



Het Kircherianum in de 17de eeuw, een van de Wunderkammern die Julius Van Schlosser bespreekt in *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*.

De 'ongehoorde' Wunderkammer

Björn Schmelzer – antropoloog
en artistiek leider Graindelavoix

De illustere eigenaars van zogenaamde kunst- en wonderkamers, van de veertiende tot en met de zeventiende eeuw, moesten qua excentriciteit vaak niet onderdoen voor hun notoire verzamelingen van mirabilia of merveilles. Die brachten niet enkel waardevolle of unieke dingen bij elkaar, maar ook ongeziene, monsterlijke, aberrante en de natuur en rede uitdagende wezens en voorwerpen.

De wonderkamer was een plek waar de uitzonderingstoestand heerste, waar dingen bij elkaar werden gebracht die pas veel later, in de moderne tijd, als kunst zouden worden bestempeld, of als brol, als kitsch, als souvenir. Met de Wunderkammer onstond niet alleen de idee van de collectie, maar ook die van de montage (de manier waarop dingen worden samengebracht, plots in onverwachte relaties tot elkaar komen te staan die daarvoor niet bestonden) en van de uitstraling die een voorwerp plots krijgt, net omdat het uit zijn context wordt weggehaald en in de nieuwe samenhang van disparate objecten verschijnt. Hier zien we niet zozeer de geboorte van de klassieke moderne kunst, maar vooral die van de avant-garde, die gemarkeerd werd door de artistieke verheffing van voorwerpen die ofwel als nutteloos werden beschouwd, waarvan de functie ambigu was of die gepromoveerd tot de museumzaal plots een aura van kunstzinnigheid kregen, losgemaakt van hun oorspronkelijke banaliteit. Uiteraard alludeer ik hier op de *ready-made* en het *objet trouvé*.

De Wunderkammern van voor de moderniteit waren ook een uitgelezen manier om de uitzonderlijke en unieke positie van hun aristocratische verzamelaars te etaleren. Laten we er hier vier uitlichten: die van Jean, duc de Berry, Margaretha van Oostenrijk, landvoogdes van de Nederlanden, hertog Albrecht van Beieren en tenslotte, wellicht de extravagantste in dit gezelschap, keizer Rudolf II van Praag.

Waarom net deze vier, terwijl er ontelbare andere collectioneers waren, zoals de zogenaamde virtuosi in Italië die stedelijke Wunderkammern onderhielden? Met de verzamelingen van deze vier schraagt de Weense kunsthistoricus Julius von Schlosser zijn standaardwerk uit 1908 over de Wunderkammer. Wat Von Schlosser evenwel niet zag, is de opvallende interesse van de vier genoemde verzamelaars voor muziek. Dat is des te merkwaardiger als je bedenkt dat Von Schlosser zelf een begenadigd cellist was en tal van historische muziekinstrumentenverzamelingen inventariseerde. De vier genoemde collectioneers betaalden niet alleen zangers en muzikanten om een hofkapel te onderhouden, hun verzamelingen telden naast alle artificialia, naturalia, exotica en scientifica ook muziekinstrumenten en verluchte manuscripten, waaronder belangrijke handschriften met polyfone muziek. Von Schlosser zag echter geen enkele noodzaak om de muziek waarmee de verzamelaars zich associeerden, die ze ondersteunden en propageerden, mee te tellen als intrinsiek deel van hun wonderkamers. En misschien is het strict genomen waar dat ze er niet toe behoorden, vooral omdat de muziek die er uit tot klinken kon worden gebracht, niet dezelfde materiële status kan worden toegekend.

Von Schloßer had in 1908 ook amper een idee van hoe uitzonderlijk die muzikale repertoires waren, laat staan hoe ze effectief klonken. Het ontbreken van de praktijk maakte het lastig om een idee te vormen van het repertoire.

Vandaag echter kunnen we hieromtrent twee merkwaardige vaststellingen doen.

Ten eerste ontsnappen die repertoires aan de status van zogenaamde gebruiks-muziek. Eerder zijn ze een vroege vorm van *l'art pour l'art*. Hieraan zouden we een boude hypothese kunnen koppelen die ingaat tegen de gangbare idee, namelijk dat polyfonie in veel gevallen, en zelfs als ze ogenschijnlijk bedoeld is voor 'gebruik' (liturgie of andere gelegenheden), een uitzonderingsstatus geniet, een aura heeft van iets ongewoons en ongehoords, een klankpraktijk die haaks stond op het cultureel gangbare.

Ten tweede is het hoogst merkwaardig dat net deze vier verzamelaars, door Von Schloßer tot wonderkamer-paradigma verheven, zich omringen met op zijn minst ongebruikelijke of zelfs ronduit flamboyante, avant-gardistische repertoires, waarvan ze evenwel niet de directe uitvinders zijn, maar wel de patronen, de geldschieters en promotoren. Polyfonie is dus niet zomaar deel van de materiële Wunderkammer, ze is een Wunderkammer op zichzelf: een quasi-wetenschappelijk terrein waarbij het meest vluchtige, bijna spirituele materiaal, namelijk bewegende lucht, wordt onderworpen aan de merkwaardigste experimenten waarvan het klinkende resultaat vaak als tegennatuurlijk werd opgevat. Bij hertog Jean de Berry is dat de excentrieke ars subtilior, die zich 'secundum imaginationem' in spiralen en kronkels voorbeweegt. Hier wordt tegen alle aristotelische logica in geëxperimenteerd met veranderende beweging en intensiteit van vormen. Margaretha van Oostenrijk zoekt dan weer een muzikale temperamentenleer waarbij het onderzoek naar de klaagzang (Dido, koning David) centraal staat en culmineert in een uitzonderlijk repertoire *regretz-chansons*, waarmee de landvoogdes zichzelf op de eerste plaats identificeert. Hertog Albrecht van Beieren zoekt het in zogenaamde *musica reservata*, experimentele, vaak chromatische muziek die door componisten zoals Orlando di Lasso en Cipriano de Rore op maat wordt aangeleverd en door hofschilder Hans Mielich in het archaische design van verluchte handschriften wordt verzameld. Hier is vooral het engagement van Samuel Quiccheberg opvallend. Hij is vaak omschreven als de grondlegger van de moderne museale catalogisering, die door zijn uitgebreide intellectuele commentaren bij het design en de inhoud van de verzamelde repertoires bijdroeg aan deze Gesamtkunst als artistieke curiositeit. Keizer Rudolf II tenslotte stond niet bekend als groot muzikliefhebber, maar dat weerhield hem er niet van zijn hofcomponisten op te dragen hun repertoires te lardereren met esoterische verwijzingen: denk maar aan de beroemde alchemistische gezangen *Atalanta Fugiens* van Michael Maier, de cryptische motetten van Zanolli en de esoterische lamentaties en missen van Carolus Luython en Philippe de Monte.

In een prachtig essay, *Valéry Proust Museum*, beweert Theodor Adorno dat kunst pas kunst is als ze zich losmaakt uit haar oorspronkelijke, vaak functionele context, als ze daarvan vervreemd wordt, haar zogenaamde nuttigheid verliest en verplaatst wordt naar een museum. Hij haalt daarbij Marcel Proust aan, die het zo formuleert dat kunst eerst moet sterven in haar natuurlijke biotoop, om daarna pas als kunst, in de ware zin, te worden herboren. Met een boutade zou je, uit wat ik hierboven schreef over de muzikale repertoires en de Wunderkammer, kunnen concluderen dat polyfonie altijd al dood was. Vanaf het begin bezat ze die uitzonderingsstatus als kunstwerk dat nergens en niemand toebehoort, een *Fremdkörper* dat telkens opnieuw tot klinken moet worden gebracht om op hetzelfde ogenblik alweer te sterven, zich terug te trekken in de katafalk van het

geschreven manuscript. Polyfonie zingen is niet het verleden tot leven wekken, maar de noodzakelijke en inherente dood van het kunstwerk telkens opnieuw etaleren.

Het zijn niet schilderijen en andere visuele kunstwerken die ons dat het beste doen ervaren, maar wel de ontijdse uitvoering van polyfone muziek. Dat deed ze toen al, in de tijd van de Wunderkammern, en dat doet ze nu nog steeds.

Summary

Between the 14th and 17th centuries, the owners of so-called Kunst- und Wunderkammern were often just as eccentric as the bizarre, rare, or wondrous objects they collected. These cabinets of curiosities assembled not only precious artifacts, but also monstrous, aberrant, and irrational items that challenged nature and reason. They were spaces of exception that brought together objects later classified as art, kitsch, or mere souvenirs. More than precursors to modern art museums, Wunderkammern embody the spirit of the avant-garde: they elevated objects with no clear function, things that gained artistic aura once removed from their context and placed in new constellations. This idea anticipates the ready-made and objet trouvé. These collections also served to reinforce the prestige of their aristocratic owners. Among the most extravagant were Jean, Duke of Berry; Margaret of Austria; Duke Albrecht V of Bavaria; and Emperor Rudolf II – figures central to Julius von Schlosser's 1908 seminal study on the Wunderkammer. What Schlosser overlooked, despite being a cellist himself, was these collectors' deep engagement with music. Their collections included musical instruments and illuminated manuscripts containing highly complex polyphonic music – repertoires that defied liturgical or utilitarian classification. This music, often flamboyant and experimental in nature, seems to have functioned as a sonic Wunderkammer, full of artificial, even "unnatural" sounds. From Jean de Berry's ars subtilior, to Margaret's grief-centered regretz chansons, Albrecht's chromatic musica reservata, and Rudolf's esoteric compositions steeped in alchemy – the music mirrored the intellectual daring of the visual collections. Today, these repertoires are recognized not as functional background music but as early forms of *l'art pour l'art*. Their abstract, otherworldly nature positions them closer to art objects than practical sound. As Adorno argued, true art emerges when it is detached from function and placed in the context of a museum. Polyphony, the essay suggests, was always already 'dead', an autonomous art form that belongs nowhere, and to no one, continuously reborn in performance only to vanish again. Performing polyphony does not resurrect the past but stages its aesthetic death over and over.

It is not painting, but the untimely performance of polyphony, that most vividly reminds us: some art is destined never to settle into time.