

Prof.dr. R.J. Baarsen

**‘Ik sterf van ongeduld’**

**Karel graaf Cobenzl en de decoratieve kunsten**



**Universiteit  
Leiden**

Bij ons leer je de wereld kennen

‘Ik sterf van ongeduld’  
Karel graaf Cobenzl en de decoratieve kunsten

Oratie uitgesproken door

Prof.dr. R.J. Baarsen

bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar op het gebied van de  
Kunstnijverheid en Decoratieve Kunsten tot 1800  
aan de Universiteit Leiden  
vanwege de stichting mr.J.W. Frederiks  
op maandag 8 december 2014



Universiteit  
Leiden

**RJKS MUSEUM**



1 Jean-Christophe Teucher naar Armand Gillis, *Karel graaf Cobenzl*, ca. 1765. Gravure. Brussel, Koninklijke Bibliotheek.

*Mijnheer de Rector Magnificus, leden van het bestuur van de stichting mr. J.W. Frederiks en leden van het curatorium van deze bijzondere leerstoel, zeer gewaardeerde toehoorders,*

Karel graaf Cobenzl was een vooraanstaand edelman en staatsman, die een van de belangrijkste achttiende-eeuwse persoonlijkheden is geweest in wat nu België heet. Van 1753 tot zijn dood in 1770 was hij eerste minister in Brussel, in dienst van de regering te Wenen. Gedurende het grootste deel van de achttiende eeuw hoorden de Zuidelijke Nederlanden immers aan Oostenrijk toe. Cobenzl oefende zijn functie uit naast de Gouverneur van de Oostenrijkse Nederlanden, Karel van Lotharingen, de broer van keizer Frans I en zwager van Maria Theresia. In politiek opzicht was Cobenzl de belangrijkste van de twee, maar Karel van Lotharingen vertegenwoordigde het keizerlijk gezag met grootse staat naar buiten toe.<sup>1</sup>

Cobenzl was een hyperactief man, die gewoonlijk om 5 uur opstond en iedere dag vier of vijf secretarissen uren lang tegelijk aan het werk hield door te dicteren en zich voor te laten lezen. Hij onderhield een immense, wijdvertakte correspondentie, die voor een aanzienlijk deel bewaard is gebleven in de archieven in Brussel en Wenen.<sup>2</sup> Officiële en particuliere kwesties lopen in de brieven voortdurend door elkaar. Dankzij deze correspondentie kunnen we een ongewoon gedetailleerd inzicht verkrijgen in Cobenzl's activiteiten en drijfveren, ook waar het zijn bemoeienis met de kunsten betreft.

In de kunstgeschiedenis is Cobenzl's naam vooral bekend gebleven omdat hij in 1768 zijn collectie schilderijen en tekeningen heeft verkocht aan Catherina de Grote. Het ging om een kleine verzameling van 46 schilderijen, ten dele van zeer goede kwaliteit, maar in Sint Petersburg overschaduwde door grotere ensembles die de tsarina van andere verzamelaars aankocht. Een van de fraaiste schilderijen is de Poolse edelman uit 1637 van Rembrandt, na de Russische Revolutie verkocht en nu in Washington (afb. 2). De collectie tekeningen echter, van ruim 4000 bladen, vormt de voornaamste kern van het tekeningen-



2 Rembrandt van Rijn, *Een Poolse edelman*, 1637. Olieverf op paneel, 96,8 x 66 cm. Washington, National Gallery of Art.

bezit van de Hermitage. Zeker tot aan de twintigste eeuw was zij er onovertroffen in kwantiteit en kwaliteit.<sup>3</sup>

Voor tijdgenoten van de graaf, die het intense plezier kenden dat hij beleefde aan zijn verzamelactiviteit, kwam de verkoop als een schok, maar Cobenzl gaf voortdurend veel te veel geld uit en ging onder enorme schulden gebukt. Hij zal zich dus gedwongen hebben gezien zijn schilderijen en tekeningen van de hand te doen. Hij had ze in betrekkelijk korte tijd bijeengebracht. In augustus 1761 kocht hij een eerste grote groep tekeningen en na 1766 breidde hij zijn verzameling op dat gebied nauwelijks meer uit. Ook de collectie schilderijen is bijna helemaal in de jaren '60 bijeengebracht. In haar recente dissertatie over de tekeningenverzameling vraagt Catherine Phillips zich daarom af of Cobenzl wel werkelijk als serieus liefhebber van

de kunsten mag worden beschouwd.<sup>4</sup> Ze brengt haar twijfels veel genuanceerder over het voetlicht dan ik hier nu suggereer, maar toch duidt die vraag op een anachronistische opvatting van wat de kunsten voor een achttiende-eeuwse aristocraat betekenden. Juist de sequentie die in Cobenzl's artistieke bemoeienissen kan worden onderkend, werpt daar een helder licht op.

Cobenzl werd in 1712 geboren in wat tegenwoordig Ljubljana heet, in Slovenië. Zijn vader bekleedde belangrijke posities aan het hof te Wenen en daar genoot Cobenzl een groot deel van zijn opvoeding. Alleen het beste was blijkbaar goed genoeg voor de jonge graaf, want in 1730 kwam hij in Leiden studeren. Na zijn huwelijk met een gravin Palffy in 1734 zette hij de eerste stappen in een diplomatieke carrière. Die zou hem naar talrijke Duitse hoven voeren, waar hij zich een succesvol onderhandelaar en bemiddelaar betoonde. Vanaf 1746 was hij voornamelijk in Mainz gevestigd, maar de eervolle benoeming tot plenipotentiair minister in Brussel in 1753 betekende dat hij voor het eerst een gevestigde positie kreeg en daarmee een vaste woonplaats.

In Brussel betrok Cobenzl het hôtel de Mastaing, een groot particulier woonhuis dat werd gehuurd van de graaf van Mastaing. Het was een vroeg zeventiende-eeuws stadspaleis met uitgestrekte, in terrassen aangelegde tuinen.<sup>5</sup> Cobenzl zette onmiddellijk een campagne op om het te moderniseren, met de bedoeling het aangenamer voor bewoning, comfortabeler en fraaier te maken. In 1757 schreef hij naar Wenen dat de enige weelde die hij zich had veroorloofd - en die ook toen al tot grote schulden had geleid - zijn huis en tuin betrof. Dat leek hem alleszins te verdedigen voor iemand die, zoals hij, al zijn tijd thuis doorbracht.<sup>6</sup> Zijn brief was gericht aan de hertog van Sylva-Tarouca, de voorzitter van de Hoge Raad van de Nederlanden, iemand dus die veel te zeggen had over zijn uitgaven.<sup>7</sup> Het is daarom opmerkelijk dat Cobenzl zijn openbare functie en de representatieve taken die die met zich meebracht niet ter verdediging aanvoerde. Speciaal de vermelding van de tuin geeft aan dat het hem in eerste instantie om het eigen

genot van zijn woonomgeving ging, iets wat hij blijkbaar voor een persoon van zijn stand en met zijn positie als onmisbare levensvoorwaarde beschouwde. Die tuin liet hij grotendeels nieuw aanleggen en hij bouwde er een aantal paviljoens in, waar hij overigens ook wel werkte en bezoekers ontving.

Cobenzl liet de voornaamste vertrekken van zijn huis opnieuw betimmeren<sup>8</sup> en hij bestelde decoratieve schilderijen die boven de deuren en schoorstenen werden aangebracht. Enkele opdrachten gingen naar Marten Jozef Geeraerts, een Antwerpse schilder die gespecialiseerd was in het nabootsen van wit marmeren reliëfs, in de trant van de 'witjes' van Jacob de Wit.<sup>9</sup> Cobenzl nam geen genoegen met dit overbekende genre. Voor zijn kleine kabinet liet hij weliswaar een schoorsteenstuk in deze trant schilderen, maar voor hetzelfde vertrek bestelde hij ook twee bovendeurstukken, waarvan het ene een reliëf in hout en het andere één in brons nabootste. Deze ongebruikelijke combinatie beviel hem zo goed dat hij Geeraerts een schilderij in opdracht gaf waarin deze drie materialen werden gecombineerd; hij bedacht feitelijk een nieuw genre. De kunstenaar had moeite met dat idee, maar voerde het werk toch uit. Cobenzl was zo enthousiast over het resultaat dat hij onmiddellijk een groter, soortgelijk schilderij bestelde.<sup>10</sup>

Cobenzl vatte zijn rol als opdrachtgever dus op als een creatieve bijdrage. Als groot heer en man van smaak wilde hij kunstenaars tot nieuwe uitdagingen aanzetten en ze stimuleren zichzelf te overtreffen. Omdat Geeraerts in Antwerpen woonde, communiceerde Cobenzl vooral per brief met hem - het blijkt overigens dat de kunstenaar hem ook in Brussel heeft bezocht om de opdrachten te bespreken. Doordat een deel van de brieven bewaard is gebleven, kunnen we het samenspel van opdrachtgever en kunstenaar reconstrueren. Cobenzl schakelde ook Brusselse schilders in voor de decoratie van zijn woonvertrekken.<sup>11</sup> Met hen hoefde hij natuurlijk niet te corresponderen, maar vermoedelijk stelde hij zich net zo uitdagend en initiatiefrijk op.





3 Werkplaats Peter van den Hecke, naar ontwerp van Jan van Orley, *Het huwelijk van Amor en Psyche*, ca. 1730. Tapisserie in wol en zijde, 365 x 316 cm. Tulsa, Philbrook Museum of Art.

Bij een andere grote leverantie uit het eerste jaar in Brussel kon daar geen sprake van zijn. De erfgenamen van Pieter van den Hecke, de eigenaar van een manufactuur van wandtapijten in Brussel die het jaar tevoren was overleden, verkochten twee tapijtreksen aan Cobenzl. Het ging om een serie met voorstellingen naar David Teniers, een overbekend genre dat sinds de late zeventiende eeuw bijzonder populair was, en om vier tapijten met voorstellingen uit de geschiedenis van Psyche, aan het eind van de zeventiende eeuw ontworpen door de schilder Jan van Orley (vergelijk afb. 3).<sup>12</sup> Van den Hecke moet

de tapijten in voorraad hebben gehad, aangezien ze nooit in een paar maanden geweven konden zijn. Vanuit zijn centrale positie in de regering hoopte Cobenzl de kunstindustrieën in de Zuidelijke Nederlanden nieuw leven in te blazen teneinde de economische omstandigheden en de internationale reputatie van het land te verbeteren. De Zuid-Nederlandse tapijndustrie was van oudsher befaamd en Cobenzl zal zich wel bijna verplicht hebben gevoeld een belangrijke plaats voor tapijten in te ruimen in zijn nieuwe residentie. Tijdens zijn eerste jaren als minister spande hij zich in om het Weense hof wandtapijten uit Brussel als diplomatieke geschenken in te doen zetten en was hij actief betrokken bij bestellingen van tapijten door anderen. Maar de tapijtkunst had haar glorieus onherroepelijk achter zich en in de jaren '60 nam Cobenzl's belangstelling ervoor zienderogen af.<sup>13</sup> Dit in tegenstelling tot zijn voortdurende inspanningen voor de porseleinfabriek te Doornik. Veel achttiende-eeuwse heersers hadden een hevige band met hun porseleinfabriek, maar weinigen hebben dat zo beeldend verwoord als Cobenzl, die schreef: 'Ik houd van die fabriek en ben eraan verknocht als aan een maîtresse' - wat in zijn geval heel wat betekende.<sup>14</sup>

Voor zijn nieuwe vertrekken liet Cobenzl grote ameublementen maken, vergulden en bekleden door Brusselse handwerkslieden.<sup>15</sup> Kortom, de minister manifesteerde zich onmiddellijk na zijn vestiging in Brussel als opdrachtgever op het terrein van de architectuur in de brede zin van dat woord. Het doen oprichten van fraaie bouwwerken, die een sieraad voor de stad of het land zouden vormen, gold zeker sinds de renaissance als een bij uitstek nobele manier voor een vorst of edelman om zich te onderscheiden en eer en roem te verwerven. In de achttiende eeuw had dit gezichtspunt in grote delen van Europa een ware explosie van seculiere en religieuze bouwwerken tot gevolg, waarmee wereldlijke en geestelijke heersers het aanzicht van hun grondgebied transformeerden. Op de paviljoens in zijn tuin na was Cobenzl niet in de positie om de opdracht voor een nieuw gebouw te verlenen, maar wel streefde hij er nadrukkelijk naar uit te blinken op het gebied van de met de architect-

tuur samenhangende interieurkunst, die in de achttiende eeuw hoger aanzien genoot dan ooit tevoren.

In Brussel werd de graaf geconfronteerd met het superieure niveau van de decoratieve kunsten uit Parijs. Dat was in heel Europa zoiets als een axioma en hij zal zich het ook in Wenen en aan de Duitse hoven die hij bezocht, zoals dat te München, al terdege hebben gerealiseerd. Maar Brussel, zo dicht bij Parijs gelegen, bood bijzonder veel verleidelijks uit die stad. Beroemd was de handelaar Maurice Janti, wiens winkel na zijn dood door zijn weduwe werd voortgezet en die een rijk aanbod van Parijse kunstwerken en luxegoederen voerde. Mevrouw Janti noemde zich *bijoutière* en het bedrijf lijkt gespecialiseerd te zijn geweest in kleinere luxe-goederen. Al snel behoorde Cobenzl er tot de beste klanten. Hij kocht zo'n vijf à tien keer per maand iets in de winkel van Janti, die zich tot een centrum van het Brusselse sociale leven had ontwikkeld. Zijn aankopen varieerden van een oud lakkabinet of oude torens van lakwerk, een dambord van stro en briljanten juwelen tot linten of een schildpadden kam. Het ging dus niet altijd om nieuw gemaakte kunstwerken, maar het is nochtans evident dat Cobenzl een onbedwingbare hartstocht had voor de modernste decoratieve kunsten uit Parijs. Hij kocht theeserviezen van Sèvres porselein, een kandelaar van lak, gemonteerd in verguld brons en versierd met porseleinen bloemen, een niervormige toilettafel met marqueterie van muziekinstrumenten, een cartelpendule, verguld bronzen wandarmen en lantaarns, snuifdozen van goud, schildpad, lak, in *vernis Martin* en van andere materialen, horloges en étuis van goud, enzovoort, enzovoort, letterlijk tot aan het moment dat hij in januari 1770 geveld werd door een ziekte die hem snel fataal werd. Veel van deze objecten waren bedoeld als geschenken voor zijn *maitresses*, zijn vrouw, zijn kinderen en anderen, maar er is geen twijfel dat Cobenzl een enorme hoeveelheid van deze meesterwerkjes van inventie, elegantie en vakmanschap voor zichzelf verwierf, vaak voor even hoge prijzen als hij voor schilderijen betaalde.<sup>16</sup>

Janti was niet de enige die in Brussel kunstwerken uit Parijs aanbood, maar toch ging de minister er vrijwel direct toe over

ook zelf bestellingen in de Franse hoofdstad te plaatsen. Al in 1754 betaalde hij hoge bedragen aan Parijse leveranciers, onder andere voor *trumeaux*, dat wil zeggen spiegels in beeldhouwde en vergulde lijsten die tussen de ramen van een vertrek werden aangebracht.<sup>17</sup>

Voor het realiseren van zijn Parijse bestellingen schakelde de graaf alle mogelijke personen in. De Oostenrijkse ambassadeur in Parijs was Georg Adam graaf Starhemberg, die Cobenzl overigens als minister in Brussel zou opvolgen. Aan het begin van 1755 meldde deze dat hij had geïnformeerd hoe het stond met de twee gegraveerde paarlemoeren plaatjes die de minister aan graaf Esterházy had meegegeven om er een snuifdoos van te laten maken. Het bleek dat Esterházy de vraag op zijn beurt bij de beroemde schrijfster, gravin de Graffigny, had neergelegd, maar dat er nog niets was gebeurd. Starhemberg wendde zich daarom zelf tot Barnabé Sageret, die hij als een van de beste goudsmeden van Parijs beschouwde. Na enkele dagen kon hij een offerte sturen, waarin omschreven werd hoe de doos er uit zou zien en wat het geheel zou kosten. Na enig overleg stemde Cobenzl met het voorstel in. Ondanks de complicaties die de afstand tot Parijs met zich meebracht, wilde hij blijkbaar ook daar kunstwerken laten maken waarvan de inventie voor een deel op hemzelf terugging.<sup>18</sup>

Nu verzocht de minister Starhemberg uit te zien naar tuigage voor een zesspan paarden, en enkele maanden later ook naar een karos. Een rijtuig, of koets, was een bij uitstek openbare, voor iedereen zichtbare manifestatie van iemands persoon en positie. Vanzelfsprekend hechtte Cobenzl eraan dat zijn koets, op de deuren beschilderd met zijn wapen, in combinatie met de tuigage, de dekkleden, de pluimen en andere versierselen van de paarden, getuigde van zijn grootse, moderne, Parijse smaak. Toch lijken deze min of meer verplichte, officiële, op de buitenwereld gerichte aankopen hem minder aan het hart te zijn gegaan dan de kunstwerken die hij voor eigen genoegen aanschafte. Rijtuigen waren uitzonderlijk kostbaar en om geld te sparen - iets wat hem normaal gesproken vreemd was -

kocht hij zowel de koets als de tuigage tweedehands, waarna ze wel grondig werden vernieuwd en gemoderniseerd.<sup>19</sup>



4 Toegeschreven aan Joseph Baumhauer, Schrijf- en bergmeubel, 1758. Eikenhout, belijmd met rozenhout, purperhart en palissander, beslagen van verguld brons, h. 117,5, br. 104, d. 70,5 cm. Particuliere verzameling.

Van alle voor Cobenzl gemaakte kunstwerken die tot op heden de revue zijn gepasseerd is helaas niets teruggevonden. Dat is gelukkig wel het geval met een beroemd meubel, een soort bureau om staande aan te lezen en te schrijven, gecombineerd met een kast voor grote boeken (afb. 4). Het werd in 1758 geleverd door de bekendste handelaar in luxueuze kunstwerken van heel Parijs, de *marchand-mercier* Lazare Duvaux.<sup>20</sup> Als Parijse tussenpersoon trad een hoge financiële ambtenaar, genaamd De Meulan, op. Helaas is er geen correspondentie van hem en de graaf bewaard gebleven, maar het lijkt geen twijfel dat dit unieke meubel heel precies op de eisen van de

minister was toegesneden. Het is vrijwel zeker gemaakt door de uit Duitsland afkomstige *ébéniste* - wij zouden zeggen kastenmaker of kabinetwerker - Joseph Baumhauer, in Parijs bekend als Joseph.<sup>21</sup> Duvaux had Cobenzl al in 1756 een commode geleverd, ook via De Meulan, die waarschijnlijk eveneens door Joseph was gemaakt (vergelijk afb. 5); een jaar later volgden twee hoekkastjes in dezelfde stijl.<sup>22</sup> Cobenzl bracht dus in fases een grandioos en uiterst kostbaar ensemble Parijse marqueteriemeubelen bijeen, dat hij plaatste in zijn twee voornaamste woonvertrekken, de *chambre rouge*, met een wandbespanning, gordijnen en een ameublement van rood damast, en het *grand cabinet*, behangen met de tapijten met de geschiedenis van Psyche.<sup>23</sup>



5 Joseph Baumhauer, Commode, ca. 1755-1765. Eikenhout, belijmd met rozenhout, purperhart en palissander, beslagen van verguld brons, blad van *brèche d'Alep* marmer, h. 86, br. 127 cm. Toledo Museum of Art.

Na het grote schrijfmeubel wilde de minister de set uitbreiden met een schrijftafel en een tweede commode. Ditmaal schakelde hij graaf de Lesseps in, de Franse ambassadeur in Brussel die in verband met de Zevenjarige Oorlog enkele maanden in Parijs verbleef en daar delicate onderhandelingen voerde. Dat belette hem niet om op 24 november 1758 naar de winkel van Duvaux te gaan om te zien hoe het werk aan de meubelen vorderde. Hij kreeg er te horen dat de handelaar juist die dag was overleden. Hij liet de familie daarom ongeveer tien dagen met rust voordat hij weer bij de weduwe ging kijken.



Zij toonde hem de meubelen, waaraan nog werd gewerkt, en verzekerde dat ze spoedig klaar zouden zijn.<sup>24</sup> 'Ach die arme Duvaux, ik vrees dat mijn te grote ongeduld hem het leven heeft gekost', schreef Cobenzl toen hij dit nieuws vernam, om direct te vervolgen: 'Het doet me oneindig veel genoegen te vernemen dat het moment nadert waarop ik de mooie meubelen zal zien'.<sup>25</sup> Cobenzl's ongeduld om nieuwe kunstwerken uit Parijs te bezitten komt steeds weer in de brieven naar voren, en de frase *je meurs d'impatience*, ik sterf van ongeduld, waar de titel van mijn rede aan is ontleend, vloeide hem als vanzelf uit de pen. Na een volgend bezoek schreef De Lesseps dat de comode vrijwel gelijk was aan degene die de minister al had en dat de schrijftafel heel mooi was geworden. Met het oog op de proporties van het geheel had men de lengte iets veranderd ten opzichte van de instructies, maar met een dergelijke aanpassing had Cobenzl in principe ingestemd.<sup>26</sup> Toen De Lesseps de rekening stuurde merkte hij op dat hij de schrijftafel niet overdreven duur vond, evenmin als de kenners - de *connaisseurs* - die hem gezien hadden en hem net als hijzelf zeer bewonderden.<sup>27</sup> Nu volgden er nog vele brieven over de verpakking en het transport dat Cobenzl bezorgd en ongedurig volgde. Op 3 januari 1759 kwamen de drie kisten eindelijk aan en de minister schreef nog diezelfde dag: 'Men kan onmogelijk tevredener zijn dan ik het ben over deze aanwinst die niet de minste is onder de versieringen - hij zegt *ornements* - van mijn kabinet'. Dat woord 'kabinet' zou op het vertrek, het *grand cabinet*, kunnen slaan, maar lijkt hier eerder te zijn gebruikt in de zin van een kunstverzameling, zeker aangezien de graaf de meubelen in twee verschillende kamers neerzette.<sup>28</sup> 'Eindelijk is deze zaak goed afgesloten', verzuchtte De Lesseps op 10 januari;<sup>29</sup> hij kon nog niet weten dat Cobenzl hem de dag tevoren had geschreven dat hij zo gelukkig was met zijn mooie meubelen dat hij het daar niet bij kon laten. Hij stuurde gedetailleerde aanwijzingen over een nieuw groot bergmeubel dat hij in dezelfde smaak wilde laten maken. Die aanwijzingen waren dus in ten hoogste zes dagen opgesteld, ongetwijfeld door Cobenzl's intendant of een andere adviseur, maar zeker met grote betrokkenheid van de graaf zelf.<sup>30</sup> Omdat De Lesseps

niets bij Duvaux aantrof dat ook maar in de buurt kwam van Cobenzl's wensen, vroeg hij om een uitgewerkt voorstel. Dat nam de vorm aan van zes tekeningen met een uitvoerige verklaring, waarin een aantal alternatieven werd gesuggereerd. De deuren van het meubel konden net als de zijkanten met marqueterie worden versierd, maar ze konden ook glazen ruiten krijgen. Als derde mogelijkheid stelde men kippengaas voor, met daarachter een stof, een oplossing waar de voorkeur naar uit leek te gaan, onder andere vanwege de lichtheid van het materiaal. Cobenzl koos echter de eerste, rijkste en kostbaarste optie. Hij toonde zich niet ontvankelijk voor het fijne gevoel voor gradaties en het raffinement waar Parijs in uitblonk. Buitenlandse opdrachtgevers waren natuurlijk geneigd om de extra moeite en kosten die een bestelling op afstand met zich meebracht, terug te willen zien in het uiteindelijke resultaat; daarom kozen ze vaak voor enigszins overladen kunstwerken. Voor Cobenzl woog het kostenaspect nog eens extra zwaar, omdat hij al zijn bestellingen in Parijs altijd per ommegaande betaalde, in schrille tegenstelling tot zijn gedrag in de Zuidelijke Nederlanden.

U bent waarschijnlijk blij te horen dat De Lesseps naar Brussel terugkeerde voordat deze kast voltooid was, zodat de exacte afloop niet bekend is. Ik ben zo lang bij dit voorval stil blijven staan omdat het vrijwel uniek is een zo direct verslag te hebben van een zo aanzienlijke opdracht. Door de relatief geringe afstand tussen Brussel en Parijs deden brieven er vaak minder dan twee dagen over, wat de correspondentie een uitzonderlijke levendigheid verleent. Het gevoel van urgentie dat uit al Cobenzl's brieven spreekt, geeft een zeldzaam inzicht in de gepassioneerde betrokkenheid van een groot opdrachtgever.

Ik wil daarom uit een lange reeks Parijse opdrachten er hier nog twee noemen. De minister voelde steeds meer de behoefte om over een vaste agent in Parijs te beschikken: vanaf 1760 vulde de handelaar in modeartikelen Rigot die rol.<sup>31</sup> Al snel schreef deze hem twee à drie brieven per week; Cobenzl's brieven waren vermoedelijk bijna even frequent, maar de afschrijf-

ten daarvan zijn in minder groten getale bewaard gebleven. De graaf bleef erop gebrand zijn ensemble Parijse meubelen uit te breiden. Eind 1761 begonnen de onderhandelingen over een verguld bronzen inktstel<sup>32</sup> en voordat dat goed en wel in Brussel was gearriveerd bedacht hij dat hij het wilde laten flankeren door twee lage kandelaars. Ze moesten brede voeten hebben, zodat ze niet gemakkelijk zouden vallen. Rigot stuurde twee ontwerptekeningen op, zoals zijn gewoonte was, met de vraag of Cobenzl zijn voorkeur wilde uitspreken. Hij was echter zelf niet werkelijk enthousiast en vond bovendien de voorgestelde prijs te hoog. Hij bleef dus zoeken en zond twee weken later een derde ontwerp en bovendien een uitgevoerd exemplaar dat in Parijs zou moeten worden verguld als Cobenzl het zou verkiezen. De graaf liet zijn keuze op de derde tekening vallen en

stuurde die terug, zodat de kandelaars in Parijs konden worden gemaakt. Toen Rigot de voltooide kandelaars enkele maanden later naar Brussel zond, verzocht hij Cobenzl de eerste twee tekeningen te retourneren omdat de kunstenaar die ze gemaakt had vreesde dat zijn inventies gepikt zouden worden en men de kandelaars zou laten uitvoeren. De graaf kon ze niet meer vinden en verzocht Rigot de kunstenaar ervoor te betalen. Hij moet ze later toch hebben ontdekt, want ze bevinden zich nu bij de correspondentie, als uitzondering, omdat tekeningen bijna altijd wel werden teruggestuurd (afb. 6, 7).<sup>33</sup>

Dit benadrukt de betekenis van ontwerptekeningen. Een tekening beeldde een ontwerp niet alleen af, zij was het ontwerp,



6 en 7 Onbekende Parijse kunstenaar, Twee ontwerpen van kandelaars, 1762. Pen en zwarte inkt, penseel in grijs en blauw. Brussel, Algemeen Rijksarchief.

zij behelste de inventie en had als zodanig waarde. Omdat ze gekopieerd kon worden, maar vaak ook omdat ze de enige visualisering was van het ontwerp. De *disegno*, in het Frans *dessin*, in het Engels en tegenwoordig ook in het Nederlands, het *design*, was de vorm waarin de inventie van de kunstenaar zichtbaar werd gemaakt. In het Italië van de renaissance duidde men het essentiële van die inventie aan als *ingegno*, een term die dicht bij genie staat.<sup>34</sup> De bijzondere leerstoel die ik mag vervullen staat in samenhang met de kort geleden eveneens in Leiden ingestelde leerstoel die design als onderwerp heeft, een term die tegenwoordig automatisch wordt geassocieerd met modern ontwerp. Maar het *design* of *dessin*, en bij implicatie de *designer* of *dessinateur*, of dat nu de anonieme, inderdaad niet bij name genoemde ontwerper van deze kandelaars was, of een genie als Meissonnier - of Michelangelo - speelt een centrale rol in de ontstaansgeschiedenis van alle decoratieve kunsten. Ik stel me voor dat dit besef tot een vruchtbare dialoog kan leiden die nieuwe inzichten aan beide zijden van de imaginaire scheidslijn in de tijd kan stimuleren.

10



8 Onbekende Parijse kunstenaar, Twee kandelaars, ca. 1762. Verguld brons, h. 24 cm. Verblijfplaats onbekend.

Dat een keuze uit deze twee tekeningen werd voorgesteld demonstreert het belang dat aan nuances van vorm, proportie, lijn en versiering werd gehecht, op een wijze die in de hedendaagse designcultuur wordt teruggevonden en vaak als iets nieuws lijkt

te worden ervaren. Uiteindelijk werd dus voor een derde variant gekozen, die in de rekening wordt omschreven als 'twee kandelaars voor een bureau met twee kaarsenhouders en een boeket daartussen'. Eerder had Rigot opgemerkt dat de kaarsenhouders schelpvormig moesten zijn, in aansluiting bij het inktstel. Die beschrijvingen sloegen misschien wel op een paar dat in 1982 is geveild en sindsdien helaas spoorloos is (afb. 8).<sup>35</sup> Het schijnen ons nu betrekkelijk eenvoudige voorwerpen toe en het is bijna verrassend om te zien hoe veel tijd, moeite en geld aan deze opdracht werd gespendeerd. Maar verguld brons was een materiaal dat nog niet zo lang veelvuldig in het interieur werd toegepast en dat achttiende-eeuwse opdrachtgevers fascineerde. Meer nog dan Cobenzl was de gouverneur, Karel van Lotharingen, er welhaast door geobsedeerd; beiden gaven zich veel moeite om de vervaardiging ervan in de Zuidelijke Nederlanden te stimuleren, maar ze slaagden er niet in de superieure positie van Parijs ook maar in de verte te benaderen.<sup>36</sup>

Ook toen de graaf al gebruik maakte van de diensten van de agent Rigot, bleef hij vele anderen bij zijn Parijse opdrachten betrekken: familieleden, vrienden en kennissen, handelaren, kunstenaars, eigenlijk iedereen die de afstand tussen Brussel en Parijs kleiner kon doen lijken. Eén van hen was Ange-Laurent Lalive de Jully, een van de bekendste verzamelaars van Parijs. Hij onderhield hechte banden met Brussel en kwam er geregeld: in 1762 trouwde hij met een dochter van de bankierster van het hof aldaar, mevrouw Nettine, een hartsvriendin van Cobenzl. Lalive de Jully was een vooraanstaand schilderijenverzamelaar die speciaal bekend stond om de ongebruikelijke aandacht die hij ook aan de Franse school besteedde.<sup>37</sup> Maar hij is vooral beroemd geworden omdat hij in de jaren '50 het vroegste ensemble meubelen in een nieuwe classicistische stijl heeft laten maken, onder andere een monumentaal bureau dat vermoedelijk al in 1754 is ontworpen.<sup>38</sup> Het is niet zeker welke meubelmaker het heeft vervaardigd, maar het beslag is uitgevoerd door de beroemde Philippe Caffieri voor wie Lalive de Jully grote bewondering had. In de catalogus van de veiling van zijn verzameling in 1770 staat Caffieri's naam in grote letters

boven de beschrijving van het bureau afgedrukt, precies zoals de namen van beroemde schilders boven de beschrijvingen van hun werken.<sup>39</sup> Vanaf eind 1763 begeleidde Lalive de Jully in Parijs het in verguld brons monteren van enkele porseleinen vazen die Cobenzl hem had gestuurd. Hij schreef dat hij er bijzondere zorg aan besteedde, en dat er vertraging optrad omdat hij moest worden ingeënt en daardoor verhinderd was de voortgang van het werk zo vaak te volgen als hij zou willen. Toen de vazen de graaf uiteindelijk bereikten schreef die: 'de smaak waarmee deze zijn gemonteerd bewijst dat U het bent die zich met deze bestelling hebt willen bezighouden' - in dit geval zeker geen loos compliment.<sup>40</sup> Lalive de Jully's vooruitstrevende smaak kennende, zullen de vazen in de neo-classicistische stijl zijn gemonteerd. Weliswaar hield Cobenzl voor zijn set marqueteriemeubelen tot in 1762 vast aan het rococo, maar al datzelfde jaar kocht hij een klok van een bekend classicistisch model (vergelijk afb. 9).<sup>41</sup>



9 Onbekende Parijse kunstenaar, het model door Laurent Guiard, het uurwerk door Julien le Roy, de sokkel door Joseph Baumhauer, Pendule, ca. 1765. Verguld en gepatineerd brons op sokkel van eikenhout, belijmd met ebbenhout, h. 47, br. 69, d. 27,5 cm. Particuliere verzameling.

In 1765 gaf Cobenzl een zwager van Lalive de Jully een palmhouten corpus van de gekruisigde Christus mee naar Parijs,

ook weer om Lalive zorg te laten dragen voor het monteren ervan. Het was een ongebruikelijke opdracht die, net als andere initiatieven die hier onvermeld moeten blijven, de karakteristiek had dat Vlaamse kunst een centrale rol speelde: het kruisbeeld werd toegeschreven aan de uit Brussel afkomstige François Duquesnoy. Er werd weer een ontwerp tekening opgestuurd en de gebruikelijke gang van zaken ontvouwde zich. Toen het werk na een aantal maanden gereed was, schreef Lalive de Jully dat allen die het resultaat hadden gezien het zeer hadden bewonderd. Er was hem veel aan gelegen geweest dat de beslagen in overeenstemming zouden zijn met de schoonheid van het onderwerp.<sup>42</sup> Het betreft ongetwijfeld een Vlaams laat zeventiende-eeuws palmhouten corpus op een ebbenhouten, met verguld brons versierd kruis, dat zich thans in het Getty Museum bevindt (afb. 10).<sup>43</sup> Lalive de Jully heeft zich er vast en zeker voor tot zijn favoriet, Philippe Caffieri, gewend. Ze zijn er daadwerkelijk in geslaagd om het ontwerp en de uitvoering een ernstige, waardige schoonheid te verlenen die de expressie van het corpus intensiveert. Cobenzl stelde het kruisbeeld op in de *salon rouge*, vermoedelijk op het grote schrijfmeubel uit 1758 (afb. 4).<sup>44</sup>

Met de neerslag van nog talrijke soortgelijke voorvallen demonstreert de correspondentie van Cobenzl dat de decoratieve kunsten, de kunsten die samenhangen met de vormgeving en verfraaiing van het leven zelf, van de eigen persoon en van het interieur, voor hem en zijn gelijken de dominante visuele kunstuiting van hun tijd waren. Blijkbaar kon men zelfs de meest hooggeplaatste personen vragen zich intensief te bemoeien met bestellingen en projecten op dat gebied. Het was waarschijnlijk een geraffineerd compliment om iemand die men kende bij een dergelijk proces te betrekken en daarmee impliciet te vertrouwen op diens superieure oordeel. Een man als de ambassadeur, De Lesseps, vond het misschien hinderlijk om voortdurend over meubelen en dergelijke te worden lastiggevallen, Cobenzl kon er blijkbaar toch van uitgaan dat die kwesties hem interesseerden en dat hij van zijn bemoeienissen genoot. De Lesseps, Lalive de Jully en hun standgenoten





10 Onbekende Zuid-Nederlandse kunstenaar, *Gekruisigde Christus*, ca. 1680-1720. Palmhout, h. 48 cm. Gemonteerd op een kruis van eikenhout, belijmd met ebbenhout, beslagen van verguld brons; onbekende Parijse kunstenaar, het beslag toegeschreven aan Philippe Caffieri. H. 124,5 cm, br. 62 cm, d. 21,5 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

achtten het niet beneden hun waardigheid om kunstenaars en handwerkslieden geregeld te bezoeken en de voortgang van de vervaardiging van een meubel of gemonteerde vaas op de voet

te volgen, net zoals Cobenzl zelf meerdere keren per week in de winkel van mevrouw Janti te vinden was. We kunnen er vanuit gaan dat Parijse opdrachtgevers minstens even nauw betrokken waren bij hun eigen bestellingen, maar dat is natuurlijk nooit zo consequent op schrift gesteld. Er zijn talrijke bronnen die getuigen van de gepassioneerde belangstelling voor de decoratieve kunsten bij het geïnformeerde en welgestelde publiek, maar zelden is dat getuigenis zo geconcentreerd en overtuigend als bij Cobenzl.

Waar ging het al deze kunstenaars, adviseurs en lieden van smaak nu om? Natuurlijk was een hoge standaard van uitvoering van belang, maar daar waren niet zoveel ogen en meningen voor nodig. Wat de kenners bezighield was de schoonheid en de stijl van de kunstwerken. Het was toen, net als nu, moeilijk om daar genuanceerd over te communiceren, ook al doordat er nauwelijks theorievorming rond de decoratieve kunsten plaatsvond. Voor de Italiaanse renaissance hebben onder anderen Luke Syson and Dora Thornton aangetoond hoe het in opdracht geven, het laten zien en het toepassen van kunstwerken werden gewaardeerd als uitingen van maatschappelijke deugden. Humanistische schrijvers, die in de vijftiende en zestiende eeuw een bijdrage leverden tot een nieuwe visie op een voorbeeldig leven van heersers en edellieden, omschreven *magnificenza*, eervolle grootsheid, als een vorstelijke deugd die tot uiting kwam in gebouwen en andere kunstwerken met een openbare dimensie. *Splendore*, pracht, had te maken met de expressie van *magnificenza* in de privé-sfeer. Het verschil tussen pracht en praalzucht was gebaseerd op een juiste inschatting van passend decorum, van hetgeen bij de positie en de rang van een persoon paste - de Fransen gebruikten de term *bienséance*. De capaciteit om die inschatting te maken karakteriseerde een man van smaak. Deze capaciteit werd hogelijk gewaardeerd en omschreven als *gentilezza* - een term die onder andere voortleeft in de woorden *gentilhomme* en *gentleman*. Niet alleen een mens kon edel of *gentile* zijn, ook kunstwerken en materialen werden als zodanig gewaardeerd. Met andere woorden: zij konden deugden en morele waarden belichamen.<sup>45</sup>

De humanisten uit de periode van de renaissance beriepen zich veelvuldig op het voorbeeld van de oudheid en omschreven de daaraan ontleende noties en waarden met grote nadruk. Ook kunstwerken uit dat tijdvak verwijzen vaak expliciet, bijvoorbeeld door inscripties of afbeeldingen, naar de antieke cultuur waar men zich bewust aan spiegelde. In de achttiende eeuw speelden de tijdens de renaissance geformuleerde noties nog een rol, maar ze waren als het ware geïnternaliseerd, een vanzelfsprekend onderdeel van de beschaving geworden. Verwijzingen naar de oudheid, die buiten de essentie van het kunstwerk als kunstwerk lagen, waren nauwelijks meer aan de orde en een deskundig oordeel was er niet meer op gebaseerd. Dat oordeel was veel subtieler en daarmee ook moeilijker geworden.

In 1725 was de Portugese ambassadeur in Parijs, Don Luis da Cunha, een groot kunstkenner, betrokken bij de bestelling van een zilveren servies voor de koning van Portugal. Hij stuurde ontwerptekeningen voor een groot tafelstuk, een *surtout de table*, van de drie voornaamste edelsmeden van Parijs naar Lissabon. Zelf sprak hij een voorkeur uit voor het ontwerp van Thomas Germain met als argumentatie: 'Het idee van Germain lijkt me beter, weidser - hij gebruikt de woorden *plus vaste* - en de Koninklijke Persoon meer waardig'.<sup>46</sup> Hij doelt daarbij niet op attributen of symbolen maar op de vorm, de contour en de verhoudingen van het ontwerp en kent daar dus een inhoudelijke, spirituele waarde aan toe. Dezelfde gevoeligheid voor vorm, maar zonder de morele connotatie, blijkt uit de beschrijving die Maurice Honoré, een handelaar met vestigingen in Parijs, Cambrai en Brussel, naar Cobenzl stuurde van een in inlegwerk uitgevoerde étagère van drie verdiepingen, gemonteerd in verguld brons. Van het laagste plateau noemde hij de contour, dus de vorm van de rand, *des plus gracieux à pans*: met segmenten, zo sierlijk als maar mogelijk is.<sup>47</sup>

Juist omdat zulke uitspraken schaars zijn, is voor een begrip van de beweegredenen voor de keuze of bestelling van een meubel of ander voorwerp van decoratieve kunst de bestude- ring van dat kunstwerk zelf essentieel. Wat onderscheidt het

grote schrijfmeebel van Joseph (afb. 4)? Wij kunnen navoelen dat het met zijn royale, genereuze vormen, het zware beslag en de betrekkelijk terughoudende marqueterie geschikt was voor een gewichtig en prachtlievend staatsman. Cobenzl zelf was een forse en joyeuze edelman die zijn hoge functie energiek en met succes uitoefende. Het voert wellicht niet te ver om in het meubel een geabstraheerd portret van zijn eigenaar te zien, een verbeelding van diens deugden en kwaliteiten. Leden van de Franse koninklijke familie bestelden bijvoorbeeld tezelfdertijd meubelen met een ander karakter: lichter en eleganter, of statiger en terughoudender.<sup>48</sup> Zulke vermoedens, die misschien niet ver afstaan van de overwegingen van de opdrachtgevers en hun adviseurs, kunnen uitsluitend worden ingegeven door een zorgvuldige analyse van de kunstwerken zelf, door een poging ze in hun eigen wezen te doorgronden. De bijzondere leerstoel die ik met deze rede aanvaard zal ik vanuit mijn werk in het Rijksmuseum vervullen. Bij de beoefening van de kunstgeschiedenis in het museum wordt het kunstwerk zelf steevast centraal gesteld. Het is mijn streven om dat ook bij het onderwijs hier in Leiden te doen.

Hoe verhiel Cobenzl's continue aandacht voor de decoratieve kunsten zich nu tot zijn betrokkenheid bij de schilder- en tekenkunst? Naast de decoratieve schilderijen die de revue al zijn gepasseerd, bestelde Cobenzl portretten van zichzelf, zijn gezin, de gouverneur en leden van de keizerlijke familie; ook liet hij een enkele maal een belangrijke actuele gebeurtenis vastleggen.<sup>49</sup> Dat waren allemaal bij uitstek functionele kunstwerken, verbonden met de officiële positie van de minister. Voorbeelden van wat men vrije schilderkunst zou kunnen noemen bestelde hij eigenlijk nooit. Evenals de meeste van zijn tijdgenoten, bijvoorbeeld ook in Nederland, was hij van mening dat de glorie van de schilderkunst in het verleden lag; zijn held was Rubens. Nieuwe schilderijen vormden daarom niet zo'n interessante uitdaging, zeker omdat hij geen waardering had voor de eigentijdse Franse school. Hij was er wel degelijk op gebrand de bloei van de schilderkunst te stimuleren: hij bewerkstelligde de oprichting van de Koninklijke Academie

van Kunsten en Wetenschappen in Brussel en streefde er onder andere naar een school voor jonge Belgische schilders in Rome te stichten.<sup>50</sup> Maar hij verzamelde vrijwel uitsluitend oude schilderijen, als liefhebberij die alleen zijdelings raakte aan zijn rol als mecenas. Hij genoot van die liefhebberij, gaf er relatief veel geld aan uit en profiteerde ten volle van het bijzondere prestige van de schilderkunst: hij correspondeerde er graag over met andere kunstminnaars en wisselde zelfs enkele brieven met Winckelmann. Zowel zijn middelen als de ruimte die hij beschikbaar had voor een schilderijen kabinet waren beperkt, en hij vond in het verzamelen van tekeningen een aantrekkelijk alternatief. Op dat gebied kon zijn verzamelactiviteit een veel grotere en ook vernieuwende betekenis hebben. Maar ook dat bleef een liefhebberij. De uiterlijke vorm die hij aan zijn leven gaf werd er niet wezenlijk door beïnvloed.<sup>51</sup>

14

Voor Cobenzl en voor veel van zijn tijdgenoten was de nuancing en verbijzondering van die uiterlijke vorm, het uitdrukking geven aan de waarden die ten grondslag lagen aan hun levensopvatting, de meest wezenlijke functie van de kunst. In 1760, nog voordat hij actief met het verzamelen van tekeningen en schilderijen was begonnen, omschreef hij zichzelf als groot liefhebber van de schone kunsten. Dat was in een brief aan de beroemde Parijse klokkenmaker Jean André Lepaute, die hem de beschrijving van een bijzondere pendule had gestuurd.<sup>52</sup> Voor Cobenzl beperkten de schone kunsten zich dus allerminst tot wat men er nu gemeenlijk onder verstaat.

Zelfs als verzamelaar richtte Cobenzl zich allereerst op de decoratieve kunsten. Al in Mainz begon hij een grote collectie Chinees porselein bijeen te brengen. Hij concentreerde zich op één bepaalde soort, het zogenaamde *bleu poudré*-porselein, dat een poederig blauwe fond heeft. Hij bracht een enorme verzameling bijeen, die hij als de grootste en fraaiste van zijn tijd bestempelde.<sup>53</sup> Hij stond dan ook in de eerste plaats als porseleinverzamelaar bekend: in 1764, toen hij dus ook al jaren lang schilderijen en tekeningen verzamelde, waren zijn schulden zo hoog opgelopen dat Maria Theresia besloot ze gedeeltelijk te betalen om een

schandaal te voorkomen. Ze stelde wel de voorwaarde dat hij ‘ophoudt met al die nutteloosheden van porselein en kleren die niet in overeenstemming zijn met zijn positie’.<sup>54</sup>

Cobenzl behandelde zijn porselein bovendien niet louter als een collectie oude kunstwerken: ook hier vond hij ruimte voor een eigen creatieve bijdrage. Hij liet een aantal van de stukken in verguld brons monteren en richtte er een porseleinkabinet voor in, waar de collectie onder andere op wandconsoles en tafels werd gepresenteerd.<sup>55</sup> Net als zijn kabinetten met schilderijen en lak toonde hij het graag aan aanzienlijke bezoekers. De markies de Marigny, de broer van Madame de Pompadour die feitelijk de Franse minister van de kunsten was, bewonderde de collectie blijkbaar zo zeer dat men hoopte dat hij haar na de dood van Cobenzl zou kopen.<sup>56</sup>

Als de decoratieve kunsten in het verleden een zo centrale plaats hebben ingenomen, dan is het verheugend dat ze dat ook in een moderne universitaire opleiding kunstgeschiedenis kunnen doen. Mijn belangstelling voor de kunstnijverheid is zeer gestimuleerd door mijn bewonderde leermeester, Lunsingh Scheurleer, die, zelf ook met een achtergrond in het Rijksmuseum, als eerste de leerstoel van de geschiedenis van de kunstnijverheid in Leiden heeft bezet. Toen ik bij hem studeerde werd hij bijgestaan door een medewerker, Willemijn Fock, die hem later als hoogleraar is opgevolgd en die de drijvende kracht is geweest achter het tot stand komen van deze nieuwe bijzondere leerstoel. Ik ben mij ten volle bewust dat ik in een enkele dag per week nooit onderwijs van een zelfde zwaarte en betekenis kan aanbieden als door deze illustere voorgangers is gerealiseerd. Maar ik hoop in combinatie met de leerstoel design, bekleed door de hooggeleerde De Rijk, en samen met de andere docenten die zich met kunstnijverheid en design bezighouden, het vakgebied op een aansprekende manier over het voetlicht te brengen en de decoratieve kunsten voor een nieuwe generatie studenten tot leven te brengen. Ik ben nog net niet gestorven van ongeduld om daar daadwerkelijk mee te beginnen.

Graag spreek ik mijn dank uit aan het bestuur van de Stichting Mr J.W. Frederiks voor het in mij gestelde vertrouwen. Ook dank ik de medewerkers van het Instituut LUCAS, in het bijzonder de vorige directeur, hooggeleerde Kitty Zijlmans, en de directie van het Rijksmuseum voor hun enthousiaste ondersteuning van mijn benoeming hier in Leiden.

Ik heb gezegd.





## Noten

- <sup>1</sup> Over Cobenzl zie De Villermont 1925; De Boom 1932, pp. 63-319. Over zijn verhouding tot Karel van Lotharingen zie Galand 1993, speciaal pp. 79-146. Voor een overzicht van Karel van Lotharingen's activiteiten zie cat. tent. Brussel 1987; cat. tent. Bilzen-Rijkhoven 1987.
- <sup>2</sup> Voor de correspondentie in Brussel zie Duquenne 2004.
- <sup>3</sup> Phillips 2005; Phillips 2013A; Duquenne 2013, pp. 111-118.
- <sup>4</sup> Phillips 2013A, speciaal pp. 15-17, 138-170, 234-246, 257-259.
- <sup>5</sup> De Borchgrave d'Altena en De Ghellinck 1969; De Maegd 2000.
- <sup>6</sup> Brussel, Algemeen Rijksarchief, Secretarie van Staat en Oorlog (hierna ARA, SSO), 1228, fol. 413<sup>v</sup>. Zie ook De Villermont 1925, p. 133; De Boom 1932, p. 65.
- <sup>7</sup> Over Sylva-Tarouca zie De Villermont 1925, pp. 29-34.
- <sup>8</sup> Dit blijkt onder andere uit een overzicht van de voor hem uitgevoerde werkzaamheden aan huis en tuin, dat na zijn dood is opgesteld; ARA, SSO, 2643, fols. 213-215.
- <sup>9</sup> Over Geeraerts zie Duquenne 2008; over de opdrachten die deze kunstenaar in Leiden uitvoerde, zie Van Dissel 1980.
- <sup>10</sup> Pinchart 1883-'85, II, pp. 274-282. De correspondentie van Cobenzl en Geeraerts, die Pinchart slechts ten dele weergeeft, bevindt zich in ARA, SSO, 1131, fols. 123-147. De bijzondere door Geeraerts voor Cobenzl geschilderde werken lijken niet bewaard te zijn gebleven.
- <sup>11</sup> Zo leverde J.-B. Simons in 1753 vier bovendeurstukken, de elementen voorstellend, en in 1754 drie bovendeurstukken voor de *Grande Salle* alsmede twee schilderstukken boven de spiegels tussen de ramen; ARA, SSO, 2641, fols. 90, 99.
- <sup>12</sup> ARA, SSO, 2641, fol. 78. Over de tapijten met de geschiedenis van Psyche zie De Reyniès 1995; Brosens 2005, pp. 401-402. In de jaren 1758-'60 leverde Daniel Leyniers een meer aan de moderne smaak beantwoordend tapisserie-werk aan Cobenzl, bestaande uit 36 stoelbekledingen met bloemen en dieren; ARA, SSO, 2643, fol. 31.
- <sup>13</sup> De Boom 1932, pp. 199-201; Phillips 2013A, pp. 106-107; Phillips 2013B, pp. 120-121.
- <sup>14</sup> De Boom 1932, pp. 201-202; Phillips 2013B, p. 122 (Cobenzl aan Anton graaf Zoehrer, 1757). Zie ook Derricks en Dumortier 1993-'94.
- <sup>15</sup> Jean Baptiste Langlet leverde in 1754 een ameublement bestaande uit twee canapés, twaalf armstoelen, drie lage banken, vier taboeretten en twee kamerschermen, alsmede twee stoelen, zes met riet beklede stoelen en twee bijpassende fauteuils, en J.N. Tricot vergulde het grote ameublement in hetzelfde jaar; ARA, SSO, 2641, fols. 110, 139, 140. Cobenzl maakte gebruik van de diensten van de *tapissiers* C. Provoost en J. de Lannoij, die meubelen bekleedden, ledikanten van behangsels voorzagen, en gordijnen en andere textiele onderdelen van het interieur vervaardigden (rekeningen in ARA, SSO, 2641). Dezelfde Langlet leverde zitmeubelen aan Karel van Lotharingen; Wolvesperges 2005, p. 194; Baarsen 2005, p. 468, noot 34.
- <sup>16</sup> Op een enkele rekening na zijn de bescheiden betreffende Cobenzl's aankopen bij Janti in de jaren 1754-1761, waarover in 1764 nog een schuld van f 6864.7.9 restte, niet bewaard gebleven, in tegenstelling tot die over de periode 1762- mei 1764, voor een totaal van f 8117.12.9, en juni 1764-december 1769, voor een totaal van f 14909.9.0; ARA, SSO, 2641, na fol. 104; 2642, fols. 80-82, 124, 128, na fol. 132; 2643, fols. 169-176<sup>v</sup>. Over Janti zie Wolvesperges 2005, pp. 196-198; Baarsen en De Ren 2005, p. 95; Baarsen 2007, pp. 52-55.
- <sup>17</sup> De trumeaux werden geleverd door ene Campanon; ARA, SSO, 2641, fol. 112, ongespecificeerde opdracht tot betaling van f 711.5.6, met in verso de aantekening 'pour de Trumeaux'. Campanon, over wie weinig bekend is, was de belangrijkste agent voor de Parijse aankopen van Karel van Lotharingen; zie Wolvesperges 2000, p. 238; Wolvesperges 2005, pp. 193-195; Baarsen en De Ren 2005, p. 94; Baarsen 2005, pp. 464-465. Zie ook Wolvesperges 2005, pp. 191-195, over de kosten van het bestellen van kunstwerken in Parijs en het vervoer naar Brussel.
- <sup>18</sup> ARA, SSO, 1226, fols. 191-191<sup>v</sup>, 197-197<sup>v</sup>, 207<sup>v</sup>, 215<sup>v</sup>, 220<sup>v</sup>, 222<sup>v</sup>, 226, 227 (kwitantie Sageret), 235<sup>v</sup>, 238-238<sup>v</sup>, 291<sup>v</sup>-292, 300<sup>v</sup>, 301, 307<sup>v</sup>, 308; Baarsen 2013, pp. 231-233.
- <sup>19</sup> ARA, SSO, 1226, fols. 201-201<sup>v</sup>, 205, 207-207<sup>v</sup>, 215-215<sup>v</sup>, 217 (kwitantie Minur[?]), 220<sup>v</sup>, 289-289<sup>v</sup>, 292<sup>v</sup>-293, 300-300<sup>v</sup>, 334<sup>v</sup>-335<sup>v</sup>, 337, 340 (prijsopgave tuigage), 349, 350<sup>v</sup>, 358-358<sup>v</sup>, 360-361 (kwitanties Leleu en anderen), 410-410<sup>v</sup>, 411<sup>v</sup>-412, 414<sup>v</sup>, 417, 418, 419-419<sup>v</sup>, 421<sup>v</sup>-422, 425<sup>v</sup>, 428-428<sup>v</sup>, 430, 432-432<sup>v</sup>, 435<sup>v</sup>-436, 440; 2641, fols. 214, 218. Koetsen werden in Parijs veelvuldig tweedehands aangeschaft, ook door vorsten en leden van de hoogste adel. Zo werd in 1741 voor keurvorst Karl Albrecht van Beieren een koets gekocht die vermoedelijk omstreeks 1721 voor de graaf van Toulouse, de onwettige zoon van Lodewijk XIV, was vervaardigd. De koets werd gebruikt bij de kroning van de keurvorst tot keizer Karel VII in 1743; Wackernagel 2002, dl. 1, 66-73, en dl. 2, pp. 89-96.
- <sup>20</sup> Courajod 1873, dl. 2, nr. 3201, 9 augustus 1758. De enigszins onbeholpen omschrijving van het meubel door Duvaux, als *un corps d'ébénisterie à l'usage d'écrire & lire de bout*, geeft aan dat het een nieuw, onbekend type betrof. Over Duvaux zie De Bellaigue 1974, pp. 859-860.
- <sup>21</sup> Over Joseph zie Augarde 1987; het meubel is het laatst geveild uit de collectie van Hubert de Givenchy, Christie's, Monte Carlo, 4 december 1994, nr. 84.
- <sup>22</sup> Courajod 1873, dl. 2, nrs. 2597, 28 september 1756, en 2915, 29 oktober 1757.

- <sup>23</sup> De meubelen staan beschreven in de boedelinventaris die na Cobenzl's dood is opgemaakt; ARA, SSO, 2643, fols. 56<sup>v</sup>-57, 59. De inventaris noemt in totaal zeven wandtapijten met de geschiedenis van Psyche, verdeeld over drie vertrekken; ARA, SSO, 2643, fols. 59, 69, 70. Hoewel de erven Van den Hecke er in 1753 maar vier leverden, bestond de complete reeks inderdaad uit zeven voorstellingen; Cobenzl moet de andere drie op andere wijze hebben verkregen.
- <sup>24</sup> ARA, SSO, 1168, fols. 521-521<sup>v</sup>.
- <sup>25</sup> ARA, SSO, 1168, fol. 523.
- <sup>26</sup> ARA, SSO, 1168, fols. 525-526.
- <sup>27</sup> ARA, SSO, 1168, fols. 528-530 (530: rekening).
- <sup>28</sup> Ten tijde van Cobenzl's dood bevonden zich *deux tables oblongues à écrire incrustées, couvertes de cuir noir avec garnitures de cuivre doré, à trois tiroirs* (blijkbaar had de graaf nog een tweede exemplaar aangeschaft) in de *chambre rouge*, terwijl *deux autres Commodes et deux encognures incrustées, garnis en cuivre doré, chaque avec leur feuille de marbre* in het *grand cabinet* werden aangetroffen; ARA, SSO 2643, fols. 56<sup>v</sup> 59.
- <sup>29</sup> ARA, SSO, 1169, fol. 9.
- <sup>30</sup> ARA, SSO, 1169, fols. 5-7<sup>v</sup>.
- <sup>31</sup> Rigot had omstreeks 1750 de zaak genaamd *à la Renommée* overgenomen van Madame Duchapt, die al opdachten voor Cobenzl had uitgevoerd toen die nog in Mainz woonde. Rigot had ook andere klanten in Brussel, waaronder gravin Cobenzl, de echtgenote van de minister; ARA, SSO, 1203, fols. 81, 83, 85, 87, 89-90, 92, 102; 1264, fols. 213, 261-261<sup>v</sup>, 309-309<sup>v</sup>.
- <sup>32</sup> ARA, SSO, 1203, fols. 145-145<sup>v</sup>, 147, 150, 152, 154, 156, 159, 181-183, 205, 209, 211-212 (rekening), 222, 292, 294.
- <sup>33</sup> ARA, SSO, 1203, fols. 205, 209, 211, 213-214 (tekeningen), 218, 222-222<sup>v</sup>, 228, 233, 235, 237<sup>v</sup>, 239, 241, 243 (rekening)-243<sup>v</sup>, 292-296, 298-299.
- <sup>34</sup> Syson en Thornton 2001, pp. 135-138.
- <sup>35</sup> Veiling Sotheby's, Monte Carlo, 7 februari 1982, nr. 329.
- <sup>36</sup> Zie bijvoorbeeld Wolvesperges 2005, pp. 190, 194-195; Baarsen en De Ren 2005; Baarsen 2005; Baarsen 2008.
- <sup>37</sup> Eriksen 1974, pp. 195-197; Bailey 2002, speciaal pp. 33-70.
- <sup>38</sup> Eriksen 1974, pp. 45-46, 49-51, 68-69, afb. A, 85-89; Jervis 1984, pp. 343-347, afb. 27-33; Augarde 1987, pp. 24-27, afb. 12, 16, 39; Roberts 1989.
- <sup>39</sup> Catalogue 1770, pp. 93-95, nr. 268.
- <sup>40</sup> ARA, SSO, 1167, fols. 80-80<sup>v</sup>, 82-84; zie Pinchart 1883-'85, IV, pp. 33-34.
- <sup>41</sup> ARA, SSO, 1203, fols. 257, 259<sup>v</sup>-260, 261, 263 (rekening), 265, 302-305. De bestelling liep via Rigot, maar de pendule werd vrijwel zeker geleverd door de beroemde handelaar, Simon-Philippe Poirier; zie ARA, SSO, 1193, fol. 233. Over het model van de pendule zie Baulez 1989, die vermeldt dat Poirier na 1758 het merendeel van de exemplaren ervan verkocht (pp. 38-40). Het hier afgebeelde exemplaar (afb. 9) werd omstreeks 1766 door Horace Walpole in Parijs gekocht; veiling Christie's, Londen, 23 juni 1999, nr. 120.
- <sup>42</sup> ARA, SSO, 1167, fols. 121<sup>v</sup>, 126<sup>v</sup>, 134-134<sup>v</sup>, 136; zie Pinchart 1883-'85, IV, pp. 44-45.
- <sup>43</sup> Fusco et al. 1998, nr. 39 (afgebeeld zonder het kruis).
- <sup>44</sup> ARA, SSO, 2643, fol. 57.
- <sup>45</sup> Syson en Thornton 2001, in het bijzonder pp. 12-36.
- <sup>46</sup> Mandoux-França en Préaud 1996-2003, dl. 1, pp. 87-88, 244-245, 252, 258.
- <sup>47</sup> ARA, SSO, 1144, fol. 220-220<sup>v</sup>. Overzichten van Honoré's leveranties aan Cobenzl worden gegeven in ARA, SSO, 2641, fol. 243; 2642, fols. 108-109; 2643, fols. 29-30. Hij leverde de étagère, compleet met een blauw porseleinen theeservies, op 4 april 1759 voor f 315.-.- (SSO 2642, fol. 108; 2643, fol. 29). Ten tijde van Cobenzl's dood bevond het object zich in diens porseleinkabinet; ARA, SSO, 2643, fol. 65. In de catalogus van de veiling van Cobenzl's inboedel wordt het als *dans le goût ancien* omschreven (Liste 1770, nr. 67).
- <sup>48</sup> De literatuur over Frans koninklijk meubilair is bijzonder uitgebreid; voor een overzicht zie Verlet 1945-'90 en Verlet 1963.
- <sup>49</sup> Phillips 2013A, pp. 140-141, 144; Phillips 2013B, pp. 125-127.
- <sup>50</sup> De Boom 1932, pp. 232-235; Coekelberghs 1976, pp. 133-197; Phillips 2013B, pp. 127-132.
- <sup>51</sup> Phillips 2013A, pp. 144-170. Voor de correspondentie met Winckelmann zie Pinchart 1883-'85, I, pp. 193-206.
- <sup>52</sup> Brussel, ARA, SSO, 1123, fol. 150. Vermoedelijk betrof het Lepaute's in 1760 gepubliceerde *Description d' une nouvelle pendule policamératique; pour servir de Supplément au Traité d'Horlogerie*; zie Augarde 1996, p. 350.
- <sup>53</sup> ARA, SSO, 1191, 128 (Cobenzl aan graaf Pergen, 15 november 1763); Philipps 2013A, pp. 143-144.
- <sup>54</sup> De Boom 1932, pp. 64-65.
- <sup>55</sup> De Brusselse beeldhouwer Jean Baptiste de Vits leverde in 1760 93 consoles en in 1761 twee tafels om porselein op te plaatsen; Brussel, ARA, SSO, 2642, fol. 123. Uit de beschrijving van het porseleinkabinet in de na de dood van Cobenzl opgemaakte inventaris blijkt, dat het totale aantal wandconsoles veel groter was; ARA, SSO, 2643, fols. 64<sup>v</sup>-66.
- <sup>56</sup> Dat blijkt uit de brief die Marigny schreef om het aanbod af te wijzen; Brussel, ARA, SSO, 2648, fol. 18.

**Literatuur****Augarde 1987**

Jean-Dominique Augarde, 'Joseph Baumhauer, ébéniste privilégié du roi, 1749', *L'estampille* 204 (juni 1987), pp. 14-45.

**Augarde 1996**

Jean-Dominique Augarde, *Les Ouvriers du Temps, La Pendule à Paris de Louis XIV à Napoléon I<sup>er</sup>*, Genève 1996.

**Baarsen 2005**

Reinier Baarsen, 'Charles de Lorraine's Audience Chamber in Brussels', *The Burlington Magazine* 147 (2005), pp. 464-473.

**Baarsen 2007.**

Reinier Baarsen, 'Sèvres in Brussels: the collection of Charles de Lorraine', *The French Porcelain Society Journal* 3 (2007), pp. 46-57.

**Baarsen 2008**

Reinier Baarsen, 'Albertus de Lannoij, ébéniste de la cour du plus curieux des princes', in: Jacques Toussaint (red.), *Actes du colloque Autour de Bayar/Le Roy*, Namen 2008, pp. 255-264.

**Baarsen 2013**

Reinier Baarsen, *Paris 1650-1900, Decorative Arts in the Rijksmuseum*, New Haven en Londen 2013.

**Baarsen en De Ren 2005**

Reinier Baarsen en Leo de Ren, 'Ébénisterie' at the court of Charles de Lorraine', *The Burlington Magazine* 147 (2005), pp. 91-99.

**Bailey 2002**

Colin Bailey, *Patriotic Taste, Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven en Londen 2002.

**Baulez 1989**

Christian Baulez, 'La pendule à la Geoffrin, Un modèle à succès', *L'estampille/l'objet d'art* 224 (april 1989), pp. 34-41.

**De Bellaigue 1974**

Geoffrey de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Furniture, Clocks and Gilt Bronzes*, Fribourg 1974.

**De Boom 1932**

Ghislaine de Boom, *Les ministres plénipotentiaires dans les*

*Pays-Bas autrichiens, principalement Cobenzl*, Brussel 1932.

**De Borchgrave d'Altena en De Ghellinck 1969**

J. de Borchgrave d'Altena en J. de Ghellinck, 'Het hotel Merode-Westerloo', *De Woonstede door de Eeuwen heen* 2 (mei 1969), pp. 4-12.

**Brosens 2005**

Koenraad Brosens, 'The 'Story of Psyche' in Brussels tapestry c. 1700: new information on Jan van Orley, Jan-Baptist Vermillion and Victor Janssens', *The Burlington Magazine* 147 (2005), pp. 401-406.

**Catalogue 1770**

*Catalogue Raisonné des Tableaux de Differentes Ecoles, Des Figures & Bustes de Marbre; [...]; des Meubles précieux, par Boule & Philippe Caffieri; [...]; & d'autres objets qui composent le Cabinet de M. de la Live de Jully, ancien Introduceur des Ambassadeurs, Honoraire de l'Académie Royale de Peinture, Par Pierre Remy*, Parijs, 5-16 maart 1770.

**Cat. tent. Bilzen-Rijkhoven 1987**

Cat. tent. *Karel Alexander van Lotharingen, Mens, veldheer, grootmeester*, Bilzen-Rijkhoven (Cultureel Centrum van de Vlaamse Gemeenschap - Alden Biesen) 1987.

**Cat. tent. Brussel 1987**

Cat. tent. *Karel Alexander van Lotharingen, Gouverneur-generaal van de Oostenrijkse Nederlanden*, Brussel (Paleis van Karel van Lotharingen) 1987.

**Coekelberghs 1976**

Denis Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1800*, Brussel en Rome 1976

**Courajod 1873**

Louis Courajod (red.), *Livre-journal de Lazare Duvaux*, 2 dln., Parijs 1873.

**Derriks en Dumortier 1993-'94**

Claire Derriks en Claire Dumortier, 'Le service en porcelaine de Tournai du comte de Cobenzl', *Cahiers de Mariemont* 24-25 (1993-'94), pp. 96-113.

**Van Dissel 1980**

A.J. van Dissel, 'Marten Jozef Geeraerts (1707-1791), Naar

aanleiding van twee Leidse opdrachten', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 31 (1980), pp. 387-400.

#### **Duquenne 2002**

Xavier Duquenne, *Michel Dewez, Orfèvre et bronzier de la Cour (1742-1802)*, Brussel 2002.

#### **Duquenne 2004**

Xavier Duquenne, *Inventaire analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl*, Algemeen Rijksarchief, Brussel 2004.

#### **Duquenne 2008**

Xavier Duquenne, 'Marten Geeraerts (1707-1791), Peintre d'Anvers, maître du trompe-l'oeil', in: Jacques Toussaint (red.), *Actes du colloque Autour de Bayar/Le Roy*, Namen 2008, pp. 319-324.

#### **Duquenne 2013**

Xavier Duquenne, 'Le prince Dmitri Galitzine (1734-1803) et la Belgique, avec son discours inédit en vue du développement des beaux-arts en Russie', *Revue belge d'archéologie et de l'histoire de l'art* 82 (2013), pp. 105-134.

#### **Eriksen 1974**

Svend Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, Londen 1974.

#### **Fusco et al. 1998**

Peter Fusco et al., *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, European Sculpture*, Los Angeles 1998.

#### **Galand 1993**

Michèle Galand, *Charles de Lorraine, Gouverneur Général des Pays-Bas Autrichiens (1744-1780)*, Brussel 1993.

#### **Jervis 1984**

Simon Jervis, 'Two unknown suites of early Neo-Classical designs', *The Burlington Magazine* 126 (1984), pp. 343-347.

#### **Liste 1770**

*Liste d' une Partie des Effets Precieux, Bijoux, Bijouteries, et Raretés, Qui seront Vendus à l'Hotel de Feuë S.E. le Comte de Cobenzl Ministre Plenipotentiaire de S.M. l'Imperatrice Douairiere & Reine Apostolique pour le Gouvernement des Pais Bas &c. &c.*, Brussel, 17 april 1770 e.v.d.

#### **De Maegd 2000**

Chris de Maegd, 'Als een buiten in de stad: de tuinen van Charles graaf Cobenzl in de Wolstraat te Brussel (1753-

1770)', in: Claude Sorgeloos (red.), *De wereld van Karel Alexander van Lotharingen, gouverneur-generaal van de Oostenrijkse Nederlanden, 1744-1780, Cultuur en maatschappij*, *Dexia* 212 (2000), pp. 45-51.

#### **Mandoux-França en Préaud 1996-2003**

Marie-Thérèse Mandoux-França en Maxime Préaud (red.), *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, 3 dln., Lissabon en Parijs. 1996-2003.

Marie-Thérèse Mandoux-França en Maxime Préaud (red.), *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, 3 dln., Lissabon en **Parijs 1996-2003**.

#### **Ottomeyer en Pröschel 1986**

Hans Ottomeyer en Peter Pröschel, *Vergoldete Bronzen, Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, München 1986.

#### **Phillips 2005**

Catherine Phillips, 'The provenance of Rembrandt's 'Polish nobleman'(1637) in the National Gallery of Art, Washington', *The Burlington Magazine* 151 (2005), pp. 84-85.

#### **Phillips 2013A**

Catherine Phillips, *Art and Politics in the Austrian Netherlands: Count Charles Cobenzl (1712-1790) and his Collection of Drawings*, ongepubliceerde dissertatie, Universiteit van Glasgow 2013.

#### **Phillips 2013B**

Catherine Phillips, 'Count Charles Cobenzl (1712-1770), promoting the arts and learning in the Austrian Netherlands', in: Katlijne Van der Stighelen e.a. (red.), *Embracing Brussels, Art and Culture in the Court City, 1600-1800*, Turnhout 2013, pp. 119-135.

#### **Pinchart 1883-'85**

Alexandre Pinchart, 'Correspondance artistique du comte de Cobenzl', *Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire, ou Recueil de ses bulletins*, 4de reeks, 11 (1883), pp. 193-224 (I), 269-286 (II), 353-376 (III); 12 (1885), pp. 18-53 (IV).



**Roberts 1989**

Hugh Roberts, 'A postscript on Lalive de Jully's furniture 'à la grecque'', *The Burlington Magazine* 131 (1989), pp 350-353.

**Syson en Thornton 2001**

Luke Syson en Dora Thornton, *Objects of Virtue, Art in Renaissance Italy*, Londen 2001

**Verlet 1945-'90**

Pierre Verlet, *Le mobilier royal français*, 3 dln., Parijs 1945-1990.

**Verlet 1963**

Pierre Verlet, *French Royal Furniture*, Londen 1963.

**Verlet 1987**

Pierre Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Parijs 1987

**De Villermont 1925**

Carlos de Villermont, *La Cour de Vienne et Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, Le Comte de Cobenzl, Ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas*, Lille, Parijs en Brussel 1925.

**Wolvesperges 2000**

Thibaut Wolvesperges, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Brussel 2000.

**Wolvesperges 2005**

Thibaut Wolvesperges, 'Les achats parisiens de Charles-Alexandre de Lorraine (1712-1780)', in : Sophie Raux (red.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Lille 2005, pp. 183-201.

## PROF.DR. REINIER J. BAARSEN (AMSTERDAM, 1956)



- 1981 doctoraal Archeologie en Kunstnijverheid, Universiteit Leiden (cum laude)
- 1981-1983 outside expert advisor/temporary member of staff, Department of Furniture and Woodwork, Victoria and Albert Museum, Londen
- 1983-1984 consultant, J. Paul Getty Museum, Malibu
- 1984-1988 conservator Edele Metalen, Rijksmuseum, Amsterdam
- 1988-2006 hoofd, Afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, Rijksmuseum, Amsterdam
- 1993 promotie Universiteit Leiden (*Aspecten van de Nederlandse meubelkunst in de tweede helft van de achttiende eeuw*)
- 2006-heden senior conservator Meubelen, Rijksmuseum, Amsterdam
- 2007 visiting professor, Geschiedenis van de Kunstnijverheid, Universiteit Leiden

De correspondentie van Karel graaf Cobenzl (1712-1770) geeft een welhaast uniek inzicht in de artistieke bemoeienissen en preoccupaties van een groot Europees edelman. Cobenzl werd geboren in Ljubljana, genoot zijn opvoeding in Wenen, studeerde in Leiden, was als diplomaat in het Duitse rijk werkzaam en vanaf 1753 tot zijn dood plenipotentiair minister in Brussel.

Uit de brieven blijkt dat de decoratieve kunsten, de kunsten die betrekking hebben op de vormgeving en verfraaiing van het leven zelf, van de eigen persoon en van het interieur, voor Cobenzl de belangrijkste eigentijdse kunstuiting waren. Net als zijn standgenoten en overige correspondenten vatte de graaf de decoratieve kunsten op als de artistieke uitdrukking van de geestelijke en morele noties die ten grondslag lagen aan zijn levensopvatting.

Schoonheid, stijl en een goede inschatting van gepaste pracht en decorum waren de criteria die Cobenzl en zijn adviseurs bij hun kunststopdrachten hanteerden. De kunstwerken die deze criteria het best belichaamden kwamen zonder uitzondering uit Parijs.



Universiteit  
Leiden