

DRIEDIMENSIONAAL NIEUWS

Het Nederlandsch Panopticum als concurrent van het geïllustreerde dagblad, 1882-1919

128

THREE-DIMENSIONAL NEWS

The Amsterdam wax museum as a competitor of the illustrated newspaper, 1882-1919

The nineteenth-century wax museum can be viewed as a contemporary mass medium that showed people scenes from the news. The Nederlandsch Panopticum was the first of its kind in the Netherlands, located in Amsterdam between 1882 and 1919. As an informative visual medium, the Panopticum had to compete with other media, like the illustrated newspaper, for the attention of the public. At the same time, the wax museum also depended on photographs published in these same papers: wax models were often, and in the course of time almost exclusively, modelled after photos. This reciprocal relationship can be seen as an example of 'intermediality'. In the end, the wax museum lost ground, foremost, to the new mass medium of the time, cinema, which took over both as an urban attraction and as a popular visual medium.

Op 18 juli 1882 opende het eerste wassenbeeldenmuseum in Nederland onder de naam 'Nederlandsch Panopticum' zijn deuren aan de Amstelstraat. Amsterdam werd die dag verrijkt met een bezienswaardigheid 'die in een wereldstad te huis behoort', zoals het *Algemeen Handelsblad* schreef. De verwachtingen waren hooggespannen. De collectie van 'beroemde, vermaarde, bekende en beruchte personen', levensecht uitgevoerd in was, zou een trekpleister vormen voor Amsterdammers, dagjesmensen en toeristen: 'als in levenden lijve staan ze daar, natuurlijk van tint en stand, waar en trouw in de officieele of kenschetsende kleederdracht'. Het museum zou uiteraard de verzameling in de loop van de tijd wijzigen en aanvullen 'naar gelang de actualiteit 't vereischt'.¹

Met de oprichting van het Nederlandsch Panopticum sloot Amsterdam zich aan bij een internationale ontwikkeling: in de tweede helft van de negentiende eeuw openden ook wassenbeeldenmusea in andere westerse steden. Het maken

1 'Het Panopticum', *Algemeen Handelsblad*, 18 juli 1882, 3.

van natuurgetrouwe wassen beeltenissen van personen was op zichzelf geen negentiende-eeuwse uitvinding: de techniek werd al sinds de middeleeuwen gebruikt om beelden van heiligen te maken.² In Amsterdam waren dit soort levens-echte sculpturen al te zien in de zeventiende-eeuwse 'Doolhoven', kleine attractieparken binnen de grachtengordel.³ Ook werden vanaf de achttiende eeuw anatomische modellen voor medische kennisoverdracht in was uitgevoerd.⁴ En in de negentiende eeuw waren rondreizende wassenbeeldenkabinetten een attractie op de kermis.⁵

Nieuw was echter wel het 'musealiseren' van wassen beelden in permanente gebouwen. Dit idee vindt zijn oorsprong in Parijs, waar Philippe Curtius in 1765 de eerste wassenbeeldengalerij, het *cabinet de cire*, opende. Curtius, een arts die aanvankelijk medische wassen modellen maakte, paste de vaardigheid toe om portretten van beroemde personen te maken. Samen met Marie Grosholtz (later Tussaud), de dochter van zijn huishoudster en vermoedelijk ook van hemzelf, maakte hij tijdens de Franse Revolutie wassen beeltenissen van bekende slachtoffers van de guillotine op basis van dodenmaskers die zij ter plekke afnamen.⁶ Na de dood van Curtius erfde Tussaud de collectie wassen beelden en vanaf 1802 trok ze met het kabinet rond door Engeland en Ierland, terwijl ze de verzameling gaandeweg uitbreidde. Uiteindelijk bracht ze in 1835 de wassen beelden onder op een permanente plek in Londen.⁷ Madame Tussaud's groeide uit tot een iconische attractie en in de tweede helft van de negentiende eeuw volgde de oprichting van wassenbeeldenmusea in steden als Berlijn, Brussel en Parijs.

Historici beschouwen het wassenbeeldenmuseum als typisch fenomeen van de negentiende eeuw en met enige regelmaat komt het thema naar voren in de bestaande literatuur. Op internationaal gebied zijn er enkele monografische studies gewijd aan specifieke wassenbeeldenmusea, zoals Madame Tussaud's en Castan's Panopticum.⁸ Deze studies bieden een gedetailleerde beschrijving van deze spe-

2 Marina Warner, 'Waxworks and wonderlands', in *Visual display. Culture beyond appearances*, red. Lynne Cooke en Peter Wollen (Seattle: Bay, 1995), 178.

3 Uta Kornmeier, 'Taken from life. Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert' (proefschrift, Humboldt-Universität Berlin, 2003), 173-80.

4 Marina Warner, *Phantasmagoria. Spirit visions, metaphors, and media into the twenty-first century* (New York: Oxford University Press, 2006), 31-36.

5 Marja Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam: B.M. Israel, 1976), 56-58.

6 Althans: dit beweerde Madame Tussaud zelf in haar discutabele autobiografie. Zie: R.M. Hayley, red., *Memoirs of Madame Tussaud. Her eventful history* (Londen: G. Routledge and Sons, 1878).

7 Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the history of waxworks* (Londen: Hambledon and London, 2003).

8 Ibidem; Angelika Friederici, *Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt*, dln. A-F (Berlijn: Karl-Robert Schütze, 2008-18).

cifieke geschiedenissen, maar benaderen het fenomeen weinig analyserend. Er zijn ook historische studies die meer algemeen wassen beeltenissen centraal stellen, in het bijzonder hun psychologische en culturele impact, maar daarbij is minder oog voor het functioneren van de instellingen erachter.⁹ Daarnaast duikt het wassenbeeldenmuseum vaak op in culturele analyses, waarin de attractie onderdeel vormt van een breder opgezet betoog en eerder fungeert als illustratie van een historische ontwikkeling in de negentiende eeuw dan als een apart fenomeen.¹⁰

130

Deze lijn in de historiografie is door te trekken naar de literatuur over het Nederlandsch Panopticum. De twee publicaties die specifiek over het onderwerp gaan, geven wel een illustratief beeld van het wassenbeeldenmuseum, maar niet zozeer een kritische analyse van het fenomeen.¹¹ Anderzijds dient het Panopticum ook in de Nederlandse literatuur vaak als voorbeeld om een bredere historische ontwikkeling te illustreren. Zo wordt het wassenbeeldenmuseum aangehaald als voorbeeld van de opkomende cultuur van gemakkelijkheden,¹² of wordt het wassenbeeldenmuseum aangedragen als voorbeeld van hoe het negentiende-eeuwse nationalisme weerspiegeld werd in de populaire cultuur.¹³ Ook is het Amsterdamse wassenbeeldenmuseum samen met panorama's en warenhuizen geplaatst in de moderne spektakelcultuur van Nederland in de negentiende eeuw.¹⁴

Met de opening van het Nederlandsch Panopticum was Amsterdam niet alleen een attractie rijker, maar ook een nieuw nationaal medium dat informatie over de wereld en gebeurtenissen verspreidde. Die laatste functie van het wassenbeeldenmuseum, die in de literatuur tot op heden relatief onderbelicht is gebleven, staat centraal in dit artikel. Ik bouw daarbij voort op Vanessa R. Schwartz' *Spectacular realities* (1998), waarin zij het Parijse wassenbeeldenmuseum, 'museum and

-
- 9 Michelle E. Bloom, *Waxworks. A cultural obsession* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003); Robert Panzanelli, red., *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008); Mark B. Sandberg, *Living pictures, missing persons. Mannequins, museums and modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
 - 10 Walter Benjamin, *Passagen-werk*, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982); Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998); Warner, *Phantasmagoria*.
 - 11 Angelika Friederici, *Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt: Nederlandsch Panopticum te Amsterdam*, dl. B. 1, Heft 13 (Berlijn: Karl-Robert Schütze, 2012); Jessica Voeten, 'Vergeten vorsten en booswichten. De opkomst en ondergang van het Nederlandsch Panopticum', *Ons Amsterdam* 66, nr. 5 (2015): 8-11.
 - 12 P.A. van der Linden Vooren, 'Vermaken in de aanvang dezer eeuw', *Ons Amsterdam* 6 (1954): 139-40; Ileen Montijn, *Kermis van koophandel. De Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883* (Bussum: Van Holkema en Warendorf, 1983); Karel Loeff, *Feestelijk Amsterdam. Plekken van ontspanning en vermaak* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2006).
 - 13 Anne Petterson, *Eigenwijs vaderland. Populair nationalisme in negentiende-eeuws Amsterdam* (Amsterdam: Prometheus, 2017).
 - 14 Auke van der Woud, *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900* (Amsterdam: Prometheus, 2015).

Afb. 1 Prentbriefkaart met de Amstelstraat gezien naar het Waterlooplein met rechts het Nederlandsch Panopticum, ca. 1905.

(*Stadsarchief Amsterdam, PBKD 00252000011*)



131

newspaper in one', als nieuwsmedium en als onderdeel van de nieuwe massacultuur neerzet.¹⁵ Schwartz verbindt in haar invloedrijke publicatie de negentiende-eeuwse spektakels van Parijs aan de opkomst van de massacultuur. Ze ziet het wassenbeeldenmuseum als een van de verschijningsvormen van de toenemende spectacularisering van de werkelijkheid.¹⁶ Auke van der Woud, die doorwerkt op de benadering van Schwartz in Nederlands kader, ziet het Nederlandsch Panopticum als uiting van één en dezelfde materialistische cultuur: in zijn benadering is het eerder een figuurlijk concept dat hij herkent in andere vormen, zoals de paspoppen in winkelatalages en stijlkamers.¹⁷

¹⁵ Schwartz, *Spectacular realities*, 89-148.

¹⁶ Ibidem, 90.

¹⁷ Ibidem, 36, 84.

Om te onderzoeken hoe het Nederlandsch Panopticum functioneerde als nieuwsmiddeel, focus ik me op het wassenbeeldenmuseum in samenhang met een ander belangrijk medium dat in deze tijd opkwam in Nederland: het geïllustreerde tijdschrift met fotografische reproducties. Daarmee volg ik de historici die in recente studies pleiten om al deze ontwikkelingen in hun onderlinge samenhang, de ‘intermedialiteit’, te bestuderen.¹⁸ Deze wisselwerking tussen het wassenbeeldenmuseum en het geïllustreerde tijdschrift was aanvankelijk een kruisbestuiving, zowel technisch als inhoudelijk, maar later kreeg de concurrentie de overhand, wat uiteindelijk het Panopticum de das om zou doen. Door het wassenbeeldenmuseum in relatie tot foto’s in tijdschriften te bestuderen, kan worden blootgelegd hoe deze intermedialiteit voor Nederland functioneerde en hoe het Nederlandsch Panopticum in een lokale, nationale, dan wel internationale (media)context opereerde. Om dit te onderzoeken, analyseer ik een breed scala aan bronnen: kranten, geïllustreerde tijdschriften, catalogi en ansichtkaarten. Daarbij wordt ook het belang aangetoond van het werkelijkheidsgehalte in de presentaties van de actualiteit, wat in het geval van het Panopticum zowel de kracht als de valkuil bleek te zijn.

OPRICHTING EN CONTEXTUALISERING VAN HET NEDERLANDSCH PANOPTICUM

In het voorjaar van 1881 kocht de Maatschappij tot Exploitatie van het Nederlandsch Panopticum de grond van het oude Café Roetemeijer: een terrein van zo’n 1.300 vierkante meter tussen de Botermarkt (nu het Rembrandtplein) en de Amstel. In korte tijd had deze jonge onderneming maar liefst een miljoen gulden bij elkaar weten te brengen als startkapitaal.¹⁹ Het weelderige gebouw in eclectische stijl werd in minder dan een jaar tijd opgetrokken (afb. 1), met op de benedenverdieping een rijkelijk gedecoreerd café.²⁰ Op de galerijen daarboven was het eigenlijke museum, met ‘meesterlijk uitgevoerde beelden in was van de grootste mannen van onze tijd’.²¹

Voor het maken van deze wassen beelden was Robert Castan aangetrokken, een zoon van Louis Castan van het Berlijnse imperium Castan’s Panopticum. In een atelier in het Paleis voor Volksvlijt vervaardigde hij de vaste presentatie van het Nederlandsche Panopticum, bestaande uit zo’n 200 wassen beelden. De verzameling bestond uit mensfiguren ten voeten uit – meestal individuen, maar ook

18 Nicoletta Leonardi en Simone Natale, red., *Photography and other media in the nineteenth century*, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2018). De term ‘intermediality’ komt uit de communicatiewetenschappen.

19 Voeten, ‘Vergeten vorsten en booswichten’, 9-10.

20 David Mulder, ‘Amusement in de Amstelstraat. De concertzaal van het Nederlandsch Panopticum en het Centraal Theater’, *Maandblad Amstelodamum* 103, nr. 1 (2016): 3-5.

21 ‘Het Nederlandsch Panopticum te Amsterdam’, *Het Lees kabinet* 49 (1882): 90.

in groepen – en daarnaast een keur aan losse handen, borstbeelden en gezichten. De verzameling was grotendeels gebaseerd op de presentatie in het Berlijnse Panopticum: voor de meeste beeltenissen gebruikte Castan vermoedelijk bestaande mallen.²² Om deze reden waren vooral Duitse beroemde en beruchte personen goed vertegenwoordigd in het verder internationaal georiënteerde gezelschap – tot teleurstelling van menig recensent, die hoopte op een werkelijk ‘Nederlands’ Panopticum.²³

De bezoeker begon de rondgang bij de monumentale trap, die uitkwam bij de eerste groep wassen beelden: het koninklijk gezin. Dit ensemble werd gevolgd door andere contemporaine hoogheden, zoals koning(inn)en, presidenten, pauzen en een enkele sultan. De route leidde vervolgens langs de afdeling ‘beroemde mannen’ – die ondanks de latere toevoeging van actrice Maria Kleingartman nog jaren zo zou heten – met bekende wetenschappers, schrijvers en militairen. In die laatste categorie waren enkele hoofdrolspelers uit de recentste episode van de Atjeh-oorlogen (1877-1881) te zien, waaronder Karel van der Heijden, ‘generaal eenoog’ genoemd sinds hij bij een gevecht in 1877 een oog verloren had, samen zijn tegenstander Habib Abdoel Rachman.²⁴ Daarna volgden de ‘groepen’: ensembles ontleend aan onder meer schilderijen, literatuur, sprookjes en gezegdes.

Ook was er ruimte voor volkscultuur in diverse varianten. De Marker kamer en de Scheveningse visserswoning waren stijlkamer-achtige ruimtes met originele objecten waarin de wassen beelden gestoken waren in authentieke klededrucht. Met deze taferelen sloot het Panopticum aan bij de toenemende interesse in de volkscultuur: het traditionele leven, dat in enkele Nederlandse dorpen nog bewaard was gebleven, belichaamde in de ogen van tijdgenoten en vooral buitenlandse toeristen het fundament van de Nederlandse identiteit.²⁵ Daarnaast waren er ook een aantal Amsterdamse straattypes, zoals de Isaac van de Dam, burgerwezen en een aanspreker, die eerder een nostalgische betekenis hadden voor Amsterdammers in het bijzonder.²⁶ Hierna kon voor een kwartje bijbetaling het bezoek aan het Panopticum verlengd worden met de gruwelkamer, waar misdadigers, al dan niet in actie, en folterwerktuigen te zien waren.²⁷

²² Friederici, *Nederlandsch Panopticum te Amsterdam*. De hoofden werden altijd eerst in klei geboetseerd, waar vervolgens gips om werd gegoten. In deze gipsen mal werd de bijenwas gegoten. Zie: ‘In het Panopticum’, *Telegraaf*, 17 april 1897, 2.

²³ Duplox, ‘Brievenbus’, *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 30 juli 1882, 2-3.

²⁴ *Nederlandsch Panopticum. Catalogus van de verschillende beelden en groepen met geschiedkundig overzicht*, tentoonstellingscatalogus (Amsterdam, 1882).

²⁵ Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering van de volkscultuur in Nederland, 1815-1940* (Nijmegen: SUN, 2001), 13.

²⁶ *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus (1882) en ‘Het Nederlandsch Panopticum’, *Het Nieuws van den Dag. De Kleine Courant*, 18 juli 1882, 2.

²⁷ *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus (1882).

In Nederland moet de oprichting van het wassenbeeldenmuseum niet alleen in het licht van de internationale ontwikkeling bekeken worden, maar ook vanuit de Amsterdamse vermaakscultuur. Wassen beelden waren eerder al te vinden in de twee zeventiende-eeuwse attracties aan de Looiersgracht: het Oude en het Nieuwe Doolhof.²⁸ Ook waren wassen beelden te zien in Nederland in kabinetten op rondtrekkende kermissen, zoals onder meer blijkt uit de herinneringen van Louis Couperus.²⁹ In de negentiende eeuw taande echter de belangstelling voor de Doolhoven en in 1862 sloot de laatste. Ondertussen werd de jaarlijkse kermis doelwit van het beschavingsoffensief van de elite: in Amsterdam werd het feest net als elders afgeschaft in 1876. In de jaren die volgden, sprongen ondernemers in het gat dat was ontstaan in de amusementsindustrie en kwamen er nieuwe gelegenheden, die de functies van de kermis overnamen: zo vertoonde Circus Carré vanaf 1879 voorstellingen met dieren en kregen de reizende panorama's vaste gebouwen aan de Plantage (1880) en in het Vondelpark (1883).

Terwijl Amsterdammers hun interesse in hun Doolhoven verloren hadden en de kermis gemarginaliseerd werd, bereikten hen steeds meer verhalen over de wassenbeeldenmusea in steden als Berlijn, Parijs en Londen. In 1862 publiceerde J.W.C. del Campo een boekje over zijn reis naar Londen en zijn bezoek aan het 'Museum van Mevrouw Toussaud'. Hij gaf een uitvoerige opsomming over de wassen figuren, waaronder 'onze beminde koning Willem III in uniform van admiraal'. Met de 'chamber of horrors' was dit alles 'wel der moeite waard om bezigtigd te worden', zo luidde zijn conclusie.³⁰ Een trekpleister voor reizigers dus, en in Amsterdam was het enthousiasme voor toerisme groot. Tijdgenoten zagen in het 'vreemdelingenverkeer' een uitgelezen middel om de stad uit het economische slop te halen.³¹ Vanaf de jaren 1860 werden in Amsterdam regelmatig tentoonstellingen georganiseerd om bezoekers uit het binnen- en buitenland te trekken, met als hoogtepunt de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling van 1883.³² Dat ook het Panopticum was opgericht met het idee om te profiteren van het toerisme, blijkt uit een brochure uit 1885 van Martin Wolff, de eerste directeur van het Nederlandsch Panopticum. Hierin stelt hij een groot feest voor bij de opening van het in dat jaar voltooide Rijksmuseum met een historische optocht, muziek en vuurwerk. Van zo'n manifestatie zouden

28 Marijke Spies, 'Amsterdamse doolhoven. Populair cultureel vermaak in de zeventiende eeuw', *Literatuur* 18 (2001): 70-78; Kornmeier, 'Taken from life', 173-80.

29 Louis Couperus, *Van en over alles en iedereen* (Amsterdam: L.J. Veen, 1990; eerste druk 1915), 435.

30 J.W. d. C. [del Campo], *De wereldtentoonstelling in de hoofdstad Londen. Tweede brief uit Engeland aan mijn vriend Z.*, tweede druk (Den Haag: Gebr. J. en H. van Langenhuysen, [1862]), 27, 31.

31 Maurice Boer, 'Vreemder en gekker dan Peking. Vreemdelingenverkeer, promotie en het imago van Amsterdam, 1883-1913', in *Jaarboek Amstelodamum* 108 (2016): 8-39.

32 Montijn, *Kermis van koophandel*.

volgens hem namelijk ook ondernemingen als de panorama's, Artis, hotels en – jawel – het Panopticum profiteren.³³

VISUELE MEDIA EN DE WEERGAVE VAN DE WERKELIJKHEID

In de negentiende eeuw veranderde de visuele cultuur. In belangrijke mate kwam dat door de uitvinding van de fotografie, waarmee de zichtbare wereld in twee dimensies kon worden vastgelegd: direct en zonder tussenkomst van de mens, zuiver mechanisch-chemisch. De fotografische weergave gold om die reden als de meest realistische weergave van de werkelijkheid. In de eerste decennia na 1839 werd fotografie vooral gebruikt om portretfoto's te maken. De portretfotografie werd al snel in dienst gesteld van een andere ontwikkeling in deze eeuw: de opkomst van een celebrity-cultuur.³⁴ Het publiek wilde meer weten over de levens van populaire toneelspelers, beroemde schrijvers, bekende staatslieden en beruchte misdadigers, en daarbij ook weten hoe ze eruitzagen. *Cartes de visite* en fotoalbums met beroemdheden beantwoordden aan die vraag.³⁵

Tegelijkertijd vond er een revolutie in de gedrukte media plaats door de verbetering van de techniek van de houtgravure en de uitvinding en toepassing van de lithografie.³⁶ Vanaf het midden van de eeuw dienden foto's steeds vaker als voorbeeld voor de illustratoren van kranten en tijdschriften. Door de introductie van de autotypie konden foto's ook in druk gereproduceerd worden.³⁷ In Nederland kwamen er vanaf het einde van de negentiende eeuw diverse met foto's geïllustreerde tijdschriften op de markt, waaronder *Eigen Haard* (opgericht in 1875) vanaf 1883; *Boon's Geïllustreerd Maandblad* vanaf 1899; *De Prins der Geïllustreerde Bladen* vanaf 1901; *Het Leven Geïllustreerd* vanaf 1906 en *Panorama* vanaf 1913.³⁸ Ook hier kon men lezen over en kijken naar beroemdheden, maar ook de actualiteit volgen.

33 Martin Wolff, *Vlugschrift tot bevordering van het vreemdelingen-verkeer te Amsterdam* (Amsterdam, 1885), 4-6.

34 Fred Inglis, *A short history of celebrity* (Princeton: University Press, 2010).

35 Zo gaf de firma Emrik en Binger in 1872 het boek *Vermaarde personen uit het vaderland* uit als een fotoalbum met ingestoken portretfoto's.

36 Dick van Lente, 'Papier, druk en communicatie', in *Geschiedenis van de techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, deel 2, red. Harry Lintsen (Zutphen: Walburg Pers, 1993), 177-282.

37 Jason Hill en Vanessa R. Schwartz, red., *Getting the picture. The visual culture of news* (Londen: Bloomsbury, 2015); Vanessa R. Schwartz en Jeannene M. Przyblyski, 'Visual culture and history. Twenty-first interdisciplinarity and its nineteenth-century objects', in *The nineteenth-century century visual reader*, red. Schwartz en Przyblyski (New York: Taylor & Francis, 2004), 3-14.

38 Saskia Asser, Mattie Boom en Hans Rooseboom, 'Fotografie in Nederland in de negentiende eeuw. Een nieuwe kunst, een nieuw beroep', in *Dutch eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, red. Flip Bool e.a. (Zwolle: Waanders, 2007), 89, 96, 100; Marieke van Delft e.a., red., *Magazine! 150 jaar Nederlandse publiekstijdschriften* (Zwolle: Waanders, 2006), 56-57.

Want ook het besef van tijd veranderde in de negentiende eeuw. De komst van de elektrische telegraaf versnelde het tempo van de circulatie van nieuws. Actualiteit werd steeds belangrijker en in kranten werd expliciet gewezen op nieuws 'van welke wij onze lezers de *primeur* aanbieden'.³⁹ Ook ruimtelijk veranderde het leven in de negentiende eeuw: de hele wereld kwam binnen ieders handbereik – niet alleen letterlijk door het snel uitbreidende spoorwegennetwerk en de stoomvaart, maar ook figuurlijk: de *arm chair*-toerist kon over verre landen lezen in tal van tijdschriften, zoals vanaf 1865 in *De aarde en haar volken*, of ze zien op stereofoto's via zijn eigen stereokijker.

136

Toch bleef een verlangen bestaan naar de toevoeging van de derde dimensie. Wie geen geld had om verre reizen te maken, kon ook een bezoek kon brengen aan een nieuw soort 'museum', zoals panorama's en diorama's. Zo verrees in Amsterdam aan de Plantage een panoramagebouw met levensgrote schilderijen in 360 graden, waar de bezoeker zich kon wanen deel te nemen aan contemporaine expeditie naar Nova Zembla of in Parijs de Commune van 1870-71 te beleven.⁴⁰ Dit soort plekken beantwoordde aan de behoefte die was ontstaan om zich onder te dompelen in een andere wereld: *immersive viewing*. Immersie is de sensatie een ruimte te betreden die zich duidelijk onderscheidt van de gewone wereld en waarin de bezoeker niet alleen als passieve toeschouwer rondkijkt, maar ook een lichamelijke ervaring ondergaat.⁴¹ Er zijn veel verhalen over bezoekers die flauwvallen, zeeziek of duizelig worden bij het bezoeken van dit soort attracties, die doen denken aan het latere apocriefe verhaal over de wegvlochtende kijkers bij de film over de aankomst van een trein die door Lumière in 1895 in Parijs vertoond werd.⁴² Bij panorama's werden in het bijzonder vrouwen vanwege hun zogenaamd zwakkere zenuwen gewaarschuwd.⁴³ Zulke verhalen en waarschuwingen droegen natuurlijk alleen maar bij tot de aantrekkingskracht van deze nieuwe musea.

Net als geïllustreerde tijdschriften functioneerden dit soort plekken als massamedia: de panorama's, diorama's en wassenbeeldenmuseum verspreidden informatie aan een breed publiek en namen zo deel aan het medialandschap.⁴⁴ Deze

39 'Buitenland: Oostenrijk', *Algemeen Handelsblad*, 20 november 1869, 1.

40 P.A. Haaxman jr., *Panorama Nova-Zembla. Geschilderd naar de originele schetsen door den kunstschilder Louis Apol* (Amsterdam, 1896) en *Parijs onder de Commune, gevechten op de Buttes Chaumont, op den 27 mei 1871 geschilderd door den heer Willy Martens (van Parijs)* (Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, [1885]).

41 Alison Griffiths, *Shivers down your spine. Cinema, museums, and the immersive view* (New York: Columbia University Press, 2008), 2, 37-79. Vgl. Oliver Grau, *Virtual art. From illusion to immersion* (Boston: MIT Press, 2003). Beiden grijpen terug op: Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

42 Martin Loiperdinger, 'Lumière's arrival of the train. Cinema's founding myth', *The Moving Image* 4 (2004): 89-118.

43 Griffiths, *Shivers down your spine*, 56.

44 Schwartz, *Spectacular realities*, 108-18.

uiteenlopende media groeiden en innoveerden per definitie in samenhang met elkaar: de technologieën om informatie te verspreiden bouwden op elkaar voort, kruisten en beïnvloedden elkaar. Zo berichtten dagbladen met foto's over het theater en zetten sommige panorama's mechanische technieken uit de theaterwereld in.⁴⁵ En binnen dat netwerk had ook het wassenbeeldenmuseum, het Nederlandsch Panopticum, een plek.

HET WASSENBEELDENMUSEUM ALS MEDIUM

Het Nederlandsch Panopticum sloot dus enerzijds aan bij een lange traditie van wassen beelden, maar was anderzijds ook een product van eigentijdse ontwikkelingen op het gebied van informatieverbreiding. Een informerende functie had het historisch-actueel wassenbeeldenkabinet op de kermis ook al gehad, zeker in een tijd waarin beeldmateriaal voor het gewone volk nog uitermate schaars was.⁴⁶ Maar het Panopticum was wel een stap vooruit: nu 'drukt de kunst er haar stempel op', zoals een tijdgenoot schreef.⁴⁷ Inderdaad waren enkele in die tijd gewaardeerde kunstenaars betrokken bij het Panopticum, zoals beeldhouwer Bart van der Hove en schilder Hendrik ten Kate.

Hoewel de winstmarges het bestuur al kort na de opening zouden tegenvallen, trok het Panopticum in de jaren van zijn bestaan vrij grote aantallen bezoekers: in de jaren na 1883 (toen maar liefst 270.000 bezoekers het 'Pan' bezochten) schommelden de aantallen tot de laatste jaren tussen de 50.000 en de 90.000. Het is aanmerkelijk dat het Panopticum een breed publiek trok: van Amsterdammers tot dagjesmensen en toeristen, en van de bourgeoisie tot de lagere klasse. In toeristengidsen en reisbeschrijvingen werd het Panopticum vaak in één adem genoemd met andere attracties van uiteenlopende aard, zoals Artis en het Rijksmuseum.⁴⁸ Arbeiders bezochten het Pan tijdens personeelsuitjes van de fabriek of gefinancierd door liefdadigheidsinstellingen, en het dienstpersoneel in de goedkope septembermaand met de fooi van hun werkgever op zak.⁴⁹

Vanwege de informerende functie, de laagdrempeligheid en de grote reikwijdte beschouwt Schwartz het wassenbeeldenmuseum net als geïllustreerde tijdschriften en panorama's als een zelfstandig fungerend massamedium waar mensen nieuws vergaarden.⁵⁰ En net als andere media beïnvloedden wassenbeelden-

137

45 Erki Huhtamo, *Illusions in motion. Media archeology of the moving panorama and related spectacles* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013).

46 John Helsloot, *Vermaak tussen beschaving en kerstening. Goes, 1867-1896* (Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut, 1995), 273-74.

47 'Het Nederlandsch Panopticum te Amsterdam', 93.

48 Van der Linden Vooren, 'Vermaken in de aanvang dezer eeuw', 139-40.

49 Zo ging de moderne fabrikant Jacques van Marken met jonge arbeiders uit zijn fabriek van Delft naar Amsterdam om daar het Panopticum en Artis te bezoeken als leerzaam en amusant uitje. Zie: Jan van der Mast, *Jacques van Marken, de eerste sociaal ondernemer van Nederland* (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2019).

50 In Parijs werd ook wel gesproken van het wassenbeeldenmuseum als 'journal plastique'. Zie: Schwartz, *Spectacular realities*, 108-9.

musea door het doorgeven van visuele informatie ook het wereldbeeld van hun bezoekers. Zo vormden de instellingen door het vertonen van beroemdheden een stimulans voor de opkomst van de eerdergenoemde celebrity-cultuur.⁵¹ Maar het Panopticum sprak ook het voornemen uit 'meer' te willen zijn 'dan louter een plaats van ontspanning'.⁵² Daartoe wilde de instelling aandacht besteden aan 'serieuzere' aangelegenheden waardoor de bezoekers meer konden leren over de vaderlandse geschiedenis en de volkscultuur.⁵³

Uit contemporaine kranten en dagbladen blijkt dat tijdgenoten zich bewust waren van de mediale rol van de presentaties. Een correspondent van het *Algemeen Handelsblad* zag bijvoorbeeld voor het Panopticum een rol weggelegd als 'schoolmuseum', een schrijver van *De Kunst* sprak over 'een soort leermuseum voor de jeugd'.⁵⁴ Sommige critici hadden echter ook oog voor het gevaar dat werd gevormd door het presenteren van de werkelijkheid in was. Het Panopticum bood met zijn opgehemelde helden en laaggezonken schurken natuurlijk een sterk versimpelde weergave van de realiteit. Meerdere keren werd erop gewezen dat enkele figuren ten onrechte naar de gruwelkamer verbannen waren. Volgens velen hoorde Charlotte Corday, door veel mensen juist beschouwden als heldin, hier niet thuis. Ook werd afkeurend geschreven dat de van moord verdachte Belg Léon Peltzer al in de gruwelkamer stond voordat hij veroordeeld was wegens een moord: de publieke veroordeling was in deze opzienbarende zaak kennelijk al voldoende.⁵⁵ Dat de opstelling zeker in het begin internationaal en Duits georiënteerd was, leverde volgens een correspondent eveneens een vertekend beeld van de nationale geschiedenis op: 'Wie dit niet bedenkt dreigt een slachtoffer te worden van den droeven waan, dat alleen het buitenland groote mannen bezit, en van de blijde illusie dat de wieg van boeven en schurken nooit op Nederlandsche bodem stond'.⁵⁶

In dit soort berichten schemert een zekere angst door dat de zo nauwkeurig geconstrueerde realiteit in het wassenbeeldenmuseum door zou gaan voor de werkelijkheid: dat de beeldvorming dus de realiteit werd. Misschien verklaart dat waarom het Panopticum ook veel kritiek moest verduren. Zo ontving het *Alge-*

51 Het wassenbeeldenmuseum had op dat gebied een geduchte concurrent in het nieuwstheater. Zie: 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): 225-68.

52 *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus (1882).

53 Ibidem.

54 'Stadsnieuws: Het Panopticum', *Algemeen Handelsblad*, 9 oktober 1894, 3; en 'Het Nederlandsch Pantopticum', *De Kunst* 7 (1914): 15. Zie ook: Schwartz, *Spectacular realities*, 163-64.

55 'Stadsnieuws: Het Nederlandsch Panopticum', *Het Nieuws van den Dag*, 18 juli 1882, 2.

56 Herman, 'Brieven uit Nederland: Het Nederlandsch Panopticum', *Java-bode*, 31 augustus 1882, 3.

meen *Handelsblad* kort na de opening een aantal boze brieven, maar achtte de zaak niet van genoeg publiek belang om deze in de krant op te nemen.⁵⁷ *De Amsterdammer* publiceerde een lange brief waarin de inzender een hele lijst met ontbrekende Nederlandse helden opsomde.⁵⁸ Beledigd reageerden sommige katholieken op de jolige verbeelding van het kloosterleven. Volgens de schrijver van een ingezonden brief in *De Tijd* moest zo'n publieke verzameling 'voor iedereen toegankelijk zijn, zonder dat iemand vrees behoeft te koesteren voor krenking van zijn godsdienstige gevoelens'.⁵⁹

Schwartz stelt dat tijdgenoten de spectaculaire versie van de werkelijkheid voorgesteld door massamedia projecteerden op het dagelijkse leven, waardoor de verbeelding de realiteit werd.⁶⁰ Werkelijkheid en schouwspel werden dus inwisselbaar. Deze omkering van realiteit en illusie zien we ook terug in Amsterdamse bronnen. Zoals de wassenbeeldenmusea de illusie van werkelijkheid opriepen, evoceerden beelden uit de échte realiteit ook weer de schijnwereld van het wassenbeeldenmuseum. Zo zou het publiek bij de opening van het Panopticum zich een hoedje hebben geschrokken toen het levensechte beeld van de komiek Judels ineens de echte persoon bleek te zijn, en zijn er tal van beschrijvingen waarbij bezoekers zogenaamd dachten dat de wassen beelden echte mensen waren.⁶¹ In de discussie of de soldaten van Lombok op de Wereldtentoonstelling van 1895 hun veldslag mochten naspelen, volgens velen een weerzinwekkende gedachte, wierp iemand tegen: 'Indien u mij het verschil kunt aantoonen tusschen een wassen groep in het Panopticum en een levende groep op de tentoonstelling, althans het verschil tusschen beider opvoerbaarheid, zult u mij ten eerste verplichten.'⁶² Deze omkering nestelde zich in de beeldspraak en beeldtaal van negentiende-eeuwers, zeker de vergelijking tussen Panopticumpoppen en échte mensen is veelvoorkomend, bijvoorbeeld in het werk van schrijvers als Herman Heijermans, Israël Querido en Jan Feith.⁶³ De consequentie was dat wat getoond werd in het Panopticum dus als directe weergave van gebeurtenissen kon worden geïnterpreteerd, met alle gevaren van dien.

57 'Kunst en letteren' *Algemeen Handelsblad*, 25 juli 1882, 3.

58 H.T. Boelen, 'Feuilleton: Panopticum-reverie', *De Amsterdammer*, 20 augustus 1882, 5.

59 A.B., 'Ingezonden stukken: Luther in het Panopticum', *De Tijd. Godsdienstig-staatkundig Dagblad*, 22 juli 1882, 3.

60 Schwartz, *Spectacular realities*, 10-11.

61 *Kamper Courant*, als geciteerd in 'Allerlei', *Algemeen Handelsblad*, 8 augustus 1882, 3. Judels reageerde in een ingezonden brief dat deze anekdote niet op de werkelijkheid berustte, wat op zichzelf ook weer tekenend is. Zie ook: Judels, in 'Allerlei', *Algemeen Handelsblad*, 9 augustus 1882, 3.

62 L, 'De Lombokdag', *Algemeen Handelsblad*, 16 augustus 1895, 3.

63 Samuel Falkland [Herman Heijermans], *Schetsen* 9 (Amsterdam: H.J.W. Becht, 1905), 141; Israël Querido, *De Jordaan. Amsterdamsch epos*, deel 1 (Amsterdam: Scheltens & Giltay, 1912), 362; Jan Feith, *De reis om de wereld in veertig dagen of De zoon van Phileas Fogg* (Amsterdam: Scheltens & Giltay, 1908), 34.

ACTUALITEITEN IN HET PANOPTICUM: 1882-1919

140

Het was een gegeven dat de collecties van wassenbeeldenmusea voortdurend vernieuwd moesten worden om telkens iets nieuws te bieden voor het publiek. Het bestuur van het Nederlandsch Panopticum stelde dan ook in het voorwoord van de catalogus: 'wanneer men wellicht personen of zaken zal missen, die, naar men zou meenen, hier niet mochten ontbreken, – welnu men vergete niet, dat nog steeds wordt voortgewerkt.'⁶⁴ Net als andere wassenbeeldenmusea probeerde het Amsterdamse in te spelen op de wensen van zijn publiek.⁶⁵ Daarom was volgens sommigen het Panopticum 'een democratisch ding', zoals 'Jeremias' stelde in zijn rubriek 'Hollandsche praatjes' in de *Java-bode*: 'De publieke opinie wijst u aan'.⁶⁶ Hoewel de indeling grofweg bleef behouden, voegde het Panopticum in de jaren die na de opening volgden nieuwe elementen aan de opstelling toe. Een artikel uit rond 1905 bevestigde dat: onder leiding van Martin Wolff 'bleef het Panopticum up-to-date met lofwaardige activiteit alle noviteiten en actualiteiten'.⁶⁷

Om te beginnen groeide het koninklijk gezin, waarmee het wassenbeeldenmuseum zijn opstelling begon, met de tijd mee: Wilhelmina begon als klein prinsesje, groeide uit tot volwassen koningin in 1898, werd sinds 1901 vergezeld door Prins Hendrik (afb. 2) en vanaf 1909 door de kleine Juliana. Het Nederlandsch Panopticum ensceeneerde ook gebeurtenissen uit de actualiteit die veel aandacht in de pers hadden gekregen met wassen beelden en entourage. Vooral de verbeelding van de koloniale oorlogen in Nederlands-Indië was een geliefd thema.⁶⁸ De hoofdpersonen werden geëerd met een wassen beeld, zoals generaal Van der Heijden en twintig jaar later generaal Joannes van Heutsz, de 'held van Atjeh'. De Lombokgroep van 1895 verbeeldde met maar liefst 55 figuren de gevangenneming van de opstandige vorst van Lombok door opperbevelhebber J.A. Vetter. De ont-hulling van de groep werd zozeer geformaliseerd, dat de directie de gerepatrieerde militair J. Terpstra tot opzichter van de wassenbeeldengroep benoemde. Of hij ook uitleg aan bezoekers gaf, is niet bekend: wel is hier weer sprake van vermen-ging van beeld en werkelijkheid.⁶⁹ Meer in de lijn van de nieuwe ethische politiek gaf de Javaanse Kampong in de jaren 1910 een 'kijkje' in het traditionele leven van de inheemse bevolking van Nederlands-Indië.

64 *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus (1882).

65 Schwartz, *Spectacular realities*, 142.

66 'Jeremias', 'Hollandsche praatjes', 22 mei 1882, 3.

67 K. de Hartogh, 'Kijkjes in het Nederlandsch Panopticum te Amsterdam. Geïllustreerd naar photo's van J.A.D. Molster te Bloemendaal', *Boon's Geïllustreerd Magazijn* 6, nr. 1 (1904): 99.

68 Dit thema is uitgewerkt in: Petterson, *Eigenwijs vaderland*.

69 'Allerlei: Helden van Lombok', *Algemeen Handelsblad*, 12 april 1895, 2.

Afb. 2 Prentbriefkaart van het Panopticum met het koninklijk gezin met Wilhelmina en prins Hendrik, ca. 1901. (Stadsarchief Amsterdam, PBKD00458000045)



Vanaf 1915 waren er verschillende scènes van de Eerste Wereldoorlog te zien in het Panopticum: de loopgraven in Vlaanderen, een veldziekenhuis en een gezelschap van staatshoofden gegroepeerd rond een kaart van Europa.⁷⁰ In 1918 volgde uiteraard een scene met de ondertekening van het vredesverdrag in Versailles.⁷¹ Het Aardappeloproer dat zich in 1917 in de eigen stad had afgespeeld en dat in de rest van het land grote indruk had gemaakt, werd vrijwel onmiddellijk opgenomen, en wel in de gruwelkamer.⁷² Daar werd de collectie misdadigers ook up-to-date gehouden. De aanvankelijk overwegend Duitse presentatie werd geleidelijk vervangen en aangevuld met eigentijdse Nederlandse misdadigers, zo-

⁷⁰ 'September-geneuchten', *Algemeen Handelsblad*, 26 september 1916, 4 en *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogi [1916-1918], 22.

⁷¹ *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus [1918], 4.

⁷² *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus [1917], 23.

als de Amsterdamse oplichtster Jaantje de Miljoenenvrouw, die in 1883 was veroordeeld tot vijf jaar gevangenisstraf, en de Leidse Vrouw van der Linden oftewel Goeie Mie, de gifmengster die in 1885 levenslang kreeg voor vier moorden. Ook de pleger van de moordaanslag op de Amerikaanse president McKinley in 1901 werd in was bijgezet.⁷³

Aan de andere kant was een huldiging in de vorm van een wassen beeld ook een terugkerend motief. Zo herrees Gerardus Frederik Westerman, de directeur van Artis, na zijn overlijden in het Panopticum, evenals de schilder Joseph Israëls, wat de bezoekers moest stil doen staan bij 'de hulde, die het bestuur van het Nederlandsch Panopticum aan zijne nagedachtenis heeft willen brengen'.⁷⁴ In zekere zin ging het Panopticum lijken op een ere-kerkhof zoals het Parijse Pantheon, maar dan in was. Aan de andere kant was het wassenbeeldenmuseum pragmatisch en flexibel. Zo nodig werden beelden omgesmolten naar gelang de actualiteit dit vereiste.⁷⁵ Het wassenbeeldenmuseum was als het ware een palimpsest: de geschiedenis kon voortdurend worden herschreven. De doden gingen leven in was, maar keerden na verloop van tijd weer terug tot was.

FOTOGRAFIE: HULPMIDDEL EN CONCURRENT

Het Panopticum moest de concurrentie aangaan met andere opkomende media uit deze tijd die eveneens de representatie van de visuele werkelijkheid aan het publiek verkochten. Volgens een correspondent van *Het Nieuws van den Dag* was met het eerste Panorama-gebouw in 1880 de 'jacht op natuurgetrouwheid' geopend en zegevierde deze met de komst van het Panopticum in 1882.⁷⁶ Walter Benjamin omschreef het in zijn *Passagen-werk*: 'Eigentlich ist die Wachsfigur der Schauplatz, in der der Schein der Humanität sich überschlägt'.⁷⁷ De fotografie in de geïllustreerde tijdschriften werd een geduchte concurrent van het wassenbeeldenmuseum. Hoewel fotografie gold als de meest representatieve weergave van de werkelijkheid en niet afhankelijk was van een fysieke plek, had het wassenbeeldenmuseum een aantal voordelen boven de fotografie. In de eerste plaats waren de wassen beelden, anders dan gedrukte foto's, gekleurd en bovendien waren ze driedimensionaal, of zoals een correspondent in *De Kunst* het wassenbeeldenmuseum omschreef: 'een geïllustreerd blad met levensgroote illustraties in kleur, stereoskopisch gezien'.⁷⁸ Wassen beelden zagen er levensecht uit en in de loop van de jaren verbeterden de technieken die werden ingezet om

⁷³ De Hartogh, 'Kijkjes in het Nederlandsch Panopticum te Amsterdam', 107.

⁷⁴ *Nederlandsch Panopticum*, tentoonstellingscatalogus [1911].

⁷⁵ Schwartz, *Spectacular realities*, 89.

⁷⁶ 'Het Nederlandsch Panopticum', *Het Nieuws van den Dag*, 18 juli 1882, 1.

⁷⁷ Benjamin, *Passagen-werk*, 516.

⁷⁸ *De Kunst* (1914), 15.

deze natuurgetrouwheid te optimaliseren, zoals het gebruik van glazen ogen en menselijke haar.⁷⁹

Het effect van deze plastische presentatievorm op het publiek was in de eerste plaats een begoocheling: een moment waarin de toeschouwer – tegen beter weten in – van zijn à propos werd gebracht, wankelend tussen twee werkelijkheden. Dit moment, dat gepaard ging met een innerlijke strijd tussen nieuwsgierigheid en schaamte, noemt historica Uta Kornmeier ‘the waxwork moment’.⁸⁰ Toen een Friese toerist de ‘hooggeplaatste personaadjes’ zag in het Panopticum tijdens zijn bezoek in 1885, moest hij toegeven dat hij ‘onwillekeurig met ontzag vervuld’ werd.⁸¹ Een vrouwelijke bezoeker voelde zich ongemakkelijk door de Atjese hoofden die haar aanstaarden, wat zij zag als ‘n bewijs voor de juistheid waarmee men daar de natuur tot was heeft vervormd’.⁸² Eigen aan deze trompe-l’œil-beleving was dat iedereen uiteindelijk wel wist dat het slechts een spel met de werkelijkheid was.⁸³ Juist dat spel was het *unique selling point* van het wassenbeeldenmuseum. Door de driedimensionale, immersieve weergave van de wereld kon de toeschouwer zich een voorstelling van de werkelijkheid maken. Een gebeurtenis of persoon kon van alle kanten bekeken worden, en zo kon men er als het ware aan deelnemen: alsof je er echt bij was. Alle figuren, zelfs de historische, de hoogheden en de misdadigers, zagen eruit als mensen van vlees en bloed. Of zoals *Het Leeskabinet* schreef: ‘Er zit leven in al die beelden; hun gelaat is beziel; men vergeet dat het slechts poppen zijn.’⁸⁴ Het leken ‘gewone’ mensen, die de bezoeker van héél dichtbij kon zien en zo als het ware leerde kennen.⁸⁵ Het Panopticum bood zodoende een voyeuristisch kijkje in het leven van beroemde en beruchte mensen.⁸⁶

Het Panopticum voerde zijn presentaties ook zelf expliciet op als een representatie die de werkelijkheid zeer dicht benaderde.⁸⁷ De claim op authenticiteit van wassen beelden kwam voort uit de zelfgecreëerde mythe dat Madame Tussaud haar beelden rechtstreeks zou hebben gevormd naar doodsmaskers.⁸⁸ Omdat de techniek die schuilging achter het maken van wassen beelden verborgen bleef voor de toeschouwer, moest deze erop vertrouwen dat de gelijkenis klopte.

79 Warner, ‘Waxworks and wonderlands’, 189. Zie ook: ‘In het Panopticum’, 2.

80 Uta Kornmeier, ‘Almost alive. The spectacle of verisimilitude in Madame Tussaud’s waxworks’, in *Ephemeral bodies*, 67.

81 Ivo Haanstra, *Elders zag men weer wat anders... De reizen van R.J. Haanstra naar Amsterdam in 1882 en 1885* (z.p., 1992), 24.

82 A.W. van Megen, ‘In het Panopticum’, *Eigen Haard* 8, nr. 33 (1882), 408.

83 Jean Baudrillard, ‘The trompe-l’œil’, in *Calligram. Essays in new art history from France*, red. Norman Bryson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 58-59.

84 ‘Het Nederlandsch Panopticum te Amsterdam’, 91.

85 Kornmeier, ‘Almost alive’, 73-74.

86 Schwartz, *Spectacular realities*, 142.

87 Ibidem, 91.

88 Pilbeam, *Madame Tussaud and the history of waxworks*, 50.

Maar wie zich erin verdiepte, kwam er al snel achter dat dit niet altijd het geval was. Alleen al wanneer meerdere wassen beelden van dezelfde persoon vergeleken werden, kwamen deze vaak niet met elkaar overeen. De manier waarop personen verbeeld werden, werd in de praktijk in hoge mate bepaald door de fantasie van de beeldhouwer en door de periode waarin de beelden vervaardigd waren.⁸⁹

Het wassenbeeldenmuseum was nooit los te zien van de bestaande andere visuele media: beeldengroepen werden vaak gebaseerd op schilderijen, tekeningen, theaterstukken en maskerades.⁹⁰ Maar het meeste invloed had de fotografie, wat zich op een aantal manieren uitte. In de eerste plaats was de fotografie een onontbeerlijk hulpmiddel voor het maken van wassen beelden. Zoals gezegd bleef het maken van wassen beelden lange tijd een geheimzinnig proces. *De Telegraaf* deed echter in 1897 in een interview met modelleur H.J. van Haaff 'de geheimenissen der werkplaats' uit de doeken.⁹¹ 't Liefst boetseert Van Haaff naar 't leven,' schreef de correspondent, maar er werd ook vaak gewerkt naar foto's: 'Werkt de modelleur naar een fotografie, dan wordt deze geplaatst in een soort van stereoskoopkastje, waardoor hij het portret voortdurend levensgroot voor zich ziet.'⁹² De vervaardiging van wassen beelden werd steeds meer afhankelijk van fotografie. Zoals de Lombokgroep, waarvoor in 1895 louter foto's werden gebruikt 'omdat het boetseeren naar het levend model geheel was uitgesloten.'⁹³

Ook compositorisch werd er geleund op de fotografie. De scènes uit de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog waren duidelijk geïnspireerd op de foto's waarmee de geïllustreerde tijdschriften in die jaren vol stonden.⁹⁴ Soms reconstrueerde het Panopticum zelfs een gehele foto, zoals bij de groep *H.M. de Koningin bezoekt de krotwoningen te Amsterdam* uit 1914. De voorstelling, die gefotografeerd is voor een ansichtkaart die het Panopticum uitgaf, is haast volledig identiek aan een foto uit de reportage die *Het Leven* maakte naar aanleiding van dit bezoek (afb. 3 en 4). Ook de groep *Overgave Sultan Atjeh aan Generaal van Heutsz* was 'samengesteld met behulp van een photographie, op genoemden datum van deze plechtigheid genomen'⁹⁵ (afb. 5 en 6). Maar juist in deze afhankelijkheid van foto-

⁸⁹ Kornmeier, 'Almost alive', 76.

⁹⁰ Zie bijvoorbeeld over de beeldengroep naar de Delftse studentenmaskerade: 'De pasespelen', *Delftsche Courant*, 19 augustus 1883, 2.

⁹¹ 'In het Panopticum', 2.

⁹² Ibidem.

⁹³ 'Stadsnieuws: De Lombokgroep in het Panopticum', *Het Nieuws van den Dag*, 13 mei 1895, 10.

⁹⁴ Juist tijdens en door de oorlog was er een grote toename van foto's in de geïllustreerde dagbladen. Zie: Bernadette Kester, 'Onder vuur. Het ontstaan van de Nederlandse fotojournalistiek', in *Journalistieke cultuur in Nederland*, red. Jo Bardoe en Huub Wijfjes (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002), 237-61.

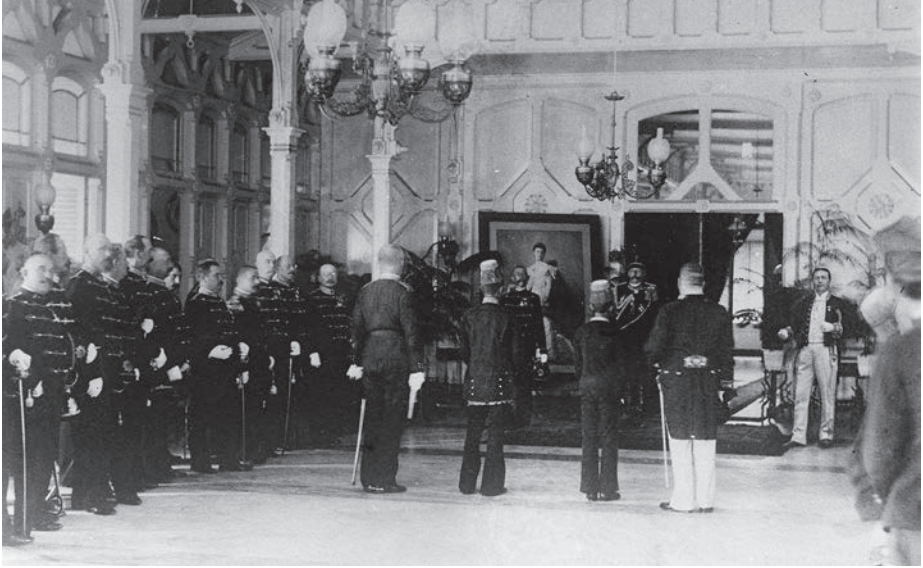
⁹⁵ 'Stadsnieuws: Een nieuwe groep', *Algemeen Handelsblad*, 17 november 1903, 9.



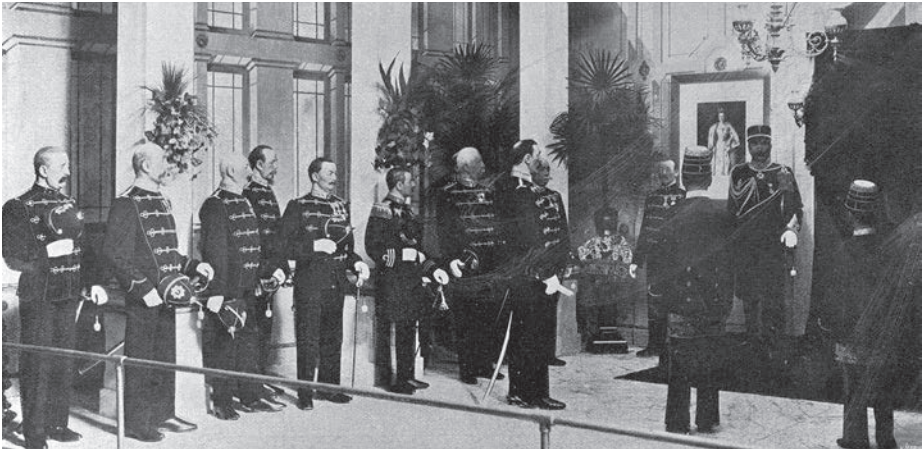
Afb. 3 Foto van een kelderwoning op de Nieuwe Spiegelstraat gemaakt voor *Het Leven*, 1914. (Nationaal Archief, Collectie Spaarnestad, fotograaf onbekend)



Afb. 4 Advertentie van het Panopticum in *De Prins* (1914) van het bezoek van de koningin aan de krotwoningen, 1914. (Privécollectie)



Afb. 5 Christiaan Benjamin Nieuwenhuis, *De onderwerping van de sultan van Aceh en zijn zoon in het gouvernementshuis te Kotaraja, met generaal Van Heutsz, kapitein Colijn, controleur Morbeck, e.a., 1903.* (Collectie Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen, coll.nr. TM-10001514)



Afb. 6 Foto gepubliceerd in *Boon's Geïllustreerd Magazijn*, 1904. (Stadsarchief Amsterdam, 15030:124970)

grafie schemert het verlies van het wassenbeeldenmuseum door: hieruit blijkt dat het wassenbeeldenmuseum geen werkelijke aanspraak had op de werkelijkheid, maar daarvan slechts een gemedieerde versie was.

De afhankelijkheid van fotografie uitte zich hiernaast op een tweede manier: het wassenbeeldenmuseum had de fotografie namelijk ook nodig om zichzelf in de markt te zetten. Het was bezoekers niet toegestaan zelf foto's te maken van de wassen beelden. Dat was logisch, want er waren fotografische reproducties van de beelden ter plekke te koop in de vorm van prentbriefkaarten, die thans nog in groten getale zijn overgeleverd, of een souvenir-album met foto's.⁹⁶ Daarnaast adverteerde het Nederlandsch Panopticum in geïllustreerde tijdschriften. Terwijl een publicatie in *Het Leeskabinet* in 1882 nog geïllustreerd was met een houtgravure van het gebouw, verscheen in 1904 in *Boon's Geïllustreerd Magazijn* een artikel over het Panopticum met 'photographische reproducties'. Ook in *De Prins* en *Het Leven* heeft het Panopticum regelmatig met foto's geadverteerd – waaronder met de eerdergenoemde gereconstrueerde foto van het bezoek aan de krotten door de koningin.⁹⁷ Toch verzuimde het Panopticum onder de 'fotografische primeur' van de groepen naar Eerste Wereldoorlog (afb. 7) in *Het Leven* niet te melden:

147

Hoeveel we er ook van lezen en hoe dikwijls de geïllustreerde pers ook al het leven en niet te vergeten den dood in de loopgraven in beeld gebracht heeft, toch blijft het moeilijk voor degenen, die zoo hoog en droog thuis en ver van het oorlogsterrein af zijn, zich een juiste voorstelling te vormen hoe zulke aarden verblijven er uit zien en op welke wijze ze gemaakt en bewoond worden. Het Amsterdamsch panopticum komt de fantasie te hulp; verleden week is daar een nieuwe groep gesteld (...) die – we kunnen het uit eigen vergelijking getuigen – de werkelijkheid zeer nabij komt.⁹⁸

Zo werd het steeds vernieuwende medium fotografie gebruikt om het leven van een ouderwets geworden wassenbeeldenspel nog enige jaren te rekken. Het was echter niet alleen een inspiratiebron voor het wassenbeeldenmuseum, maar ook een geduchte concurrent.

⁹⁶ De ansichtkaart was zelf een nieuw medium, ontstaan in 1869 Oostenrijk-Hongarije en al snel populair in heel Europa. De verkoop van briefkaarten met foto's van de wassen beelden door het Panopticum is dus alweer een voorbeeld van intermedialiteit. Zie: Monica Cure, *Picturing the postcard. A new media crisis at the turn of the century* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).

⁹⁷ Zie bijvoorbeeld: *De Prins der Geïllustreerde Bladen* (1914-15), 98; (1916-17), 11; (1917-18), 131; en *Het Leven Geïllustreerd* 10 (1915): 1123.

⁹⁸ *Het Leven* (1915): 1123.



Afb. 7 Prentbriefkaart van het Panopticum van de loopgraven aan de IJzer, ca. 1916.
(Privécollectie)

EEN VERLOREN CONCURRENTIESTRIJD

‘Onze onrustige tijd vraagt telkens wat nieuws’, stelde ‘Herman’ van de *Java-bode* al in 1882. ‘De Panorama’s hebben bijna weer afgedaan. Het dreigt reeds uiterst provinciaal te worden ze te gaan zien.’⁹⁹ Dit lijkt wat overdreven, maar inderdaad kelderden de bezoekersaantallen van de panorama’s en het wassenbeeldenmuseum van Amsterdam na het feestelijke openingsjaar opvallend hard. Kwamen er in 1883, het jaar van de Wereldtentoonstelling, nog 270.000 bezoekers naar het Panopticum, in 1884 was dit aantal alweer ruim gehalveerd en de jaren erop zou het nog verder afglijden naar 77.300 in 1889.¹⁰⁰ Als gevolg van de dalende bezoekersaantallen verdampte de winst van het begin. Rond 1886 keerde het Panopticum weinig of geen dividend meer uit aan zijn aandeelhouders.¹⁰¹ Na de eeuwwisseling leek de attractie een anachronisme te zijn geworden: een toonbeeld van vergane glorie, bestemd om te verdwijnen. Het einde van het Panopticum sche-

99 Herman, ‘Brieven uit Nederland: Het Nederlandsch Panopticum’, *Java-bode*, 30 augustus 1882, 5.

100 De bezoekerscijfers werden jaarlijks door de lokale kranten gepubliceerd.

101 ‘Amsterdamsche Brieven: Hoe men toegejuicht wordt en bekranst’, *Bataviaasch Handelsblad*, 1 juni 1886, 3.

mert door in de laatste, bepaald niet wervende advertenties: 'Het Ned. Panopticum blijft een interessante bezienswaardigheid', alsof de organisatie er zelf ook niet meer echt in kon geloven.¹⁰²

In een laatste poging om het wassenbeeldenmuseum te redden, ging het Panopticum diversifiëren en produceerde vanaf 1909 naast de beelden voor in het museum ook paspoppen voor in etalages, modehuizen en tentoonstellingen.¹⁰³ Maar het werd steeds duidelijker dat het Panopticum desondanks ten dode was opgeschreven. De uiteindelijke ondergang werd niet eens zozeer ingezet door dalende bezoekerscijfers, zoals tijdgenoten en historici het vaak beschrijven. Die bleven namelijk juist vrij stabiel met zelfs een kleine opleving aan het einde.¹⁰⁴ De kosten wogen echter niet langer op tegen de baten en de situatie bood de aandeelhouders geen enkel perspectief. Het doek viel definitief in de herfst van 1919. De hele boedel werd geveild in twee dagen en bracht betreurend weinig op.¹⁰⁵ 'Met 't Panopticum gaat een stukje Amsterdamsch leven heen uit een gemoedelijken knussen tijd, toen men zich nog op oubollige manier amuseerde tegen een oubolligen prijs.'¹⁰⁶

De ondergang van het wassenbeeldenmuseum valt te verklaren in samenhang met andere media. Het Panopticum bleek te traag om het nieuws bij te benen, dat andere media zoveel sneller wisten te verspreiden. Bovendien legde het wassenbeeldenmuseum het ook in de 'jacht op natuurgetrouwheid' af tegen andere media, die de werkelijkheid juist steeds beter benaderden. Tijdgenoten raakten steeds minder overtuigd van de gelijkenissen van wassen beelden – zeker wanneer ze die konden vergelijken met foto's – en geloofden niet langer in de claim op authenticiteit. En juist op het moment dat het publiek de gepresenteerde werkelijkheid doorprikte, verviel de ervaring die het wassenbeeldenmuseum verkocht.

Het Nederlandsch Panopticum moest vanaf zijn beginjaren concurreren met enerzijds de andere vermakelijkheden in de stad, en anderzijds met de steeds innovatievere massamedia. Rond de eeuwwisseling kreeg het wassenbeeldenmuseum concurrentie van een nieuwe plek, waar eveneens spectaculaire beelden van de werkelijkheid vertoond werden: vanaf de jaren 1890 trok de film in een groeiend aantal bioscopen een steeds groter publiek.¹⁰⁷ Uitgerekend direct naast het

¹⁰² Advertentie, *Het Volk. Dagblad voor de Arbeiderspartij*, 22 december 1916, 4.

¹⁰³ 'Beurs en nijverheid: Nederlandsch Panopticum te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad*, 13 april 1909, 10. Hiermee sloten de ondernemers van het Panopticum ook weer aan bij de moderne trend om levensechte poppen in etalages te kleden met koopwaar. Zie: Emily d'Aulaire en Per Ola d'Aulaire, 'Mannequins. Our fantasy figures of high fashion', *Smithsonian* 22, nr. 4 (1991): 66-78.

¹⁰⁴ Zie noot 99. De cijfers laten zien dat vanaf 1915 de bezoekersaantallen die van de beginjaren evenaren.

¹⁰⁵ Voeten, 'Vergeten vorsten en booswichten', 8.

¹⁰⁶ 'Brieven uit de Hoofdstad. Panopticum exit', *Leeuwarder courant*, 13 september 1919, 9.

¹⁰⁷ Karel Dibbets en Frank van der Maden, red., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp: Het Wereldvenster, 1986).

museum verbouwde Anton Nöggerath een paardenstal in de Amstelstraat tot theater Café Flora, waar in 1896 de eerste filmvoorstelling in Amsterdam plaatsvond. In een brochure wees Nöggerath op de ‘opvoedende en propagandistische kracht der kinematograaf’ en ‘door de bioscope zag hij die twee stukken wereldgeschiedenis alsof hij erbij was, hij leefde erin mede’, argumenten die ook de oprichters van het Panopticum gebruikt hadden.¹⁰⁸ De thema’s in zijn films sloten aan bij die van het Panopticum: hij liet bijvoorbeeld een Engelse operateur het kroningsfeest van Wilhelmina in 1898 vastleggen, en in 1902 de aankomst van Paul Krüger in Marseille.

150

Tegen deze nieuwe concurrent kon het wassenbeeldenmuseum niet op. Ironisch genoeg groef het Nederlandsch Panopticum uiteindelijk zijn eigen graf door het onderliggende theater om te bouwen tot een aanvankelijk succesvolle bioscoop in 1912.¹⁰⁹ Maar vervolgens gaf de malaise als gevolg van de Eerste Wereldoorlog het laatste zetje in de richting de afgrond. Heel opmerkelijk was de ondergang van het wassenbeeldenmuseum eigenlijk niet: ook in andere steden viel het doek van deze ondernemingen rond dezelfde tijd – Madame Tussaud’s in Londen en Musée Grévin Parijs zijn daarop de uitzondering. Amsterdam was toch een relatief kleine stad met een onvoldoende constante stroom van toeristen, terwijl de kwaliteit van de poppen beperkt bleef. Vermoedelijk had in 1919 niemand gedacht dat het wassenbeeldenmuseum ooit nog terug zou keren in Amsterdam ...

BIBLIOGRAFIE

- Asser, Saskia, Mattie Boom en Hans Rooseboom. ‘Fotografie in Nederland in de negentiende eeuw. Een nieuwe kunst, een nieuw beroep’. In *Dutch eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, red. Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg, Ingeborg Th. Leijerzapf, Adi Martis, Anneke van Veen, Hripsimé Visser, 57-64. Zwolle: Waanders, 2007.
- d’Aulaire, Emily, en Per Ola d’Aulaire. ‘Mannequins. Our fantasy figures of high fashion’, *Smithsonian* 22, nr. 4 (1991): 66-78.
- Baudrillard, Jean. ‘The trompe-l’œil’. In *Calligram. Essays in new art history from France*, red. Norman Bryson. Cambridge: University Press, 1988.
- Benjamin, Walter. *Passagen-werk*, red. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Bloom, Michelle E. *Waxworks. A cultural obsession*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Boer, Maurice. ‘Vreemder en gekker dan Peking. Vreemdelingenverkeer, promotie en het imago van Amsterdam, 1883-1913’. *Jaarboek Amstelodamum* 108 (2016): 8-39.
- Crary, Jonathan Crary. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Cure, Monica. *Picturing the postcard. A new media crisis at the turn of the century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

¹⁰⁸ A. Nöggerath, *Ons bioscopisch bedrijf. Voorheen en thans* (Amsterdam, 1911; heruitgave Amsterdam: Stichting Film Manifestatie, 1975): 4.

¹⁰⁹ Mulder, ‘Amusement in de Amstelstraat’, 10-14.

- Delft, Marieke van, Nel van Dijk en Reinder Storm, red. *Magazine! 150 jaar Nederlandse publiekstijdschriften*. Zwolle: Waanders, 2006.
- Dibbets, Karel. '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): 225-68.
- , en Frank van der Maden, red. *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Weesp: Het Wereldvenster, 1986.
- Friederici, Angelika. *Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt*, deel A-F. Berlijn: Karl-Robert Schütze, 2008-18.
- Grau, Oliver. *Virtual art. From illusion to immersion*. Boston: MIT Press, 2003.
- Griffiths, Alison. *Shivers down your spine. Cinema, museums, and the immersive view*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Helsloot, John. *Vermaak tussen beschaving en kerstening. Goes, 1867-1896*. Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut, 1995.
- Hill, Jason, en Vanessa R. Schwartz, red. *Getting the picture. The visual culture of news*. Londen: Bloomsbury, 2015.
- Huhtamo, Erki. *Illusions in motion. Media archeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Inglis, Fred. *A short history of celebrity*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Jong, Ad de. *De dirigenten van de herinnering. Musealisering van de volkscultuur in Nederland, 1815-1940*. Nijmegen: SUN, 2001.
- Kester, Bernadette, 'Onder vuur. Het ontstaan van de Nederlandse fotojournalistiek', in *Journalistieke cultuur in Nederland*, red. Jo Bardoel en Huub Wijffjes, 237-61. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Keyser, Marja. *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*. Amsterdam: B.M. Israel, 1976.
- Kornmeier, Uta. 'Almost alive. The spectacle of verisimilitude in Madame Tussaud's wax-works'. In *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure*, red. Robert Panzanelli, 67-82. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- . 'Taken from life. Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert'. Proefschrift, Humboldt-Universität Berlin, 2003.
- Lente, Dick van. 'Papier, druk en communicatie'. In *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving, 1800-1890*, deel 2, red. Harry Lintsen, 177-282. Zutphen: Walburg Pers, 1993).
- Leonardi, Nicoletta en Simone Natale, red. *Photography and other media in the nineteenth century*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Linden Vooren, P.A. van der. 'Vermaken in de aanvang dezer eeuw'. *Ons Amsterdam* 6 (1954): 139-40.
- Loeff, Karel. *Feestelijk Amsterdam. Plekken van ontspanning en vermaak*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2006.
- Loiperdinger, Martin. 'Lumiere's arrival of the train. Cinema's founding myth'. *The Moving Image* 4 (2004): 89-118.
- Mast, Jan van der. *Jacques van Marken, de eerste sociaal ondernemer van Nederland*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2019.
- Montijn, Ileen. *Kermis van koophandel. De Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883*. Bussum: Van Holkema en Warendorf, 1983.
- Mulder, David. 'Amusement in de Amstelstraat. De concertzaal van het Nederlandsch Panopticum en het Centraal Theater'. *Maandblad Amstelodamum* 103, nr. 1 (2016): 3-15.
- Panzanelli, Robert, red. *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- Pettersson, Anne. *Eigenwijs vaderland. Populair nationalisme in negentiende-eeuws Amsterdam*. Amsterdam: Bert Bakker, 2017.
- Pilbeam, Pamela. *Madame Tussaud and the history of waxwork*. Londen: Hambledon and London, 2003.
- Sandberg, Mark B. *Living pictures, missing persons. Mannequins, museums and modernity*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- , en Jeannene M. Przyblyski. 'Visual culture and history. Twenty-first interdisciplinarity and its nineteenth-century objects'. In *The nineteenth-century century visual reader*, red. Vanessa R. Schwartz en Jeannene M. Przyblyski, 3-14. New York: Taylor & Francis, 2004.
- Spies, Marijke. 'Amsterdamse doolhoven. Populair cultureel vermaak in de zeventiende eeuw'. *Literatuur* 18 (2001): 70-78.
- Warner, Marina. *Phantasmagoria. Spirit visions, metaphors, and media into the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2006.
- . 'Waxworks and wonderlands'. In *Visual display. Culture beyond appearances*, red. Lynne Cooke en Peter Wollen, 178-201. Seattle: Bay, 1995.
- Woud, Auke van der. *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900*. Amsterdam: Prometheus, 2015.
- Voeten, Jessica. 'Vergeten vorsten en booswichten. De opkomst en ondergang van het Nederlandsch Panopticum'. *Ons Amsterdam* 66, nr. 5 (2015): 8-11.
- Ziehe, Irene en Ulrich Hägele red. *Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*. Münster: Waxmann, 2017.

Tessel X. Dekker (1988) is historicus en kunsthistoricus. In 2016 studeerde zij af met een scriptie over de verbeelding van geschiedenis in populaire musea (het panorama, het wassenbeeldenmuseum en de stijlkamer) in de negentiende eeuw. Daarnaast is zij gespecialiseerd in de beleving en de verbeelding van de stedelijke nacht. Zij publiceerde onder meer in *Amstelodamum*, *Ons Amsterdam*, *Geschiedenis Magazine* en stelde een boek samen over katten door George Hendrik Breitner, uitgegeven door Panchaud.