

Zeitschrift: Archives héraldiques suisses = Schweizer Archiv für Heraldik = Archivio araldico svizzero : Archivum heraldicum
Herausgeber: Schweizerische Heraldische Gesellschaft
Band: 128 (2014)

Artikel: Adler und Lilie : Heraldik in der Renaissance : ein herausragendes Beispiel
Autor: Biewer, Ludwig
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-746868>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Adler und Lilie – Heraldik in der Renaissance

Ein herausragendes Beispiel¹

LUDWIG BIEWER

Nachträglich, aber deswegen nicht weniger herzlich Werner Paravicini
zum 70. Geburtstag am 25. Oktober 2012

1860 erschien das alsbald Aufsehen erregende Buch des Baseler Historikers und großen Kunstgelehrten Jakob Burckhardt (1818–1897)² «Die Kultur der Renaissance in Italien»³, in dem er u. a. die Entstehung der modernen Welt und den Durchbruch der Persönlichkeit darstellte; in seinem 1867 folgenden Buch «Geschichte der Renaissance in Italien» behandelte er die Architektur. Der Gegenstand dieser seiner beiden Bücher war für ihn vorbildlich für

das gesamte Abendland, was er in kulturgeschichtlichen Querschnitten durch alle öffentlichen und privaten Lebensbereiche darstellte. Burckhardts ‚Kultur der Renaissance‘, vielleicht sein bedeutendstes Buch, ist zwar heute wissenschaftlich vielfach überholt, schlägt aber immer noch viele Leser in seinen Bann.⁴

Seit diesem bahnbrechenden Standardwerk hat die Epoche der Renaissance⁵, also der Zeit-

¹ Den Entschluss zu dieser Studie fasste ich nach meinem Besuch der Ausstellung «Gesichter der Renaissance» im Bode-Museum in Berlin am 4.11.2011. Für viele Hilfen und Ratschläge danke ich meiner Tochter Anna Turré, M.A./Frankfurt am Main, die gegenüber ihrem Vater den Vorteil hat, auch Kunstgeschichte studiert zu haben, eine Wissenschaft, zu der ich bis vor knapp einem Jahrzehnt leider keinen Zugang hatte. Für gute und weiterführende Hinweise und Anregungen danke ich Frau Maria Schabel, Teilnehmerin meiner Übung «Einführung in die Heraldik» im Wintersemester 2011/2012 am Historischen Institut der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, und zwei Teilnehmerinnen meiner Übung «Quellen zur mittelalterlichen Heraldik und ihre Edition» in demselben Wintersemester am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin, Frau Eileen Jahnke und Frau Anna Schwind, – Den stets hilfsbereiten Kolleginnen in der Bibliothek des Auswärtigen Amts danke ich für eine ganze Reihe wertvoller bibliographischer Angaben und Hilfen!

² Werner Kaegi in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 3. Berlin 1957, S. 36–38, zur Familie Burckhardt Max Burckhardt ebd., S. 35 f., Jörn Rüsen: Jakob Burckhardt. In: Deutsche Historiker. Hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Göttingen 1973, S. 241–262. Diese biographische Studie wird Burckhardt als Kunstgelehrtem, der im deutschen Sprachraum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der bedeutendste Vertreter der Kunst- und Kulturgeschichte war, kaum gerecht und ist in der typischen Sprache «der Bielefelder» geschrieben, d. h. nur unter Qualen lesbar und nahezu unverständlich. Eine ganz knappe und zutreffende Charakteristik Burckhardts stammt von Horst Fuhrmann: «Sind eben alles Menschen gewesen». Gelehrtenleben im 19. und 20. Jahrhundert. Dargestellt am Beispiel der Monumenta Germaniae Historica und ihrer Mitarbeiter. München 1996, S. 31.

³ Von mir benutzt Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Berlin 1941. Diese vollständige Textausgabe ist verfügt im Anhang über einen guten Abbildungsteil.

⁴ Gelungene und überlegte Revision von Burckhardt bei Peter Burke: Tradition and Innovation in Renaissance. A Sociological Approach. London 1974. Vierzehn Jahre später ging derselbe Verfasser viel weiter und schlug ganz radikal vor, die in seinen Augen sog. Renaissance als eigenständige Epoche ersatzlos zu streichen und schüttete damit das Kind mit dem Bade aus, Peter Burke: The Renaissance. London 1988, deutsch: Die Renaissance. Berlin 1990. – Den Einfluss und auch die Faszination von Burckhardts Darstellung merkt man etwa in den einschlägigen wichtigen Untersuchungen von Karl Brandt: Die Renaissance in Florenz und Rom. 7. Aufl. Leipzig 1927. Ders.: Das Werden der Renaissance. Göttingen 1910 und: Renaissance und Reformation. In: Preußische Jahrbücher 200 (1925), S. 120–135, Nachdruck in ders.: Renaissance. Zwei Beiträge (Libelli, CLXXXVI). Darmstadt 1967. Siehe auch z. B. Johan Huizinga: Das Problem der Renaissance (Libelli, VI). Tübingen 1953. Stephan Skalweit: Der Beginn der Neuzeit (Erträge der Forschung, 178). Darmstadt 1982, besonders S. 9–46.

⁵ Jetzt zusammenfassend Volker Reinhardt: Die Renaissance in Italien. Geschichte und Kultur. 2. Aufl. München 2007, kritische Analyse von Burckhardts Buch S. 11–13. – Periodisierungen sind problematisch, was mir nur zu gut bewusst ist. Trotzdem wage ich den Versuch und halte fest, dass ich unter Renaissance in Italien den Zeitraum verstehe, der mit einem ganz wichtigen (geistesgeschichtlichen) Vorlauf im 14. Jahrhundert (Petrarca !, geb. 1304, gest. 1374) in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts begann und um die Mitte des 16. Jahrhunderts endete, vielleicht mit dem Tod des Medici-Papstes Clemens VII. 1534, mit dem auch der Missbrauch, den römischen Heiligen Stuhl als «Besitz» einiger weniger italienischer Familien anzusehen, aufhörte, oder mit dem von Papst Paul III. Farnese 1549 und mit dem sich dann anbahnenden Ende des päpstlichen Nepotismus, den dieser Oberhirte noch einmal auf die Spitze getrieben hatte. Nach diesen beiden Päpsten setzte sich unwiderruflich die Reform innerhalb der römisch-katholischen Kirche durch. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts griff die Renaissance über die Alpen hinaus und dauerte da erheblich länger als in ihrem Mutterland bis in das 17. Jahrhundert hinein. Dabei denke ich zum Beispiel

raum vom späten 14. Jahrhundert bis etwa in die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien, nördlich der Alpen aber deutlich später einsetzend und bis in das 17. Jahrhundert andauernd, nichts von ihrer Faszination verloren und schlägt seither immer wieder Fachleute und historisch und/oder kunsthistorisch Interessierte in ihren Bann und vermag zu begeistern. Im Laufe der langen Diskussion wurde klar, dass die Renaissance in Italien, so wie Burkhardt und andere in seinem Gefolge sie darstellten, eine intellektuelle Konstruktion ist.⁶

Bei der Beschäftigung mit der Renaissance auf dem Boden des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und angrenzender Gebiete gab und gibt es selbstverständlich Höhen und Tiefen. Seit einiger Zeit ist die Renaissance wieder stark nachgefragt, und entsprechende Ausstellungen waren und sind wahre Besuchermagneten. Als Beispiele seien genannt: «Lukas Cranach und die Kunst der Renaissance und die Hohenzollern» (Stiftung staatliche Schlösser und Gärten Schloss Charlottenburg in Berlin, 31. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010), «Renaissance am Rhein» (LandesMuseum Bonn, 16. September bis 6. Februar 2011) und «Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli» (Bucerius Kunst Forum Hamburg, 1. Oktober 2011 bis 8. Januar 2012). Diese kleine und feine Ausstellung aus den Beständen der Sammlung des Gelehrten Bernhard August von Lindenau bzw. des Lindenau-Museums im thüringischen Altenburg zeichnete eindrücklich den Weg der italienischen Kunst von der Gotik

an die stolze Weser-Renaissance, die auf den Zeitraum von etwa 1520 bis rund 1620 zu datieren ist; sie ist eine markante regionale Ausprägung der nordischen Renaissance; siehe z. B. G. Ulrich Großmann: Renaissance im Weserraum (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake, 1 und 2). München-Berlin 1989. – Zu den in dieser kleinen Abhandlung genannten Päpste siehe z. B. Rudolph Fischer-Wollpert: Lexikon der Päpste. 2. Aufl. Regensburg 1985. John Norman Davidson Kelly: Reclams Lexikon der Päpste. Aus dem Englischen von Christian Oeser. Stuttgart 1988. Einen lebendig-unterhaltsamen Überblick über die gesamte Papstgeschichte bietet Horst Fuhrmann: Die Päpste. Von Petrus bis Johannes Paul II.. München 1998.

⁶ Selbstkritisch gebe ich zu, dass ich in meinem Studium und den darauf folgenden Jahrzehnten die Renaissance allerhöchstens hier und da zur Kenntnis genommen, mich aber nicht wirklich dafür interessiert zu haben. Nicht einmal die dreistündige Hauptvorlesung im Sommersemester 1969 des Mainzer Historikers Eberhard Kessel, der mein wichtigster akademischer Lehrer wurde, über «Allgemeine Geschichte im Zeitalter der Renaissance und der Entdeckungen» habe ich besucht. Mein Interesse an der Renaissance wurde erst durch meinen einwöchigen Romaufenthalt vor dem ersten Advent 2003 geweckt und hat mich seither nicht mehr losgelassen und letztlich auch zu diesen Überlegungen geführt.



Rogier van der Weyden oder seine Werkstatt: Das Wappen der Familie d'Este, um 1460, nach de Vos (wie Anm. 50), S. 304.

bis zur Frührenaissance nach. Man hätte sie eigentlich als Auftakt oder Präludium vor der großen und erfolgreichen Schau «Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst» sehen müssen, die vom 25. August bis zum 20. November 2011 von der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Metropolitan Museum of Art in New York im Bode-Museum auf der Berliner-Museums-Insel präsentiert wurde und die stolze Zahl von rund 250'000 Besuchern anlockte!⁷ Das war der bisherige Höhepunkt der derzeitigen Renaissance-Begeisterung in Deutschland. Der ausgezeichnete Katalog wurde viel beachtet und verkaufte sich gut, und auch Burckhardts eingangs erwähnte Darstellung erfuhr wieder einmal eine Auferstehung.

Diese so erfolgreiche und aufregende Ausstellung im Bode-Museum⁸ orientierte sich in ihrem Aufbau an der damaligen politischen

⁷ Zu diesem Erfolg trug auch die wirkungsvolle Berichterstattung bei, etwa durch zwei recht anspruchsvolle und gute Sonderausgaben der Zeitungen «Die Welt» und «Berliner Morgenpost», Herbst 2011, XII Seiten, reich bebildert.

⁸ Katalog: Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst. Hrsg. v. Keith Christiansen und Stefan Weppelmann. München 2011.

Gliederung Italiens. Nach einer Einführung «Anfänge» der Renaissance folgten die Räume «Florenz», «Die Medici», «Mantua, Ferrara»⁹, «Rom, Neapel, Bologna», «Perugia, Rimini, Urbino», Sonderraum «Deutsche Auftraggeber» und schließlich «Mailand» und «Venedig». Bei der Präsentation der Renaissance-Portraits am Hofe zu Ferrara wurden selbstverständlich auch solche der herrschenden Familie d'Este präsentiert. Dabei war auch ein beeindruckendes Portrait von Francesco d'Este zu sehen, das wohl um 1460 entstand und Eigentum des mitveranstaltenden Metropolitan Museum of Art aus der dortigen Sammlung Friedsam, des Michael-Friedsam-Vermächtnisses ist, das 1931 an das Museum kam. In der Ausstellung war es eines der wenigen Meisterwerke, das in einer Vitrine frei stand und von allen Seiten betrachtet werden konnte, so dass auf der unbeleuchteten und dem Beschauer abgewandten Rückseite ein beachtenswertes Wappen bewundert werden konnte. Leider wurde es vor Ort mit keinem Hinweis gewürdigt und dürfte der Mehrheit der Besucher nicht aufgefallen sein, umso mehr aber dem neugierigen Heraldiker.

Bevor ich mich diesem Portrait und dem Wappen zuwende, ist es nützlich, nach einem Blick auf die bunte Staatenwelt Italiens in jener Epoche¹⁰ in wenigen groben Linien die Familiengeschichte der d'Este bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts nachzuzeichnen.

Die Staatenlandschaft Italiens jener Epoche war «ein komplexes Geflecht von Bündnissen, Abhängigkeits- und Schutzverhältnissen [...], ein dicht gewobenes Netz mit mehreren Mittelpunkten und zahlreichen, sich nicht selten überkreuzenden Verstrebungen [...]. Denn diese annähernd gleichrangigen und gleich starken Zentren sind zum Teil untereinander, vor allem aber mit den darunter rangierenden mittleren, kleinen und winzigen politischen Gebilden vielfältig verbunden.»¹¹ Das ist ein ganz wichtiger Grundzug jener Zeit, der das politische Leben ganz Italiens wesentlich bestimmte. Theoretisch oder staats- und völ-

kerrechtlich waren von diesen vielen Staaten unterschiedlichster Größe und Bedeutung nur zwei keiner anderen Macht unterstellt, also modern gesprochen wirklich souverän: der/ die Kirchenstaat/en und – in Teilen – die Republik Venedig.¹² Mit dem sich nach dem unsicheren Frieden von Lodi vom 9. April 1454 zwischen dieser Seemacht und dem Herzogtum Mailand, der einen fast dreißigjährigen blutigen Krieg zwischen den beiden Mächten beendete, bildenden Bündnis, dem sich nicht zuletzt aus Furcht vor dem Expansionsdrang des Osmanischen Reiches bis zum März 1455 die Republik Florenz¹³, der Kirchenstaat und das Königreich Neapel anschlossen, begründeten die fünf italienischen Großmächte eine etwa vier Jahrzehnte andauernde Phase der Entspannung und relativen Ruhe. Das war aber keine wirkliche Friedenszeit. Sie endete 1494 mit der Invasion französischer Truppen in Italien, die das Königreich Neapel bzw. Sizilien, das seit 1130 päpstliches Lehen war, erobern wollten und sollten, sich 1496 aber wieder zurückziehen mussten. In dem Königreich, in dem Sizilien selbst schon 1282 von den Anjou abgefallen war und Aragon unterstand, mit Alfonso V. aber wieder mit Neapel vereinigt wurde, bekriegten sich heftig verschiedene Zweige des dort seit 1266 regierenden Hauses Anjou und die einheimischen Familien des Hochadels. 1442/43 setzte sich König Alfonso V. von Aragon (1396–1458) durch, der außer dem eigenen Land schon Katalonien, Valencia, die Balearen und Sizilien beherrschte, dessen Haus sich aber nach seinem Tod wieder teilte, so dass im Süden Italiens von einer gewissen Ruhephase unter Alfons V. abgesehen bis zur Eroberung des Königreichs Neapel durch Spanien 1503/1504 alles andere als geordnete politische Verhältnisse herrschten. Danach stritten die Großmächte Spanien und Frankreich um die Vorherrschaft in Italien, die

⁹ Ferrara wird im Teil II der Ausstellung mit dem Titel «Die italienischen Höfe» präsentiert, der die Katalog-Nrn. 60–137 umfasst, Ferrara betr. Katalog-Nr. 64–85, Gesichter der Renaissance (wie Anm. 8), S. 196–229.

¹⁰ Werner Goetz: Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance (Grundzüge, 27). 3. Aufl. Darmstadt 1988. Volker Reinhardt: Geschichte Italiens. 4. Aufl. München 2011, S. 11–63. Ders.: Die Renaissance (wie Anm. 5), S. 16–66.

¹¹ Ebd., S. 16. Eine Übersichtskarte findet sich z. B. in: Gesichter der Renaissance (wie Anm. 8), S. 28.

¹² Manfred Hellmann: Grundzüge der Geschichte Venedigs. Darmstadt 1981. Helmut Dumler: Venedig und die Dogen. Darmstadt 2001. Arne Karsten: Kleine Geschichte Venedigs. München 2008.

¹³ Volker Reinhardt: Die Medici. Florenz im Zeitalter der Renaissance. 4. Aufl. München 2007. Lauro Martines: Die Verschwörung. Aufstieg und Fall der Medici im Florenz der Renaissance. 2. Aufl. Darmstadt 2012. Vom 17.2. bis zum 28.7. 2013 zeigten die Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim die Ausstellung «Die Medici. Menschen, Macht und Leidenschaft, die einen starken Schwerpunkt in den Krankengeschichten einzelner Familienmitglieder hatte, siehe den Katalog: Die Medici. Menschen, Macht und Leidenschaft. Hrsg. v. Alfred Wiczorek, Gaëlle Rosendahl, Donatella Lippi. Mannheim 2013.

dann nach 1530 der Hegemonialmacht Spanien unter dem Haus Habsburg¹⁴ zufiel.

Auf das Königreich Neapel folgte gleichsam als schräger Querriegel von Südwesten bis Nordostender bzw. die Kirchenstaat(en), dem sich das Ländergewirr des Nordens anschloss. Dort teilten sich neben den drei übrigen Vormächten eine große Zahl von Herrschaftsgebilden in diesen Teil Italiens, z. B. die Signorien in Ferrara, das ebenfalls vom Kirchenstaat lehnsabhängig war, und Mantua unter den Markgrafen (Marchesi) Este und Gonzaga, die Republiken Genua, Lucca und Siena, die Herrschaften der päpstlichen bzw. apostolischen Vikare oder Stellvertreter in Rimini und Urbino sowie eine Vielzahl von Klein- und Kleinststaaten. Viele der Gemeinwesen unterstanden der päpstlichen Oberhoheit oder waren, zumindest in der Theorie, Reichslehen, z. B. Mailand, Florenz und Genua oder auch Lucca und Siena. Über Italien schwebte immer noch «die Rechtsordnung des von den Langobarden im 6. Jahrhundert begründeten, von Karl dem Großen 773/74 eroberten und von Otto dem Großen 951/62 erneuerten Königreichs Italien als Teil des Heiligen Römischen Reiches fort – zumindest als Anspruch.»¹⁵ Bunter und unübersichtlicher ging es eigentlich nicht, von den Zuständen in dem nördlichen anschließenden Teil des Heiligen Römischen Reiches einmal abgesehen.

Zudem ist zu beachten, dass alle diese Herrschaften von den Alpen bis zur Südspitze Italiens von Personen regiert und geführt wurden, sei es als Einzelherrscher oder Mitglieder eines Führungszirkels, von (Groß-)Familien, einer wie auch immer zusammengesetzten Oberschicht usw., die von Machtwille oder –gier beherrscht und skrupellos, intrigant, heimtückisch, verlogen und auch verbrecherisch sein konnten und weit entfernt von Humanitäts- und Gerechtigkeitsvorstellungen erheblich späterer Zeiten lebten und handelten. Es gab da höchst unappetitliche Zustände, Menschen und Menschengruppen, die diese zu vertreten hatten. Sie waren aber längst nicht so abgrundtief böse und schlecht, wie das gängige Medien bis hin zu gewissen Sachbüchern und Dokumentationen uns glauben machen wollen. Diese Darstellungen sind von der historischen Wirklichkeit weit entfernt, und ihre Erzeuger

scheinen die Erkenntnisse von Fachleuten nicht einmal ansatzweise zur Kenntnis genommen zu haben und wollen wohl nur Geld verdienen, nicht etwa wirkliches Wissen vermitteln. «Verglichen mit dem Gewaltpotential in der ‚feudalen‘ Welt Frankreichs, Englands und Burgunds im 15. Jahrhundert, sind solide etablierte Signorien im Normalfall geradezu als befriedete Refugien gesitteter Geselligkeit anzusprechen.»¹⁶

Das trifft auch und gerade auf die in den schließlich von Ferrara aus regierten Territorien Ferrara, Modena und Reggio zunächst als Herren, «Signori», herrschenden Markgrafen der Familie d'Este zu.¹⁷ Diese Familie wusste, von Ausnahmen abgesehen, gerade in der hier behandelten Zeit, Maß zu halten und den Wohlstand ihrer Untertanen zu mehren. Ihre Regierung nahm «zwischen Gewaltsamkeit und Popularität eine merkwürdige Mitte» ein.¹⁸ Im Gegensatz zu vielen anderen Familien hatte es dieses wirklich alte Geschlecht nicht nötig, sich mittels erfundener, zur Zeit der Renaissance stark nachgefragten Stammtafeln eine Ahnenreihe andichten zu lassen, die bis weit in das Altertum zurückging. Die Familie war sich ihres Alters mit seiner langen Geschichte und der daraus resultierenden Würde oder zumindest des entsprechenden Anspruchs immer bewusst.

Die Este sind aus dem fränkischen Adel hervorgegangen und kamen wohl schon um die Wende zum 9. Jahrhundert nach Oberitalien. Im 11. Jahrhundert ließen sie sich unter dem Markgrafen Albert /Azzo II. (996–1097), der ein wahrhaft biblisches Alter erreichte, bei der Stadt Este ihre namensgebende Burg erbauen, nach der sich die Familie seit dem 12. Jahrhundert nannte. Albert /Azzo II. war in erster Ehe mit einer Tochter des Grafen Welf II. von Schwaben verheiratet. Der aus dieser Verbindung stammende Welf IV. von Schwaben, der 1101 starb, war seit 1070 als Welf I. Herzog von Bayern und wurde zum Stammvater des gesamten bis heute blühenden Welfengeschlechts!¹⁹ – Im 12. Jahrhundert begann der keineswegs gewaltfreie Verschmelzungsprozess der Familie mit Ferrara; Stadt und Land waren päpstliches Lehen. Im

¹⁶ Ebd., S. 48.

¹⁷ Trevor Dean: Land and Power in late medieval Ferrara. The Rule of the Este 1350–1450. Cambridge 1988. Ders.: Este. In: Die großen Familien Italiens. Hrsg. v. Volker Reinhardt. Stuttgart 1992, S. 242–258. Siehe auch Gesichter der Renaissance (wie Anm. 8), S. 27, 29, 45–47.

¹⁸ Burckhardt (wie Anm. 3), S. 24.

¹⁹ Dean: Este (wie Anm. 17), S. 244.

¹⁴ Als Übersicht verweise ich auf Adam Wandruszka: Das Haus Habsburg. Die Geschichte einer europäischen Dynastie. Wien-Freiburg-Basel 1978. Heinz-Dieter Heimann: Die Habsburger. Dynastie und Kaiserreiche. 3. Aufl. München 2001.

¹⁵ Reinhardt: Die Renaissance (wie Anm. 5), S. 19.



Rogier van der Weyden: Francesco d'Este, um 1460, nach de Vos (wie Anm. 50), S. 303.

Bündnis mit Rom und Venedig setzten sich die Markgrafen durch und brachen nach einem von 1205 bis 1240 andauernden Krieg alle Widerstände. In einer planmäßig gelenkten Volksversammlung ließ sich Markgraf Obizzo II. 1264 zum Herrn von Ferrara ausrufen und gründete damit die erste formal legitimierte Familienherrschaft, «Signoria». 1288 und 1290 wurde Obizzo II. auch Herr über die Reichslehen Modena und Reggio (nell'Emilia). Im Krieg gegen Bologna und Parma gingen diese 1305 allerdings verloren und wurden erst 1336 und 1409 wieder zurück gewonnen. 1312 wurden die Este sogar aus Ferrara vertrieben, konnten aber 1317 zurückkehren und mit dem Wiederaufbau ihrer Herrschaft beginnen, freilich nur als Vikare des Papstes. 1354 ernannte König Karl IV. (1347–1378) aus dem Hause Luxemburg²⁰ auf seinem ersten Italienzug, bei dem er 1355 die Kaiserwürde erlangte, die Este zu Reichsvikaren über Modena und Reggio. Im Namen der beiden höchsten Autoritäten der damaligen lateinischen Welt konnten sie allerdings nach eigenem Gutdünken handeln

²⁰ Karl Hampe: Herrschergestalten des deutschen Mittelalters. 7. Aufl. Heidelberg 1967, S. 248–315, 338–341. Kaiser Karl IV. 1316–1378. Forschungen über Kaiser und Reich. Hrsg. v. Hans Patze. Neustadt an der Aisch 1978.

und weitere Besitzungen in der Romagna erwerben. Nach einem Volksaufstand im Jahre 1385 begannen die Este mit dem festungsmäßigen Ausbau des Schlosses zu Ferrara, das noch heute das Stadtbild bestimmt und seit dem späten 15. und im darauf folgenden 16. Jahrhundert als Residenz genutzt wurde. 1391 erhielten sie ein päpstliches Privileg zur Gründung der Universität Ferrara, die schon bald zur kulturellen Blüte der Este-Lande beitrug und Humanisten anzog. Im 15. Jahrhundert blühten dort die Wissenschaften und Künste der Renaissance.²¹ Der Hof in Ferrara wurde im 15. Jahrhundert geradezu beispielhaft für viele andere Residenzen Italiens merklich erweitert – er zählte bald wie der in dem größeren und bedeutenderen Mailand 500 bis 600 Personen! – und auf prachtvolle Repräsentation ausgerichtet.²² Um die Wende zum 16. Jahrhundert schließlich wurde die reiche Hauptstadt planmäßig zur «ersten modernen Stadt Europas» ausgebaut.²³

Doch gehen wir zeitlich wieder einige Jahrzehnte zurück. Niccolò III. d'Este regierte, zunächst minderjährig, recht erfolgreich von 1393 bis 1441 und konnte, wie schon erwähnt, 1409 Reggio zurück und weitere Gebiete hinzu gewinnen. Er war, ganz im Sinne von Jakob Burckhardt, ein Renaissance-Mensch: «skrupellos, sprunghaft und cholerisch» sowie «ein Frauenheld großen Kalibers» und könnte Opfer eines Giftmordes geworden sein. Sein eigenes ausschweifendes Liebesleben hinderte ihn nicht daran, seine zweite Gemahlin Parisina aus der berühmten Familie der Malatesta und seinen Sohn Ugo aus erster Ehe hinrichten zu lassen, als er von beider Verhältnis erfuhr! 1413 unternahm er eine von großer Prunkentfaltung begleitete Pilgerfahrt in das Heilige Land.²⁴ Nicht nur deshalb charakterisierte ihn Papst Pius II. Enea Silvia Piccolomini (1458–1464), der ein ebenso bedeutender gelehrter Humanist wie geschickter Diplomat und eiskalt-berechnender Machtpolitiker war²⁵, eher

²¹ Dean: Este (wie Anm. 17), S. 246–253.

²² Ebd.. Reinhardt: Die Renaissance (wie Anm. 5), S. 69 f., 81–83.

²³ Siehe Anm. 18. Auch Dean: Este (wie Anm. 17), S. 253 f.. Thomas Tuohy: Herculean Ferrara. Ercole d'Este 1471–1505, and the Invention of a Ducal Capital. Cambridge 1996.

²⁴ Dean: Este (wie Anm. 17), S. 249.

²⁵ Arnold Esch: Pius II.. In: Lexikon des Mittelalters 6, Sp. 2190–2192. Erich Meuthen: Pius II., Papst. In: Theologische Realenzyklopädie 26, Sp. 649–652. Johannes Helmrath: Pius II.. In: Lexikon für Theologie und Kirche. 3. Aufl. Bd. 8, Sp. 322–324. Ders.: Pius II.. In: Neue Deutsche Biographie 20, Sp. 492–494. Claudia Märkl: Pius II. (1458–1464). Offensive



Abb. 1: Das Wappen der Familie d'Este (Mitte) in «Des Conrad Grünenberg [] Wappenbuch» (vollendet 1483) nach dem «Amorial Grünenberg», Tafelband (wie Anm. 66), Tafel 57 b.

milde und nachsichtig «als dick, gemütlich und wollüstig».²⁶ – Von seinen über 30 Kindern waren nur vier ehelich, und sein Nachfolger wurde einer seiner unehelichen Söhne, Markgraf Leonello d'Este (1441–1450), was keineswegs ungewöhnlich war oder als anstößig empfunden wurde, wie das bei Jakob Burckhardt anklingt.²⁷ Leonello war gebildet, sprach gutes Latein, betätigte sich auch schriftstellerisch in dieser Sprache sowie in Italienisch und hatte eine gute Ausbildung sowohl im Militärwesen als auch in der Verwaltung genossen. Er reformierte die Universität zu Ferrara und machte seine Residenz «zu einem Kulturzentrum ersten Ranges», worauf ich noch einmal zurückkommen werde. Für seine Untertanen senkte er die Steuern und sorgte überhaupt schon aus eigenen und dynastischen Interessen für deren Wohlergehen.²⁸ – 1450 bis 1471 folgte auf ihn sein Bruder Markgraf Borso d'Este, gleichfalls ein illegitimer Sohn von Niccolò III., dem, Borso also, Papst Pius II. «scharfsichtig und boshaft zugleich» wohl nicht zu Unrecht «mehr Sein als Schein» vorwarf.²⁹ Im Gegensatz zu seinem klassisch gebildeten Bruder und Vorgänger bevorzugte er zeitgenössische Ritterromane. Letztlich regierte auch er, ein nicht unbedeutender, aber eitler und prunkliebender Mäzen, erfolgreich und wurde von Kaiser Friedrich III. (1440–1493) aus dem Hause Habsburg³⁰ 1452 zum Herzog der Reichslehen Modena und Reggio ernannt bzw. erhoben, 1471 von Pius II. Nachfolger, dem unbedeutenden Papst Paul II. Pietro Barbo (1464–1471), zum Herzog von Ferrara.³¹ Damit war die Familie auf einem

und defensive Strategien seiner Selbstdarstellung als Papst. In: *Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV.* Hrsg. v. Michael Matheus und Lutz Klinkhammer. Darmstadt 2009, S. 63–87. Wenig aussagekräftig Heike Johanna Mierau: *Die Last des Amtes – Amtsträger als Last. Das Renaissance-Papsttum von Nikolaus V. bis Alexander VI.* In: *Europa im 15. Jahrhundert. Herbst des Mittelalters – Frühling der Neuzeit?* Hrsg. v. Klaus Herbers und Florian Schuller. Regensburg 2012, S. 37–54, hier S. 45 f.

²⁶ Dean: Este (wie Anm. 17), S. 249.

²⁷ Siehe Anm. 18.

²⁸ Dean (wie Anm. 17), S. 250. *Gesichter der Renaissance* (wie Anm. 8), S. 203–205.

²⁹ Ebd., S. 251.

³⁰ Roderich Schmidt: *Friedrich III. 1440–1493.* Ders.: *a e i o v. Das 'Vokalspiel' Friedrichs III. von Österreich. Ursprung und Sinn einer Herrscherdevise. Beides jetzt als Nachdruck in: ders.: Weltordnung – Herrschaftsordnung im europäischen Mittelalter. Darstellung und Deutung durch Rechtsakt, Wort und Bild (Bibliotheca Eruditorum, 14).* Goldbach 2004, S. 301*–386*, 387*–428*.

³¹ Auf dem Colloquium der Internationalen Akademie für Heraldik in Verviers in Belgien vom 7. – 10. 9. 2009 zum

Höhepunkt ihrer Geschichte angelangt. Trotz weiterer Gefährdungen etwa 1482 durch die Begehrlichkeiten Venedigs überlebten die Este und ihr Herrschaftsgebiet nicht zuletzt durch häufig wechselnde Bündnisse nahezu unbeschädigt die militärischen und politischen Wirren insbesondere der Jahre 1494 bis zu dem berühmten und verheerenden «Sacco di Roma» durch die Soldateska Karls V. im Jahre 1527.³²

Es versteht sich fast von selbst, dass eine solche alte und angesehene Familie ein Wappen besaß. Das Stammwappen zeigt in Blau einen silbernen golden bewehrten Adler. Dass dieser auch golden gekrönt sein soll, wird zwar behauptet, konnte von mir aber auf keiner der

Thema «Droit, usages et cotumes héraldiques: passé, présent et future» hielt Dr. Laura Cirri vom Kunsthistorischen Institut der Universität Florenz einen Vortrag über «Diritto, usi e costumi araldici negli Stati Italiani di ieri e nell' Italia di oggi» in englischer Sprache. Für diese Studie hat sie mir aus ihren leider noch ungedruckten Ausführungen das Kapitel «Este – Marquis of Este» zur Verfügung gestellt, wofür ich ihr auch an dieser Stelle herzlich danke! Sie nennt als Tagesdaten für die Herzogsernennungen den 18.5.1452 und den 14.4.1471, gibt aber selbst zu, dass sie dafür keine Belege kennt, so dass ich mich oben auf die gesicherten Jahreszahlen beschränke.

³² Reinhardt: *Die Renaissance* (wie Anm. 5), S. 38 f., 42. Zu Karl V. siehe z. B. Karl Brandi: *Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit eines Weltreichs*, 2 Bde., Bd. 1 7. Aufl. München 1964, Bd. 2 2. Aufl. ebd. 1967. Alfred Kohler: *Karl V. 1500–1558.* München 1999. Ernst Schulin: *Kaiser Karl V. Geschichte eines übergroßen Wirkungsbereiches.* Stuttgart 1999 sowie die Skizze von Fernand Braudel: *Karl V. Die Notwendigkeit des Zufalls.* Stuttgart 1990. – Zur weiteren Familiengeschichte der Este sei wenigstens an dieser Stelle erwähnt, dass auf Herzog Borso sein Halbbruder Ercole I. folgte (1471–1505), ein legitimer Sohn Niccolòs III.; unter ihm wurde u. a., wie oben erwähnt, Ferrara zur modernen Stadt ausgebaut (siehe Anm. 23). Ercole heiratete 1472 Prinzessin Eleonora von Neapel (1450–1493), eine begabte Frau, die ihrem Mann viel von den Regierungsgeschäften abnahm. Beider ältester Sohn Alfonso, der nach seinem Vater von 1505 bis 1534 regierte, wurde 1501 der dritte Ehemann der berühmt-berüchtigten Lucrezia Borgia (1480–1519), die seine zweite Ehefrau war und sich als tüchtige, bescheidene, ja fromme Herzogin erwies. – Ihre Schwägerin Isabella d'Este (1474–1539) heiratete 1490 Francesco Gonzaga, Markgraf zu Mantua, und zählt, nicht wirklich zu Recht, als prestigebewusste Kunstkennnerin und –sammlerin sowie als Politikerin zu den großen Frauen der Renaissancezeit. – Doch verblasste der Glanz des Hauses Este allmählich. 1598 wurde Ferrara als erledigtes päpstliches Lehen eingezogen. Die Familie hielt sich über Seitenlinien und -verbindungen glanzlos noch in Modena und Reggio, wenngleich 1673 der glücklose englische König Jakob II. aus dem Hause Stuart (1633–1701) in zweiter Ehe Prinzessin Maria d'Este (1658–1718) zur Frau nahm. Schließlich heiratete die einzig verbliebene Erbtochter Maria Beatrice d'Este (1750–1829) Ferdinand Karl v. Österreich (1754–1806), einen Sohn Maria Theresias, so dass die restlichen Este-Territorien Anfang des 19. Jahrhunderts an das Haus Habsburg-Lothringen fielen.

mir zugänglichen Abbildungen nachgewiesen werden.³³ Auf dem Helm mit blau-silbernen oder auch rot-silbernen Decken sitzt ein silberner Adlerrumpf mit goldenem Schnabel und roter Zunge, manchmal mit aufgerichteten kammartigen goldenen Hals- bzw. Rückenfedern. Leider ließ sich nach Auskunft der italienischen Fachleute das Alter des Wappenbildes nicht bestimmen.³⁴ – Der fast eckige Schild in einer frühen, von Cirri benutzten Abbildung, hilft bei der Datierung nicht weiter und dürfte eher eine italienische Modeerscheinung frühestens des 14. Jahrhunderts denn ein Überbleibsel vorheraldischer Kampfschilde sein. Die Art der Adlerdarstellung weist in das 13. Jahrhundert, kann aber auch später sein. Der Helm ist ein Kübelhelm des späten 13. und des 14. Jahrhunderts; die Form der Helmdecke deutet auf dieselbe Zeit.³⁵ Das Wappen dürfte älter sein und aus dem 12. oder frühen 13. Jahrhundert stammen. Ob der Adler im Schild und als Helmzier eine gewisse Nähe der Familie zu Kaiser und Reich ausdrückt oder die Herrschaft der Este über die Reichslehen Modena und Reggio symbolisiert, ist eine interessante Frage, die aber in das Reich der Spekulationen führt, in das ich mich nicht begeben möchte.

Am 1. Januar 1431 gewährte König Karl VII. von Frankreich (1422–1461)³⁶, auch «der Siegreiche» genannt, der den zwischen seinem Land und England geführten Hundertjährigen Krieg (1337/38–1453)³⁷ nicht zuletzt dank des Eingreifens von Jeanne d'Arc 1429 siegreich beenden und den Gegner aus allen sei-

nen Festlandbesitzungen vertreiben konnte, Markgraf Niccolò III. und dem gesamten Haus Este eine Wappenbesserung. Der Schild ist jetzt gespalten und geteilt (quadriert): in 1 und 4 in Blau drei goldene Lilien (2:1) in einem aus roten und silbernen oder goldenen – hier differieren die Angaben und Abbildungen – Dreiecken gebildeten Schildbord, in 2 und 3 das Stammwappen der Este: in Blau ein silberner golden bewehrter Adler. Die bisherige Helmzier blieb zunächst erhalten. In dieser Form ist das Wappen im «Codex Gelre» in der Königlichen Bibliothek in Brüssel zu sehen, der nicht zuletzt die kulturellen Beziehungen des Herzogtums Burgunds widerspiegelt, von dem noch zu reden sein wird. Im «Codex Gelre» hat bei der Helmzier der Adlerrumpf die kammartig aufgerichteten goldenen Hals- und Rückenfedern.³⁸ Diese Eintragung erstaunt zunächst und lässt grübeln, wurde das «Wappenbuch Gelre» mit seinen über 1800 Wappendarstellungen des Herolds Claes Heinenzoon (u. a. Herold des Herzogs von Geldern 1372–1374, gestorben wohl 1414) doch in der Zeit von etwa 1370 bis 1396 angelegt. Unser Wappen kann aber nicht vor dem Beginn des Jahres 1431 existiert haben. Wenn man aber bedenkt, dass das «Wappenbuch Gelre» auch einige Nachträge bis hin zum Ende des 15. Jahrhunderts enthält, löst sich das Rätsel in Wohlgefallen auf.³⁹ Aus dieser Zeit stammt sicher auch unsere Wappendarstellung, denn die in Auflösung begriffene bis zur Schildspitze reichende gezaddelte Helmdecke unterscheidet sich deutlich von den ansonsten zu sehenden Helmdecken, die ganz hochgotisch tuchartig und nur knapp – wenn überhaupt – über den unteren Helmrund reichen. Dazu passt auch die Helmform, die viel moderner als der sonst verwendete Kübelhelm ist.

³³ So bei Dean: Este (wie Anm. 17), S. 243. In diesem von Reinhardt hrsg. Sammelband ist, was der Heraldiker begrüßt, zu Anfang einer jeden Familiengeschichte das jeweilige Wappen schwarz-weiß abgebildet, leider in bisweilen unzureichender Qualität und/oder nach ungünstigen Vorlagen. Die dazu gegebenen Blasonierungen sind freilich leider meist geradezu stümperhaft, was bei diesem qualitätvollen Buch zu bedauern ist. – Jetzt folge ich, wenn nicht anders belegt, beim Wappen der d'Este den Ausführungen von Laura Cirri (Anm. 31).

³⁴ Ebd.; Cirri beruft sich auf die Expertise des Fachmannes Luigi Borgia (!), so ihre Mitteilung vom 15.2.2012.

³⁵ Siehe Walter Leonhard: Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung – Elemente – Bildmotive – Gestaltung. 3. Aufl. München 1984, S. 186 (Form des Adlers), 294, 318 f. Handbuch der Heraldik. Wappenfibel. 19. verb. u. erw. Aufl. bearb. v. Ludwig Biewer. Neustadt an der Aisch 2002, S. 48 f. (Schild), S. 81 f. Georg Scheibelreiter: Heraldik (Oldenbourg Historische Hilfswissenschaften). Wien-München 2006, S. 24–31.

³⁶ Malcolm G. A. Vale: Charles VII. London 1974.

³⁷ Joachim Ehlers: Der Hundertjährige Krieg. München 2009. Martin Clauss: Das Ringen zwischen England und Frankreich. Der Hundertjährige Krieg. In: Europa im 15. Jahrhundert (wie Anm. 25), S. 183–203.

³⁸ Gelre. B.R. Ms. 15652-56. Löwen 1992, Abb. von fol. 23 r. auf S.74, siehe auch S. 5, 12 und 373. Diese Edition bildet alle 124 Blätter dieser Pergamenthandschrift ab, leider nur schwarz-weiß und zum Teil undeutlich, was auch auf unser Wappen zutrifft. – Die neue Edition dieses Wappenbuches «L'armorial du héraut Gelre» von Michel Popoff mit einem Vorwort von Michel Pastoureau, Paris 2012 konnte bisher von mir noch nicht eingesehen werden. Man kann davon ausgehen, dass sie nicht die Schwächen der Vorgänger-Edition aufweist. Siehe auch Jürgen Arndt und Eckart Henning: Ausstellung zum 100jährigen Bestehen des Herold. Vereins für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften 1869-1969. Katalog. Berlin 1969, S. 11.

³⁹ Egon Frhr. v. Berchem, David Lindsay Galbreath und Otto Hupp, überarb. v. Kurt Mayer. In: Diess.: Beiträge zur Geschichte der Heraldik (J. Siemacher's großes Wappenbuch, D). Neudruck Neustadt an der Aisch 1972, S. 1-114. Gelre (wie Anm. 38), S. 12-17, hier S. 12.

Seit der Regierungszeit Leonellos (1441–1450) kommt auch eine gänzlich andere Helmzier vor: ein sitzender goldener, dunkel gefleckter und rot gezungter natürlicher Leopard mit silberner Augenbinde mit nach hinten flatternden Bändern.⁴⁰ Das neue Familienwappen, in dem das Wappen der Könige von Frankreich in der durch den Schildbord als Beizeichen geminder-ten Fassung vertreten ist, ist ein Beleg für das damals gute Verhältnis der Este zu Frankreich, das wegen der Bedrohung durch Mailand willkommen war. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts hatten die Könige von Frankreich in ihrem Wappenschild, bisher Blau mit kleinen goldenen Lilien besät, die königlichen goldenen Blumen auf drei (2:1) begrenzt.⁴¹

Bei der Erhebung von Markgraf Borso d'Este zum Herzog von Modena und Reggio 1452 gewährte Kaiser Friedrich III. dem so geehrten Fürsten das Privileg einer erneuten Besserung seines Wappenschildes: quadriert mit Herzschild, darinnen das Stammwappen der Este, in 1 und 4 in Gold ein schwarzer golden bewehrter und golden gekrönter Doppeladler, ein nur wenig und sanft geminderter Verwandter des kaiserlichen Reichsadlers, in 2 und 3 das oben beschriebene geminderte Lilienwappen der französischen Könige. Diese Form des Wappens durfte aber nur der Herzog führen; das Familienwappen blieb in seiner 1431 gebesserten Fassung und den beiden möglichen Helmzierden unverändert. Ihm werden wir in einer ganz außergewöhnlichen und schönen Ausfertigung sogleich noch einmal begegnen. – Der Schild des Stammwappens der Este aber, in Blau ein silberner, golden bewehrter Adler, jetzt auch golden gekrönt, ist nach der Heirat der letzten Universalerbin der einst so großen Familie mit einem Habsburger in dem 1836 geschaffenen 61 Plätze umfassenden «Großen Reichswappen von Österreich» in der rechten unteren Wappengruppe (von insgesamt neun) für das Herzogtum Modena zu sehen⁴², doch

ist die Entwicklung des Este-Wappens bis dahin nicht mein Thema.

Der schon vorgestellte Leonello d'Este, unehelicher Sohn von Niccolò III., war zweimal verheiratet, hatte aber auch einen unehelichen Sohn: Francesco d'Este, dessen Biographie, Portrait und Wappen ich mich jetzt zuwende. Viel ist über ihn nicht bekannt.⁴³ Er wurde wohl 1429 geboren und verließ 1444 als Fünfzehnjähriger seinen Geburtsort Ferrara. Sein Vater schickte ihn zur Ausbildung zum vollendeten Edelmann und fähigen Militär nach Brüssel an den Hof des Herzogs von Burgund. Dieses Territorium und seine Zentrale waren damals der kulturelle, zivilisatorische und gesellschaftliche Mittelpunkt Europas und wirkten als Vorbild, auch auf die führenden italienischen Schichten. «Dieser aristokratischen Sphäre wußten sich die Este überdies durch Abstammung und Verwandtschaft (z. B. mit dem Geschlecht der Welfen) wie kein anderes Herrscherhaus verbunden.»⁴⁴ Francesco, Markgraf von Ferrara, wurde am Hof zu Brüssel in den 1460er Jahren als Kammerherr erwähnt und auch mit militärischen Kommandos betraut. Die letzte Nachricht über ihn stammt von 1475. Einige Zeit später muss er gestorben sein, worauf ich noch einmal zurückkommen werde.

Als Francesco 1444 nach Burgund kam, regierte dort Philipp der Gute (1419–1467), der dritte der vier «großen Herzöge von Burgund» aus dem Hause Valois, einer Seitenlinie der Kapetinger, die in jenem goldenen Zeitalter Burgunds gut elf Jahrzehnte von 1364 bis 1477 erfolgreich herrschte, von dem Ende

2. Aufl. 1992, S. 91, 192, 271 f. sowie Tafel 14, schwarz-weiß Abb. der o. gen. Farbtafel XXI von Ströhl.

⁴³ Biographische Angaben nach Nickel (wie Anm. 40), S. 145–147 und Ernst H. Kantorowicz: *The Este Portrait by Roger van der Weyden*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1939/40), S. 165–180 sowie nach Gesichter der Renaissance (wie Anm. 8), S. 208.

⁴⁴ Reinhardt: *Die Renaissance* (wie Anm. 5), S. 82. Jetzt: *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un model culturel*. Hrsg. v. Werner Paravicini unter Mitwirkung von Torsten Hiltmann und Frank Viltart (Beihefte der Fancia, Bd. 73). Ostfildern 2013; dieser stattliche Band, der für diese Studie leider nicht mehr ausgewertet werden konnte, vereinigt die Vorträge, die auf dem großen wissenschaftlichen Kolloquium vom 9. bis 11. 10. 2007 gehalten wurden, mit dem Werner Paravicini als Direktor des Deutschen Historischen Instituts Paris verabschiedet wurde. Intensiv wurde dabei auch der Frage nachgegangen, ob der hervorragende Ruf des burgundischen Hofes nicht auf einem Mythos beruhte, wie dies z. B. Hermann Kamp vertritt: *Burgund. Geschichte und Kultur*. München 2007. Ders.: *Kultur und Politik am Hof der Herzöge von Burgund*. In: *Europa im 15. Jahrhundert* (wie Anm. 25), S. 71–90.

⁴⁰ Cirri (wie Anm. 31). Helmut Nickel: *A Heraldic Note About the Portrait of Ladislaus, Count of Haag, by Hans Mielich*. In: *Metropolitan Museum Journal* 22 (1987), S. 141–147, hier S. 145 f.

⁴¹ Harald Huber: *Wappen. Ein Spiegel von Geschichte und Politik*. Karlsruhe 1990, S. 121 in der Vorstellung des Wappens von Burgund (S. 118–122) aus der Feder von Andreas Cornaro, eigentlich: Andreas Freiherr v. Cornaro.

⁴² Hugo Gerad Ströhl: *Oesterreichisch-Ungarische Wappenrolle*, 3. Aufl. Wien 1900, S. 18 f. und Tafel XXI, zeigt nur den farbigen Schild, vollständiges Wappen in schwarz-weiß und nur schwer erkennbar S. 18. Unbefriedigend wie das ganze Buch Franz Gall: *Österreichische Wappenkunde*. Handbuch der Wappenwissenschaft. Wien-Köln-Weimar.

einmal abgesehen.⁴⁵ Ihr Herzogtum erstreckte sich schließlich 1443 vom alten Herzogtum Burgund, einem französischen Lehen, mit Dijon, der Freigrafschaft Burgund (Franche-Comté) im Süden über die Herzogtümer Luxemburg und Limburg hin zu Brabant und den Grafschaften Namur, Holland, Flandern, Artois, Hennegau und der Picardie im Norden, um nur diese stark heterogenen Landesteile zu nennen. Die Freigrafschaft Burgund, Luxemburg, Limburg und Brabant waren Reichslehen. Ungeachtet der Lehenshoheiten des Reiches und Frankreichs entstand eine starke Ansammlung an Territorien; als Residenz löste Brüssel alsbald Dijon ab und wurde, wie schon erwähnt, Mittelpunkt einer in jeder Hinsicht reichen großbürgerlichen Kultur im Norden und einer prächtigen feudal-ritterlichen Adelskultur im Süden. Als deren Spitze gründete Philipp der Gute als Gegenstück zu dem englischen Hosenbandorden am 10. Januar 1429 den exklusiven Orden vom Goldenen Vlies.⁴⁶ – Nachfolger von Philipp dem Guten wurde dessen Sohn Karl, der seinen Beinamen «der Kühne» zu Recht trug und dem auch Francesco d'Este treu diente.⁴⁷ Er war der

reichste, glänzendste und ehrgeizigste Fürst seiner Zeit. Mit dem ihm eigenen stark ausgeprägtem Machtwillen wollte er im Bündnis mit England seine Länder zu einer Art Einheitsstaat zusammen schmieden und Burgund zu einem großen souveränen Zwischenreich zwischen dem römisch-deutschen Reich und Frankreich ausbauen, wobei Frankreich dann nur noch ein Schattendasein hätte fristen können. Er gewann zwar die zu Habsburg gehörenden Oberrheingebiete und eroberte vorübergehend Lothringen, erlitt aber gegen die mit Frankreich verbündeten Schweizer Eidgenossen in den Schlachten bei Grandson am 2. März und Murten am 22. Juni 1476 verheerende Niederlagen. Endgültig geschlagen wurde er in der Schlacht bei Nancy am 5. Januar 1477; er fiel und mit ihm ging der Traum von einem burgundischen Reich unter. – Die Erbtochter Karls des Kühnen, Maria von Burgund (1457–1482), heiratete nach dem Tod ihres Vaters, der diese Ehe nach einer weitsichtigen Anregung von Papst Pius II. von 1463 angestrebt hatte, in der «burgundischen Hochzeit» in Gent am 19. August 1477 den Sohn Kaiser Friedrichs III., Erzherzog Maximilian von Österreich, der von 1493 bis 1519 selbst König und Kaiser werden sollte.⁴⁸ – Nach dem burgundischen Erbfolgekrieg (1477–1489) gegen Frankreich, das für lange Zeit der Erzfeind der Habsburger wurde, fiel dank dieser Heirat der größte Teil des reichen burgundischen Erbes an das Haus Habsburg. Zu diesem Erbe gehörte auch der Orden vom Goldenen Vlies, der zum höchsten Orden dieser Dynastie und der von ihr regierten Länder, ja sogar zum vornehmsten Orden der römisch-katholischen Christenheit wurde.

Es ist durchaus möglich, dass Francesco d'Este in einer der für ihn so unglücklichen Schlachten seines Herzogs so schwer verwundet wurde, dass er vielleicht (?) in dem Dörfchen Corcelles bei Grandson gestorben sein könnte, wofür es einen Hinweis gibt, von dem noch zu

⁴⁵ Joseph Calmette: Die großen Herzöge von Burgund. München 1963, zu Philipp dem Guten bes. S. 154–204. Hermann Kamp: Moderne Herrschaftsformen vor der Moderne: das Beispiel Burgund. In: Menschen im Schatten der Kathedrale. Neuigkeiten aus dem Mittelalter. Hrsg. v. Gerd Althoff, Hans-Werner Goetz und Ernst Schubert. Darmstadt 1998, S.99–110. Ders.: Burgund. Geschichte und Kultur. 2. Aufl. München 2011. – Nach wie vor lesenswert Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters. 12. Aufl. Stuttgart 2006.

⁴⁶ Hanns Jäger-Sunstenau: Über den seitenverkehrten Orden vom Goldenen Vlies und der Symbolik seiner Collanen. In: Der Herold. Vierteljahrsschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften N. F. 13 (1990–1992), S. 293–302. Ludwig Biewer: Orden vom Goldenen Vlies, unter dem Stichwort «Ritterorden» in: Marienlexikon. Hrsg. v. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. Bd. 5 St. Ottilien 1993, S. 498 f. Bei dem Gründungsjahr folge ich nicht Jäger-Sunstenau sondern Calmette (wie Anm. 45), S. 274 und Maximilian Gritzner: Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaen der Welt innerhalb des XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1893, S. 261 sowie Hans-Friedrich Frhr. v. Solemacher-Antweiler: Der Orden vom Goldenen Vlies, in: Der Johanniterorden in Baden-Württemberg 126 (Dezember 2012), S. 13–17. – In den Jahren um 1435/1440 wurde ein prächtiges Wappenbuch dieser elitären Vereinigung angelegt: Grand armorial équestre de la Toison d'or. Hrsg. v. Michel Pastoureau und Michel Popoff. 2 Bde. Sant-Joie 2001.

⁴⁷ Calmette (wie Anm. 45), S. 205–230, 309–349. Werner Paravicini: Karl der Kühne. Das Ende des Hauses Burgund, Göttingen 1976. Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Hrsg. v. Susan Marli, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck, Stuttgart 2008. Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft. Hrsg. v. Klaus Oschema und Rainer C. Schwinges. Zürich 2010.

⁴⁸ Hermann Wiesflecker: Maximilian I.. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. 5 Bde. Wien-München 1971–1986. Ders.: Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches. Wien-München 1991, zur burgundischen Hochzeit und dem Erbfolgekrieg S. 37–65. – Der Rat von Enea Silvio Piccolomini wurde von diesem sicher nicht ohne Hintersinn erteilt, denn er spätere Papst hatte von 1442 bis 1447 als Rat und Sekretär im Dienste Friedrichs III. gestanden und kannte die weitreichenden Heiratspläne dieses Kaisers. Siehe auch Karl Vocelka: «Tu felix Austria nube». Die Europäisierung der habsburgischen Hausmachtspolitik. In: Europa im 15. Jahrhundert (wie Anm. 25), S.204–212, hier S. 206–208.

reden sein wird.⁴⁹ Zu beweisen und zu belegen ist das aber nicht. Er könnte also als Opfer des allzu kühnen Herzogs Karl und dessen überzogenem Großmachtstreben, mit der er kläglich scheiterte, gestorben sein. Auch der Herzog selbst wurde ein Opfer seiner eigenen hochfliegenden und zu ehrgeizigen Politik, die auch in seinem Charakter begründet war. Als Person, als Mensch aber steht er denjenigen, die sich mit ihm beschäftigen, so vor Augen, wie er von Rogier van der Weyden (Rogier/Roger de le Pasture) portraitiert wurde. Dieser Meister wurde in Tournai 1399 oder 1400 geboren und starb in der Residenzstadt Brüssel 1464. Dort war er viele Jahre Stadtmaler, woraus man sein hohes Ansehen ablesen kann.⁵⁰ Diese Funktion darf auf keinen Fall unterschätzt werden. Seine Hauptwerke sind beeindruckende Altäre, aber auch ebensolche Portraits. Die Zuschreibung seiner Werke, die sich durch große Detailtreue auszeichnen, gestaltete und gestaltet sich schwierig, weil keines von ihnen signiert ist. Rogier war einer der wichtigsten Wegbereiter des Genre Portrait und wirkte auf diesem Gebiet auch auf seine italienischen Kollegen vorbildlich und genoss an den Höfen in Italien großes Ansehen. Wohl 1461/62 malte er Karl den Kühnen im Dreiviertelprofil in Öl auf einer Holztafel. Das Bild, im Stil noch ein Stück der Spätgotik verhaftet, zeigt den Herzog in würdevoller und gelassener Haltung – in Wirklichkeit neigte der Herzog zu Jähzorn und Aufbrausen – als offensichtlich charaktervollen und willensstarken Mann und Herrn, dessen Ausdruck und Haltung keinen Zweifel an einer herrscherlichen Stellung aufkommen lässt.⁵¹

Von diesem großen flämischen Meister stammt auch das oben genannte Portrait von

Francesco d'Este, ebenfalls ein Holztafelbild, das, wie schon erwähnt, im Herbst 2011 in der Renaissance-Ausstellung im Bode-Museum zu sehen war und dem Herzogsportrait nicht unähnlich ist.⁵² Es wird von den einen – meiner Meinung nach nicht zu Unrecht – als Gipfel von Rogiers Portraits gelobt, von den anderen – etwas zu negativ-kritisch – als von «deutlich geringerer Qualität als die anderen Bildnisse von der Hand des Meisters» eingeordnet.⁵³ – Der Wegbereiter der Portraitkunst kannte die markgräfliche Familie d'Este, bei der er in hohem Ansehen stand. Auf seiner Reise nach Rom 1450 aus Anlass des Heiligen Jahres machte er in Ferrara Station. Dort ist eine Rechnung überliefert, nach der der Künstler für Werke entlohnt wurde, die er im Auftrag des kunstsinnigen und –liebenden Leonello d'Este angefertigt hatte, der auch führende italienische Maler an seinen Hof zog, auf die der durchziehende flämische Meister großen Einfluss ausübte.⁵⁴ Für das Jahr 1449 ist bezeugt, dass Leonello ein von Rogier geschaffenes Triptychon besaß.⁵⁵ Da kann es nicht verwundern, dass der flämische Künstler ein Mitglied der Familie Este portraitierte, zumal wenn dieses im Dienste Burgunds und damit der Heimat des Malers stand. In der Ausstellung im Bode-Museum fiel das Portrait von Francesco d'Este auf, weil es zum einen, wie bereits gesagt, in einer Hochvitrine gezeigt wurde, zum anderen durch seinen Stil, der sich durch seine Strenge und Einfachheit von dem der meisten gezeigten Italiener deutlich abhebt. Vor einem hellen, fast weißen Hintergrund, der ungewöhnlich ist, sehen wir den Portraitierten wiederum im Dreiviertelprofil, einen ernsten, nachdenklichen und reifen Mannes von etwa 30 Jahren mit einem ausdrucksstarken schma-

⁴⁹ So im Gefolge von Kantorowicz (wie Anm. 43). Nickel (wie Anm. 40), S. 146 f. *Gesichter der Renaissance* (wie Anm. 8), S. 208.

⁵⁰ Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. v. Hans Vollmer. Bd. 35. Leipzig 1942, S.468-476 (künftig: Thieme/Becker mit Bandzahl usw.). Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogiers van der Weyden. Turnhout 1997. Dirk de Vos: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999. Felix Thürlemann: Rogier van der Weyden. Leben und Werk. München 2007. Ausstellungskatalog: Rogier Van der Weyden (1400-1464). *Maître des passions*. Löwen 2009.

⁵¹ Das Bild befindet sich in der Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Schwarz-weiß Abbildung dieses Gemäldes bei Calmette (wie Anm. 44), als Nr. XXI nach S. 312, kleine farbige Abbildung z. B. bei Kamp: *Moderne Herrschaftsformen* (wie Anm. 45), S. 107, ganzseitige, sehr schöne Abbildung bei de Vos (wie Anm. 50), S.309, Beschreibung ebd., S. 308 und 310.

⁵² *Gesichter der Renaissance* (wie Anm. 8), Ausstellungskatalog-Nr. 71, S. 208-210, gute ganzseitige Abbildung des Portraits S. 209, ebenso bei de Vos (wie Anm. 50), S. 303. Zu Porträt und Wappen von Francesco d'Este als Einheit siehe Hans Belting: *Wappen und Portrait. Zwei Medien des Körpers*. In: *Das Portrait vor der Erfindung des Portraits*. Hg. v. Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 89-100, hier S. 95.

⁵³ Ebd., S. 302, das positive Urteil bei Thieme/Becker Bd. 35 (wie Anm. 50) S. 472. Dort wird das Portrait noch falsch als das des Meliaduse d'Este (1406-1452) genannt, der ein älterer Halbbruder von Leonello war. Diese irrtümliche Identifizierung geht auf den *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del rinascimento*. Ferrara 1933, S. 26 f. zurück. – Die richtige Identifizierung aus dem Jahr 1939/40 verdanken wir Ernst Kantorowicz (wie Anm. 43).

⁵⁴ Siehe Anm. 8.

⁵⁵ Thieme/Becker Bd. 35 (wie Anm. 50), S. 469, 473. Dean (wie Anm. 17), S. 251. Thürlemann (wie Anm. 50), S. 23, 101 f.

len, fein, ja edel geschnittenen Gesicht. Nach der damaligen Mode des burgundischen Hofes in Brüssel trägt er ein schwarzes Übergewand, das den roten Kragen des Unterkleides und den Ansatz einer goldenen Kette sehen lässt. In der rechten Hand, an der er am kleinen Finger einen Ring trägt, hält er einen Hammer, der der eines Zimmermannes sein könnte, und einen mit einem Rubin besetzten Goldring. Über die Bedeutung oder die Symbolik dieser beiden Attribute möchte ich in keine Diskussion eintreten, weil ich sie für gänzlich müßig halte. Sie kann zu keinem tragfähigen Ergebnis führen, da jede Quelle für eine Deutung und jeder Fingerzeig in diese Richtung fehlen. Es ist auch nicht zu klären, für wen und zu welchem Zweck das Portrait in Auftrag gegeben und geschaffen wurde, vielleicht als Geschenk oder für eine Portraitsammlung am burgundischen Hof.

Auch die Rückseite des Kunstwerks ist bemalt und zeigt das Wappen des Portraitierten.⁵⁶ Dass die Rückseiten von Gemälden auf diese Weise genutzt wurden, ist für jene Zeit keineswegs so ungewöhnlich wie für uns Gegenwärtige. Bis in die Neuzeit hinein wurden Gemälde nicht gehängt, sondern zum Beispiel in Truhen und Schränken aufbewahrt, aus denen man sie hervorholte, wenn man sie zeigen und mit ihnen Eindruck machen wollte. Sie gingen bei Gelegenheit von Hand zu Hand, und da war es praktisch und bot sich geradezu an, beide Seiten der Malfläche zu nutzen, insbesondere wenn diese wie hier aus Holz war. Bei dem vorliegenden Kunstwerk freilich ist wichtig, dass beide Seiten der Tafel eng miteinander verbunden sind und eine Einheit darstellen. Wir sehen vor einem dunklen, schwarz-blauen Hintergrund, der ganz konträr zu dem der Vorderseite ist, das Familienwappen der Este wie es damals üblich war und wie ich es schon oben vorgestellt habe: in 1 und 4 in Blau drei goldene Lilien (2:1) in einem aus roten und goldenen Dreiecken gebildeten Schildbord, den man hier auch als rot-goldenes Geflecht sehen könnte, in 2 und 3 das Stammwappen: in Blau ein silberner golden bewehrter Adler; auf dem Helm mit rot-goldenen Decken ein sitzender goldener, dunkel gefleckter und rot gezungter natürlicher Leopard mit silberner Augenbinde mit nach hinten flatternden Bändern, als

Schildhalter auf grüner Konsole zwei aufgerichtete, goldene, dunkel gefleckte und rot gezungte natürliche Leoparden. – Da Francesco d'Este ein unehelicher Sohn eines ebenfalls unehelich geborenen Vaters war, ein «Bastard eines Bastardes», wie Jakob Burckhardt es ausgedrückt hätte⁵⁷, sei festgehalten, dass das Wappen kein Minderzeichen wie einen schräg-linken Bastardfaden aufweist. – Unter dem oberen Bildrand steht über dem Wappen als eine Art Devise oder Dedikation in goldenen Buchstaben gekürzt «vre tout» für «vostre bzw. votre tout», deutsch «Ganz der Ihre», ergänzt am unteren Rand in derselben goldenen Schrift um den Namen des Portraitierten in französischer Form «Francisque». Rechts und links von der Helmzier lesen wir auf der Höhe der Pfoten des Leoparden jeweils die goldenen Buchstaben «m e», die in beiden Fällen mit einem silbernen sogenannten Liebesknoten verbunden sind. Das ist die Abkürzung für «marchio estensis» oder «marquis este», einen vom Vater ererbten oder übernommenen Titel.⁵⁸ In der oberen linken Ecke des Bildes sind in silbernen Buchstaben in einer späteren Schrift die Worte «non plus / courcelles» zu lesen, was auf den Tot Francesco d'Estes in dem Dorf Corcelles bei dem Schlachtfeld von Grandson hindeuten könnte (siehe Anm. 49). Die schon oben erwähnte These vom Ende Francescos in der Nähe des Schlachtfeldes von Grandson stützt sich allein auf diesen Fingerzeig, gleichsam auf ein Sandkorn, das dadurch aber nicht zu einer Stützmauer wird.

Die bisher gemachten knappen Beschreibungen oder Blasonierungen der Este-Wappen genügen, so hoffe ich, voll und ganz den Anforderungen, die die Heraldiker und damit auch ich nachdrücklich an eine Wappenbeschreibung stellen: so kurz wie möglich und so eindeutig wie nötig, so dass ein heraldischer Künstler das Wappen jederzeit in seinem Stil korrekt malen oder zeichnen kann.⁵⁹ Im vorliegenden Fall und dem von mir angestrebten Ziel einer stilistischen Einordnung und Würdigung des Wappens genügt die Erfüllung dieser von mir im Grundsatz auch heute noch erhobenen Forderung aber bei

⁵⁷ Burckhardt (wie Anm. 3), S. 24.

⁵⁸ Nickel (wie Anm. 40), S. 146. De Vos (wie Anm. 50), S. 302.

⁵⁹ Bei dieser Selbstverständlichkeit mag hier der Hinweis auf das Handbuch der Heraldik. Wappenfibel (wie Anm. 35), S. 39 f. genügen. Siehe z. B. auch Viktor Schobinger: Zürcher Wappenkunde. Das wichtigste über Familienwappen. 4. Aufl. Zürich 1993, S. 70-73.

weitem nicht. Das Vollwappen muss genauer betrachtet und beschrieben werden. Damit wird in Fällen wie bei dieser Untersuchung des Wappens der Familie d'Este der durchaus berechtigten Forderung von Kunsthistorikern Rechnung getragen, «die individuelle ornamentale Gestaltung, etwa die ausgefranzten Ränder der lebhaft schwingenden Helmdecken, also die Bereiche, in denen sich vor allem die künstlerische Gestaltung abspielt» nicht zu unterdrücken⁶⁰, was sich in dieser Studie schon oben bei der chronologischen Einordnung des Este-Wappens im «Codex Gelre» bewährt hat. Die Bitte der Kunsthistoriker ist also, so scheint es mir, bei den Heraldikern inzwischen angekommen⁶¹, muss aber gleichwohl nicht in jedem Fall auch erfüllt werden. – Das in der Werkstatt von Rogier van der Weyden gemalte Vollwappen – ein solches besteht bekanntlich aus dem Unterwappen oder dem Schild und dem Oberwappen mit Helm, Helmdecke und Helmzier – füllt die Bildfläche wohlproportioniert aus. Der Schild erinnert noch mit seiner fast nur angedeuteten Spitze ein wenig an den spätgotischen Dreieckschild, der Ende des 14. Jahrhunderts aus der Mode kam, nähert sich aber auch schon sachte dem typischen heraldischen Dreieckschild der Frührenaissance, mit den exakt parallel verlaufenden Seitenrändern des Schildes aber noch mehr dem ebenso typischen Halbrundschild jener Epoche⁶², eine Erkenntnis, die bei der Blasonierung nicht eigens festgehalten werden muss.

Verlassen wir den Schild und damit das Unterwappen und wenden uns dem Oberwappen und da zunächst dem Helm zu. Wir sehen einen Spangen- oder Bügelhelm, der nach den Anforderungen der Turniere bald nach 1400 aus dem Stechhelm entwickelt wurde.⁶³ Aus welchen Gründen der Helm von ‚mangelhafter Qualität‘ des Malers zeugen soll, bleibt das Geheimnis des Verfassers des Werkverzeichnisses von Rogier van der Weyden.⁶⁴ Die Helmdecke ist von Rot und Silber tingiert und wird von einem mehrfarbigen Wulst auf dem Helm festge-

halten. Auch hier kann man nur spekulieren, warum der Künstler entgegen der entsprechenden heraldischen Regel nicht die Farben des Stammwappens, also Blau und Silber verwendet hat, vermutlich weil sich Blau nicht vor dem blau-schwarzen Hintergrund abgehoben hätte, das Rot hingegen strahlend leuchtet und den Blick des Betrachters anzieht. Zudem kam diese Tingierung der Helmdecke auch schon früher vor, worauf bereits hingewiesen wurde. Die Helmdecke ist, ganz typisch für die Wappenkunst seit dem Ende der Spätgotik und dem Übergang zur Renaissance, stark in Auflösung begriffen und besteht aus Band- und Blattwerk, das zum Teil verschlungen ist, ist also «gezaddelt» und «geblattet».⁶⁵ Die hier zu sehende Helmdecke gehört meiner Ansicht nach eindeutig – wie die gesamte Wappendarstellung – in die Stilepoche der Frührenaissance, wobei eingestanden sei, dass es schwierig sein kann, zwischen Wappen der Spätgotik und der Frührenaissance zu unterscheiden. Um der berechtigten Forderung der Kunsthistoriker nachzukommen und die stilistische Einordnung zu ermöglichen, ist das Oberwappen wie folgt zu beschreiben: auf dem Bügel- oder Spangenhelm mit stark aufgelöster, gezaddelter und geblatteter rot-silberner Helmdecke, von einem mehrfarbigen Wulst oben auf dem Helm festgehalten, ein sitzender goldener, dunkel gefleckter und rot gezungter natürlicher Leopard mit silberner Augenbinde mit nach hinten flatternden Bändern. – Sodann können die Schildhalter und die Inschriften dieses einfach schönen und gekonnt auf hohem künstlerischen Niveau gemalten Wappens aufgeführt werden.

Francesco d'Este mag auf seine Stellung am burgundischen Hofe, der der vornehmste und angesehenste seiner Zeit war, und auf seine Leistungen, die ihn dort nach oben geführt hatten, stolz gewesen sein. Das war er sicherlich auch hinsichtlich seiner vornehmen Abstammung – auch wenn sie unehelich war – aus einer wirklich alten hochadeligen Familie von hohem Rang und Ansehen, nicht nur in Italien. Deshalb könnte er als Zeichen der Zugehörigkeit und des Familienstolzes auf der Rückseite seines Portraits aus einer der ersten Werkstätten der damaligen Zeit von dieser auch das Wappen seiner Familie gemalt haben lassen. – Das finden wir auch in einem etwas anderen

⁶⁰ Rainer Kahsnitz: Historische Hilfswissenschaften und Kunstgeschichte. In: Historische Hilfswissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung. Hrsg. v. Toni Diederich und Joachim Oepen. Köln-Weimar-Wien 2005, S.155-183, hier S. 165.

⁶¹ Scheibelreiter (wie Anm. 35), S. 107 f.

⁶² Ebd., S. 26 f. Leonhard (wie Anm. 35), S. 120. Handbuch der Heraldik (wie Anm. 35), S. 49 f.

⁶³ Ebd., S. 78-81. Leonhard (wie Anm. 35), S. 293-297. Scheibelreiter (wie Anm. 35), S. 96-100.

⁶⁴ De Vos (wie Anm. 49), S. 302.

⁶⁵ Leonhard (wie Anm. 35), S. 318-324. Handbuch der Heraldik (wie Anm. 35), S. 82 f. Scheibelreiter (wie Anm. 25), S. 107 f., Zitat ebd., S. 108.

Stil und in einer leicht abweichenden Fassung in einem zweiten bedeutenden Wappenbuch des Mittelalters. Diese Darstellung des Wappens der d'Este ist gut zwanzig Jahre jünger als die vorhin bewunderte aus Flandern. 1483 vollendete Conrad Gruenberg / Grünberg, Ritter und Bürger zu Konstanz, sein berühmtes Wappenbuch. Sein Verfasser stand einige Zeit in Diensten Kaiser Friedrichs III. In der Handschrift sind auf 190 Papierblättern im Groß-Folioformat etwa 2000 Wappen deutscher und ausländischer Fürsten und Adelige sowie von Turniergesellschaften zu sehen. Alle Wappen sind gelungene Beispiele für die Wappenkunst der Spätgotik.⁶⁶ Das gilt auch für das Wappen der d'Este, von seinem Verfasser dem «Herczog von Modunen margraff zuo varraer»⁶⁷, so die Überschrift, zugeschrieben: geviert: in 1 und 4 in Blau drei goldene Lilien (2:1) in einem aus roten und silbernen Dreiecken – in den Ecken Vierecken – gebildeten Schildbord, in 2 und 3 in Blau ein silberner golden gezungter Adler mit goldenen Krallen, auf dem Helm mit blau-silbernen Decken ein sitzender goldener, dunkel gefleckter und rot gezungter natürlicher Leopard mit roten Krallen und silberner Augenbinde mit nach hinten flatternden Bändern. Konrad Grünberg malte die nach der reinen heraldischen Lehre richtig tingierte Helmdecke, wählte dafür aber bei den Schildborden in 1 und 4 eine von den übrigen Darstellungen abweichende Tingierung. Bei Conrad Grünberg wird das Este-Wappen von zwei weiteren beglei-

tet. Vom Beschauer aus gesehen links sehen wir das Wappen des Herzogs von Oppeln / Oberschlesien, «Herczog von Oppolien»: in Blau ein goldener Adler mit silbernen Zunge und silbernen Krallen, auf dem Helm mit blau-goldener Decke aus dieser wachsend je ein blaues und ein goldenes nach vorne gebogenes Steinbockhorn. Vom Beschauer aus gesehen rechts von dem Wappen der d'Este sehen wir das fiktive Wappen eines Herrn über ein sagenhaftes Territorium in Griechenland, das vom «Herczog von Zalttaigen vnd Herre zum Griffen»: in Silber zwei nackte, gegeneinander gekehrte (schwarze) Mohren, auf dem Helm mit schwarzen, silberner gepunkteter Decke ein Hermelin-Spitzhut, oben in einem silbernen Wulst endend, besteckt mit einem Pfauenstoß. Alle drei Wappen sind mit Halbrundschilden und Bügel- oder Spangenhelme gemalt. Die Helmdecken sind zwar am Ende schon stark gezaddelt, und die Bänder laufen andeutungsweise blattförmig aus, doch sind die Decken immer noch als solche und als mantelförmig zu erkennen; sie reichen weit über das untere Schildende hinaus. – Im Vergleich zu dem Este-Wappen aus der Werkstatt von Rogier van der Weyden oder ihm selbst wirken diese schönen Wappendarstellungen Conrad Grünbergs, an denen es nichts negativ zu kritisieren gibt, ruhiger, statischer oder auch altmodischer. Sie sind eben Erzeugnisse der Spätgotik und letztlich von denen der Frührenaissance nicht leicht zu unterscheiden, zumal die Renaissance nördlich der Alpen deutlich später als in Italien einsetzte, was unser Beispiel belegt.

Durch das Este-Wappen von Rogier oder seiner Schüler scheint schon der Glanz des neuen Zeitalters. Die ganze Gestaltung des Wappens, insbesondere der Helmdecke mit ihren die Blicke auf sich ziehenden starken Farben zeigt eine neue Lebendigkeit; es ist fast schon so etwas wie Bewegung in der Darstellung. Gerade diese Wappendarstellung aus einer der ersten und führenden Werkstätten der Malkunst der beginnenden Renaissance zeigt überzeugend, dass die Wappenkunst jener Epoche noch vor der der Spätgotik als vorbildlich zu werten ist. Damit wird die von mir noch vor einigen Jahren recht dogmatisch vertretene Wertung zu Gunsten der Wappenkunst der Spätgotik relativiert, ja revidiert.⁶⁸ Dabei sind die Grenzen – ich wiederhole mich – zwischen beiden Epochen oder Unterepochen fließend und häufig nur schwer nachzuweisen. Bei der

⁶⁶ Berchem-Galbreath-Hupp (wie Anm. 39), S. 65 f. Arndt-Henning (wie Anm. 38), S. 12 f. Gustav Adelbert Seyler: Geschichte der Heraldik (Wappenwesen, Wappenkunst, Wappenwissenschaft), Nürnberg 1885-1890, unveränderter Nachdruck Neustadt an der Aisch 1970 (J. Siebmacher's Großes und allgemeines Wappenbuch, Einleitungsband, A), S. 540-542. – Die Handschrift zählt zu den schönsten und wichtigsten Quellenwerken der gotischen Heraldik und ist Eigentum des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz. Faksimile-Edition: Des Conrad Grünberg, Ritters und Burgers zu Constenz Wappenpuch. Hrsg. v. Rudolf Stillfried Graf v. Alcantara und Adolf Matthias Hildebrandt. Görlitz 1875. Nach dieser Ausgabe fertigten unter dem Titel «Armorial Grünberg» Michel Pastoureaux und Michel Popoff, Mailand 2011, eine zwei Bände (1 Tafelband, 1 Textband) umfassende Neuauflage an, die mir mein Freund und Kollege Dr. Manfred Huiskes / Braubach zugänglich gemacht hat, wofür ich ihm auch hier noch einmal herzlichst danke! Das Wappen der d'Este und die beiden begleitenden Wappen finden wir im Tafelband als Tafel LVII^b (58 b), die Beschreibung im Textband, S. 122 f.

⁶⁷ Die Transkription der beiden Bearbeiter, hochgelehrte Fachleute der Heraldik, die irrtümlich «Hertzog» und »Varrarer» gelesen haben, wurden von mir ebenso korrigiert wie die Lesefehler bei den Überschriften der beiden folgenden Wappen.

⁶⁸ Handbuch der Heraldik (wie Anm. 35), S. 96.

Bevorzugung der Frührenaissance befinden wir uns in guter Gesellschaft. Für den profunden wissenschaftlichen Wappenkundler und großen Erneuerer der heraldischen Kunst im deutschsprachigen Raum Otto Hupp (1859-1949)⁶⁹, der sich auf vielen Gebieten künstlerisch betätigte und sich doch immer in erster Linie als Handwerker verstand, waren die ‚Kleinmeister der deutschen Renaissance Vorbilder‘.⁷⁰ In seinem heraldischen Stil wird dies in den zahlreichen Wappendarstellungen des »Münchener Kalenders« deutlich, der, für den alltäglichen Hausgebrauch bestimmt, nicht weniger als 51 Hefte für die Jahre von 1885 bis 1936 umfasst.⁷¹ Die darin veröffentlichten Wappen sind ganz im Stile der Renaissance gemalt. Das ist so stark ausgeprägt, dass er zum Beispiel in dem Kalender für das Jahr 1900 beim Monat April bei dem Wappen der schwäbischen uradeligen Familie v. Degenfeld (gespalten, vorne von Rot, Silber und Blau, hinten von Silber, Rot und Blau je zweimal geteilt, auf dem Helm mit rot-silbernen Decken zwei Elefantenrüssel in der Tingierung des Schildes) als Schild die rechteckige Form der Renntartsche und als Helm eine Hundsgugel malte, was der Darstellung eine gewisse (unfreiwillige ?) Komik verleiht. Hupps heraldisches Schaffen orientierte sich stark an dem heraldischen Werk von Albrecht Dürer (1471–1528)⁷², das an Qualität und Quantität

beachtlich ist.⁷³ Der umfassend gebildete Dürer wiederum kam auch vom Kunsthandwerk her und wurzelte in seinem malerischen Schaffen u. a. in den Werken von Rogier van der Weyden, womit sich der Kreis schließt. So kann man letzten Endes zumindest recht frei und im großen Zusammenhang betrachtet die These aufstellen, dass am Anfang der Entwicklung der schönsten und vollendeten Formen der Wappenkunst der große flämische Maler Rogier van der Weyden und seine Werkstatt standen.

Nicht zuletzt deshalb erstaunt es, dass ein Wappen von der mehrfach betonten hohen Qualität »unseres« Este-Wappens bislang so wenig Beachtung und Berücksichtigung fand und findet, dass z. B. in der großen Renaissance-Ausstellung im Herbst 2011 im Berliner Bode-Museum nicht einmal darauf hingewiesen wurde. Erst recht ist es über die Maßen verwunderlich und zu bedauern, dass sowohl in dem in dem Katalog zu der Ausstellung im Bode-Museum (Anm. 8) als auch im Werkverzeichnis von de Vos (Anm. 49), in zwei an sich kaum zu tadelnden Standardwerken, nur dürftige Hinweise auf das Wappen zu finden sind; im Katalog wird wenigstens noch der fachlich gute Aufsatz von Helmut Nickel (Anm. 40) erwähnt. Bei dieser heute gängigen Nichtbeachtung von Wappen überhaupt – nicht nur an Kunstgegenständen – merkt der wissenschaftliche Heraldiker nicht ohne Bitternis und Resignation, dass das Gros der Historiker jeglicher Fachrichtung und ihrer kunsthistorischen Kolleginnen und Kollegen nichts von der Bedeutung der Wappen seit ihrer Entstehung zu Beginn des zweiten Drittels des 12. Jahrhunderts bis weit in die Neuzeit hinein weiß. Es ist inzwischen weitgehend unbekannt, dass sie seit dem Spätmittelalter bzw. der Renaissance in allen Lebensbereichen da auftauchen, wo es galt, Eigentum oder Besitz, Rechte, Ansprüche, Verwandtschaften, Leistungen, Stiftungen, Zugehörigkeiten zu angesehenen Vereinigungen usw. zu belegen und/oder die Erinnerung daran und die damit

⁶⁹ Hans-Enno Korn: Otto Hupp 1859-1949. Wappenkunst, Schriftgestaltung, Gebrauchsgraphik, Kunsthandwerk, Exlibris (Marburger Reihe, Heft 6). Marburg an der Lahn-Witzenhausen 1975. Otto Hupp. Meister der Wappenkunst. 1859-1949. Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs (Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns, Nr. 19). Neustadt an der Aisch 1984. Otto Hupp. 1859-1949. Künstler in Schleißheim. Oberschleißheim bei München 1988. Auf vorangehenden Studien des Verfassers beruhend zusammenfassend und zutreffend wertend, zudem vorbildlich illustriert Otto Böcher: Leben und Werk des Heraldikers Otto Hupp (1859-1949). In: Der Herold. Vierteljahrsschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften N. F. 15 (1996-2000), S.1-33.

⁷⁰ Korn (wie Anm. 69), S. 10.

⁷¹ Otto Hupp: Der Münchener Kalender von 1885-1936. Aus einer nachgelassenen Handschrift hrsg. v. Johann Karl v. Schroeder. In: Der Herold. Vierteljahrsschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften N. F. 14 (1993 – 1995), S. 1-18. Otto Böcher: Otto Hupp (1859-1949) und sein Münchener Kalender (1885-1936). In: Genealogisches Jahrbuch 36 (1997), S. 5-36.

⁷² Thieme/Becker Bd. 10. Leipzig 1914, S. 63-70. Hans Jantzen: Dürer, Albrecht. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 4. Berlin 1959, S. 164-169; Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980. Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 30 München-Leipzig 2001, S. 295-306. Anna Schiener: Albrecht Dürer. Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit. Regensburg 2011. Peter Strieder:

Dürer. Überarb. u. erg. Jubiläumsausgabe Königstein 2012. Siehe auch die einschlägigen Passagen bei Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt: Die Malerei der deutschen Renaissance. München 2010.

⁷³ Eine gelungene Auswahl, vornehmlich aus den reichen Beständen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, das lange Jahre der Dürer-Kenner Anzelewsky leitete, wurde in der Ausstellung des HEROLD zu seinem 100jährigen Bestehen 1969 gezeigt und ist bei Arndt-Henning (wie Anm. 38), S. 22-24 aufgelistet. Eine Auswahl präsentiert auch Leonhard (wie Anm. 35), S. 95.

verbundenen Personen wach zu halten.⁷⁴ Die mit Wappendarstellungen verewigten Personen oder Personengruppen wollten zumindest von ihresgleichen wiedererkannt werden. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit dachten zumindest die Angehörigen der Ober- und der Mittelschicht gleichsam heraldisch. Eine Kommunikation ohne das Wappenwesen konnten sie sich nicht vorstellen. Es gab und gibt deshalb Wappen an Wegkreuzen, Stadttoren und an einzelnen Häusern. Auch Zusammenschlüsse von Kaufleuten und später auch Handwerkern sowie örtliche Niederlassungen von Ritterorden markierten ihre Häuser mit Wappen. Diese konnten dann im Innern in repräsentativen Stuben etwa an Deckenbalken, auf Schlusssteinen und in den Fensterverglasungen wiederkehren, aber auch auf dem Tafelsilber, auf Trinkgefäßen und auf der wertvollen Tischwäsche. An Wirtshäusern und Herbergen pflegten Herren, wenn sie dort vorübergehend oder auch für längere Zeit logierten, ihre Wappen aufzuhängen, so dass Freunde und Gegner, gar Feinde unterrichtet oder auch gewarnt waren. Im Zweifelsfall ließen sich an der Größe der zur Schau gestellten Schilde Rang und Macht ablesen. In großen und reichen Städten wurden die Kleidungen von Bediensteten wie Boten und Musikanten mit den Stadtwappen ebenso geschmückt wie die Waffen in den Zeughäusern. In den Rathäusern ließen sich die ratsfähigen Geschlechter durch ihre Wappen vertreten und dokumentierten dadurch ihren Rang sowie ihre soziale und politische Stellung. – Grabmäler wurden besonders reich mit Wappen geschmückt, im Spätmittelalter auch mit denen der Ahnen – acht, sechzehn, zweiunddreißig – um so von der gesellschaftlichen Stellung und Bedeutung des Begrabenen zu künden, Eindruck zu machen. Neben Dankbarkeit und Verehrung für verstorbene Familienmitglieder waren dies sicher auch Gründe dafür, dass in Kirchen und Kapellen, die Grablegen von adeligen oder großbürgerlichen Familien waren und sind, oben unter den Gewölben Totenschilder zur Erinnerung an die Verstorbenen und dort Begrabenen auf-

gehängt wurden.⁷⁵ In der Renaissance bildete sich in den sozialen Führungsschichten der Gesellschaften fast aller europäischen Regionen – mit Ausnahme von Ost- und von Teilen Ostmitteleuropas – die Erkenntnis heraus, die dann im Barock wenn auch aus heutiger Sicht in dekadenter Ausprägung ihre Erfüllung finden sollte, dass nämlich «das Wappen [...] ein sichtbar gewordener Ausdruck gesellschaftlicher und rechtlicher Ansprüche seines Trägers» ist «und [...] ein willkommenes und vielgenutztes Mittel der Repräsentation und Selbstinszenierung» bot.⁷⁶ Deshalb ist es unerlässlich, auf Wappen, wo immer sie zu sehen sind und mit ihrer Umgebung – im weitesten Sinne des Wortes – irgendwie wissenschaftlich abgehandelt werden, einzugehen, sie zu beschreiben und zu erklären.

Auch und gerade die künstlerische Qualität eines Wappens sollte gewürdigt werden. Das der Familie d'Este auf der Rückseite des Portraits von Francesco d'Este ist in dieser Hinsicht meiner Ansicht nach über jeden Zweifel erhaben, weshalb ich versucht habe, es der Vergessenheit zu entreißen und einem größeren Publikum bekannt zu machen. Diese Wappendarstellung – ob sie nun von Rogiers van der Weyden selbst oder in seiner Werkstatt angefertigt wurde, was wahrscheinlicher ist⁷⁷ – kann vom Fachmann nicht anders denn als «outstanding»⁷⁸, hervorstechend- oder heraus- und hervorragend bezeichnet werden!

Adresse des Autors: Dr. Ludwig Biewer
Schottmüllerstrasse 128
D-14167 Berlin

⁷⁴ Werner Paravicini: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späten Mittelalter. In: Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte. Hrsg. v. Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch. Göttingen 1998, S. 327-389. An diesen Aufsatz anknüpfend auch Ludwig Biewer: Wappen als Träger von Kommunikation im Mittelalter. Einige ausgewählte Beispiele. In: Medien der Kommunikation im Mittelalter. Hrsg. v. Karl-Heinz Spieß (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 15). Wiesbaden 2003, S. 139-154.

⁷⁵ Gute und schöne neuzeitliche Beispiele dafür aus der Zeit vom Ende des 17. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sind die inzwischen vorbildlich restaurierten über 100 Wappenepitaphien im Dom zu Tallinn (Reval), Denkmale für Angehörige überwiegend des estländischen Adels, Sulev Mäeväli-Ene Tromp: Tallinna Toomkiriku Epitafid. Die Wappenepitaphien der Tallinner Domkirche. Epitaphs of the Tallinn Cathedral. Tallinn 2008.

⁷⁶ Johannes Burkardt: Die Historischen Hilfswissenschaften in Marburg (17. – 19. Jahrhundert) (elementa diplomatica, Bd. 7). Marburg an der Lahn 1997, S. 42 f.

⁷⁷ De Vos (wie Anm. 50), S. 302.

⁷⁸ Nickel (wie Anm. 40), S. 145.

Zusammenfassung

Die Familie d'Este ist aus dem fränkischen Adel hervorgegangen und kam wohl zu Beginn des 9. Jahrhunderts nach Oberitalien. 1264 wurden die d'Este Herren, «Signori», von Ferrara, das päpstliches Lehen war, und 1288 und 1290 auch der Reichslehen Modena und Reggio. Über diese beiden Territorien wurden sie 1354 Reichsvikare, 1452 Herzöge. 1471 folgte die Herzogswürde für Ferrara. In der Zeit der italienischen Renaissance (etwa 1400 bis Mitte des 16. Jahrhunderts) waren die meisten Familienmitglieder typische Vertreter dieser Epoche: selbst- und machtbewusst, lebenslustig, kunst- und prunkliebend, häufig gebildet und Förderer von Kunst und Wissenschaft, oft aber auch die Grenzen der Moral deutlich überschreitend.

Als Stammwappen, das aus dem späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert stammen dürfte, führte die Familie in Blau einen silbernen, golden bewehrten Adler, auf dem Helm mit blau-silbernen oder auch rot-silbernen Decken ein silberner Adlerrumpf mit goldenem Schnabel und roter Zunge, manchmal mit aufgerichtetem kammartigen goldenen Hals- bzw. Rückenfedern. Durch die Gunst des französischen Königs Karl VII. kam es am 1. Januar 1431 zu einer Wappenbesserung: quadriert, in 1 und 4 in Blau 3 goldene Lilien in einem rot-silber oder rot-gold gemusterten Schildbord, in 2 und 3 das Stammwappen, Helmzier wie dort; vgl. «Codex Gelre» (etwa 1370-1396), Nachtrag nach 1431. Als Helmzier bürgerte sich um 1450 ein sitzender goldener, dunkel gefleckter und rot gezungter natürlicher Leopard mit silberner Augenbinde mit nach hinten flatternden Bändern ein. In dieser Form ist das Wappen mit einer Reihe von Beigaben in einer vollendeten Darstellung auf der Rückseite eines eindrucksvollen Porträts von Francesco d'Este zu sehen (um 1429 bis um 1475/76), der seit 1444/45 in burgundischen Diensten stand. Das Porträt, Teil des Michael-Friedsam-Vermächtnisses und seit 1931 Eigentum des Metropolitan Museum of Art in New York, wurde um 1460 von dem großen flämischen Meister Rogier van der Weyden (um 1399/1400-1464) gemalt, der die d'Este sicher seit 1450 gut kannte. Aus seiner Werkstatt oder gar von ihm selbst stammt das auf der Rückseite des Bildes zu bewundernde Wappen, das bisher nur unzureichend gewürdigt wurde. Es ist im Stil der Frührenaissance gehalten und besticht durch seine Schönheit und Ausgewogenheit. Es ist für die Wappenkunst bis zum heutigen Tage einfach vorbildlich.

Résumé

Aigle et fleur de lis – héraldique de la Renaissance – un exemple hors du commun

Issue de la noblesse franque, la famille d'Este doit être arrivée en Italie du nord au début du IX^e siècle. Les d'Este devinrent en 1264 seigneurs (*Signori*) de Ferrare, qui était un fief pontifical, puis, en 1288 et 1290, également seigneurs des fiefs impériaux de Modène et de Reggio, ensuite vicaires impériaux en 1354, enfin ducs de ces deux cités, en 1452, et ducs de Ferrare en 1471. À l'époque de la Renaissance italienne (de 1400 environ au milieu du XVI^e siècle), la plupart des membres de cette famille furent des représentants typiques de leur temps : sûrs de leur valeur et de leur pouvoir, goûtant la vie, amateurs d'art et de faste, souvent cultivés et mécènes des arts et des sciences, mais souvent aussi prompts à franchir les limites de la morale. Les premières armes de la famille, remontant à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, étaient *d'azur à l'aigle d'argent membrée d'or*, avec pour cimier une aigle issante d'argent becquée d'or et lampassée de gueules. Le roi de France Charles VII concéda le 1^{er} janvier 1431 une augmentation d'armoiries à Nicolas III, marquis d'Este et de Ferrare : *écartelé, aux 1 et 4 d'azur à trois fleurs de lis d'or; à la bordure émanchée d'argent et de gueules, aux 2 et 3 d'azur à l'aigle d'argent becquée et membrée d'or* (Armorial de Gelre, vers 1370-1396 ; supplément après 1431). Comme cimier s'imposa vers 1450 un léopard «naturel» assis d'or, tacheté sombre et lampassé de gueules, un bandeau sur les yeux flottant derrière lui tel une banderole. Les armoiries d'Este sont représentées sous cette forme parfaite au dos d'un magnifique portrait de François d'Este (vers 1429-vers 1475/76), qui était au service du duc de Bourgogne. Depuis 1931 propriété du Metropolitan Museum of Art de New York, ce portrait qui faisait partie du legs Michael Friedsam est l'œuvre du grand peintre flamand Rogier van der Weyden (vers 1399/1400-1464), qui devait bien connaître les d'Este depuis 1450. Jusqu'ici peu considérées, ces superbes armoiries ont été peintes au revers du portrait par l'atelier du grand maître, sinon par lui-même. D'un style caractéristique de la proto-Renaissance, elles frappent par leur beauté et leur équilibre. Elles demeurent aujourd'hui encore tout simplement exemplaires de l'art héraldique. (*trad. G. Cassina*)