Henri Grünkorn: een geschiedenis van spektakel op de kermis voor de ‘Electrische Kinematograaf’¹

Abstract

HENRI GRÜNKORN: A HISTORY OF FAIRGROUND SPECTACLE PRIOR TO THE ‘ELECTRISCHE KINEMATOGRAAF’

This article historicises early film experiences by examining them within the context of the late nineteenth-century culture of spectacle. The work of fairground showman Henri Grünkorn in the period from 1888–1898 serves as a case study, illustrating how the emerging medium of film wove together a number of elements from the culture of spectacle: mechanical movement, vision and observation, and reality as spectacle. Using the conceptual framework established by Anne Friedberg, Grünkorn’s fairground attractions (a rollercoaster, a mechanical diorama, tableaux vivants, and ultimately the ‘electrical cinématographe’) are revealed as variations on the mobilised gaze and virtual mobility.

Trefwoorden: Vroege film; ervaring; spektakelcultuur; kermis; mobiliteit

De introductie van film in 1896 en 1897 was voor het publiek destijds een unieke ervaring die vaak toch weer niet zo revolutionair was. Hoewel de projectie van fotografische bewegende beelden een nieuwe attractie was met ongekennde mogelijkheden, moeten we de vroege filmervaring ook historiseren en contextualiseren als onderdeel van een brede laat-negentiende-eeuwse spektakelcultuur. Zo werd er in Nederland tamelijk onderkoeld gereageerd op het nieuwe medium. Het was immers een (kermis)attractie als zovelen; leuk voor het snelle vermaak maar een functionele toepassing moest nog worden gevonden.² Als attractie bracht de ‘bewegende lichtbeelden’ verschillende elementen van de spektakelcultuur samen: mechanische beweging, zicht en observatie, en het spektakel van de actualiteit. Anne Friedberg historiseert de vroege filmervaring als een accumulatie van mobiel en virtueel toeschouwerschap (*spectatorship*). Zij presenteert dit als een belangrijke paradox: enerzijds werd de negentiende-eeuwse toeschouwer juist in beweging gebracht, zoals bij het treinreizen of bij het concept van de flaneur (*mobile spectatorship* of *mobile virtuality*). Tegelijkertijd ontwikkelen er zich juist vormen van spektakel waarbij de toeschouwer betrekkelijk statisch is, maar waarbij de representatie de kijker verplaatst een andere locatie of beweging suggereert (*virtual mobility*).³ Hierbij kunnen we denken aan de stereoscoop, panorama’s en spektakeltheater. Historische verbanden tussen beide posities zijn zeer interessant gebleken vanuit een mediahistorisch perspectief.⁴ Deze verbanden laten zien waar verschillende

elementen van de vroege filmervaring hun oorsprong vinden. Een dergelijke benadering die zich toespitst op de vervlechting van mobiliteit en virtualiteit toont de gelaagdheid van de vroege filmervaring.

Dit artikel beschrijft Henri Grünkorns geschiedenis op Nederlandse kermissen tussen 1887 en 1897 (voordat hij zijn kinematograaf tentoonstelde) als een casestudie die aantoonst hoe nieuwe vormen van mobiliteit, visualiteit en toeschouwerschap op verschillende manieren onderdeel uitmaakten van de laatnegentiende-eeuwse spektakelcultuur, en zo aan de introductie van film voorafgingen.⁵ De beperkte bekendheid die Grünkorn geniet onder filmhistorici heeft hij vooral te danken aan zijn reisbioscoop met 'Electrische Kinematograaf' waarmee hij vanaf 1897 langs Belgische en Nederlandse kermissen toerde. Desalniettemin was Grünkorn, voordat hij zijn kinematograaf aanschafte, al ruim tien jaar met verschillende attracties actief in het kermiscircuit. Zo had hij de eerste achtbaan op de Nederlandse kermis, een mechanisch diorama en een tableaux vivant. Deze attracties brachten afwisselend ervaringen van mobiele en virtuele visualiteit. Ze appeleerden aan het moderne spektakel van mechanische beweging en refereerden aan de thema's observatie, zichtbaarheid en actualiteit. Deze studie van Henri Grünkorns activiteiten illustreert hoe de vroege filmervaring in verschillende opzichten een accumulatie was van negentiende-eeuws spektakel. Daarbij richt mijn studie zich voornamelijk tot spektakel als de (zintuigelijke) ervaring van attracties in de context van de kermis.

Henri Grünkorn en de Amerikaanse Rutschbaan

In Guido Convents' waardevolle overzichtsstudie naar de introductie van film in België verschijnt Henri Grünkorn op verschillende momenten in beeld.⁶ Toch is er over het leven van Grünkorn voor 1896, toen hij zijn kinematograaf aanschafte, niet bijster veel bekend. Geboren in Duitsland (wellicht in Brunswick) in 1856 als Heinrich Ludwig Grünkorn, trouwde hij in 1890 in Den Haag met een Nederlandse vrouw. Ze vestigden zich in Amsterdam. Vanaf 1900 staan Grünkorn en zijn vrouw ingeschreven als inwoners van Gent. Het is enigszins onduidelijk hoe Grünkorns carrière op de kermis begon, maar vaststaat dat hij vanaf 1888 tot na 1910 actief was in België, Duitsland en Nederland.

In 1888 reisde Grünkorn langs Nederlandse kermissen met zijn attractie 'De Amerikaanse rutschbaan', ook wel 'Montagne russe' of 'Vliegende bergtram' genoemd. Hoewel het woord *rutsch* ook voor glijbanen werd gebruikt, betreft het hier duidelijk een voorloper van de achtbaan. Henri Grünkorn was daarmee de eerste foorkramer die met een achtbaan langs Nederlandse kermissen ging. Enkele advertenties prijken met een afbeelding van een korte achtbaan (Afbeelding 1). Tussen 1888 en 1891 was de rutschbaan onderdeel van kermissen in onder meer Haarlem, Heusden, Leeuwarden, Purmerend, Zwolle, Rotterdam en Leiden. De aanschaf van de rutschbaan moet een aanzienlijke investering zijn geweest, wat suggereert dat Grünkorn een kapitaalkrachtige kermisexploitant was. De opbouw van de attractie was een behoorlijk karwei, waarbij Grünkorn de hulp nodig had van 'twee flinke knechts'.⁷

Nieuw. Nieuw.
1889.
DE AMERIKAANSCH

RUTSCHBAAN.

Voor het eerst alhier op de Kermis.
SNELSTE VAART OVER BERG EN DAL.
GROOT VERMAAK VOOR JONG EN OUD.

LEIDEN.
STANDPLAATS:
Binnenvestgracht
bij de **LAMMERENMARKT.**

Afbeelding 1. Leydse Courant, 23 juli 1889.

Eenmaal op de kermis van Heusden in april 1889 bleef Grünkorns attractie niet onopgemerkt. Een relatief lang stuk in de *Provinciale Noordbrabantse en 's Hertogenbossche Courant* geeft een minutieuze beschrijving:

Een karretje of lorrie loopt eerst over een paar in sterk hellende richting aangebrachte rails door zijn eigene zwaarte en die der daarop zittende personen, met zooveel kracht naar beneden, dat het, op het laatste gedeelte der rails gekomen zijnde, door zijn vaart

tegen weer in opwaartse richting gestelde rails, over een heuveltje vliegt, weer daalt en dus weer gang krijgt om tegen eene volgende hoogte op te vliegen, waarna het dezelfde baan weer terug aflegt.⁸

Het artikel vertelt verder dat de baan vijf meter hoog is en tachtig meter lang, hoewel Grünkorn zelf adverteerde met een lengte van honderd meter.⁹ Hoe dan ook moet het een spectaculaire attractie zijn geweest, zozeer zelfs dat het in omvang een van de grootste attracties uit de Nederlandse kermisgeschiedenis is.¹⁰ Daarnaast was de attractie elektrisch verlicht, een andere noviteit op de kermis in die tijd. Het krantenartikel beschrijft dat er destijds twee andere rutschbanen in Nederland waren: één in Scheveningen bij het Kurhaus en één in Amsterdam bij het Tolhuis, een plaats van vertier aan de noordzijde van het IJ (Afbeelding 2). Henri Grünkorn was ook de eigenaar van de rutschbaan in Amsterdam aangezien hij deze in 1888 te koop aanbood.¹¹ Over de Scheveningse variant schreef het *Algemeen Handelsblad* dat de attractie gevaarlijk was. De krant concludeerde daarop gekserend dat de rutschbaan wellicht gebouwd was in opdracht van ‘een paar jeugdige doktoren’ die behoefte hadden aan nieuwe patiënten.¹² In 1890, het laatste jaar dat hij met de rutschbaan rondtrok, zag Grünkorn zich genoodzaakt te vermelden in advertenties dat het een ‘solide constructie’ betrof, ‘waarin een ieder geheel zonder gevaar kan plaatsnemen.’ Een veiligheidsrail zou voorkomen dat de karretjes ontspoorde.¹³ ‘Het ding zit steviger in elkaar dan menige Amerikaansche spoorweg’, concludeerde een krant vervolgens.¹⁴ Overigens is over ongelukken met zowel Grünkorns baan als de Scheveningse variant niets bekend.

Afbeelding 2. Postkaart rutschbaan bij het Tolhuis, Amsterdam eind jaren 1880. Bron: Catalogus Zwiggelaar Auctions, veiling 15, 6 juni 2016.

Risico en gevaar waren onderdeel van het spektakel, zoals dat ook bij latere achtbanen het geval zou zijn.¹⁵ Snelheid en hoogte speelden daarbij een belangrijke rol. Grünkorn adverteerde dan ook met de slogan 'de snelste vaart over berg en dal'. Een spektakel als de rutschbaan was bijzonder op de negentiende-eeuwse kermis omdat het in tegenstelling tot de meeste andere attracties daadwerkelijk het lichaam in beweging bracht. Op de kermis van Leeuwarden was de rutschbaan bijvoorbeeld omringd door een 'schouwburgtent', een camera obscura, een tent met optische illusies, een demonstratie met stoomaangedreven fietsen, een paardenspel, en een attractie met 'de wonderen van den vooruitgang'.¹⁶ Attracties waren dus veelal theateraal opgezet. De bezoeker was daarbij een toeschouwer op veilige afstand van het spektakel. De rutschbaan (net als de carrousel die bijvoorbeeld in Den Bosch naast Grünkorn stond) vormde daarop een uitzondering.¹⁷ De bezoeker nam deel aan het spektakel. In de kern van de attractie bevond zich een lichamelijke sensatie van beweging en snelheid.

Mobiliteit en snelheid kregen onder de invloed van technologische vooruitgang in de negentiende eeuw een nieuwe dimensie. Mobiliteit werd daarmee een mechanisch spektakel. Voorbeelden hiervan zijn de locomotief en trein, maar we kunnen ook denken aan de fiets, de lift, luchtballonnen, stoomboten en roltrappen. Dit soort technologische vooruitgang werd bejubeld en tentoongesteld. Tegelijkertijd was angst een belangrijk onderdeel van het spektakel. Technologie was een zege maar een ongeval kon dodelijk zijn.¹⁸ Bij het spektakel van mobiliteit was altijd een (potentieel destructieve) vorm van kracht betrokken. In het geval van de 'Amerikaanse rutschbaan' was dit de werking van de zwaartekracht.

Onderdeel van dit spektakel was dat het lichaam over een korte of langere afstand getransporteerd werd, vaak met een hogere snelheid dan men tot dan toe gewend was. Anne Friedberg spreekt hier dan ook over mobiel toeschouwerschap (*mobile spectatorship*). Daarmee gepaard gaat een mobiele visualiteit (*mobilized visuality*): een manier van waarneming waarin de wereld wordt voorgesteld als een esthetisch, visueel object waar de toeschouwer zich langs beweegt, zoals de flaneur zich door de straten van de stad begeeft.¹⁹ Eigenlijk zien we vrijwel meteen bij de introductie van de cinema de invloed van deze esthetiek op de filmvorm. Films van zowel de Lumières als Edison imiteren de sensatie van mobiliteit, bijvoorbeeld in de zogenaamde *phantom rides*, de populaire films waarbij een camera op een trein, tram, boot, of rollend trottoir gemonteerd was.²⁰ De sensatie van beweging die Grünkorns attractie de 'Amerikaanse rutschbaan' verschaft is daarmee relevant vanuit het perspectief van zijn 'Electrische kinematograaf' acht jaar later. De rutschbaan illustreert het spektakel van mechanische beweging en mobiel toeschouwerschap; twee elementen die later in een aangepaste andere vorm zouden terugkeren in de vroege filmervaring.

De wereld in het klein

Eind 1890 verschijnt Henri Grünkorn met een nieuwe attractie 'De wereld in het klein'. In 1891 staat hij nog op sommige kermissen met zowel deze nieuwe attractie als de rutschbaan.²¹ 'De wereld in het klein' lijkt een mechanisch diorama te zijn geweest.²² De attractie, volgens Grünkorn zelf 'het grootste mechanische kunstwerk van tegenwoordigen tijd', beeldde via allerlei automaten

en bewegende elementen het dagelijks leven uit in een klein bergstadje in de alpen. Het diorama stond tentoongesteld op een podium. De *Arnhemsche Courant* schreef begin 1891:

De aanblik van het stadje in de bergen, waar alles in beweging en leven is, mag verrassend genoemd worden. De natuurlijkheid van het lopen, het werken in alle ambachten, de spoortrein met de wuivende passagiers, de processie die onder het luiden van de klok en het spelen van het orgel de kleine kapel binnentreedt, het is alles zeer bezienswaardig.²³

Volgens zijn eigen advertenties heeft Grünkorn met deze nieuwe attractie gedurende het jaar 1890 op de Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen gestaan, een lokale variant op de populaire werelttentoonstellingen. Echter, zowel Grünkorn als zijn attractie staan niet vermeld in de officiële catalogus van de tentoonstelling.²⁴ Voor of na deze tentoonstelling heeft Grünkorn 'De wereld in het klein' ook geëxposeerd in het Pantopikum in Hamburg, vanaf 1879 een alom bekende plek voor tentoonstellingen met onder andere wassen beelden. Eind 1890 is de 'tentoonstelling' te zien in Groningen en Arnhem.²⁵ De daaropvolgende jaren, van 1891 tot 1894, reist Grünkorn met zijn attractie naar de kermissen van onder andere Haarlem, Rotterdam, Leeuwarden, Waalwijk en Utrecht.

De attractie moet relatief succesvol geweest zijn, aangezien Grünkorn in ieder geval vier jaar lang met 'De wereld in het klein' door Nederland trok, langer dan met de rutschbaan.²⁶ De aantrekkingskracht van de attractie is voornamelijk te verklaren door de hoeveelheid mechanische beweging en de overdaad aan details. 'Alle ambachten in werking' en 'alles leven en beweging' was ook hoe Grünkorn de attractie beschreef in advertenties. Daarnaast benadrukte hij dat er geen glas tussen de toeschouwer en de voorstelling zat. Hoewel er geen vaste begin- en eindtijden waren, had de attractie wel degelijk de structuur van een theatrale voorstelling: het publiek zat op stoelen waarbij kaartjes voor de voorste rijen duurder waren dan plekken achterin (25 cent voor eersterangs en 15 cent voor tweederangs kaartjes, een prijsstandaard die Grünkorn tot en met zijn kinematograaf in 1898 zou hanteren).²⁷

Grünkorn benadrukt in zijn advertenties dat 'De wereld in het klein' geen panorama of stereoscoop betrof.²⁸ Hij lijkt daarmee afstand te willen nemen van deze vormen van spektakel die zo populair waren in de twee voorgaande decennia. Het laat zien hoe snel bepaalde vormen van spektakel (tijdelijk) uit de mode raakten: Panorama Mesdag opende in 1881 zijn deuren als gevolg van de panorama rage die ontstond na 1875, maar in 1885 ging het al failliet zoals ook het Panorama Wauters in de Bezuidenhout slechts een kort leven beschoren was (1881-1887).²⁹ Dat Grünkorn zijn attractie zo nadrukkelijk distantieert van de panorama en de stereoscoop is opmerkelijk aangezien de geschiedenis van mechanische modellen en diorama's eeuwen teruggaat. Het mechanisch diorama was dus niet zozeer een nieuw medium, hoewel het wel degelijk uniek was op de Nederlandse kermissen in de jaren 1890.

In meerdere opzichten lijkt 'De wereld in het klein' minder spectaculair en vernieuwend te zijn geweest dan de 'Amerikaansche rutschbaan'. Het mechanisch diorama bood Grünkorn echter wel belangrijke praktische voordelen. Exploitatie op de kermis was goedkoper omdat 'De

wereld in het klein' compacter was dan de rutschbaan. Daarnaast kon Grünkorn de attractie ook tentoonstellen buiten de kermis om. Zodoende was hij minder afhankelijk van het kermisseizoen en was hij minder kwetsbaar voor het 'antikermisoffensief' van lokale overheden.³⁰ Het mechanisch kunstwerk paste op het podium van sociëteiten of het werd tijdelijk uitgesteld in leegstaande winkelpanden ('verkooplokalen'). Zo stond Grünkorn eind 1890 in het Concerthuis aan de Poelestraat in Groningen en rond de jaarwisseling in een winkelpand in Arnhem. In het voorjaar van 1891 was de tentoonstelling te zien in een pand aan de Kalverstraat in Amsterdam.³¹ Dit circuit van informele, tijdelijke theaters en alternatieve locaties zou Grünkorn de rest van zijn carrière gebruiken, bijvoorbeeld met zijn kinematograaf.

Hoewel 'De wereld in het klein' minder spectaculair lijkt te zijn geweest dan de achtbaan kunnen wij ook in deze attractie elementen herkennen die later zouden terugkeren in de vroege filmervaring. Ten eerste is daar het spektakel van de mechanische beweging. Objecten die ogenschijnlijk uit zichzelf konden bewegen hadden een enorme aantrekkingskracht op het publiek. Deze objecten hoefden niet perse groot en overweldigend te zijn, zoals treinen en stoommachines. We kunnen bijvoorbeeld ook denken aan mechanische poppen, ook wel automata genoemd. De tweede helft van de negentiende eeuw zag een bloeiperiode van deze automata en mechanisch speelgoed. De precieze en mechanische aard van de attractie werd extra benadrukt door Grünkorn die bij zijn tentoonstelling vertelde dat de constructie van het mechanisch kunstwerk maar liefst vijf en een half jaar in beslag had genomen.³² Zoals bij een mechanische pop kon de attractie dan ook door toeschouwers beoordeeld worden op 'natuurgetrouwe' bewegingen, zoals 'de werkelijkheid van het lopen, het werken in alle ambachten,' en dat was 'uiterst natuurlijk... als ware 't werkelijkheid.'³³

Naast de mechanica, appelleerde 'De wereld in het klein' ook aan de typische negentiende-eeuwse fascinatie voor observatie en de miniatuur. 'Een mikrokosmos' noemde het *Bataviaasch Nieuwsblad* de attractie.³⁴ Het publiek zag tijdens de show hoe, op beperkte schaal en op overzichtelijke wijze, de wereld 'werkte'. De relatie tussen het grote en het kleine is daarmee pertinent. Didier Maleuvre in zijn geschiedenis van het museum in de negentiende eeuw beschrijft de fascinatie voor miniaturen als 'expressions of a consciousness that seeks to cram the world into a compact object graspable at a glance.'³⁵ Op soortgelijke wijze stelt Steven Millhauser: 'The miniature, then, is an attempt to reproduce the universe in a graspable form. It represents a desire to possess the world more completely, to banish the unknown and the unseen.'³⁶ De miniatuur stelt de kijker in staat om de wereld vanaf een afstand met een objectieve blik te aanschouwen, een kijkpositie die volgens Millhauser gerelateerd is aan de heuveltop en de uitkijktoren. Hoewel de heuveltop en uitkijktoren een lange geschiedenis hebben, krijgt de panoramische of panoptische kijkpositie een prominentere rol in de negentiende eeuw. Naast de ideologische uitwerkingen hiervan beschreven door Foucault, komt de fascinatie voor observatie ook veelvuldig naar voren in populair vermaak. De succesvolle formule van de wereldtentoonstellingen, zoals bijvoorbeeld de Antwerpse tentoonstelling van 1894, bestond eruit de wereld te comprimeren 'tot een helder te overschouwen totaalbeeld.'³⁷ Wereldtentoonstellingen, musea, panorama's en diorama's appelleren daarmee allemaal op verschillende wijzen aan een soortgelijk verlangen van de toeschouwer om de wereld te aanschouwen vanuit een

gemedieerde, objectieve positie. Ondanks dat Grünkorns 'De wereld in het klein' slechts een bescheiden attractie was, adresseerde het mechanisch diorama wel degelijk dezelfde fascinatie voor overzicht en detail.

In tegenstelling tot de mobiele toeschouwer bij Grünkorns achtbaan was de kijker nu tijdens de show gebonden aan zijn of haar stoel (hoewel men na de show van dichtbij een kijkje kon nemen om de details te aanschouwen). De mobiliteit van de kijker werd ingeruild voor de mobiliteit van de representatie. Friedberg stelt dat zowel het panorama en diens 'opvolger' de diorama een nieuwe vorm van virtuele mobiliteit voorstelde.³⁸ Panorama's en diorama's werden gepresenteerd als denkbeeldige reizen naar exotische locaties. Deze gemedieerde reizen kenmerkten zich door een paradoxale kijkervaring waarbij men enerzijds werd uitgenodigd zich te verliezen in het geschilderde landschap en het verhaal dat daarbij verteld werd, terwijl de kijker tegelijkertijd werd gewezen op de kunstmatigheid van het panorama of diorama. Het maakproces was onderdeel van de attractie. 'De wereld in het klein' was daarin niet anders. Grünkorn nam zijn publiek mee naar een (Duits) bergdorpje, een plek die gezien de toenmalige populariteit van Alpentoeerisme tot de verbeelding sprak. Het berglandschap was een prominent onderwerp in panorama's en stereoscopische afbeeldingen van die tijd (zoals het dat ook voor vroege film zou worden). Tegelijkertijd besprak Grünkorn de attractie expliciet als een 'plastisch kunstwerk,' een artificiële constructie gemaakt door een kunstenaar. De kijker zag dus niet de werkelijkheid maar een representatie daarvan. We zouden daarmee kunnen stellen dat, net als het mobiele toeschouwerschap, de ervaring van virtuele mobiliteit die het mechanisch diorama opriep wederom zou terugkeren als onderdeel van de vroege filmervaring.

Expeditie Lombok

Tot en met 1894 reisde Henri Grünkorn langs de kermissen met 'De wereld in het klein'.³⁹ In de wintermaanden van 1894 en 1895 had Grünkorn een voorstelling of tentoonstelling genaamd 'De Tooverkamer' in het Nederlandsch Panopticum. Gelegen aan de Amstelstraat in Amsterdam was het Nederlandsch Panopticum een populair wassenbeeldenmuseum waar vooral historische figuren stonden tentoongesteld.⁴⁰ Met 'De Tooverkamer' stond Grünkorn ook kort op de kermissen van Assen en Meppel, beide keren naast het panopticum van Robert Geissler.⁴¹ Net als Grünkorn was Geissler een van oorsprong Duitse foorkramer die vooral actief was op Nederlandse en Belgische kermissen. Naast wassenbeelden van historische figuren bevatte zijn panopticum ook beelden van actualiteiten, waaronder een scene van de gevechten in Nederlands-Indië in 1894, de zogenaamde Lombok-expedities.⁴² In de winter van 1894-95 ontstond er een ware Expeditie Lombok-gekte in Nederland. De vorst (radja) van het Balinese rijk Lombok weigerde zijn autonomie op te geven waarna de Nederlandse overheerser hard ingreep. Nadat de Eerste Lombok-expeditie in augustus 1894 uitmondde in een gevoelige nederlaag voor het Nederlandse leger in Indië ('de ramp te Lombok'), werd in december van hetzelfde jaar het verzet gebroken en werd de Lombok-oorlog uiteindelijk alsnog door de Nederlanders gewonnen. Na de slag werd het paleis van de radja geplunderd en werden alle waardevolle bezittingen naar Nederland gebracht. In de kranten verschenen uitgebreide verslagen van de gevechten en de overwinning werd in Nederland dan ook met gejuich ontvangen.⁴³

Evenals Robert Geissler speelde Henri Grünkorn in op de actualiteit en de populariteit van de Lombok-expeditie. In de zomer van 1895 kwam hij met een kermisattractie genaamd 'Expeditie Lombok'. Nog meer dan 'De wereld in het klein' was 'Expeditie Lombok' een theatrale voorstelling. Dit keer stonden er geen mechanische poppen en bewegende treinen op het podium maar levende acteurs. Het is moeilijk vast te stellen of 'Expeditie Lombok' een toneelvoorstelling was of een voorstelling met levende beelden (*tableaux vivants*). Een affiche afgedrukt in de *Amersfoortsche Courant* schrijft dat de show bestond uit 'zeven taferelen uitgevoerd door levende personen'.⁴⁴ De opzet van de voorstelling in zeven *taferelen* (en niet zeven *bedrijven*) doet vermoeden dat het inderdaad om een show met levende beelden gaat. Een symfonieorgel functioneerde tegelijkertijd als extra attractie. De geschiedenis van de Lombok-oorlog werd verteld in zeven korte, dramatische momenten, van 'het verraad in de nacht' tot 'de bestorming' door de 'dapperheid van de Hollanders' en 'het gevangen nemen van de radja'. Door de uitgebreide aandacht in de pers was het publiek uitvoerig bekend met het opgevoerde verhaal. Daarnaast waren er enkele geïllustreerde uitgaven die het publiek hielpen een beeld te vormen bij de expeditie.⁴⁵ Een direct verband tussen de titels van de taferelen en deze uitgaven heb ik niet kunnen vinden. Grünkorns voorstelling stimuleerde dus de publieke verbeelding van het conflict. De kunst was om door middel van voldoende referenties naar de actualiteit op een overtuigende wijze in te haken op de kennis (en het nationalistisch sentiment) van het publiek.⁴⁶

Eind negentiende eeuw waren levende beelden of *tableaux vivants* bepaald geen nieuw fenomeen. De traditie van levende (stand)beelden vindt zijn oorsprong in Griekse oudheid en had een prominente liturgische functie in de middeleeuwen terwijl de kunstvorm ook floreerde tijdens de renaissance.⁴⁷ Deze opvoeringen hadden vaak een rituele functie. Aan het begin van de negentiende eeuw was er ook een opleving van de *tableaux vivants*. Maar meestal werden er dan religieuze, mythologische, of volkse verhalen uitgebeeld, of schilderijen en kunstwerken waar het publiek bekend mee was. Het spektakel van de realiteit, of beter gezegd het spektakel van de actualiteit, was echter een relatief nieuw fenomeen inherent aan de komst van moderniteit. Actuele, ingrijpende gebeurtenissen werden tentoongesteld door middel van wassenbeelden, een betrekkelijk nieuw medium in de late negentiende eeuw.⁴⁸ Grünkorns 'Expeditie Lombok' laat echter zien dat een relatief oud medium als levende beelden ook ingezet werd voor de spectacularisatie van de actualiteit. De Lombok-oorlog was dus een gebeurtenis die via meerdere media gecommuniceerd en genegotieerd werd. Het was daarmee een voorloper van de Boerenoorlog enkele jaren later, die op het toneel en in films zou worden tot een breed gedragen nationalistisch mediaspektakel.⁴⁹

De Kinematograaf

Waarschijnlijk ebde de belangstelling voor 'Expeditie Lombok' langzaam weg in het najaar van 1895, toen ook de aandacht van de kranten in de nasleep van de oorlog afnam. In oktober van dat jaar geeft Grünkorn dan ook zijn laatste voorstelling met deze attractie. Grünkorns activiteiten in de zomer van 1896 zijn mij onduidelijk. Over zijn activiteiten vanaf eind 1896 is echter veel meer bekend; hij koopt in het najaar zijn eerste kinematograaf in Berlijn en in het voorjaar

van 1897 geeft Grünkorn zijn eerste shows op de kermis.⁵⁰ Hij is bepaald niet de eerste met een filmprojector. In 1896 zijn er al meerdere mensen actief in Nederland met verschillende projectoren (de Lumières, de broers Werner, de broers Skladanowsky en Robert Paul geven shows in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam; Christiaan Sliker is dan al actief op verschillende kermissen). Grünkorns keuze voor de kinematograaf als nieuwe attractie kunnen we proberen te verklaren uit praktisch oogpunt. Hij had immers al een tent en op de rutschbaan na hadden al zijn voorgaande attracties een theateropstelling. Daarnaast was hij bekend met elektriciteit. Al deze elementen maakten de stap van het diorama via het tableaux vivant naar filmprojectie niet zo groot.

Naast de praktische elementen van Grünkorns keuze voor de kinematograaf, kunnen we door middel van de hierboven beschreven studie van zijn attracties de vroege filmervaring contextualiseren als verankerd in de laatnegentiende-eeuwse spektakelcultuur. De 'Amerikaanse rutschbaan' adresseerde het spektakel van beweging, mobiliteit en mobiele visualiteit, terwijl 'De wereld in het klein' inspeelde op een fascinatie voor observatie door de wereld te comprimeren tot een eenvoudig te overzien mechanisch-bewegend schouwspel en de toeschouwer mee te nemen naar een exotische locatie. 'Expeditie Lombok', in de vorm van een tableaux vivant, haakte in op het spektakel van de actualiteit. Als onderdeel van een groter mediaspektakel speelde het in op een nationalistisch sentiment.

Op verschillende manieren kwamen deze uitingen van de negentiende-eeuwse sensatiecultuur (het spektakel van de mobiliteit en een fascinatie voor observatie en actualiteit) terug in de kinematograaf. De introductie van film was daarmee een knooppunt van modern spektakel.⁵¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de allereerste reeks films waarmee Grünkorn rondtrok in 1897 een combinatie was van 'gezichten van alle landen, aankomsten van treinen en trams, gezichten der zee, serpentine-dansen, acrobaten, smeden, schilders, vissers, enz. enz.'⁵² Hij vertoonde onder andere de scenes *Neger-bad aan den Congo* (*Baignade de nègres*, Lumière 1896) en *Aankomst van een boot in een dok te Antwerpen* (*Arrivée en bateau*, Lumière 1897). Deze lijst met onderwerpen was een beproefde succesformule, vrijwel alle vroege filmvertoners combineerden beelden van aankomende treinen, dansende vrouwen en andere theaternummers, scenes van golven in de branding en toeristische of exotische locaties. Het daaropvolgende jaar voegde Grünkorn daar nog recente actualiteiten aan toe met beelden van onder andere de kroningsfeesten van Wilhelmina om zo, na Lombok, wederom deel te nemen aan een 'media event'.⁵³ Dat jaar vertoonde hij ook zogenaamde historische actualiteiten met *Moordaanslag onder de regering van Frans I* (*Assassinat du duc de Guise*, Lumière 1897) en *De laatste patronen* (*Les dernières cartouches*, Lumière 1897) en trucagefilms met meerdere scènes over Aladdin en Faust.⁵⁴ Grünkorns show met de elektrische kinematograaf was dus een concentratie van fascinaties die ook al in zijn voorgaande attracties besloten lagen.

Echter moeten we ons niet laten verleiden tot de stelling dat de vroege filmervaring die de kinematograaf bracht een simpele optelsom was van alle voorgaande attracties. Er verdwijnen bij het nieuwe medium film juist ook onderdelen van voorafgaande ervaringen terwijl andere elementen in een andere vorm worden aangeboden. Film was in sommige opzichten ook een tamelijk onlogische combinatie van voorafgaande attracties. Het resultaat is, zoals Friedberg

Neger-bad aan den Congo (Baignade de nègres, *Lumière* 1896).

Moordaanslag onder de regering van Frans I (Assassinat du duc de Guise, *Lumière* 1897).

stelt, dat de vroege filmervaring wordt gekenmerkt door een dubbele paradox.⁵⁵ De filmervaring zinspeelt nog altijd op de aantrekkingskracht van beweging (de scenes van boten en treinen), zoals we rutschbaan dat ook deed. Maar terwijl de mobiliteit op het scherm in tijd en ruimte toeneemt, is de kijkpositie juist statischer dan voorgaande attracties. 'Movement was captured but at the same time confined.'⁵⁶ Het 'blikveld' of *gaze* van de toeschouwer is in mobiliteit toenomen aangezien de bezoeker van de kinematograaf nu beelden ziet van exotische plekken (Congo) en andere tijden. Tegelijkertijd is het blikveld minder mobiel: het is beperkt door de het kader van het scherm en de camera of het frame dat beweegt en niet het fysieke blikveld van de toeschouwer, zoals zij/hij dat nog wel kon doen bij het mechanisch diorama en het tableaux vivant. Hoewel er dus bij elk van Grünkorns attracties mobiel toeschouwerschap een rol speelde, werd beweging bij de kinematograaf beperkt tot virtuele mobiliteit.

De kinematograaf bracht een ervaring van virtuele visualiteit. Toch werd de ervaring juist gekenmerkt door een drang naar werkelijkheid en realiteit. Dit is het tweede onderdeel van de dubbele paradox die Friedberg uiteenzet. Enerzijds was dit een spectacularisatie van de werkelijkheid die karakteristiek was voor de moderniteit.⁵⁷ Alledaagse taferelen zoals het werk van smeden, schilders en vissers was een belangrijk component van Grünkorns show die we kunnen herleiden tot 'De wereld in het klein'. Anderzijds uitte de tegenstelling virtualiteit-werkelijkheid zich ook in de fascinatie voor de technologie (film, scherm, projector) áchter de illusie van 'bewegende lichtbeelden'. Zoals beschreven was een dergelijke fascinatie voor de technologie achter de representatie wederom onderdeel van 'De wereld in het klein'.

Conclusie

Net als in het buitenland werd film in Nederland geïntroduceerd als nieuwe, moderne, (potentieel) revolutionaire en bovenal spectaculaire technologie.⁵⁸ Toch moeten we het spektakel van vroege 'bewegende lichtbeelden' of 'levende fotografiën [*sic*]' plaatsen in een context van de laatnegentiende-eeuwse cultuur waarin spektakel wijdverspreid was en in vele gedaanten voorkwam. Het historiseren van de vroege filmervaring aan de hand van andere negentiende-eeuwse attracties verschaft inzicht in de verhouding van film als nieuw medium ten opzichte van aangrenzende vormen van spektakel. Deze casestudie van Henri Grünkorns kermisattracties voorafgaand aan de kinematograaf laat zien dat de vroege filmervaring nauw verweven was met het spektakel van mobiliteit een wijdverspreide fascinatie voor observatie en actualiteit. Dat wil niet zeggen dat dit de enige elementen waren die de filmervaring karakteriseerden. Er zijn uiteraard andere vormen van spektakel onbehandeld gebleven die ook hun invloed hadden op de introductie van film. Desalniettemin verschaft het overzicht van Grünkorns attracties een raamwerk waarin we de vroege filmervaring kunnen historiseren. Grünkorns attracties laten zien hoe de positie van de toeschouwer telkens veranderde terwijl ook de rol van de representatie wijzigde. Zodoende kunnen we de filmervaring conceptualiseren als een accumulatie van mobiel en virtueel toeschouwerschap, en een cluster van mobiele en virtuele visualiteit.

Hoewel deze casestudie stopt in 1898, is Grünkorn in de daaropvolgende jaren nog op allerlei manieren actief in het filmbedrijf. In 1899 produceert hij zelf enkele films die in

onderwerpskeuze erg lijken op populaire Lumière en Edison scenes (o.a. *Aankomst eener trein te Leiden, Het uitgaan der katoenfabriek, Het uitrusten van de Utrechtsche brandweer*).⁵⁹ Daarnaast reist hij nog geruime tijd rond met zijn reisbioscoop, ook nadat hij deze in 1905 verkoopt aan Willem Kruger. Dit alles maakt Henri Grünkorn tot een bijzonder interessant figuur voor de introductie en ontwikkeling van vroege film. Aangezien veel van zijn activiteiten in deze periode tot op heden enkel zijn beschreven vanuit het Belgisch perspectief, zou een brede studie naar Grünkorn in Nederland een welkome en logische vervolgstap zijn.

Notes

1. Mijn dank gaat uit naar Hennie van Oers, historicus van de Stichting Kermiscultuur Nederland, voor zijn kennis op het gebied van kermisgeschiedenis en het gracieus delen van zijn bronnen.
2. Zie bijvoorbeeld het stuk 'Iets over de kinematograaf' in *Vragen van den Dag* 7 (1898). Ook verschenen in *Tilburgsche Courant*, 28 juli 1898 en *De volksstem*, 31 augustus 1898. In vergelijking met bijvoorbeeld de Verenigde Staten en Frankrijk werd er in de Nederlandse pers relatief weinig aandacht besteed aan de cinematograaf en andere uitvindingen. Wellicht omdat het meestal buitenlandse uitvindingen betrof. Ook het feit dat film vooral op de kermis werd geïntroduceerd bij het Nederlandse publiek hielp niet echt mee. G.H. Jansen beschrijft een langdurig en hardnekkig 'antikermisoffensief' vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw waarin de gegoede burgerij de kermis beschouwd als een ongewild fenomeen. Zie G.H. Jansen, *Een roes van vrijheid: Kermis in Nederland* (Meppel: Boom, 1987), 75–95.
3. Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1993). Als overkoepelende categorie presenteert Friedberg 'the mobile gaze'. Zie ook Friedberg, "Trottoir Roulant: the Cinema and New Mobilities of Spectatorship," in *Allegories of Communication*, red. John Fullerton en Jan Olsson (Rome: John Libbey, 2004), 263–276. Friedberg behandelt deze noties ook, zij het vanuit een ander perspectief, in *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006). Friedberg beschrijft virtualiteit als een 'second-order materiality,' in *The Virtual Window*, 11.
4. Enkele voorbeelden van mediahistorische studies die gebruik maken van de concepten mobiliteit en virtualiteit, al dan niet geïnspireerd door Friedbergs werk, zijn bijvoorbeeld Alison Griffiths studie naar vroege reisfilms in *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture* (New York: Columbia University Press, 2002), Erkki Huhtamo's uitgebreide media-archeologisch onderzoek naar bewegende panorama's *Illusions in Motion* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013) en Lauren Rabinovitz' studie naar de 'trein-en-cinema-attractie' Hale's Tours, "'Bells and Whistles': The Sound of Meaning in Travel Film Rides," in *The Sounds of Early Cinema*, red. Richard Abel en Rick Altman (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 167–180 en "From Hale's Tours to Star Tours: Virtual Voyages and the Delirium of the Hyper-Real," in *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, red. Jeffrey Ruoff (Durham: Duke University Press, 2006), 42–60. Ook Nanna Verhoeffs *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation* maakt gebruik van Friedbergs termen mobiele virtualiteit en virtuele mobiliteit en komt zo tot een alternatieve geschiedenis van het scherm.
5. Het woord kinematograaf was een algemene term die tot ongeveer de jaren 1910 dominant was om verschillende modellen en merken projectoren aan te duiden. Grünkorn gebruikte verschillende woorden om zijn attractie te duiden. In de periode 1897–1899 naast kinematograaf onder andere kinematograph, cinematograph en cinematograaf. Daarnaast sprak hij ook van 'bewegende lichtbeelden' of 'levende fotografiën [sic]'. Gedurende dit artikel zal ik de term kinematograaf in algemene zin gebruiken. In navolging van André Gaudreault gebruik ik de term om een groep apparaten te omschrijven ('appareil de base') die gebuikt werden in verschillende culturele vormen en nog geen deel uitmaakten van het medium cinema. In André Gaudreault, "The Culture Broth and the Forth of Cultures of So-called Early Cinema," in *A Companion to Early Cinema*, red. André Gaudreault, Nicolas Dulac, en Santiago Hidalgo (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), 15–17.
6. Guido Convents, *Van kinetoscope tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2000), 106. Zie ook Guido Convents, "Motion Picture Exhibitors on Belgian Fairgrounds: Unknown Aspects of Travelling Exhibition in a European Country, 1896–1914," *Film History* 6, nr. 2 (zomer 1994): 238–249.
7. *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 31 maart 1890.
8. *Provinciale Noordbrabantse en 's Hertogenbossche Courant*, 29 april 1889.

9. *Schuitmakers Purmerender Courant*, 13 oktober 1889.
10. Persoonlijke communicatie met de Stichting Kermiscultuur Nederland.
11. *Nieuws van den Dag*, 2 augustus 1888. De Amsterdamse rutschbaan bij het Tolhuis is een andere dan de baan die Grünkorn meeneemt naar kermissen aangezien beide banen tegelijk in gebruik zijn. De baan bij het Tolhuis is in gebruik tot 1900, wanneer hij weer te koop wordt aangeboden wegens ruimtegebrek.
12. *Algemeen Handelsblad*, 13 juni 1889.
13. *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 26 juli 1890.
14. *Schuitmakers Purmerender Courant*, 20 oktober 1889.
15. Er zijn vrijwel geen studies beschikbaar over de geschiedenis van achtbanen op Europese kermissen. Voor de Amerikaanse context zie Robert Cartmell, *The Incredible Scream Machine: A History of the Roller Coaster* (Fairview Park: Bowling Green State University Popular Press, 1987), John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century* (New York: Hill and Wang, 1978), en Arwen P. Mohun, "Designed for Thrills and Safety: Amusement Parks and the Commodification of Risk, 1880–1929," *Journal of Design History* 14, nr. 4 (2001): 291–306.
16. *Leeuwarder Courant*, 8 juli 1889.
17. *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche Courant*, 29 augustus 1889.
18. Ben Singer, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism," in *Cinema and the Invention of Modern Life*, red. Leo Charney en Vanessa R. Schwartz (Berkeley: University of California Press, 1995), 72–102.
19. Friedberg, *Window Shopping*, 3. Over het effect van treinreizen en mobiel toeschouwerschap op de filmervaring is veel geschreven. Zie bijvoorbeeld Wolfgang Schivelbusch, *Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (Berkeley: University of California Press, 1986) en Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Durham, NC: Duke University Press, 1997).
20. Tom Gunning, "Landscape and the Fantasy of Moving Pictures," in *Cinema and Landscape*, red. Greame Harper en Jonathan Rayner (Chicago: Intellect, 2010), 31–70. Lauren Rabinovitz, "Thrill Ride Cinema: Hale's Tours and the Scenes of the World," in *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity* (New York: Columbia University Press, 2012), 66–94.
21. *Leeuwarder Courant*, 8 juli 1891. Grünkorn had waarschijnlijk geen permanente plek op de tentoonstelling in Bremen, in de zomer van 1890 was hij ook actief op de kermissen van Leeuwarden en Zwolle.
22. Het woord diorama wordt hier in algemene zin gebruikt als een tentoonstelling die, vaak met gebruik van miniaturen en/of bewegende modellen in een driedimensionale opstelling refereert aan de dimensie van de werkelijkheid. Deze populaire definitie van de diorama is ontstaan in de negentiende eeuw en wijkt significant af van de 'originale' Diorama, geïntroduceerd door Louis Daguerre en Charles-Marie Bouton in Parijs, 1822. Dit Diorama (aangeduid met een hoofdletter) was een grootschalige en spectaculaire attractie gezeteld in een speciaal daarvoor ontworpen gebouw waarin het publiek zittend op een tribune langzaam draaide langs drie enorme schilderijen of diorama's. In een internationale context beschrijft Erkki Huhtamo hoe in de loop van de negentiende eeuw de definitie van de diorama langzaam verbreedde, om zo aan het eind van de eeuw een schier eindeloze verscheidenheid aan visuele attracties aan te duiden. Wellicht is dit ook de reden dat Grünkorn zelf het woord diorama niet gebruikt. Zie Huhtamo, *Illusions in Motion*, 154–159.
23. *Arnhemsche Courant*, 9 januari 1891.
24. *Officieller Katalog der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung Bremen 1890* (Berlijn: Mosse, 1890). Het kan zijn dat Grünkorn onderdeel was van een grotere attractie, of dat 'De wereld in het klein' onderdeel was van een onofficieel tentoonstelling-gerelateerd evenement.
25. *Arnhemsche Courant*, 22 december 1890.
26. Het succes van 'De wereld in het klein' is moeilijk te meten, maar tussen 1890 en 1893 bleef Grünkorn vaak langer dan een maand in een stad. Volgens de kranten werd het verblijf dan meerdere keren wegens succes verlengd, hoewel dit natuurlijk ook een marketingstrategie was. Opvallend is wel dat het *Bataviaasch Nieuwsblad*, een dagblad met verspreiding in Nederlands Indië, ook aandacht besteedde aan deze attractie.
27. Zie bijvoorbeeld *Leeuwarder Courant*, 15 juli 1891 en *Tilburgsche Courant*, 28 augustus 1892.
28. "De kermis," *Leeuwarder Courant*, 15 juli 1891.
29. Evelyn J. Fruitema en Paul A. Zoetmulder (red.), *Het panorama fenomeen. Onderwerp van een permanente tentoonstelling, ingericht ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van het Panorama Mesdag in Den Haag, dat op 1 augustus 1881 voor het eerst zijn poorten opende: catalogus in de gedaante van een geïllustreerde geschiedschrijving* (Den Haag: Panorama Mesdag, 1981). Een ander, tijdelijk populair panorama was onderdeel van het Paleis van de Volksvlijt in Amsterdam in 1881 en 1882. Na de panorama-rage van de vroege jaren 1880 kreeg het woord panorama een vrijere

betekenis. Panorama kon in de jaren 1890 verwijzen naar allerlei tentoonstellingen, zoals bijvoorbeeld het Kaiserpanorama, een stereoscopische kijkattractie die wordt gezien als belangrijke voorloper van film.

30. G.H. Jansen, *Een roes van vrijheid*, 75–95. Daarnaast was 1890 economisch een jaar van laagconjunctuur. Ook dit kan invloed gehad hebben op Grünkorns overweging om de rutschbaan in te ruilen voor een mechanisch diorama.
31. *Nieuwsblad van het Noorden*, 29 april 1891. *Nieuws van den Dag*, 3 april 1891. Het Concerthuis in Groningen zou vanaf 1967 tot 2010 dienst doen als bioscoop.
32. *Bataviaasch Nieuwsblad*, 7 april 1891. De krant beschrijft ook dat Grünkorn zelf de bouwer is van het kunstwerk, maar dit lijkt vrij onwaarschijnlijk.
33. *Arnhemsche Courant*, 9 januari 1891. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 20 juni 1891.
34. *Bataviaasch Nieuwsblad*, 7 April 1891.
35. Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), 133.
36. Steven Millhauser, "The Fascination of the Miniature," *Grand Street* 2, nr. 4 (zomer 1983): 135.
37. Bram Van Oostveldt en Stijn Bussels, "De Antwerpse wereldtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit," *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125, nr. 1 (2012): 7.
38. Friedberg, *Window Shopping*, 28.
39. Gedurende het laatste seizoen (zomer 1894) dat Grünkorn met De wereld in het klein langs Nederlandse kermissen toerde, had hij zeer tijdelijk een tweede attractie genaamd 'Les Vagues de l'Océan of de Golven van de Oceaan'. Behalve advertenties die schrijven over 'de nieuwste constructie en een schoon ingenieurswerk' heb ik helaas geen enkele beschrijving van deze attractie kunnen vinden.
40. Over de importantie van het negentiende-eeuwse museum en wassenbeelden voor opkomst van film zie Mark Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums and Modernity* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003).
41. *Provinciale Drentsche en Asser Courant*, 25 maart 1895, 20 april 1895.
42. Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné*, 197–199.
43. Over het algemeen had het Nederlandse publiek weinig problemen met de plunderingen, die de Nederlandse schatkist 1,8 miljoen gulden opleverden. Zie bijvoorbeeld de uitgebreide beschrijving in "De Lombokschat," *Nieuwsblad van het Noorden*, 28 augustus 1895. Hoewel slechts sporadisch, verschenen er ook al vroeg enkele kritische stukken in de pers, zoals het sarcastische artikel "Niet om te rooven en moorden, maar voor het recht!," *Recht voor allen: orgaan der Sociaal-Demokratische Partij*, 24 en 25 november 1894.
44. *Amersfoortsche Courant*, 21 oktober 1895.
45. Naast geïllustreerde tijdschriften verschenen er ook boeken en speciale uitgaven als uiting van collectieve vreugde of rouwverwerking, zoals *Nederland-Lombok* (Rotterdam: Van Ditmar, 1894) met daarin verzamelingen getuigenissen, illustraties, steunbetuigingen, liederen en foto's.
46. Over de opkomst (of terugkomst) van nationalisme eind negentiende eeuw lees Niek van Sas, "Fin-de-siècle als nieuw begin. Nationalisme in Nederland rond 1900," in *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit, 1750-1900* (Amsterdam: AUP, 2004), 577–591.
47. Vito Adriaenssens en Steven Jacobs, "The Sculptor's Dream: Tableaux Vivants and Living Statues in the Films of Méliès and Saturn," *Early Popular Visual Culture* 13, nr. 1 (2015): 41–65. Zie ook Stijn Bussels, "Powerful Performances: Tableaux Vivants in Early Modern Joyous Entries in the Netherlands," in *Le Tableau vivant ou l'image performée*, red. Patricia Brignone (Parijs: Mare & Martin, 2014), 71–92.
48. Vanessa Schwartz, "The Musée Grévin: Museum and Newspaper in One," in *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1998), 89–148; Mark Sandberg, *Living Pictures, Missing People*.
49. Karel Dibbets, "Paul Kruger als toneelheld en filmster. De verbeelding van de Boerenoorlog en de opleving van het nationalisme, 1899-1902," *De Negentiende Eeuw* 38, nr. 4 (2014): 225–268.
50. Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné*, 182. Hoewel Convents concludeert dat dit een model van Oskar Messter geweest moet zijn ('das Bioskop'), lijkt het mij waarschijnlijker dat het een model was van Hermann O. Foersterling. Bij mijn weten was de Bioskop een naam die niet door Messter gebruikt werd, maar door de gebroeders Skladanowsky. Grünkorn adverteert al in 1897 met de subtitel 'systeem Lumière' en de films die hij vertoonde waren ook veelal van Franse makelarij. Deze films van Pathé Frères en Lumière zouden niet passen op een Bioskop. Het lijkt mij daarom logischer dat Grünkorns apparaat een in Duitsland gefabriceerde projector was, waarvan het model gebaseerd was op de cinematograaf van de Lumières, of in ieder geval daar erg op leek. Deac Rossell heeft aangetoond dat Messter in 1896 zeker niet de enige fabrikant van kinematografen was in Berlijn. Aan de hand van een historische rondgang bij de enkele Berlijnse producenten in 1896, concludeert Rossell dat Christiaan Sliemers apparaat (die in

tegenstelling tot Grünkorns model bewaard is gebleven) niet door Messter gefabriceerd werd maar door Foersterling. Zijn modellen waren gebaseerd op een in Duitsland niet gepatenteerd ontwerp van de Fransman Pierre-Victor Continsouza, een voormalig werknemer van Pathé. Dat ontwerp lag zeer dicht bij de modellen van de Lumières. Foersterling, op zijn beurt, produceerde meerdere varianten op dit model. Het lijkt mij daarom waarschijnlijk dat Grünkorn, net als Slieker, een van Foersterlings apparaten heeft gekocht in Berlijn. Deac Rossell, "Beyond Messter: Aspects of Early Cinema in Berlin," *Film History* 10, nr. 1 (1998): 52-69.

51. Ik parafraseer hier Tom Gunning die schrijft dat de introductie van film 'reveals a knot of modern themes.' In Gunning, "The Ghost in the Machine: Animated Pictures at the Haunted Hotel of Early Cinema," *Living Pictures* 1, nr. 1 (2001): 14.

52. *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche Courant*, 14 september 1897.

53. Nico de Klerk beschrijft dat nieuwsevenementen, zoals de kroning van koningin Wilhelmina, een soort 'testcase' waren voor de capaciteiten van het nieuwe medium film, in "A few Remaining Hours: News Films and the Interest in Technology in Amsterdam Film Shows, 1896-1910," *Film History* 11 (1999): 5-17.

54. Voor een historische analyse van enkele van Grünkorns shows zie Gert Jan Harkema, "The New Within the Old, the Old Within the New: Transmediality and the Introduction of the Kinematograph in the Case of Aladin ou la Lampe Merveilleuse (1898)," *Kultura Popularna* 47, nr. 1 (2016): 16-28. Grünkorn zou ook films gaan produceren vanaf 1899 en qua onderwerpskeuze lijkt hij erg geïnspireerd te zijn geweest door de Lumières, zoals *Aankomst eener trein te Leiden* (1899) en *Uitgaan der Katoenfabriek* (1899).

55. Friedberg, *The Virtual Window*, 155.

56. Ibidem., 160.

57. Schwartz, "From *Journal Plastique* to *Journal Lumineux*: Early Cinema and Spectacular Reality," in *Spectacular Realities*, 177-199.

58. In een advertentie stelde Christiaan Slieker bijvoorbeeld: 'Wat is een kinematograaf? Het mooiste, het schoonste, wat tot heden op het gebied van electriciteit is uitgevonden.' *Leeuwarder Courant*, 13 juli 1896. Dit wil overigens niet zeggen dat het Nederlandse publiek de verschillende voorstellingen met geprojecteerde bewegende beelden allemaal als spectaculair ervaarde. Er waren ook publicaties die hun teleurstelling uitspraken.

59. Zie voor een volledige filmografie de webpagina "Henri Grünkorn," *Eyefilm.nl*. <https://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/persoon/henri-grunkorn> (16 september 2017).

Biografie

Gert Jan Harkema is promovendus en docent in filmwetenschappen aan Stockholm University, afdeling Media Studies. Zijn proefschrift onderzoekt de vroege filmervaring als esthetische en lichamelijke sensatie, en als onderdeel van een 'presentiecultuur'. Bijdragen van hem zijn verschenen in de journals *Kultura Popularna / Popular Culture* en *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image studies*, en in de bundels *Women Screenwriters: An International Guide* (red. Jill Nelmes en Jule Selbo, Palgrave 2015) en *Exposing the Film Apparatus* (red. Giovanna Fossati en Annie van den Oever, AUP 2016).