

This item is the archived peer-reviewed author-version of:

Wetenschap op de kermis: de verspreiding van technologie, kennis en spektakel in Belgische provinciesteden tijdens het fin-de-siècle

Reference:

Wynants Nele.- Wetenschap op de kermis: de verspreiding van technologie, kennis en spektakel in Belgische provinciesteden tijdens het fin-de-siècle
Volkskunde : tijdschrift over de cultuur van het dagelijkse leven / Centrum voor Studie en Documentatie [Schilde]- ISSN 0775-3128 - 121:1(2020), p. 1-33
To cite this reference: <https://hdl.handle.net/10067/1689710151162165141>

Wetenschap op de kermis

De verspreiding van technologie, kennis en spektakel in Belgische provinciesteden tijdens het fin-de-siècle

Nele Wynants

Theatre and Film Studies, Free University of Brussels (Université libre de Bruxelles),
Brussels, Belgium

nele.wynants@ulb.be

Abstract

This article will discuss the role of itinerant show people in the popularization of science and technology in the history of the Belgian fairground. Through a number of case studies at the fair in Ghent of 1892, I will demonstrate how fairground artists were key in the introduction of new technology, the popularization of knowledge about the human body and the dissemination of a visual culture amongst ordinary people across the social spectrum. The article will first provide a brief history of the fair and then focus on three specific areas: spectacular technology in mechanical theatres, the body as a spectacle in anatomical cabinets and history and geography in travelling museums and panopticons. Admittedly, the scientific status of itinerant show people may well raise questions and was already being debated at the time. Nevertheless, as I will argue, they have strongly influenced the daily lives of 19th-century citizens and workers, as they have provided access to information, technology and visual culture to all layers of society and they have spread popular science to all corners of the country. Their educational discourse responded to an elementary curiosity about technology, the functioning of the human body and newly discovered and colonized continents.

Illustraties:

1. Theater Van Caeneghem op de Gentse Halfvastenfoor, ca. 1890. Fotograaf Arnold Vander Haeghen, collectie : Huis van Alijn, Gent.
2. Plattegrond Gentse Halfvastenfoor in 1892. Collectie stadsarchief Gent (MA V 199).
3. Een verkoopster van kraakamandels op de Gentse foor, ca. 1891. Op de achtergrond staat het Théâtre Fin de Siècle van A. Lagneau. Fotograaf : Arnold Vander Haeghen, collectie : Huis van Alijn (Gent).
4. Strooibiljet Théâtre “Fin de Siècle”, in 1891 op de kermis in Luik (BE). Collectie: Musée de la Vie wallonne (25E4 I).
5. Twee vrouwen op de Gentse foor, ca. 1890-1895. Op de achtergrond enkele weelderige fotobarakken. Fotograaf : Arnold Vander Haeghen, collectie : Huis van Alijn, Gent.
6. Strooibiljet Fileuse de verre. Collectie Universiteitsbibliotheek Gent (BIB.VLBL.HFI.PKF.003.18).
7. Grand Théâtre Morieux op de foor in Luik in 1902. Collectie: Musée de la Vie wallonne (79581 25E4).
8. Een kaart van de kermissen in België, Nederland en Frankrijk (tussen de 10 en 30 dagen), gebaseerd op data uit: *Le Guide Forain, Guide des Foires, Fêtes, Marchés, etc. de toutes les principales Villes et Communes de la Belgique, de France et de la Hollande, 1897* (Charleroi: Imprimerie Deforet) en *La Comète Belge, seul organe des Industriels et Artistes forains de la Belgique, 1–15 July 1905* (eerste editie). Map gemaakt met Geographic Information System (GIS) technology door Iason Jongepier (Universiteit Antwerpen) en Nele Wynants.
9. Brieven van Léon Van de Voorde, uitbater van het Morieux theater betreffende de aanbesteding van de standplaats op de Halfvastenfoor in 1893. Collectie stadsarchief Gent (MA V V200)
10. Affiche Théâtre Morieux. Litho, E. Cockelaers, 1901. Collectie H. Bollaert.
11. Affiche Mecaniek Theater Morieux (1886-1890). Universiteitsbibliotheek Gent (BIB.VLBL.HFI.PGF.006.07).

12. Strooibiljet Grand museum anatomique Dr. Spitzner. Universiteitsbibliotheek Gent, BIB.VLBL.HFI.PGF.006.07

13. Affiche Grand musée d'anatomie Franco-Belge Anthropologie & Ethnologie, M.A. Consael fils, 1892. Collectie stadsarchief Gent (MA V 199).

14. Pharmacien de santé op de kermis van Luik in 1891. Collectie: Musée de la Vie wallonne (APhMVW).

15. Affiche Groot Volks-Museum en Panopticum, R. Geissler, 1896. Collectie: stadsarchief Gent (MA V 203)

16. Musée Histoire Naturelle op de kermis in Luik in 1891. Collectie: Musée de la Vie wallonne (APhMVW).

In de lente van 1892 na een lange werkweek kon een arbeidersgezin op de jaarlijkse Halfvastenfoor in de provinciestad Gent voor heel even alle zorgen vergeten. Wanneer de schemering viel, verdrong het nieuwsgierig publiek zich rond het aanbod van weelderig versierde theaterbarakken, wervelende carrousels en heerlijk geurende wafelkramen. Tussen de verlichte kramen en de ballonventer met een tros glimmende ballonnen lieten deftig geklede burgers zich fotograferen door een van de vele kermisfotografen. Dienstmeisjes met wapperende rokken lieten zich door hun vrijers meetronen naar de tent met de krachtpatsers en gewichtheffers. Met luide stem probeerde goochelaar en *fysicien* Van Caeneghem hun aandacht te trekken. Hij moest hard zijn best doen om het gejoel te overstemmen en boven de muziek van een draaiorgel om de hoek uit te komen, terwijl in de verte een kermislied klonk. Gehuld in zwarte mantel en buishoed nodigde hij bij de ingang van zijn theaterbarak het kermispubliek uit om naar zijn variété show te komen kijken (afbeelding 1). Achter hem stonden de muzikanten, clowns en acrobaten al klaar om een voorproefje van het showprogramma te geven tijdens de parade. Het foorpubliek dat zich maanden verheugd had op dit moment, wist niet waar eerst te kijken. Het aanbod was overweldigend. De kermis was niet alleen een plaats van plezier en verstrooiing, men kwam er ook te weten wat er in de wereld gebeurde en kwam er in aanraking met nieuwe technologie. Maar liefst tien barakken kondigden een spektakel aan dat tegelijk educatief en vermakelijk was.¹

Een plattegrond van de langverwachte kermis op het Sint-Pietersplein in 1892 (afbeelding 2)² toont dat een van de meest centrale plekken werd toegewezen aan het befaamde anatomische theater van Dr. Spitzner van Parijs. Het kermispubliek werd er geïnformeerd over de menselijke anatomie en haar afwijkingen, medische kwesties zoals syfilis en de verschrikkelijke gevolgen van alcoholisme. Aan de overkant van het plein vonden bezoekers het mechanisch theater Morieux waarin ze werden meegenomen op “een reis rond de wereld in 20 minuten”, van Oostende naar Moskou via onder meer Brussel en Parijs. De toeschouwers waren vol bewondering, zowel voor de prachtige taferelen als voor het technisch vernuft waarmee deze tot stand kwamen. Terwijl geschiedenisliehebbers hun hart konden ophalen in de wassenbeelden tableaux van het historisch museum uitgebaat door de Franse Dr. Thunus, konden anderen in een naburige barak deelnemen aan demonstraties van de bewegingen van de planeten door “professor Lagneau” in zijn Théâtre Fin de Siècle (afbeelding 3 en 4). Aan de andere uithoek van het plein konden jong en oud het zogenoemde Cristal Palace de Londres bewonderen, de kermisversie van de wereldtentoonstelling van 1851 in Hyde Park.

¹ Een eerste en verkorte versie van dit artikel zal verschijnen in het Engels in A. Bessemans e.a. (red.), *OVERLAP The No Man's Land between Art & Science*. Den Haag, 2020 (in print).

² Stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V199 (Briefwisseling betreffende de aanbesteding van de standplaatsen van de Halfvastenfoor; bijgevoegd; plannen betreffende de standplaatsen 1890 – 1897, vanaf nu verkort aangeduid met “Briefwisseling” en de betreffende jaargangen).

De centrale positie van deze barakken met educatief entertainment op het kermisplein is opmerkelijk, en vertellen iets over het belang en de populariteit van dergelijke shows die het midden hielden tussen wetenschap en spektakel. Dat hoeft niet te verbazen, aangezien de kermis altijd al een trekpleister was voor alles wat nieuw, actueel of heel bijzonder leek. In de tweede helft van de 19e eeuw, vóór de ontwikkeling van mechanische attracties het kermisbeeld ging bepalen, waren theatershows op de grens van magie en populaire wetenschap zelfs het belangrijkste onderdeel van de kermis. Deze ambulante theaters waren opgesteld naast anatomische en etnografische musea, kijkkasten, panorama's, diorama's en omstreeks de eeuwwisseling ook cinema. Zo kwamen de foorreizigers tegemoet aan de grote publieke belangstelling voor spektakel enerzijds en de groeiende belangstelling voor kennis en wetenschap zo kenmerkend voor dit tijdvak anderzijds. Ze pasten voortdurend hun attracties en voorstellingen aan om aan de behoefte van de nieuwe tijd te voldoen.

Toch is de cultuurhistorische waarde van de kermis tot dusver slechts beperkt bestudeerd, laat staan het belang van het educatief of volksverheffend vermaak dat er te zien was. Binnen de wetenschapsgeschiedenis is er weliswaar een breed en levendig studiegebied dat focust op de circulatie van kennis en wetenschap, vooral voor de 19e eeuw, maar de kermis is nog een hoofdstuk dat in deze studies ontbreekt. Tot dusver hebben historici vooral aandacht gehad voor vormen van wetenschapspopularisering in gevestigde institutionele contexten zoals literatuur,³ musea⁴ en theater.⁵ De periode kenmerkt zich immers door een ongebreideld geloof in vooruitgang en modernisering waarin wetenschapspopularisering werd gestimuleerd en een bezoek aan populaire lezingen in theater- en muzieksalen, observatoria of Wereldtentoonstellingen was een populair tijdverdrijf voor een stedelijk middenklasse publiek dat zich de toegangsprijs kon veroorloven. Rondreizend educatief en wetenschappelijk entertainment dat ook voor de arbeiders toegankelijk was, is evenwel nog onderbestudeerd, met als uitzondering enkele waardevolle studies over rondtrekkende anatomische musea in België, Frankrijk en Engeland.⁶

³ B. Bensaude-Vincent & A. Rasmussen, *La science populaire dans la presse et l'édition. XIXe et XXe siècles*. C.N.R.S. Editions, 1997. B. Lightman, *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*, Chicago Press, 2009.

⁴ A. Fyfe & B. Lightman (red), *Science in the Marketplace. Nineteenth-century sites and experiences*. Chicago & London, 2007.

⁵ I. Morus, "Seeing and Believing Science." *Isis* 97, 2006, p. 101–110. I. Morus, "Placing Performance." *Isis* 101: 4, 2010, p. 775-778. K. Vanhoutte & N. Wynants, "On the Passage of a Man of the Theatre through a Rather Brief Moment in Time: Henri Robin, Performing Astronomy in Nineteenth Century Paris." *Early Popular Visual Culture (special issue on Spectacular Astronomy)*, 15:2, 2017, p. 152-174, DOI: 10.1080/17460654.2017.1318520

⁶ Pirson, Chloé. *Corps à corps : Les modèles anatomiques entre art et médecine*. Mare & Martin, 2009. Py Christiane & Cécile Vidart. "Les musées d'anatomie sur les champs de foire." In *Actes de la*

Met dit artikel wil ik het belang van de provinciale kermis voor de introductie en circulatie van technologie, kennis en beeldcultuur onder de aandacht brengen aan de hand van enkele voorbeelden uit de Belgische kermisgeschiedenis, en zo een eerste aanzet geven om dit nauwelijks ontgonnen gebied in kaart te brengen. Dit moet toelaten om op langere termijn grondiger te bestuderen welke rol foorreizigers precies gespeeld hebben in de verspreiding van populaire wetenschap en een visuele cultuur alsook de impact ervan op een groeiende visuele geletterdheid. Uit de overgeleverde plattegronden en lijsten met standplaatshouders die bewaard worden in sommige stadsarchieven⁷ kunnen we alvast de populariteit, evolutie en het aandeel van bepaalde rondreizende theaters en musea aflezen. Het is bijvoorbeeld opvallend dat in 1892 de grootste en meest centrale (en dus duurste) plaatsen toegewezen werden aan educatieve spektakels – naast een groot circus en een drietal carrousels. De populariteit van een kermisbarak kunnen we daarnaast ook afleiden uit de frequentie waarmee een theater of museum te zien was op de Belgische kermissen. Maar wat was er precies te zien en te beleven en welke educatieve waarde hadden deze vormen van kermisvermaak? Wie was het publiek? En hoe kunnen we dit grote aanbod aan educatief entertainment op de kermis verklaren? Sommige archieven bevatten een rijke en veelzijdige collectie van strooibiljetten, affiches en in sommige gevallen ook foto's die een goed beeld geven van het kermisprogramma – ook al moeten we deze kleurrijke en tot de verbeelding sprekende bronnen met enige voorzichtigheid behandelen. Promotiemateriaal dat door showmensen werd geproduceerd, moeten we immers steeds met een korrel zout nemen: meer dan iemand hadden ze een talent voor overdrijving en het vermogen om iets klein of onbeduidend om te zetten in een zeer aantrekkelijk publieksspektakel. Ze veranderden vaak van naam of gaven nieuwe, veelbelovende titels aan dezelfde attractie. Eigentijdse kranten die in toenemende mate digitaal toegankelijk worden,⁸ blijken daarom een goede aanvullende bron om beter zicht te krijgen op de inhoud en de receptie van dit kermispektakel.

Op basis van een weelde aan oorspronkelijke archiefbronnen zal ik inzoomen op drie casestudies die een goed beeld geven van de manier waarop kermisartiesten hun publiek kennis lieten maken met nieuwe technologie en populaire wetenschap. Ik zal meer bepaald focussen op het gebruik van spectaculaire technologie in mechanische theaters,

recherche en science sociale, vol. 60 (1985). Images “populaire” pp. 3-10. Bates, Alan W. H. “Anatomy on trial: Itinerant anatomy museums in mid nineteenth-century England.”

Museum History Journal, vol.9, no.2 (2016), pp. 188-204, DOI: 10.1080/19369816.2016.1183105

⁷ Onder meer in de stadsarchieven van Gent, Antwerpen en Brussel die voor bepaalde periodes de briefwisseling bewaren betreffende de aanbesteding van de standplaatsen voor de jaarlijkse foor, het Fonds Vliegende Bladen van de Universiteit Gent en het kermisarchief van Le musée de la vie de wallonne in Luik. Deze archieven bevatten een rijke en veelzijdige collectie van strooibiljetten, affiches, plattegronden en in sommige gevallen ook foto's.

⁸ Onder meer via BelgicaPress en Historische Kranten (België), Delpher (Nederland) en Gallica (Frankrijk).

het lichaam als spektakel in anatomische kabinetten en vervolgens geschiedenis en geografie in rondreizende musea en panopticons. Het wetenschappelijk statuut van rondtrekkende figuren zoals Dr. Spitzner, Dr. Thunus en professor Lagneau op de Gentse kermis van 1892 roept nochtans vragen op en stond ook toen al ter discussie. Het is evenwel mijn hypothese dat zij toch een grote invloed gehad moeten hebben op het dagelijks leven van de 19de-eeuwse burgers en arbeiders, zoals ik verder zal beargumenteren, aangezien zij technologie en populaire wetenschap hebben geïntroduceerd bij een breed publiek en verspreid tot in alle uithoeken van het land. Want in een tijd waarin slechts een minderheid van de bevolking kon lezen en nog geen toegang had tot moderne communicatiemediën, was de jaarlijkse kermis wellicht de belangrijkste bron voor kennis en informatie. Hun educatief discours beantwoordde immers aan een elementaire nieuwsgierigheid naar technologie, het functioneren van het menselijk lichaam en nieuw ontdekte en gekoloniseerde continenten.

De aandacht voor technologie, wetenschap en kennis beperkte zich dus niet tot de halfvastenfoor van Gent – ook al was de Halfvastenfoor een van de grootste in de streek en een referentiepunt voor andere kermissen.⁹ Een gelijkaardig programma zien we al veel vroeger opduiken, onder meer ook op de Meifoor in Brugge, de Paasfoor in Kortrijk, de Sinksenfoor in Antwerpen, de Oktoberkermis in Luik en daarnaast ook in kleinere provinciesteden als Ieper, Mechelen, Leuven, Lier, Charleroi, Namen en Verviers alsook in de Belgische buurlanden.¹⁰ Het merendeel van dit kermisvermaak werd immers uitgbaat door nomadische kermisfamilies die hun reizen niet door land- of taalgrenzen lieten beperken. Kermisuitbaters met een relatief grote barak hadden wellicht wel een voorkeur voor provinciale kermissen die wat langer duurden – gemiddeld tussen de 10 en 30 dagen – en daardoor een groot publiek op de been konden brengen.¹¹

Drievoudige oorsprong van de kermis

In oorsprong is de kermis een jaarmarkt waar artiesten een graantje konden meepikken van de grote volkstoeleer. Wie de kermisliteratuur erop naslaat zal vaststellen dat de kermis een drievoudige oorsprong kent.¹² De wortels van de kermis of *la fête foraine* gaan

⁹ Vele andere Belgische steden en gemeenten baseerden zich op de organisatie en reglementering van de Halfvastenfoor.

¹⁰ Zie onder meer: M. Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*. Amsterdam/Rotterdam, 1976 en G. H. Jansen, *Een Roes van Vrijheid: Kermis in Nederland*. Boom, 1987. J. Kember, J. Plunkett & J. A. Sullivan (red.), *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910. Science and Culture in the Nineteenth Century*. Pickering & Chatto, 2012.

¹¹ Wat niet betekent dat deze reizende theatergezelschappen en musea niet passeerden in kleinere gehuchten, maar daarvoor is uitgebreider onderzoek nodig.

¹² Over kermiscultuur in België zie: G. Van Genechten e.a. *Kermis : het spiegelpaleis van het volk*. Leuven, 1986; P. Mardaga, *Foires et forains en Wallonie: Magie foraine d'autrefois*. Luik, 1989. J.

terug tot oude tradities van religieuze oogstfeesten, georganiseerd rond belangrijke jaarmarkten die de opkomst van de handel sinds het einde van de Middeleeuwen markeerden en door de kerk werden ingebed in de religieuze kalender. Toen al combineerden deze volksfeesten religieuze vieringen met handel en vermaak. Die drievoudige dynamiek van de kermis weerspiegelt zich goed in de internationale terminologie: het Franse *foire*, het Engelse *fair* en de Vlaamse *foor* zijn afgeleid van het Latijnse *feriam*, wat ‘feest vieren’ betekent. Tegelijk betekenen deze woorden ook allemaal ‘markt’. Foorkramer of *forain* zou etymologisch ook teruggaan op het Latijnse woord *foras* wat ‘vreemde’ of ‘iemand die van elders komt’ betekent. Tijdens de kermisjaarmarkten kwamen foorkramers van heinde en ver en boden onbekende waren aan of toonden allerhande curiositeiten. De etymologie van het woord kermis, een contaminatie van kerk en mis, wijst dan weer op de religieuze oorsprong van het feest.¹³ Het Franse woord *kermesse* en het Engelse *kermis* zijn rechtstreeks ontleend aan het Nederlands en onderstrepen net als het Duitse *Kirmes* en *Messe* de godsdienstige origine.

De kermis zoals we die tot op vandaag kennen is evenwel vooral schatplichtig aan de industriële revolutie en de mechanisatie van vermaak sinds het midden van de 19^e eeuw.¹⁴ Dit moment vormde een belangrijk kantelpunt in de geschiedenis van de kermis. Na een periode waarin de kermis in haar bestaan bedreigd werd, in de jaren 40 van de 19e eeuw, omdat de burgerij van mening was dat de ‘verderfelijke’ foor arbeidsverzuim, geldverspilling en onhygiënische toestanden in de hand werkte, kwam er in de tweede helft van de 19e eeuw een kentering. De vernieuwde, industriële vormgeving veranderde de ‘volkse’ foor in een markt van spektakels met prachtige decors, weelderig verlicht met

Verberckmoes, ‘Door het publiek betoverd. Kermisacts en sneeuwpoppen in de Lage Landen in de zeventiende en achttiende eeuw’, *Jaarboek De Achttiende Eeuw*, 2018, p. 79-92

Over kermiscultuur in Nederland zie: M. Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*. Amsterdam/Rotterdam, 1976 en G. H. Jansen, *Een Roes van Vrijheid: Kermis in Nederland*. Boom, 1987; en Duitsland: S. Szabo, *Kirmes, Jahrmarkt und Volksfest im Spiegel historischer Postkarten: Ein kulturgeschichtlicher Streifzug*. Hildesheim, 2007. In de UK gaat het ontstaan terug op het netwerk van “chartered and prescriptive fairs” die geïnstalleerd werden tussen de 12^e en de 14^e eeuw. “The granting of charters did not necessarily initiate the right to hold a fair; it was in effect a means of controlling the revenues for the crown. The control and organization of the fair was then granted to the particular town.” V. Toulmin, *Pleasurelands. All the Fun of the Fair*. Sheffield, 2003, p.5.

¹³ Sommige auteurs situeren de oorsprong van de kermis specifiek aan het feest van de kerkwijding en beroepen zich op de etymologie van het woord kermis, een contaminatie van kerk en mis (Jansen 1987, 19). Ter gelegenheid van het kerkwijdingsfeest verleende de bisschop die de kerk wijdde aflaten aan diegenen die aan de bouw van de kerk hadden bijgedragen of tijdens het feest kwamen bidden (of binnen een maand). De jaarlijkse herdening van het feest liet de parochianen toe te feesten en tegelijk hun zonden wit te wassen én de kerkkas werd goed gevuld. Andere auteurs beschouwen de kermis eerder als een overblijfsel van een puur wereldlijk oogstfeest dat door de kerk is ingebed in de religieuze kalender.

¹⁴ De decoratiestijlen die we kennen van onze hedendaagse kermis stammen uit de vorige eeuw en zijn terug te voeren op de vormgeving die ontwikkeld werd in de architectuur van de jaren 1850-1900. Zie onder meer: G. Weedon & R. Ward, *Fairground Art: The Art Forms of Travelling*. Abbeville Press, 1985.

elektrische lampen, aangedreven door stoommachines en begeleid door voltallige orkesten. De voorstellingen in luxueuze en elektrisch verlichte kermistheaters waren het toonbeeld van het onbegrensde optimisme van de burgerij, en werden bijgevolg ook bezocht door de gegoede stand.

Dit ging gepaard met de komst van de eerste warenhuizen in de tweede helft van de 19^e eeuw waardoor het merendeel van de handelsactiviteiten zich naar winkels en warenhuizen verplaatste.¹⁵ Vanaf dan vond men op wat speelgoed- en frietkramen na op de jaarlijkse kermis vooral plezier. Ook de religieuze oorsprong was stilletjes naar de achtergrond verdwenen ten voordele van het volksvermaak en de commercie. Gaandeweg was de kermis dus geëvolueerd naar een plaats van vertier, een *fun fair*, waarbij oude landelijke tradities werden gecombineerd met transformaties ten gevolge van de technologische revoluties. Nieuwe wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen werden geïntegreerd in oudere culturele rituelen. Een kermiservaring situeert zich dus op de drempel tussen traditie en vooruitgang.

Het kantelpunt van deze kermisgeschiedenis hing ook samen met de industrialisatie en een ongebreideld geloof in vooruitgang en modernisering dat dit tijdsgewricht kenmerkt. De industrialisering van de boekdrukkunst bijvoorbeeld zorgde ervoor dat een breed publiek kennis kon maken met de vele wetenschappelijke doorbraken van die tijd via kranten en boeken.¹⁶ Maar ook via andere domeinen groeide de betrokkenheid van het lekenpubliek bij wetenschap. In musea, dieren- en plantentuinen maar ook tijdens publieke lezingen en theateropvoeringen maakte de wetenschap haar nieuwste resultaten bekend aan een publiek met een zeer heterogene scholingsgraad.¹⁷ Dit kaderde in een algemeen en politiek gemotiveerd streven om de groeiende kloof tussen professionele wetenschappers en het lekenpubliek te overbruggen.¹⁸ Wetenschapspopularisering werd door de beleidsvoerders sterk gestimuleerd en een bezoek aan het observatorium¹⁹, een

¹⁵ B. Blondé & I. Van Damme, 'From consumer revolution to mass market', in: J. Stobart e.a., *The Routledge companion to the history of retailing*. London, 2019, p. 31-49

¹⁶ B. Lightman, *Victorian Popularizers of Science*; M. Kemperink, *Gedeelde kennis. Literatuur en wetenschap in Nederland van Darwin tot Einstein (1860-1930)*, Antwerpen en Apeldoorn, 2011.

¹⁷ Zie Fyfe & Bernard, *Science in the Marketplace*; D. Raichvarg & J. Jacques (red.), *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarization des sciences*. Parijs, 1991; Vanhoutte & Wynants, *Henri Robin, Performing Astronomy*.

¹⁸ Vanhoutte & Wynants. *Henri Robin, Performing Astronomy*.

¹⁹ D. Aubin, C. Bigg & O. Sibum (red.), *The Heavens on Earth: Observatories and Astronomy in Nineteenth-Century Science and Culture*. Durham and London, 2010. C. Bigg & K. Vanhoutte.

"Spectacular astronomy." *Early Popular Visual Culture*, 15:2, 2017, p. 115-124, DOI: 10.1080/17460654.2017.1319037

wetenschappelijke demonstratie in het theater²⁰ of wereldtentoonstelling²¹ werd een populair publiek tijdverdrijf voor de stedelijk middenklasse die zich een toegangsticket kon veroorloven.

Niet toevallig werden in diezelfde periode de eerste wereldtentoonstellingen georganiseerd. De eerste *World Fair* – letterlijk 'wereldmarkt' – opende in 1851 in het Crystal Palace in Londen. Parijs kon niet achterblijven en organiseerde in 1855 haar eerste *Exposition universelle*. Berlijn (1879), Antwerpen (1887) en Amsterdam (1883) volgden in de decennia daarna. Op deze internationale tentoonstellingen werden de allernieuwste wetenschappelijke bevindingen en technologische ontwikkelingen van over de hele wereld gedemonstreerd. Grote menigten verzamelden zich voor deze evenementen, waaronder ook vele kermisexploitanten die inspiratie vonden in de tentoongestelde uitvindingen voor de ontwikkeling van nieuwe spectaculaire kermisattracties. Om tegemoet te komen aan de gretige verwachtingen van het publiek dat jaarlijks iets nieuw wilde beleven moesten de forains immers mee zijn met de tijd, en hun attractie voortdurend aanpassen aan de nieuwste modes en ontwikkelingen. Het hoeft dus niet te verbazen dat in deze context de kermis een ideaal platform bood aan geleerden, verzamelaars, rondreizende artiesten en goochelaars om de nieuwste wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen aan de man te brengen, zeker wanneer dat een spectaculair karakter had. Het op sensatie en informatie belust publiek met geld op zak heeft zo een voortdurende stroom van nieuwe ideeën en vindingen naar de kermis geleid, waar elke nieuwigheid die tot de verbeelding sprak enthousiast werd onthaald.

Spectaculaire technologie

Veel van de technologische vernieuwingen van de afgelopen 150 jaar werden voor het eerst geëxploiteerd door rondreizende foorreizigers en tentoongesteld op de lokale kermis of jaarmarkt. Allerhande nuttige en curieuze automaten werden er tentoongesteld, maar ook veel van de gebruiksvoorwerpen of technische toepassingen die vandaag ingeburgerd zijn en tot onze dagelijkse leefwereld behoren, waren in de tweede helft van de 19^e eeuw nog aandachtstrekkers. Denk maar aan de telefoon, de elektrische naaimachine en de cinematograaf, die werden voor eerst gedemonstreerd als “wetenschappelijk wonder” op de kermis vooraleer ze commercieel doorbraken en zich vestigden in permanente studio’s

²⁰ Morus, “Seeing and Believing Science”; Morus “Placing Performance” N. Wynants, Nele. ‘Mediated Visions of Life: An Archaeology of Microscopic Theatre’, in: N. Wynants (red.) *Media Archaeology and Intermedial Performance: Deep Time of the Theatre*. Cham, 2019, pp. 253-272.

²¹ P. Greenhalgh, *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions, from London to Shanghai, 1851-2010*. Papadakis, 2011. P. Young, *Globalization and the Great Exhibition: The Victorian New World Order*. New York, 2009.

of theaters.²² Dat gold eveneens voor geprivilegieerde wetenschappelijke instrumenten, waaronder barometers, thermometers, of vergrootglazen.²³ Ook microscopie ontlokte omstreeks de jaren 1830 nog grote publieke bewondering. Kleine insecten en het ongedierte in een druppel water werden met een projectiemicroscoop tot monsterlijke proporties uitvergroot, tot gruwelende ontsteltenis van het publiek. Voor het eerst werd zichtbaar wat men met het blote oog niet kon zien.²⁴ Het bekendste voorbeeld is wellicht de fotografie: op de kermis kon men vanaf het midden van de 19e eeuw voor het eerst portretfoto's laten maken (afbeelding 5). Tegen het einde van de 19e eeuw was fotografie zo populair dat het Gentse stadsbestuur zich genoodzaakt zag het aantal plaatsen voor fotografie te beperken en die toe te wijzen aan de fotografen die het meeste hadden geboden. Ook meer traditionele ambachten zoals glasblazen werd op de kermis gedemonstreerd als "une curiosité aussi amusante qu'instructive".²⁵ De familiespektakels van *La fileuse de verre* (afbeelding 6) werden door de toenmalige pers enthousiast onthaald als een bijzondere vorm van magie, "une joli rêve". De glasspinner droeg een pruik waarvan de krullen uit gesponnen glas waren vervaardigd en de glazen bloemen en scheepjes met masten, touwen en door de wind opgezwollen zeilen, werden na de live demonstratie verkocht. Ambulante kermistheaters die illusie en *physiques amuantes* op het programma hadden, waren de eersten om projectietoestellen zoals de toverlantaarn en later de cinematoaraaf te gebruiken om wonderlijke werelden te projecteren en spectaculaire visuele effecten te creëren. Laten we even terugkeren naar de Gentse Halfvastenfoor van 1892 om dit aandeel op de kermis van naderbij te bekijken.

Het jaar 1892 zag een goede kermiseditie. Het aanbod was gevarieerd en door de organisatoren evenwichtig gepositioneerd op het langwerpige Sint-Pietersplein. Centraal op het plein, ter hoogte van de stenen trappen die naar de belendende Sint-Amandstraat leidden²⁶, stond het Théâtre Morieux of voluit *Théâtre Mécanique, Pittoresque et Maritime Morieux de Paris* (afbeelding 7). Dit rondreizend kermistheater is een goed voorbeeld van een mechanisch theater dat doorheen verschillende generaties telkens de nieuwste technische snufjes integreerde in de attractie. Het Théâtre Morieux reisde van de vroege 19e tot ver in de 20e eeuw doorheen West-Europa in de handen van vier

²² G. Convents, 'Motion picture exhibitors on Belgian fairgrounds: Unknown aspects of travelling exhibition in a European country, 1896-1914', *Film History* 6, 1994, p. 238-249. S. Onghena, Sofie. 'Spektakelstukken: de mise-en-scène van de wetenschap in de Belgische stad, 1860-1914', in: I. Bertels e.a. (red.), *Tussen beleving en verbeelding: de stad in de negentiende-eeuwse literatuur*. Universitaire pers Leuven, 2013, p. 43-69.

²³ P. Colson, *Overheidscontrole op volksvermaken: carnaval en kermis in Leuven 1830-1914*, (ongepubliceerde licentiaatsverhandeling KU Leuven). Leuven, 1990, p. 76-78.

²⁴ Zie ook N. Wynants, *Mediated Visions of Life*.

²⁵ Strooibiljet in stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V200, Briefwisseling 1893.

²⁶ Het theater stond er ook het jaar nadien en verwierf op expliciete aanvraag van de uitbater Léon Van de Voorde exact dezelfde plaats voor zijn barak van 30 meter breed en 8,5 meter diep.

generaties showlieden.²⁷ Volgens de affiches en programmaboekjes was het theater opgericht in 1809 door een zekere P. Morieux in Parijs, maar de vroegste vermelding van het theater in archiefbronnen tot dusver dateert van 1842, wanneer P. Morieux een aanvraag doet bij het Gentse stadsbestuur voor een plaats op de Halfvastenfoor.²⁸ De oorsprong van het theater is dus onzeker. Het was immers een veelgebruikte handigheid van foorreizigers om te claimen dat een rondreizend spektakel “van Parijs” kwam en uitgebaat werd door een Parijse *mécanicien*; de associatie met de moderne lichtstad gaf zelfs het kleinste kermistheater grootstedelijke luister. Opvallend veel meer bronnen over het Théâtre Morieux vinden we van zodra het in handen kwam van de Gentse schilder Henri Van de Voorde (1824-1895) die het naar eigen zeggen van Morieux erfde in 1860 nadat ze er samen vijftien jaar mee hadden rondgereisd in Duitsland. Toen Henri in 1875 besloot om het kermisleven vaarwel te zeggen, ging het theater naar zijn oudste zoon Eugène (1851-1890). Vijf jaar later bouwde Henri een tweede mechanisch theater voor zijn jongere zoon Léon die in 1888 besloot ermee terug te keren naar zijn vaders thuisstad Gent en van daaruit vooral in België en Noord-Frankrijk toerde, uiteindelijk met zijn zoon Edmond (1883-1973).²⁹

De keuze voor Gent als thuisbasis was niet zo toevallig. België, in het hart van West-Europa, was een van de rijkste en dichtstbevolkte gebieden van het continent met een goed ontwikkeld spoorwegnet en met honderden kleine en grote kermissen op korte afstand van elkaar (afbeelding 8).³⁰ Het was dus een profijtelijk gebied om te reizen voor kermisartiesten. Volgens de traditie was de Gentse foer, die in maart plaatsvond, de eerste

²⁷ Over het Théâtre Morieux en bij uitbreiding een media-archeologische benadering van het mechanisch theater, zie E. Huhtamo, ‘Mechanisms in the Mist: A Media Archaeological Excavation of the Mechanical Theatre’, in N. Wynants (red.), *Media Archaeology and Intermedial Performance: Deep Time of the Theatre*, Cham, 2019, p. 23-82. Zie ook : g. Convents. *Van kinoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908*. Leuven, 2000, p. 195-197.

²⁸ Uit archiefdocumenten blijkt dat hij onverwacht zijn plaats op de foer moest opgeven, maar het jaar daarop wel deelnam (brief, stadsarchief Gent, Zwarte Doos, V/178, Briefwisseling 1842- 851). Dit is in tegenspraak met wat Max Rosseau in zijn boek over de Gentse kermis schrijft en nadien in verschillende bronnen werd overgenomen, namelijk dat Morieux’ eerste kandidatuurstelling werd afgewezen: Max Rosseau, *De Gentse foer. In de goede oude tijd*. Gent, 1960, pp. 49-54, in het hoofdstuk "De Grote Barakken".

²⁹ Over deze voorgeschiedenis, zie: Huhtamo, *Mechanisms in the Mist*, pp. 27-28. Eerste sporen van het Morieux theater in Gent onder het bewind van Léon vinden we in *La Flandre Libérale* van 3 maart 1888. Vervolgens duikt het terug op in januari 1890 met de vraag aan de Gentse burgemeester om nog datzelfde jaar “zijn gebruikelijke standplaats aan de trappen” te verkrijgen maar enkel indien zijn concurrent “Monsieur Holden” niet komt met zijn marionettentheater (Stadsarchief Gent: MA V197, Briefwisseling 1890). Wellicht was hij te laat dat jaar, en de Gentse kermisgangers moesten wachten tot 1892 alvorens ze het Morieux theater terug aan het werk konden zien. Tussen 1898 en 1908 waren ze nagenoeg jaarlijks of toch minstens om de twee jaar aanwezig.

³⁰ N. Wynants, & I. Jongepier, ‘Mapping Fairground Culture in Space. Visualizing Networks of Cultural Exchange’, ongepubliceerde paper gepresenteerd op *Lanterns at the Fairground*, conferentie Brussel 4-5 April 2019.

van het kermisseizoen in de Lage Landen en bijgevolg voor vele kermisartiesten het vertrekpunt van hun rondreis. Om die reden overwinterden velen van hen, waaronder ook heel wat *forains* uit de buurlanden, in de gastvrije provinciestad, die hen een standplaats voor hun wagens op de Riedijk aanbood.³¹ Tijdens de koude wintermaanden voerden de foorreizigers herstelwerken uit aan hun wagens, brachten een nieuwe lik verf aan op de kleurrijke façade van hun barak en planden het komende seizoen door brieven te schrijven – of te laten schrijven – naar de stedelijke overheden (gericht aan de burgemeester, schepenen of politiecommissaris) overal te lande met de vraag een standplaats voor hun attractie te reserveren op de jaarlijkse kermis (afbeelding 9).³² De Gentenaars zagen dus als eerste de vernieuwde attracties die tijdens de winter waren voorbereid. Daar staat tegenover dat het weer in maart vaak te wensen overliet en de Halfvastenfoor volgens de overlevering geregeld te kampen had met regen en soms sneeuw. In de stadsarchieven vinden we met enige regelmaat een aanvraag tot verlenging van de foor omwille van het slechte weer, ondertekend door tientallen *forains*. Deze verlenging werd voor zover bekend telkens toegestaan voor een tot twee weken.³³

Het Théâtre Morieux staat vooral bekend als een mechanisch poppentheater dat veel bijval genoot. Een volledig gemechaniseerde wereld hield de toeschouwers gedurende een vol uur in spanning. Het waren geen marionetten aan touwtjes die op het toneel verschenen, maar met behulp van een ingenieus systeem van radartjes, katrollen, een draaiend platform en een bewegende achtergrond bewogen allerlei zonderlinge figuren uit plaatijzer op rails voorbij en namen de bezoeker mee op een reis rond de wereld (afbeelding 10). We vinden een levendige beschrijving van de show die datzelfde jaar ook in Ieper stond in *Het weekblad van Ieperen* van 19 maart 1892 :

Het is onze bevolking maar zelden gegeven iets zoo puiks, zoo echt schoon en tevens zoo wonderbaar als vermakelijk te genieten hetgene men in dat zo mooi

³¹ M. Rosseau, *De Gentse foor in de goede oude tijd*. Gent, 1860, p. 3. Zie ook over de Genste foor: Van Genechten, *Kermis: het spiegelpaleis van het volk*; A. De Poorter André. *Gent circusstad: twee eeuwen circusonderzoek*. Aartrijke, 1993, p. 17; A. Van Biesen, 'De Gentse halfvastenfoor in de jaren 1890-1914' *Oost- Vlaamse Zanten* 75: 2, 2000, p. 182-195.

³² Deze correspondentie is voor bepaalde periodes gedeeltelijk bewaard, bijvoorbeeld in de stadsarchieven van Gent (Zwarte doos), Antwerpen (Felixarchief) en Brussel (zeer beperkt). De archivarissen van de stadsarchieven van Luik en Charleroi zeggen hierover niets terug te vinden. Deze brieven zijn vaak geschreven in een zwierig handschrift en verlucht met opzienbarende arabesken, wellicht om hun attractie meer luister te geven. Ongeletterde foornijveraars richtten zich naar verluidd tot openbare schrijvers (Rosseau, *ibid.* p. 7). Tussen 1804 en 1815 reserveerde het Gentse stadsbestuur de standplaatsen der foorreizigers voor de duur van zes jaar, daarna werd de periode tot drie jaar teruggebracht en vanaf 1840 in jaarlijkse concessie gegeven, wat de concurrentie substantieel verhoogde en dus hogere inkomsten voor de stadskas genereerde (Van Genechten, *Kermis*, p. 44.)

³³ Dergelijke dossiers met aanvragen die handgetekend zijn door tientallen standhouders vonden we onder meer terug in de stadsarchieven van Brussel (IP II 2578), Antwerpen (MA #504/3-6) en Gent (MA V 176-200).

theater te zien en te genieten krijgt. (...) Iedereen is er niet alleen over tevreden, maar zelfs verbaasd. Daar geniet men iets dat oprecht onbetaalbaar heeten mag. De poppen treden er op zonder dat men iets van het mekaniem die ze in beweging brengt, waarnemen kan. Het is iets buitengewoons, wonderbaars, dat tafereelen voorstelt even vermakelijk als lief en ingrijpend. Daar ontrollen mooie, meesterlijke schilderijen zich voor onze oogen en stellen ons de meest liefste zichten voor der wonderlijkste en schilderachtigste streken der aarde. Men ziet er oorlogen, jachten en rampen; Oostende met haar prachtig en veelbezocht strand en hare kursaal, het paleis des konings, Brussel, Parijs, Constantinopel met zijne lieve oostersche torentjes, de Bosphorus, de grenzelooze zand woestijn van Sahara, waar men een zonnenondergang bewondert, dat alles wordt ons daar voorgetooverd en lokt de algemeene toejuichingen uit. Doch het parelke van elke voorstelling is wel het feest der zon in het rijk van Jupiter. De lichtuitwerkselen zijn ongemeen prachtig, oogverblindend en de begoocheling mag volmaakt heeten. In een woord, eene allerbeste gelegenheid voor hen allen, die liefhebber zijn een schoonen en genoegelijken avond door te brengen.

Ook andere tableaux passeerden de revue en uit archiefbronnen blijkt dat er doorheen de jaren veel variatie in het programma werd gebracht (afbeelding 11). Na de eeuwwisseling trok vooral de *Exposition Universelle de Paris 1900* trok massale aandacht. Daarin bewogen exotische figuren zoals Russische kozakken, Spaanse stierenvechters, Chinezen en Afrikanen voor een fraai geschilderd bewegend panorama met de Eiffeltoren op de achtergrond. Het panorama culmineerde in verlichte taferelen van het *Palais Lumineux* en het *Palais de L'Electricité*. Het kermispubliek had zoiets nog nooit gezien. Ze waren niet alleen verbaasd over de wonderlijke, exotische taferelen, maar uit ooggetuigenissen in de krant kunnen we afleiden dat ze vooral ook in bewondering stonden voor het technische vernuft en de souplesse van dit mechanisch poppenspel.³⁴ Daarover lezen we in *Le Progrès* van 17 maart 1892:

Ce succès - tout le monde le proclame - est pleinement mérité, tant pour l'attrait remarquable que pour le côté instructif que présente ce théâtre, vrai chef-d'oeuvre de mécanisme et de peinture. C'est féérique et l'on sort ébloui des merveilleux prodiges de mouvements, de couleurs, de figures et de tableaux qui, durant deux heures, défilent sous les yeux des spectateurs enchantés. On ne cesse d'entendre crier : « Que c'est beau ! Que c'est splendide ! On dirait que tous les personnages sont en vie, tellement leurs poses et leurs imitations sont perfectionnées. Les gymnasiarques, surtout, exécutent des exercices avec une précision et une régularité qui provoquent les applaudissements de la salle entière.

³⁴ Zie een bespreking in de krant *La Meuse* (21-10-1887) naar aanleiding van de eerste passage van het Théâtre Morieux op de kermis van Luik in 1887, toegankelijk via Belgicapress (www.belgicapress.be).

Nochtans waren mechanische attracties al sinds het einde van de achttiende eeuw een populair onderdeel van de kermis en dat aandeel groeide vanaf het midden van de 19e eeuw.³⁵ Mechanisering was dan ook het toonbeeld van het door industrie veranderde tijdsbeeld. Vooral automaten waren erg populair. Ze verschenen in de vorm van mensen en dieren die konden dansen, schrijven, schaken en acrobatennummers opvoeren. Ook het muziekorgel – in feite een eenvoudige muziekautomaat die bekende aria's en vogelgeluiden liet horen – was vanaf de jaren 1830 niet meer van de kermis weg te denken. Maar om te voldoen aan de verwachtingen van het hongerige kermispubliek en om de harde concurrentie met andere fooraattracties het hoofd te bieden, moesten mechanische theaters zoals Théâtre Morieux voortdurend nieuwigheden integreren in hun shows. Naast de pseudo-automaten die optraden als machinale acteurs, het gebruik van een bewegend panorama en de toverlantaarn, stond in de jaren 1890 *Le Photographe Géant* op het programma. Met een Megascoop (een opake projector), werden portretfoto's van beroemdheden uitvergroot geprojecteerd. Bezoekers konden bovendien hun eigen foto's meebrengen om zichzelf of familieleden vergroot geprojecteerd te zien. Rond de eeuwwisseling verscheen de cinematograaf als nieuwste attractie op de kermis.³⁶ Léon vande Voorde bleef niet achter en eindigde zijn programma met projecties van de "Impériator Bio, Giant Cinematograph".³⁷ Hij had daartoe evenwel geen rechten verworven en het kwam tot verhitte legale discussies met eigenaars van reizende filmtheaters en de lokale autoriteiten.³⁸

Kortom, de concurrentie was groot. Illusie met behulp van technologie stond immers ook centraal in andere spektakels op de Gentse foer van 1892. Professor Lagneau kondigde in zijn Théâtre Fin de Siècle³⁹ een wetenschappelijk programma aan waarin hij de bewegingen van de planeten demonstreerde, wellicht aan de hand van toverlantaarnprojecties (afbeelding 3 en 4). Daarnaast beloofde hij nieuwe illusies te tonen en hij sloot af met indrukwekkende *fontaines lumineuses*, kleurrijke bewegende beelden met behulp van mechanische lantaarnplaten. Kleinere varianten van wat bekend stond als *physiques amusantes* of plezante fysica, werden gedemonstreerd door de goochelaar Antonio uit Chareleroi in zijn "petit theatre de physique et de prestidigitation" en het Théâtre Albert. Naast de barak van Albert konden jong en oud een kijkje nemen in het *Cristal Palace de Londres*, uitgebaat door Clémence Grandsart-Consael.⁴⁰ Zij was de

³⁵ Zie Keyser, *Komt dat zien!* p. 48-53 en Huhtamo, *Mechanisms in the Mist*, p. 23-82.

³⁶ Zie: G. Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné*.

³⁷ Programmaboekje van het Morieux theater, ten vroegste 1900, archief Musée de la vie wallonne (25 E 4: Fêtes foraines, cirques, phenomenes).

³⁸ Huhtamo, *Mechanisms in the Mist*, p. 38.

³⁹ Hij vroeg een standplaats aan van 17 meter facade en 6,5 meter diep. Stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V199 (Briefwisseling 1892).

⁴⁰ Clémence was een telg uit de bekende kermisfamilie Consael, vooral bekend als oprichters van het luxueuse wafelkraam Max en tot op vandaag uitbaters van het etablissement Max in Gent. Het huwelijk

weduwe van Emile Grandsart, een telg uit de Belgische Grandsart-Courtois familie die vijf generaties lang rondreisden door West-Europa met *physiques amusantes*, shows op de grens tussen magie en wetenschap.⁴¹ Een jaar na het overlijden van haar man, stond Clémence opnieuw op de kermis met een barak die een overzicht beloofde van wat vandaag bekend staat als de eerste wereldexpo. Wat er precies te zien was, daarvan zijn weinig sporen terug te vinden, maar de verwijzing naar dit belangrijk internationale event waarin moderne industriële technologie gevierd werd, illustreert dat de aspiraties van de wereldtentoonstelling resonanties hadden op een lokale kermis in Gent.

Het spectaculaire lichaam

Een van de populairste attracties op de kermis was wellicht het zogenoemde kijkvermaak waarmee afwijkende lichamen als spektakel werden tentoongesteld. Kermisexploitanten zagen er geen graten in geld te vragen aan de bezoekers om zich te vergapen aan lichamen die niet aan de culturele norm beantwoordden: vrouwen met baarden, vergroeide tweelingen, extreem kleine of grote mensen en mensen van kleur werden als ‘freaks’⁴² tentoongesteld in zogenoemde *entresorts* (tussen de toegang en de uitgang – de sortie). In de entresortbarakken stonden echte en valse “wonderen der natuur” tentoon: de zeehondvrouw (haar handen die eerder op vinnen leken stonden onmiddellijk aan haar lichaam), de vrouw zonder hoofd of het hoofd zonder vrouw (ze bestonden alle twee, maar het is onwaarschijnlijk dat het dezelfde was), Prinses Paulina (op 18 jarige leeftijd was ze 46 cm hoog en 4 kg licht), de Siamese Tocci-tweeling Giovanni en Giacomo (de beide hoofden huwden elk een andere vrouw), Madame Coffullia (de vrouw met de baard met een bewijs van echtheid afgegeven door ‘vooraanstaande medici’ uit Utrecht), de Rus Nicolai Kobelkoff (een man zonder armen, vader van zes kinderen, kon schrijven, water in en glas gieten en een draad in een naald steken) en nog veel meer. Deze hoogst uitzonderlijke figuren werden als kermisamusement aangeprezen op stroobiljetten en in krantenadvertenties. Tijdens de tentoonstelling vertelde de uitbater van de tent in geuren en kleuren hoe deze mensen aan hun afwijking waren gekomen, en kaderde die uitleg graag als de stand van zaken van de toenmalige wetenschap.

tussen Clémence en Emile Grandsart verbond dus twee grote kermisfamilies, wat niet ongebruikelijk was in deze kringen. Zie voor een portret van “veuve Grandsart-Consael” *La Comète Belge* van 1 nov 1912.

⁴¹ Zie N. Wynants, ‘The travelling lantern: the Courtois and Grandsart-Courtois family theatres as transcultural mediators at the nineteenth-century fair’, *Early Popular Visual Culture*, 17:3-4, 233-260, DOI: 10.1080/17460654.2019.1705649.

⁴² Over de rol van ‘freak show’ als bevestiging van de 19^e-eeuwse culturele norm, zie: A. Featherstone, ‘Showing the freak: Photographic images of the extraordinary body’, in: S. Poppe & V. Toulmin (red.) *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*. Trowbridge, 2000, p. 135-142. J. Kember, ‘The Functions of Showmanship in Freak Show and Early Film’, *Early Popular Visual Culture* 5: 1, 2007, p. 1-23, DOI: 10.1080/17460650701263419. B. Lievens en V. Focquet, ‘Freaks, eenhoorns en patiënten. De Freakshow als grensspektakel.’ *Rekto:Verso* 88, 2020, pp. 40-46.

Niet alleen lichamelijke afwijkingen trokken de aandacht. In een tijd van koloniale expansie groeide de nieuwsgierigheid naar de nieuwe werelden en haar bewoners. Kermisexploitanten speelden handig in op deze hang naar sensatie en exotisme. Verschillende gezelschappen pakten uit met shows die een stukje van wild Afrika lieten zien, of met een voorstelling van bedoeïnen of eskimo's en dat bleek ongekend populair.⁴³ De kermis bracht zo de wereld een stukje dichterbij de ongeletterde mensen die niet in staat waren om te reizen. Voor het eerst konden ze zich een beeld vormen van andere werelden en culturen, ongetwijfeld ook aangetrokken door de aangedikte sensationele verhalen over verre oorden waarmee het exotisch karakter in de verf werd gezet. De foorreizigers bedienden zich daarbij van een koloniaal narratief dat de Ander typeerde als de gewelddadige wilde die eerder dier dan mens was. Ze verwezen daarbij naar geleerde theorieën in wetenschappelijke traktaten waarin de zogenoemde raciale bijzonderheden al ijverig onderzocht waren. De objectivering van deze lichamen als 'wetenschappelijke curiosa' creëerde tegelijkertijd een vorm van culturele gemeenschappelijkheid tussen de uitbater van de barak en het publiek als de beschaafde, de toeristische, blanke westerling tegenover de geobjectiverde wilde vreemdeling.⁴⁴ Hier ontstonden vele van de raciale stereotypen die circuleerden tussen verschillende media en instituten en tot op vandaag hardnekkig doorleven in onze populaire cultuur.

Het was niet alleen de hang naar sensatie die mensen ertoe aanzette om de wonderen van de kermis te aanschouwen. Ze werden ook aangedreven door elementaire nieuwsgierigheid naar de natuur en het functioneren van het menselijk lichaam. Deze informatie vonden ze in de vele anatomische kabinetten die tussen 1875 en 1914 langs Europese kermissen reisden om het publiek over de menselijke anatomie en haar afwijkingen in te lichten.⁴⁵ Initieel waren deze kabinetten bedoeld als een instrument voor de opleiding van medische studenten, maar in de tweede helft van de 19e eeuw werd het anatomisch museum een populaire kermisattractie. Het beroemdste is wellicht het Spitznermuseum dat vanaf 1887 regelmatig in Gent passeerde en in 1892, net als Théâtre Morieux, op haar vaste plaats tegenover de Onze-Lieve-Vrouwekerk te vinden was.⁴⁶ De

⁴³ Voor wereldtentoonstellingen liet men soms hele dorpen overkomen, vaak met hutten, huisraad en vee inclusief. Zie over dergelijke Zoo Humaines:

⁴⁴ Zie onder meer: P. Allegaerts, B. Sliggers, *De exotische mens: andere culturen als amusement*, Tielt 2009. N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch & S. Lemaire (red.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

⁴⁵ Zie: C. Pirson. *Corps à corps : Les modèles anatomiques entre art et médecine*. Mare & Martin, 2009. T. Claes & V. Deblon, 'Van panoramisch naar preventief. Populariserende anatomische musea in de Lage Landen (1850-1880)', *De Negentiende Eeuw*, 39, 2015, p. 287-306. C. Py & C. Vidart. 'Les musées d'anatomie sur les champs de foire', *Actes de la recherche en science sociale* 60, 1985, (Images "populaire") p. 3-10

⁴⁶ Aankondigingen in *Vooruit* in 03-03-1887; 13-03-1888 en *La Flandre Libérale* 14/4/1895, 2/4/1897. Het feuilleton van *Vooruit* maakt in zijn editie van 18-08-1886 melding van een brand op de kermis van

Franse amateurmedicus Pierre Spitzner (1833-1896) trok volle zalen met zijn “Athenaeum, Amphitheater Anatomique”, wellicht door de vrijmoedige presentatie van doorsneden en onderdelen van het menselijk lichaam in was (afbeelding 12). Het werd opgericht in 1856 in Parijs en was een van de meest indrukwekkende attracties op kermissen in België, Frankrijk, Nederland en Engeland. Nadat hun museum in Parijs in 1885 was afgebrand koos het echtpaar Spitzner definitief voor een nomadisch bestaan, met Vlaanderen als thuisbasis, en hun reizend anatomisch museum werd een van de eerste in zijn genre.⁴⁷ De ontwikkeling van de kermis als een plaats voor de vulgarisatie van wetenschap zagen de uitbaters wellicht als een opportuniteit om een nieuw publiek te bereiken.⁴⁸ Na de dood van Spitzner baatte zijn weduwe Désirée het museum verder uit tot aan haar dood in 1939. Bezoekers kregen er een voorstelling van de ontwikkeling van nieuw leven, bevallingen, operaties en ziektes en van de vreselijke gevolgen van seksuele losbandigheid zoals syfilis.⁴⁹

Een van de bezoekers was de surrealistische schilder Paul Delvaux die zo onder de indruk was van dit kabinet dat hij het vereeuwigde in twee schilderijen: 'Venus Endormie' (1932) en 'Le Musée Spitzner' (1943). Zijn omschrijving geeft een goed beeld van zijn ervaring:

Het was een schuur die was ingericht met rode fluwelen gordijnen en aan elke kant hing een schilderij uit, ik denk, rond 1800. De ene kant liet Charcot zien, die een hysterische vrouw opvoerde die in een trance verkeerde, voor een publiek van geleerden en studenten. Het schilderij was indrukwekkend omdat het realistisch was. In het midden, bij de ingang van het museum, zat een vrouw aan de kassa; vervolgens stond er aan de andere kant een menselijk skelet van een aap, en aan de andere kant een reproductie van Siamese tweelingen. Binnen bevond zich een dramatische en nogal gruwelijke serie van wassen anatomische modellen die de kwellingen van syfilis verbeeldde, de verminkingen. Ik moet zeggen dat het een diepe en blijvende indruk op mij maakte.⁵⁰

Brussel waar het museum van Spitzner was afgebrand; de waarde van het museum werd geschat op 120.000 Belgische Frank waarvoor de uitbater een schadevergoeding zou ontvangen van de stad Brussel.

⁴⁷ Op de Europese kermissen waren tussen 1875 en 1914 nog heel wat gelijkaardige musea te zien: zoals onder meer de Belgische musea Crassé, Consael en Wyma, de Zwitserse Durringer en de Amsterdamse Dr. Kahn. Tanier, Neuman en Praeuscher waren van Duitse origine en daarnaast waren er ook heel wat Franse spelers op de markt: Deridder (of De Ridder), Dekersmaecker, Talrich, Dupuytren, Sirot, Tallibert, Lauret, Deranlot en Quitot (Pirson, p. 187).

⁴⁸ Zie Pirson 2009, pp. 165-166.

⁴⁹ Voor foto's van de wassenbeelden zie Van Genechten, *ibid.* pp. 169-186.

⁵⁰ M. ROMBAUT, *Paul Delvaux*, Hedel, 1991, p. 12.

Het Gentse kermispubliek kon in 1892 ook nog een kijkje gaan nemen in het “Grand musée d’anatomie Franco-Belge Anthropologie & Ethnologie” van M.A. Consael fils,⁵¹ dat na het Spitzner museum een van de grootste musea in zijn genre was dat in België toerde. Het was eerder uitzonderlijk dat ze op dezelfde kermis stonden, aangezien ze grote concurrent waren voor elkaar en meestal deed eerstgenoemde eerder de kleinere kermissen aan.⁵² Dit Belgische kabinet dat iets bescheidener was van omvang dan zijn Franse concurrent,⁵³ bevatte, zoals de titel al doet vermoeden, naast anatomische beelden en een collectie embryo’s, een Egyptische mummie (volgens het programma 3500 jaar oud) en een antropologisch kabinet waarin de menselijke geschiedenis werd gevisualiseerd (afbeelding 13).⁵⁴ De informatie die tijdens demonstraties werden gegeven, werd vaak herhaald op folders, meestal vergezeld van gunstige persberichten over de show en soms ook door wetenschappelijke documentatie uit een gerenommeerd tijdschrift van een met naam genoemde deskundige. Om hun wetenschappelijke expertise te benadrukken, namen sommige uitbaters een wetenschappelijke titel ("professor" of "uitvinder" of “dokter”) en kleedden zich navenant, of ze benadrukten hun lidmaatschap van wetenschappelijke netwerken. Zo werd het zogenaamd wetenschappelijke karakter van het spektakel gelegitimeerd en het educatieve aspect in de verf gezet.

Het publiek van dit besproken educatief vermaak was zeer gemengd. Dat kunnen we afleiden uit de overgeleverde kermisfoto’s en de toegangsprijzen. Gezien de groeiende waardering voor de kermis door de burgerij in de tweede helft van de 19^e eeuw, ontvingen arbeiders, dienstboden, kantoorbedienden, nachtwachten, postbodes en krantenjongens van hun werkgevers een vrije zaterdag en een extra fooi. Dankzij de kermisfooi, die voor het grootste deel besteed werd aan drank, konden zij het toegangsticket voor een kermisbarak betalen. Bovendien resulteerde de economische heropleving in het derde kwart van de 19^{de} eeuw voor veel arbeiders in een loonstijging, die samen met een daling van de brood- en aardappelprijs zorgde voor een grotere koopkracht.⁵⁵ Een dagloon van een goedbetaalde arbeider lag omstreeks 1890 voor meer dan de helft van de werkende

⁵¹ Consael was ook een telg uit een bekende kermisfamilie van het etablissement Max. Over welke telg het precies gaat, is onduidelijk (bronnen vermelden verschillende voornamen: Bavon, Thomas of Adolf). Vast staat wel dat deze uitbater van een anatomische museum gehuwd was met Theresia Grandsart, de oudste dochter van Clémene Consael (dochter van Max weduwe van Emile Grandsart) – die ook op de kermis van 1892 stond.

⁵² Hun gelijktijdige aanwezigheid om de kermis van Brussel werd geattesteerd. Wellicht omdat Gent ook Consaels thuisbasis was, werd hier een uitzondering gemaakt.

⁵³ De aanvraag voor een standplaats op de kermis van 1892 geeft aan dat het Spitzner museum 36 meter breed is en 8 meter diep en het etablissement van Consael mat volgens de plattegrond 21 op 7 meter (stadsarchief Gent, Zwarte Doos, MAV199, Briefwisseling betreffende de aanbesteding van de standplaatsen van de Half-Vastenfoor 1890-1897)

⁵⁴ Strooibiljet stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V199.

⁵⁵ F. Becuwe. In de ban van Ceres Klein- en grootmaaldertijen in Vlaanderen. Archeologie, Monumenten- en Landschapsonderzoek in Vlaanderen. Brussel, 2009, p. 14.

bevolking op 3 frank.⁵⁶ Uit het gedifferentieerde entreegeld kunnen we bovendien afleiden dat de meest kermistheaters en -musea toegankelijk waren voor verschillende sociale groepen. Een ticket voor het Spitznermuseum was 50 cent en toegankelijk voor zowel mannen als vrouwen ouder dan 18 jaar van 10u 's ochtends tot 10u 's avonds. Militairen en leden van socialistische coöperatieve Vooruit betaalden slechts de helft van de prijs. Het Théâtre Morieux bood genummerde plaatsen in 4 categorieën: de beste plaatsen werden verkocht voor respectievelijk 1,50 fr en 1 fr en er waren nog goedkope zitplaatsen voor 60 cent. Wie het echt niet breed had kon voor 30 cent een staanplaats krijgen, wat ongeveer overeenkwam met de prijs van een brood in die periode.⁵⁷ Daarnaast boden vele theater en musea gratis voorstellingen voor weeskinderen en ouderlingen die aangekondigd werden in de krant (wat op die manier weer wat extra reclame opleverde).⁵⁸

Volksverheffing of volksvermaak?

Journalisten van liberale en socialistische dagbladen loofden het ernstige en instructieve karakter van dit anatomisch theater.⁵⁹ Het museum bood vele bezoekers inderdaad een aanbod aan elementaire informatie over anatomie en het menselijk lichaam dat ze anders nergens te zien of te horen kregen – ook al kunnen we serieuze vragen stellen bij de kwaliteit van het wetenschappelijk discours dat door ‘gevestigde’ wetenschappers in twijfel werd getrokken. De kermis of de jaarmarkt bracht een groot en geïnteresseerd publiek bij elkaar die nieuwsgierig uitkeken naar dit reizende informatieaanbod. Dat gold overigens ook voor geneeskundige behandelingen en het aanbod aan medische producten in ambulante apotheken (afbeelding 14). Volgens sommige bronnen stelden mensen de behandeling van lichamelijke kwalen uit tot de kermistijd.⁶⁰ Alleen dan was er voldoende gekwalificeerde hulp voor handen. Het betrof niet enkel de zalfjes en drankjes van de kwakzalver – die voor elke kwaal een ander kleurpilletje had – maar ook voor tandheelkundige hulp kon men op de kermis terecht.⁶¹

Bovendien illustreert de centrale positie van deze barakken op het kermisplein dat het didactische aspect van de voor door de stadsbesturen sterk werd gestimuleerd en die tendens gaat terug tot het midden van de 19^e eeuw. Als we kijken naar de programma's

⁵⁶ Van Genechten, *Kermis*, p. 93.

⁵⁷ In 1881 betaalden leden van de socialistische coöperatieve Vooruit voor 1 kilo huishoudbrood van tarwe 0,35 frank, door de dalende graanprijs was dat in 1895 nog slechts 0,18 fr, een prijsvermindering van bijna 50% en tevens de laagste prijs van de eeuw (Scholliers, 1993, p. 97). Deze entreprijzen zijn vergelijkbaar met andere kermistheaters in die periode.

⁵⁸ *La Flandre Libérale* 23/3/1891, p. 4 (via Liberas.eu).

⁵⁹ *La Chronique*, 22 augustus 1878, p. 3; *Vooruit*, 15 maart 1887, 3. Geciteerd in Onghena, *ibid.* p. 47-48.

⁶⁰ Jansen *ibid.* p. 63.

⁶¹ Keyser, *Komt dat zien!*, p. 196.

van de Gentse kermis tussen 1860 en 1866 zien we dat shows op de grens tussen wetenschap en educatie toen al een groot aandeel van het aanbod uitmaakte: van de 40-tal plaatsen op de kermis die bestemd waren voor entertainment, werden er een tiental ingevuld door museums, panoramas en panopticums. Het wetenschappelijk en instructieve aura legitimeerde – of camouflerde – immers de losbandige reputatie van deze plaatsen van plezier. Dat was ook een expliciet argument tijdens de Brusselse gemeenteraad waarin tussen 1880 en 1882 herhaaldelijk werd aangedrongen op de herinrichting van de foor die in 1843 was afgeschaft omdat het arbeiders van hun werk hield, vagebonden aantrok en onhygiënische toestanden in de hand werkte.⁶² Een voorstander argumenteerde in de gemeenteraad:

(...) Ik ben duizend keer meer voorstander van een foor die aan een arbeider toelaat om uit zijn dagelijks leven te stappen en om zich met zijn vrouw en kinderen te amuseren, dan dat hij op zijn ééntje in een kroeg zijn geld gaat verbrassen. (...) Het is ongetwijfeld zo dat er onder de aangeboden kermispektakels een aantal van mindere kwaliteit zijn, maar er zijn er andere, die voor het publiek dat niet naar het theater kan gaan erg interessant zijn. Deze spektakels bieden onder meer de mogelijkheid om op een ge vulgariseerde, maar praktische wijze, de vooruitgang van de wetenschap te leren kennen. (...) De tegenstanders van de foor zullen met ons eens zijn dat men het volk onderwijst door het de nieuwste duikerspakken, de voorstellingen van het werk in onze steenkoolmijnen en de uitvindingen die uit de moderne wetenschap voortvloeien te tonen.⁶³

Natuurlijk was de grens tussen wetenschap en amusement erg precair, en kan men vragen stellen bij de didactische of wetenschappelijke impuls van de forains. Het is wellicht naïef te geloven dat wetenschapspopularisering en kennisverspreiding hun prioritaire ambitie was. De verspreiding van kennis was waarschijnlijk niet hun eerste zorg en het kan niet worden uitgesloten dat kermislui, met het oog op een goede show, enige vrijheid namen in hun omgang met de feiten. Hun *core business* was het opvoeren van spektakel en zo hun publiek tegen betaling een avondje plezier te bezorgen. Vanuit een hedendaags perspectief is het dan ook verleidelijk om deze *forains* met een educatief kabinet weg te zetten als charlatans met spektakelzucht en hun praktijk te herleiden tot pseudowetenschap. Die kritiek klonk ook toen al, en ze kregen vooral tegenkanting vanuit het wetenschappelijk establishment zelf die het serieuze wetenschappelijke bedrijf afzette tegen deze zogenoemde pseudowetenschap.⁶⁴ Dat zou evenwel een te vereenvoudigde analyse zijn, en minimaliseert de rol die deze ambulante foorreizigers gespeeld hebben in

⁶² Van Genechten, *Kermis*, p. 96-97.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Zie Onghena, *ibid.* p. 59.

de verspreiding van primaire kennis over het menselijk lichaam, nieuwe technieken en de groeiende beeldcultuur.

We mogen we de impact van deze vermeende wetenschappelijke demonstraties niet onderschatten. Wetenschapshistorici hebben vastgesteld hoe kennis circuleert tussen verschillende plaatsen, dragers en domeinen, en hoe die kennis daardoor in vorm en betekenis verandert.⁶⁵ Dit proces is met andere woorden complexer dan het vereenvoudigde onderscheid tussen ‘echte’ en ‘pseudowetenschap’ of ‘academische kennis’ en ‘populaire’ kennis waarin het eerste ge vulgariseerd wordt via het tweede. Veel amateurwetenschappers (amateur in de betekenis van liefhebber) hebben bijgedragen aan het toegankelijk maken van kennis – en doen dat vandaag nog steeds. Op dezelfde manier moeten we de rol van de kermis herbekijken: in de 19^e eeuw bracht het wetenschap, technologie en de wijde wereld dichterbij zowel burgers als arbeiders.

De wereld in het klein

Naast de ontdekking van nieuwe uitvindingen en exotische bestemmingen kon de voorbezoeker immers ook kennismaken met historische en actuele taferelen opgesteld in een zogenoemd panorama, diorama, cosmorama of panopticum. Het betrof hier meestal wassenbeeldenkabinetten met geschiedkundige of actuele taferelen. Ze hadden in zekere zin een documentair karakter omdat ze als een soort beeldreportage de kijkers rechtstreeks betrokken bij het wereldgebeuren. In deze kabinetten zagen bezoekers passiespelen, historische drama's en oorlogstaferelen uitgebeeld, maar ook taferelen uit de kolonies of andere verre oorden. Het publiek, dat vaak niet kon lezen of schrijven, kreeg tijdens een rondleiding toch iets mee over de vaderlandse geschiedenis of over buitenlandse vorsten en kerkleiders. Bezoekers die wel konden lezen kregen wat informatie in een soort programmablaadje. Arm en rijk, klein en groot werden zo deelgenoot gemaakt aan de enorme evolutie die mens en maatschappij doormaakte sinds de industriële revolutie en waarvan de mechanisering die we reeds vaststelden bij de theaters en automaten wellicht het duidelijkste voorbeeld was. De kermis werd dan ook soms vergeleken met een miniatuurwereldtentoonstelling. De bezoekers kwamen er met de Nieuwe Tijd in aanraking.

Dat was niet anders in 1892. De diversiteit aan zogenoemde 'musea' getuigt niet alleen van het belang dat het stadsbestuur hieraan hechte, maar bewijst ook de grote belangstelling van het publiek voor deze populaire kenniscentra. Deze standplaatsen waren immers niet goedkoop, en de populariteit van een barak moest garanderen dat een

⁶⁵ Fyfe & Lightman, *Science in the Marketplace*, 2007. S. Lachapelle, *Conjuring Science: A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*. Palgrave Macmillan, 2015.

K. Wils, 'Tussen wetenschap en spektakel. Hypnose op de Belgische theaterscène, 1875–1900', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20: 2, 2017, p. 54-73.

forain zijn vergunning op de volgende kermis kon betalen. De concurrentie was groot. Maar kermisondernemers waren spitsvondig en onderscheidten hun attractie door het een panorama, diorama of cosmorama te noemen en pasten hun inhoud aan naargelang de nieuwigheden op de markt en de veranderende sociale waarden en normen. De lijst “Musées, exhibitions, panoramas” van 1892 vermeldt een 30-tal barakken, waaronder een *Musée histoire naturelle* uitgebaat door een zekere Stomph, *Le monde en miniature* van de Duitse foorreiziger Grünkorn,⁶⁶ een *Galérie des actualités* uitgebaat door een zekere Klepkens, een *Musée historique* van Franse Dr. Thunus, een *Salon des merveilles* van Marius Bouckaert en twee panoramas uitgebaat door respectievelijk Marrecea en Berteloot. Veel is er over deze reizende museums niet meer terug te vinden. De wassen beelden hebben in de meeste gevallen de tand des tijds wellicht niet overleefd. Slechts enkele details kunnen we uit de overgeleverde archiefbronnen achterhalen. Het programma dat zij brachten werd doorgaans immers via strooibiljetten of advertenties uitgebreid vermeld in de plaatselijke media.

Het aandeel wetenschappelijk spektakel was niet uitzonderlijk in 1892. We vinden gelijkaardige programma’s in de voorafgaande en daaropvolgende jaren. Het Groot Volks-museum en Panopticum van Robert Geissler bijvoorbeeld (afbeelding 15) kondigde op zijn affiche van 1896 niet minder dan 500 levensgrote beelden en automaten aan. Deze uit het Duitse Erfurt afkomstige foorreiziger vestigde zich in Gent vanwaar hij makkelijk de kermissen in Noord-Frankrijk, Nederland en België kon bereiken en al snel internationale faam verwierf.⁶⁷ De driedimensionale taferelen waren gebaseerd op zowel historische als actuele gebeurtenissen. Het programma omvatte onder meer episoden uit de slag bij Gravelotte in 1870-71 (de stervende soldaten op het slagveld worden verbonden door de Zusters van het Rode Kruis), historische beroemde personen (keizers, koningen, dichters, beroemde geneeskundigen, generaals en kerkvorsten), episoden uit het leven der Afrikareizigers (Stanley, Emin Pascha, Dr. Peters en Casatie), schilderachtige reizen door alle werelddelen (met gezichten der voornaamste landen en gebeurtenissen) en ‘verschillende menschenrassen (sic).⁶⁸ Na de eeuwwisseling legde Geissler zich toe op de nieuwe hype en bouwde hij zijn panopticum om tot een filmtheater, waarin hij aandacht bleef hebben voor actuele onderwerpen.

⁶⁶ De beperkte bekendheid die Henri 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; hij was voordien evenwel al meer dan tien jaar actief op de kermissen in de Lage Landen, zie Harkema, G.J., 2017. “Henri Grünkorn: een geschiedenis van spektakel op de kermis voor de ‘Electrische Kinematograaf’.” *Journal for Media History*, 20(2), pp.96–111.

⁶⁷ Hij vertegenwoordigde de Belgisch en Nederlandse foorkramers in het bestuur van de Internationaler Verein reisende Schaussteller und Berufsgenossen zu Hamburg (*Der Komet*, 24 december 1898, geciteerd in Convents 2000, p. 197 en 397)

⁶⁸ Affiche stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V203 (Briefwisseling 1896).

In 1893 bood het “fraai en wetenschappelijk Panopticum” van F. Durringer een gelijkaardig programma dat naar eigen zeggen de grootste meesterwerken van vroeger en de tegenwoordige tijd bevatte. Men kon er volgens het programma de zegen verkrijgen van Paus Leo XIII (in zijn volledig priesterlijk gewaad), de boetvaardige Magdalena (die op de tentoonstelling te Parijs een ereprijs had gehaald) en de Duitse keizer (op zijn doodsbed). De eigenaar benadrukte bovendien het zedelijk karakter van de tentoonstelling; het was daardoor ook aan te bevelen aan dames en kinderen.⁶⁹ Begin 1900 nam het aantal reizende wassenbeeldenkabinetten snel af. De wassen beelden werden voortaan tentoongesteld in vaste gebouwen. Voor de beelden was dit wellicht beter want door het reizen moest al eens een vinger of een ander lichaamsdeel gelijmd worden.

Conclusie

In de tweede helft van de 19e vormde de jaarlijkse kermis in de provinciesteden een hoogtepunt in het eentonige leven van zowel de rijke burgerij, de betere middenklasse als de arbeider. De kermis werd immers toenemend beschouwd als een ‘revolutionaire’ plaats waar de arbeider – die zich geen ticket voor het reguliere theater of de wereldexpo kon permitteren – in aanraking kwam met de vooruitgang van wetenschap en techniek. Met dit discours legitimeerden de stadsbesturen de organisatie van deze jaarlijkse volksfeesten, ook al hadden ze wellicht vooral economische belangen op het oog. De kranten hadden in die dagen nog maar een zeer beperkt bereik en alleen de kermis of de jaarmarkt kon tijdelijk een voldoende geïnteresseerde en koopkrachtige vraag bijeenbrengen om dit reizende informatieaanbod te bekostigen. Tegelijk weerspiegelt dit discours de tijdsgeest die zich kenmerkte door een elementaire nieuwsgierigheid naar het functioneren van het menselijk lichaam, de mogelijkheden van het menselijk kunnen en de interesse in de natuur en de wijde wereld die door de groeiende mobiliteit toegankelijker werden.

Kortom, alles wijst erop dat rondreizende kermistheaters een actieve en moderniserende rol gespeeld hebben in de verspreiding en popularisering van kennis en beeldcultuur, ook al was het statuut van het wetenschappelijk discours soms van twijfelachtige kwaliteit. Verder onderzoek is evenwel nodig om beter zicht te krijgen op de verhouding tussen het expliciet wetenschappelijk discours enerzijds en de onderliggende waarden en normen en het waarheidsregime waaraan deze shows beantwoordden anderzijds. Vooral in de tweede helft van de 19e eeuw werd de voor gepresenteerd als een wereldtentoonstelling in het klein, waar het grote publiek gelokt werd met de belofte de nieuwste wonderen van wetenschap en technologie te kunnen ontdekken. Tegelijkertijd moeten we ons afvragen in welke mate deze shows de heersende opvattingen over gezondheid, gender, natie,

⁶⁹ Strooibiljet stadsarchief Gent (Zwarte Doos), MA V200 (Briefwisseling 1893).

klasse of ras in vraag stelden dan wel bevestigden. Ook de rol van technologie op de kermis moet verder bestudeerd worden. De zogenoemde gouden eeuw van het kermisvermaak rond de eeuwwisseling (1890-1914), verwijst immers naar de invoering van carrousels en paardenmolens aangestuurd door stoommachines, elektriciteit en het groeiende aanbod aan mechanische attracties. Door de mechanisatie van de kermis verschoof het accent echter van live spektakel met shows en demonstraties, naar gemechaniseerd entertainment die kermisuitbaters in staat stelden om gelijke tred te houden met de technologische vooruitgang van die tijd. In 1914, op het moment dat de Eerste Wereldoorlog uitbrak en een cesuur markeerde in de geschiedenis, was de periode van ambulante kermistheater en wetenschappelijk spektakel geleidelijk aan een einde gekomen. De meeste theaters, musea en cinematografen hadden de kermis al verlaten om zich op permanente plaatsen te vestigen.

Dit artikel kwam tot stand in het kader van B-magic, een grootschalig onderzoeksproject naar de rol van de toverlantaarn in België (www.B-magic.eu), gefinancierd door het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen (FWO) en het Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS, Excellence of Science (EOS) nummer 30802346.

Graag wil ik mijn dank betuigen aan enkele archiefverantwoordelijken die mij toegang verleenden tot belangrijke bronnen, ook actief mee op zoek gingen naar interessante fondsen en scans in hoge kwaliteit ter beschikking stelden voor publicatie: Pieter-Jan Lachaert en Storm Calle van het Stadsarchief Gent; Cécile Quoilin, Anne Stiernet en Anne Drechsel van het archief Musée de la Vie wallonne te Luik, Frank Vanlangenhove van de Bijzondere Collecties Universiteitsbibliotheek Gent en de archiefmedewerkers van het stadsarchief in Brussel en Antwerpen. Een welgemeende dank ook aan Christ en Kobe Van Herwegen en André Depoorter voor het delen van kostbare archiefbronnen over de Belgische goochel- en circusgeschiedenis, Ditmar Bollaert voor het ter beschikking stellen van het prachtige Morieux-affiche uit de collectie van zijn vader en Iason Jongepier (Universiteit Antwerpen) voor de ruimtelijke analyse met GIS-technologie. Ten slotte ben ik Erkki Huhtamo zeer erkentelijk voor de vele interessante uitwisselingen over het Morieux Theater in het kader van zijn uitgebreid onderzoek naar dit rondtrekkend mechanisch theater.

Personalia

Nele Wynants is kunsthistorica gespecialiseerd in de interacties tussen performance, media en wetenschapsgeschiedenis, verbonden aan de Université libre de Bruxelles en de Universiteit Antwerpen. Ze is lid van de Jonge Academie en de Project Management Board van B-magic, een grootschalig onderzoeksproject over de toverlantaarn in België

(www.B-magic.eu). In dat kader doet ze momenteel onderzoek naar de rol van de lantaarn in culturele uitwisselingen tussen Europese steden. Ze focust op rondreizende Belgische kermisfamilies en hun rol in de popularisering van wetenschap en technologie en de verspreiding van kennis en beeldcultuur. Ze is hoofdredacteur van FORUM+ voor onderzoek en kunsten (www.forum-online.be). Ze (co-)publiceerde *De binnenkant van het beeld. Immersie en theatraliteit in de kunsten* (MER. Paper Kunsthalle 2017), *Media Archaeology and Intermedial Performance – Deep Time of the Theatre* (Palgrave Macmillan 2019), *When Fact is Fiction: Documentary Art in a Post-Truth Era* (Valiz 2019) en *Overlap: The No Man's Land between Art & Science* (Komma 2020).