd zeitgenössische Erwähnung des Bildes findet sich in den *Fundationes monasteriorum Bavariae*¹. In diesen wird berichtet, daß ein grauer Mönch, der dem

1) Leidinger G., *Fundationes monasteriorum Bavariae* (Neues Archiv f. ältere dt. Geschichtskunde 24 (1899), S. 674 f. Der bunte Inhalt dieser Handschrift (Clm 14594), die eine Sammlung historischer Notizen darstellt, ist bis heute nicht ganz ediert. Zur Verfälschung vgl. Bauerreiß R., Wer ist der Verfasser der FMB (Studien und Mitteilungen z. Gesch. des Benediktinerordens 47 (1929), S. 52 ff). Zu Albert v. Diessen, der als der Sammler der Texte zu betrachten ist, vgl. nunmehr Langosch K., in Die deutsche Literatur des MA. Verfasserlexikon V (1955), S. 14 ff. Was die Ettaler Texte betrifft, so ist Albert von Diessen sicher nicht der Verfasser, sondern schöpft bei dem Übertragungsbericht des Marienbildes zweifellos aus einer verschollenen Ettaler Quelle sowie er ein verschollenes Ettaler Annalenwerk vor Augen hatte. Damit rückt der Bericht noch näher an die Zeit des kaiserlichen Stifters heran. Der Verfasser des Legendenberichts ist über Einzelheiten unterrichtet, bringt sie aber entstellt und verzerrt z. B. die Nachricht über den ersten Abt. Was das Gnadenbild betrifft, wird berichtet: daß dem Kaiser nachdem er das Gelöbnis eines Klosterbaus getan. „do gab im der munch ein Marienbilde, daz waz von Alabaster und schid von dem kaiser, also daz in der

Kaiser die Zusicherung göttlicher Hilfe gegen das Gelübde eines Klosterbaues gab, ihm ein Marienbild aus Alabaster überreichte, ehe er verschwand. Spätere Quellen und Legenden schmücken aus, wie der Kaiser das Bild auf seinen Armen über die Alpen getragen und ihm das Kloster erbaut habe².

Beschreibung: Vollplastik; carrarischer Marmor; Höhe 33 cm; italienisch, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Schwache Reste einer ursprünglichen Fassung. Das Kind war hart über den Füßen abgebrochen, der linke Unterarm der Mutter dreimal gebrochen; der rechte Arm des Kindes ist falsch ergänzt.

Auf einem lehenlosen Sitz, der hinten durch eine Rosette verziert ist, thront die Madonna. Sie ist bekleidet mit einem ungegürteten Gewand und einem Mantel, der ihr von den Schultern fällt und von der rechten Hand in schweren Falten vor dem Leib festgehalten wird. Etwa 7 cm über dem Fußboden läuft eine Art gebohrter Zierrand, der aber den Saum nicht organisch nachzeichnet; er war wahrscheinlich — nach antikem Muster — zur Anbringung eines Ziersaumes aus Goldborte oder Steinen bestimmt.

Auf lockigem Haar trägt sie ein Kopftuch; das Antlitz ist dem Kinde zugewendet, doch geht ihr Blick an ihm vorbei. Mit der linken Hand hält sie das Kind, das frei auf ihrem linken Knie steht, bekleidet nur mit einem schleierartigen Tuch, das von der Schulter um die Hüften fällt. Mit etwas seitlich gewendetem Kopf schaut es die Mutter an und richtet jetzt die — ergänzte — Hand auf ihr Gesicht. Nach älterer Überlieferung³ machte die Hand jedoch ursprünglich eine segnende Gebärde. Die Linke hält einen Zipfel des umhüllenden Tuches. Die Haare sind vergoldet, an Augen, Nase, Mund und Gewandfalten finden sich noch Reste der alten Bemalung.

Wir haben es hier zweifellos mit einem italienischen Bildwerk der Zeit vor 1330 zu tun, „nach einigen von Giovanni Pisano, nach anderen von Tino de Camaino stammend“⁴. In der Tat gehört der Stil der Madonna in den Umkreis der beiden genannten Künstler zu ihrer Pisaner Zeit. Es erscheint deshalb — auch unabhängig von Ludwigs längeren Aufenthalten in dieser Stadt — naheliegend, daß das Bild aus Pisa stammt. Selbst einmal abgesehen vom kunsthistorischen Befund steht aber einer Zu-

keiser nummer mer gesach . . .“ Nachdem sein Leibjäger Heinrich Fendt dem Kaiser das von dem grauen Mönch angewiesene Ampherangtal gezeigt hatte und man das Kloster zu bauen begann“ . . . da legte er (der Kaiser) den ersten steyn mit dem bilde, daz im der munch zu Rome gegeben hete auf den tag Vitalis martyris anno 1330“.

2) Vgl. Bock, a. a. O., S. 2 ff., 28 ff.

3) Vgl. L. Babenstuber, *Fundatrix Ettalensis*, München 1696, S. 67; vgl. auch die Kopie aus dem 17./18. Jahrhundert im Münchener National-Museum, Abb. bei Halm = Lill, *Die Bildwerke 1*, Augsburg 1924, S. 73, Nr. 301. Ebenso auf dem Chorfresko in der Ettaler Kirche aus dem 18. Jahrhundert.

4) Dehio = Gall., *Hb d. Kunstdenkmäler Obby*. 1952, S. 202.

schreibung an die beiden Künstler die Tatsache entgegen, daß sie seit langem nicht mehr an Orten weilten, die Kaiser Ludwig besuchte. Giovanni Pisano arbeitete in Pisa bis 1312; er ging nachher nach Siena und ist auch dort nach 1314 nicht mehr urkundlich nachweisbar⁵. Sein Schüler Tino de Camaino war bis 1315 in Pisa am Grabmal Kaiser Heinrichs VII. tätig und verließ dann aus politischen Gründen die Stadt⁶. Seitdem arbeitete er nur noch für Guelfen in guelfischen Städten: bis 1321 in Siena, später in Florenz, seit 1326 ausschließlich in Neapel.

Da Ludwig mit all diesen Städten keine freundschaftlichen Beziehungen unterhielt, sondern sie eher umging, das Bild aber aus stilistischen Gründen nicht vor 1315, geschweige denn 1312, entstanden sein kann, ist die Herstellung durch einen der beiden Künstler bereits aus historischen Gründen höchst unwahrscheinlich. Zur kunsthistorischen Einordnung des Bildes ist folgendes zu sagen: Als die beiden Thesen vertreten wurden, es handle sich bei der Madonna entweder um eine Arbeit des Giovanni Pisano⁷ oder des Tino de Camaino⁸ – beide erbten sich durch die Literatur fort –, fehlten noch die großen Monographien über beide Künstler⁹. Da die Frage seither nicht behandelt wurde, scheint es gerechtfertigt, sie hier neu zu stellen. Die Ansicht, daß die Madonna von Giovanni Pisano stamme, wird niemand vertreten, der die Arbeiten dieses Künstlers vorurteilslos verglichen hat. Stil und Kraft des Ausdrucks sind von ihr völlig verschieden.

Doch weist die Madonna von der *Porta Ranieri* des *Pisaner Dom*s, die zu Ehren oder unter Mitwirkung Heinrichs VII. aufgestellt wurde, gewisse Ähnlichkeiten mit der Ettaler Madonna auf. Es ist wahrscheinlich, daß diese Madonna von den Pisanern als ausgesprochen „kaiserliche“, als „Ghibellinen=Madonna“ empfunden wurde, sodaß noch

5) Vgl. W. Stechow, *Giov. Pisano* (Thieme=Becker, Künstler-Lexikon, Bd. XXVII, S. 99 ff).

6) H. Keller, Tino de Camaino, ebd., Bd. XXXIII, S. 184 ff.

7) Diese Ansicht wurde zuerst von Dr. W. Rothes in einem Brief an P. Adalbert Salberg OSB vertreten (vgl. Hoffmann, a. a. O., S. 108). Rothes schließt die Ettaler Madonna an die Madonna in Prato an und endet mit den Worten: „Seine Haupttätigkeit entwickelt Giovanni Pisano zwischen 1280 und 1320, also nur kurze Zeit vor Ettals Gründung.“ (!)

Hoffmann übernimmt diesen Ansatz (S. 109) und bekräftigt ihn folgendermaßen: „Es ist auch ganz naheliegend, daß der mächtige Kaiser bei seinem Aufenthalt in Italien in der ihm gutgesinnten Stadt Pisa das Meisterwerk der Madonna erhielt, bzw. sich bestellte und zwar bei dem berühmten Giovanni Pisano selbst, nicht etwa bei einem Schüler von ihm . . . Letzteres wäre nicht kaiserlich gewesen“.

H. Schnell, *Ettal*, München 1950, S. 20 berichtet von der Tradition. St. Beissel, *Wallfahrten zu ULF*, Freiburg/Br. 1913, S. 328 vermutet „Werkstätte des Giovanni Pisano“, Halm=Lill, a. a. O., S. 73 machen daraus „wohl aus der Werkstatt des Niccolo Pisano“ (sic!).

8) Von Volbach, a. a. O., vor allem S. 44.

9) Ad. Venturi, *Giovanni Pisano, sein Leben und sein Werk*, München 1927.

um 1350 auf dem Siegel der Stadt eine solche Sitzmadonna¹⁰ erscheint mit einer Inschrift, die sich auf der Porta Ranieri befand¹¹. Vielleicht nahm deshalb „Ludwig d. B. 1330 (zu korrigieren 1329) bei seinem eiligen Aufbruch von Pisa nicht ohne Absicht gerade ein Abbild dieser „Ghibellinen=Madonna“ mit . . .“¹².

Vergleicht man aber diese beiden Madonnen, so kommt man über sehr äußere Zusammenhänge nicht hinaus; entsprechend sind zwar die Haltung, das Mantelmotiv, die Wendung des Kindes, aber Einzeldurchführung und plastischer Gehalt sind so verschieden, daß man selbst dann nicht mit einer unmittelbaren Kopie rechnen kann, wenn man die qualitative Schwäche der Ettaler Madonna sehr unterstreicht. Soll also die Ableitung der Madonna Ludwigs d. B. von der Heinrichs VII. vorgenommen werden, so muß es noch ein Bindeglied geben.

Dieses findet sich tatsächlich in einer Arbeit des Tino de Camaino, die jetzt im Campo Santo steht¹³: Eine thronende Madonna auf lehnenlosem Sitz mit dem Kind, das auf dem linken Knie steht, und dem bezeichnenden Mantelmotiv. In den Hauptzügen sind selbst die schweren Falten zwischen den Knien ähnlich — aber alles ist umgesetzt in ein sehr anderes Temperament als das des Pisano, und ist obendrein etwas kursorisch behandelt. Es finden sich die wesentlichen Charakterzüge der Kunst Tinos aus seiner letzten Pisaner Zeit: der meditative Ausdruck des Gesichtes, die gelängten Züge, die sanfteren Falten und die massivere Gestalt verbunden mit der Art, den Gesamtkontur durch das herausragende Kind zu sprengen¹⁴.

Möglicherweise erklärt sich diese kopiehafte Ähnlichkeit zwischen Ranieri=Madonna und der des Tino dadurch, daß die letztere für den Tabernakel auf dem Grabmal Heinrichs VII. bestimmt war¹⁵ und man für diese Stelle eine Kopie der „kaiserlichen Madonna“ von der Porta Ranieri für besonders geeignet hielt. Dies könnte als Bestätigung für die so gerichtete Betrachtung der Portalfigur durch die Zeitgenossen gewertet werden.

Die Aufstellung im Tabernakel und die dadurch bedingte weite Entfernung vom Beschauer erklärt auch die großzügige Behandlung der Plastik, die wir ähnlich an der Sitzgruppe des Kaisergrabes und anderen hoch aufgestellten Statuen finden¹⁶.

10) M. Weinberger, a. a. O., S. 165 ff., S. 174. — Obwohl das Kind auf dem Siegel sitzt, ist doch die Verwandtschaft in der Haltung, mit der Handbewegung des Kindes und in den Falten größer, als mit irgendeiner anderen Madonna Pisas.

11) „Virginis ancilla sum Pisa quieta sub illa“ nach Vasari, Vite, ed. Wackernagel, Straßburg 1916, I, 1, S. 124.

12) Weinberger, a. a. O., S. 174.

13) Valentiner, a. a. O., S. 14, T. 4 a, b.

14) Ebd.

15) Ebd., auf den meisten der Grabmäler Tinos befindet sich in der Bekrönung eine thronende Madonna, auch in Verbindung mit einer Darstellung des Toten als Lebendem; vgl. ebd., T. 44/54, 60 ff.

16) Valentiner, a. a. O., T. 6ff.

Vergleicht man nun die Camaino-Madonna mit der aus Ettal, so hat man wirklich den Eindruck einer Kopie: die gleiche Grundhaltung der Mutter auf *lehnenlosem* Sitz, mit dem stehenden Kind, dem gleichen Verlauf des Kopftuches und dem Mantelmotiv. Entsprechend sind auch die schwere Faltenpartie um den Schoß im Verhältnis zum zierlichen Oberkörper, die Proportionen des Kindes, ja selbst der Lauf der Falten: die Querlinien vor dem Leib, die Schüsselfalte zwischen den Knien, die ablaufenden Falten mit kleinen Kaskaden an der Seite und der Verlauf des Kopftuchsaumes auf dem Rücken. Die Parallelen ließen sich vermehren.

Verändert finden wir dagegen die kräftige, fast nackte Kindergestalt, die statt des langen Hemdchens nur von einem schleierartigen Tuch umflossen wird. Neu ist der eingelochte Schmucksaum, — wenn er auch bei der Ettaler Madonna so beziehungslos zum Kleiderrand umläuft, daß man fast spätere Anbringung annehmen möchte. Ist auch der Verlauf der Falten gleich, so sind die Falten doch sehr anders, sie sind dicker, wulstiger — also später. Schließlich sind auch — wie in den Gesichtern der beiden Madonnen besonders spürbar — Ausdruck und Qualität der ganzen Bilder sehr verschieden. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Das Vorbild für die Abweichungen äußerer Art ist in einem anderen Werke Tinos zu sehen: bei der signierten Madonna in Turin, die Valentin für eine freie Kopie nach der Madonna des Giovanni Pisano für die Portalbekrönung des Pisaner Baptisteriums hält¹⁷. Diese Tatsache böte ein zweites Beispiel dafür, daß Tino von Pisano kopierte. Nach allen oben schon angegebenen Eigenschaften charakterisiert sich diese Madonna ebenfalls als Werk aus Tinos später Pisaner Zeit.

Bei ihr finden sich nun die Merkmale, die die Madonna des Campo Santo noch von der aus Ettal unterschieden: der gleiche Kindertypus, nackt, mit dem von der Schulter rutschenden Tuch, dem kurzen Unterkörper, dem vorgestreckten rechten und dem leicht gewinkelt herabhängenden linken Arm. Auch der Kopf ist ähnlich mit dem dicken Lockenhaar und dem lächelnden — bei der Turiner Madonna lachenden — Kindergesicht. Hier finden wir auch den Schmucksaum, allerdings richtig als Spitzenrand ausgeführt und den Mantelsaum organisch begleitend. Aber auch von diesem Bild unterscheidet sich die Ettaler Madonna durch die Form der Falten wie den Charakter des Bildes als Ganzes.

Hier kommen wir zu der Frage, ob das Ettaler Gnadenbild überhaupt von Tino de Camaino stammen kann. Nach der Summe der äußerlichen Merkmale scheint es nahe zu liegen, daß er auf Grund von zwei eigenen früheren Arbeiten eine neue komponierte. Betrachtet man aber die Bilder als Gesamtkunstwerke, so fällt die große Verschiedenheit auf: alle Gestalten Tinos sind ungleich kraftvoller und lebendiger. Selbst bei der sehr ruhig gehaltenen Madonna aus dem Campo Santo besteht eine echte Beziehung zwischen Mutter und Kind, — bei der Ettaler sind zwar

17) Ebd., S. 13. T. 3.

die Bewegungen da, die Mutter hat auch den Kopf gewendet, aber sie schaut wie unbeteiligt und etwas stumpf am Kinde vorbei. Die Hand berührt es nur, hält es nicht. Die technische Durchführung entspricht dem: nicht nur am Saumzierrat, auch an den Falten selbst (etwa dem Faltenbausch vor dem Leib), die bei Tino nicht nur schlanker und flacher, sondern variiert und lebendiger sind. Dasselbe gilt von der Behandlung der Brustpartie, die bei der Madonna Tinos zwar auch ungegürtet und nicht eben füllig, aber doch plastisch geformt ist, während bei der Ettaler Madonna unter einem ganz glatten Oberteil etwas einförmige, gleichartig vertikal laufende Falten beginnen. Weiter sei noch auf den Gesichtstyp verwiesen; alle Gestalten Tinos — mit der einen sehr charakteristischen Ausnahme des thronenden Kaisers¹⁸ — haben verwandte Züge: die mächtig breite, eckige Stirn, die fülligen großen Kinnbacken mit vorgeschobenem Kinn. All das fehlt bei der Ettaler Madonna und wird durch eine Lieblichkeit geglättet und überspielt, die dem Wesen Tinos fernliegt.

Versucht man die Verschiedenheiten durch die Annahme zu begründen, daß die Ettaler Madonna später anzusetzen sei, als die beiden behandelten Werke Camainos, so ist auch dabei die Andersartigkeit nicht zu übersehen. Zwar liegt das Fülliger- und Teigigwerden der Falten, das bei dem Gnadenbild im Gegensatz zu den anderen Bildern der Zeit um 1315 zu beobachten ist, auch auf Camainos späterer Linie, wie der Zeit überhaupt; aber es geht bei ihm als Begleiterscheinung neben wesentlichen Wandlungen einher: die ganzen Figuren werden blockhafter, massiger und stärker im Ausdruck, die äußeren Konturen geschlossener, die Falten nicht nur fülliger, sondern auch flacher. Der Gewandsaum gewinnt an ornamentalem Eigenleben, das jeden Spitzenzierrat überflüssig macht¹⁹.

Dagegen finden wir an der Ettaler Madonna in ziemlich schwacher Form die Elemente des Camainoschen Aufbaues aus der Zeit um 1315, verbunden mit einem späteren Faltenstil. Wie stark Nachbildner die technischen Dinge im Zeitgeschmack änderten, kann man an den Falten der besprochenen Arbeiten Tinos nach Werken des Pisano ersehen.

Wir haben es also wohl mit einer späteren Kopie der Madonna im Campo Santo zu tun, wobei einige Elemente der Turiner oder einer ähnlichen Madonna übernommen wurden. Gemessen an Tinos Werken möchte man das Gnadenbild an den Anfang der Zwanzigerjahre setzen, doch ist sie als Arbeit eines nicht erstklassigen Kopisten auch an ihrem Ende noch möglich, sodaß sie für Kaiser Ludwig noch im Jahre 1329 angefertigt worden sein kann.

18) Vgl. Nr. 45. dieser Arbeit.

19) Man sieht diese sich steigernden Tendenzen bei der Madonna vom Orsi-Grab in Florenz (von 1322, Valentiner, a. a. O., T. 36) und bei der vom Grabmal der Maria von Ungarn in Neapel (von 1326, ebd. T. 54); in deren Nähe setzt Volbach, a. a. O., die Ettaler Madonna an.

Zusammenfassend ist zu sagen: Wahrscheinlich ist das Ettaler Bild eine Kopie nach der Madonna vom Grabmal Kaiser Heinrichs VII., die ihrerseits der Ranieri-Madonna nachgearbeitet war. Wegen des ähnlichen Stadtsiegels der Zeit um 1350 mit der Inschrift von der Porta Ranieri ist damit zu rechnen, daß in Pisa das Bild dieser Madonna als Schutzherrin der Stadt eine enge Verbindung mit der Erinnerung an den kaiserlichen Schutzherrn eingegangen war und darum im Bewußtsein der Pisaner als spezifisch „Kaiserliche Madonna“ lebte, als Ludwig d. B. in Pisa weilte. Seine langen Aufenthalte dort waren auch geeignet, Erinnerungen an Heinrich VII. wachzurufen: wie Heinrich übernahm Kaiser Ludwig nach einigem Sträuben der Pisaner die gesamte Stadtverwaltung²⁰, wie dieser in Pisa den Prozeß gegen Robert von Neapel geführt hatte²¹, so veröffentlichte Ludwig in feierlicher Form den Prozeß gegen Papst Johann XXII.²². Es ist daher nahelegend — und für das Verständnis von Ludwigs Auffassung von universalem Kaisertum in der Nachfolge Heinrichs VII. wäre das sehr aufschlußreich —, daß der Bayer bewußt eine Madonna heimbrachte, die in Pisa — der Hochburg des deutschen Kaisertums in Italien — in dieser Gestalt besonders mit dem Andenken Kaiser Heinrichs verknüpft war. Nun noch ein Wort zu der möglichen Herkunft des Bildes: in den *Fundationes* steht, daß die Madonna von einem grauen Mönch überbracht wurde²³. Ein solcher, nach dem Sprachgebrauch müßte es sich um einen Zisterzienser handeln, ist bisher nicht zu fassen.

Bock hat die Vermutung geäußert²⁴, es könne sich um einen ersten Unterhändler Azos von Visconti handeln. Zeitlich ist das möglich: zwischen dem 19. Mai und dem 14. Juni 1329 ist der Vertragsentwurf zu datieren, der die erste Urkunde der Verhandlungen darstellt²⁵. Hierin wird schon vermerkt, daß der größte Teil der von Azo zu erlegenden Gelder bereits gezahlt ist. Die Vorverhandlungen müssen also früher stattgefunden haben. Es liegt nahe, sie in der Zeit von des Kaisers langem Aufenthalt in Pisa anzunehmen. Es ist denkbar, daß Azo die Verhandlungen eröffnete mit einem solchen Geschenk, das einen Hinweis auf Heinrich VII. und seinen Ruhm in Italien enthielt. Allerdings ließ sich dies bisher nicht beweisen.

Ebensowenig ist festzustellen, ob vielleicht Ludwig sich selbst diese

20) Aufenthalt in Pisa vom 11. Oktober — Mitte Dezember 1327 und vom 18. Oktober 1328 bis zum 12. März 1329; vgl. Giovanni Villani, in Coll. di Storici e Cronisti italiani, Florenz 1845, I, S. 33 ff.

Zu den Ereignissen in Pisa und auf dem weiteren Romzug Ludwigs vgl. F. B o c k, Reichsidee und Nationalstaaten, München 1943, S. 245 ff.

21) Pisa 1313 April 2 bis 26; vgl. MG. Const. IV, Nr. 929, S. 965 ff., Nr. 964, S. 985 ff.

22) Der Prozeß selbst fand in Rom 1328 April 14 bis 28 statt; vgl. MG. Const. VI, Nr. 434 ff., S. 342; die Veröffentlichung in Pisa am 13. Dez. 1328, vgl. MG. Const. VI, Nr. 528, S. 437 ff.

23) Vgl. Colsmann Nr. 54, Anm. 3.

24) B o c k, a. a. O., S. 12.

25) Vgl. MG. Const. VI, Nr. 587, S. 488 ff. Nr. 678, S. 544 ff.

Kopie zum Zeichen dafür machen ließ, daß er sich als Vollstrecker und Verteidiger der Ideen Heinrichs VII. fühlte, oder ob die Stadt Pisa ihre durch lange Zeit behauptete Kaisertreue durch ein solches Geschenk zum Ausdruck brachte.