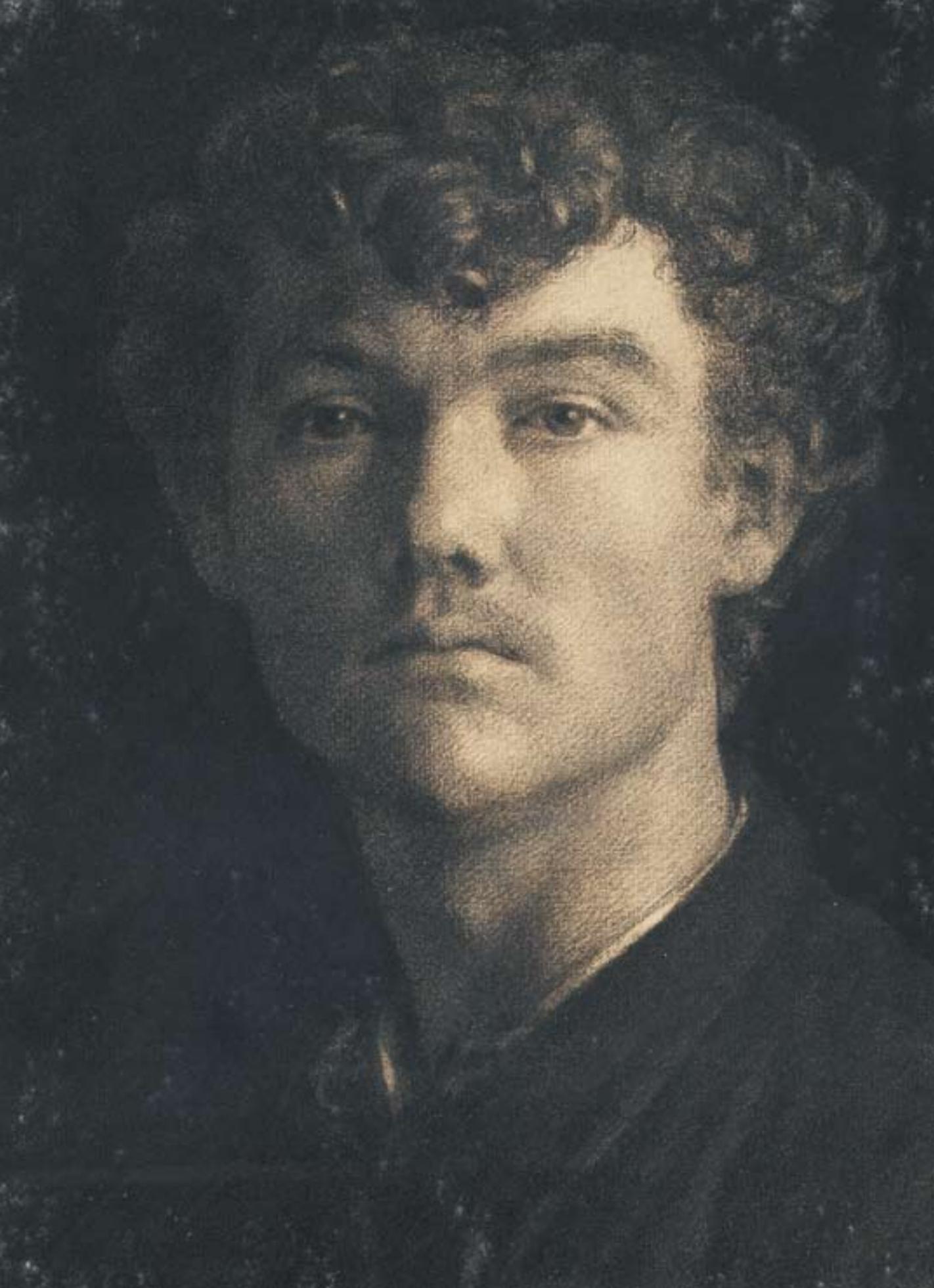


PIER PANDER (1864–1919)



Marcel Broersma

PIER PANDER

(1864 – 1919) *Zoektocht naar
zuiverheid*

Afbeelding omslag
Famke (1894)

Afbeelding frontispice
Zelfportret (1884)



Pier Pander (1864-1919) – Zoektocht naar zuiverheid is verschenen bij de manifestatie 'Pier Pander, Nederlands beroemdste beeldhouwer (1864-1919)'.

COLOFON

© 2007 Marcel Broersma, Friese Pers Boekerij bv, Leeuwarden

ISBN 978 90 330 0608 1

NUR 641

Tekst: Marcel Broersma, Groningen

Fotografie: Erik en Petra Hesmerg, Sneek

Historisch fotomateriaal: Historisch Centrum Leeuwarden, Rijksdienst voor

Kunsthistorische Documentatie Den Haag, Drents Museum Assen,

Gemeente Archief Amsterdam, École des Beaux-Arts Parijs

Vormgeving omslag en binnenwerk: Barbara Jonkers, Leeuwarden

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

www.friesepersboekerij.nl

Inhoud

7	PRELUDE
17	DAGERAAD
41	MOED
71	GEVOEL
93	KRACHT
125	GEDACHTE
153	UCHTEND
169	SLOTZANG
181 – 183	ARCHIEVEN/NOTEN



PRELUDE

Op een sombere regendag laten Louis Couperus en zijn vrouw zich naar het atelier van Pier Pander rijden. Het koetsje zal de schrijver zelf met zorg hebben uitgezocht op de Piazza di Spagna. Want, zo wist de ervaren reiziger, wie dat overliet aan een loopjongen, eindigde met een vreselijke rammelkast. Over het Quirinaal gaat het naar de Via Venti Settembre tot aan de Porte Pia. Onder de poort – het einde van de oude stad – strekt zich de langgerekte Via Nomentana uit tot in de Campagna. Eindeloze rijen platanen aan weerskanten van de straat wijzen de weg.

De koetsier stopt voor nummer 147, een massief gebouw met precies in het midden een zware houten poort zoals bij de meeste Romeinse huizen. De plassen en druppels vermijndend haast het echtpaar zich door het halve deurtje, naar rechts, naar het huis van hun vriend. Het is februari 1911. Pier Pander is aan het werk en brengt hen dadelijk naar het atelier. Daar staat de kachel uit. Het is koud. Geen warme kleuren, geen draperieën of andere bric-à-brac waarvan Couperus zo houdt. Op verzoek van de kleumende schrijver steekt Pander de potkachel aan.

In de kale werkplaats staat een boetseerstoel. Daarop het beeld *Psyche*. De schrijver is onder de indruk ‘Wat is zij mooi, die vleugellooze, zittende Psyche, in klei nog – wat is zij teeder jong en kinderlijk mooi; wat is zij maagdelijk kuisch en kindrein, dat zittende figuurtje.’ Terwijl Couperus lyrisch de mythologie over het wezentje bezingt, strijkt Pander oneffenheden op het beeld dicht met zijn vinger. ‘Het zijn, mij mysterieuze, liefkoozingen van zijn scheppende handen: iedere liefkoozing een streeling, die nauwelijks wat klei achter laat, geeft een grootere volmaaktheid aan zijne schepping...’

Na *Psyche* wil Couperus ook *Alba* weer zien. Dat was in 1895 het eerste beeld van Pander dat hij onder ogen kreeg. Het raakte hem en inspireerde hem later tot een sonnettenreeks.

◁ Zelfportret (1891)



Toen acht jaaren geleên ik Alba zag
 Voor 't allereerst, verklaarde gij: "Zie, zij
 Is Ziel, en, uchtendkrieken, maakt zij vrij
 Uit zelfgeheim zich en blikk waar zij mag

Zorgvuldig in haar vochte windslen borgt
 Gij haar bevende schoonheid... 'k Was bezorgd
 Als gij, toen ge Alba aan mijn blik ontnam...

Haar bange leven speuren... 'Dauwteêr rag,
 Daagde als een oorspronglicht om 't kind van klei
 Dat, hoe zij rillend stond en blikte, blij
 Mijn hart deed kloppen om zóo nieuwen dag!

Nu zie 'k haar weêr, en levensbang als steeds
 Rijst ze uit haar zelfgeboorte – een Ziel des leeds
 Maar Ziel, uit wie spat stralend 's levens vlam!

Nu licht Pander een gordijn op en daarachter staat zij, 'als de geboorte der Ziel, huiverend uit te kijken'. Couperus is geroerd als hij naar het gipsen beeldje kijkt. Ondertussen toont Pander een maquette van bordpapier. In deze tempel, zegt hij, moet ze komen te staan – in marmer uitgehouwen – samen met de andere beelden uit de beeldengroep die Couperus in zijn sonetten bezong: *Gevoel*, *Gedachte*, *Moed* en *Kracht*. De beeldhouwer is begonnen met sparen om de beelden en het gebouw te bekostigen. 'Zoo dat ik, o zeker wel over jàren... ze zal zien... in marmer... ze zal zien stàan... in hun tempel...'

Couperus kijkt of het ernst is, of de nuchtere en eenvoudige kunstenaar echt deze illusie van een miljonair werkelijkheid wil laten worden. En hij ziet dat hij het meent; dat het bruist achter de kalme en beheerste blik. Want 'zulk een weelderige behoefte kan alleen gekoesterd worden door een dichter die beeldhouwer is'. Door iemand die een beeldengroep wil maken die zijn ziel symboliseert. 'Het is het Geluk van den kunstenaar, die zich geheel, zonder voorbehoud, zonder bijgedachte, kalm en fier, wijdt aan zijne hooge kunst, aan zijne reine, kuische ideale kunst, de Kunst, die hem reeds, toen hij een kind was, en speelde op het schip van zijn vader, gekust heeft op het voorhoofd en uitverkoren uit velen, om Hàar te dienen, met een groot, edel, zuiver talent...'¹

† *Psyche* (1911)

Op een dwinger aan de rand van de Prinsentuin in Leeuwarden staat een klein rond gebouw van baksteen. Een koepel met glas-in-loodramen bekroont de grotere trommel van het naar Byzantijns voorbeeld gebouwde tempeltje. De deur in het voorportaal is altijd gesloten. Als ik in 2003, bijna tachtig jaar na de opening, toch weet binnen te dringen, kom ik in een lege en vieze ruimte. Het rieten dak lekt op verschillende plaatsen. Vocht heeft de marmeren vloer aangetast. Op de zwarte sokkels prijken bruine vlekken; de beelden staan elders op-

geslagen om met hete stoom te worden schoongemaakt. Het tempeltje ruikt naar een tent die nat in de zak is gestopt en er pas na weken weer is uitgehaald.

Op 9 april 1924 werden de tempel en de beeldengroep met enige luister overgedragen aan de gemeente Leeuwarden. Het was Pander niet gelukt het geld zelf bij elkaar te sparen. De stad had het gebouw en het overbrengen van de gipsen modellen in marmer bekostigd. In ruil daarvoor had Pander zijn werk geschonken. In de raadszaal van het stadhuis hield Theo van Welderen baron Rengers, voorzitter van het bouwcomité en vriend van Pander, een rede om de opening te vieren. Hij benadrukte dat Pander de beeldhouwkunst zag als symbiotisch met de architectuur. ‘Pander meende dat, teneinde de hoogste schoonheidsemotie te genieten, de geest door de beschouwing van een kunstwerk aan het eindige moet worden onttrokken.’ Door beeldhouwwerk te integreren in een bouwwerk kon een subliem gevoel van schoonheid worden opgeroepen.

De beeldengroep in de tempel was Panders levenswerk. Hij begon eraan rond 1895 en werkte er aan tot zijn dood in 1919. Zij was een allegorie op de scheppingskracht van de kunstenaar. Boven de ingang van de tempel hing de *Dageraad*. Binnen stond de *Uchtend* op een hoge sokkel achter de andere beelden. Uit deze maagdelijke inval – de inspiratie – ontsproot het werk. Op een iets lagere sokkel stonden het *Gevoel* en de *Gedachte* die beide voortvloeiden uit de inspiratie; nog iets lager de *Moed* en de *Kracht* die nodig waren om het beeld te verwerkelijken. De toeschouwer, die nog lager stond, maakte het werk compleet. De plaatsing in de tempel, met haar subtiele lichtval, moest de beschouwer de oneindigheid van het scheppingsproces doen voelen; niet alleen die van de kunstenaar, maar ook in algemene zin.

Op schokkerige beelden van het Polygoonjournaal is te zien hoe de stoet van notabelen in 1924 de tempel bereikt. Zij wisten niet dat Rengers voorafgaand aan de plechtigheid twee haken in zijn tekst zette rond een passage die hij op het laatste moment besloot niet uit te spreken. ‘Soms komt wel eens de gedachte op of bij de overbrenging in marmer wel alles is uitgedrukt, wat de kunstenaar in zijn werk heeft willen leggen. Men mag misschien wel zeggen, dat hoe verdienstelijk de arbeid is uitgevoerd dit niet mogelijk is geweest, omdat in het werk van Pander een zoodanig persoonlijk element ligt, dat de volmaakte weergeving van wat hij gevoelde, alleen aan hem zelf mogelijk zou zijn geweest, alleen dan zou zijn gelukt, wanneer hij zelf met de beitel de laatste hand aan het werk had kunnen geven.’²

Het was niet het moment om de kwaliteit van het kunstwerk in twijfel te trekken. Maar met deze woorden had Rengers zonder meer de gedachten van veel aanwezigen verwoord. Pander was in 1919 overleden voordat hij zijn gipsen modellen in marmer had kunnen maken. De Italiaanse beeldhouwer die hij voor zijn dood had aangezocht en geïnstrueerd, was er volgens critici niet in geslaagd zijn bedoelingen weer te geven. De Romeinse correspondent van het *Algemeen Handelsblad* die de beelden zag voordat ze naar Leeuwarden werden gebracht, meende bijvoorbeeld dat zij de tederheid misten die het werk van Pander kenmerkte. Met name het uiteindelijke beeld *Alba*, of *Uchtend* zoals Pander haar tenslotte noemde, had wel de koelheid, maar niet de kwetsbaarheid die het gips bezat. De modellen, zo concludeerde het *Handelsblad*, waren het ware laatste werk van Pander.³

Het was Panders bedoeling dat er naast het tempeltje een museum zou komen voor zijn werk. In zijn testament vermaakte hij daarvoor een aanzienlijk bedrag aan de gemeente Leeuwarden. Met een andere bepaling doorkruiste hij echter de onmiddellijke opening hiervan, want hij bepaalde dat zijn huishoudster Clara de Kanter tot haar dood het vruchtgebruik over zijn hele kapitaal zou krijgen. Pas toen zij in 1935 overleed, konden er plannen worden gemaakt, maar die werden gedwarsboomd door de oorlog. In 1954 verrees het museum eindelijk in de Prinsentuin, op enkele honderden meters van de tempel. Het bevat de ateliernalatenschap van Pander die tot dat jaar lag opgeslagen op de zolders van de Ambachtsschool en in de kelders van de dienst Openbare Werken.

In 1970 bezochten veertig mensen het tempeltje, een jaar later ging het dicht. Ook het publiek voor het museum liep zozeer terug dat het aan het eind van de twintigste eeuw werd gesloten.⁴ Als ik in 2001 bel met museum het Prinsessehof dat het beheert, weet niemand mij te vertellen of en wanneer het weer opengaat. Ik loer door de glazen voordeur en zie een halletje vol rommel. Het portaal is een geliefde plek voor hangjongeren. Het maakt een desolate indruk die in schrill contrast staat met de vrolijke bedrijvigheid op het terras van het restaurant dat aan het museum is vast gebouwd.

Het is opmerkelijk dat aan een kunstenaar een afzonderlijk museum is gewijd. In Nederland is dat slechts voor enkelen weggelegd. Een tempel voor een kunstwerk is helemaal bijzonder. Toch komt Pander in de kunsthistorische canon niet voor. Kunsthistoricus Hans Rookmaaker verklaarde dit in de jaren vijftig uit de gepreoccupeerdheid van zijn vakgenoten met vooruitgang. Zij kenden een kunstwerk

Pander aan het werk in
zijn atelier in Rome



alleen esthetische waarde toe wanneer het bijdroeg aan de ontwikkeling van de kunst, wanneer het paste in de stilistische periodes die kunsthistorici onderscheidden. Pander werd niet vernieuwend genoeg geacht. Het classicisme waarin men hem thuis vond horen, was volgens Rookmaaker niet zo makkelijk in te passen in de ontwikkelingsgang van de kunst.⁵

Ook door het grote publiek is Pander vergeten. Maar weinig mensen geven nog een blijk van herkenning als zijn naam valt. Voor Panders tijdgenoten zou dit onbegrijpelijk zijn geweest. Hij was in zijn tijd één van de bekendste en populairste Nederlandse kunst-



naars, zowel nationaal als internationaal, en een heuse beroemdheid. In 1895 werd hij bijvoorbeeld vereeuwigd in de reeks 'Beroemde Tijdgenooten' van *De Groene Amsterdammer*. Hij portretteerde een groot deel van de vaderlandse elite en zijn werk werd goed gewaardeerd en verkocht. Men sprak van 'onze Pier in Rome', want daar woonde en werkte hij het merendeel van zijn leven. In Baedekers reisgids stond zelfs vermeld op welke tijdstippen hij ontvangsten hield. Voor Nederlandse reizigers in Rome was het een geliefd en bijna verplicht uitje.

De laatste keer dat Pander groots voor het voetlicht werd gebracht was in 1964. Toen werd zijn honderdste geboortedag herdacht

in Leeuwarden en Drachten. Twee jaar later verscheen een biografie van de publicist J.P. Wiersma. Die schetste een ronkend en gero-mantiseerd beeld van een arme Friese jongen die het schopte tot een bekend en gevierd kunstenaar. Uit mijn bestudering van Wiersma's bronnen blijkt dat hij die wel heel vrijelijk interpreteerde en lege plekken in zijn verhaal zelf opvulde. Hij maakte Pander expliciet tot onderdeel van de Friese cultuur; de ondertitel van zijn boek – Een Friese beeldhouwer in Rome – getuigt daarvan. In het voorwoord schreef de kunsthistoricus A.M. Hammacher dat Friesland met dit boek 'een artiest op waardige en doeltreffende manier' eerde.⁶ Pander werd zo in de hoek geplaatst van kunstenaars die slechts regionaal belang hadden. Het is de vraag of daarmee voldoende recht wordt gedaan aan zijn kunstenaarsschap.

Wiersma steunde op interviews met mensen die Pander hadden gekend en op secundaire literatuur. Maar zijn belangrijkste bron was fragmentarisch materiaal over Pander dat hij, eigenlijk bij toeval, uit het archief van Th.M.Th. van Welderen baron Rengers had gelicht. Later ging dit in rook op bij een brand op de zolder van de *Leeuwarder Courant* waar het lag opgeslagen. Rengers had de brieven, foto's en notities gekregen van Clara de Kanter aan wie de beeldhouwer zijn persoonlijke bezittingen had nagelaten. Zij heeft het merendeel daarvan vernietigd. Vlak na zijn dood schreef zij al aan een vriendin dat zij Pander's brieven had gesorteerd en opgeruimd. Ook de opschrijfboekjes die hij altijd in zijn zak droeg en waarin hij schetsjes maakte, spreuken en versjes noteerde, en adressen bijhield zijn niet teruggevonden.⁷ Net als haar kennis Elisabeth Baud, de vrouw van Louis Couperus, wilde Clara de Kanter de beeldvorming over 'haar Pier' in eigen handen houden.

Dit boek wil Pander in de context van zijn tijd plaatsen. Hoe verhiel hij zich tot de ontwikkelingen in kunst en samenleving? Ik heb geput uit Wiersma's materiaal, maar ook uit archieven en egodocumenten van mensen die Pander hebben gekend. Nieuw materiaal is boven water gekomen, oude bronnen zijn opnieuw geïnterpreteerd. Noodgedwongen heeft dit boek min of meer het karakter van een groepsportret. Brieven, aantekeningen of dagboeken die zicht bieden op Pander's intieme leven zijn niet bewaard gebleven. Alleen een korte autobiografische schets uit 1909 waarin hij in de hij-vorm zijn jeugd en vorming tot kunstenaar beschrijft, geeft hierin iets meer inzicht. Door het ontbreken van andere persoonlijke documenten zien we hem altijd optreden in relatie tot vrienden en bekenden. Soms spreekt Pander zelf via hen tot ons, maar vaker moeten we het doen met hun observaties.

Als nu de naam Pander nog valt, is dat meestal in relatie tot Louis Couperus. De schrijver herkende in Panders werk het zoeken naar ware schoonheid.⁸ Net als hijzelf meende Pander die te kunnen vinden in een metafysische zuiverheid waarnaar hij zijn leven lang zocht. Een kunstwerk moest niet op zichzelf staan, maar ‘getuigenis van dieper leven’ zijn. Het moest een geestelijke waarde overbrengen. In het werk van de beeldhouwer moest de scheppingskracht van de natuur tot uiting komen zoals dat ook in levende wezens het geval was. De beeldengroep waaraan Pander vanaf 1895 in Rome werkte, is een sublimatie van zijn visie op kunst en tegelijkertijd de uiting van een heel persoonlijke zoektocht naar zuiverheid. In de ogen van Couperus maakte dat Pander bijzonder.

In zijn autobiografische roman *Metamorfoze* uit 1897 beschreef Couperus nogmaals het moment dat hij *Alba* zag. De beeldhouwer Fedder, ‘onze Fedder in Rome’, verwijderd de natte windselen die de klei vochtig moesten houden. Daar staat ze, ‘silhouet, bloem van lijnen, vreemd jonge vrouwelijkheid, kind, opstaande huiverig recht, de armen hangende langs het lijf, het hoofdje jong rond, en met een blik, die recht uit zag, heel angstvallig het te ruwe leven in.’ Couperus’ alter ego, de schrijver Hugo Aylva, is jaloers op zijn collega-kunstenaar. Met woorden kan men zo eenvoudig en zo zuiver een ziel niet vatten. Taal cirkelt rond de essentie, in veelvoud zwoegend in complicaties. Ze is banaal, op ieders lippen. Het goddelijke openbaart zich in een beeld, zegt Aylva, het woord is te menselijk.⁹

Pander zocht zijn hele leven naar een samengaan van de klassieke opvattingen over schoonheid en een persoonlijke en eigentijdse invulling daarvan. Hij wilde de essentie raken van mensen en dingen – hun ziel – en geloofde dat slechts de klassieke vormtaal deze eeuwigheidspretentie kon waarmaken. Dat maakt hem zowel tot een heel eigen, individueel kunstenaar als tot een overgangsfiguur tussen de academische beeldhouwkunst en het ‘vrije’ (of: bevrijde) werk dat sinds het laatste kwart van de negentiende eeuw als vernieuwend furore maakte. In zijn compositie neemt dit boek de beeldengroep als uitgangspunt. Ieder beeld – en de gedachten die daarin zijn verklonken – vormt de opmaat naar een episode uit Panders leven en werk. Tijdgenoten herkenden de verwevenheid van beide en het lijkt logisch hier eenzelfde symbiose na te streven. In retrospectief kunnen we nu wellicht het persoonlijke en zuivere in Panders werk herkennen zoals Couperus dat deed.



DAGERAAD

‘Het reliëf dat boven den ingang van het tempeltje moet komen, een figuur dat l’aurora voorstelt, de morgen en het licht dat opkomt en verlicht.’

Pier Pander werd op 20 juni 1864 in Drachten geboren aan boord van een klein binnenvaartscheepje. Hij werd vernoemd naar de vader van zijn moeder Engeltje Wouda, een ‘mooie ... deftigen schippersvrouw’. Ze stond bekend om haar levendigheid, die ze paarde aan burgerlijke deugden als soberheid en properheid.¹ Zijn vader, Jacob Hendriks Pander, was een rustige mattenschipper die niet veel sprak. In de mooie maanden van het jaar voer hij met matten en kleedjes langs de boerderijen, dorpen en winkeliers. Het gezin vermaakte de op de rol gekochte matten tot handzame formaten waarmee vader en moeder langs de deuren ventten. In de herfst verhandelde Jacob Pander voor eigen rekening aardappelen en voer hij met lading voor kooplieden. Het gezin kon er redelijk van leven, maar een vetpot was het niet. Naar eigen zeggen maakte Pander ‘veel te bewust’ de zorgen van zijn ouders mee.

In de wintermaanden lag het schip in zijn thuishaven Drachten, vaak bij het gemeentehuis, de Kerkedraai of in de Noorderdwarsvaart bij de werf van Piter Haikes van der Werff. Daar ging het schip soms ook voor reparaties op de helling. Het leven aan boord was weinig gerieflijk. Het scheepje was klein, oud en wrakkig; ‘koude en rook, vocht, sneeuw en ijs’ hadden vrij spel. Vader stond vaak aan de pompen en regelmatig moest moeder de slakken sporen van het brood snijden. Pander was blij dat ze toen hij zes jaar oud was een nieuw schip kregen dat ze ‘De Hoop’ noemden. Tot zijn vijftiende levensjaar zou hij hierop wonen. Af en toe verlangde hij naar het wonen aan de wal. Maar een boot had ook zijn voordelen, schreef hij in zijn autobiografie: ‘andere jongens, die in een huis woonden, waren altijd wel liever op een schip, dat overal heen kon varen en als die dan zeiden, dat schippers zooveel van de wereld zagen en zij niets, dan voelde het jongetje zijne wangen gloeien van ijdelheid. Hij vond zelf dat nu en dan eens iets anders zien toch ook wel een voordeel van een schip boven een huis’ was.²

◀ Pier Pander-tempel





Dageraad (1905)



Het centrum van Drachten in 1880, collectie Fries Museum Leeuwarden



Pier Pander en zijn ouders op De Hoop in de haven van Olterterp (1895)

In het huidige Drachten herinnert bijna niets meer aan de negentiende eeuw. De vaart is gedempt, het centrum gemoderniseerd. Wie nog iets van het oude dorp wil zien, moet een stukje buiten de stad zijn, bij het sluisje bij de Buitenste Vallaat. Maar ook hier rukken de nieuwbouwwijken op. Als ik er in 2003 rondloop, steekt een onderhoudsmonteur van de gemeente zijn hoofd uit de kelder waarin het motoriek van de sluis zit. ‘Binnenkort gaat de dorpel uit de deur’, zegt hij. ‘Het is de laatste keer dat ik hier onderhoud pleeg. Maar ach, dat zeggen ze steeds.’ Ooit passeerden hier honderden schepen per maand. Pander moet er ontelbare malen door zijn gevaren; in de bedsteedeuren van één van de oude huisjes bij de sluis sneed hij een vrouwtje en een mannetje.³

De vaart verbond de dorpskern met de Ee, waarna schippers via een netwerk van meren en kanalen konden afzakken naar de Zuyderzee. Oostwaarts trok de Drachtstervaart een kaarsrechte streep door het centrum van het dorp. In 1641 was zij uitgegraven om het hoogveen te ontsluiten en de afvoer van turf mogelijk te maken. Schepen lagen in het centrum aan de kade. Talloze bruggen verbonden de bewoning op beide oevers. Volgens J. Craandijk, die Drachten in 1874 aandeed op zijn wandelingen door Nederland, had het ‘de levendigheid van een krachtig zich ontwikkelende middenstand’. Als ze in hun thuisplaats lagen, speelde Pander met zijn twee jaar oudere broer Hendrik en zijn vijf jaar jongere broertje Auke op de kades. Hij hield van rondlopen in de stad en etalages kijken. Waarom ‘stads-mensen’ op zondag gingen wandelen in de natuur begreep hij niet. ‘Je hadt er immers geen winkelramen of andere mooie dingen! Die stads-menschen moesten wel erg *onwijze* menschen zijn.’ Later herinnerde hij zich een prachtige plaat met daarop matrozen en een tijger met

een ton aan zijn staart. De cent die nodig was om hem te kopen, had hij niet.⁴

De jonge Pier hield van zwemmen en schaatsenrijden. Hij maakte zeilbootjes, speelde tikkertje en sprong over sloten. Ook hield hij huisdieren. ‘Als hij een jonge vogel kon machtig worden was hij daar zoo blij mee als een jongetje maar zijn kan en hij zorgde zoo goed voor ’t beest als hij kon en dan bleef het toch zelden langer dan eenige dagen leven en dan had hij er veel verdriet van en nam hij zich heilig voor ’t nooit meer te probeeren en toch deed hij het telkens weer’, herinnerde hij zich in de derde persoon. Het verlangen en het enthousiasme wonnen het van het verstand. ‘Ook telkens als hij in ’t water gevallen was nam hij zich stellig voor nooit meer zoo dicht bij den waterkant te spelen – welk voornemen hij even spoedig vergeten was als zijne kleeren gedroogd waren.’⁵

Tweemaal dachten zijn ouders dat hij daadwerkelijk was verdronken. Als klein jongetje hing hij rond bij zijn vader op een erf. Die was aan het werk en schoot na veel waarschuwingen uit zijn slof. Pier droop verdrietig af, wikkelde zich aan boord in een mat en viel in slaap. Toen hij wakker werd en rumoer hoorde, stak hij zijn hoofd uit het luik; tot grote blijdschap van zijn ouders die net keken of hij niet in het water tussen de wal en het schip lag. De tweede keer zag vader Pander de klompen van zijn zoon in het gangboord staan, maar op de schuit kon hij hem niet vinden. In paniek concludeerde hij dat Pier dan nu wel in het water moest liggen, totdat een jongetje hem zei dat hij hem net nog zag rondlopen. Jacob Pander wist niet dat zijn zoon die ochtend nieuwe klompen had gekregen waarop hij direct was gaan buitenspelen.⁶

Moeder Pander sloeg wel een keer over boord en dat maakte heel veel indruk. Omdat ze niet kon zwemmen, verdronk ze bijna. Aan het eind van zijn leven kon Pander zich het voorval nog goed herinneren. ‘Het schip vaart door met groote snelheid, vader geeft vastberaden het roer nog een duw, zoodat het schip aan de wal moet komen, vader naar voren, zet het broertje van ’t luik, dat hij opent om er door te verdwijnen en er weer uit te verschijnen met de treklijn, die hij losmaakt en zich om den middel bindt. Hij springt aan wal en daarna op de rechte plaats te water, zeggende aan de toegesnelde menschen: *houdt vast*. Vader zwemt naar moeder en de menschen trekken beide naar de wal. – hè, wat had vader een moeite om het hoofd van moeder boven water te houden...’ Nog maandenlang schrok het gezin als het een plons hoorde.⁷

In de wintermaanden, als er ijs was, gingen Pier en zijn broers in Drachten naar school bij meester Verdenius. Als het water zich

opende, werd er weer gevaren. De kinderen hielpen mee aan boord. Bij tegenwind stuurden ze, of ze boorden en trokken de schuit. Vader en moeder Pander streefden ernaar om hun kinderen naar de dorpschool te sturen als ze ergens lagen, al was het maar voor een paar dagen. Iedere zomer gingen de broers bijvoorbeeld enkele weken in Oudkerk naar school. Tot geluk van de jonge Pier die veel hield van leren, vooral van spellen, lezen en rekenen. Alleen aan het uit het hoofd leren van tafels of reeksen plaatsnamen had hij een hekel. Zo verliep het onderwijs ‘bij horten en stooten’, maar het resultaat was er niet minder om. Trots herinnerde Pander zich later dat hij en zijn broers nooit waren blijven zitten. Ze dankten dit aan vader en moeder die ‘hen overal naar school zonden waar het maar kon, eens zelfs met goed gevolg strijdvoerende tegen het schoolhoofd. En de drie broers wisten dit te waardeeren, zoo jong als ze waren, want zij bemerkten heel goed, dat andere schipperskinderen minder school gingen en dus achter bleven – soms door schuld hunner ouders – soms ook niet, want van de meesten bracht het vak mee, dat ze niet lang genoeg aan wal konden blijven liggen.’⁸

Al snel kwam Pier onder zijn vriendjes bekend te staan als een kunstenaar. Het begon met wortels waarvan hij een wagentje met wielen maakte zoals zijn vader hem had geleerd. Toen hij meer bedreven was, sneed hij ook de kop van een man met een zware baard en onheilspellende wenkbrauwen. Later herinnerde hij zich het tersluiks te doen, als er iemand aankwam stak hij zijn werkje snel in zijn zak. Het werd dan op den duur zo vies en lelijk dat hij het maar opat: ‘alleen de maag kon er nog plezier van hebben’. Aan wal haalde hij met zijn vriendjes stopverf uit de ramen en boetseerde er poppetjes van. Daar kon hij uren mee bezig zijn. ‘Als de andere kinders, allang weer aan ’t krijgertje spelen en hun stopverf weggegooid, dan bij hem terug kwamen kijken – dan riepen ze verbaasd: „och kijk ’s, wat hêt hij ’t mooi!”’ Hendrik Pander zei veel later dat Pier niet veel speelde. Misschien dat deze herinnering ontstond omdat zijn broertje helemaal kon opgaan in zijn knutselwerkjes.⁹

Toen hij genoeg geld in zijn spaarpot had – op één cent na die zijn vader hem schonk – kocht hij een zakmes. Tot afgrijzen van zijn oudere broer die zich al een echte schipper voelde, lag het schip regelmatig vol met houtsnippers. Pier sneed olifanten en poppetjes; koppen van lord Kitchener en keizer Franz Jozef maakte hij met postzegels als voorbeeld. Eenmaal sneed hij zelfs een hele kermistent. ‘Vier of vijf mannen stelde het voor op ’t balkon van een „spul”, mannen

met muziekinstrumenten, één was de tamboer met trommel en twee stokken en de houding lukte zoo, dat 't jongetje zijn leven lang het gevoel niet zal vergeten, dat hij kreeg, toen hij zag dat de trommelslager goed was! Hij *sloeg!*'

Soms vermaakte Pander zich met spelletjes en sneed hij wekelang niet, maar telkens begon hij weer. En telkens leek hij het beter te kunnen dan voorheen. 'Ook zonder oefening was het *kunnen* met hem meegegroeid. Hij tekende een heel schrijfboek vol uit 't hoofd, mannen, vrouwen, koning en koningin, paarden en wie weet wat meer, maar de plastiek beviel hem toch altijd beter op den duur.' Kennissen zeiden regelmatig dat Pander houtsnijder moest worden. Het maakte hem verdrietig want hij wist dat hij dan ergens in de kost zou moeten. En daarvoor was geen geld.¹⁰

In het voorjaar van 1879 wist onderwijzer J. Mulders de doopsgezinde dominee G. ten Cate te interesseren voor de 14-jarige Pander. De vorige winter was het schip ingevroren geweest in Ureterper Vallaat en daar waren de jongens enige tijd naar school geweest. Pier had indruk gemaakt tijdens het tekenen. Het was ook Ten Cate, die het gezin in zijn gemeente had, opgevallen dat de jongen talent had. Pier speelde af en toe met zijn kinderen. De dominee stuurde enkele werkjes op naar Amsterdam, naar zijn voormalige collega Jan de Koo. Die was in 1869 in Drachten beroepen als representant van de moderne richting, maar had het ambt vijf jaar later vaarwel gezegd.¹¹ In de hoofdstad was hij het weekblad *De Amsterdammer* begonnen. De Koo ging met de werkjes naar directeur Emmanuel Colinet van de pas gestarte kunstnijverheids- en tekenschool Quellinus. Hij wilde Pander wel drie maanden op proef hebben om te zien of hij geschikt was. Om teleurstelling te voorkomen, wilde zijn vader hem echter alleen maar sturen wanneer hij ook kon blijven als hij de proeftijd met goed gevolg doorkwam. Daarvoor moest geld zijn, schreef hij naar Amsterdam.

Voor Pander nam de spanning toe. 's Nachts lag hij te woelen in het roefje. De wanden van het scheepje trilden door de diepe bas van een stoomboot. Hij droomde dat hij naar Amsterdam zou gaan, naar Quellinus. Haastig pakte hij zijn spullen bijeen; veel mocht het niet zijn, maar juist dat maakte het lastig te bepalen wat mee moest en wat niet. De postschuit lag te wachten. Hij hoorde de fluit. En nog eens. Vlug liep hij naar buiten, maar toen hij van de loopplank stapte, zag hij de boot vertrekken. Hij rende naar de sluis. Bij het doorschutten zou hij nog net aan boord kunnen springen. Maar toen hij bezweet en trillend aankwam, waren de sluisdeuren al open en was het schip op



Beeldhouwklas van Quellinus,
met onder meer Lambertus Zijl.
Pander ontbreekt. (Collectie
Drents Museum Assen)

weg naar Holland. Zonder hem. Toen hij zijn droom de volgende dag aan zijn moeder vertelde, zei ze dat hij wel bewaarheid zou worden.

Met een lading lijnzaad voor de olieslager Roorda vertrok 'De Hoop' naar Sint Annaparochie. Daar maakte oprukkend ijs verder varen onmogelijk. Om de tijd te vermeien vroeg de grossier F. Ferwerda, die aardigheid had in Panders houtsnijwerk, hem een beeldje van Sint Maarten en de bedelaar na te maken. Pander tekende de contouren af op een stuk pruimenhout en ging aan het werk. Van een timmerman leende hij een beiteltje en een boor. Toen kwam er een brief uit Amsterdam waaruit niet duidelijk werd of er geld was om te blijven als de proeftijd goed ging. Besloten werd om de jongen dan maar aan boord te houden. Vader schreef brieven om te bedanken voor de moeite en het leven hernam zijn gewone gang. Pander sneed voort aan zijn beeld. Toen dat af was, kwam er weer een brief. 'Gauw open, bijna onleesbaar, toch staat er: „Dat ge uw zoon niet zendt... daaraan doet ge niet wel... zend hem alsnog indien ik u raden mag... 't zal hem geen kwaad doen... en mocht alles goed gaan in den proef-

tijd, dan zullen wij hier wel zorgen dat...” Opgewonden riep zijn moeder hem zijn vader te gaan halen. ‘Dan moet je vandaag ook nog weg... de school begint maandag.’

Het was een lange, spannende reis naar Amsterdam. Toen Pander ’s avonds alleen in de donkere trein zat, vreesde hij dat het allemaal een droom was. Hij voelde aan het raam, aan de wand van de coupé, aan de bank om zich ervan te overtuigen dat het echt was. Half december 1879 was Pander dan toch in Amsterdam.¹²

Quellinus had enkele maanden eerder, op 8 september 1879, haar deuren geopend. De school was voortgekomen uit de werkplaats die de architect P.J.H. Cuypers oprichtte toen hij het Rijksmuseum bouwde. Cuypers had gebrek aan goede vaklieden die ornamenten voor het gebouw konden maken. In Nederland was hierin geen traditie en geen opleiding. Dus besloot hij die zelf maar te beginnen. De Belg Colinet kreeg de leiding over het ‘schooltje’ in de bouwloods van het Rijksmuseum. Om het initiatief blijvend voort te zetten, richtte een aantal Amsterdamse notabelen een vereniging op die Quellinus stichtte. De particuliere school ging van start in vijftien lokalen in de voormalige woning en werkplaats van Cuypers aan de Vondelstraat. In 1882 verhuisde ze naar de Frans Halsstraat. Haar leerlingen vond ze vooral onder de zonen van ambachtslieden als steenhouwers, stukkadoors en meubelmakers. Het was een milieu waarin Pander niet detoneerde.

Toen Pander begon, had de school ongeveer vijftig leerlingen, een aantal dat opliep tot tachtig in het laatste jaar dat hij haar bezocht. Van hen bekwaamden zo’n 15 jaargenoten zich met hem in het beeldhouwen. Zijn medeleerlingen waren onder meer Lambertus Zijl, Joseph Mendes da Costa en Saar de Swart. Quellinus onderscheidde zich met een praktijkwerkplaats van andere opleidingen die voornamelijk theoretisch van aard waren. De school bood een driejarige cursus die bestond uit een algemeen vormend gedeelte en een specialisatie. Eerst kregen de leerlingen elementair onderwijs in de meetkunde, waarna ze ornamenten mochten tekenen en naar de natuur. Men begon met draad- en blokmodellen, om te eindigen met gipsen modellen. Vervolgens specialiseerden leerlingen zich in een hoofdvak: tekenen, boetseren, beeldhouwen of sierschilderen. In de beeldhouwklas werd geboetseerd, maar ook in steen gehakt, hout gesneden en gips gegoten.¹³

Pander kwam de proefperiode goed door. Al na twee maanden stuurde directeur Colinet een prachtig getuigschrift naar Friesland.

Hij meende dat Pander bijzonder talentvol was en tevens ‘buitengewonen vlijt, leerlust en goed gedrag’ aan de dag legde. Het getuigschrift zal dominee Ten Cate hebben geholpen om een kring van mecenasen te vormen die Panders opleiding moesten betalen. Om redenen van ‘kieschheid’ bleven hun namen verborgen want, zo schreef Jan de Koo, ‘wat doet het er toe, wie een veelbelovenden knaap op de eene of andere wijs geholpen hebben!’ Hij benadrukte dat Pander steun van velen had gekregen, en ‘van sommigen in zoo hooge mate’. Vooral jonkvrouw Eritia Ena Romelia Lycklama à Nijeholt droeg de eerste jaren bij. De ongehuwde en kinderloze dame bracht de zomers door op haar landgoed in Beetsterzwaag en verbleef ’s winters in Den Haag. Zij betaalde wel vaker de opleiding van talentvolle jongeren. Ook de schilders Willem en Hugo van Schaik werden later door haar ondersteund.¹⁴



Jan de Koo (1841-1909)

In Amsterdam ging Pander in de kost bij de timmergezel Broekes die zijn ouders kenden uit Drachten. Er is weinig over het gezin bekend, maar het lijkt te hebben behoord tot die arbeiders die zich door zelfstudie opwerkten in de samenleving. Hun emancipatie was in feite een verburgerlijking. De belangrijkste norm van het burgerlijk cultuurideaal was de plicht voor ieder mens om zich te ontwikkelen tot een volwaardig burger. Met dit arbeidersgezin had hij het getroffen, herinnerde Pander zich later, al hinderde het hem dat de familieleden meer gelezen hadden dan hij en zoveel meer wisten. ‘De wijze waarop zij hem dit lieten voelen deed hem nog al eens zeer. Zij vergaten daarbij te vaak, dat hij nooit veel gelegenheid gehad had tot lezen en om ’t *veel* te doen, zelfs *nu* nog geen tijd.’

Aan boord werd alleen af en toe gelezen uit de bijbel en ’s winters las Pier soms wat boeken uit de schoolbibliotheek. Maar dat zeeg in het niet bij de kennis waarmee hij nu in aanraking kwam. Naar zijn idee had Broekes alles gelezen en onthouden wat er was geschreven of vertaald in het Nederlands. Zo’n klimaat was toch ook wel nuttig voor hem, troostte hij zichzelf. ‘Luisteren werd zijne gewoonte thuis en minder spreken en gezamenlijke vrolijkheid en gezelligheid zonder ruwheid ontbraken geenszins.’¹⁵ De beheersing van driften en emoties, tolerantie ten opzichte van andersdenkenden, plichtsbesef en vlijt vormden de basis van de burgerlijke moraal. Om bij de burgerlijke elite te horen, moest men weten hoe zich te gedragen. Kleine details in optreden en uiterlijkheden bepaalden of men ‘in’ of ‘uit’ was.

Pander had dit verfijnde systeem van spelregels van huis uit niet meegekregen. Vooral Jan de Koo hielp hem zich aan te passen. Voor Pander werd hij een ‘tweede vader’, zoals hijzelf zei. De hoofdredac-

teur van *De Amsterdammer* benadrukte dat Pander, wilde hij carrière maken, het burgerlijke milieu van kunstliefhebbers en -kopers moest leren kennen. Hij nodigde hem regelmatig uit voor het eten. Zo kon hij hem wat manieren bijbrengen die hem later van pas zouden komen. Van andere negentiende-eeuwse kunstenaars weten we dat ze op vergelijkbare wijze bij de arm werden genomen. De schilder Gerard Bilders werd bijvoorbeeld ingewijd door de gezeten familie De Pourtalès zodat hij zich ‘zonder platheid aan de ene, zonder gedwongenheid of vrijpostigheid aan de andere kant’ in het milieu kon handhaven.¹⁶ De Koo introduceerde Pander in een kring van gegoede vrienden en relaties. Bij Panders inwijding in het burgerlijke milieu schakelde hij ook zijn zwager in, de oud-Drachtster arts Pieter Klazes Pel. Die was chef de clinique van een Amsterdams ziekenhuis en werd in 1883 hoogleraar inwendige geneeskunde.¹⁷

Deze tweede opvoeding was bepalend voor de verdere vorming van Panders karakter. Hij voelde zich soms als verdwaald in een andere wereld, maar toch wist hij zich met verbazingwekkend gemak de mores van de burgerlijke levensstijl eigen te maken. De wil vooruit te komen in het leven en te kunnen doen wat hij het liefste wilde, lijken daarbij de belangrijkste motor te zijn geweest. Pander was volhardend en vastberaden, maar had ook een eenvoudig en gelijkmatig karakter dat het hem makkelijk maakte zich aan te passen aan andere personen en nieuwe situaties. Uit de overlevering en zijn correspondentie komt iemand naar voren die mensen voor zich wist in te nemen. Hij was bescheiden en voorkomend, maar zeker niet onderdanig. Met mensen uit hogere en lagere milieus ging hij vanzelfsprekend om.

Zijn opleiding aan Quellinus verliep voorspoedig. Hij werkte ijverig, volgens eigen zeggen ‘zoo ijverig als slechts een paar kamerads ook deden – de overigen vatten alles wat lichtzinniger op’. En hij kreeg prijzen. Ontevreden was hij alleen wanneer directeur Colinet, die de leerlingen ook klussen liet doen, hem naar zijn idee te vaak en te lang liet werken aan karweitjes die hij als corvee beschouwde.¹⁸ Quellinus was een harde leerschool voor jongens die snel voort wilden. Later schreef Pander hierover aan de broers Hugo en Willem van Schaik. Zij waren door tussenkomst van de schilder Christoffel Bisschop en met financiële steun van freule Lycklama aangenomen als schilders bij een Haagse aardewerkfabriek. Zo konden zij betaald een opleiding krijgen. De jongens zagen echter, net als Pander inder tijd, weinig in kunstnijverheid. Zij wilden kunstenaar worden.

Pander herkende dat gevoel: ‘men staat voor een berg en wil er zo maar dadelijk boven op staan – ik heb ook dikwijls de lust gevoeld



Pieter Klazes Pel (1852-1919)

Het onttakelde monument op de Dam. In de volksmond werd het beeld 'Naatje' genoemd. Pander maakte het voor tachtig gulden schoon. (Collectie Gemeente Archief Amsterdam)



om van de kunstnijverheidsschool weg te lopen, als ze mij bijvoorbeeld een hele week soms aan 't eenvoudig kleikneden hadden gezet, om de klei te bereiden voor de knechts – of als ze mij in de vakantie, die ik expres mij tot studie ten nutte wilde maken, aan 't werk stelden om het standbeeld van Vondel in 't Vondelpark af te wassen met bijtend vocht, of het monument op de Dam met beitels en raspen af te krabben – een werk dat weken duurde – ik ben dan dikwijls woedend en ziedend geweest – en terecht.' Hij drukte de jongens echter op het hart geduldig te zijn en niet te snel te willen. 'Toch is dat alles, achteraf bekeken, heel nuttig voor mij geweest.'¹⁹

In de zomers keerde Pander terug naar zijn ouders in Friesland. Hij voer mee op het scheepje en genoot van de stilte met op de achtergrond kabbelende golven en vogelgefluit. De poëzie van het schippersbestaan ervoer hij duidelijker nu hij zelf in de stad woonde, bijvoorbeeld op 'dien heerlijk eenzamen lentemorgen met kleuren en geuren en fluitende spreuwen, die hij altijd gekend had, maar waarvan het samenspel hem nooit zóó had geroerd'. Of op 'dien eenen maannacht toen er gevaren werd – als altijd om den broode, over een meer, met een zacht windje, eenige verre lichten van boerenwoningen, heel verre – en een gevoel van alleen met de zijnen op de wereld te wezen en geen ander gerucht dan kabbelende golfjes tegen den boeg en het mooi zacht fluiten door vader van een psalm...' Toen ze met hun boot bij de Buitenste Vallaat lagen, vereeuwigde hij zijn ouders. Elke morgen poseerden ze voor het bas-reliëf *Heit en Mem* terwijl vader touw splitste en moeder breide.²⁰

Toen zijn opleiding na drie jaar was voltooid, ging Pander naar de hogere Rijks Kunstnijverheidsschool. Op aanraden van De Koo had hij toen al Franse les genomen. Zijn mecenassen, bij wie zich

W.J. van Welden baron Rengers had gevoegd, vonden dat hij zijn talent het beste kon ontwikkelen in Parijs. In de tweede helft van de negentiende eeuw was Parijs het epicentrum van de kunsten. Hier was de klassieke opleiding vermaard en bruisde tegelijkertijd de vernieuwing. Kunstenaars uit de hele wereld trokken naar de lichtstad zoals zij in eerdere eeuwen naar Rome trokken.

De *École des Beaux-Arts* was de meest gerenommeerde opleiding voor kunstenaars in Parijs – misschien zelfs wel ter wereld. Zij was opgericht in 1648, als koninklijke academie voor de kunsten. Doel van de opleiding was de leerlingen voor te bereiden op de prestigieuze *Prix de Rome*. De winnaar hiervan kreeg een beurs om enkele jaren in deze stad te studeren en te werken. Ieder jaar meldden zich talloze studenten uit de hele wereld omdat zij geloofden hier het beste onderwijs te kunnen krijgen. Veel Nederlanders, van wie de schilder Ary Scheffer de meest bekende was, gingen Pander voor. Als je gezien wilde worden in de wereld van de kunst dan moest je in Parijs hebben gestudeerd.

Het onderwijs aan de Academie was ingericht volgens het oude gildensysteem waarin leerlingen werden opgeleid in het atelier van een meester: de hoogleraar. Het was toegesneden op een systeem van geregelde competitie. Eerst werden de aspiranten voorbereid op het *concours des places*, het toelatingsexamen voor de Academie. Als ze slaagden, werden zij in het atelier klaargestoomd voor de prijskampen die regelmatig plaatsvonden. Wie daarin succesvol was, had een goede kans op de hoofdprijs – de reis naar Rome.

Op het onderwijsprogramma van de Academie stonden theoretische vakken als anatomie, perspectiefleer en kunstgeschiedenis. Maar tekenles naar de natuur en naar de klassieken vulde het overgrote deel van het curriculum. Leerlingen moesten de werkelijkheid natuurgetrouw, ‘correct’, kunnen afbeelden. Zij oefenden door eerst draadmodellen en later allerlei lichaamsdelen na te tekenen. Uiteindelijk moesten de studenten dan in staat zijn een naaktmodel levensecht af te beelden. Ook werden zij gestimuleerd altijd een tekenboekje bij zich te dragen zodat ze snel schetsjes konden maken van situaties die ze tegenkwamen in het dagelijks leven. Pander bleef dit zijn hele leven doen.²¹

De beeldhouwers leerden te boetseren. In de negentiende eeuw waren zij vooral *modelleurs*. Zij maakten een model in klei, vaak op een geraamte van hout, ijzeren staven en draad dat moest voorkomen dat de zware massa ineens zakte. Met vochtige doeken werd het



Heit en Mem (1899)

Gipsgieten aan het werk met
Panders buste van koningin
Wilhelmina (1901)



model tegen uitdrogen beschermd zodat de kunstenaar er dagenlang aan kon werken. Doorgewerkt moest er wel worden. Zo liet Pander in 1898 een opdrachtgever weten niet van huis te kunnen omdat hij werkte aan een schets in klei die 'natuurlijk om de aard van 't materiaal niet wachten kan'.²² Om het werk te bewaren werd het afgegoten in gips. Eerst werd een holle vorm gemaakt waarbij het kleimodel met gips werd omgoten waarna het er werd uitgeklopt. Door de holte vervolgens weer met gips te vullen, kwam een replica in duurzamer materiaal tot stand. De meeste kunstenaars lieten dit proces over aan gespecialiseerde gipsgieten, *mouleurs*. Ook Pander werkte op deze

manier. Niet alleen de potloodkrabbels op zijn werk getuigen daarvan, ook vertelde hij erover in brieven en is er een foto waarop twee handwerkslieden aan de slag zijn met een van zijn bustes.

Deze gipsen werden tentoongesteld, bijvoorbeeld op de jaarlijkse Salons, en waren te bezichtigen in het atelier van de kunstenaar. Pas wanneer een koper ze bestelde, werden zij uit steen gehakt of in brons gegoten. ‘In zijn domme naïveteit’, schreef het tijdschrift *Eigen Haard* in 1893, hield het publiek dat voor de taak van de kunstenaar.²³ Maar die liet dit over aan vaklieden, de uitvoerders of *practiciens*. Zij brachten met behulp van een puncteermachine het werk over in steen. Met een aantal passers aan armen werd het gipsmodel afgetast; het werd overdekt met kruisjes. Vervolgens werd het apparaat op het blok marmer gehangen waarna net zoveel werd weggehakt totdat de afstand tussen naald en steen net zo groot was als op het gipsmodel. Op deze manier konden beelden ook worden vergroot of verkleind. ‘Wie eenmaal getuige is geweest van den buitengewoon zwaren en slechts langzaam vorderenden arbeid van een marmerhouwer, begrijpt volkomen, dat een scheppend kunstenaar er zijn besten tijd mede verliezen zou’, verklaarde het tijdschrift.²⁴ Pas als het beeld gereed was, bracht de kunstenaars zelf nog wat *retouches* aan om het zijn *finishing touch* te geven.

Op de Academie ging het niet in de eerste plaats om de praktijk – de vaardigheid – maar om het ontwikkelen van vormbewustzijn. Het onderwijs richtte zich op vakmanschap, geïnspireerd op de klassieken. Kunst moest de vrucht zijn van systematisch en gedisciplineerd werken. Aan het nauwkeurig kopiëren van antieke meesterwerken werd veel aandacht besteed. De *Cour Vitree*, een overdekte zaal op de begane grond van de Academie, stond vol met gipsen replica’s. De studenten brachten daar uren door met natekenen. Het maken van een zo identiek mogelijke reproductie werd van het grootste belang geacht voor de opleiding van kunstenaars. Leerlingen werd geleerd daarbij het te kopiëren werk af te zetten op een denkbeeldig raster zodat zij vormen en lijnen op bijna wiskundige wijze transponeerden naar het papier.

Het resultaat van deze methode was, zoals de kunsthistoricus Albert Boime constateert, dat het ontstane kunstwerk niet zozeer geïnspireerd als wel becalculeerd was. Volgens de filosofie van de Academie kon originaliteit echter slechts worden bereikt wanneer men de tradities van het vak kende. De antieke voorbeelden werden gezien als de sublimatie van schoonheid. Modellen werden in klassieke poses gezet en de tekeningen moesten de proporties van de



Het atelier van Pierre-Jules
Cavelier in 1889. (Collectie
École des Beaux-Arts Parijs)

antiek volgen. Volgens de criticus Paul Mantz leidde het tot een vervreemdende situatie. Tien jongemannen uit heel verschillende delen van het land, met verschillende karakters en van verschillende intelligentie gaan naar dezelfde school, schreef hij. En omdat ze op dezelfde manier worden opgeleid, raken ze hun eigenheid kwijt en maken precies dezelfde werken.²⁵

Tegen deze 'officiële kunst' van het establishment kwam in de jaren 1860 een groep jonge kunstenaars, onder wie de schilders Gustave Courbet, Eugène Delacroix en Édouard Manet, in opstand. De invloedrijke architect Eugène Viollet-le-Duc omschreef het zo:

‘Een jonge kunstenaar studeert op de École en wint een paar medailles. Maar welke prijs moet hij daarvoor betalen? Hij moet elke regel van de professorale staf tot op de letter volgen en mag geen ideeën hebben die niet door de faculteit naar voren zijn gebracht, en hij mag al helemaal niet de pretentie hebben dat hij zelf iets bedacht heeft.’²⁶ Buiten de academies kwam aan het eind van de negentiende eeuw het direct hakken in steen weer op. Werken *en taille direct*, zoals dit werd genoemd, was een openlijk protest tegen het onderwijs op de academies. De beeldhouwkunst kon pas werkelijk een autonome schepende kunst worden als het idee en het gevoel van de kunstenaar direct in het materiaal werden overgebracht, zo was de gedachte. Het werken met uitvoerders doorbrak het verband tussen denken en doen en kon daardoor nooit tot grootse resultaten leiden.

Pander had vooralsnog weinig reden om zich te verzetten tegen het onderwijssysteem. Hij was op 15 oktober 1883 aangekomen in Parijs, onder begeleiding van de Nederlandse gezant die door De Koo was ingeschakeld. Zoals zoveel juist gearriveerde buitenlandse studenten huurde Pander voor dertig tot veertig francs per dag een eenvoudig kamertje in een hotel. Hij nam voorlopig zijn intrek in het Hotel du Danemark in de Rue de Seine. Pander genoot van de stad. Hij bezocht het Bois de Boulogne, de kerken en parken, en keek uit over de Seine. ‘Waar ik me hier wend, vind ik iets streelends voor het oog, veredelend voor den geest, elk uur van den dag kan ik me baden in de kunst en mij alzoo bekwamen in mijn vak.’²⁷

Het toelatingsexamen voor de École des Beaux-Arts doorstond Pander met glans. Leerlingen kregen hun opleiding in één van de drie ateliers voor beeldhouwkunst waarin de Academie was onderverdeeld. Die stonden los van elkaar en werden geleid door een hoogleraar die zijn eigen inzichten doorgaf aan zijn pupillen. Zij werden geacht te solliciteren en moesten vervolgens vaak enige tijd op proef komen voordat ze definitief werden toegelaten. Niet alleen door de hoogleraar, maar ook door de ouderejaars studenten werden zij op de proef gesteld. De *raspins* moesten als eerste op het atelier zijn, de kachel stoken, en allerlei karweitjes opknappen. Pander merkte dat het ‘groenloopen’ vooral bestond uit ‘het doen van de boodschappen, werkelijke en gefingeerde en het schoon en in orde houden van het lokaal en van de klei’.²⁸

Pander werkte in het atelier van Pierre-Jules Cavalier die toen al 69 jaar oud was. Zijn Franse medeleerling Georges Saulo maakte rond 1884 een tekening terwijl de *statuaire hollandais* aan het werk was. We zien Pander gehuld in werkkiel achter een ezel staan. Op een

foto uit 1889 is iets te proeven van de sfeer die er in het atelier hing. Tien mannen, allemaal met baard of snor, staan opgesteld rond een als chirurg vermomde man in het midden. Die draagt een bord met daarop het hoofd van één van de leerlingen wiens lichaam schuilgaat achter een kiel.²⁹ Cavelier was een leerling van de beeldhouwer David d'Angers en de schilder Paul Delaroche. In 1842 had hij de *Prix de Rome* gewonnen en 22 jaar later was hij tot hoogleraar benoemd. Cavelier was een uitgesproken representant van het academisch classicisme. Hij was een veelgevraagd beeldhouwer die talloze werken maakte voor openbare gebouwen. Werk van hem is nu nog te zien in onder meer Versailles, het Louvre en het Musée d'Orsay. Op het atelier kwam Cavelier, zoals de meeste hoogleraren, maar een paar keer per week kijken. Dan corrigeerde hij het werk van zijn leerlingen. Volgens Pander waren zijn kameraden zijn beste critici.

Pander was om half acht 's ochtends in het atelier, omringd door een twintigtal andere leerlingen. Hij boetseerde overdag vier uur lang naar naaktmodel en tekende tweeënehalf uur naar gipsen replica's. 's Avonds tekende hij van zeven tot tien naar het naaktmodel op een van de particuliere academies in de stad. 'Alles op school is gericht op het onderwijs en de voortgang die je maakt', schreef een Amerikaanse student. 'Het enige wat de Beaux-Arts-man werkelijk interesseert is zijn academie.' Ook Pander werkte hard – 's zomers soms van half zeven 's morgens tot tien uur 's avonds, met twee maal een uur rust – tot hij merkte dat zijn vorderingen niet opwogen tegen het gebrek aan ontspanning. Daarna ging hij vaker uit met kennissen. Pander voelde zich overgelukkig als hij zich realiseerde dat hij vier jaar geleden nog met het schip in de Drachtstervaart lag en geen idee had van wat er komen ging.³⁰

Naast de praktische vakken volgde hij lessen in anatomie en perspectief, en theoretische colleges over geschiedenis, archeologie, kunstgeschiedenis en esthetiek.³¹ Pander kon zich er maar met moeite toe zetten. Van kunstgeschiedenis onthield hij niets omdat hij zijn hersens er niet bij kon houden. Esthetica begreep hij volgens eigen zeggen nooit totdat hij er begin 1885 een boek erover las. Het werd pas duidelijk 'nu ik zelf al eens iets gevoeld had van schoonheid en mij zelf er reeds van tijd tot tijd in gedachten en woorden rekenschap van had trachten te geven.' Hij vond het nu interessant, terwijl het hem voorheen plat scheen om 'laag bij de grond in de schoonheid wetten te zoeken of zooals ik 't toen uitdrukte en beschouwde: de schoonheid aan wetten te willen onderwerpen'. Relativerend: 'Eene misvatting natuurlijk, doordat ik er niets van begreep.' Alleen voor

wiskunde, meetkunde en perspectief had hij een hoofd. Maar hij wilde toch vooral aan het werk.³²

Na enige tijd verhuisde Pander naar een hotel aan de Rue Vavin 25 in Montparnasse, vlakbij de Jardin du Luxembourg. Het was gelegen op loopafstand van de Academie. Hij maakte nieuwe vrienden. Zijn beste kameraad was een Amerikaan die geen woord Frans sprak. Voor Pander was het Engels nog niets anders dan ‘een opeenvolging van de lelijkst denkbare klanken zonder zin’, maar zij begrepen elkaar goed. Ook ging hij eens in de twee weken eten bij Ferdinand Leenhoff en zijn gezin. De 42-jarige beeldhouwer was getrouwd met een Franse vrouw en woonde al vijfendertig jaar in Frankrijk. Hij had zelfs de stad nog verdedigd tijdens de Frans-Duitse oorlog van 1870. Voor ‘raad, hulp en steun en slechts opgewekte, allervriendelijkste belangstelling’ was Pander bij Leenhoff aan het juiste adres. Die verkeerde bovendien door de huwelijken van zijn zusters met Édouard Manet – die zijn zwager afbeeldde op zijn beroemde *Le déjeuner sur l’herbe* (1863) – en de beeldhouwer Joseph Mezzara in het centrum van de Franse kunst. Ook met de Haagse School-schilders Matthijs Maris en Jozef Israëls was hij bevriend.³³

In een zomer toen de Academie was gesloten, vertrok Pander naar Neuilly, een stadje ten noordwesten van Parijs. In zijn ‘grote vakantie’ hakte hij daar onder leiding van een ervaren *praticien* een fries voor het stadhuis. Het was goede praktijkervaring want op de Academie werd niet daadwerkelijk gebeeldhouwd. Na weer een jaar hard werken op de École des Beaux-Arts werd Pander oog in mei 1885 bij toeval getroffen door een berichtje in een Hollandse krant. Er zou in Nederland net als in Frankrijk een *Prix de Rome* voor de beeldhouwkunst worden uitgelooft. Naar eigen zeggen vond Pander zichzelf nog niet rijp genoeg. Hij meende nog enkele jaren nodig te hebben om mee te kunnen doen. Zijn Franse kameraden meenden echter dat hij de kans moest grijpen; in kleine landen werd niet ieder jaar een wedkamp georganiseerd. Ook professor Cavelier en zijn Nederlandse vrienden pushten Pander mee te doen. Nu was alleen geld voor de reis naar Amsterdam en het verblijf daar nog een probleem, tot een van de bestuursleden van de Rijksacademie hem liet weten dat dit geen beletsel hoefde te zijn. Pander reisde af.³⁴

De *Prix de Rome* had een lange geschiedenis in de kunsten. In 1666 was zij door de Parijse Academie ingesteld om de traditie van de kunstreis naar Italië op te nemen in het onderwijs. De prijs drong onder het bewind van koning Lodewijk-Napoleon, de broer van de



De stroomnimf waarmee Pander in 1885 de *Prix de Rome* won

Pander plakte krantenartikelen over zijn winst in de *Prix de Rome* op een plankje voor aan de muur

Franse keizer, door in Nederland. Hij benoemde elk jaar een aantal *élèves-pensionnaires* die met een toelage twee jaar in Rome konden werken. Zij waren verplicht eigen werk en kopieën van oude meesters naar huis te sturen. Die werden vervolgens weer gebruikt in het kunstonderwijs. Na de restauratie van het Oranjestad had Willem I de prijs gehandhaafd. Jaarlijks werd een wedstrijd gehouden totdat minister Thorbecke in 1851 besloot dat de baten niet opwogen tegen de lasten.

Begin jaren 1880 deed de directeur van de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, August Allebé, een geslaagde poging om de prijs

nieuw leven in te blazen. De winnaar kreeg een jaargeld van 1200 gulden voor maximaal vier jaren achtereen. Veel was dat niet. De winnaar was een ‘officiëlen schooier’ die op alles moest bezuinigen. Daarbij kreeg hij een instructie waarin was bepaald in welk land hij moest werken, meestal Italië, Spanje en eventueel Frankrijk, Engeland, Griekenland of Noord-Afrika, en hoeveel werken – en soms ook welke – hij moest kopiëren. Na ieder jaar moest het gemaakte werk naar Amsterdam worden gestuurd alwaar het werd tentoongesteld. Een jury bepaalde dan, na advies van de directeur van de Rijksacademie, of het jaargeld werd verlengd.³⁵

De eerste wedstrijd in de schilderkunst werd in 1884 gehouden. Jacobus van Looy en Jan Dunselman werden gezamenlijk tot winnaar uitgeroepen.³⁶ Het jaar daarop was de beeldhouwkunst aan de beurt. Naast Pander hadden nog twee beeldhouwers zich aangemeld: Leo Stracké en Henri Teixeira de Mattos. Om te worden toegelaten moesten zij een examen afleggen in de esthetica, kunstgeschiedenis, anatomie en doorzichtkunde. Deze theoretische proef was niet gemakkelijk. Van Looy sprak van ‘drillen als een recruit die de handgrepen en de theorie goed kennen moet vòòr hij afgeëxerceerd wordt’. De examendag zelf was ‘een warboel van zenuwachtig- en de-klutsglad-kwijt-zijn; en de eigen verbazing in eens over je zelf hoe je zoo veel weet’.³⁷

Pander schreef een opstel van vier kantjes folio over de Italiaanse beeldhouwkunst in de vijftiende en zestiende eeuw. Hij verdedigde de stelling dat eerbied voor Michelangelo schadelijk was geweest voor de beeldhouwkunst daar men hem slechts had willen navolgen en niet tot oorspronkelijk werk kwam. Achteraf was men niet zo gelukkig met het examen. Het jaarverslag van de Rijksacademie meldde dat het enerzijds geen enkele garantie bood dat de deelnemers ook praktische kwaliteiten hadden en anderzijds kandidaten afschrok die opzagen tegen dit theoretische onderdeel. De examinatoren besloten soepel te zijn jegens de kandidaten.³⁸

De deelnemers moesten vervolgens een beeld en een bas-reliëf maken. Als onderwerp voor het beeld mochten zij kiezen uit een stroomnimf, de mythische priesteres Velleda en een vers uit het bijbelboek Ruth: ‘En Ruth, de Moabietische, zeide tot Naomi: Laat mij toch in het veld gaan, en van de aren oplezen, achter dien, in wiens ogen ik genade zal vinden. En zij zeide tot haar: Ga heen, mijn dochter!’ Pander koos voor de stroomnimf. De opdracht stelde dat het beeld een staande jonge vrouw moest voorstellen, die ‘als zinnebeeld van haar wezen’ een kruik droeg. Haar borst

en bovenlijf, armen en benen moesten naakt zijn. De resterende lichaamsdelen mochten met stof worden gedrapeerd. Ook de opdracht voor het bas-reliëf viel in drieën uiteen. De deelnemers konden kiezen uit een passage over Charon uit Dante's *Inferno* en uit twee bijbelse taferelen: Daniël in de leeuwenkuil of Rebecca die Elizeer te drinken gaf. Pander koos voor de laatste voorstelling, terwijl zijn concurrenten beide opteerden voor Daniël in de leeuwenkuil. Zij maakten verder Velleda en eveneens de stroomnimf.³⁹

Pander verdween in loge C13 waar slechts een boetseerstoel en een kruk om op te zitten stonden. Bij de ingang kreeg hij in een gesloten envelop de opdrachten. Afgezien van de kunstenaar en een model, mocht slechts de conciërge het troosteloze hok betreden. Voor de schetsen af waren en afgegoten in gips, mocht Pander de loge niet verlaten. Eten werd hem aangereikt door een luikje in de deur. Zijn model had hij gevonden via een bevriende beeldhouwer; normaalgesproken wilde zij nooit model staan voor andere beeldhouwers, maar voor deze gelegenheid had ze een uitzondering gemaakt.⁴⁰ Pander begon te werken aan zijn nimf.

Het onderwerp trok hem aan omdat het hem de ruimte liet een mooi vrouwenbeeld te maken. De verhalen die hij had gelezen over jongemannen die nimfen verleidden, leken hem niet bijster geschikt om te verbeelden. Hij dacht meer aan een 'liefelijke en edele' figuur in harmonie met de natuur. Dat kon ook niet anders, schreef Pander later, want bij het maken dacht hij aan Parijs en de Seine. Bij het ontwerp zocht hij naar 'rustig spelende lijnen'; ze moesten elkaar kruisen en aanvullen, niet abrupt botsen of doorbroken worden. Aan de kant waar dat niet goed lukte, plaatste hij een boomstronk met daarop de kruik. Het ging Pander om 'natuurlijke, schone vormen'. Zijn beeld, dat helaas is verdwenen uit de collectie van de Rijksacademie, volgde het klassieke vocabulaire op de voet.⁴¹

Nadat het schetsontwerp van 31 centimeter hoog gereed was – en Pander zijn hok had verlaten – begon hij in de zomermaanden aan de uitvoering van de eigenlijke werken. Op 1 oktober leverde hij ze in bij de jury. Naast directeur August Allebé bestond die uit hoogleraren aan de Rijksacademie en leden van de commissie van toezicht, onder wie de hoogleraren kunstgeschiedenis en esthetiek Allard Pierson en Joseph Alberdingk Thijm. Zij zagen slechts de beelden en wisten niet door wie ze waren gemaakt. Dat bleek pas bij de opening van de naambriefjes. De heren lieten de deelnemers drie weken in spanning, hoewel het gemakkelijk was geweest om tot een oordeel te komen. Zij vonden namelijk dat de nimf van Pander, zijn hoofdwerk, alle an-

dere proefstukken verre overtrof. Zij roemden de uitbeelding van het onderwerp, de vloeiende lijnen en de beweging die aan alle kanten in het beeld zat. ‘Sentiment en techniek zijn hier om het zeerste te roemen.’⁴²

Op 17 oktober vond in het gebouw van de Rijksacademie de bekendmaking van de uitslag plaats. Het vakmanschap van de maker en de klassieke verbeelding van het onderwerp hadden de jury overtuigd. De voorzitter prees ‘de correct geteekende, edel opgevatte en elegant gedisponeerde’ nimf die na opening van het naambriefje van Pander bleek te zijn.⁴³ De blikken van de aanwezigen moeten ogenblikkelijk rond zijn gegaan op zoek naar de winnaar. Maar de laureaat zat niet in de zaal.



MOED

‘Om het voorgenomen werk te volbrengen, is moed, geestdrift noodig.’

Op de avond van 8 oktober had Pander een felle pijn in zijn onder-rug gekregen die hij zelf voor reumatiek hield. Hij kon niet meer van zijn stoel opstaan. De dokter, chirurg A.W.C. Berns, besloot dat hij naar het ziekenhuis moest. Op de dag van de prijsuitreiking kreeg hij om half vier ’s middags bericht dat ’s avonds een rijtuig zou worden gestuurd om hem naar het Burgerziekenhuis te brengen. Het was een rare dag, schreef hij aan een kennis. ‘Om half vijf werd mij door twee leden der jury mijne bekroning bekend gemaakt en om half zes zat ik in ’t rijtuig op reis naar ’t huis waar ik mij thans bevind en waar de verpleging niets te wenschen overlaat’. Pander was erg blij nu verder te kunnen studeren. Maar voorlopig kon daar niets van komen.¹

Wat Pander mankeerde, was niet direct duidelijk; hij had na enkele dagen geen pijn meer, hij had geen koorts en ‘behalve het zieke gedeelte’ voelde hij zich zeer gezond. De directeur van het ziekenhuis, dokter Berns, dacht aan een abces in de lende, het laagste deel van de wervelkolom. Ondertussen was het wel zeer lastig. De hele dag moest Pander op zijn rug liggen met zijn been omhoog, ‘zonder hem ’t minst te bewegen’. En dat zou waarschijnlijk nog wel vijf tot zes maanden duren, schreef hij op 18 november.²

◁ *Moed* (1902)

Drie dagen later bleek het inderdaad een abces in de lende te zijn. Het kon ontstaan zijn door een val of doordat hij zich had gestoten, maar Pander herinnerde zich daarvan niets. Wel wist hij nog dat hij maanden geleden in Parijs enkele dagen last van zijn rug had gehad. Door te masseren met alcohol en kamfer was die echter weggetrokken. Hierna was hij af en toe wel moe – ‘ik denk dat het onderst gedeelte van de ruggegraat toen reeds niet in orde was, en daar steunt natuurlijk het geheele lichaam op’. In de zomer kwam de pijn terug en wrijven hielp niet meer. Op twee plekken in zijn middel, ter weerszijde van zijn ruggengraat, ging zij niet meer weg. De dokter smeerde met jodium en sterkere middeltjes, maar niets hielp. De dikke plek



Schets die Pander maakte in het ziekenhuis

Schetsje gemaakt op vakantie in Gärberbach

bleef, net als de pijn. Later werd vastgesteld dat het abces waarschijnlijk een gevolg van tuberculose was. Deze infectieziekte, die vaak in de longen zat, had zich bij Pander in zijn wervels genesteld. In de negentiende eeuw droegen de meeste mensen tbc-bacteriën bij zich, maar als zij de eerste besmetting overwonnen, werden ze immuun. Als de weerstand sterk werd aangetast, kon de ziekte weer opspelen. Terugkijkend in 1896 meende Pander dat het harde werken in Parijs hem wel eens de das om kon hem gedaan. ‘Wat echter bepaald schadelijk voor mij geweest is, dat is het toegeven aan het dikwijls geen behoefte aan eten gevoelen te Parijs, het toegeven aan slapeloze nachten, die ik ook al heb gekend – en vele, dat verzeker ik u – want dat toegeven is misschien de *enige* oorzaak van mijn later ziekte geweest.’ Hij maakte zich echter geen zorgen dat de ziekte niet zou verdwijnen: ‘de geloovigen haasten niet’. Het belangrijkste was dat hij na het winnen van de *Prix de Rome* in staat was zijn studie af te maken – ‘en men liet hem in dien waan...’³

Pander bleef opgewekt. De tijd vloog voorbij in het ziekenhuis. Het gezelschap was aardig: ‘een paar jongelieden zoo als ik, die eveneens kwalen hebben, welke de vrolijkheid niet uitsluiten, een paar meer bejaarde burgermensen, die zeer geestige zetten kunnen doen, gij begrijpt wat een grappen er dagelijks worden uitgehaald, wat een bombast geslagen’. Later vertelde hij nooit in zijn leven zoveel gelachen te hebben als in het ziekenhuis. ‘Je had immers ook niets beters te doen.’⁴ Met zijn arts kon Pander het goed vinden. Berns stond bekend als een dokter die niet alleen oog voor de ziekte, maar ook voor de zieke had. Regelmatig wipte hij even binnen om zijn patiënten in de gaten te houden of om een bemoedigend praatje te maken. August Allebé, de directeur van de Rijksacademie, had hem al direct

ingeseind dat hij een talentvol beeldhouwer onder zijn hoede had.⁵

Het Burgerziekenhuis was gevestigd op de Keizersgracht, tegenover de Westermarkt. Toen Pander er binnen werd gebracht, was het nog fonkelnieuw; in 1879 was het geopend. In de twaalf ruime en hoge kamers werden de patiënten ‘huiselijk en gezellig, vriendelijk en gul’ verpleegd. Pander werd af en toe bezocht door zijn ouders en er kwamen regelmatig vrienden langs die zijn eenzaamheid wilden verlichten. Hij voelde zich goed en hij was er van overtuigd dat zijn kwaal ‘toch niet ernstig’ was. Geloof de verhalen in de kranten maar niet, schreef hij eind november aan koopman Ferwerda in Sint Annaparochie. Beter werd het echter niet. Hij voelde zich wel gezond, maar in januari ging zijn aandoening nog steeds achteruit. Pander werd meermalen geopereerd om het abces weg te halen.⁶

Dokter Berns liet aan Allebé weten dat hij verwachtte dat Pander nog wel een jaar in het ziekenhuis moest blijven. Rust en kuren waren beproefde therapieën. Aan zijn patiënt vertelde hij dat voorlopig nog maar even niet. De Koo stuurde zijn voormalige collega-dominee F.W. Hugenholtz langs voor een gesprek. Die nam een bemoedigend versje mee om Pander wat op te beuren.

‘blijf stil vertrouwen, schep weer moed
bewaar ook in den nacht
het licht der hope in ’t gemoed
dat blij den morgen wacht’

In het ziekenhuis werkte Pander aan bustes van dokter Berns en diens vrouw die in juli 1886 gereed waren. Omstreeks het midden van de maand vertrok hij met de familie Berns naar Zuid-Duitsland waar zij een huisje hadden omdat de arts eerder in Freiburg had gewerkt. Een schetsje gemaakt in Gärberbach toont een idyllisch beeld van een bergwei met daarin een meisje. In een schetsboek staan verder veel boeren, koeien, kinderen, een berglandschap met trein, en een man op bed. Lang duurde het geluk niet, want in september kwam het abces terug. Pander was weer bedlegerig, liet hij aan Allebé weten. Het zou wel enkele maanden duren. De volgende dag keerde hij met de trein terug naar Amsterdam. ‘Ik op een baar liggende in een goederenwagon ... ’t Zal me een reisje wezen, maar ik heb er wel moed voor.’⁷

In de laatste maanden van 1886 werd Panders toestand kritiek. Twee weken lang slaagde hij er niet in iets te eten. De medische staf had hem al opgegeven. Op een ochtend riep hij echter de zuster en

vroeg om een boterham. Met smaak at hij er drie op. In de loop van 1887 ging het steeds beter met zijn gezondheid; in juni werd hij voor de laatste keer geopereerd.⁸ De periode van meer dan twee jaar die hij doorbracht in het Burgerziekenhuis was ‘een groote geduldproef’. Pander legde zich er bij neer en achtte de periode achteraf zelfs waardevol: ‘het was hem alsof hij er veel bij gewonnen had, bij dat langdurige ziekenhuisleven, gewonnen ook door den dagelijkschen omgang met menschen van maatschappelijk hooger stand dan waarin hij tot dusver meestal had verkeerdt’.

Panders ziekbed was het beslissende moment in zijn ontwikkeling als mens en als kunstenaar. Hij beschouwde zijn ziekte als een louteringsproces dat hij niet had willen missen, zo zei hij tegen een kennis. In de jaren dat hij noodgedwongen op bed lag, dacht hij na over kunst en het leven, en probeerde zich niet te laten meevoeren door negatieve gevoelens. Op zijn ziekbed schreef hij:

‘Geen kunst zonder blijmoedigheid
Geen blijmoedigheid zonder ernst’⁹

Hij vond veel steun bij de *Imitatione Christi* van Thomas a Kempis. In dit laat-middeleeuwse werk van de Moderne Devotie wordt uiteengezet hoe een goed christen zich moet gedragen. Het boek lijkt beslissend geweest te zijn voor Panders vorming; Juffrouw De Kanter kwalificeerde het als een relikwie. Het is, met een Franse bijbel waarin Pander ook veel las in het ziekenhuis, als enige boek bewaard gebleven in zijn nalatenschap. Hij moet er nog vaak in gelezen hebben. In 1901 stuurde hij een kennis een spreuk uit het boek: ‘Het rijk Gods bestaat niet in woorden, maar in kracht’. Wie de rijkdom van het eeuwige leven wilde proeven, moest Christus navolgen en alle aardse ijdelheden, rationele kennis en zinlijkheid achter zich laten: ‘door de verachting der wereld naar het rijk des hemels streven’. Hij moest, kortom, streven naar zuiverheid. ‘Vele woorden verzadigen de ziel niet; maar een goed leven verkwikt den geest, en een rein geweten geeft een groot vertrouwen op God.’¹⁰

In het ziekenhuis kwam ‘een berusting over hem, die dikwijls als een religieuze overgave was en eens zelfs steeg tot extaze’. Dat was volgens Pander ‘zijn hoogste gelukstoestand’. In zijn autobiografie gaf hij dit betekenisvolle moment een diepe lading. ‘Hij hield het voor zich, maar hij had een uur gehad van *zelfverzaking*. Wat deed het er toe of hij bleef voortleven of niet, *het* leven bleef, het groote, het algemeene ook zonder dat hij er van mede genoot en hij ervoer wat het

zeggen wilde; „die zijn leven verliest, hij zal het behouden”.’ Met dit citaat verwees Pander naar Mattheüs 16:25 – ‘Want zo wie zijn leven zal willen behouden, die zal hetzelfde verliezen; maar zo wie zijn leven verliezen zal, Om Mijnentwil, die zal hetzelfde vinden.’ Werden zij die de waarheid wilden vinden, niet het zwaarst op de proef gesteld? Moesten zij niet kunnen lijden zoals Jezus had geleden? ‘Wie ’t best weet te lijden zal den meesten vrede hebben’, schreef Thomas. ‘Hij is de overwinnaar van zichzelf en de heer der wereld, de vriend van Christus en de erfgenaam des hemels.’ In het ziekenhuis vond Pander houvast in dit inzicht. Het was, zo schreef hij, ‘eene ervaring, die hem een steun zou blijven ook toen hij, een jaar later, genezen, het gewoon gezonde leven van vroeger kon voortzetten’.¹¹

De overwinning van zijn ziekte zag Pander als een herboren worden, ‘herboren, maar nu als met een verheerlijkt lichaam’. In een publicatie waarin hij Pander als theosoof bestempelt, duidt kunsthistoricus Feico Hoekstra deze passage als een uiting van geloof in reïncarnatie. Daarmee miskent hij de christelijke symboliek die hierachter schuilgaat. Zij verwijst naar de opstanding van Christus die na zijn lijden met een van zonde gezuiverd, verheerlijkt, lichaam ter hemel voer. En zij verwijst naar Korinthiërs 6: 19-20. ‘Of weet Gij niet, dat ulieder lichaam een tempel is van den Heiligen Geest, die in U is, dien Gij van God hebt, en dat Gij uws zelfs niet zijt? Want Gij zijt duur gekocht: zo verheerlijkt dan God in uw lichaam en in uw geest, welke Godes zijn.’ Zonder in een megalomane vergelijking te vervallen, beschreef Pander zijn ziekte zo als een periode van zuivering. Na het lijden kwam de verheerlijking die een periode als lichtzinnig adolescent afsloot.¹²

In de zomer van 1887 mocht hij dan eindelijk het ziekenhuis verlaten. Hij had besloten weer naar Parijs te gaan; daar kende hij inmiddels de weg en hij wilde zichzelf niet direct te zwaar te belasten. In augustus kreeg hij zijn instructie van de commissie van toezicht van de Rijks-academie. Besloten was dat hij in september naar Parijs moest reizen. Uiterlijk op 1 juni moest hij een afgietsel van een door hem ontworpen en geboetseerd beeld opsturen, vergezeld van een aantal tekeningen en andere studies die hij had gemaakt. Iedere maand wilde de commissie bovendien een verslag van wat hij had uitgevoerd.¹³

Op 28 september kwam hij weer terug in Parijs. Leenhoff haalde hem af op het station en bracht hem naar de kamer die hij voor hem gehuurd. Tot Panders verrassing was het in hetzelfde hotel waar hij voor zijn ziekte bivakkeerde en zelfs op dezelfde verdieping. Alles

leek weer te zijn zoals het was. De volgende ochtend ging hij naar een academie om te gaan tekenen en lunchte hij bij Leenhoff. ‘De vermoeyenis van de reis heeft me volstrekt niet gehinderd. Ik voel me heel goed en ben heel gelukkig eindelijk eens in Parijs te zijn, schoon het weer vandaag niet meêwerkt om er de bekoorlijkheid van te verheugen. ’t Is hier vreeselijk koud’, schreef hij. Pander was ongeduldig om weer te kunnen werken.¹⁴

De hele volgende week tekende hij ’s ochtends van acht tot twaalf. Zijn gezondheid was goed en wat hem betreft werkte hij de hele dag door. ‘Na het „Dülden” waarvan Schiller spreekt, was hem het „schaffen” eene heerlijkheid grooter nog dan ooit tevoren’, herinnerde hij zich later. ‘De gedwongen onthouding verhoogde het genot van het werken zoowel als van het leven in zijn geheelen omvang, dat volgde.’ Aan Allebé schreef hij een enthousiaste brief over hoe goed Parijs en het tekenen hem weer bevielen. ‘Verleden zaterdag maakte ik nog eene schets naar ’t naakt, toen stonden me eerst de handen wel vreemd, maar dat ging redelijk gauw over en toen ik maandag morgen met nieuwen moed er naar een ander model begon was het al heel spoedig, alsof ik reeds veel langer weer bezig was.’ De tekening was goed geslaagd – later sprak Pander zelfs van de beste figuurstudie die hij tot dat moment had gemaakt. Hij hoopte snel weer het niveau te bereiken dat hij voor zijn ziekte had. Ondanks de ledigheid in het ziekenhuis, ‘waar anderen niets anders dan akeligheden in zagen en jammerklachten hoorden’, was hij naar zijn eigen idee vooruitgegaan.¹⁵

De volgende week wilde Pander ook in het Louvre gaan tekenen naar de antieken. Als het te koud zou zijn in de zaal wilde hij een schilderij kopiëren. Voorlopig was hij alleen gaan kijken in het museum en hij was veel buiten geweest in de Jardin du Luxembourg, om de hoek van zijn hotel. Ook was hij met de stoomboot naar Saint Cloud geweest en ging hij binnenkort naar Charenton. Beide schilderachtige stadjes lagen vlakbij Parijs. ‘’t zijn natuurlijk voor mij allen bekende plaatsen, alleen vind ik bijna alles wat ik voor moois terugzie, na zoo lange onthouding, nog mooier dan vroeger. Ook in Amsterdam amuseerde ik me reeds, maar welk een verschil bij hier nu ik een gedeelte van de dag tenminste iets doe! ’t Is niet te beschrijven welk een heerlijk gevoel me dat geeft.’ Hij voelde zich een stuk beter dan toen hij het vorige jaar met de familie Berns in Zuid-Duitsland was.¹⁶

Op de Academie des Beaux-Arts kon Pander voorlopig niet terecht. Zijn kaart bleek na twee jaar te zijn verlopen en hoezeer hij ook zijn best deed: de directeur kon hem vanwege het reglement niet toelaten. Zelfs een goed woordje van zijn leermeester Cavelier hielp

niet. Nu moest hij voor zestien francs in de maand naar een particuliere academie om te tekenen. Pander besloot te gaan naar Colarossi in de Rue de la Grande Chaumière, twee straten van zijn hotel. Volgens hem kwamen daar goede 'artisten', zoals de schilder Gustave Courtois, om te corrigeren. Meestal begon hij er 's ochtends om acht uur al met tekenen. Over drie à vier maanden kon hij dan opnieuw deelnemen aan het *concours des places*.¹⁷

Het liefst wilde Pander echter een eigen atelier huren waarin hij ook kon slapen. Dat was minder vermoeiend dan werken op een academie. Begin oktober liet hij weten daarom ook niet direct een groot werk te willen maken. Het liefst wilde hij beginnen met een detailstudie. Maar voorlopig bleef hij nog even tekenen. 's Morgens werkte hij op de Academie, 's middags in het Louvre. Daar kopieerde hij een fragment van een Madonna met kind van Leonardo da Vinci. 'Of het bekend is onder een speciale naam weet ik niet', schreef hij met ontwapenende eerlijkheid aan Allebé. 'Maar ik weet wel, dat het erg mooi is.' Een eerste poging bedierf hij bij het fixeren; hij raakte er bijzonder door uit zijn humeur. 's Avonds bleef hij thuis om wat te lezen of te schetsen. Dat was minder vermoeiend dan werken of uitgaan.¹⁸

Eind december had Pander een atelier gevonden. Hij kocht wat meubels en trok in de studio met één kamer, waarin hij ook sliep.¹⁹ Nu liet hij Allebé weten toch aan een 'levensgroot' werk te willen beginnen, hoewel de directeur van de Rijksacademie hem had laten weten dit een slecht idee te vinden. Hij had geschreven dat het te vermoeiend zou zijn, maar daar ging Pander niet op in, noteerde Allebé wat verontwaardigd in de kantlijn. Waarschijnlijk was hij ook niet tevreden met Panders plannen omdat hij tegen zijn instructie inging. Van het hem opgelegde kopiëren en schetsen kwam zo weinig meer terecht. Pander gooide Leenhoff in de strijd. Die zou hebben gezegd dat een groot werk goed zou zijn voor zijn ontwikkeling en bovendien – voor Pander niet onbelangrijk – beter te verkopen.

Hier toonde Pander zijn karakter. Hoewel de commissie veel geduld met hem had gehad tijdens zijn ziekte, volgde hij niet gedwee zijn instructie. Die kon nogal knellend zijn, ondervond zijn voorganger. Jacobus van Looy trok gefrustreerd 'in redeloos gepruttel, overal naar toe waar zijn principalen hem stuurden, doende naar hun gereguleerde bepalingen'.²⁰ Wilde hij aan de gestelde eisen punctueel voldoen, dan kwam de kunstenaar aan eigen initiatieven niet toe. Pander paste daarvoor. Hij was gegrepen door het boek *Odins Trost* van de Duitse schrijver Felix Dahn. In dit mythische verhaal uit



Schets naar Leonardo da Vinci's *Vierge aux rochers* (1482-1486) in het Louvre



de Edda gaat de godenwereld ten onder aan onderlinge twisten. De troost bestaat eruit dat oppergod Odin zich realiseert dat het aardse leven niets voorstelt in het licht van de eeuwigheid. Wie sterft, verwerft ‘eeuwig leven, licht en liefde’. Dit op het oog exotische onderwerp sloot naadloos aan bij Panders bespiegelingen op zijn ziekbed. Hiervan wilde hij een beeld maken. En aan dat plan hield hij vast.

Het lijkt erop dat Allebé zijn vingers niet meer wilde branden aan de ongehoorzame prijswinnaar. Voortaan zou alle correspondentie verlopen via mr. J.A. Sillem, de secretaris van de Commissie van Toezicht. Die meldde Pander nogmaals dat hij weliswaar vrij was in de keuze van zijn onderwerp, maar dat de commissie hem met klem aanraadde geen levensgroot werk te maken. De jonge beeldhouwer schreef drie dagen later vastbesloten terug dat hij *Odin* ging maken. Enkele brieven verder noemde hij zichzelf weliswaar een ‘boetvaardige zondaar’ omdat hij tegen zijn instructie was ingegaan, maar deze boetedoening was eerder retorisch dan doorvoeld.²¹

Uit een andere brief blijkt dat niet alleen Panders eigengereide gedrag en het ingaan tegen de instructie Allebé en de Commissie van Toezicht dwarszaten. Ook met de keuze van het onderwerp – de niet-klassieke *Odin* – waren zij ontevreden. ‘Ik vrees zeer’, schreef Sillem aan Allebé, ‘dat wij daarin onzen zin toch niet zullen krijgen.’ De commissie voelde er echter weinig voor om in de gegeven omstandigheden Pander de voet dwars te zetten. ‘t Doet er ook weinig toe, want Pander zal het wel nooit ver brengen, zooal niet in de kunst, dan toch in ’t leven. Berns houdt zijne ziekte voor tuberculose, dus voor ongeneeslijk.’²²

Het scheppingsproces van *Odin* hield Pander het volgende half jaar aan het werk. Hij onderbrak het slechts om in februari deel te nemen aan het *concours des places*. Na de eerste dag liet hij Sillem weten als eerste te zijn geëindigd bij het boetseren. Hij hoopte maar dat hij het net zo goed zou doen in de anderen vakken: tekenen, kunstgeschiedenis, anatomie en architectuur. Alleen over het tekenen voelde hij zich zeker. Zijn vrees zou onterecht blijken: Pander slaagde voor de tweede keer voor het toelatingsexamen. Het is niet duidelijk of hij zich hierna weer meldde bij Cavellier of ging werken op het atelier van diens jongere collega Alexandre Falguière. In de catalogus uit 1890 van de Salon – de belangrijkste tentoonstelling in Frankrijk waarvoor jaarlijks duizenden werken werden ingestuurd – staat Pander vermeld als leerling van hem, maar hij brengt Falguière in zijn correspondentie niet ter sprake.²³

◀ Pander werkt in Parijs aan *Odin* (1888)



Het atelier van Alexandre Falguière in 1889. (Collectie École des Beaux-Arts Parijs)

Odin vorderde goed. In februari huurde Pander tweemaal daags een model. Sillem wist hij over te halen hem geld te lenen want dat vloog er doorheen. Door het geconcentreerde werken voelde Pander geen enkele vermoeidheid. De rugpijn, koorts en duizeligheid die hem eerdere parten speelden, waren verdwenen nu hij wat minder lang werkte. 'Ik eet en slaap tegenwoordig zóó goed als ik me slechts herinner in 't begin van 1884 te Parijs en in de jaren op de lagere school gedaan te hebben.' Hij had het te druk om naar de Academie te gaan. Om het thuis wat gezelliger te maken ('*Odin* laat nooit zijne stem eens hooren!'), had hij een hondje gekocht.²⁴

In juni moest het beeld in brons worden gegoten en naar Amsterdam gestuurd. In twee koortsachtige weken maakte Pander het af. Het naakt had hij snel moeten doen omdat zijn model vertrok naar zijn vrouw in Italië. Een ander model, dat hij nodig had voor de handen en voeten, kon maar een dag. Wegens tijdgebrek had hij de ornamenten op het schild en de helm vereenvoudigd. Helemaal naar zijn zin was dat niet, maar zo moest het maar. Het beeld voldeed als proefstuk om zijn vorderingen te laten zien, al had Pander er liever meer tijd aan besteed. "t Is mijn eerste beeldje als 't ware, daar ik niet eerder geheel onafhankelijk een beeld maakte. En ik wil dus graag dadelijk zoo goed mogelijk „van streek” zooals de hardrijders zeggen."²⁵

August Allebé was met het resultaat dat de eigenzinnige 25-jarige had geboekt niet ontevreden. Hij noemde het een 'gezond kunstwerk'. Allebé legde – geheel in lijn met de wetenschappelijke inzichten van zijn tijd – een relatie tussen de afkomst van de kunstenaar en zijn werk. Hij achtte het even opmerkelijk als natuurlijk 'dat de jeugdige Fries, thans de klassieke beeldhouwkunst der zuidelijke volken bestudeerende, er toch reeds in geslaagd is vorm te geven, en wel een gedaante vol karakter te geven aan eene mytische persoonlijkheid van zijn eigen voorgeslacht, althans van de noordelijke rassen'. Hij voegde er een opmerking aan toe waaruit bleek dat hij Panders werk beoordeelde als even traditioneel als origineel. Na geconstateerd te hebben dat bij de klassieken geen voorbeeld als dit te vinden was, schreef hij: 'Zoo houd ik dan Panders frissche zelfstandige opvatting, bij zijn strenge inachtneming van de wetten zijner kunst, bij zijne verstandige toepassing van hetgeen alleen bij de Ouden te leeren is, voor verdiensten, die in onzen tijd maar zelden samengaan.' Hij adviseerde het stipendium te verlengen.²⁶

In de zomer vond Pander een nieuw atelier in Montparnasse. Het bestond uit een lange, maar smalle kamer in een gebouw aan de Avenue du Maine 52 waarin hij zowel werkte als sliep. Hij had de ruimte artistiek ingericht, zo vond hij, met pleisterkoppen tegen de muur, stoelen en een kast van Leenhoff, die Parijs verruilde voor een hooglerschap aan de Rijksacademie te Amsterdam. Voor het grote en hoge raam hing een gordijn, zo is te zien op een schetsje van het interieur. In de hoek van zijn studio had Pander een enorm hok getimmerd waarin witte duiven zaten. Ook het hondje droeg bij aan de gezelligheid. Af en toe scheurde het een broek van zijn baas aan flarden. Pander ging om 'gezondheids- en landerigheids redenen' nauwelijks meer naar de École des Beaux-Arts. Van de vochtige muren en vloeren



Pander met zijn Parijse hondje



Schets van Panders atelier in Montparnasse

De *Bosnimf* in Panders atelier in Parijs

kreeg hij koorts. En hij had inmiddels iets te veel meegemaakt om zorgeloos rond te buitelen tussen ‘al die spring in ’t velden’.²⁷

In zijn nieuwe atelier wilde Pander opnieuw een groot werk maken voor zijn jaarlijkse opdracht voor de *Prix de Rome*. Hij had al iemand gevonden die model kon staan voor de *Bosnimf* die hij in gedachten had, schreef hij in juli 1888. Dit beeld zou conventioneel worden dan *Odin*. Omdat hij nog nooit een Noors onderwerp had gezien in de schilderkunst of beeldhouwwerk, was het makkelijk geweest de traditie te laten varen. Maar dat was lastiger als het onderwerp ook bij de klassieken was te vinden. ‘Men kan geen schoonheid aan volstrekte nieuwigheid apasseren in zoô iets.’²⁸

In maart van het volgend jaar was de nimf klaar. Het gat waarin het ijzer zat om het beeld staande te houden, deed Pander denken aan de wond van zijn laatste operatie. Maar, zo liet hij opgewekt volgen, Berns had tweeënhalve maand nodig gehad om het letsel te helen, terwijl hij het sneller deed en ook nog zonder litteken.²⁹ Het naakt kijkt naar twee vogeltjes op haar linkerhand die ze voor haar gezicht brengt, haar andere hand open langs haar been. De pose suggereert enige dynamiek doordat zij door haar heup is gezakt. Ze vindt steun tegen een laag boomstammetje. Pander had ‘kostelijke dagen’ gehad toen hij het beeld maakte en was tevreden met het resultaat. ‘Ik had een mooi model, een goed model en slechts één model, waardoor ’t maken van ’t beeld gauwer ging dan ik in ’t begin gedacht had.’³⁰

Hij bulkte van de ideeën voor nieuw werk. ’s Nachts hield het hem zelfs uit zijn slaap. Soms verwenste hij zijn rusteloosheid, maar de gedachte dat hij straks daadwerkelijk kon maken wat hij had bedacht, vrolijkte hem op. Hij maakte onder meer een schetsje voor een beeld voor het Burgerziekenhuis en voor een bustegroep van zijn

ouders. ‘Vandaag gaf ik die eens in groote lijnen (in ’t klein) aan en ben ik geneigd te gelooven, dat daarvan iets zou zijn te maken.’ Hij hoopte in de zomer iets op te zetten in klei, dat hij dan het volgend jaar zou kunnen afmaken.³¹

Ondertussen hield ook het aardse Pander bezig. Het maken van zijn nimf was duur geweest, hield hij Sillem voor. Het beeld had hij gelukkig kunnen verkopen aan J.H. van Eeghen uit de Commissie van Toezicht op de Rijksacademie. Die liet de nimf in marmer uitvoeren en schonk haar in 1912 aan het (latere) Stedelijk Museum.³² Met dokter Berns was Pander nu in onderhandeling om *Odin* te laten vergroten voor het Burgerziekenhuis. Of dat ook gebeurd is, is niet duidelijk. Eerder in het jaar had hij al een schets van Da Vinci’s *Mona Lisa* verkocht die hij maakte in het Louvre. Onder de bestuurders van de Rijksacademie vond Pander nieuwe mecenasen. Deze uiterst aanzienlijke leden van het Amsterdamse patriciaat zaten in talloze besturen en onderhielden een groot netwerk van vermogende en kunstlievende burgers. Ook Sillem, met wie Pander uiterst vriendschappelijk omging, getrooste zich veel moeite om Pander financieel bij te staan.³³

De maanden na de voltooiing van zijn nimf besteedde Pander aan schetsen en kunst bekijken. Hij was bevriend geraakt met de beeldhouwer Eduard Jacobs die na het winnen van de *Prix de Rome* eveneens naar Parijs was vertrokken. Pander hielp hem bij het vinden van een atelier in de buurt van het zijne. Elke avond aten ze samen en ze bezochten regelmatig musea. Pander werkte in het Louvre, het Musée du Luxembourg, het Musée de Cluny – waar middeleeuwse kunst werd getoond – en het Trocadéro. ‘Ik profiteer er nog maar zooveel mogelijk van, want a.s. zomer is het uit.’ Dan moest hij naar Rome. Pander studeerde ‘niet praktisch en ook niet theoretisch’, schreef hij aan Sillem. ‘Maar ja, hoe zal ik het noemen? Misschien begrijpt u me voldoende als ik zeg, dat ik er genoten heb, zoo dikwijls ik er kwam, tot vloekens toe genoten. En daar bleef het niet eens bij, dikwijls kwam ik er in opgewonden roes vandaan; alles draaide mij en ik wist soms niet hoe ik het had.’ Het was moeilijk om met beide benen op de grond te blijven staan tussen zoveel schoonheid. ‘Je voelt je daarbij zelf zoo niets – en dat is kwetsend voor de ijdelheid!’³⁴

Tussen het genieten door maakte Pander ook een reliëf van zijn vriend Armand Simmonds. Deze Belgische beeldhouwer van Britse komaf woonde met zijn vrouw bij hem om de hoek in de Passage Dulac. Ze moeten goed bevriend zijn geweest, al maakte Pander in zijn brieven nooit melding van hem. Hij portretteerde hem als een





Bosninf (1889), links in gips, boven in marmer

peinzende oudere man in een stoel. Het werk *A mon ami Simmonds* was in 1890 te zien op de Salon. Het adres dat Pander opgaf in het *livret* van de tentoonstelling was dat van Simmonds; zelf was hij toen al niet meer in Parijs.³⁵ Nu het met zijn gezondheid de goede kant op ging, kreeg hij steeds meer zin om naar Italië te gaan. Hij wilde daar graag ‘monumenten en natuurschoon’ zien. Ook Leenhoff adviseerde hem dat te doen, al pleitte hij in verband met malaria meer voor Florence dan voor Rome.³⁶ Pander vroeg de commissie van toezicht of hij in plaats van in september, al in juni naar Nederland mocht komen. Dan kon hij een maand bij zijn ouders op het schip blijven en ook zijn broers treffen. Een van hen was inmiddels commies en kon alleen in juni verlof krijgen. De volgende maand wilde Pander dan langzaam afzakken naar Italië. Van enkele Nederlandse kunstenaars die hij in Parijs had gesproken, had hij tips gehad over hoe je met weinig geld zoveel mogelijk kon doen op reis.



A mon ami Simmonds (1889)

Hij wilde onderweg in Duitsland en Oostenrijk zoveel mogelijk musea bekijken want in deze landen had hij nog ‘bijna niets gezien’. In Italië wilde hij dan zowel Florence als Rome bezoeken en als de minister besloten had zijn jaargeld te verlengen in een van beide steden een atelier huren. Zo kon de reis ‘nuttig en aangenaam’ zijn, schreef Pander aan Sillem. Wanneer hij pas in september op pad zou gaan, zou hij waarschijnlijk direct naar de eeuwige stad vertrekken omdat hij vreselijk graag aan het werk wilde. ‘Als ik er nu maar in Juli, heel langzaam reizende, heen mag gaan. Mag ik?’, besloot hij. ‘Dan bent u een beste. En anders ... toch.’ De commissie gaf hem zijn zin. Schalks schreef Pander terug dat hij confuus was dat hij altijd zijn zin kreeg. Hij had veel zin in de reis. ‘Wat zal dat in Italië heerlijk zijn! Als ik er maar weer vandaan kan komen als ’t ééns moet! Maar, wie dan leeft, die dan zorgt.’³⁷

In juli vertrok Pander opgewekt naar Rome. De minister had op aanraden van de commissie van toezicht en van Allebé, die had gezegd onder de indruk te zijn van Panders ‘toenemend talent’, het stipendium van twaalfhonderd gulden ook voor het komende jaar toegezegd.³⁸ In Duitsland had Pander al wat steden bezocht toen hij in München aankwam. Terwijl hij door de stad liep, kwam de pijn terug. Pander haastte zich naar zijn hotel en kon niets anders doen dan op de canapé in zijn kamer gaan liggen.

In zijn autobiografie herinnerde hij zich: ‘Uren lang hield de pijn aan, toen verdween zij – maar – zijn linkerbeen was weer opgetrokken. Hij had zijne oude kwaal terug en met het werkende leven was

het dus ten tweeden male uit.’ Krimpand van de pijn had hij een telegram geschreven, waarschijnlijk naar Berns die een hoogleraar in München inseinde. De professor bleek op jacht te zijn en kwam pas tien dagen later naar Panders hotel. Die had voor de hotelhouder de aard van zijn ziekte en de hoeveelheid etter die uit het doorgebroken abces stroomde geheim gehouden. ‘Hij vreesde, dat men hem anders daar in den vreemde naar een gasthuis zou laten brengen – en hij wachtte aldoor op de professor, die eindelijk verscheen, hem behoorlijk verbond en vond dat hij, met mannelijke hulp, gerust naar Amsterdam terug kon reizen.’

Pander was gelaten onder zijn ziekte; ‘voor zich zelf was de strijd nu spoedig genoeg gestreden, nu hij geen pijn meer had en zijn eetlust teruggekomen was’. Hij vond het vooral moeilijk zijn ouders en vrienden weer te moeten schrijven wat er aan de hand was. Ondertussen had Berns een broeder gestuurd om hem op te halen. Ze gingen met de trein terug naar Amsterdam. Ongeveer twee weken na de eerste pijnscheut lag hij weer in het Burgerziekenhuis waar Berns hem direct opereerde. Het was een zware operatie, maar het herstel verliep vlot. Na vijf maanden was Pander zover dat hij weer op reis kon naar Rome. Berns regelde dat een oudere verpleegster, mejuffrouw Clara de Kanter, met hem mee zou reizen. Zij had hem al maandenlang verpleegd, en kon hem onderweg en tijdens de eerste weken in zijn nieuwe woonplaats bijstaan. Dat zou een nieuwe calamiteit moeten voorkomen.³⁹



Clara de Kanter (ca. 1909)

In februari 1890 ging Pander voor de tweede keer op weg naar Rome. Met De Kanter betrok hij een bovenwoning aan de Via Gaeta 59, op een steenworp afstand van de thermen van Diocletianus. Het atelier was de grootste ruimte in het kleine huis, de overige vertrekken lagen hieromheen. Aan de overkant stond het in 1872 gebouwde treinstation dat later Termini zou gaan heten. Vanuit het venster in zijn bescheiden huiskamer zag hij uit over de daken; in de verte waren de Albanse bergen te zien. ‘En daar zat hij dan ’s avonds als hij uitrustte van zijn werk, te kijken naar dit weidsche schouwspel en volgde ’t wisselend kleurenspeel van ’t licht, en de veranderingen die de opeenvolging der jaargetijden aanbracht.’⁴⁰

Door de Nederlanders in Rome – beperkt in getal – werd hij hartelijk ontvangen. De bekende arts en Italiaanse parlementariër Jacques Moleschott stuurde hem een kelk wijn met de boodschap dat een glaasje van tijd tot tijd hem goed zou doen. Twee maanden later feliciteerde hij hem aan de vooravond van zijn zesentwintigste ver-

Pander met krukken en
onbekende metgezel



jaardag: 'Een kind van 20 juni is een kind van de lente, dat naar de zomer grijpt. Moge het u in 't land van lente en zomer vergund zijn, veel rozen zonder dorens en rijpe druiven te plukken!' Werken kon Pander namelijk nog niet – 'telkens weêr stelde mijn gestel mij te leur'. Hij had koorts en de wond bleef etteren. Na aankomst moest hij zich direct onder behandeling van Moleschott stellen. Hij had veel steun aan de arts in de twee jaren die zijn ziekte nog aan zou houden.⁴¹

De Kanter besloot voorlopig te blijven en ze zou nooit meer weg gaan. Waarom ze dit deed, is onduidelijk. Zeker is dat ze voor Pander grote sympathie had opgevat, maar misschien speelde de opening van het nieuwe en grotere Burgerziekenhuis in 1891 ook een rol. Deze nakende verandering kan opstappen hebben vergemakkelijkt; in Rome had ze haar eigen kleine ziekenhuis. Met de patiënt ging het op en af. 'Ik zelf leef maar liever bij den dag en onthoud mij van verwachtingen', berichtte Pander het vaderland. Hij was al te vaak teleurgesteld.⁴² Vaak had hij helse pijnen. Terugkijkend schreef hij: 'Het ergste wat hij nog had doorgemaakt was het 2 maanden nacht en dag zitten, onbewegelijk zitten, in een stoel; hij kon er niet uitkomen om de pijn, die met morfine dragelijk moest worden gemaakt. Erg zware weken waren het voor zijne trouwe verpleegster zoowel als voor hem. Eindelijk, toen de nood op 't hoogst scheen, gelukte het hem van den stoel af te komen ('t been was *iets* minder pijnlijk, maar hij voelde zich zoo erbarmelijk ziek) en te gaan liggen op een kanapé. Toen werd de morfine afgeschaft op hooggeleerd bevel, hoewel zeer tegen zijn zin en het bezorgde hem vreeselijke oogenblikken, maar 't deed hem den volgenden dag juichen.'⁴³

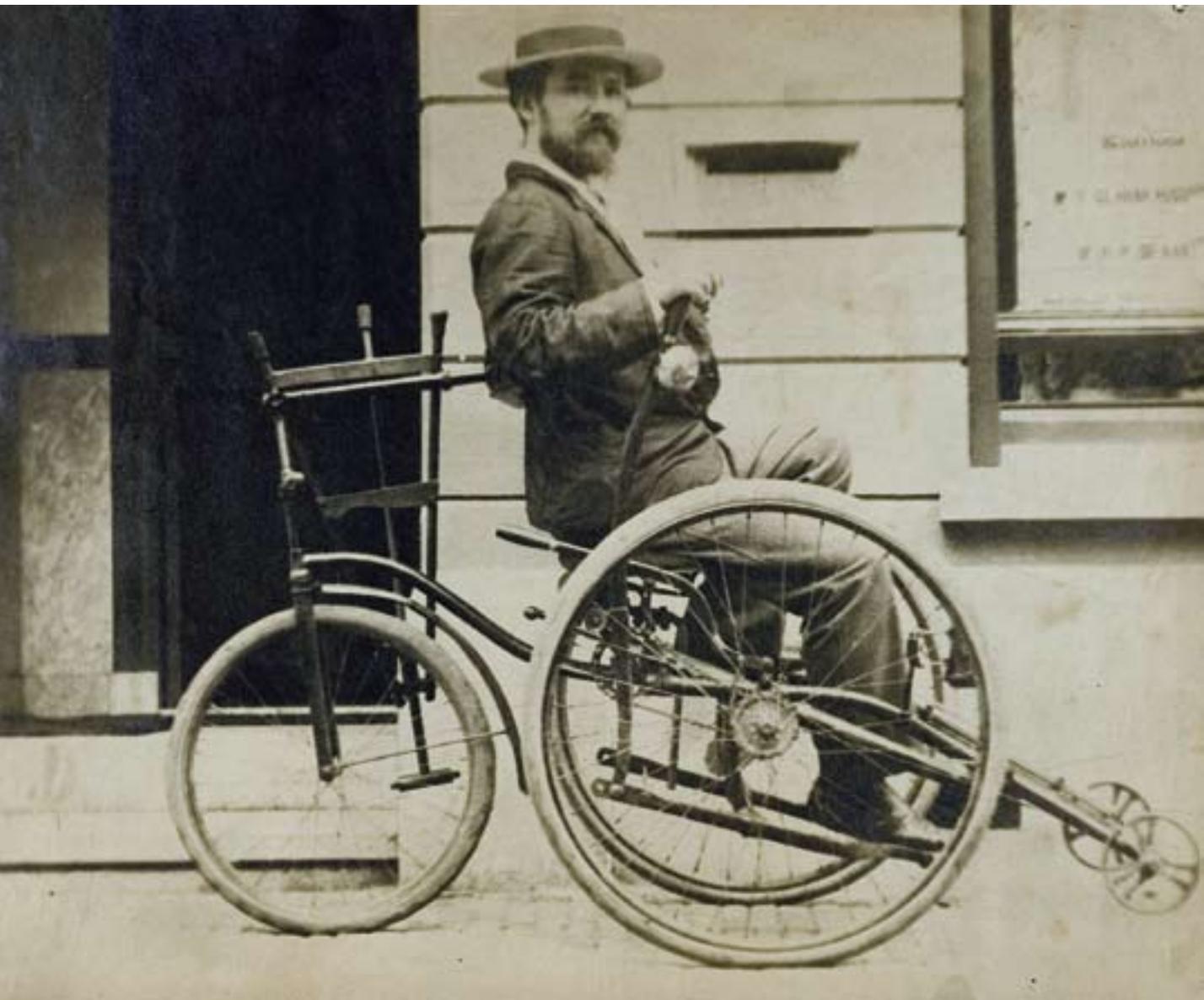
In september 1890 ging Pander weer langzaam aan het werk. Het hem opgegeven proefstuk achtte hij te vermoeiend omdat het

te groot zou worden. In plaats daarvan maakte hij een beeld van een groentevrouw, maar hij slaagde er niet in dat binnen de gestelde termijn af te maken. Omdat hij het vorige jaar maar net op tijd was, vreesde hij dat zijn jaargeld nu zou worden ingetrokken. Dat zou een ‘zware slag’ zijn; hij zou niet weten wat dan te doen. Zijn zorgen over het ‘aardsche slijk’ waren nog groter geweest als hij had geweten dat de refendaris Victor de Stuers zich bij een bezoek aan de Rijksacademie zeer negatief had uitgelaten over het beeld. De commissie van toezicht moest heel veel moeite doen om het jaargeld van Pander voor nog een jaar veilig te stellen. Berns en het Eerste Kamerlid G. van Tienhoven werden zelfs naar minister Aeneas Mackay gestuurd om voor hem te pleiten.⁴⁴

Pander wilde graag nog een tweede jaar blijven. Hier had hij een atelier en zo ging er geen tijd verloren met verhuizen.⁴⁵ Met zijn gezondheid ging het nog steeds niet goed. De schilder en *Prix de Rome*-winnaar H.F. Goovaerts ging in april 1891 langs nadat hij toevallig het adres van Pander in handen had gekregen. Die was blij met het onverwachte bezoek. ‘Het ging iets beter met hem en kan hij nu tenminste iets werken. Wat moet het toch iets ontzettends zijn om levenslust en werklust te hebben, en niet te kunnen werken’, schreef Goovaerts naar Amsterdam.⁴⁶ Maar langzamerhand ging het steeds beter. Op een dag besloot Pander het slechte been nooit meer te gebruiken en dat was, meende hij later, een wijs besluit geweest. Sindsdien bleef de ziekte weg.

Opgetogen schreef hij in 1891 aan Sillem dat het goed ging. Die had weinig fiducia in de gezondheid van zijn jonge discipel, maar des te meer in diens karakter. ‘Zoodra hij een veër van zijn mond kan blazen, ziet hij alles weer van den besten kant!’, schreef hij Allebé. ‘Een gelukkige natuur, een zondagskind is en blijft hij, met al het ongeluk dat hem vervolgt.’ Aan zijn ziekte hield Pander een mismaakt linkerbeen over, waarschijnlijk doordat bij een operatie de spieren en pezen in het been waren beschadigd. Echt mobiel was hij niet meer, maar binnenshuis kon hij zich goed redden. Hij ging zittend werken en merkte dat dit het maken van groter werk niet onmogelijk maakte. Hij liep met een stok en gebruikte een driepoot waarop hij zijn slechte been kon laten steunen.⁴⁷

In 1896 schafte Pander een invalidenwagentje aan waarmee hij aanzienlijke afstanden aflegde, ‘uren en uren ver’. Het rijden was voor hem ‘als een nieuw lichamelijk leven en de eerste maal, na zooveel jaren, dat hij zich weer zijne borst voelde uitzetten en zijne neusgaten opensperren als van een snuivend paard, was hij als herboren geweest’.



Pander in zijn invalidewagentje voor het huis van juffrouw De Kanters broer in Haarlem

Door aan het molentje op borsthoogte te draaien en met één voet te trappen, kwam hij met de driewieler net zo snel vooruit als een rijtuig. Hij trok er veel bekijks mee.⁴⁸

Pander krabbelde op. Hij maakte bas-reliëfs van professor Moleschott en jonkheer R. de Marees van Swinderen, en portretteerde een vrouw op haar doodsbed. In 1893 maakte hij een groot reliëf van een groep straatzangers; het is een opmerkelijk werk in Panders oeuvre omdat dit het enige is dat in hout is gesneden. Ook kreeg hij na bemiddeling van Moleschott en de commissie van toezicht op de Rijksacademie de opdracht voor een postuum portret van de oogarts

professor F.C. Donders. Sinds hun studietijd waren Moleschott en Donders bevriend. Pander maakte een buste waarop de arts met ontbloot bovenlichaam, lang golvend haar en een korte baard de toeschouwer indringend aankijkt als een moderne Socrates. Daarnaast verbeeldde hij in een haut-reliëf hoe Donders een groep studenten een oogziekte bij een patiënt demonstreerde. Hij kon het met behulp van foto's vanuit Rome doen. Sillem adviseerde hem niet zelf in marmer te hakken, omdat hij dat al jaren niet meer had gedaan. Uiteindelijk werd gekozen voor een bronzen plaquette die in 1894 werd onthuld.⁴⁹

De kritieken op zijn werk waren gunstig. In 1892 exposeerde Allebé op de Rijksacademie de inzendingen van Pander en Goovaerts. Welke werken daar stonden, is niet helemaal duidelijk. Voorzover bekend vond uiteindelijk slechts één werk zijn weg naar een museum.⁵⁰ Waarschijnlijk viel vooral de groentevrouw in de smaak bij het publiek. Het gelaat werd 'zeer sprekend en sympathiek' gevonden. 'Er ligt veel ziel en veel doorgestaan lijden in de edele, ernstige trekken van den zeer expressieven kop.' Een buste van 'een soort faun of aapmens' werd veel minder gewaardeerd. Daarnaast stonden er van Pander nog twee bustes, waarvan één van de in 1879 vroeg overleden kroonprins Willem, en twee bas-reliëfs. 'Over het algemeen getuigt het werk van dezen talentvollen beeldhouwer van kracht en ernst', concludeerde de recensent.⁵¹

In 1889 had Pander al eens een gouden medaille gewonnen op de tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters in Amsterdam en ook in Rome oogstte hij succes. In het voorjaar van 1893 won hij een gouden medaille op de Esposizione Nazionale di Belle Arti voor de door hem ingezonden werken. Het beeld *Angelina*, een naakt meisje te voeten uit met een bol buikje en een hand onder haar kin, werd speciaal vermeld. Het preludeert op *Famke*, een gevoelig beeld van een dromerig jong meisje, dat hij het volgende jaar zou maken. Ook dit werk combineert een trefzekere pose en goed getroffen in zichzelf gekeerde blik met een zeer natuurgetrouwe afbeelding van het lichaam.

Pander meldde in zijn autobiografie met zijn werk voortdurend geluk te hebben gehad: 'sinds het jaargeld ophield, kreeg hij, na een paar maal succesvol tentoonstellen, opdrachten in marmer, hout of brons van reeds geboetseerde of nog te ontwerpen dingen, waarmede hij al dadelijk, goed zijn brood verdiende'.⁵² Pander besloot in Rome te blijven. Het klimaat was er goed voor zijn gezondheid en hij kende er inmiddels de weg. Bovendien was de Italiaanse hoofdstad door de grote toeloop van toeristen economisch interessant. Reizigers die



Groentevrouw (1890)



hun beroemde landgenoot bezochten, kochten niet zelden iets van zijn werk of gaven opdracht tot het maken van een portret. In 1895, schreef Pander, beschouwde hij zich als in Rome gevestigd.

Het centrum van Rome was een wirwar van nauwe, kromme straatjes waarin mensen, dieren, levensmiddelen en afval waren opeengepakt. Op Nederlandse bezoekers maakte het een weinig hygiënische indruk. Toch was Rome een ruime stad, nog niet zo volgebouwd als later in de twintigste eeuw. Op foto's uit het eind van de negentiende eeuw lopen er nog koeien in de Villa Borghese en worden geiten gehood op het forum van Trajanus. De stad had een beperkte omvang met veel tuinen, parken en lege ruimte, en lag in het groen van de Campagna. Zij was eigenlijk niet geschikt als hoofdstad van een moderne natiestaat, concludeerde kunsthistoricus G.J. Hoogewerff. Later mijmerden Pander en juffrouw De Kanter over alles wat in Rome was gesloopt en hoe de stad werd volgebouwd. Tussen 1881 en 1907 groeide zij van 300.000 inwoners naar bijna 500.000. De mooiste plekken in de stad verdwenen, nu bomen en paleizen plaatsmaakten voor wegen, villa's en huurkazernes. Nieuwe stadswijken gaven Rome een heel ander gezicht.⁵³ Ook het huis waarin Pander en De Kanter woonden, zou rond 1900 vallen onder sloophammers. Nu staat hier Hotel Fiamma waar men als ik het in 2005 vraag bij de receptie niets meer weet van de kunstenaar die hier ooit woonde.

Rome was in de jaren 1890 nog steeds een gespleten stad. Twintig jaar eerder waren de troepen van het Italiaanse koninkrijk, dat in 1861 was ontstaan, de pauselijke staat binnengevallen. Bij de Porte Pia schoten zij een bres in de muur en namen na een kort gevecht de stad in. Een jaar later werd Rome uitgeroepen tot hoofdstad van het jonge Italiaanse rijk. Koning Victor-Emmanuel trok in het Quirinaalpaleis, terwijl paus Pius IX zich terugtrok in het Vaticaan. Hij beschouwde zichzelf voortaan als een 'gevangene' met huisarrest, omringd door vijanden.⁵⁴ De strijd tussen zwart en wit, tussen Vaticaan en Quirinaal, beheerste tijdens Panders leven de stad. Het verdeelde de Romeinse adel in twee kampen met alle politieke en sociale intriges van dien. Voor toeristen, journalisten en schrijvers als Couperus en Emmy Belinfante was het intrigerend: 'dat wenkbrauwfronsen aan de eene zijde, de spottende glimlach aan de andere, de kleine speldeprikkers onder het algemeen masker van wereldsche beleefdheid, dit alles geeft het bewegelijke schilderij Rome evenveel kleur, als de priesters in hun violette, vuurrode gewaden aan de eene zijde der straat en de lichtblauwe officieren aan de andere.'⁵⁵

◁ *Famke* (1894)



Angelina (1893)



Straatzangers of Muziek,
eikenhout (1894)

Ieder jaar weer trok de stad talrijke Nederlandse toeristen. Rome maakte deel uit van de culturele *Bildung*; zij was niet alleen een zintuigelijke ervaring, maar bovenal ook een geestelijke verrijking. Een beetje ontwikkelde burger moest Rome hebben gezien. Een man die niet in Italië is geweest, is zich altijd bewust van een zekere minderwaardigheid, schreef de Britse intellectueel dr. Samuel Johnson. Met de Baedeker in de hand trokken de cultuurtoeristen van bezienswaardigheid naar bezienswaardigheid. Zij wilden de 'oude en vermaarde' kunstwerken die zij kenden uit de boeken met eigen ogen zien.⁵⁶ Na afloop zochten ze elkaar op in de talrijke hotels en pensions, de grand

café's en de ateliers van kunstenaars. Zij baadden zich in de rijke geschiedenis en cultuur, en wisselden daarover beschaafd met elkaar van gedachten.

De menselijke geest sprong in de Eeuwige Stad voortdurende heen en weer tussen oud en nieuw, tussen geestelijke en wereldse bekoring, schreef de journaliste Emmy Belinfante. Het was 'één kleurig schilderij', waarvan 'de indrukken even snel wisselen als de temperatuur, als blauw en grauw van den hemel'. Het straatbeeld was fleurig door de menigte die over de trottoirs krioelde en de talloze straatverkopers. Schoenpoetsers zetten hun met koper beslagen kistjes voor zich neer, bloemenverkoopsters en fruitventers stalden hun waren uit, en bontbeschilderde wijnkarren bolderden over de klinkers. Op straat werd het leven geleefd, observeerde Couperus. 'Beminnelijke levensopvatting! Charmant dolce-far-niente, geëmailleerd met de fijne indrukjes van flâneerende – ik meen, géestelijk flâneerende – opmerkings-genialiteit!'⁵⁷

Voor veel Nederlanders was Rome nog altijd het centrum van de beschaafde wereld. De stad kon 'vrij zijn geschiedenis openslaan', schreef de journalist en schrijver Maurits Wagenvoort. 'Er is iets in de atmosfeer van Rome, dat vruchtbaarheid geeft aan het groote denken, het groote doen.' Rome was geen stad voor frivool vermaak zoals Parijs. Zij zette aan tot reflectie en tot arbeid. Voor kunstenaars en wetenschappers was het een stad om te werken. Door kennis te nemen van de klassieken werden zij beter in hun vak. 'Italië, Rome is een centrum van een wijde sfeer, een der groote haardsteden waaraan de geestelijke voorouders van het tegenwoordige geslacht een hoogopbrandend vuur onderhouden hebben', zo stond in 1912 in het jaarverslag van de Rijksacademie. 'Aan de gloeiende sintels doet het nog goed zich de handen te warmen. Maar ook: van Rome uit kan men op het gebied der kunstbeoefening overal komen, verrijkt en beter door wat daar is opgedaan.'⁵⁸

Pander genoot met volle teugen van Rome. Hij was zeker geen zonderling die voortdurend schuchter thuis zat, zoals na zijn dood wel is gesuggereerd. Dagelijks trok hij er met zijn invalidenwagentje op uit om de stad te verkennen. Hij bezocht de parken, café's en musea, waarvoor hij een gratis toegangspas had. En hij nam kennis van de kunst in Rome en de gesprekken die daarover werden gevoerd. In 1913 wees hij bezoekers bijvoorbeeld op een antiek marmeren beeld dat onlangs was ontdekt. Hij prees de sierlijkheid van het rennende meisje dat in kringen van kunstenaars de *talk of the town* was.⁵⁹



Uitstapje in de Campagna.
Pander met gitaar. Achter hem
Romolo Koelman, rechts naast
het beeld Clara de Kanter

Pander en De Kanter in een park
in Rome

Vaak ging hij 's ochtends in alle vroegte naar de tuinen van de Pincio, waar 's avonds naar hartelust werd geflaneerd langs de viales en terrassen, en waarvan men een prachtig uitzicht had over de stad. Hij dacht er na over zijn werk. Soms reed Pander ook met zijn wagentje door de Campagna – zijn huisgenote leerde tot grote verbazing van haar familie zelfs fietsen om met hem mee te kunnen. Hij was een groot natuurliefhebber: met overgave kon hij vertellen over de bloemen die hij had gezien en de leeuweriken die hij had horen zingen. Er is een vrolijke foto bewaard gebleven waarop Pander, met een baret op en een gitaar in zijn hand, het middelpunt is van een uitstapje op het land. Ook juffrouw De Kanter en de schilder Romolo Koelman en zijn vrouw zijn hierop te herkennen.⁶⁰

Niet alle Nederlanders waardeerden Rome zoals Pander. De schilder en schrijver Jacobus van Looy, die als eerste *Prix de Rome*-winnaar de stad bezocht, moest niets hebben van het felle licht in de stad en haar rommelige karakter: 'alle sonoriteit is naar de maan'. Hij vond Amsterdam oneindig veel schilderachtiger. Ook de Italianen moesten het vaak ontgelden. De dichter Carel Adama van Scheltema, die in 1910 samen met zijn vrouw Rome bezocht, noemde hen bijvoorbeeld lui en traag, onverschillig en lanterfanters. 'Door hun luiheid, leeren zij ook niet en blijven dom, het aantal analphabeten is schrikbarend voor een beschaafd volk.' Ze waren verder nogal vuil en, wat de socialistische poëet vooral dwars zat, onbetrouwbaar en oneerlijk. 'Op den duur is het onmogelijk te leven tusschen een volk, dat uit zijn aard liegt en bedriegt, waar de leugen de meest gangbare pasmunt is.' Adama kon niet tegen de ongeregelde samenleving.⁶¹

Andere Nederlanders, zoals Emmy Belinfante, zagen daarin nu juist de charme van de stad. De smoezelige kindjes die in de kronke-



Het appartement aan de Via Nomentana. Achter de grote deuren waren beide ateliers, het woonhuis was achter de drie ramen uiterst rechts

lende, nauwe straatjes smulden van gepofte appels en kastanjes waren weliswaar ‘smerig en onsmakelijk’, maar pasten harmonisch in de omgeving en waren een ‘smulpartij’ voor de ogen.⁶² Ook uit Panders portretten van dergelijke kindertjes spreekt een grote genegenheid voor hen en voor de authenticiteit die zij uitstraalden. Hem verging het waarschijnlijk net zoals een dame die al jaren in Rome woonde – wellicht juffrouw De Kanter – toen Adama haar sprak. Zij vertelde hem altijd blij te zijn als ze na een verblijf in Holland weer terug was in Italië: ‘„O! en toen ik toen in Bologna kwam, en de chef kalmpjes weg wandelde, en niemand wat deed, en de trein lekker een uur te laat was, – toen ademde ik weer op en dacht ik: Goddank de boel is weer in de war – ik ben weer in Italië!” – ongeneeslijk, nietwaar?’⁶³

Pander lijkt Rome niet zozeer als onderwerp te hebben gezien, zoals de schilder Van Looy de stad opvatte. Hij vond haar vooral een prettige woonplaats met een klimaat dat zijn gestel goed deed. Op het Romeinse leven was hij gesteld. Hij sprak en schreef vloeiend Italiaans. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was hij fel op de hand van zijn nieuwe vaderland dat zuchtte onder de strijd. Hoewel hij vaak in Duitsland kwam en daar ook vrienden had, konden ‘die vervloekelingen’ geen goed meer doen. In 1914 ergerde hij zich al aan de pro-Duitse retoriek van de dirigent Willem Mengelberg die voor hem poseerde, en in de loop van de oorlog groeide zijn antipathie. ‘Wat krijgen sinds 18 juli die moffen er lekker van langs, hè?’, schreef hij in 1918. ‘Zoo gaat ’ie goed.’ Na de Duitse capitulatie zei hij te juichen. Hij hoopte dat de keizer (die hij een moordenaar noemde) veroordeeld zou worden tot dwangarbeid en zijn bezit verbeurd verklaard zou worden.⁶⁴



De woonkamer

Pander en juffrouw De Kanter
aan tafel

In 1899 verhuisden Pander en De Kanter naar een ander appartement. In het huis aan de Via Gaeta maakte hij op een bezoeker de indruk een gevangene te zijn. ‘Zijn gedachten waren buiten op het veld, niet in de stad, en zijn gebreken maakte het hem toch zoo moeilijk in de ruimte te komen.’ De woning was afgeladen met gipsmodellen en andere werken, en veel te klein geworden. In zijn atelier kon Pander zich volgens eigen zeggen nauwelijks meer omdraaien zonder iets om te stoten. Een ‘heel goed financieel jaar’ maakte tot zijn grote geluk een ruimer huis mogelijk, schreef Pander veelbetekenend aan minister Nicolaas Pierson. Die had hem in 1898 een grote opdracht bezorgd: het maken van het ontwerp voor de nieuwe munt met het kopje van koningin Wilhelmina.⁶⁵

De nieuwe woning (nummer 145-147) lag op de begane grond van een groot appartementenblok aan de Via Nomentana; de lange weg die van de Porte Pia zo de Campagna in liep. Ze stond bekend als zonnige wandelpromenade voor kardinalen. Nu is het een drukke en brede verkeersader, maar aan het begin van de twintigste eeuw was het, zoals een bezoeker schreef, een ‘breeden buitenweg’ met in januari ‘eindelooze vergezichten op de besneeuwde bergen in ’t koude, klare blauw’. Voor de huizen waren toen nog tuinen van zo’n twaalf meter breed. In één daarvan stond een grote boom die veel licht wegnam uit Panders atelier. Pogingen hem om te leggen met vergif baatten niet.⁶⁶

De huiskamer was niet al te groot. Op foto’s van rond 1910 is te zien hoe een tafel de ruimte domineerde. Tegen de wand een kast met een globe, aan de muur een koekoeksklok, prenten van Panders beeldengroep, een Hollands landschapje en een klassieke voorstelling. Tegen een andere wand stond een gebloemde *chaise longue* met

daarboven foto's, prenten en enkele reliëfs van Pander. Door het hele huis stonden verse bloemen. Iets lager lagen twee ruime ateliers – één voor de gipsmodellen en één om in te werken. Pander was in zijn nopjes toen hij zag hoe goed zijn werk er uitzag in de grotere ruimte, schreef hij vlak na de verhuizing.⁶⁷ De muren van de ateliers waren witgekalkt en het licht was blauw-wit en hel.

Nergens hingen draperieën en versieringen; de franje die bijvoorbeeld het befaamde Londense atelier van Laurens Alma Tadema kenmerkte, ontbak hier volkomen. De ateliers hadden veel weg van een werkplaats, net zoals Pander aan de Via Gaeta gewoon was. 'Tussen kale muren, met hier en daar een reliëf, een voet of een handje van gips, is hij – kalm, nooit overhaast – bezig uit de grijze klei te formeerden het kind zijner fantasie.' Vrolijkheid brachten talloze zangvogeltjes die af en toe uit hun kooitjes werden gelaten en kwetterend rondfladderden door het huis. Ook een tamme kraai die hij had gevangen in de Campagna gaf plezier. Als dank voor zijn 'aanhankelijke en expressieve kreten' mocht hij af en toe even in de vingers van zijn baas bijten.⁶⁸



GEVOEL

‘Emotie is de naam van de tweede figuur die een maagdelijk meisje voorstelt, dat voor de eerste maal een diepe emotie van musicale en moreele schoonheid gevoelt.’

Panders huis werd al snel een trefpunt voor Nederlanders in Rome. Eerst in de Via Gaeta en later aan de Via Nomentana was het een zoete inval van kunstenaars, Nederlanders die in Rome woonden en toeristen. Ze konden het adres vinden in de Baedeker. Achter de voordeur troffen zij een stukje Nederland in den vreemde aan. Op maandag en donderdag was er ontvangst tijdens het thee-uur. Wie aanbelde, werd toegelaten tot een lage woonkamer met boogplafond en stenen vloer. De kamer leek op ‘de onderbouw van een oud paleis, of klooster-ruimte’. Zij was vrij donker, maar niet ongezellig.¹

Het organiseren van de thee-uurtjes was het domein van jufvrouw De Kanter. Zij gaf haar eigen leven op om voor Pander te zorgen en zijn huishouden te bestieren. In een rol als middelpunt van de Nederlandse gemeenschap en als vraagbaak voor Hollanders in den vreemde lijkt zij compensatie te hebben gevonden voor haar dienende bestaan. Op ‘visitedagen’ zette ze het gebloemde tafelkleed vol met kopjes rond een theepot op een ‘burgerlijk-hollandsch thee-lichtje’. En als de gasten waren gearriveerd serveerde ze uit een koek-trommeltje lange smalle beschuitjes met suiker erop.

Als domineesdochter was De Kanter van huis uit gewend aan visites en ontvangsten. In de burgerlijke cultuur waarin zij was opgevoed speelde het uitnodigen van gasten een belangrijke rol; de huiskamer was niet alleen trefpunt voor het gezin en naaste familie, maar had een bredere functie. Het gaf sociale status om vrienden en bekenden te ontvangen, en te worden uitgenodigd.² De Kanter schepte genoegen in het regelen van de ontvangsten.

Als iedereen zat riep ze: ‘Pier!’ Die stapte dan vanuit zijn atelier drie treden op naar de woonkamer en installeerde zich blijmoedig in een hoekje. Terwijl de gasten converseerden, liet Pander de bijeenkomsten rustig over zich heen komen. Emmy Belinfante noemde hem een ‘allerinnemendst gastheer’. Hij sprak ‘over alles, behalve over

◁ *Gevoel* (1901)



Pander en juffrouw De Kanter met de Amsterdamse dames Boissevain (ca. 1910)



De woonkamer

zichzelf'. Sterke meningen over anderen ventileerde hij niet, hij was zachtzinnig in zijn oordelen. Volgens een andere bezoekerster was hij 'altijd zonnig en opgewekt, zo'n gelijkmatig humeur!' Pander was het bewonderde middelpunt van het thee-uur, maar zonder zichzelf op de voorgrond te plaatsen.³

Voor de Nederlanders die Rome bezochten, werd Panders huis een toevluchtsoord waar ze even de drukke en stoffige Romeinse straten achter zich konden laten. Als je niemand kent en behoefte hebt aan een gesprek kun je altijd naar Pander gaan, schreef de componist Alphons Diepenbrock in 1902 aan een collega die op het punt van afreizen stond. Emmy Belinfante voelde zich er op haar gemak: 'Uit het drukke moderne mondaine leven van Rome komend, na het vaak vermoeiende genieten van kunst, was de kleine voorkamer bij Pier Pander altijd een plekje van rust en harmonie, waar ik mij thuis gevoelde, waar ik aan Holland werd herinnerd, maar aan Holland op zijn mooist.'⁴

Rome overweldigde veel Nederlanders. De schilder Tjeerd Bottema herinnerde zich het vervreemdende gevoel toen hij in 1908 op Termini arriveerde. 'Sissend en puffend rolde de trein het station van Rome binnen. Met piepende remmen kwam het voertuig tot stilstand. Ik voelde me als een kat in een vreemd pakhuis. Het was verbijsterend druk...' Het duurde lang voordat men gewend was aan het chaotische Romeinse leven. Adama van Scheltema noemde Rome een stad als een vrouw; zij liet zich pas langzaam beminnen – dat waren volgens hem de besten. Maurits Wagenaar voelde hetzelfde. 'Hoe beter men Rome kent, maar wie durft beweren Rome geheel te kennen, hoe liever men deze stad heeft. Het leven is er belangwekkend, rijk en tevens gemakkelijk en aangenaam.'⁵



Pier Pander, portret van Romolo Koelman (1915)

In de huiskamer van juffrouw De Kanter mengden toeristen zich met de leden van de Nederlandse kolonie die zich permanent in Rome had gevestigd. Met de familie Koelman waren Pander en De Kanter goed bevriend. Romolo Koelman was in 1847 in Rome geboren. Zijn vader was als *Prix de Rome*-winnaar blijven hangen in de eeuwige stad. Koelman sprak dan ook nauwelijks een woord Nederlands. Hij was een gemoedelijke, maar vervaarlijk uitziende man, groot en fors met een lange rode baard en blauwe ogen. Vaak klonk 'zijn luiden asthmatischen lach' als hij grapte of een verhaal vertelde. Veel verkocht hij niet, en ook zijn vrouw verdiende als correspondentente voor Nederlandse kranten mager, dus het gezin zat voortdurend in geldnood. Toch was iedereen welkom aan het diner op hun dakterras met uitzicht over Rome. Dat Pander hem graag mocht, blijkt ook uit een portrettekening die hij van hem maakte in 1915, drie jaar na Koelman's dood. Ook diens dochter Titi werd door Pander vereeuwigd. Het reliëf



Pander en juffrouw De Kanter.
Schets door Pier Pander (1886)

Clara de Kanter

in marmer had in Nederland veel succes, zoveel dat ‘menig welgesteld huisgezin er een marmeren reproductie van wilde hebben’.⁶

Voor de Hollandse kolonie was Panders huis niet alleen een fysiek trefpunt, maar ook een informatiepunt. Als er iets gebeurde van enig belang, informeerden Pander en De Kanter hun landgenoten. Zij kenden iedereen. Dat de Nederlanders in den vreemde zo samenklonterden, had ongetwijfeld te maken met de onvermijdelijke behoefte van emigranten om steun bij elkaar te zoeken. Pander bezocht bijvoorbeeld ieder jaar trouw de receptie van de gezant. Hij noemde het zijn plicht als Nederlander. Maar buitenlanders zochten elkaar ook op door de relatieve geslotenheid van de Italiaanse elite. Tegenover vreemdelingen was die allesbehalve gastvrij, merkte een Nederlander die thuis tot de burgerlijke elite behoorde. Wie bij de aristocratie niet ‘hooge geboorte of een beroemden naam’ meebracht, werd op zijn best getolereerd.⁷

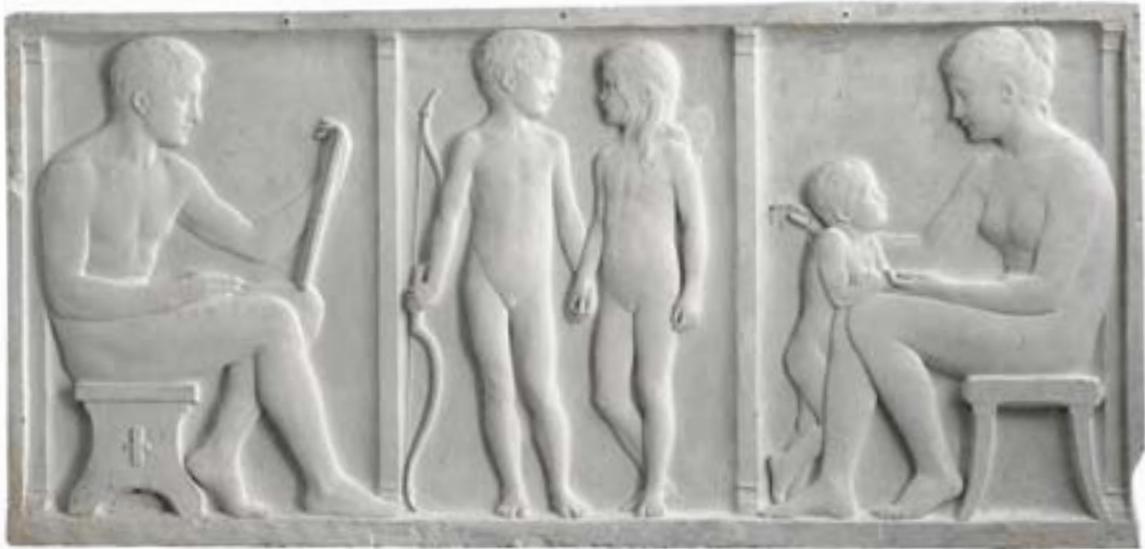
Voor kunstenaars die een tijdje in Rome woonden, zoals de *Prix de Rome*-winnaars, was een bezoek aan Pander een van de eerste agendapunten na aankomst. Hij hielp hen vaak op weg. Veelal hadden zij via de Rijksacademie zijn adres gekregen. Hulp was welkom want vanuit Nederland was het bijna onmogelijk iets te regelen en de vaak jonge kunstenaars voelden zich al snel verloren in de stad. Tjeerd Bottema was bijvoorbeeld uiterst opgelucht toen Pander hem aan het adres hielp van een Oostenrijks echtpaar bij wie hij een kamer kon huren. Ook de *Prix de Rome*-winnaars A.H. Gouwe, Julie Mijnsen en F. Hogerwaard vonden in het eerste decennium van de twintigste eeuw via Pander geschikte ateliers. De laatste kwam regelmatig aanwaaien in de Via Nomentana waar hij zich thuis voelde. ‘Ik moet oppassen dat men mij niet verwent’.⁸

De salon van Moleschott was tot diens dood in mei 1893 de spil van het Nederlandse culturele leven in Rome geweest, al was hij internationaler georiënteerd. Beroemdheden als Alma Tadema, de actrice Eleonora Duse en de componist Franz Liszt bezochten de arts.⁹ Nu kwam de Hollandse kolonie ieder jaar met Oud en Nieuw het jaar inluiden bij Pander. Juffrouw De Kanter serveerde dan haar befaamde erwtensoep. Later werden ook de woning van de gezant en het Nederlands Instituut trefplaatsen.

Maar het vaakst refereerden Rome-reizigers toch aan Panders thee-uurtjes. Tjeerd Bottema ontmoette er de architect Johan van der Mey en de Transvaalse schilder Frans Oerder met wie hij enkele weken in Tivoli ging werken. Ook sprak hij bij Pander een Nederlandse monnik-beeldhouwer die in het klooster van Monte Cassino woonde. Hij nodigde Bottema uit om langs te komen. Wellicht was het de bebaarde Benedictijn Van Heeteren wiens portret Pander tekende; het hing bij hem thuis aan de muur. Volgens Carel Adama van Scheltema was het fijn gelijkgestemden te ontmoeten. ‘Het gaf voor ons een aardige noot aan heel Rome, die paar Hollandsche kunstenaars, met wie je al gauw „frère et compagnon” voelde.’ Zo verging het velen.¹⁰

Omdat het huis aan de Via Nomentana een trefpunt was voor Nederlanders, zijn er tamelijk veel getuigenissen bewaard gebleven van het ‘publieke’ leven dat zich daar afspeelde. Hoe de verhouding was tussen beide huisgenoten is veel minder goed te peilen. Bezoekers kregen weliswaar toegang tot de huiskamer, maar dat betekende niet dat zij in de privésfeer werden opgenomen. De scheiding tussen privé en publiek was heilig in de burgerlijke cultuur. Om sociaal goed te kunnen functioneren was het van belang de sociale codes en conventies in acht te nemen. Wat onder het vernis zat, was niet bestemd voor buitenstaanders. De Nederlandse consul en bankdirecteur Cornelis Fledderus schreef in een brief na Panders dood dat deze burgerlijke, wat benepen geheimzinnigheid het rustige bestaan van de beeldhouwer en juffrouw De Kanter kenmerkte. Over de kleinste dingen werd gefluisterd alsof het de grootste geheimen waren.¹¹

Ook in de persoonlijke documenten die na Panders dood ontsnapten aan de vernietigingsdrang van Clara de Kanter wordt nauwelijks gerept over privé zaken.¹² Hoe hun omgang was als zij met zijn tweeën waren, hoe zij over elkaar dachten en wat zij voor elkaar voelden, blijft grotendeels verborgen. Ook over de financiële verhoudingen tussen beide huisgenoten is niets bekend. Het lijkt erop dat zij een huishouden voerden als waren zij een echtpaar. Pander verdiende



Nichts mehr zu haben (1905)

het geld en De Kanter deed het huiselijke werk. Zij beheerde ook de geldzaken, want Pander zelf was daarin minder bedreven. Altijd deed ze zuinig aan, zo schreef ze na zijn dood, om hem een goede oude dag te garanderen. Dat hij haar na zijn dood het vruchtgebruik over zijn nalatenschap gaf, wijst er op dat zij geen eigen inkomsten had. Datzelfde doet een vreselijke huilpartij toen ze geloofde dat iemand haar na zijn dood verdacht van gewinzucht.¹³

Clara de Kanter waakte als een moederkloek over 'haar Pier'. Zij kwam uit een gegoed milieu; zij was één van de zeven dochters van een dominee uit Den Briel. Haar broer Hubert Ph. de Kanter zat tussen 1891 en 1897 in de Tweede Kamer voor het Friese kiesdistrict Bergum. Later werd deze progressieve liberaal directeur van een verzekeringsmaatschappij in Haarlem – in de zomer logeerde Pander vaak bij hem. Clara de Kanter werd omschreven als een kleine, zelfbewuste dame, een beetje bazig. Zij was iets meer dan twintig jaar ouder dan Pander; volgens zijn schoonzus noemde hij haar 'ma', terwijl haar nichtje zei dat ze hem 'als zoon aan haar hart gesloten' had. Couperus idealiseerde het samenzijn van de beeldhouwer die zich aan de kunst wijdde, en zijn verzorgster die zich aan de beeldhouwer wijdde. 'Het is zeldzaam en zuiver, rein en gróot, aandoenlijk en benijdenswaardig...'¹⁴

Hoewel zij veel samen deelden en ondernamen, lijkt De Kanter voor Pander vooral een moederlijke verzorgster te zijn geweest. Zelf zag zij dat ook zo. Na zijn dood schreef ze vrienden: 'Wat heb ik een voorrecht gehad, om zoo lang, mijn leven naast zóó iemand die in alle opzichten zoo hoog stond, te leven. Och! Ik heb het zoo gewaardeerd, want een moeder kon niet meer van haar kind houden, dan ik van hem.' Typend is dat zij in brieven – ook aan intieme vrienden

– sprak van Pier, terwijl hij haar altijd aanduidde als juffrouw De Kanter en nimmer als Clara. In de jaren voor zijn dood zei hij haar regelmatig dat ze goed op zichzelf moest passen. ‘Wat zou ik beginnen, als ik je niet meer had?’ Ze had niet gedacht dat zij hem zou overleven. Het schokte haar vreselijk. Steeds liep ze naar het lege bed waar zijn aanwezigheid bijna tastbaar was. Ze zei de stilte te waarderen, maar was er volgens de Nederlandse consul lichamelijk en psychisch slecht aan toe en erg nerveus.¹⁵

Voor zover bekend heeft Pander nooit intieme relaties onderhouden. Hij was, zoals hij zelf zei, een ‘oud-vrijer’. Wiersma schrijft dat hij op middelbare leeftijd eenmaal een romance heeft gehad met een jongere vrouw uit een goeude familie. Zij was ’s winters met haar ouders in Rome geweest waar een portret zou zijn besteld. Tijdens het poseren de volgende zomer zou Pander ‘smoorlijk verliefd’ zijn geworden op het ‘beeldschone’ meisje en zij op hem. Maar haar moeder stak ogenblikkelijk een stokje voor de affaire toen zij er achter kwam. Zij vond een kunstenaar geen goede partij voor haar dochter. Vervolgens bloedde de liefde dood en enkele jaren later trouwde het meisje met een ander.¹⁶

Wiersma kreeg zijn informatie uit betrouwbare bron: C.H. de Koo-Heybroek, de schoondochter van Jan de Koo. Omdat hij haar discretie had beloofd, verduidelijde hij de naam van het meisje tot ‘Dora Vincke van de Wittenberg’. Helemaal precies kon of wilde zijn zegsvrouw het zich ook niet meer herinneren; ‘mej. De Kanter scheen haar alleen héél oppervlakkig te kennen, maar dit is allemaal wat vaag in mijn herinnering’. Wel wist zij nog dat het buitenhuis van de familie bij Haamstede op Schouwen-Duiveland stond.¹⁷ Dit spoor leidt naar de familie Van der Lek de Clercq, een naam die wel wat lijkt op hetgeen Wiersma verzon. Johan van der Lek de Clercq, raadsheer in het gerechtshof in Den Haag, en jonkvrouw Levina Schuurbeque Boeye hadden drie dochters. Zij zijn geboren tussen 1884 en 1888 en trouwden tussen 1905 en 1910. Het zou dus kunnen, maar bij gebrek aan bronnen is het niet mogelijk dit vermoeden hard te maken.¹⁸

‘Wat had ik hem zielsgraag een’ lieve vrouw gegund!’, schreef juffrouw De Kanter na Panders dood. Hij was volgens haar een grote kindervriend en kon ook goed met kinderen omgaan. Tijdens vakanties werd hij door de families De Koo en Peters in het gezin opgenomen. Daar genoot hij van. Blijkens enkele passages uit het gedicht *Les soirées de Famille* van Émile Souvestre hield het onderwerp hem bezig. In de strofes die Pander overschreef, bezong de dichter het leven in de familiekring, waar men zich altijd geliefd wist, als het grootste

geluk op aarde. Het gezin verbeeldt in Panders werk – en dat heeft iets schrijnends – het volmaakte geluk. Een reliëf waarop centraal een jongetje met boog en een gevleugeld meisje staan, verwijst naar de reine liefde. Rechts van hen zit hun moeder met een ander zontje aan haar knie, links de vader met een tekenbord. *Nichts mehr zu haben*, doopte Pander dit werk.¹⁹

Her en der is geopperd dat Pander homoseksueel zou zijn geweest.²⁰ Zijn werk werd wel geïnterpreteerd als feminien of androgyn. Tijdgenoten constateerden dat hij iets ‘vrouwelijks’ over zich had. Dat was in het taalgebruik over kunstenaars overigens niet ongevoeligheid en intuïtie, waren voor kunstenaars onontbeerlijk. En zijn vriendschap met erkende homoseksuelen als Louis Couperus en Maurits Wagenvoort maakte hem ‘verdacht’. Uitlatingen van Pander en zijn vrienden doen echter vermoeden dat hij niet homoseksueel was. In zijn autobiografie vertelt Pander dat hij als veertienjarige op kraambezoek was. Toen de baker hem het bapymeisje liet zien, grapte ze dat die nog wel ‘zijn vrouwtje’ kon worden. ‘Dit gezegde verraste het 14-jarig jongetje en hij dacht: wat zou ik *dan* lang moeten wachten.’ En hij vervolgde: ‘Een oud-vrijer zat er dus van nature niet in – al zou het er later een worden.’²¹

Ook Panders reactie op de romans *De berg van licht* (1905) van Couperus en *Felicia Beveridge* (1895) van Wagenvoort zijn van betekenis. Beide boeken hadden een nauwelijks verholen homoseksuele ondertoon. Couperus behandelde het liederlijke leven van Heliogabalus, ‘het mooie zonnepriestertje, dat tot keizer werd uitgeroepen, omdat het leger verliefd op Hem was’. Bij Pander sloeg het niet echt aan, althans als we juffrouw De Kanter mogen geloven. Volgens haar vond hij het jammer dat Couperus ‘*dat* deel van de Romeinsche geschiedenis juist behandelt’.²² Ook *Felicia Beveridge* vond Pander ‘niet mooi’, zo liet hij Wagenvoort weten. Het was het verhaal van een gelijknamige miljonairsdochter die na de dood van haar geliefde een nieuwe relatie aangaat. Hoewel ze mateloos haar best doet, is de verhouding tot mislukken gedoemd. Haar Patrick is niet alleen promiscue, maar neigt ook naar een mannelijke vriend met wie hij zijn andere grote liefde, het zeezeilen, bedrijft. Tegen Cécile Goekoop bekende Pander dat hij tot zijn voldoening had gezien dat het boek in het weekblad *De Kroniek* door Frans Coenen was ‘afgeranseld’.²³

Pander en De Kanter leefden een geordend en sober bestaan. De klok bepaalde iedere dag wat zij deden. Pander stond vroeg op, rond zessen. Hij werkte iedere dag, ook op zondag; in zijn atelier was

hij gelukkig, zei hij. In de morgen ging hij vaak de stad in of trok hij naar de Campagna. 's Middags dronk hij thee met zijn huisgenote en het eventuele bezoek en ging daarna weer aan het werk. Juffrouw De Kanter kookte op zijn verzoek vaak dezelfde maaltijd, een schotel van bruine bonen. Als ze die voor Pander neerzette, verzuchtte ze: 'Gut Pier, hoe kan je?' Die lachte alleen maar wat. Na het avondeten rustte hij uit onder het genot van een pijp. Dat was de enige vorm van genot die hij zichzelf schonk; alcohol dronk hij niet. Rond een uur of negen gingen de lichten uit en de huisgenoten naar bed.²⁴

Clara de Kanter was altijd druk bezig. Ze had een hekel aan uiterlijk vertoon en kon soms uiterst emotioneel zijn. Over dierenmis-handeling kon ze in diepe verontwaardiging uitbarsten, net als over de slechte positie van vrouwen in Italië. Zij bezwoer een bezoekend nichtje dan ook dat zij nooit met een Italiaan moest trouwen. De Kanter ontfermde zich over Nederlanders die het moeilijk hadden in Rome. Ze werd 'de moeder van alle Nederlanders in Rome' genoemd. Avonturiers en kunstenaars in geldnood hielp zij met wat geld of eten. Omdat Pander altijd voldoende werk had, konden ze ook wat voor anderen doen.²⁵

De Kanter was vriendelijk en lief, herinnerde een van de dochters van de schilder Thomas Cool zich later. 'Wat vroeg zij belangstellend naar de kinderen, en wist zij iets aardigs of lekkers voor hen mee te geven.' In 1894 kreeg zij met Pasen een mooi kaartje met witte lelies en kleine roze bloempjes en de tekst:

'Halleluja! Eeuwig dank en eere,
Lof, aanbidding, wijsheid, kracht,
Word' op aard en in den hemel, Heere!
Voor uw liefd' u toegebracht!'

Mevrouw Cool kwam vaak langs om haar hart uit te storten. Ze deed veel met weinig geld, maar had het ongeluk dat het werk van haar man weinig aftrek vond. Zijn schilderijen waren kolossaal en naarmate die groter werden, zagen zijn vrouw en kinderen hun stuk brood kleiner worden.²⁶

Pander was bescheiden. Van "reclame" voor hemzelf of zijn werk moest hij weinig hebben. Toen in 1898 een journalist van het Heerenveense *Nieuw Advertentieblad* bij zijn ouders op de stoep stond om hem te interviewen, gaf Pander aanvankelijk niet thuis. Pier was 'divelske bang' voor al dat krantengeschrijf, kwam zijn vader zeggen.

Het slachtoffer voegde daar later aan toe dat het er vaak net op leek alsof iemand zelf de publiciteit had opgezocht. ‘En as ’t er dan ek nog faek forkeard yn stiet, sa dat min ’t soms wol tsjinskriuwe mat, dan hat it er folle fen, dat min syn namme graeg nòg ris printe sjocht.’²⁷ Ook toen Couperus zei dat hij over zijn bezoek aan Pander een stuk in de krant wilde schrijven, reageerde die verschrikt. ‘Je komt me toch niet *interviewen*? Vraagt Pier een beetje nerveus; zijn lippen trillen in zijn blonden baard, zijn anders zoo kalme, rustige oogen kijken schichtig schuin in mijn richting. (...) Want, zie je, gaat hij door, wel wat angstig; er is *niets* te interviewen, er *is* niets interessants te zeggen of te schrijven over mij... en dan, zij weten het al... zij weten het al, in Holland...’²⁸

Tegenover Maurits Wagenvoort maakte Pander een nauwkeu-riger onderscheid. Hij was tegen interviewen omdat hij er als ‘artist’ te onbelangrijk voor was; hij behoorde zeker niet tot de mannen van betekenis. Belangrijker nog was dat zuivere kunst en publiciteit niet samengingen. ‘Hetgeen ik beoog, lees: hetgeen ik adoreer, staat er te hoog voor en tevens te veel bezijden de fotografeermachine en de inktpot.’²⁹

Nederlandse journalisten die het huis aan de Via Nomentana bezochten, werden door juffrouw De Kanter alleen op basis van terughoudendheid het atelier binnengelaten. ‘Gaat u maar naar Pier toe, hij is weer met wat nieuws bezig... Maar u weet, u mag niet over hem schrijven, waarschuwde zij met een beslistheid, die heel duidelijk was. Wie het vertrouwen had geschonden, zou zij, ondanks haar goedheid, niet meer hebben ontvangen.’ Emmy Belinfante probeerde het niet eens. Onder een stuk over haar bezoeken aan allerlei kunstenaars in Rome, schreef ze dat hier ook Nederlanders werkten. Maar die waren ‘zoo bescheiden dat zij het niet zouden vergeven zoo zij hier werden genoemd’.³⁰

Met het tentoonstellen van werk en de kunstkritiek die daarop volgde had Pander niet zoveel op. Aan het begin van zijn carrière exposeerde hij regelmatig en met succes omdat hij het nodig had om een naam te vestigen. Hij hield er echter in de loop van zijn leven mee op. In 1911 ontbrak hij bijvoorbeeld op de grote Esposizione Internazionale di Roma, waaraan wel Nederlandse kunstenaars van mindere reputatie deelnamen. En toen De Larense Kunsthandel hem in 1909 vroeg een overzichtstentoonstelling te organiseren, reageerde Pander afhoudend. Het zou lastig worden, meende hij, daar zijn meeste werk zich in Rome bevond. Per kerende post deed het bedrijf het aanbod de vervoerskosten voor zijn rekening te nemen. Ook daar ging Pan-

der niet op in. Hij had de beelden nodig in zijn atelier om ze aan de bezoekers te laten zien, liet hij weten. Zo lang kon hij het niet zonder zijn werk doen.³¹

Door zijn grote bekendheid en de aanloop in Rome had hij het exposeren minder nodig, maar ook een zekere angst voor het oordeel van de kunstwereld lijkt een rol te hebben gespeeld. Pander realiseerde zich dat zijn kunst het tij niet mee had. Zijn werk werd gewaardeerd, maar niet erg vernieuwend gevonden. Met de profetiën van de kunstkritiek had hij weinig op. 'Wie zal zeggen waar de waarheid is', schreef hij in een aantekening. 'Of hoe lang van duur een aangenomen waarheid zijn kan?' Recensenten meenden dat dit er niet toe deed. Het volstond als hun stukken de belangstelling aanwakkerden en mensen aanzetten tot zelf speuren naar de waarheid. Maar dat vond Pander een redenering van niets. Het was weinig opwekkend om kunst tot sport te maken en kunstenaars tot 'wedijverende hengsten'.³²

In de winter van 1895 verzamelde Pander voor het eerst een interessant groepje kunstenaars en intellectuelen om zich heen. De schilder Pieter de Josselin de Jong was een van hen. In het voorjaar had hij Pander gevraagd werk in te zenden voor de zomertentoonstelling van de Haagsche Kunstkring. De beeldhouwer stemde toe en inviteerde De Jong, die net voor hem had gestudeerd aan de École des Beaux-Arts, voor een bezoek aan Rome. De Jong arriveerde half november en bleef tot april. Zijn reis had veel weg van een vlucht. Volgens eigen zeggen verkeerde hij in een 'zeer bedrukte geestestoestand' en dacht hij er over het schilderen eraan te geven. Eind november was hij volgens Cécile Goekoop echter een stuk opgeknapt en hard aan het werk. In Panders atelier waagde hij zich zelfs aan het boetseren. Hij maakte een buste van een jonge Romein en twee boogschutters in bas-reliëf. Hij wilde in Nederland verdergaan met beeldhouwen, maar deed dat uiteindelijk niet.³³

Ook de schrijver en journalist Maurits Wagenvoort voegde zich bij het gezelschap. Hij bewaarde een van de visitekaartjes waarop Pander hem uitnodigde: 'Kom je donderdagavond ook?' Wagenvoort was een vrijbouter die als journalist en levensgenieter door Europa, Noord-Afrika en de Oriënt trok. Hij kwam aan de kost door reisbeschouwingen te publiceren in het *Algemeen Handelsblad* en tal van kleinere bladen. Bij juffrouw De Kanter las hij vaak *De Gids*, waarna hij zich bij Pander voegde voor een gesprek. 'Ik gevoel grote vriendschap voor Pander en hij voor mij; wij vertellen elkaar wat we denken, wat we hopen, wat we dromen en wij begrijpen en waardeeren elkaar.'³⁴



Pieter de Josselin de Jong.
Schetsje door Pander (1896)



Portret van Pander door Pieter de Josselin de Jong (1896)

Wagenvoort betrok een kamer bij dezelfde hospita aan de Via Ludovici als de classicus Hendrik Christiaan Modderman. Ze konden het samen goed vinden, al meldde Wagenvoort een vriendin dat zijn compaan wel een zeer wisselend humeur had. De jongste zoon van de burgemeester van Groningen was na een *Bildungsreis* in Rome blijven hangen. Hij werkte er aan een historisch werk en was correspondent voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en de *Provinciale Groninger Courant*. Hij paste goed in het gezelschap, want hij was 'zeer spiritueel in zijn discours, en vaak amusant sarcastisch'. Modderman kwam regelmatig bij Pander en juffrouw De Kanter. Begin februari gingen

hij, Wagenvoort en De Jong aan de Via Gaeta snert eten. Modderman verheugde zich op de samenkomst, zo schreef hij naar huis, ‘want zulke familiale partijtjes zijn de beste’.³⁵

Met de classicus liep het twee jaar later triest af. Op een dinsdagavond bezocht hij Pander en De Kanter na zijn dagelijkse diner in restaurant Cervigny. Hij kwam rond tien uur om te vertellen dat in Delft Panders kennis Nicolaas Pierson was gekozen in de Tweede Kamer. Tot middernacht bleef hij fleurig en opgewekt converseren, waarna hij zich naar huis begaf. Op het Piazza Guglielmo Pepe werd hij aangesproken door iemand die een aalmoes vroeg en hem neerstak toen hij zijn portemonnee pakte. Hij werd naar het hospitaal gebracht en direct geopereerd. Clara de Kanter waakte enkele dagen aan zijn bed, maar als verpleegster wist zij dat er geen hoop was. Modderman overleed in haar bijzijn. De ironie wilde dat zijn laatste bijdrage als correspondent een artikel over de aanzwellende misdaad in Rome was.³⁶

Via De Jong en Wagenvoort maakte Pander kennis met Louis Couperus en diens vrouw Elisabeth Couperus-Baud. Zij maakten het gezelschap compleet. Een opmerking van Maurits Wagenvoort geeft een indruk van de snedige sfeer waarin de bijeenkomsten plaats vonden. Hij noemde mevrouw Couperus sympathiek, intelligent en een aangenaam causeur. Ze was zeer verdraagzaam behalve wanneer iemand het waagde kritiek te hebben op haar man, ‘den vereerden auteur’. ‘Want terwijl Louis-zelf wel eens een onschuldig spotternijte verdroeg, kreeg de spotter van haar den wind van voren.’³⁷

Tussen de schrijver en de beeldhouwer ontstond een vriendschap die tot Panders dood in 1919 zou voortduren. Het echtpaar Couperus kwam altijd langs als het in Rome was, ook op andere dagen dan die van de thee-uurtjes. Ik vind het altijd ‘prettig als ik ze hoor en zie – zij is mij heel sympathiek en hij is zoo met haar ingenomen, dat zie ik zoo graag bij getrouwd’, schreef Clara de Kanter in 1906. De laatste opmerking geeft overigens blijk van een zekere naïviteit over de aard van de relatie die Couperus en zijn vrouw onderhielden.³⁸

Pander prees Couperus om zijn eenvoud. Zij erkenden elkaars kunstenaarsschap en waardeerden elkaars kwaliteiten. De schrijver liet zijn uitgever meermalen een presentexemplaar van een nieuw boek naar Rome sturen. In 1897 zond die bijvoorbeeld *Metamorfoze*, in 1904 *Van God en Goden*, in 1907 *De Berg van Licht*.³⁹ In de eerste maanden van 1903 maakte Pander een bas-reliëf van Elisabeth. Couperus kwam vaak met haar mee als zij moest poseren op het atelier. Hij deed er inspiratie op voor zijn sonnetten-cyclus *Alba*, de *Diony-*

zosstudiën, en twee sonnetten over de Eros van Praxiteles – de klassieke beeldhouwer die Pander het meest waardeerde.⁴⁰

In maart 1895 kwam ook de schrijfster Cécile Goekoop-de Jong van Beek en Donk met een vriendin naar Rome. Natuurlijk gingen zij Pander bezoeken, schreef Goekoop haar zuster. Bij freule Lycklama had zij *Famke* gezien en ze vond het beeld prachtig. Graag zou ze uit Rome een ‘souvenir’ van Pander meebrengen. Ze hoopte maar dat er iets bij zou zijn dat haar zou bevallen. In november berichtte ze dat de beeldhouwer weer met een kinderfiguurtje bezig was. ‘Het is innig teer en rein, maar ik geloof dat de kracht hem geheel ontbreekt.’ Of Goekoop haar beurs trok is onbekend. In het jaar dat zij in Rome was, trok ze vooral op met De Josselin de Jong. Couperus vond ze nogal pedant. Pander daarentegen viel haar ‘hoe langer hoe meer’ mee. Hij was sympathiek en had wel iets van de serene middeleeuwse schilder-monnik Fra Angelico, vond ze.⁴¹

Twee jaar later zouden ze elkaar weer treffen. Cécile Goekoop had de luxueuze echtelijke woning in Den Haag – het huidige Catshuis – op stel en sprong verlaten. Ze was gevlucht naar een zolderkamer in Rome, het ‘paradijs der gescheiden vrouwen’, zoals Wagenvoort de stad noemde.⁴² Ongevraagd kregen Pander en De Kanter in december 1898 een bemiddelende rol toebedeeld in de echtelijke twist. Zij praatten in op Paul Goekoop om hem te overhalen nog een jaar te wachten met het doorzetten van een scheiding. ‘Zulke eenvoudige naturen kennen niet dat gecompliceerde gevoel van te aarzelen bij het levensvraagstuk van een ander’, schreef Cécile haar zuster. ‘Zij zijn er gewoon en hartelijk op ingegaan en hebben gevonden dat dit niet goed was en het hem gezegd.’

Volgens Pander had meneer Goekoop maar steeds geroepen: ‘ik wil er niet als een kwajongen bij lopen’ en was hij vol van wat andere mensen zeiden over hem en zijn geëmancipeerde vrouw. Maar de last van een scheiding leek hem in de burgerlijke kringen waarin hij verkeerde haast nog moeilijker te dragen. Om zijn angst te bezweren, herhaalde hij steeds: ‘laat ze maar steenen op me gooien, het kan me niet schelen’. De scène moet even gênant als treurig zijn geweest. Goekoop voelde zich in de huiskamer van Pander blijkbaar zo op zijn gemak, dat hij zijn emoties de vrije loop liet.⁴³

De leden van het gezelschap dat zich in de winter van 1895 verzamelde op de Via Gaeta kwamen in latere jaren nog regelmatig naar Rome. Zij wisselden bovendien brieven uit. Tot in Noord-Afrika toe ontving Wagenvoort post van Pander en Josselin de Jong, zo meldt

hij in zijn dagboek. Helaas is het merendeel van deze correspondenties niet bewaard gebleven. Als Pander in Nederland was, ontmoetten de vrienden elkaar in wisselende samenstellingen. In de nazomer van 1896 aten Pander en De Kanter bijvoorbeeld samen met Piet de Josselin de Jong bij het echtpaar Goekoop in Beek en Donk bij Den Bosch. Het was gezellig, schreef Cécile haar zus, en dat had haar wel een beetje opgelucht. Ze had zich zorgen gemaakt of zij ‘in zoo’n heel andere atmosfeer, zoo buiten hun eigen kluisje wel zoo aardig zouden doen’.⁴⁴

De relatie met Nederland bleef innig. Wanneer Pander in Rome was, onderhield hij een drukke correspondentie. Aan Hugo en Willem van Schaik, kunstschilders in de dop, schreef hij in 1896: ‘als ik *behoorlijk* mijn correspondentie onderhouden wilde, mocht ik wel in plaats van postpapier een drukkerij aanschaffen en laat daar een eigengeschreven krant drukken zo van tijd tot tijd en dan per advertentie alle mensen die mij schrijven naar die krant verwijzen, waar zij antwoord zouden kunnen vinden, 1 antwoord voor 20 soms.’⁴⁵ Pander was een prettige correspondent. Hij schreef makkelijk, in goed geformuleerde zinnen, die altijd hartelijkheid en vertrouwelijkheid suggereerden. Hij slaagde er zo in een goede band met mensen op te bouwen. Sommigen hadden, terwijl zij hem schreven, zijn portret zelfs boven hun bureau hangen.

In de zomer van 1895 bracht Pander voor het eerst sinds zijn vertrek naar Rome weer een bezoek aan Nederland. Hij was net op tijd om zijn ouders in Olterterp te bezoeken in hun scheepje. Enige tijd later zouden zij het inruilen voor een huis: ‘het oude ideaal van het jongetje op het schip’. Het weerzien na vijf jaar deed hen allemaal goed – zijn familie had zich zorgen gemaakt over zijn gezondheidstoestand en wist niet of zij hem nog terug zou zien. Wel was zijn moeder hevig overstuur toen zij voor het eerst met eigen ogen zag hoe kreupel haar zoon was geworden. Aan de broeders Van Schaik schreef Pander in 1896 dat hij het aardig zou vinden als zij zijn ouders eens zouden opzoeken. Zo’n onverwachts bezoek van collega-kunstenaars zou hun wellicht ‘*mijn* bezoek van deze zomer weer eens op-nieuw in kleuren en geuren voor ogen’ brengen zoals ‘een nieuw vernis een ingeschoten schilderij’.⁴⁶

Het jaar daarop kwam Pander het huisje aan de vaart in Beneden-Knijpe bekijken. Met zijn pas aangeschafte driewieler verkende hij de omgeving. Het maakte hem volmaakt gelukkig. In Friesland voelde Pander zich thuis. In het dorp en bij zijn ouders gedroeg hij zich alsof hij nooit was weg geweest. ’s Avonds nestelde hij zich op het groene

Ongedateerde schets



stoepbankje voor de deur en praatte honderduit uit met iedereen die voorbij kwam. Tot aan zijn dood zou hij bijna iedere zomer, als het in Rome te heet was om te werken, naar Nederland komen. Dan was het klimaat, dat hij in andere jaargetijden vreesde met het oog op zijn gezondheid, aangenaam. Pander was inmiddels zo beroemd dat de Friese kranten – en zelfs de Hollandse – er melding van maakten dat ‘hun’ beroemdheid weer in de provincie was. Trouw ging hij logeren bij zijn ouders. Zijn moeder stierf in 1903, zijn vader zeven jaar later. Als goede zoon schoot Pander de dokterskosten en begrafenis voor.⁴⁷



Jacob Hendriks Pander
(1835-1910) en Engeltje Wouda
(1837-1903)

Een – verloren gegane – ongedateerde brief aan Maurits Wagenvoort maakt echter duidelijk dat Pander door zijn opleiding en verblijf in het buitenland wel vervreemd was van het milieu waarin hij opgroeide. Hij sprak met distantie over het ‘primitieve leven en voelen van de dorpelingen’. Zij poogden slechts het hoofd boven water te houden en hielden zich niet bezig met diepere vragen zoals hij. ‘Niemand onder hen bouwt eens in de hoogte, de gedachte daaraan komt niet eens bij hen op, zij gelooven zelfs, dat dit voor menschen onmogelijk is en zouden al duizelig worden als je het waagde ervan te spreken.’⁴⁸

De afstand tot zijn ouders nam toe nu Pander zijn eigen weg was gegaan. Een kennis schreef later dat ‘de geestelijk afstand tusschen hem en hen te groot was geworden om, dat het zonder tot verdriet en teleurstelling voor beiden zou leiden, een nauwen omgang te kunnen bewaren’.⁴⁹ Nadat hij als vijftienjarige was vertrokken had hij zich intellectueel gevormd en zich aangepast aan de mores van ‘hogere kringen’. Meestal bleef dit onuitgesproken, maar de kloof werd bijvoorbeeld zichtbaar toen zijn ouders waren uitgenodigd op Stania State bij zijn vriend Theo van Welderen Rengers. Tijdens het diner vroeg Pander waarom zijn moeder – die onwennig was met de tafelmanieren – zo weinig at. Baron Rengers die de situatie door had, zei vervolgens dat ze maar net zo moest eten als ze het thuis gewend was. Moeder Pander was kwaad dat haar zoon haar onbedoeld in verlegenheid had gebracht, herinnerde een schoonzus zich nog decennia later.⁵⁰

Maar Pander hield zijn ouders hoog. Hij reageerde in 1893 bijvoorbeeld fel op een interview met grossier Ferwerda uit Sint Annaparochie in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Hierin was de rol van Ferwerda – ‘de onmiddellijke aanleiding ... dat hij zijne schreden mocht zetten op het gebied der kunst’ – fors aangezet. Bovendien



Op vakantie met de familie
Berns

Op bezoek in Nederland

stond erin dat vader Pander niets wilde weten van studeren in Amsterdam en vond dat zijn zoon tegen diens zin schipper moest worden. Dat was onjuist, liet Pander via de NRC weten, 'mijn vader heeft altijd het tegendeel getoond'. In een brief schreef Ferwerda dat het niet zijn bedoeling was geweest Panders ouders te beledigen, noch zichzelf groter te maken dan hij was. Maar de vriendschap was voorbij.⁵¹

Panders generositeit is een eigenschap die vaak van hem werd herinnerd. Hij hielp arme kunstenaars die in Rome kwamen met een maaltijd of stopte ze wat toe. Toen hij hoorde dat een hem onbekende Nederlander in Rome in het ziekenhuis lag, ging hij direct op bezoek. Ook een oom en tante hielp hij door geld te sturen en voor hen een lijfrente te kopen die hen verzekerde van een inkomen. Hij hoopte dat het hen 'een werkelijk rustigen ouden dag' zou bezorgen. 'Nu, Oom en Tante, ge moet nu maar maken, dat ge lang leeft, geneer u niet, hoor, wordt beiden 100 jaar, 't kost geen cent meer er om, want 't is betaald!' Op zijn hulpvaardigheid liet hij zich niet voorstaan. In een postscriptum voegde hij aan zijn brief toe: 'Niet verklappen, hè?'⁵²

Met oude bekenden uit Drachten hield Pander zijn leven lang contact. Scheepstimmerman Berend Roorda liet hij in 1896 zelfs naar het Zwarte Woud komen, waar zijn vriend dokter Berns een houten villa had. Die tochtte nogal en Pander kwam op het idee de timmerman het huis te laten breeuwen; net zoals bij een schip kon hij geteerde hennepvezels in de kieren slaan. De oplossing was even inventief als de reis voor Roorda spannend was. Zonder een woord over de grens te spreken moest hij naar Basel reizen en vervolgens verder het platteland op. Na een lange reis hoorde hij vanachter een heg: 'Bistou dêr Bearnt? Nou, hjir moatste wêze!' Na zes weken waarin Roorda het huis breeuwde en met Berns talloze tripjes in de omgeving

maakte, vertrok hij weer naar Drachten alwaar men niet uitgepraat raakte over diens reis en de uitnodiging van Pander.⁵³

In het dorp werd gewaardeerd dat Pander zo ‘gewoon’ was gebleven. Op zijn beurt waardeerde Pander dat ook in anderen. Aan Waling Dijkstra schreef hij: ‘As wy ’t net sa goêd mei-en-oar hawn hienen, Dykstra, as jy net sa’n ienfaldige man wienen sa ’t ik se graeg lije mei, dan doarst ik it noait weagje om jy yn us memmetael te skrieuwen, der ’t ik de spelling noait fan leard ha.’ Dat Pander ‘zuiver’ Fries sprak en schreef, hoewel hij al lang weg was uit it heitelân, benadrukte voor hen dat hij zijn afkomst niet verloochende.⁵⁴ Het werd ook gewaardeerd dat hij oude bekenden hielp; zo kocht hij in De Knijpe ieder jaar een pond tabak bij een vroegere klasgenote en betaalde dat met een briefje van honderd. Toen hij van molenmaker Durk Klaver een houten puzzeltje had gekregen waarmee hij in Holland en Rome veel succes oogstte, stuurde hij wat geld voor de spaarpot van diens dochttertje. En toen de houten draaien over de vaarten moesten worden vervangen door bredere en deugdelijker exemplaren zegde Pander direct honderd gulden toe.⁵⁵

Een verblijf in Nederland leek het meest op een tournee. Naast zijn ouders, familie en oude bekenden bezocht hij vrienden en kennissen, en zette portretten op die hij later in Rome uitwerkte. Kennissen en vrienden boden hem gezelligheid, en vaak sliep hij ook bij opdrachtgevers. Hij logeerde op verschillende adressen, soms samen met juffrouw De Kanter, soms alleen terwijl zij bij haar familie verbleef. In 1912 stoven ze bijvoorbeeld direct na aankomst uiteen, zoals Pander het zelf omschreef: zij naar Haarlem en hij naar Den Haag om een portret te maken. Het jaar daarop logeerde hij in Wees bij Nijmegen, in Utrecht, in Voorschoten en in Friesland om vervolgens via vrienden in München naar Rome terug te keren. Weer een zomer later logeerde hij van augustus tot september in Wees, in Heerenveen en bij De Koo in de Rotterdam. Op de heen- of de terugreis werd er vaak nog een vakantie in Duitsland, Oostenrijk of Zwitserland aan vastgeknoopt. Hij logeerde onder meer in pensions in Tirol en bij Luzern en regelmatig bij dokter Berns in Günthersthal.⁵⁶

Drie vriendschappen waren zo hecht dat Pander bijna elke zomer langskwam. Theo van Welderen Rengers had hij in 1892 leerde kennen toen de baron in Rome was. Rengers besloot toen een bezoek te brengen aan de beschermeling van zijn vader die eerder meebetaalde aan Panders opleiding. Hij werd hartelijk ontvangen en ze raakten bevriend. In de zomers konden de inwoners van Oenkerk



Plasticine-portretten van
C.E. Peters (1914) en
A. Peters-Cleyndert (1912)

hen regelmatig wandelend aantreffen rond Heemstra State waar Van Welderen Rengers woonde. Toch bleef er tussen hen altijd afstand bestaan. Rengers bleef de aanzienlijke mecenas die Pander hielp met zijn plannen. Gelijkaardig was de relatie daarom niet; tekenend is dat Pander zijn brieven begon met ‘Hooggeachte heer Rengers’.⁵⁷

De arts C.E. Peters had Pander in 1907 leren kennen toen die hem in Heerenveen behandelde. Er onstond – net zoals eerder met de doktoren Berns en Moleschott – een vriendschap. Vooral na de dood van zijn vader in 1910 logeerde Pander vaak bij de familie Peters. Ze ondernamen veel. Er werd gezeild, gezwommen in het openluchtbad De Inktpot – na sluitingstijd zodat Pander zich niet hoeft te schamen voor zijn gebrek – en Kees Peters leerde hem zelfs autorijden. Pander genoot enorm van het ‘sturen’, zo schreef hij. In Rome herlas hij de papieren cursus die hij had meegekregen en hij kon niet wachten tot hij weer mocht.⁵⁸ De drie kinderen Peters werden in 1907 door hem geportretteerd; in 1912 en 1914 maakte hij portretten van Agaat en Kees Peters.

Het contact met de familie De Koo bleef innig. Pander hield zijn oude beschermheer nadrukkelijk in ere. Maurits Wagenvoort, die een conflict had gehad met Jan de Koo, kreeg bijvoorbeeld nog jaren later te horen hoe laf hij zich daarin had gedragen. Als hij in Nederland was, ging Pander vaak langs bij de familie in Hilversum. In september 1901 dineerde hij er bijvoorbeeld samen met de schrijver Lodewijk van Deyssel. Toen De Koo acht jaar later overleed, plaatste *De Groene Amsterdammer* bij een necrologie het bas-reliëf dat Pander in 1900



van hem maakte. Aan vrienden schreef Pander dat met De Koo 'een stuk uit mijn leven weg valt om hetgeen hij voor bijna 30 jaar deed en later voor mij was'.⁵⁹

Na de dood van Jan de Koo, logeerde Pander vaak in Rotterdam bij een van diens zonen, de binnenhuisarchitect Nico de Koo. Ze maakten boottochtjes met de motorboot van de familie en gingen op uitstapjes naar bijvoorbeeld de Hillegersbergse Plassen, nabij Rotterdam. In een roeibootje spelevaarden ze wat en er was ook een uitspanning met speeltuin die zij met de drie kinderen vast bezocht zullen hebben. Boven zijn huis aan de Malthenesserweg had De Koo zijn atelier waarvan Pander af en toe gebruik maakte. De kinderen Jan, Kitty en Wim en hun moeder poseerden regelmatig voor hem. Na zijn dood benoemde Pander Nico de Koo als zijn executeur testamentair. Hij zou met Rengers moeten zorgen voor de realisatie van de tempel en het museum in Leeuwarden.



Pander met de familie van Nico de Koo op de Hillegersbergse Plassen bij Rotterdam



KRACHT

‘Dan is er nog geest en lichaamskracht noodig om het tot het uiterste eind te volbrengen.’

Op 21 mei 1900 vergaderde de commissie van toezicht van de Rijks-academie over de opvolging van Ferdinand Leenhoff. Wegens gezondheidsredenen had de hoogleraar beeldhouwkunst in oktober zijn werk moeten neerleggen. Op het lijstje van de commissie prijkten zes namen. A.W.M. Odé, Joseph Mendes da Costa, Abraham Hesselink en Ludwig Jünger vielen al snel af; sommigen werden ongeschikt of te jong geacht, van anderen werd betwijfeld of zij wilden. Pier Pander en Bart van Hove bleven over. Alle twee waren zij klassieke academische beeldhouwers; ze waren beide opgeleid bij Cavelier en genoten een grote reputatie als portrettist.

Ietwat gechargeerd kan worden gezegd dat Van Hove de ene helft van de Nederlandse elite vereeuwigde en Pander de andere. Zij vonden beiden dat een portret natuurgetrouw moest zijn, dat het in de eerste plaats moest lijken. Technisch hadden ze een hoog niveau, maar het werk van Van Hove is uitbundiger in de weergave van kleding en attributen, terwijl zijn gezichten geprononceerder zijn en daardoor harder lijken dan die van Pander. De kunsthistoricus Wibo Burgers merkt op dat Van Hove's werk weinig emotie vertoont. Pander probeerde juist door te dringen in de persoonlijkheid van de geportretteerde door zich te concentreren op het gezicht en door weglating van alle opsmuk en details. Dit leidde tot vloeiender en zachtere lijnen. Zijn werk kreeg er een tedere uitstraling door.¹

◁ *Kracht* (1900)

Over Pander staat in de notulen van de commissie van toezicht dat hij ‘een zeer begaafd en fijnvoelend kunstenaar’ was. Vooral Sillem sprak vol lof over hem. Hij meende dat Pander als docent zeer geschikt was en dat de bezwaren betreffende zijn gezondheidstoestand werden overdreven. Directeur Allebé merkte op dat de hoogleraar 's avonds de tekenklassen naar pleistermodel en naar het leven moest kunnen leiden. Bovendien moest hij de wetenschappelijke lessen kunnen geven. De commissie kwam er niet uit. Zij besloot beide



Bart van Hove in zijn atelier,
juni 1903. (Collectie RKD
Den Haag)

kunstenaars op één te zetten en de voordracht zo door te geleiden naar de minister. Die hakte de knoop door: het werd Van Hove, die ervaring had als docent en directeur was van Quellinus.² Hij zou tot zijn dood in 1914 het Nederlandse onderwijs in de beeldhouwkunst vormgeven in de geest van het klassieke Franse academisme.

Pander was teleurgesteld. 'Es hat nicht sollen sein', schreef hij aan Pierson. Uit de krant had hij moeten lezen dat Van Hove was benoemd. Het was geen 'treumare', maar zeker ook geen 'blijmare'. Getwijfeld had hij wel toen hij zich meldde voor de functie: 'er was veel voor, er was veel tegen, u weet, dat ik wat mijne sympathieën

betrof zoo ongeveer in evenwicht stond'. Door te solliciteren, had Pander zijn 'plicht' tegenover zichzelf gedaan. 'Hadde ik het niet gedaan dan zou ik daar zeker thans spijt van gehad hebben. Nu daarentegen ga ik met vollen moed en in een meest opgewekte stemming onze gezellige woning te Rome weder opzoeken en zet daar mijn werk voort. Heel wat rustiger dan hier het geval zou zijn geweest.' Het was een beslissend moment in zijn leven: Pander bleef definitief in Italië en buiten het centrum van de Nederlandse kunst.³

Dat Pander een serieuze kandidaat was voor de prestigieuze hoogleraarpost tekent zijn positie in de Nederlandse beeldhouwkunst. Iemand als Joseph Israëls wist zijn vakmanschap te waarderen. Pander en hij wisselden brieven uit en bezochten elkaar af en toe. In 1895 bezocht Israëls hem zelfs op het schip van zijn ouders. De oudere schilder fungeerde als belangstellend mentor, zoals hij dat ook deed voor andere jonge kunstenaars. Datzelfde jaar complimenteerde de schilder Pander, wiens werk hij 'sedert lang' met belangstelling volgde, met een mooi beeld dat hij bij freule Lycklama had gezien.⁴ Waarschijnlijk doelde hij op *Famke*.

Rond de eeuwwisseling was Pander een van de bekendste Nederlandse beeldhouwers. In zijn toonzettende dissertatie over Nederlandse beeldhouwkunst noemde kunsthistoricus P.K. van Daalen Pander 'dé centrale figuur onder de groep jongere beeldhouwers' in het laatste kwart van de negentiende eeuw. Zijn collega's werkten in zijn schaduw. In 1901 publiceerde de Engelse auteur P.M. Hough het boekje *Dutch life in town and country*. Het verscheen in een serie die verre buitenlanden probeerde te verklaren voor reizigers. In het hoofdstuk over kunst signaleerde hij dat Nederland maar weinig beeldhouwers kende. 'The first amongst those who have shown real power is Pier Pander, the cripple son of a Frisian mat-plaiter'.⁵

Pander werd gewaardeerd door het publiek. Nog in 1910 sprak de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 'Neerlands meest beroemden beeldhouwer'. Met de opname van zijn portret in de reeks 'Beroemde Tijdgenooten' van *De Groene Amsterdammer* trad hij toe tot een select pantheon van bekende Nederlanders. Ook werd aan hem een verhaal gewijd in het populaire 'great teltsjeboek for Fryske bern' uit 1932. Een nieuwe generatie werd zo bekend gemaakt met Panders levensverhaal. 'Der wie, earne yn Fryslân, ris in skippersjonkje, dy waerd letter in great kinstner, forneamd oer de hiele wrâld. Klinkt dit net as in mearke? Mar 't is gjin mearke! It is wier bard', zo begon het. Het verhaal had een moralistische inslag. Het toonde hoe eenvoudige kindertjes door talent en ijver wereldberoemd konden worden.⁶ In



Portret van Pander door Ferdinand Hart Nibbrig voor de serie 'Beroemde Tijdgenooten' in *De Groene Amsterdammer* (1895)



tallose steden werden straten naar Pander genoemd, onder meer in Amsterdam, Bergen aan Zee, Deventer, Capelle aan den IJssel, Leeuwarden, Drachten, Heerenveen en Joure.

In zijn vrije werk sloot Pander aan bij wat de meeste kunstliefhebbers waardeerden. In de burgerlijke cultuur van het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw – het *Bürgerbildungstum* zoals ze het in Duitsland noemden – belichaamde de klassieke cultuur het ideaal van fijne smaak en eruditie. De theoreticus van het classicisme, de Duitser Johann Joachim Winckelmann, sprak van ‘edle Einfalt und stille Grösse’. De klassieken waren, in de woorden van Wilhelm von Humboldt, de andere vader van het *Bildungsidealismus*, ‘een symbool voor de mensheid in haar meest verfijnde, zuiverste en volmaakste vorm’. Zij werden ingezet om het burgerlijke ideaal van de disciplinerende van gevoelens en emoties te schragen. De kunsthistoricus A.M. Hammacher benadrukte dat ‘die illusie van een nog voortlevende laat-Griekse stijl voor het beeldhouwen, alles inhield wat men zich van kunst en vooral van schoonheid, verheven en edel, voorstelde. Pier Pander was daarin heel zuiver en echt.’⁷

Zijn faam dankte Pander echter niet louter aan zijn verstilde kunst, maar vooral ook aan zijn portretten en zijn romantische kinderbeeldjes. Zijn bustes van koningin Wilhelmina en van andere Oranjes, en het kopje van de jonge vorstin dat hij in 1898 maakte voor de munt, spraken tot de verbeelding. Als ansichtkaart vond het portret gretig aftrek. Hetzelfde gold voor de vele kaarten van zijn kinderportretten die werden uitgebracht. Ook critici waardeerden dit werk. De *Leeuwarder Courant* sprak in 1902 – toen de portretten naam begonnen te krijgen – van een ‘merkwaardige juistheid’ en een ‘stemmingsvol karakter’. Over het werk *Baby*: ‘dat kleine kinderkopje met de mollige lipjes, waartusschen men den adem van den kleine meent te bespeuren, het mollige handje tegen den rand zijn verrukkelijk uitgevoerd’. Ook de *NRC* werd bijkans lyrisch van vijf marmeren reliëfs die Pander in 1913 inzonder naar een tentoonstelling van kinderportretten te Rotterdam: ‘Kinderkopjes met dat prachtig-gave in het modelé, dat heel scherp-fijn-gevoelig weergeven van het profieltje met al de niet te noemen zachte overgangen in de vormen. Dat absoluut gave: dat wonderbaarlijke, als van een pas ontluikende bloem, dat alleen zoo’n jong kind heeft. Hoe heerlijk geeft Pander zoo’n lijntje van de lip tot onder de kin, hoe zacht-teeder plaatst hij het oog in het kopje en van welk een gaafheid is het oor.’⁸

Een verslaggever van het tijdschrift *De Wereldkroniek* vergeleek hem met Laurens Alma Tadema. Ze waren beide Fries, hun werk was



Het kerseneterijtje (Jan de Koo, 1913)



zeer populair en zo goed te begrijpen voor het brede publiek dat het in de vorm van reproducties de wereld veroverde. Panders kinderbeeldjes maakten maar een heel klein deel uit van zijn oeuvre, maar waren op grote schaal verkrijgbaar als gipsen afgietsel en als ansichtkaarten. Hun romantische toets viel zeer in de smaak bij het grote publiek. ‘Wiens oog werd niet bekoord door de liefelijke plaquette *Jeugd*’, schreef *De Wereldkroniek*. Een ander sprak van ‘dweepende bewondering’.⁹ Ook *De kus*, een bas-reliëf van twee zoenende kindjes, en een reliëf van *Adam en Eva* met de appel deden het goed. In dit laatste werk wordt het bijbelverhaal verbeeld door twee dikke op engeltjes (*putti*) lijkende kindertjes. Het hangt tegen het kitscherige aan. Maurits Wagenaar sprak in 1903 in zijn dagboek over ‘de bloemzoete kunst van Pander’ die hem steeds meer tegenstond. Achteraf is de waardering voor Pander erg bepaald door deze beeldjes die zeker niet karakteristiek zijn voor zijn oeuvre. Van Daalen sprak van een ongelijk oeuvre, met hoogtepunten, maar ook dieptepunten.¹⁰ Wie Pander wil begrijpen moet een duidelijk onderscheid maken tussen zijn vrije werk en het werk in opdracht.

Pander richtte zich op de markt van particuliere kunstkopers. Hij maakte veel portretten in opdracht en kleinere beeldjes waarvan hij dacht dat ze zouden verkopen. Dat was een succesvolle strategie. Bij zijn overlijden had hij een niet onaanzienlijk kapitaal van ruim 82.000 gulden.¹¹ In zijn marktgerichte aanpak was Pander zeker niet uniek. De beeldhouwers van zijn tijd stelden er een eer in zichzelf ruim te onderhouden. Zij startten vaak bedrijfjes om zoveel mogelijk werk in opdracht te kunnen uitvoeren en winst te maken. ‘Dat gewacht op inspiratie is flauwigheid’, zei Lambertus Zijl nuchter. ‘Die komt onder het werk.’ De jongere Herman van Remmen voegde daaraan toe dat werk kwam met opdrachten. Groot was de markt echter niet. Uit een enquête in 1920 van de Nederlandsche Kring van Beeldhouwers bleek dat van de tweehonderd vakgenoten die sinds 1880 de Academie hadden verlaten, er maar zestig daadwerkelijk hun brood met beeldhouwen konden verdienen.¹²

Bij Pander speelde ook een persoonlijke overweging mee om veel in opdracht te werken. Door zijn armoedige jeugd en zijn ervaringen als student wilde hij nooit meer van weldoeners afhankelijk zijn. De angst die hem beving toen tijdens zijn opleiding het geld op dreigde te raken en hij dacht terug te moeten naar het schippersbestaan, moet hem diep hebben geraakt.¹³ Ook de reactie van de minister van Binnenlandse Zaken die in 1888 weigerde een extra toelage bovenop zijn



Liefbroertje (Jan en Kitty de Koo, 1915)



Adam en Eva (1904)

jaargeld van de *Prix de Rome* te geven zal hem aan het denken hebben gezet. De grootste dienst die hij Pander kon verlenen, zo schreef de excellentie, was hem ervan te overtuigen dat hij ‘op zijn eigen talent en vlijt moet rekenen om een loonnenden arbeid te vinden’. Pander knoopte in zijn oren dat hij zakelijk moest zijn. ‘Waar, duivel, zeide ik bij mijzelf, zamelen ze anders voor!’, schreef hij een vriend nadat een herdenkingscomité hem had gevraagd of er ook kosten waren verbonden aan het maken van een beeld.¹⁴

Voor de kunstenaar Pander was geld verdienen niet alleen een middel om bij de burgerlijke elite te horen, maar ook een innerlijke

noodzaak. Met tevredenheid constateerde hij in zijn autobiografie over de eerste jaren in Rome: ‘Met zijn werk had hij voortdurend geluk en sinds het jaargeld ophield, kreeg hij, na een paar maal succesvol tentoonstellen, opdrachten in marmer, hout of brons van reeds geboetseerde of nog te ontwerpen dingen, waarmede hij al dadelijk, goed zijn brood verdiende.’ In een brief aan de jonge schilderbroers Van Schaik benadrukte hij vaderlijk dat het niet zo’n slecht idee was ook het vak van plateelschilder te leren. Zelfs van de echt goede schilders verdiende maar vijf procent zijn brood; ‘als zij geen fortuin hebben of met teekenles geven iets verdienen, lijden zij armoe en dikwijls honger’. Ook uit een brief aan Allebé blijkt dat kunstenaarschap en geld verdienen voor hem hand in hand gingen. Pander had een opdracht, waarvoor Allebé hem had aanbevolen, laten lopen. Het deed hem deugd dat die nu naar de ‘allersympathieksten’ Charles van Wijk was gegaan, tenminste als die het niet als corvee had aangenomen en wanneer ‘hij condities heeft gesteld die zullen maken, dat hij er ook iets aan verdient’.¹⁵

De ontvangsten bij Pander thuis boden een mogelijkheid werken te verkopen. Omdat het te duur was om alles direct in kostbaar materiaal zoals marmer of brons te maken, exposeerde Pander zoals de meeste beeldhouwers in zijn tijd werken in gips. Pas nadat ze besteld waren door een koper, werden ze definitief uitgevoerd. In 1914 schreef Pander bijvoorbeeld aan een kennis dat hij nu de opdracht had gekregen een reliëf dat hij al tien jaar af had – ‘en waarvan ik altijd beweerd heb: dat word ik nog wel eens kwijt’ – in marmer te maken. Het thee-uurtje gaf de kunstenaar de mogelijkheid zijn werk te presenteren. Zo maakte hij in 1901 een portret van de driejarige Folkert Sickenga dat hij hier liet zien. Rotterdamse bezoekers aan zijn atelier vonden het zo mooi dat ook zij direct portretten van hun beide kinderen bestelden.¹⁶ Pander was niet uniek met deze verkooptechniek; veel kunstenaars in Rome hanteerden haar, al zal niet iedereen zoveel aanloop hebben gehad als hij. Hij ontving Nederlanders, maar ook Duitsers, Engelsen en Amerikanen. In necrologieën wordt meermaals gememoreerd dat ook veel buitenlanders werk van hem kochten. Daarvan is echter tot nu toe niets terug gevonden in musea of particuliere collecties.

Pander toonde bezoekers zijn ontwerpen in de ruimte die was gevuld met gipsen. Hij had de gave bezoekers op hun gemak te stellen en hun het idee te geven dat hij hen serieus nam en naar hen luisterde. Voor een kunstenaar die tevens verkoper was, was dat geen onwelkome karaktereigenschap. Pander was een ‘alleraangenaamste



Pander poseert in het atelier met gipsen afgietsels (1910)



gids', vertelde Emmy Belinfante. Hij 'vertelde van zijn plannen, won mijn oordeel in, alles even vriendelijk en eenvoudig, zonder mij een oogenblik te doen gevoelen, dat ik maar een leek was. Integendeel, hij had gaarne het leken-oordeel, hij deed er zijn voordeel mee en hij leerde mij veel, terwijl ik met hem van gedachten wisselde.' Ze herinnerde zich goed, hoe hij werkte aan een reliëf van een moeder en kind. De ene week liet hij haar het ontwerp zien en de volgende week wat hij had veranderd. '„Vindt u zoo de houding niet rustiger?"', vroeg hij, op deze wijze mij bewust-makend, wat er beter was.'¹⁷

Het lijkt er op dat Pander toeristen bediende met kleinere beelden die in brons konden worden gegoten. Naast beeldjes van kinderen maakte Pander werkjes met een grappige ondertoon. Een groentevrouw met een omgekeerde mand op haar hoofd en haar handen verontschuldiging vooruit heet *Uitverkocht*. Een beeldje van een man weggedoken in zijn jas is getiteld *Brrrr*. Ook beeldjes van een herder en een vrouw met omslagdoek waren bedoeld voor klein brons. Een paradijsvoorstelling van twee apen met hun hand voor respectievelijk oor en mond en een boomstam met slang en appel eindigde in de collectie van de Rotterdamse natuurkundige E. van Rijckevorsel. Pander maakte er een gedicht bij:

'Als Eva in den appel bijt	Dat zonde iets zoo leelijks is
Heer Adam zich tersluiks verblijdt	als hier verbeeld is wist gij wis?
- zoo zal hij niet de eerste wezen!	En dat gij, zondaar, die dit ziet,
Zijn mannenmoed zij hier geprezen!	Als dezen doet - dat wist ge niet?'

Het beeld doet vermoeden dat Pander met dit soort werk aansluiting zocht bij beproefde thema's en de smaak van het brede publiek; het gedicht dat we dit niet te ernstig moeten nemen.¹⁸

Pander exploiteerde zijn werk ook door licenties af te geven voor ansichtkaarten en door afgietsels in gips te laten verkopen. Dat was aan het eind van de negentiende eeuw modern voor een kunstenaar. De eerste ervaringen deed hij in 1898 op door bemiddeling van Theo van Welderen Rengers. De Leeuwarder uitgever en boekhandel Meijer en Schaafsma verkocht toen de gipsen, bronzen en marmeren reproducties van het portret van koningin Wilhelmina. Zij kostten negentig, tweehonderdvijftig en achthonderd gulden, geen bedragen die men zomaar uit de achterzak trok, zo concludeerde de *Leeuwarder Courant*. Maar daarvoor kreeg men er wel een door de kunstenaar zelf ondertekend certificaat van echtheid bij. Enkele jaren later exposeerde de firma ook een kinderrelief dat zonder twijfel besteld kon worden.¹⁹



Uitverkocht (1909)

Een portret van de katholieke voorman Herman Schaepman werd in gips vermenigvuldigd door de Utrechtse firma Van Rossum.

Pander zag persoonlijk toe op het gieten van de gipsen en bronzen of liet het doen door iemand die hij vertrouwde. Alleen zo kon hij de kwaliteit garanderen. Het maken van ansichtkaarten was eenvoudiger. Meijer en Schaafsma was rond de eeuwwisseling ‘de groote propagandist van Pier Pander’s kunst’, zoals de *Leeuwarder Courant* signaleerde. De firma bracht op grote schaal kaarten uit van kindportretten.²⁰ Later stapte Pander over naar uitgever W. de Haan in Utrecht. Die bracht een schier oneindige serie werken uit op kaart. Het mes sneed hier aan twee kanten: het vergrootte de bekendheid van zijn werk en leverde ook direct inkomsten op. Pander en De Haan deelden namelijk de netto-opbrengst van de verkoop. Een licentie verleende Pander verder aan de New Yorkse uitgever Reinthal & Newman. Die bracht vanaf 1906 tot 1920 duizenden reproducties en ansichtkaarten uit, vooral van internationaal bekende illustratoren als Maxfield Parrish en Harrison Fisher, maar ook van kunstenaars. Andere Nederlanders lijken niet in het assortiment van de New Yorkse uitgever te hebben gezeten.



Waling Dijkstra (1901)

Pander wilde voorkomen dat snelle zakenlieden buiten hem om zijn werk zouden reproduceren. Waling Dijkstra drukte hij op het hart het portret dat hij van hem maakte niet uit te lenen. Je kon nooit weten, schreef hij, of iemand er geen afgietsel van maakte. Pander drukte hem op het hart het niet door iemand anders in brons of marmer te laten overbrengen. Dat zou niet goed gaan. Retorisch sloot hij af: ‘Sil wy dat dan mar foar âfsprutsen halde?’²¹ Om namaak te voorkomen sloot Pander zich aan bij een organisatie die auteursrecht beschermde. De directeur vroeg hem in 1917 om een opgave van zijn werken die ‘zoo veelvuldig nagegoten worden en zoo vaak voor reproductie in foto gebruikt worden’. Pander kende zelf ten minste drie gevallen waarin nagemaakt werk onder zijn naam werd verkocht. Er was een heel slecht afgietsel in de handel van ‘de kus’, een werk dat hij ooit had verkocht aan een Haagse dame. Hij vermoedde dat zij in onschuld het beeld had afgestaan voor het gieten, maar hij had er ‘het goede mensch nooit lastig om willen vallen’. Ook had een ‘beunhaas’ een kinderrelief nagemaakt op basis van een foto en bestond er zelfs een met zijn naam gesigeneerd gips van een naakt kindje dat hij niet had gemaakt.²²

Panders carrière als veelgevraagd portrettist kwam in 1898 goed op gang. Toen maakte hij het kopje van koningin Wilhelmina voor de nieuwe munt. Dit maakte hem beroemd bij het grote publiek en be-

zorgde hem als ‘beeldhouwer van het koningshuis’ veel respect bij de burgerlijke elite. Na dit jaar zat hij nooit meer zonder opdrachten en kon hij ruim leven van zijn werk. In 1896 had Pander nog zonder succes meegedaan aan de prijsvraag voor een herinneringsmedaille die uitgegeven zou worden bij de kroning van Wilhelmina. De opdracht was naar Hendrik Baars gegaan, op dat moment een van de meest talentvolle jonge beeldhouwers.²³ Maar de buste van Wilhelmina die Pander maakte op basis van toegestuurde foto’s, kwam een jaar later onder de ogen van de pas benoemde minister van Financiën Nicolaas Pierson. Helemaal toevallig was dat niet. Pander kende de politicus via diens broer Allard en hoogstwaarschijnlijk hadden zij elkaar al eens ontmoet.

Pierson deed veel moeite om de beeldhouwer nu de opdracht te verlenen een nieuwe Nederlandse munt te maken. Aan het muntcollege schreef hij dat de buste ‘zóó schoon, de opvatting zóó artistiek’ was dat Pander de opdracht moest krijgen. Victor de Stuers was dezelfde mening toegedaan, schreef hij om zijn argument kracht bij te zetten. Aan koningin Emma vroeg hij of hij de buste mee mocht nemen op de wekelijkse audiëntie. Het portret van haar dochter viel bij de regentes in de smaak. En de directeur van haar penningkabinet meende dat Pander als kunstenaar veel hoger stond dan Baars of Van Hove. Na nog wat heen- en weer geschrijf over mogelijke vertraging en hogere kosten wanneer men moest werken met een Nederlander in den vreemde, kreeg Pander de opdracht.²⁴

Pierson berichtte Pander dat hij aan de slag kon. Hij zou vijfhonderd gulden krijgen voor een ontwerp en een zelfde bedrag als het werd goedgekeurd. Vier foto’s van de vorstin werden naar Rome gestuurd. Pander mocht daarvan in geen geval afwijken, schreef Pierson. De jonge vorstin moest naar rechts kijken, een diadeem dragen en precies hetzelfde kapsel houden. Zij was bereid te poseren, maar dan moest het niet te lang duren. Pander schreef terug dat twee keer een half uur voldoende was als hij tussendoor de tijd kreeg het portret bij te werken. Met de diadeem had hij wel moeite omdat het hoge sieraad de vlakverdeling van zijn ontwerp aantastte. Hij maakte een aantal schetsjes waarop hij het simpelweg weglief, maar Pierson schreef hem dat dit absoluut niet kon. Later lichtte hij toe dat het niet om ‘heraldieke redenen’ was zoals Pander veronderstelde, maar omdat de inlandse bevolking van de koloniën een vorstin met loshangend haar niet serieus nam. Ondertussen informeerde Pierson voorzichtig bij de regentes. Zij gaf haar fiat; Pander mocht de diadeem naar eigen inzicht verlagen.²⁵



N.G. Pierson (1910)



In Rome werkte Pander ijverig door aan zijn ontwerp. In april stuurde hij een schets naar Den Haag; het grote boetseersel nam hij eind mei zelf mee naar Nederland. Hij logeerde bij de broer van juffrouw De Kanter in Haarlem en wachtte een telegram van het koninklijk paleis af. Dat kwam op donderdagochtend 16 juni en nog diezelfde middag poseerde de jonge vorstin op Soestdijk. Volgens de familieoverlevering was zij blij dat zij van Pander niet stil hoefde te zitten, maar zich vrijelijk door de kamer mocht bewegen. In lang poseren of in meerdere sessies had zij geen zin. Na zijn ontmoeting met Wilhelmina vertrok Pander naar Beneden-Knijpe. Daar voltooide hij voor het oog van zijn geïmponeerde ouders het portret in de achterkamer van het bescheiden huisje aan de vaart.²⁶

Aan het eind van de zomer vertrok Pander naar Rome, terwijl zijn portret op een zegetour door Nederland ging. Door heel het land verdrongen mensen zich bij de etalages waarin het werk te zien was. Nederland was in een roes van nationalisme en Oranjeliefde die door de kroning van de jonge vorstin op 6 september in gang was gezet. ‘Pier heeft succes met een allereerst profielportret van de Koningin voor de nieuwe munt’, schreef de Josselin de Jong bij wie Pander in de zomer van 1898 ook was langs geweest. Het is ‘vol distinctie en goed gelijkend’. De schilder had zelf een portret van Wilhelmina mogen tekenen en was daarover niet ontevreden – reproducties van zijn portret van regentes Emma deden het erg goed in de handel.²⁷

Meijer en Schaafsma in Leeuwarden hadden de primeur van Panders werk. ‘Wij hebben iets heel moois gezien’, schreef hoofdredacteur A.J. Bothenius Brouwer in de *Leeuwarder Courant*. ‘Iets zóó mooi, zóó hoog staand boven alles’ dat het geen vraag was of hier een groot kunstenaar aan het werk was geweest. Het medaillon schreeuwde artisticeit. ‘Hoe groot moet de kunst zijn van den artist, die met eene inkerving van drie millimeter uit de gipslaag een gelaat te voorschijn doet komen, dat leeft en bezielde is met het licht, dat over het jeugdige gezicht speelt. De diepte van het perspectief is verwonderlijk; het kapsel, de nobele haarwrong, is volledig van lijn en toch heeft de kunstenaar slechts even zijn werktuig in de te bewerken stof gedreven.’ Het was een meesterwerk, meende Brouwer.²⁸

Zijn oordeel werd overgenomen door de hele Nederlandse pers. ‘Behoeven wij te zeggen, dat Pier Pander van den beeldenaar een nobel werk gemaakt heeft?’, schreef het *Algemeen Handelsblad*. ‘Al wat deze kunstenaar doet, is zuiver, en edel van lijn. En de gelijkenis is zeer goed.’ *Eigen Haard* prees het als ‘een meesterstuk van techniek’. Het was ‘heerlijke hoog-subtiele kunst’, meende het *Utrechts*



Herinneringsmedaille bij het huwelijk van koningin Wilhelmina met prins Hendrik (1901)

Prentbriefkaart waarin Pander wordt gecomplimenteerd met zijn werk voor de munt



Dagblad, een toverachtig spel van tere tinten. Een volgend dagblad meende dat het werk een ziel had: ‘het leeft’.²⁹

In november volgde een koude douche. De Franse stempelsnijder E. Paulin Tasset die door het Muntcollege was aangezocht om van het ontwerp machinaal een stempel te maken, meende dat Panders ontwerp te teer en te vaag was. Als het niet werd geaccentueerd, zouden de munten te hard slijten. Pander stuurde minister Pierson twee brieven als reactie: een officiële en een particuliere. Het is kenmerkend voor Panders optreden. In zijn officiële reactie hield hij zakelijk zijn poot stijf. Er kon geen sprake zijn van ‘een dergelijke majesteitschennis’. Het zou het fijne ontwerp onherstelbaar grof maken, het ‘maagdelijk ongerepte brutaal materieel’, net zoals de voorgaande munten. ‘Wat u ook beweert, dit is het resultaat dat ik gewenscht heb zonder het te durven hopen en dus kon ik er niet de hand aan slaan in den door u gewenschten zin.’

In de particuliere brief speelde hij op Piersons gevoel. Het was toch hun beider doel geweest nu eens een mooie Nederlandse munt te maken? ‘Wat zou het jammer, innig jammer wezen als dat nu alles weer in ’t water viel, uwe moeite, mijne moeite, de grootere kosten enz. Laten we toch goed bedenken wat we doen. Hoe ware het te betreuren na het pas behaald succes aan ’t Hof en door ’t geheele land van mijn portret der koningin, dat, ik zou haast zeggen, reeds populair geworden is – als al het hoogere, dat hierbij in ’t spel is, nu zou moeten stranden, vlak voor de haven, op de klip van vrees voor slijtage. Nadat zoovele malen sleur en onbekwaamheid het land opgescheept hebben met eene afzichtelijke munt – telkens erger – laten we, na al het werk van die versleten geesten dat materiele slijten eens voor onze verantwoording nemen.’³⁰

Panders poging om Pierson in zijn kamp te halen door te appelleren aan het sentiment van een gedeelde missie had geen effect. Niet alleen verdwenen beide brieven in het dossier dat op het ministerie werd bewaard, maar de minister stelde zich ook formeel op. Artisticeit was mooi, maar het werk moest ook aan technische eisen voldoen. Het had geen zin binnen enkele jaren weer nieuwe munten te moeten slaan. Pander schikte zich, nu zijn argumenten geen gehoor hadden gevonden. Wel liet hij dreigend weten dat hij hoopte dat het niet zo ver hoefde te komen dat hij zou moeten vragen zijn naam van de munt te schrappen. Ook enkele andere eisen – bijwerking van het oog, de wrong, de krul op het voorhoofd en een lok aan de achterzijde – voerde hij gewetensvol uit. Daarbij moest het ook blijven: als ‘artist’ meende hij er nu niets meer aan te kunnen doen. Het ministerie was zo tevreden dat Pander ook opdracht kreeg de keerzijde van de munt te maken.³¹

Toen de munt in 1901 uitkwam, was de lof alom. ‘Wanneer wij onzen indruk samenvatten’, schreef de *NRC*, ‘dan mogen wij constateeren dat de Nederlanders met genoeg hunne nieuwe guldens zullen kunnen aanschouwen, en dat er meer dan een gewoon vluchtig bewerkt betaalmiddel in omloop zal komen’. De krant achtte het een verademing na alle ‘leelijke, door sleur en gemis aan energie bedorven’ munten. Ook het Koninklijk Huis was tevreden. De vorstin bestelde direct het medaillon in marmer als paasgeschenk voor haar moeder.³² Zij verleende Pander bovendien meer opdrachten. In 1898 was hij al eens gevraagd een dubbelportret van haar en haar moeder te maken voor het nieuw te openen Koninklijk Huisarchief. Pander maakte hiervoor een studie van de schoonzus van Clara de Kanter en haar dochter. Zij waren ongeveer even oud als beide vorstinnen. Tot een daadwerkelijk portret kwam het waarschijnlijk niet; het op zich fraaie portret werd afgekeurd omdat beide koninginnen ontevreden waren over het *en profil* effect. Drie jaar later maakte Pander ter gelegenheid van Wilhelmina’s huwelijk met prins Hendrik een herinneringsmedaille voor de gasten en mensen die hadden geholpen bij de organisatie van de bruiloft. In datzelfde jaar maakte hij ook nog een portret van de prins die hij omschreef als een ‘joviale, humoristische man’. Josselin de Jong had op hetzelfde moment opnieuw opdracht gekregen een getekend portret te maken van de vorstin. Gelijktijdig werkten beide vrienden in twee naast elkaar gelegen vertrekken in het Haagse paleis.³³

Naast de medaille maakte Pander in de volgende twee jaren ook bustes van de prins, van koningin Wilhelmina en van regentes Emma. De laatste twee werden door de burgemeester van Rotterdam aan de



R.E.D. Tilanus-De Kanter en haar moeder R. De Kanter-Rutgers van der Loeff (1898). Voorstudie voor een portret van de koninginnen Emma en Wilhelmina voor het Koninklijk Huisarchief

Pander werkt aan de buste van
koningin Wilhelmina (ca. 1902)



stad geschonken en staan nu in marmer in de burgemeesterskamer van het stadhuis. Ook maakte Pander bij de geboorte van prinses Juliana in 1909 het reliëf *De Vervulling*. Toen na vele jaren van miskramen en wachten de prinses werd geboren, was Pander in Utrecht. 'Ik maakte dus eerst de ergste spanning mee vooral doordat ik in Hotel de Zalm logeerde, waar alle binnen- en buitenlandse journalisten ook waren', schreef hij een vriend. 'En toen de ontspanning bij de blijde gebeurtenis.' Als dank voor al zijn inspanningen benoemde de vorstin Pander in 1903 tot ridder in de orde van Oranje-Nassau. Het contact bleef ook in latere jaren goed. Toen haar trein eens op doorreis

stopte in Rome, liet Wilhelmina Pander uit de menigte met Nederlanders op het perron halen en hem vragen even in haar salonwagen te komen.³⁴

Het portret nam in de Nederlandse beeldhouwkunst een bijzondere plaats in. Door zijn bescheiden omvang sloot het goed aan bij de burgerlijke cultuur waarin zelfverheerlijking een zonde was. Het was een alternatief voor het veel pompeuzere standbeeld en kon makkelijk worden geïntegreerd in architectuur als ornament of als plaquette. Pander maakte een aantal bustes, maar vooral veel bas-reliëfs. Hij sloot aan bij de academische traditie – burgerlijk-realistisch werd zij ook wel genoemd – die in de Nederlandse portretkunst gangbaar was. Voor een genre dat het voornamelijk van particuliere opdrachtgevers moest hebben, is dit niet verwonderlijk. Voor de gegoede burgerij was gelijkenis een even belangrijke eis als artistieke kwaliteit. Van Hove, Pander en later Toon Dupuis voegden zich in deze traditie.³⁵

De mens was het enige onderwerp van Panders oeuvre. Anders dan tijdgenoten maakte hij nauwelijks werk waarop *geen* persoon was afgebeeld of waarin de mens een ondergeschikte rol had. Hij probeerde in zijn portretten, waarop in de regel nauwelijks kleding, versieringen of voorwerpen voorkomen, de ziel van zijn onderwerp te vangen. In bas-reliëfs kon hij met vloeiende lijnen een heel puur effect bereiken. Zijn werk was sereen, sober en zonder veel details, maar niet saai.

Pander is als een kundig portrettist in de kunstgeschiedenis bijgezet. Alleen Van Daalen meende dat Pander er niet in slaagde het karakter van de geportretteerden te vangen. Het bleef bij ‘vage typeringen’. Hij noemde zijn weergave van de mens te eenzijdig en te veel gericht op de algemene smaak. Het oordeel lijkt wat gekleurd door de latere ontwikkelingen in de beeldhouwkunst. Alleen over de borstbeelden van de koninginnen Wilhelmina en Emma was Van Daalens eindoordeel positief. Hij achtte ze ‘sober, bijna etherisch de ruimte beheersend door de zuivere vorm’.³⁶ Wellicht was de kunsthistoricus hier getroffen omdat hij met de portretten en persoonlijkheden van de vorstinnen vertrouwd was, veel meer dan met die van de andere mensen die Pander portretteerde en die veelal in de vergetelheid waren weggezakt.

Door tijdgenoten werden Panders portretten zeer geprezen. In de kritieken keert steeds terug dat hij in staat was een goed lijkend portret te maken waarin de ziel van een persoon was gevangen. Hij wist een extra dimensie toe te voegen aan de zichtbare werkelijkheid.



De Vervulling (1909)



Waar Stracké's buste van de priester-politicus Herman Schaepman werd afgedaan als slecht gelijkend, werd Panders reliëf voor het grafmonument als bijzonder treffend gezien. Hij begreep de katholieke voorman, constateerde *Het Centrum*: 'stoer en vierkant, geniaal en goedig, zwaar en ontvankelijk voor teederen weemoed'. De krant besloot: 'Aan Pier Pander, die nu eens getoond heeft dat zijne kracht verder reikt, dan tot aanvallige kindertjes en tot ijle symboliek, onze oprechte hulde en dank.' De penningdeskundige Carel Begeer constateerde naar aanleiding van Panders medaillons dat zijn werk 'de tover van de beauté idéale' bezat. 'Die beelden drukken in hun onstof-



Buste van koningin Wilhelmina (1902) in het stadhuis van Rotterdam

felijkdoende behandeling, zoozeer het leven uit van de menschen die zij voorstellen, en wel het leven mooi en edel gezien, dat hier en daar het lijflijk bijzaak lijkt.³⁷

Als maker van penningen werd Pander zeer gewaardeerd. Volgens Begeer was zijn werk een stimulans voor de penningkunst in Nederland. In een bespreking prees de *NRC* zijn 'artistiek uitgevoerd' en 'van groot talent getuigende' werk. Van de munten die werden geslagen bij het huwelijk van koningin Wilhelmina en prins Hendrik was die van Pander 'de meest sprekende', oordeelde de krant. Ook op de wereldtentoonstelling te Brussel in 1910 was werk





Buste van prins Hendrik (1901)
op Paleis Het Loo



van Pander te zien. In de zalen met medailles – een initiatief van de Nederlandsch-Belgische vereeniging der medaillevrienden – lag van hem een ‘goed kader’, naast werk van onder meer Dupuis, Wienecke en Jeltsema. Drie jaar later was Pander in Gent weer van de partij. De NRC noemde zijn penningen, het ontwerp voor de munt, de geboortepenning voor prinses Juliana en enkele portretten ‘smaakvol’ en ‘goedgelijkend’.³⁸ Panders werk bracht volgens Begeer de penningkunst in Nederland meer in de belangstelling.

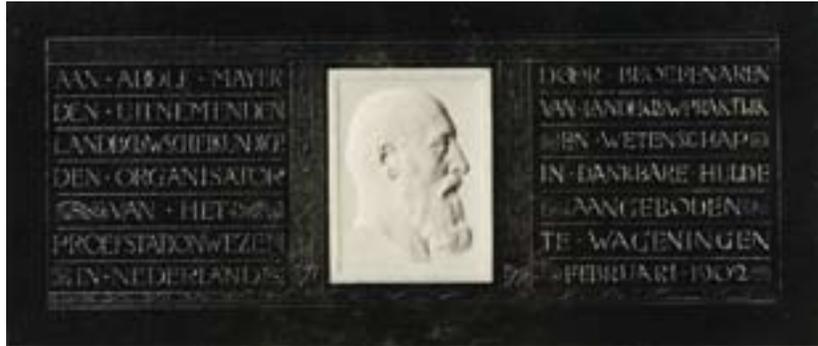
Voor de burgerlijke elite was hij een geliefd portrettist. Pander kreeg zijn opdrachten uit een netwerk dat de hoge burgerij uit Amsterdam, Den Haag en Utrecht omvatte. Veel van de mensen die hij portretteerde, kenden elkaar en verwezen elkaar naar hem door. Het netwerk van notabelen rond de Rijksacademie speelde daarbij een belangrijke rol. Met Sillem en Nicolaas Pierson ontstond een vriendschap. Als Pander in Nederland was, kwam hij regelmatig bij de laatste eten in het gezelschap van oude bekenden en nieuwe gasten. In de zomer van 1901 dineerde hij bijvoorbeeld samen met De Josselin de Jong, jonkheer Laman Trip en de gebroeders Henri en Alexander Teixeira de Mattos. Twee jaar later werd hij zelfs twee weken achtereenvolgens uitgenodigd. Een van Piersons vrienden was de arts J.A. Korteweg die in 1911 zijn portret liet maken, terwijl generaal Arthur Kool, die Pander rond 1909 vereeuwigde, minister van Oorlog in het kabinet-Pierson was geweest.³⁹

Via Berns en Moleschott kwam Pander aan opdrachten in de medische en academische wereld. Daarin had hij ook kennissen zoals de Groningse hoogleraar chirurgie C.F.A. Koch. Het ligt voor de hand dat Panders faam in dit kleine kringetje hem telkens weer nieuwe opdrachten bezorgde. Vanaf 1898 had hij ieder jaar ten minste één portretopdracht, maar meestal twee, drie, vier of in een enkel jaar zelfs vijf klussen. Alleen in de laatste jaren van de Eerste Wereldoorlog, toen Pander niet naar Nederland kon reizen, stakte de klantenstroom.⁴⁰ Opmerkelijk is het grote aantal medici dat hij vereeuwigde: naast zijn vrienden Berns, Moleschott en Peters, ook F.C. Donders, P.K. Pel, de Leidse hoogleraar chirurgie J.E. van Iterson, de oogarts N. van Rijnberk en M.G. de Bruin. Daarnaast kreeg hij veel opdrachten om bekende wetenschappers te portretteren, zoals de nobelprijswinnaar in de chemie J.H. van 't Hoff, de oprichter van de landbouwproefstations Adolf Mayer, de hoogleraar volkenrecht E.J.M. van Eysinga, de classicus Karsten en de dierkundige A.A.W. Hubrecht.⁴¹ In de meeste gevallen maakte Pander een plaquette die in marmer of brons werd ingemetseld in een gebouw.



H.J.A.M. Schaepman (1905)

Adolf Mayer (1902)



Pander werkte zowel naar levend model als van foto's. Betrof het een postuum portret dan was het tweedimensionale medium van de fotografie het enige dat restte. Daarnaast woonden zijn meeste nog ademende 'modellen' in Nederland; het was niet altijd mogelijk dat zij voor hem zaten. Soms kon hij een fotograaf instrueren. Graag zag hij 'dat het licht „de trois quarts” van achteren komt, over wang en neus scheert, de profiellijn donker latend en uitkomend tegen een lichter achtergrond', schreef hij bijvoorbeeld over foto's die van prinses Wilhelmina werden gemaakt voor de nieuwe munt. In Rome maakte hij zijn portretten zo goed als af, waarna hij in de zomer met het ontwerp naar Nederland reisde. In één of twee korte poseersessies bracht hij dan leven in het ontwerp. Vaak liet hij het dan enkele dagen staan om te zien of er werkelijk niets meer aan moest gebeuren.⁴²

In Rome werkte Pander naar levend model. Naast Elisabeth Baud poseerde bijvoorbeeld ook het muzikale wonderkind Willy Ferrero in het atelier. In Nederland hield Pander poseersessies bij zijn modellen thuis. Hij zette zijn portretten op in klei waarna ze werden afgoten in gips. Sommige opdrachtgevers waren tevreden met hun hoofd in pleister, anderen lieten hun gelaat overbrengen in het veel chiquere en duurzamer marmer. Vanaf de eeuwwisseling werkte Pander steeds vaker met de boetseerpasta plasticine dat als voordeel had dat het minder snel uitdroogde. Hierdoor was het gemakkelijk bij te werken. Pander bracht het aan op een glazen plaat, in een uitzonderlijk geval op hout. Soms verkocht hij deze ontwerpen aan de geportretteerden die ze in een aantal gevallen ingelijst aan de muur hingen.

Over de totstandkoming van de meeste portretten van Pander is weinig bewaard gebleven. De poseersessie met dirigent Willem Mengelberg in 1914 geeft echter enig inzicht in dit proces. Waarschijnlijk was het plan voor een portret ontstaan in april tijdens een bezoek

van de chef van het Concertgebouworkest aan Rome waar hij in 1908 voor het eerst een concert gaf en bijna ieder jaar terugkeerde. Toen de opdracht moest worden uitgevoerd, zat Mengelberg echter vanwege het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog vast in zijn Zwitserse huis. Pander vreesde dat er van het ‘goede voornemen’ niets terecht zou komen dit jaar en schreef eind augustus het jammer te vinden als van uitstel afstel zou komen. ‘Je bent je leven minder dan ooit zeker in zulke tijden.’ Hij voegde er grappend aan toe te overwegen ‘iets meer direct voor ’t vaderland’ te doen, mocht de afreis naar Rome begin oktober niet door kunnen gaan. Een schip besturen, of een auto, leek hem wel wat.⁴³

Nadat hij in de tweede week van september nogmaals had gevraagd of Mengelberg tijd had (‘Ik zal kunnen, maar jij?’), kwam het er aan het einde van de maand toch van. ‘Nu moet ik toch eens zeggen dat het me goed gaat en dat ik alweer een heel eindje opgeschoten ben met het portret van Mengelberg’, schreef hij eind september aan dokter Peters. ‘Hij beschouwt het nogal als een ding van gewicht en maakt dus veel meer tijd dan hij heeft. Intusschen was zijn vrouw er vandaag voor ’t eerst bij en vond gelukkig dat het leek, want daarvan was ik nog lang niet zeker. Ik ken hem daartoe nog niet lang, of liever niet assidu genoeg om van de gelijkenis zeker te zijn.’ Hij dacht het de volgende week wel af te hebben en te kunnen afgieten in gips: ‘12 afgietsels maar even!’

Met Mengelberg ging Pander op vriendschappelijke voet om. In brieven tutoyeerde hij hem en de toon is joviaal. Tijdens het poseren praatte Mengelberg, die niet bekend stond om zijn bescheiden natuur, hem de oren van het hoofd. Vooral de oorlog was onderwerp van monologen: de dirigent was pro-Duits. Pander was juist sterk tegen de Centralen, maar hield zich wijselijk op de vlakke. In een brief aan zijn vriend Peters liet hij het achterste van zijn tong zien. ‘Mengelberg is zeer joviaal en amicaal en pedant als altijd. Van alles heeft hij verstand en de heele wereld op een beetje na, is dom. Hij zit veelal te redeneren alsof hij strateeg van beroep is.’ Mengelberg dacht de strijdactieken van de Duitser te doorgronden. ‘En als je daar dan aan twijfelt dan vraagt hij je: wat weet jij daar nu van? En dan antwoord ik: niks, ik weet niks, jij weet altijd alles – en hij is pedant en naief genoeg om zulks als een compliment op te vatten! ’t Is raadselachtig, hoe zoo’n vent toch ondanks dat een vent van kwaliteit kan zijn en dan nog wel op zoo’n teer gebied als de muziek!’

Mengelbergs inzichten berustten eerder op persoonlijke contacten dan op strategische kennis, meende Pander. ‘Hij alleen kent al



J.H. van 't Hoff (1911)



Pander werkt aan een portret in plasticine op een glasplaat

die mensen, want hij heeft er mee gewerkt. Hierin heeft hij gelijk, hij kent ze beter, ieder in hun soort, dan de gewone toeristen. Maar vandaag tot de strategie en de internationale politiek! Hoe het zij, in zijn muziek schijnt hij juist te voelen en dan ontstaat er onder zijn commando natuurlijk een eenheid als onder geen ander, want wijzere mensen zijn meer geneigd eens van tijd tot tijd aan eigen opvatting te twijfelen.' Als het hem echt te gortig werd, begon Pander gewoon over iets anders: over autorijden (dat hij net had geleerd van Peters) of over een tamme kraai die hij een kunstje had geleerd. 'En dan gaat hij ook weer gezellig mee in mijn schuitje varen.'

Hij wist te voorkomen dat Mengelberg een nieuwe lantaren voor hem kocht toen tijdens een bezoekje de oude van zijn fiets was gestolen. ‘Rekenen als vijanden, dacht ik, leven als vrienden.’⁴⁴ Ondertussen bestelde de ijdele Mengelberg flink. Naast het portret dat Pander in plasticine maakte en dertien gipsen afgietsels (‘één voor ’t breken’), maakte Pander in januari 1915 ook nog een versie in marmer die hij ‘grande vitesse’ naar Amsterdam stuurde. In het briefje waarin hij de komst van het portret aankondigde, schreef de beeldhouwer hoe hij te werk was gegaan: ‘Wat ik altijd doe heb ik ook nu gedaan, n.l. het reliëf met kleiwater een kleurtje gegeven. Daarom liefst geen menschen met vuile of natte handen eraan.’ Het marmer verving waarschijnlijk het model van plasticine dat Pander in Amsterdam voor Mengelberg had laten inlijsten.⁴⁵

Enkele maanden later volgde nog een order voor twaalf afgietsels in gips. De eerste serie was al uitgedeeld. ‘Mengelberg in groote verlegenheid!’, schreef Pander hem plagend. ‘Ik heb erg met hem te doen hoor!’ Blijkbaar meende hij bij de lichtgeraakte dirigent een potje te kunnen breken. Pander hoopte het werk in de zomer in Amsterdam te kunnen doen. Daar had hij nog een ander portret gepland en wilde hij ook Mathilde Mengelberg portretteren. Hij wist niet zeker of het zou lukken te komen, maar het zou als voordeel hebben dat hij de gipsen niet hoefde op te sturen. Dit was door de oorlog lastig. Zowel in Genua als in Amsterdam maakte de douane vaak de kistjes open, en dan was het maar de vraag of het werk heelhuids aankwam. Mee-nemen scheelde bovendien portokosten en geld voor de verpakking. Mengelberg mocht als goede klant zelf beslissen.⁴⁶

Het lukte Pander in 1915 Nederland te bereiken. In september portretteerde hij mevrouw Mengelberg. Hij had het weer erg druk, schreef hij haar, bijna geen dag had hij vrij. ‘Iets minder druk vind ik beter maar dat is niet zoo precies te regelen.’ Van dit portret is alleen het ontwerp in plasticine bewaard gebleven. Waarschijnlijk is er nooit een afgietsel gemaakt en voldeed het zo. De opdracht betaalde goed: twaalfhonderd gulden.⁴⁷

Grote werken voor de openbare ruimte maakte Pander niet. Dat had deels te maken met zijn weerzin tegen het stelsel van prijsvragen. Wanneer was besloten een standbeeld te laten maken, werden beeldhouwers opgeroepen een ontwerp in te dienen. Het meest geschikte werd verkozen. Pander had hier weinig mee op. Het systeem om velen een ontwerp te laten maken en daaruit te kiezen, achtte hij een zinloze verspilling van werkkraft en tijd. Kunstenaars die



Willem Mengelberg (1914)



Grafmonument voor Wilhelm Manz te Freiburg (1912)

goed in het werk zaten of vrij scheppend bezig waren, hadden tijd noch trek om na te vragen wat de bedoeling was en uit te rekenen wat zij voor de beschikbare som konden doen. En kreeg men zo het beste beeld? Velen, waaronder hijzelf, weigerden in te schrijven. Het merendeel van de kunstenaars die wel meededen had ‘het voor de kunst ongunstig gevoel van toch niets beters te doen te hebben’. Zij staken er bovendien weinig energie in omdat ze wisten dat de kans op resultaat gering en de kans op een onrechtvaardige beoordeling groot was. Ook ging men om de commissie te imponeren tegen elkaar opboksen om een zo groot mogelijk werk te maken. Dat ging ten koste van de kwaliteit.⁴⁸

Voor bouw-beeldhouwwerk werd Pander nauwelijks gevraagd. Rijksbouwmeester Daniël Knuttel deed in 1908 eenmaal een beroep op hem. Hij bestelde een timpaan van Michiel de Ruyter voor de Zeevaartschool in Vlissingen. En Pander maakte twee langgerekte reliëfs van liggende naakten voor de entree van het Huis Duin en Kruidberg in Santpoort. Dat werd gebouwd voor J.T. Cremer, oud-minister van Koloniën in het kabinet Pierson-Goeman Borgesius dat Pander ook de opdracht voor de munt gaf. Voor een ander landhuis, De Werve in Voorburg, maakte hij een marmeren fontein.⁴⁹

Pander had genoeg portretopdrachten om de kachel brandende te houden. De behoefte om zich te profileren met een groot nationaal standbeeld – en zich zo direct of indirect te meten met andere beeldhouwers – lijkt hij niet te hebben gehad. Het maken van grote monumentale beelden lag Pander ook niet echt. Aan de architect Hendrik Berlage vroeg hij bijvoorbeeld advies over de sokkel van een monument voor de schrijver Waling Dijkstra. ‘Er is voor mij iets hinderlijks in de buste van zoo’n sympathiek bescheiden man in metaal

te zetten op een voetstuk open en bloot.’ Als oplossing bedacht hij het portret in marmer uit te voeren en dit te vatten in graniet dat het tegen het weer moest beschermen. Hij streefde daarbij naar ‘eenvoud, degelijkheid en intimiteit’.⁵⁰

Het zijn begrippen die centraal stonden in Panders werk. Leverde hij een bijdrage aan een monument, dan was dat meestal in de vorm van een bas-reliëf dat op een naald of een steen werd geplaatst. Hij maakte zo onder meer portretten voor het grafmonument van Schaepman in Rome, en voor de monumenten voor Dijkstra en de vlieger Clemens van Maasdijk in respectievelijk Leeuwarden en Heerenveen. Voor het graf van de in Batavia overleden hoogleraar P.C. Plugge maakte hij een eenvoudige slanke naald van wit marmer met daarop louter diens persoonsgegevens en de tekst: ‘den Zoon, Broeder, Vriend, Leermeester’.⁵¹

Slechts eenmaal pakte Pander uit met een groot monument. In 1912 maakte hij, waarschijnlijk na bemiddeling van Berns, een grafmonument voor de Freiburgse oogarts Wilhelm Manz. Het werd een metershoge trommel op een vierkante sokkel die afsteekt tegen de hemel. Hij maakte er twee bankjes met zwanenhalzen bij waarop bezoekers het beeld op zich konden laten inwerken. In reliëf loopt een droeve stoet op de klassieke geïnspireerde figuren in verschillende levensfasen. Een verliefd stel, een vrouw met baby, twee kinderen, een man met een kind, een oude man met een stok en hond. Het cyclische effect dat Pander hiermee bereikte, symboliseert het verloop van het menselijk leven, maar tevens de oneindigheid van het menselijk bestaan.



Timpaan van Michiel de Ruyter voor de Zeevaartschool in Vlissingen (1908)



GEDACHTE

‘De menschelijke ziel ... wil iets doen, iets voortbrengen met die in zich geziene en gevoelde schoonheid en die is de gedachte en de conceptie.’

Beeldhouwkunst was in Nederland een Assepoester die hoogleraren gezelschap hield in de ‘koude bestorven academiezalen’, schreef J.A. Alberdingk Thijm in 1858. Deze kunstvorm bloeide in Nederland nauwelijks in de eerste helft van de negentiende eeuw.¹ G. Knuttel Wzn. weet het in de gezaghebbende *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* die in 1935 verscheen, aan gebrek aan belangstelling bij het publiek. Daardoor waren beeldhouwers afhankelijk van opdrachten van kerk en staat. De soberheid die in de Nederlandse cultuur verankerd was, belemmerde echter uitgaven voor versiering van de publieke ruimte. ‘De nederigheid des landaards vorderde geen standbeelden’, merkte Hendrik baron Collot d’Escury op. De schrijver van het zeventdelige *Hollands Roem in Kunsten en Wetenschappen* ging verder: ‘De behoefte aan spaarzaamheid of het onbewustzijn van het bezit eens toereikende vermogens temperde de vlugt, welke veelligt tot het groote in de kunst, gelijk elders, zou zijn opgestegen.’ Ook het weer werkte niet mee, werd wel eens gesuggereerd. De vochtige lucht maakte het marmer grauw en het brons roestig. Wie wilde zijn investering in korte tijd zien aftakelen tot iets onooglijks?²

In de tweede helft van de negentiende eeuw kreeg de beeldhouwkunst in Nederland een nieuwe impuls. Het opkomende nationalisme was daarvoor een belangrijke motor. De culturele eigenheid werd zichtbaar gemaakt in de openbare ruimte door het oprichten van standbeelden van kunstenaars, wetenschappers, vorsten, militairen en politici. Zij symboliseerden de natie en de deugden die haar kenmerkten. Historicus Jan Bank heeft erop gewezen dat dit cultureel nationalisme bij uitstek burgerlijk van karakter was. Comités van aanzienlijke burgers poogden een nieuw gevoel van nationale verbondenheid uit te drukken en te bevorderen.³ Door de moeizame verhouding tussen protestantisme en katholicisme was het overigens niet altijd eenvoudig de vrede te bewaren over wie op een sokkel

◁ *Gedachte* (1904)

Pander in zijn atelier
rond 1903



moest worden gehesen en hoe hij – het ging bijna altijd om mannen – moest worden afgebeeld. Na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 werd het in zelfbewustzijn groeiende katholicisme een tweede stuwende kracht achter de beeldhouwkunst. Voor de groeiende stroom Roomse kerkgebouwen die onder meer Pierre Cuypers bouwde, was behoefte aan ornamentiek en beeldhouwwerk.

Het toenemende beroep dat de architectuur deed op de Nederlandse beeldhouwkunst was nog belangrijker dan de oprichting van standbeelden. Kunsthistoricus Ype Koopmans noemt de toegepaste bouwbeeldhouwkunst – of de monumentale kunst – zelfs de ‘enige

originele bijdrage van Nederland aan de moderne beeldhouwkunst'. De bouw van het Rijksmuseum, volgens Bank een 'eigentijds pantheon voor cultureel nationalisme', tussen 1876 en 1885 was een grote stimulans voor het vak.⁴ Het rijke decoratieprogramma (zowel beeldend als ornamentiek) dat Pierre Cuypers introduceerde, leidde tot een grote vraag naar vaklieden. De opleiding die de architect oprichtte om daarin te voorzien, zorgde voor een sterke toename van het aantal Nederlandse beeldhouwers. Zij vonden vooral werk bij projecten als de Beurs van Berlage, het Centraal Station in Amsterdam, het Vredespaleis en talloze andere openbare en particuliere gebouwen.

Anvankelijk borduurde de toegepaste beeldhouwkunst voort op ofwel de vertrouwde klassiek-academische, ofwel de katholieke neogothische vormentaal. Veel later dan hun schilderende vakbroeders zochten beeldhouwers naar vernieuwing in de vorm. Vaak is dit herleid tot de mate waarin zij afhankelijk waren van opdrachtgevers. Die wilden dat het werk aansloot bij de geldende culturele normen waarvoor de klassieke oudheid de basis bleef. Dit werd versterkt doordat beelden meestal bedoeld waren voor de openbare ruimte; de goede of slechte smaak van de opdrachtgevers was voor iedereen zichtbaar.

Eigenlijk begon volgens kunsthistorici en –critici de beeldhouwkunst in Nederland pas rond 1900. Toen wist de beeldhouwer zich 'weer vrij te maken van den invloed van het XIXe eeuwse classicisme, dat als een pantser zijn scheppingsvermogen binnen al te enge grenzen had kunnen beklemmen', zo heette het in een serie over de 'Nieuwe Beeldhouwkunst'.⁵ Lambertus Zijl en Joseph Mendes da Costa ontwikkelden in de jaren 1890 een eigen esthetiek en experimenteerden met nieuwe vormen. Zij sloten zich aan bij de architectuuropvattingen van Berlage, die een sobere stijl voorstond en de beeldhouwkunst opwekte uit een 'versuffing van eeuwen'. Andere beeldhouwers, zoals Hildo Krop en John Rädecker, kozen voor een subjectieve en romantische stijl. Zij hadden gemeen dat de gestileerde vorm als uiting van persoonlijk gevoel bij hen primair was. Vormvernieuwing werd ook in de hand gewerkt door het experimenteren met nieuwe materialen, zoals graniet of beton, en het werken *en taille*.⁶

De autonome beeldhouwkunst verloor rond de eeuwwisseling steeds meer terrein. De *statuaire*, waarvan Pander en Van Hove de belangrijkste Nederlandse representanten waren, maakte plaats voor de *ornemaniste*. Daarnaast raakte het academisch classicisme waarin beide kunstenaars wortelden uit de gratie. Professorenkunst werd het genoemd, 'slaafs naturalisme' en 'ersatz van het levende geloof

Nachtgesang (1915)



in de schoonheid'. De kunstenaar werd zo 'een met louter technische vaardigheid beladen eenzamen dooler'. Ook Knuttel liet in de *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* weinig heel van de 'traditioneele opvattingen van natuurlvolging' waarmee het publiek 'bevangen' was. Pander zette hij weg als een 'braaf academisch beeldhouwer, die zijn ideaal zocht in de vormen der groote antieke en classicistische voorbeelden'. In de derde druk van het boek (uit 1955) werd hij de beeldhouwende tegenhanger van 'de klassiek-idealiserende schilder' Laurens Alma Tadema genoemd. Een aanbeveling was dat niet.⁷

Het zoeken naar pure, zuivere schoonheid is de kern van Panders kunstenaarsschap. Die schoonheid kwam van binnenuit, maar was universeel van karakter. De kunstenaar kreeg een maagdelijke inval en in zijn innerlijk speelde vervolgens het scheppingsproces zich af. Hij moest daarbij proberen zijn eigen gevoelens en emoties te sublimeren tot een grotere waarheid. 'Men gaat altijd vooruit als men zijn oogen maar gebruikt en als daar maar een ziel achter zit, die mooie dingen ziet', schreef Pander.⁸ Hij wilde serene kunst maken die appelleerde aan een universele beleving van schoonheid en waarheid.

Pander had een open blik voor de ontwikkelingen in de kunst. Cécile Goekoop vond het opmerkelijk dat 'de nieuwe gedachtenstroomingen zich ook in hem openbaren zonder dat hij haast van buiten af er mee in aanraking komt'. Met het culturele leven in Nederland probeerde hij voeling te houden. Hij hield de leidende algemeen-culturele bladen als *De Kroniek*, *De Amsterdammer* en *De Gids* nauwgezet bij. Hij las de nieuwste literatuur en poëzie en bezocht graag concerten. In 1912 overwoog hij twee weken eerder naar Nederland te komen voor het Nederlandsch Muziekfeest, waarop werken

van hedendaagse Nederlandse componisten werden uitgevoerd. Aan Willem Mengelberg vroeg hij eind mei – in een verkapt verzoek om bemiddeling – of twee weken later nog kaartjes verkrijgbaar zouden zijn. Na een positief antwoord bleek het echter toch onmogelijk op dat moment al naar Nederland te komen. Twee jaar later vroeg hij hem om drie plaatsen voor een concert in De Doelen.⁹

Pander liet zich regelmatig inspireren door muziek, literatuur en vooral poëzie. In zijn – verloren gegane – opschrijfboekjes wemelde het van de passages die hij de moeite waard vond, zo weten we uit een brief van juffrouw De Kanter. Een bezoeker herinnerde zich dat hij prachtig kon vertellen over de schone letteren. In Parijs was hij zodanig gegrepen door *Odins Trost* van Felix Dahn dat hij met de gedachte speelde er nogmaals een onderwerp uit te verbeelden. Helaas is zijn bibliotheek na zijn dood in Rome verkocht zodat we niet weten welke boeken hij in zijn bezit had. Het Nederlands Instituut ontving in ieder geval de verzamelde werken van E.J. Potgieter en Allard Piersons *Studiën over Johannes Kalvijn*.¹⁰

In Panders nalatenschap zijn een aantal gedichten aangetroffen die hij de moeite waard vond over te schrijven. *Ellen* van Frederik van Eeden maakte indruk, net als het gedicht *Non ti scordar di me* (1894) van de Italiaanse dichter Vittorio Arullani. Goethes *Nachtgesang*, dat door talrijke componisten op muziek is gezet, inspireerde hem tot een groot reliëf van een man die op zijn citer speelt voor een naakte vrouw die zich te ruste legt. Onder het werk beitelde Pander de eerste strofe van het gedicht:

‘O gib, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?’

In het gedicht beschrijft Goethe hoe in de halfslaap het luitspel eeuwige gevoelens opwekt die de luisteraar hoog opheffen uit het aardse gewoel.

Dat Pander kennis nam van moderne inzichten in de kunst blijkt bijvoorbeeld uit zijn uitlatingen tijdens een bezoek aan het atelier van de schilder Jan Mankes in 1914. Die leefde vlak bij Beneden-Knippe, waar ook zijn ouders voor hun overlijden woonden. ‘Zonder dat ik die noemde, ging hij geducht tegen Bremmer te keer, als een heuglik verschijnsel prees hij het dat diens macht afnam’, schreef Mankes na afloop aan zijn vriend A. Pauwels. ‘Maar tusschen twee haakjes

kwam ik er door vragen achter dat hij het intusschen toch wel de moeite acht van haast al diens uitingen nota te nemen.' H.P. Bremmer was een van de meest gezaghebbende kunstpedagogen en –critici van het moment en allesbehalve een aanhanger van academische kunst.¹¹

Pander nam kennis van vernieuwende ideeën, maar koos zijn eigen weg. Rome vergde een klare geest. Volgens de schilderende monnik Willibrord Verkade was zij de stad 'voor den mannelijken leeftijd, wanneer niet meer het schuchtere, tastende gevoel alléén den scheppingsdrang bestuurt, zooals in de jeugd, maar de kunstenaar tot klaar besef van de kracht der wetten van evenmaat en verhouding gekomen is, en de middelen van uitdrukking van zijn kunst volledig beheerscht'. Kunstenaars die dreven op inspiratie, op invallen, moesten volgens Verkade hun heil in het modieuze Parijs zoeken. In Rome moest men wedijveren met de eeuwigheid. Hier verwierp men 'wat enkel onuitgegiste meening is en daarom geen duurzaamheid bezit'.¹²

Pander probeerde gedachten en gevoelens die hem als man van zijn tijd invielen, te verenigen met de klassieke vormtaal. Het realisme dat tijdens zijn studie aan de École des Beaux-Arts onder zijn medestudenten populair was, kon hij niet waarderen. 'Il faut être de son temps', zoals de Franse beeldhouwer en schilder Honoré Daumier het formuleerde, was het credo van de realisten. In het voetspoor van Gustave Courbet en Jean Francois Millet kozen zij voor beelden uit het dagelijks leven in plaats van de geijkte bijbelse, mythologische of historische voorstellingen. Vooral het werken op het land of in de opkomende industrie was een belangrijk thema in hun werk. De eigenheid van het geportretteerde tafereel of de persoon moest tot uiting komen. Dat kon volgens hen alleen maar wanneer de kunstenaar zijn individuele, 'eigen' gevoelens en gaven in het kunstwerk legde.

Met deze stellingname, misschien het duidelijkst verwoord in Courbet's manifest *Le réalisme* uit 1855, zetten zij zich af tegen de idealisering van de werkelijkheid zoals die gestalte kreeg in de traditionele, academische kunst. De fixatie op vakmanschap geënt op klassieke sjablonen achtten zij gedateerd. In een discussie met zijn medeleerlingen hierover tijdens het boetseren op het atelier gaf Pander in 1887 duidelijk blijk van zijn afkeer. Hij meende dat realistische kunst makkelijk te maken was, veel gemakkelijker dan de klassieke. Een weddenschap was het gevolg: binnen acht dagen moest hij in klei een realistisch werk maken. Pander nam drie dagen achtereen een model dat steeds twee uur poseerde en maakte binnen vier dagen een beeld van een wanhopige man.

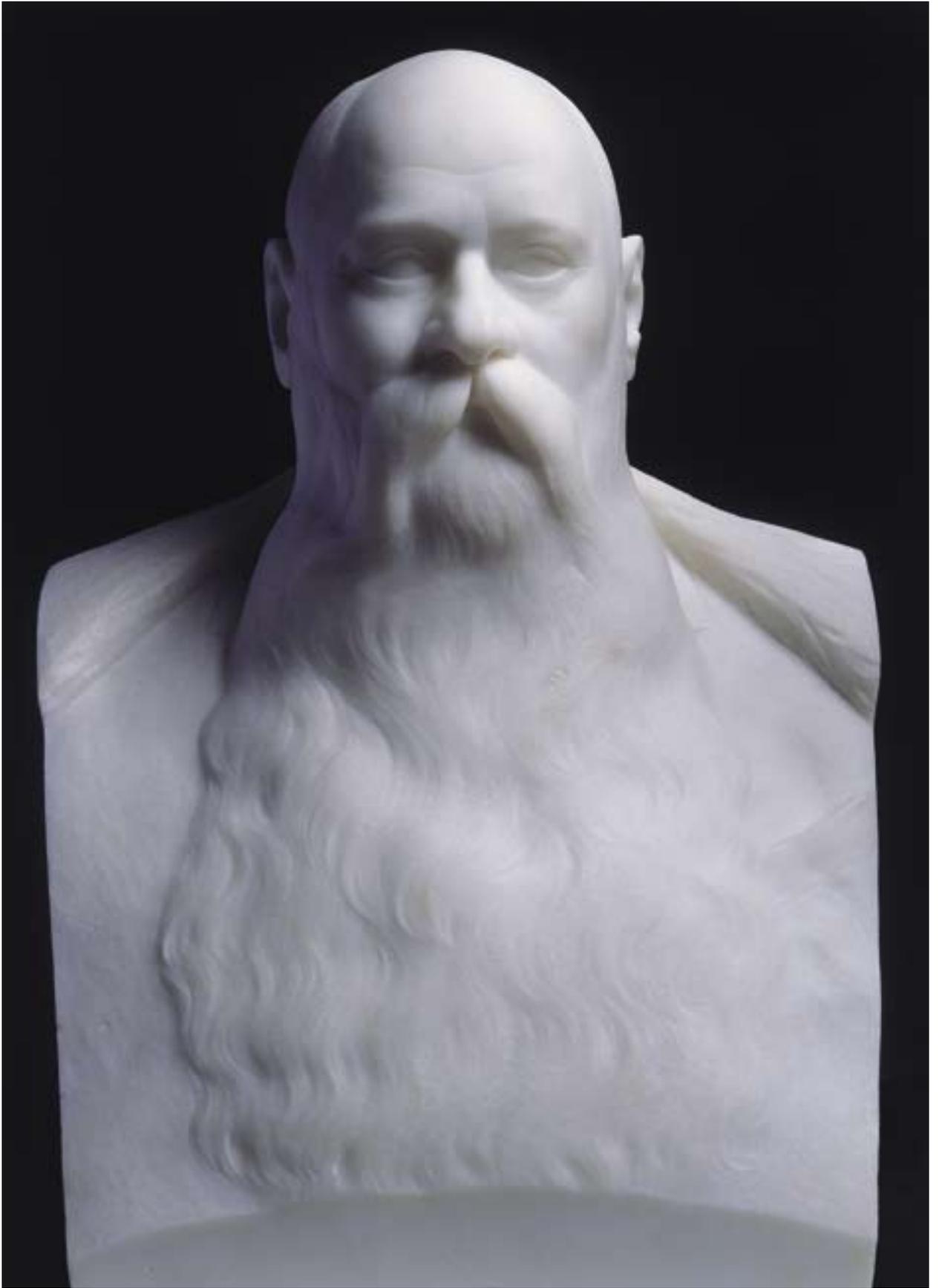
Hij had wel plezier beleefd aan het maken van deze ‘leelijkheid van proportie, vorm en uitdrukking’, schreef Pander aan Sillem. *Het gebed van de onwetende* doopte Pander het werk, maar zelf sprak hij al gauw van ‘iemand die in de rats zit’. Met zijn handen gekruist voor zijn borst, het hoofd een beetje schuin, kijkt een man gekweld en amechtig voor zich uit. ‘Hij heeft in woorden lucht gegeven aan zijne ellende en kan nu niet meer.’ De uitputting moet hem troost bieden. Hoewel zijn vrienden perplex stonden van deze prestatie, beloofde hij zichzelf nooit meer een beeld als dit te maken. Pander stuurde het werk in voor de jaarlijkse *Prix de Rome*-expositie op de Rijksacademie. Sillem vroeg hij wat ondeugend niets bloot te geven over zijn beweegredenen. ‘Er zijn er die van mosterd en peper houden, meer dan van voedzaam vleesch en dat zou ik dan soms kunnen aantonen.’¹³

Pander werkte in de traditie van de academische beeldhouwkunst, in een discours van ‘grote vlakken, heldere lijnen en beheerste contouren’. Hij had een voorkeur voor sierlijke vormen en vloeiende overgangen. Tijdens zijn jaren in Parijs kwam Pander vaak thuis bij Ferdinand Leenhoff, die op zijn beurt regelmatig het atelier van zijn jonge collega bezocht en diens werk corrigeerde. Leenhoff was opgeleid in de academische traditie en omarmde volgens de kunsthistoricus Van Daalen het Griekse schoonheidsideaal. Zijn werk wordt gekenmerkt door ‘een verheven rust’. Zijn zittende en staande naakten zijn statisch en opgebouwd uit forse ondoorbroken vlakken.¹⁴ Het lijkt niet gewaagd om – gezien de overeenkomsten in hun werk – de invloed van Leenhoff op Pander te zien, al ligt die sterk in het verlengde van het academisch onderwijs. Zijn oudere raadsman zal hem in ieder geval niet hebben gestimuleerd radicaal andere wegen in te slaan, evenmin als hij dat later als hoogleraar op de Rijksacademie bij zijn leerlingen deed.

Ook Panders incidentele optreden als leermeester behelsde het overdragen van de academische vormtaal. Hij begeleidde enkele *Prix de Rome*-winnaars, zoals Anton van Wouw, een naar Zuid-Afrika geëmigreerde Nederlander. Die werkte tussen 1896 en 1898 in Rome aan zijn monument voor Paul Kruger. Pander portretteerde de president van de Zuid-Afrikaanse Republiek in 1899. Hij had – zoals heel Nederland – veel sympathie voor de stamverwante Boeren die manmoedig standhielden tegen de veel sterkere Engelsen. In 1904 zou hij in opdracht van de Nederlandse Zuid-Afrikaansche Vereeniging ook president M.T. Steyn van Oranje-Vrijstaat vereeuwigen. Hij maakte er een versje bij waarin hij de Afrikaner ‘groot van gestalte, groot van ziel het meest’ noemde.¹⁵



Het gebed van de onwetende
(1888)



De beeldhouwster Fré Jeltsema ging in 1901 als eerste (en laatste) echt bij Pander in de leer. Uit een brief aan Allebé spreekt dat Pander daar naar uitzag. Hij had nog nooit werk van Jeltsema gezien, maar had na alles wat hij onder meer van Leenhoff over haar had gehoord hoge verwachtingen. Ook had hij nagedacht over zijn taak als leermeester. ‘Mocht mij dat [werk] nu in ’t eerst soms tegenvallen dan weet ik, dat het slechts oefening en niets anders kan zijn, dat haar op ’t oogenblik ontbreekt.’¹⁶ Drie jaar later kwam uit dat Jeltsema, die als meisje was opgevoed, eigenlijk een man was. Huisgenoten ontdekten haar geheim toen zij haar leertijd voortzette in Parijs en probeerden haar te chanteren. Nadat de sekseverwisseling was uitgekomen, ging mejuffrouw Jeltsema verder als Frederik door het leven.¹⁷ Misschien is hij de enige Nederlandse beeldhouwer op wiens werk de invloed van Pander zichtbaar is. Ook bij hem is het academisme en de hang naar natuurgetrouwheid door eenvoud duidelijk herkenbaar.

Volgens Maurits Wagenvoort stelde Pander dat de beeldhouwkunst na de klassieken alleen maar achteruit was gegaan. Ook volgens een andere bezoeker had hij gezegd dat de sierlijkheid van de klassieke kunst niet meer werd geëvenaard.¹⁸ Maar een van zijn andere kennissen meende dat Pander met de klassieke Griekse beeldhouwkunst ook weer niet zo veel ophad. Omdat die streefde naar exacte weergave, verloor ze zich in details waardoor ‘dat wat ’t beeld eigenlijk beteekenen moest’ niet meer uit de verf kwam. ‘Bovendien kreeg men, door te ver van het effen oppervlak zich te verwijderen, werkingen van het licht op het beeld, die er toevallige aspecten aan gaven, geheel met den wil van den kunstenaar en de schoonheid in strijd.’ In het Louvre was hij volgens deze bron eigenlijk alleen getroffen door de fragmenten van het Atheense Parthenon door de beeldhouwer Phidias en zijn leerlingen.¹⁹

Een onorigineel navolger – of nabootser – van de klassieken, zoals veel kunsthistorici hem typeerden, was hij niet. In zijn werk zijn bijvoorbeeld weinig onderwerpen uit de klassieke mythologie te vinden. Aan Couperus bekende Pander, wat koket, dat hij hierin slecht thuis was: ‘Ik maak éerst een beeldje, en dan geef ik er een naam aan...’ Slechts twee werken, *Hebe* (1898) en *Psyche* (1911), verbeeldden mythes. Hebe was de schenkster van de goden die de strijders verwelkomde na de slag. Zij werd meestal afgebeeld met een drinkschaal. De beeldschone Psyche – de bezielende adem, of de ziel – had een geheime verhouding met Eros. Elke nacht bezocht hij haar, maar zij mocht hem niet zien. Omdat zij wilde weten wie hij was, stak ze op een nacht toch een olielampje aan. Een druppel viel op Eros schou-



Hebe (1898)

Steyn poseert voor Pander



der. Hij wist nu dat zij hem niet vertrouwd had en verliet haar. De twee mythes waren al ontelbare malen door beeldhouwers verbeeld, onder meer door Antonio Canova en Bertel Thorwaldsen. Bij beide beelden volgde Pander de gebruikelijk beeldtaal: *Hebe* werd afgebeeld met een drinkschaal, *Psyche* met een lamp. Een aantal werken – zoals *In lief en leed* (1916) of *Dans en Muziek* (1917) – oogt stilistische erg klassiek. Zij missen echter de koele gratie van het pure neoclassicisme en de oudheid. Pander had een heel eigen, dromerige, bijna romantische toets.

Pander geloofde dat een representatie van een gevoel, een gedachte of een persoonlijkheid alleen ‘echt’ kon zijn, de essentie van het afgebeelde kon raken, wanneer zij natuurgetrouw was. Hij streefde naar een lieflijke, idealiserende schoonheid. Daarvoor was klassiek vakmanschap nodig. Een criticus merkte bij de toekenning van de *Prix de Rome* op dat Pander een beeld in rust had gemaakt dat voldeed aan alle eisen van de gangbare esthetica. Het verdiende vanuit dat oogpunt de bekroning, maar ‘geniale trekken’ had het niet. Het werk dat Teixeira de Mattos maakte – en dat beweging suggereerde – vol-

deed weliswaar niet aan de academische regels, maar was wel dat van een kunstenaar in plaats van dat van een kundig *academiën*.²⁰ Deze tweedeling onderschreef Pander niet. Ware kunst was vormvast. In een discussie over de nieuwe spelling zei hij eens dat hij niet kon aannemen ‘dat men zich niet meer aan eenigen vorm of regel moest houden’.²¹ Dat standpunt hanteerde hij ook in zijn kunst.

Tegen Couperus noemde Pander de beeldhouwkunst misschien wel de eenvoudigste van alle kunsten. Maar ook de meest doordachte en langademige. Spontaniteit was haar vreemd. ‘Wij moeten ons werk winnen met veeg bij veeg, later, in het marmer, met klopje bij klopje: wij moeten altijd blijven veranderen, herstellen, wijzigen, verbeteren... voordat wij iets hebben bereikt.’²² Beeldhouwen was geen kunst voor rauwe emoties die zoals in de schilderkunst prompt een uitweg konden vinden op het doek. Een werk was nooit de vrucht van een ‘eerste inspiratie’. Het was tobben en zoeken. ‘Tot in het oneindige heeft de beeldhouwer er iets in gewijzigd, nu eens de klei met zijn stokje wegschrapend, dan weer er wat bijvoegend.’ De beeldhouwkunst was een kunst voor gedachten en diep doorleefde gevoelens. Een kennis zei dat Pander een ‘ernstig nadenkend wezen’ bezat. Zijn werk werd meermalen gekenschetst als ‘diep-ernstige kunst’, zelfs als theoretisch.²³

Iets van deze tegenstelling vond Adama van Scheltema, die in 1911 in Rome verbleef, terug in Pander en Josselin de Jong. De schilder haalde zijn inspiratie niet uit de traditie of de kunstfilosofie; hij had lak aan Rome, de renaissance en musea. Hij stortte zich in het volle leven. ‘Voor hem bestond het mooie van Rome nu juist precies uit het valsche licht van een café-chantant-tooneel en de onechte grijns van een scabreuze cocotte, – en daar er eigenlijk maar één café-chantant in heel Rome was, het genoemde „Margherita”, bestond Rome voor hem uit „Margherita” en leefde hij in „Margherita” – en gaf hij verder heel Rome en al wat daar „drum und dran” was cadeau. Het gemeen-brutaal-ontuchtige – dat was zijn schoonheid, en hij maakte er dingen van, zooals de Franschen het niet meer kunnen en die Lautrec zou hebben bewonderd...’ De beeldhouwer daarentegen ‘kende zijn vak en de geschiedenis van zijn vak en de musea en alle beelden en reliëfs; hij zat te piekeren over menig detail en ik geloof, dat hij zijn eigen werk wel eens met te bezwaarde oogen mat en monsterde en – vergeleek.’²⁴

Het *fin de siècle* was een tijdperk vol zoekers. De wereld veranderde razendsnel in de jaren tussen – ruwweg – 1885 en 1915. De opkomende

Psyche (1911)



industrialisatie en verstedelijking leidden niet alleen tot de opkomst van een nieuwe onderklasse, het stadsproletariaat, maar verscherpten ook de sociale polarisatie. Onder het verfijnde standensysteem sluimerde de angst voor oproer en revolutie. Ook Pander voelde zich hier in Italië ongemakkelijk bij. Het was een gezegend land, vond hij, als er maar niet zoveel armoede en woningnood was. Misschien moest de staat er iets aan doen, 'maar intusschen komen de mensen om van ellende. Arme duivels, toch.'²⁵ Verwarring over de loop van de 'moderniteit' vermengde zich met door het sociaal-darwinisme geïnspireerde angst voor degeneratie. De van de natuur vervreemde mens, gekooid in huurkazernes en levend in zijn eigen vuil, zou in dit milieu langzaam afglijden tot een week en krachteloos wezen.

Rond de eeuwwisseling werden bij alle vaste waarden en gekende patronen vraagtekens gezet. De snelle ontwikkeling van de technologie en de wetenschap gaf tijdgenoten het gevoel te leven in een opwindende, maar ook verwarrende tijd. Het positivisme in de

wetenschap bevorderde het idee dat de werkelijkheid kenbaar was en rationeel te hanteren. Panders vriend, de arts en fysioloog Jacques Moleschott, stelde bijvoorbeeld dat alles, ook het menselijk bewustzijn, materie was en dus kenbaar via de waarneming – ‘ohne Kolhstoff keine Gedanken’. Maar langzamerhand werden wetenschap en techniek suspect doordat zij angstwekkende gevolgen konden hebben. Bovendien was kennis tijdelijk en gingen wetenschap en techniek voorbij aan het gevoel. De gedachte kwam op dat zij niet in staat waren het wezenlijke van de schepping te vatten. ‘Synthese, Eenheid, Ziel, Mysterie, daar ging het eigenlijk om’, schrijft literatuurwetenschapper Mary Kemperink. ‘En daar liet die arrogante wetenschap die zich beperkte tot het zintuiglijk waarneembare het afweten.’²⁶

De wetenschap mocht dan uiteindelijk geen houvast bieden, ook het vanzelfsprekende, spontane geloof in God glipte velen door de vingers. De religie zoals die in de kerken werd beleden, werd steeds vaker in twijfel getrokken. Maar dat betekende niet dat zij had afgedaan; men zocht naar andere, meer persoonlijke wegen om geloven vorm te geven. Ook Pander was niet kerkelijk. Hij brak met de godsdienst van zijn ouders; hij vond die ‘niet mooi’. Maar toch was hij ‘blij voor hen en blij voor mij dat zij niet altijd maar naar de aarde blijven kijken’. Volgens hem was geloof niet iets dat in de kerk werd aangeboden of in de bijbel was te vinden, maar iets dat ieder mens in zichzelf moest ontdekken. Misschien dat de invloed van de vrijzinnige Jan de Koo hierbij een rol speelde.

Hendrik Pander vond het vers *Waar en Hoe* van de dichter-dominee P.A. de Génestet bijzonder treffend voor zijn broer:

‘Zelf moet gij zoeken en
Zelf moet gij ’t vinden.
Mensch in uw hart,
In uw wegen, in uw lot.
Anders zoo spelen
De werv’lende winden,
Mensch, met uw hart,
Uw geloof en Uw God.’²⁷

J.P. Wiersma concludeerde in zijn biografie dat Panders zoektocht was geëindigd bij de theosofie. Deze mystieke potpourri van oosterse en westerse godsdiensten en spirituele inzichten van velerlei aard wilde godsdienst en wetenschap verbinden tot een ‘occulte wetenschap’. Zij meende dat het goddelijke in al het aardse aanwezig was. De mens

kon deze bezielende kracht leren kennen door haar te zoeken in uiterlijke kenmerken, zoals kleuren en symbolen. Na de dood klom de ziel op tot een hoger stadium van ontwikkeling. Het eindpunt van deze ontwikkeling was het Nirvana.²⁸

Wiersma had voor deze interpretatie – die vooral voortvloeide uit Panders notities over zijn beeldengroep in de tempel – maar één bron: een artikel in de *NRC* waarin de, verder onbekende, student archeologie J.W.B. herinneringen ophaalde aan Pander. Hij schreef dat Pander 's avonds vaak las over de theosofie. Bijna alle werken van de spiritist Carl du Prell – die overigens snel uit de theosofische beweging stapte – had hij gelezen en hij zou gezegd hebben dat 'hij niet uit gevoelsoverwegingen, maar op logische gronden van een zelfstandig voortbestaan der ziel overtuigd was en manifestaties van wezens, die hier eenmaal op aarde hadden bestaan, na hun heengang van hier zeer goed mogelijk, ja waarschijnlijk wel voorkomend achtte'.²⁹ Pander zelf heeft zich hierover echter nooit uitgelaten.

Aanvullend bewijs ontleende Wiersma aan Couperus die zich meermalen liet inspireren door Panders beeldengroep. Hij herkende het tasten naar zuivere schoonheid en de poging dit proces in materie te vangen. Volgens Couperus moest literatuur een hogere werkelijkheid weergeven. Zijn toevlucht zocht hij in de theosofie, al wilde hij met de georganiseerde beweging weinig te maken hebben. Hij bekeerde zich tot de gedachte dat de ziel oneindig was; zij loste op in de liefde of het licht en reïncarneerde vervolgens in een nieuw stoffelijk omhulsel. De kunstenaar moest de ziel uitdrukken, haar zichtbaar maken, pas dan kwam goddelijke, reine kunst onder handbereik.³⁰

In zijn semi-autobiografische roman *Metamorfoze*, waarin ook de op Pander gebaseerde beeldhouwer Fedder voorkomt, speelt de theosofie een niet onbelangrijke rol. De gesprekken met Fedder over 'hoge' kunst helpen auteur Hugo Aylva bij de reflectie op zijn problemen. De beeldhouwer fungeert hierin echter louter als aangever; over zijn eigen ideeën wordt de lezer niet veel wijzer. Het zijn vooral twee beelden die beide problemen waarmee Couperus kampte, symboliseerden en toegang boden tot een oplossing. De *Eros* van Praxiteles – waarvan tot zijn dood een exemplaar op zijn werkkamer zou staan – was eerder in verband gebracht met Plato's beschouwing over de knapenliefde. Panders *Alba* symboliseerde het vermogen de ziel in stof te vangen.³¹

Kunsthistoricus Feico Hoekstra leidt uit de *Alba-sonnetten* af dat Pander en Couperus putten uit dezelfde inspiratiebron. Op zijn interpretatie is echter wel iets af te dingen. Waar bijvoorbeeld *Uch-*

tend in Panders aantekeningen vooral de inval belichaamt die aan een kunstwerk vooraf gaat en die haar bezielt, verwordt zij bij Hoekstra tot de menselijke ziel in het algemeen. Dat kan men er in lezen, maar voor de hand liggend is het niet. Bovendien gaat hij er voetstoots van uit dat de gedichten niet alleen Couperus' gevoelens weergeven, maar ook die van Pander. Van de beeldhouwer zijn echter geen uitspraken bekend waarin hij Couperus als bron van inspiratie noemt – eerder het tegenovergestelde. Zowel *Metamorfoze* als de sonnetten zijn interessante bronnen voor een karakterschets van de schrijver, maar ontoereikend voor een beschouwing over Panders gedachtegoed.³²

Dat Pander zocht naar een persoonlijke beleving van religie is duidelijk. Waarschijnlijk zal hij als zoveel kunstenaars en anderen in het *fin de siècle* kennis hebben genomen van mystieke en occulte levensbeschouwingen. Maar er is geen enkel bewijs voor de stelling dat hij eindigde bij de theosofie. Zijn studie van Thomas a Kempis' *Imitatione Christi* wees hem de weg naar een innerlijke godsbeleving. Dat blijkt onder meer uit een nog onbekende brief van Pander aan een kennis die hem in 1906 een exemplaar toestuurde van het toneelstuk *Over Ævne* van de Noorse schrijver Björnstjerne Björnson (vertaald als *Boven Menselijke Kracht*). Pander refereerde aan het eerste deel waarin een dominee zijn kinderen treft aan het sterfbed van zijn vrouw. Hij wil haar leven redden door met hen te bidden, maar zij zijn het geloof van hun vader kwijt. Als hij vervolgens een wonder verricht, lijkt de kracht van zijn onwankelbaar godsgeloof groot te zijn. Zijn vrouw redden van haar lot, lukt hem echter niet. Als zij sterft, sterft hij ook. De vraag resteert dan wat God voor had met een man wiens geloof zo diep was dat hij reikte naar het bovenmenselijke.

Volgens Pander verwoordde het toneelstuk goed 'wat het geloof behoorde te zijn en bij *sommige* was en misschien nog is n.l. een werkelijke *macht* voortvloeiende uit hooger willen en hooger weten dan wat wij gewoonlijk onder willen en weten verstaan. Daar zijn wij in 't algemeen ver van af, wij brengen het gewoonlijk nog maar tot eene *overtuiging* die troost geeft overal waar wij onmachtig blijken en kracht in ons streven.' Hij achtte het een teken des tijds dat het stuk gespeeld werd. Het appelleerde aan de groeiende twijfel over de wetenschappelijke en technologische maakbaarheid van de wereld in wat hij 'onze tijd van groote duisternis' noemde. Wetenschappelijke inzichten konden nooit meer zijn dan 'het scherpe licht van een dievenlantaarn', maar zij werden te vaak voor 'het zuivere zonlicht' gehouden. Hij verheugde zich erop dat het materialisme zijn invloed



Pander aan het werk terwijl juffrouw De Kanter toekijkt (1907)

verloor. ‘Intusschen worden om zoo te zeggen tegenwoordig telkens nieuwe X stralen ontdekt zoodat op den duur ook de nuchterste tot inzicht moet komen van veel verborgens en tot de conclusie, dat het niet aangaat alleen ’s nachts uit te gaan met een lantaarntje en naar die indrukken het landschap te beschrijven daarna beweerende dat het zoo en niet anders is.’³³

Tijdens zijn ziekbed wendde Pander zich tot het geloof en datzelfde deed hij op zijn doodsbed. Het ongerepte en onbelemmerde geloven van zijn jeugd had plaatsgemaakt voor een zoekende, persoonlijke geloofsbeleving. Hij vroeg zich af of er een andere wereld zou bestaan. ‘Ik ben zeer geneigd er aan te gelooven, al gaat het ook, als zooveel, verre boven ons begrip.’³⁴ Het verstand zat het hart in de weg. Met instemming haalde hij een gedicht aan van H. van Dissel:

‘Gij wilt dat ik bidde,
 maar als ’k niet kan,
 En ach! Ik kan niet,
 wat moet ik dan?’

‘De arme mens!’, noteerde hij. ‘Ungläubig und Unwissend ohne eigene Schuld, von Loos gepeitscht, als in Ketten und Kerker sich fühlend, schreit der Arme zum Himmel bis er, abgespannt, zu bodem fällt und, als einziger Trost, für eine Weile seine Existenz vergisst.’

Vlak voor zijn dood kwam een kalme berusting over hem, net als veertig jaar eerder. Tegen juffrouw De Kanter zei hij: ‘wij doen en hebben gedaan wat wij kunnen, verder moeten wij ’t overgeven en er ons in trachten te vinden’. Hij geloofde vast in het hiernamaals, zo blijkt uit een uitspraak tegen zijn huisgenote. ‘Toen ik kort voor zijn dood schreide (hij heeft ’t niet veel gezien) zei hij zoo vriendelijk: “och toe je moet niet schreien”. En toen ik zei: “Och Pier, ik zal je zo missen”, antwoordde hij “och, u bent al oud, wij zien elkaar weêr gauw terug hè?”’ Van geloof in reïncarnatie lijkt geen sprake te zijn geweest.³⁵

Het tasten naar een vervanging voor zowel het materialisme als de geïnstitutionaliseerde religie kon in het *fin de siècle* vele vormen aannemen. Politieke bewegingen, levensbeschouwelijke organisaties, esoterische en filosofische stromingen hadden een grote aantrekkingskracht op dolende zielen. Een overkoepelend thema in deze wirwar van zingeving was – in de woorden van cultuurhistoricus Arnold Labrie – het verlangen naar zuiverheid. De notie van zuiverheid was

sterk verbonden met het christendom. Door de Erfzonde was het kwaad en daarmee de onzuiverheid in de mens geslopen. Het had zich genesteld in het materiële, het lichamelijke. De ziel daarentegen was de ‘zuivere kern’ van de mens; zij droeg de ‘goddelijke vonk’ – de idee – in zich die hunkerde naar haar oorsprong, maar gevangen zat in het lichaam. Wie haar wilde bevrijden, moest zich ontdoen van fysieke driften, zichzelf fysiek reinigen en weer maagdelijk worden. Pas dan kon men komen tot authentieke schoonheid en een ordening van de chaos.³⁶

Het verlangen naar zuiverheid doortrok ook de kunstwereld van het *fin de siècle*. ‘De geest bleef hunkeren naar een opgaan in een hoger doel’, schreef kunsthistorica Bettina Spaanstra-Polak in haar studie over het symbolisme, ‘naar een opgenomen worden in een verhevener werkelijkheid dan die der aardse realiteit.’ Zuivere kunst steunde op het Absolute dat schuilde achter de waarneembare werkelijkheid.³⁷ Dit gevoel is te vinden bij kunstenaars van allerlei stromingen en levensbeschouwelijke nominaties. Ook bijvoorbeeld de door Pander verachte kunstpedagoog Bremmer, die qua opvatting over kunst niet verder van hem af kon staan, raakte in de jaren 1890 geobsedeerd door zuiverheid, reinheid en eenvoud. Hij beoordeelde een kunstwerk naar gelang de mate van spiritualiteit die hij erin meende te ontdekken. Het moest goddelijke bezieling ademen, zoals al het aardse deed. Voordrachten opende hij graag met de stelling dat kunst datgene is ‘wat een emotie geeft, en gemaakt is met de bedoeling om een emotie te geven’. Goede kunst moest een spirituele ervaring invoelbaar maken.³⁸ Pander deelde die opvatting, net zoals veel andere kunstenaars. ‘Kunst is een uiting van waar geloof’, schreef hij eens. ‘Want kunst is immers datgene, wat ons leven verdiept, verhoogt, verbreedt, vergewichtigt en vervroolijkt.’³⁹

In zijn persoonlijk leven zocht hij zuiverheid. Men kon daarnaar reiken door te streven naar ascese; door zich te onthouden van aardse verleidingen en lichamelijke lusten. Een zuivere ziel was de inzet van dit proces, al realiseerde men zich dat dit door gewone stervelingen nauwelijks was te voltooien. Toch moest ieder mens proberen zijn ziel schoon te wassen van de zonden van het lichaam. Hij moest zich voortdurend bewust zijn van zijn eigen intenties, gedachten en handelen. Dat vergde zelfkennis en zelfanalyse – de titel *Studie* van een zelfportret van Pander uit 1909 zou daarvan kunnen getuigen. In datzelfde jaar schreef hij zijn autobiografie die loopt tot 1898, het jaar dat zijn carrière goed op gang kwam. Hij reflecteerde erin op zijn vorming als mens en kunstenaar. Het is in dit verband ook niet



De wijze en de dwaze maagden
(1906)

toevallig dat veel figuren in Panders werk – *Famke, Alba, Psyche, Hebe* – een in zichzelf gekeerde blik hebben. Zij onderzoeken hun eigen innerlijke.⁴⁰

De zucht naar ascese zien we bij talrijke kunstenaars terug: bij Couperus en Frederik van Eeden, de schilder Rik Roland Holst en de componist Alphons Diepenbrock bijvoorbeeld. Ook Pander leefde uiterst beheerst en gematigd. Hij ontzegde zichzelf fysieke genotsmiddelen – naar alle waarschijnlijkheid ook seksueel genot – en beheerste zijn psychische driften. ‘Zoo sereen en innig eenvoudig, zoo maar stil van de wereld afgezonderd voortwerkend, door zijn lamheid geheel tot een kloosterleven veroordeeld, dat hij vol blijmoedigheid en rijkdom draagt’, schreef Cécile Goekoop. ‘Het is zulk een reine, bijna vrouwelijke ziel, die in hem is, en zoo heerlijk zit hij maar stil te zoeken en te werken, heel vredig in deze worsteltijd, met geen andere afleidingen dan een handjevol Hollanders die hem eens komen opzoeken en een paar roomsche jonge priesters.’⁴¹

De dagelijkse worsteling om de ziel rein te houden, verbeeldde Pander in een groot reliëf dat de bijbelse parabel van *De wijze en de dwaze maagden* (Mattheüs 25:1-13) voorstelde. Hierin trokken tien maagden hun bruidegom tegemoet. Vijf van hen namen slechts hun lampen mee, de overigen ook een kruik olie. Toen de nacht viel, moesten de dwaze maagden olie kopen om hun vlam brandende te houden. In hun afwezigheid arriveerde de bruidegom en trad met de wijze maagden de zaal binnen. De anderen kwamen voor een dichte

deur. Het bijbelverhaal vertelt over de wederkomst van Christus. Slechts diegenen die zich hiervoor gereed hebben gemaakt – hun ziel hebben gezuiverd – zullen uiteindelijk het paradijs betreden.

Christelijke symboliek keert terug in enkele andere werken. Panders *Ploeger*, *Zaaier* en *Maaier* verwijzen naar het boek Amos 9:13 van het Oude Testament. ‘Ziet, de dagen komen, spreekt de Heere, dat de ploeger den maaier, en de druiventreder den zaadzaaiër genaken zal; en de bergen zullen van zoeten wijn druipen, en al de heuvelen zullen smelten.’ Het reliëf *Nieuwe kennis* kan worden gelezen als een representatie van Panders relatie tot het christendom. Een kind wordt hier geflankeerd door een lam, dat verwijst naar het lam Gods, naar Jezus Christus. Alleen bij God kon men kennis vinden.

Zuiverheid zag Pander in bejaarden, maar vooral in kinderen. Zij waren onbezoedeld. In zijn autobiografie schreef hij dat hij als jongetje al door hen was gefascineerd. ‘De mollige voetjes van de eersten en de onhandige knuistjes en de beentjes die nog niet lopen konden of nog slecht – zulke wezentjes hadden van hunnen geboorte af aan voor hem eene groote bekoring evenals het hulpbehoevend uitzien en het wazige over een oud gerimpeld gezicht met mummelende mond.’ Waarom was hem toen nog niet helemaal duidelijk. Later kwam het inzicht dat ‘de ziel meer naar voren kwam bij zulke heel jonge of heel oude wezens’.⁴² Zij droegen ‘zooveel onbewust leven in zich’.⁴³

In deze visie op jeugdigheid stond Pander niet alleen. De schrijver Henri Borel schreef bijvoorbeeld in 1893 aan zijn beschermeling Bremmer: ‘het is het jonge, wilde en naïeve wat ik zoo lief vind’.⁴⁴ Kinderen waren nog onbedorven. In een artikel over een poseersessie met het muzikale wonderkind Willy Ferrero voor het tijdschrift *Eigen Haard* constateerde Pander eerst dat een kind op zich al een wonder was. Vervolgens gaf hij aan wat hij waardeerde in Ferrero: diens eigenheid, onbevangenheid en volkomen gebrek aan ijdelheid. Het kind belichaamde een ‘spontane waarheid’; hij handelde zoals hij deed omdat hij niet anders kon. ‘Hij geeft zich zooals hij is en hij is welwillende en gracieuus, ernstig zonder stroefheid, opgewekt en bewegelijk zonder zweem van zenuwachtigheid speelsch en evenwichtig, gehoorzaam zonder karakterloosheid.’ Onder het poseren probeerde het jongetje alles in zijn schootveld te raken met balletjes klei terwijl hij met besmeurde handen flikjes at.⁴⁵

Pander vond het bijzonder dat Ferrero muziekstukken doorvoelde die waren geschreven door volwassenen ‘die zooveel hebben doorleefd, doorleden en doorstreden wat voor een kinderziel van negen jaar en jonger onmogelijk is volgens onze gewone opvatting’. Het



Studie. Zelfportret (1909)



Ploeger, Zaaier en Maaier
(ongedateerd)

bracht Pander tot de bespiegeling dat de ziel wellicht een ander karakter had dan doorgaans werd aangenomen. Hij vroeg zich retorisch af 'of het misschien niet juist het geheim der groote kunstenaars is, om, langs den omweg van een leven vol werk en strijd en leed de kinderziel weder te bereiken in hunne meesterstukken?'⁴⁶ Kinderen waren voor Pander een geliefd onderwerp. Hij portretteerde hen vaak, meestal in paradijselijk staat. Het naakte kind was niet bezoedeld door aardse zaken en daarmee door onreine gedachten. Het belichaamde de ultieme zuiverheid waarnaar hij zocht. Kinderen van vrienden en kennissen poseerden regelmatig voor hem. Titi Koelman, en de kinderen De Koo en Peters waren dankbare modellen.

Over de wijze waarop men tot zuivere kunst kon komen, liepen de meningen nogal uiteen. Een deel van de kunstenaars onttrok zich aan de bezoedelde, moderne samenleving. Zij vluchtten in hun eigen individualiteit. Pander kon zich niet vinden in de doctrine dat kunst op zichzelf moest staan, gezuiverd moest worden van alle invloeden die haar bezoedelden. Hij benadrukte dat in een reeks van notities tijdens zijn ziekte in de jaren 1880. '*L'art pour l'art* is een schip op 't strand', schreef hij. En: 'kunst om zich zelve alleen', zou zijn als een schilderij zonder diepte. De beeldhouwkunst moest inzicht bieden in



een diepere werkelijkheid. Het ging niet om de gevoelens en gedachten van de individuele kunstenaar; hij was slechts een doorgeefluik voor een universele werkelijkheidservaring. ‘Alle kunst als getuigenis van dieper leven – geen kunst om zich zelve – op *l’art pour l’art* volgt *désespoir*.’ Als de kunstenaar zijn werk goed deed kon hij een schoonheids- en werkelijkheidservaring oproepen die normaal gesproken verborgen bleef. ‘Kunst is een bewijs van een diepere werkelijkheid, dan zij zelve geven kan’, meende hij:

‘Geen gevolg zonder oorzaak
 Geen uiting van iets dat er niet is
 Geen kunst zonder dieper leven
 Geen harmonie zonder hogere werkelijkheid’⁴⁷

De kunstenaar moest niet zijn eigen gevoelens exploiteren, maar moest zijn inspiratie vinden in de natuur, de mens inclusief, en die indrukken door de zeef van zijn eigen ziel laten glijden.

Waar een deel van de kunstenaars zich richtte op de expressie van hun eigen gevoelsleven, en zo zuiverheid zocht in de volstrekte autonomie van de kunsten, probeerden andere kunstenaars kunst en samenleving juist met elkaar te verzoenen. Zij wendden zich tot het



anarchisme en het socialisme, of juist tot de mystiek. Het palet van religieuze en semi-religieuze inspiratiebronnen was veelkleurig. Aan het eind van de negentiende eeuw was de primitieve kunst van de late middeleeuwen een grote bron van inspiratie voor veel kunstenaars omdat zij zuiver zou zijn geweest. Pander was zeer onder de indruk van de laat-middeleeuwse schilder Hans Memling, zo constateerde Goekoop in 1896. Reproducties van zijn werk, dat bestond uit portretten en verbeelding van religieuze thema's, vooral veel Madonna's met kind, sierden Panders verder eenvoudige kamer.⁴⁸

Aanhangers van de gemeenschapskunst meenden dat in de middeleeuwen kunst, architectuur en samenleving nog verbonden waren geweest. Zij wilden die doorgesneden band herstellen. Antoon der Kinderen, de latere directeur van de Rijksacademie, werd een van de belangrijkste Nederlandse representanten van deze stroming. Hij haalde zijn inspiratie uit de primitieven en uit de opvattingen van Pierre Puvis de Chavannes. Pander bewonderde Der Kinderens *Bos-sche wand* – de schildering in het stadhuis van Den Bosch waarop Der Kinderen de stichting van de stad verbeeldde. 'Prachtige decoratie, prachtig architectonisch werk!' Hij verkoos haar boven de *Processie* die Der Kinderen maakte voor het Amsterdamse Begijnhof. Alleen de scheppingsymboliek van zeven dagen die de schilder gebruikte vond hij wat kinderachtig, gezocht en dogmatisch. 'Als hij daar mooie gestyleerde bloemen of figuren had gemaakt, zou het even mooi zijn geweest.' Der Kinderen bezocht Pander begin 1908 in Rome. Ze zullen ongetwijfeld over kunst hebben gepraat, maar een weerslag daarvan is niet bewaard gebleven.⁴⁹

Naast de middeleeuwen waren ook voorchristelijke culturen een bron van inspiratie. Kunstenaars zochten voorbeelden in 'de groot-

sche, diepzinnige of verdroomde kunst van oude landen en tijden, van de monumentale beeldhouwwerken der Assyriërs en Egyptenaren, de sublieme gestalten van het Parthenon, de wonderlijke suggestieve koppen der archaische Grieken'. Voorchristelijke objecten werden door musea en de fotografie in ruimere kring bekend gemaakt en de studie van oosterse religie en wijsbegeerte stond zeer in de belangstelling. Kunstenaars die werkten in heel verschillende stijlen verwezen ernaar en liet zich erdoor inspireren. De symbolistische en anarchistische schilder Johan Thorn Prikker bezong in een brief uit 1892 bijvoorbeeld de lof van Egyptische bas-reliëfs. 'Je kent de sarcofaag uit het Leidsch Museum, met de ingehakte beeldjes die vind ik prachtig, stil in zijn grootheid helemaal niet vrees aanbrenghend, maar je moet hem toch altijd zien, het trekt als het ware je ziel tot zich. Wat is daarbij de Grieksche en Romeinsche kunst klein geworden, hè.'⁵⁰

Egypte bleef het hele *fin de siècle* kunstenaars inspireren. In het werk van Lambertus Zijl en Joseph Mendes da Costa, die in 1889 samen de Egyptische zalen van het Louvre bezochten, is deze invloed ook terug te vinden. Tjeerd Bottema schreef nog in 1908 enthousiast aan *Der Kinderen* over de suggestie van eeuwigheid die Egyptische kunst wekte. 'Dit vind ik zoo prachtig in hun decoratief, dat het van diezelfde idee beziel is. Dat is niet het kleine gebaar van één moment, de expressie van het oogenblik van vreugde of angst, woede of smart, van al die dingen die voorbijgaan, daar zit in hun figuren een krachtige zelfbewuste rust, die met alles wat tijdelijk is, niets gemeen heeft. Zoo moet de decoratieve kunst, als ze bouwwerken versiert, geloof ik ook zijn.'⁵¹

In dezelfde jaren dat zijn Amsterdamse confrères zich naar het Leidse Museum voor Oudheden begaven om de Egyptische afdeling te bekijken, bezocht Pander de Egyptische zalen van het Louvre. Hij was gefascineerd door de beelden daar en schetste ze regelmatig. 'Ja, de Aegyptenaren met hun stille onopzettelijke kunst, gegroeid uit groote gedachten en sentimenten welke leefden in het heele volk, die onder de handen van den meester, echter zonder dat zij 't zich bewust werd, verbeeld werden tot zoo schoone werkelijkheid, hen erkende hij als zijn ware leeraren en voorgangers.' Voor zijn opvatting dat de beeldhouwkunst niet op zichzelf moest staan, maar aan kracht won in de wisselwerking met haar omgeving, vond Pander steun bij de Egyptische kunst. Die was 'gezonder', meende hij, dan de moderne. 'De beeldhouwer en de architect hadden daar samen gewerkt om een groot harmonisch geheel te maken, dat, gesproten uit hooger bron, hooger leven verkondde, niet aan enkele individuen, maar aan heel het volk.'⁵²



Kinderen met springtouw en visnet (1894)



Portret van Willy Ferrero (1916)

De invloed van de gemeenschapskunst is terug te vinden in Panders opvatting dat de beeldhouwkunst een symbiose moest aangaan met de architectuur. Door kunst te maken voor de openbare ruimte, kon het verband met de samenleving worden hersteld, zo meenden de gemeenschapskunstenaars. Deze notie zou het denken over de aard en de functie van de beeldhouwkunst in Nederland lange tijd bepalen. Zij was het theoretisch fundament waarop de ontwikkeling naar de bouw-beeldhouwkunst zich voltrok. Hierin kregen beelden echter vooral een decoratieve functie. Pander meende dat de architectuur juist in dienst moest staan van het kunstwerk. Hij vroeg zich af waarom de beeldhouwkunst mensen niet net zo in vervoering bracht als een schilderij, een kerk of muziek. Hij meende dat het kwam doordat die het oneindige opriepen. Een beeld kon dat niet omdat 'het eind zoowel als het begin even dicht bij hun oog zijn'. Slechts wanneer het een duidelijke emotie (zoals droefheid) uitdrukte, kon de gedachte hieraan een gelijke vervoering ontketenen.

Moest de beeldhouwkunst er dan maar in berusten dat zij er niet in slaagde haar publiek met de oneindigheid te confronteren? Uit de kunst van de laatste eeuw sprak dat wel, meende Pander, maar dat was niet goed. Hij pleitte voor *Gesamtkunstwerke*. *Storm* uit 1898, dat drie vliedende gevleugelde paarden voorstelt, is geïnspireerd op de opera *Die Walküre* van Richard Wagner. Deze componist werd een van de iconen van het zuiverheidsideaal, of, zoals hij het zelf formuleerde, het *reinemenschliche Ideal*. Hij wilde de vermeende degeneratie van de Duitse cultuur keren door middel van kunst. Die moest de plaats van religie opvullen. Zijn *Gesamtkunstwerke* waarin alle kunsten samenkwamen moesten het Duitse volk de weg wijzen naar een morele wedergeboorte die zou leiden tot een nieuwe samenleving.⁵³

Pander verkeerde regelmatig in Duitsland. Het is waarschijnlijk dat hij kennis heeft gehad van Wagners kunstfilosofie en er delen van zijn eigen maatschappijvisie in herkende. Zijn eigen pleidooi voor een kunsttempel is moeiteloos te herleiden tot Wagners idee van het *Gesamtkunstwerk* en tot zijn kunstreligie. Pander pleitte voor een symbiose van beeldhouwkunst met architectuur, decoratieve schilderkunst, muziek en dichtkunst. 'Dat deze ongelijksoortige edelgesteenten zich kristalliseeren tot een kunsttempel. Ja, men bouwe kunsttempels – en dat zal men doen, dat is de toekomst en de ontroering der menschen zal edeler, heiliger, hooger zijn dan de tot dusver gekende. Ja, hooger en heiliger zelfs dan die gewekt wordt bij heilige muziek in een prachtige kathedraal.'⁵⁴

Pander integreerde ook elementen van het symbolisme in zijn visie op kunst. Het symbolistisch program dat de kunsttheoreticus Albert Aurier in 1891 formuleerde, appelleerde aan de notie van zuivere kunst. Volgens Aurier moest kunst meer weergeven dan de uiterlijke verschijningsvorm van dingen. Zij moest de ‘Idee’ tonen die objecten bezielde en achter de kenbare werkelijkheid schuilging. De kunstenaar moest de vorm analyseren waarin de Idee zich presenteerde en hij moest ‘de veelvormige uiterlijke kenmerken van zijn object terugbrengen tot de meest essentiële, waardoor de betekenis ervan weer blootkomt’. Hij was ‘l’exprimeur des êtres absolus’. Volgens Aurier moest kunst een idee uitdrukken door middel van symbolen en dus subjectief zijn, uiterlijke kenmerken logisch synthetiseren en dienend zijn aan de architectuur. Zij kon zo de mens in zijn directe leefomgeving confronteren met datgene dat de werkelijkheid bezielde.⁵⁵

Afgemeten aan zijn stijl sluit Pander niet aan bij het merendeel der symbolisten, maar zijn denken over kunst sloot op hoofdlijnen wel aan bij de principes die Aurier formuleerde. Hij wilde via geïdealiseerde figuren van – vaak wat androgyne – vrouwen en kinderen grotere ideeën weergeven. Zij staan voor het maagdelijke, het zuivere, dat op verschillende manieren werd verbeeld. Op het reliëf *Avond*, of *Als de dag ter ruste gaat*, zien we bijvoorbeeld drie ‘dienaressen van de nacht’ die hun doorzichtige sluiers spreiden over de aarde. ‘Deze laatste is verbeeld in eene liggende meisjesfiguur met een zittende hond aan hare voeten’, verklaarde Pander.⁵⁶ Muziek verbeeldde het onzegbare. Op het reliëf *Muziek en Dans* musiceren drie vrouwen, terwijl drie anderen dansen met sluiers. Later verbeeldde Pander hetzelfde thema in verkleinde vorm in een reliëf dat werd ingelegd in een schouw.

Van de Egyptische kunst nam hij het idee over dat kunst eeuwigheid en oneindigheid moest uitdrukken. Maar hij koos er niet voor, zoals bijvoorbeeld Zijl en Mendes da Costa dat wel deden, ook stilistisch hierbij aan te sluiten. Dat zou ingaan tegen de heersende schoonheidsopvattingen, en belangrijker: tegen zijn eigen gevoel voor schoonheid. In 1889 beschreef hij vanuit Parijs een bezoek van dokter Berns en zijn vrouw. Met een van zijn schetsen had hij bij hen weinig succes. ‘Die „stijve klazen” van Egyptische, Gothische en andere beeldjes vond ’t geheele gezelschap zóó leelijk, dat zoowel docter als mevrouw, me soms aankeken (als ik die zoo mooi vond), alsof ze niet wisten hoe ze ’t met me hadden!’⁵⁷

Pander gebruikte de klassieke vormtaal omdat hij geloofde dat die het best in staat was oneindigheid te representeren. Schoon-



Muziek en Dans (1917)



heid was gebaat bij orde. Hij streefde ernaar de essentie van zijn onderwerp weer te geven in een verstilde eenvoud. Zijn kunst was nooit verontrustend. ‘Moet men nu werkelijk kunstenaar zijn om te begrijpen dat kunst niets anders is dan mooie dingen maken’, schreef hij in een persoonlijke notitie, ‘en om te begrijpen dat het laten zien van kunst geen ander doel behoorde te hebben, dan iets moois te brengen onder de oogen van hen die in staat zijn het te genieten en er zodoende hun geest mee te verrijken?’⁵⁸

Cécile Goekoop voelde zijn intenties haarscherp aan toen zij hem trof terwijl hij werkte aan een vrouwenbeeldje, waarschijnlijk

Alba. 'Het is naakt en lief van vormen, maar het is alsof het geheel immaterieel is, alsof – ik kan het niet goed uitdrukken – het niets dan ziel is.' Ze vergeleek het met het werk van de primitieven, de laat-middeleeuwse Vlaamse schilders zoals Memling en Jan van Eyck en de Italiaan Fra Angelico. Die waren volgens haar ook in staat de hele ziel te vangen in eenvoudige lijnen. Latere kunstenaars benadrukten het lichaam en de kleding en vingen het karakter in een gezichtsuitdrukking. Daarentegen gebruikten 'de primitieven elke plooï, elke beweging om een kuis gevoel in weer te geven en zoo iets ligt ook in het laatste beeldje van Pander. Het is alsof elk stukje klei een hooger leven uitspreekt dan alleen de vorm die het weergeeft'.⁵⁹



UCHTEND

‘Alba moet de onschuldige onwetendheid van de Natuur uitdrukken, in ’t bijzonder van de menselijke natuur, van waar alle dingen aan het licht komen.’

In augustus 1924 bezocht een columnist van het Haagse dagblad *Het Vaderland* de Pier Pander-tempel. Hij ervoer in deze sacrale omgeving ‘de macht der gedachte in haar ontwikkeling’. Het maakte hem bewust van ‘het geheimzinnige geestelijk gebeuren, dat men Scheppen noemt.’ Vooral onder de indruk was hij van het beeld *Uchtend* dat de inspiratie verbeeldde. Hij herkende in het ontluikende meisje de schroomvallige, maar gekoesterde aanzet tot een nieuw kunstwerk. In het onderbewustzijn vormde zich aarzelend het allereerste, nog onbenoemde idee. Wanneer werd dat tot een expliciete gedachte, vroeg de journalist zich af. ‘Waar ligt het binnen-leven der gedachte in haar eerste, diepste kiem? Vanwaar het eerste adem-stille ontluiken, het droomvol werken van ontroering en verbeelding? Het is geheimzinnig-stille vlucht van de Idee, welke uit de wijde Eeuwigheid neerstrijkt op den rand van menselijk bewustzijn.’¹

Panders beeldengroep moet worden gezien tegen de achtergrond van het zoeken naar zingeving in het *fin de siècle*. Zij representeerde de scheppingskracht van de kunstenaar – het ‘gedicht van de daad’, noemde een geïnteresseerde bezoeker het treffend.² De groep stelde hiermee een universeel thema – de vraag naar de oorsprong der dingen – aan de orde, maar zij was ook hoogst persoonlijk, een uiting van Panders diepste kunnen en voelen. Hij zag de beeldengroep waaraan hij een kwart eeuw werkte als zijn belangrijkste werk. ‘Er zit een essentie in van ’t meest innig eigene, dat in al mijn werk – althans zou moeten zitten’, zei hij.

Het verlangen naar eeuwigheid en oneindigheid is onlosmakelijk verbonden met het scheppen van kunst, beweert de kunsttheoreticus Bart Welten. Kunstenaars zoeken per definitie naar transcendente waarden. In het *fin de siècle* werd de kunstenaar gezien als een uitverkorene. Hij bezat capaciteiten die andere mensen niet hadden. Als ‘artist’ werd je geboren. Doordat eigenschappen als intuïtie en

↳ *Uchtend* (1896)

verbeeldingskracht bij hem beter waren ontwikkeld, had hij toegang tot het zuivere en het schone, en daarmee ook tot het goddelijke – de oorsprong die het aardse leven bezielde. Hij was daarmee een intermediair tussen de mens en het hogere. Hiervoor werd de term priester-kunstenaar uit de kast gehaald. Welke levensbeschouwing de kunstenaar ook aanhing, hij kon via de, bijkans goddelijke, inspiratie die hem inviel de toeschouwer even toegang bieden tot essentie van het leven.³ Tijdgenoten herkenden deze vonk in Panders werk. De correspondent van *Het Vaderland* in Rome bijvoorbeeld was in 1898 onder de indruk van *Alba*. Hij vond het al een sprookje dat uit een kom water en wat klei uit de Tiber een beeld kon verrijzen. En dan ook nog deze ‘reine lieflijke gedachte, een beeld dat een tipje oplicht van den sluier, waarachter de eeuwige schoonheid verborgen is’. In Friesland dichtte Douwe Kalma *De Timpel*, waarin hij de beelden ieder een stem gaf.⁴



Door Pander gemaakte
maquette van bordpapier

Wanneer ontstond het idee voor de beeldengroep? Na Panders aankomst in Rome werkte hij eerst druk aan zijn inzendingen voor de *Prix de Rome* en later aan werk dat hem een positie in Italië moest verschaffen. In de drie jaren tussen 1892 en 1895 rijpte het idee voor de tempel waarmee hij vervolgens aan de slag ging. Hij werkte meer dan acht jaar aan zijn groep. In 1896 maakte hij *Alba*, in 1900 *Kracht*, in 1901 en 1902 *Gevoel* en *Moed*. Met *Gedachte* was zij in 1904 klaar. Drie beelden maakte hij helemaal opnieuw, zodat hij gemiddeld een beeld per jaar maakte. In een ongedateerde brief aan Maurits Wagenvoort schreef hij het niet erg te vinden af en toe een beeld stuk te slaan, als er uiteindelijk maar vijf overbleven die werkelijk ‘meetelden’. Het duurde dertien jaar voordat ze daadwerkelijk in marmer werden gehouwen en Pander werkte ze in die jaren nog wel eens bij. Zo liet hij bij *Alba* het gips tussen de armen en het lichaam zitten toen hij merkte dat dit het beeld overtuigender maakte. Ook maakte hij nog het reliëf de *Dageraad* dat boven de tempeldeur moest komen.⁵

Enkele notities die door Clara de Kanter zijn bewaard, geven een idee van het ontstaan van de groep. De gedachte erachter blijft door de jaren heen dezelfde, al veranderde Pander details. Zo hernoemde hij de beelden meermalen. In de eerste korte aantekening schetst Pander globaal hoe de ochtend, ‘onbewust in zuivere maagdelijkheid’, het gevoel, de gedachte, de moed en de kracht wekt. De eerste emotie werd gesymboliseerd door een vrouwelijke figuur, de uit haar voortvloeiende krachten door mannelijke beelden. Zij moesten worden geplaatst in een kunsttempel.

De omgeving van de beelden was cruciaal voor het kunstwerk. Pander wist toen al dat hij zijn beelden niet in een museum geplaatst wilde hebben. Het Amsterdamse Gemeentemuseum, waar hij verwachtte de beelden te kunnen tonen voordat de tempel gereed was, noemde hij het ‘vagevuur’ – ‘onder biddend opzien zouden ze kans hebben er te eeniger tijd uit verlost te worden en in ieder geval voor volkomen ondergang bewaard’. Er moest harmonie zijn tussen de beelden en het ‘huis, dat zij bewoonen’. Het ging om ‘het geheel, het ensemble, de samenstemming van de beelden in het tempeltje’. Bovenlicht was noodzakelijk om de werken tot hun recht te laten komen.

De architectuur, de vormen, de kleurstelling, belichting en de versieringen van de groep en de tempel moesten de ‘maagdelijke jeugd’ uitdrukken. Zij was de sublimatie van de zuiverheid waarnaar Pander streefde. Aanvankelijk dacht Pander aan opschriften in de tempel die zijn bedoelingen konden verduidelijken, maar daar kwam hij later van terug. Hij wilde op de toeschouwer een gevoel van ontroering overbrengen. Zij moesten het gevoel hebben dat zij – al was het maar tijdelijk – participeerden in het hogere. Wellicht is het niet gewaagd hier een parallel te zien met het moment van zelfverzaking dat Pander op zijn eerste ziekbed doormaakte. Was dit de emotie die hij wilde overdragen? Toen leek hijzelf één moment toegang te hebben tot het hogere.⁶

Van Daalen constateerde dat Pander's werk meer literair dan realistisch was georiënteerd. Hij zag overeenkomsten met de ‘breekbare woordkunst’ van de Tachtigers. Die wilden sfeer en stemming overbrengen door te schilderen met taal. Neologismen, beeldende bijvoeglijke naamwoorden en treffende vergelijkingen moesten een doorvoelde werkelijkheidservaring oproepen.⁷ Pander verdiepte zich onder meer in de lange, lyrische gedichtencyclus *Ellen – Een lied van de smart*. Frederik van Eeden bezong hierin de heftige emoties die een liefdesaffaire bij hem losmaakte. Pander noteerde twee passage die niet tot de meest persoonlijke behoorden. Gezien zijn afwijzing van de doctrine dat kunst de aller-individueelste emoties moest overdragen, is dit misschien niet toevallig.

De genoteerde strofes kunnen worden opgevat als een verwijzing naar de zoektocht van de kunstenaar om de universele waarheid in zijn werk te vatten. In het bijzonder een sonnet uit de derde zang lijkt hem te hebben aangesproken:

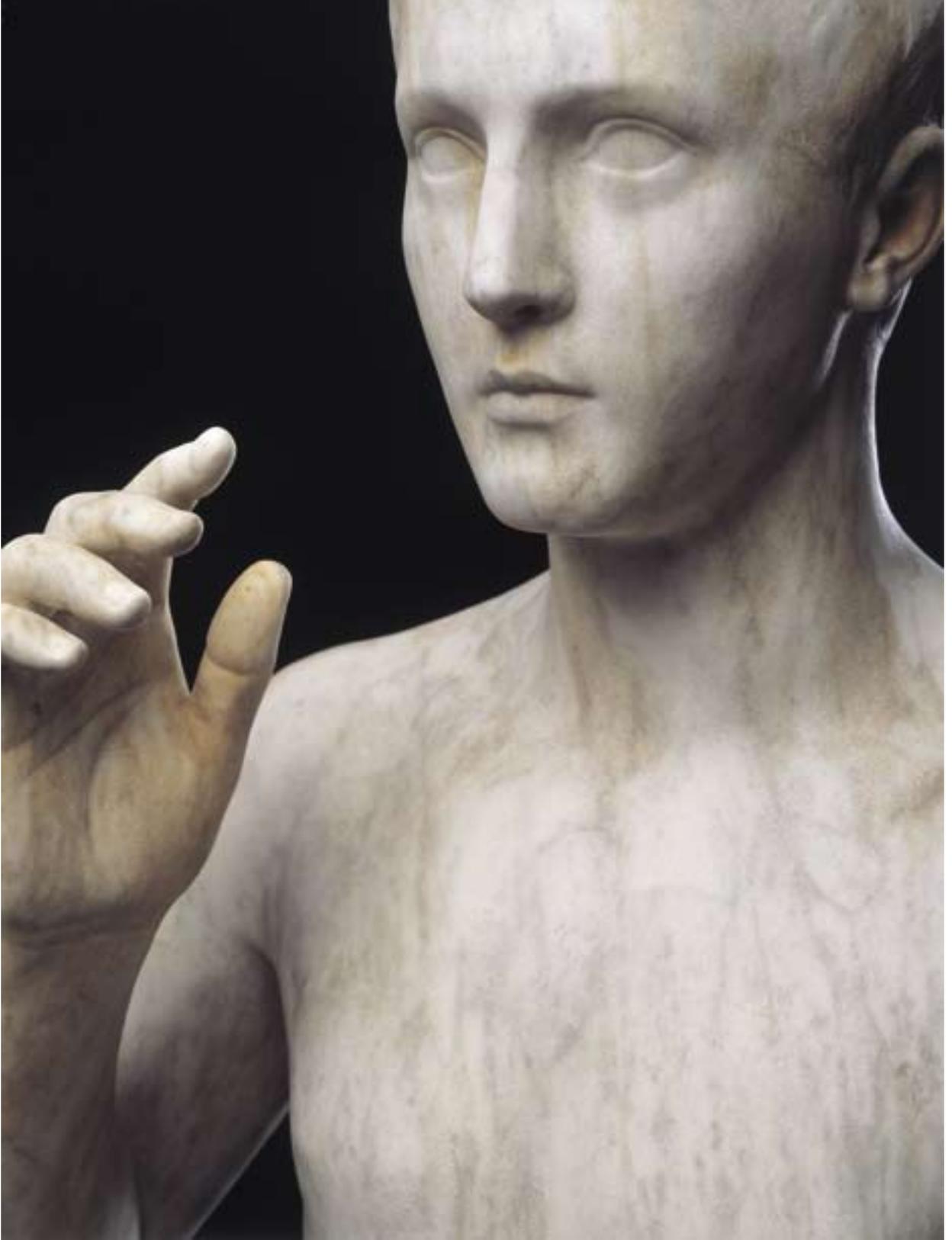




◁ *Moed* (1902)

Gevoel (1901)





Gedachte (1904)



‘Ster-licht Gewelf! – Uitspansel eindeloos!
 Wereld van liefde! – Ruimten zonder naam!
 Hoe kan dít wonen in zóó klein lichaam,
 In een eng huis, zóó wankelend en broos?’

Een mensch kruipt over d’aarde, arm en blind,
 En zoekt zijn brood en loopt en lacht en spreekt,
 En speelt zijn leventj’ als een klein, druk kind, –

Hoe vat één Ziel, levend zóó korte poos,
 In zich de Ziel van àl wat leeft te saam,
 Dat zij durft noemen ’t Wezen en den Naam
 Des één’gen Gods, die àl is en àltoos?

Totdat één Vonk zijn dorre Ziel ontsteekt
 En ook in hèm de Wereldbrand uitbreekt
 En hij zijn’ God bij ’t licht dier Vlammen vindt. –⁸

In volgende notities werkte Pander zijn idee verder uit. *Alba* moest rustig in het midden staan en de overige beelden inspireren, ‘die daardoor even rustig zijn als zij’. De *Ontluikende liefde* was geen particulier gevoel voor iets of iemand, maar een universele, zuivere kracht. Hoogstens was zij de liefde ‘tot het leven’. De *Ontluikende gedachte* was ‘geen opkomende of invallende, noch de slotsom van eenige overdenking, maar eenvoudig de klaarheid, de helderheid van hoofd, de sereniteit van iemand, die weet wat hem te doen staat en – wat hij te laten heeft’. *Moed* en *Kracht* moesten niet fysiek worden opgevat; het ging om morele kracht, volharding, en om ‘levensmoed’. Alle hoofdkwaliteiten waren nodig om elk beeldje afzonderlijk te maken. ‘Noodig is: liefde, kracht, moed en helder hoofd en last not least Maagdelijkheid van zin.’⁹

In een latere notitie was Pander op kleine punten van gedachten veranderd. De beelden zouden nu onder vijf bogen moeten staan. Zij symboliseerden de krachten die volgens hem nodig waren om een samenhangend werk tot stand te brengen. *Alba* heette nu *Uchtend*, een maagdelijk meisje dat ‘zelf onbewogen, het onbewuste uitgangspunt’ van de andere krachten was. Het tweede beeld heette nu het *Ontwakend gevoel*. Hij zag dit als een jong meisje dat ‘als voor ’t eerst door iets moois bewogen, in heilige verrassing voor zich staart’. Het gevoel was de inspiratie voor de *Opkomende gedachte*, gesymboliseerd door een jongeling met opgestoken hand. Hij bedenkt wat hij met dit gevoel tot stand kan brengen en hoe dit moet gebeuren. *Moed* en *Kracht* werden verpersoonlijkt in twee ‘strijdbare’ jongemannen. Boven de ingang dacht hij een hoogreliëf dat ‘de dag die zich ontsluit’ voorstelde, verbeeld door een ‘jonge vrouw met draperieën’. In een eerste ontwerp uit 1905 had zij vleugels en een stafje in haar hand. Later liet Pander deze elementen vallen.¹⁰

De Pier Pander-tempel is door Wiersma, maar vooral in de publicaties van kunsthistoricus Feico Hoekstra, geïnterpreteerd in het licht van de theosofie. Het is de vraag of dat juist is. Volgens Hoekstra is de ronde bouw van de tempel te herleiden tot de theosofie. Het zou het 'cyclische proces van Involutie en Evolutie' voorstellen waarin de geest zich omhulde in het stoffelijke en vervolgens toetrad tot een hogere levensvorm.¹¹ Pander lijkt zijn inspiratie echter veeleer ontleend te hebben aan vroegchristelijke architectuur. Zijn ontwerp, waarvan een model bewaard is gebleven, en de tempel zelf vertonen een grote gelijkenis met de Santa Constanza in Rome.

Dit mausoleum voor de dochters van Constantijn uit de vroege vierde eeuw staat een eind verderop aan de Via Nomentana waar Pander woonde. Hij zal het zeker hebben gekend en bezocht. Net als zijn tempel is het opgebouwd uit een trommel met een rondgang en een koepel. Deze steunt op twaalf dubbele pilaren en heeft evenveel ramen die zacht licht doorlaten. Pander koos voor exact dezelfde bouw, maar halveerde het aantal pilaren en ramen. Bovendien koos hij, in overleg met de architect Johan van der Mey, voor enkele zuilen. Van der Mey vreesde dat zes keer twee pilaren te 'pretentius' zou worden. Het zou de aandacht maar afleiden van de beelden.

Pander kende Van der Mey omdat die hem als *Prix de Rome*-winnaar in de Italiaanse hoofdstad had bezocht. Hij vroeg de architect om hem van advies te dienen bij het ontwerp omdat hij van bouwkundige aspecten geen verstand had. Van der Mey, die faam verwierf als ontwerper van het Scheepvaarthuis en grondlegger van de Amsterdamse School, was een gerenommeerd architect. Het is opmerkelijk dat hij toestemde in wat vooral een dienende rol was: het uitvoeren van Pander's ideeën. Wellicht beschouwde hij het als een vrienden-dienst. Eerder ontwierp hij al een woonhuis annex atelier voor Tjeerd Bottema, die hij ook kende uit Rome. De samenwerking met Pander verliep niet heel soepel; er waren veel 'misverstanden', vooral over de maatvoering. Die beviel de beeldhouwer geenszins. Maar nadat Van der Mey in mei 1919 de blauwdrukken had gestuurd, waren ze weer 'de beste maatjes'. Enige weken was Pander bezig breedtes en hoogtes van zijn ontwerp te wijzigen, en een maquette te maken.¹²

Hij vroeg Nico de Koo, die binnenhuisarchitect was, advies over de kleurstelling. De sfeer moest 'iets vrooms, iets kerkelijks' hebben. Hij wilde een warme kleur op de muren, en de ramen moesten gedempt licht doorlaten dat toch 'warm zonnig' was. De Koo koos voor beschilderde glas-in-loodramen om dit effect te bereiken. Ook bij het somberste weer lieten die een prachtig licht door.¹³ Hij liet het pleis-

terwerk op de koepel en de pilaren warm geel schilderen. Het halletje en een band over de muur van de trommel liet hij eerst donkerpaars verven, waarna hij het fel lila-blauw liet overkwasten. Waarschijnlijk wilde hij zo een warmer effect bereiken. De rest van de muur werd ook lila-blauw zodat de beelden scherp afstaken tegen de wand. Volgens Hoekstra verwijst het kleurenschema naar de theosofie. Hij acht het betekenisvol: ‘De benedenmuur is de zone van het geloven, van de “hogere geestelijkheid”, en is daarom lila-blauw. De bovenzone van de tempel is de zone van het weten en is daarom geel, en door de vensters bovendien letterlijk verlicht door de zon.’ In de bewaard gebleven correspondentie met De Koo wordt echter niet gerefereerd aan theosofische gedachten. Pander laat zich daarin ook niet uit over de kleuren die moeten worden gebruikt. Het is waarschijnlijk dat hierover voor zijn overlijden geen beslissing is genomen.¹⁴

Om een tempeltje op te richten en de beelden in marmer uit te voeren, was geld nodig, veel geld. Pander had dan wel tegen Couperus gezegd dat hij zou sparen totdat hij de benodigde som bijeen had, maar de werkelijkheid bleek minder prozaïsch. Een eerste poging om het geld bijeen te brengen, werd in 1906 gedaan. In augustus gingen Pander en juffrouw De Kanter op de thee bij J.A. Sillem. Ook August Allebé was er bij. Angstvallig werd het onderwerp vermeden dat voor in ieders gedachten lag: ‘u begrijpt dat wij ‘de vijf beelden’ heelemaal niet aanroerden’, schreef De Kanter na afloop aan Theo van Welderen Rengers. Waarschijnlijk achtte Pander het niet gepast zelf om geld of hulp te vragen, terwijl Sillem en Allebé het onderwerp liever lieten rusten omdat ze er weinig voor voelden.¹⁵

Na tussenkomst van Van Welderen Rengers ging Sillem toch aan de slag. Een maand later ontving hij Pander nogmaals en nam hem zelfs mee naar het Vondelpark om een plek te bekijken waar het tempeltje eventueel zou kunnen verrijzen. Veel kans van slagen gaf Sillem het plan echter niet. Pander had op zijn beurt niet veel geloof in zijn beschermheer – die was wel ingenomen met hem als persoon, maar met de beeldengroep had hij minder. Sillem was er van uitgegaan dat Pander zijn werk in een grote stad wilde onderbrengen om zo veel publiek te trekken. Maar Pander wilde het tempeltje het liefst op een particulier landgoed hebben staan, ‘omdat dit mij de door mij gewenste diepte van gevoel zou waarborgen, de kracht tot doordringen tot achter de beelden, tot de inspiratie’. Rengers, die op het buitenverblijf van de familie genoeg ruimte had voor een bijgebouwtje, reageerde er niet op.¹⁶

Interieur van de tempel.
(Foto: Johan van der Veer,
Fries Museum)



Sillem stelde een circulaire op om geld te werven en stuurde die aan een aantal bemiddelde burgers van wie hij wist dat ze Pander een warm hart toedroegen. Het resultaat was ontluiserend. Hijzelf, Panders bankier R. van Rees en J.H. van Eeghen hadden veel tijd en moeite geïnvesteerd om mensen thuis te bezoeken en hen over te halen te doneren. Maar niemand wilde de circulaire ondertekenen of op andere wijze meewerken. Zelfs bij Panders vrienden was blijkbaar geen sympathie voor het plan, concludeerde Sillem. Couperus weigerde bijvoorbeeld zijn hulp. En het echtpaar Teixeira de Mattos gaf geen geld omdat zij de mannenfiguren niet krachtig genoeg vonden.

Toen Rengers hen benaderde lieten zij weten dat volgens hen de richting van Panders kunst elders lag en dat hij te kort was geschoten. Voor veel liefhebbers van zijn werk was de groep een anomalie in zijn oeuvre, een intellectuele oprisping die zowel de treffende gelijkenis van de portretten miste als de romantische toets van het vrije werk.¹⁷

Om verder gezichtsverlies voor de beeldhouwer te voorkomen, besloot Sillem zijn pogingen te staken. Pander onderschreef die beslissing. ‘Voor mij is het natuurlijk ook eene groote teleurstelling, maar ik ben zeer blij, dat de circulaire onder deze omstandigheden niet verzonden geworden is, dit maakt voor mij de schok wel minder hard en wat het overige aangaat, mijn loon heb ik al weg aan den jarenlange arbeid, aan de beelden besteed en het voortdurend genot van ze in mijn atelier als resultaat steeds voor mij te hebben.’ Hij was erg teleurgesteld, maar probeerde in de zaak te berusten.¹⁸

In 1916 kwam een nieuwe kans. Tijdens een bezoek aan Rengers op Heemstra State arrangeerde die een ontmoeting met J.A.N. Patijn. De burgemeester van Leeuwarden vond Pander ‘een prettige man, een beetje naïeve, haast kinderlijke persoon, die ontzettend aardig kon vertellen’. Hij kwam op deze zomerdag met het idee dat Pander zijn beeldengroep aan Leeuwarden zou schenken onder voorwaarde dat de stad dan zou zorgen voor het overbrengen in marmer en het bouwen van het tempeltje. De burgemeester nam samen met Theo van Welderen Rengers en vvv-voorzitter R. Buisman plaats in een commissie die de geesten rijp moest maken voor het plan. Behoedzaam loodste Patijn het voorstel door de gemeenteraad. Nu kon men van start. Pander was opgetogen.¹⁹

De commissie bracht een met zorg vormgegeven prospectus uit met foto’s van de beelden en een begeleidend schrijven. Hierin riep zij geïnteresseerden op geld te geven om de groep in marmer te houwen, ‘een stof, die *aere perennius* is, die de eeuwen trotseert’. Hiervoor was twintigduizend gulden nodig. Pander zou de gipsen voor niets afstaan en de gemeente zou de kosten dragen voor de bouw van het tempeltje. Voorlopig werd het mapje alleen in beperkte kring rondgestuurd ‘omdat wij den kunstenaar niet aan een openlijke teleurstelling mogen blootstellen’.²⁰ In juni 1918 had het echter nog veel te weinig opgeleverd. Patijn vulde nu een halve pagina in de *Groene Amsterdammer* met een oproep, ruim geïllustreerd met foto’s van Pander, de tempel en de beelden. Aan het eind van dat jaar was achtduizend gulden binnen. Toen besloot de gemeente de resterende twaalfduizend gulden aan te vullen met geld dat zij van de vvv had gekregen om het Stationsplein op te knappen.²¹

De kranten besteedden nu volop aandacht aan het initiatief. De *Leeuwarder Courant* was enthousiast. Zij meende dat het werk ‘zeer sterk vergeestelijkt’ was en de indruk wekte van ‘grote overgave en volkomen bezonkenheid’. Het tempeltje ademde een diepe rust.²² De *NRC* meende dat dit een zaak was die alle ‘kunstzinnige Nederlanders’ aanging. En het *Algemeen Handelsblad* ging alvast in Rome kijken naar de beelden waarvan Pander de betekenis en totstandkoming uitlegde. De krant omschreef het werk als ‘pure beeldhouwkunst’, een ‘zuiver ideëel kunstwerk’ en een ‘zinrijk geheel’. Zij noemde de groep ‘het ideeële geheel van de taak, de roeping, het levenswerk’. Iedereen had wel eens een inval, maar velen slaagden er nooit in dit ook te volvoeren. Wel kon men de harmonie van het geheel pas beoordelen als de beelden waren vergroot en de tempel opgericht. C.K. Elout van het *Handelsblad* had de commissie al eerder laten weten dat ‘dit stellig superieure werk’ het verdiende in marmer te zien te zijn in Nederland. Een tempel vond hij echter geen goede gedachte. Beelden die een grote gedachte uitdrukten moest men niet opsluiten in een kleine ruimte. Meer hoogte, meer tussenruimte, schreef hij. ‘De betekenis van zulk een beeld eischt dat want het kunstwerk is veel groter dan zijn materiële omvang.’²³ Pander zal er weinig mee hebben gekund.

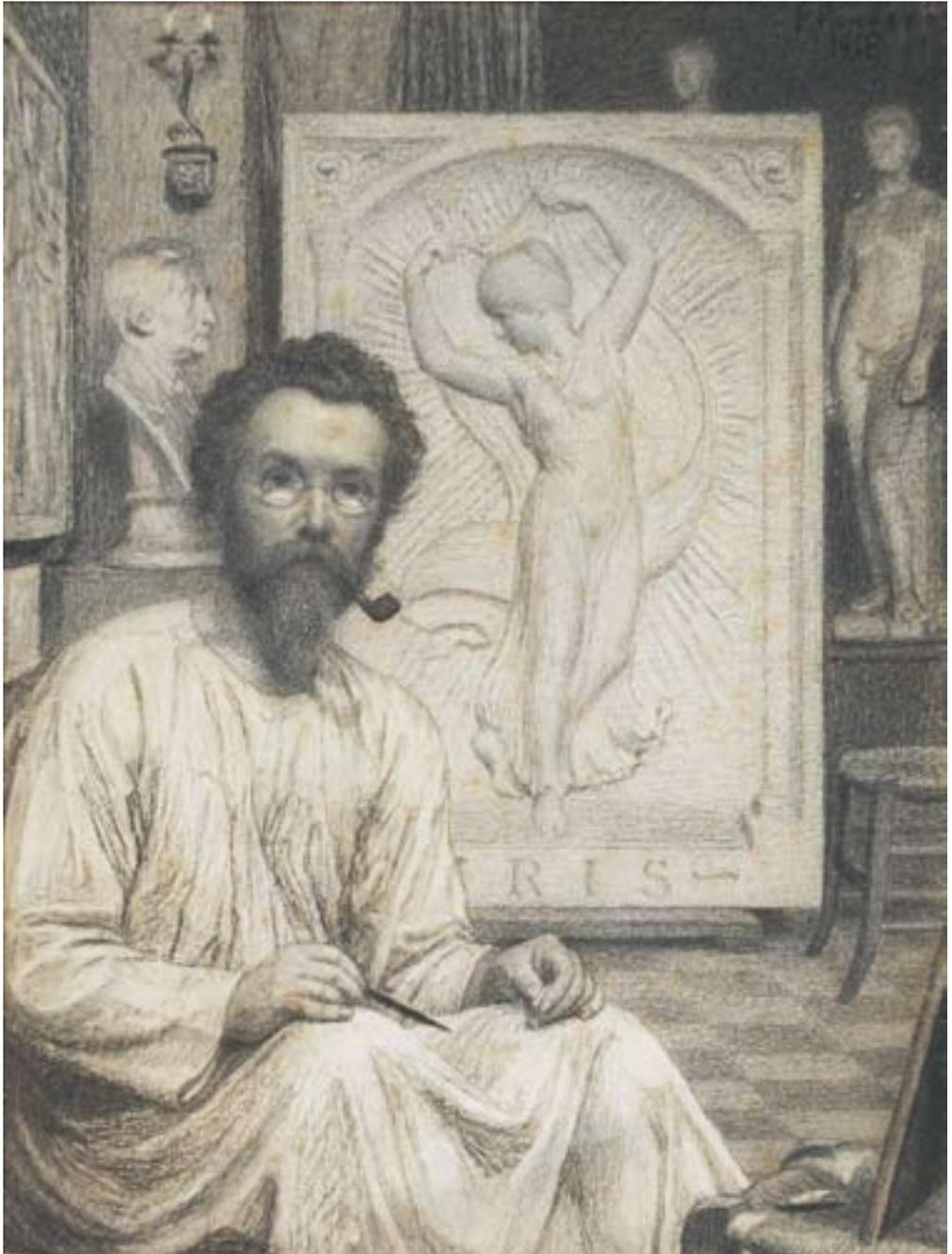
Toen het geld er eindelijk was, werd er gesteggeld over de plaats waar het tempeltje zou moeten komen te staan. Pander had een voorkeur voor ’t Oude Kerkhof, nu de Oude Stadsbegraafplaats, aan de Spanjaardslaan. Het zou daar aan het eind van een laan moeten staan. Het is te begrijpen dat Pander de omgeving passend vond. De dood is immers het ultieme opgaan in hoger leven. De gemeente achtte het echter geen juiste plek. Uiteindelijk werd besloten de tempel op het bolwerk ’t Klein Fentje achter de Oldehove te plaatsen. Hiervan was eerder al sprake geweest. ‘Waarom is dat idee, die plaats toch later zoo op den achtergrond geraakt?’, schreef Pander toen aan Rengers. ‘Weet U het?’ Hij was zeer tevreden met de locatie. Ook hier kon het gebouwtje opgaan in de parkachtige ambiance. Het rieten dak verdween tussen de bomen; een lang glooiend pad naar de zware houten deur verleende het gebouw al bij nadering iets beklemmends.²⁴

In januari 1919 wendde Pander zich tot de Italiaanse beeldhouwer Ernesto GAZZERI. Hij vroeg hem de beeldengroep over te brengen in Carrarisch marmer. Blijkbaar kende Pander deze twee jaar jongere collega of diens kunst, en hij vertrouwde erop dat hij de opdracht ‘óók spiritueel’ kon uitvoeren zoals hij wilde: ‘uit uw werk ken ik u

als filosoof'. Voor wie Gazzeri's veel overdadiger werk kent lijken de verschillen met dat van Pander overigens aanmerkelijk groter dan de overeenkomsten.²⁵ Ze spraken een prijs af van 3050 lire per beeld en 900 lire voor het bas-reliëf. Dat laatste en een van de beelden kon Gazzeri direct maken, voor de rest van de beelden moest eerst marmer worden ingekocht. De modellen werd in februari overgebracht naar het atelier van de Italiaan. In een lange brief stelde Pander zijn collega in mei op de hoogte van zijn bedoelingen, omdat 'men nooit weten kan, hoe en wanneer de dingen en het leven van een mensch eindigen'. Wanneer hij stierf voordat de beelden klaar waren, rustte het werk op Gazzeri's schouders. De modellen alleen achtte Pander niet voldoende voor 'een nauwkeurige materiële en geestelijke uitvoering'.²⁶

Na het zinnetje 'dus een beetje filosofie' gaf Pander een nauwkeurige uiteenzetting van de gedachten achter zijn beeldengroep. *Alba* drukte 'de onschuldige onwetendheid van de Natuur' uit en dan in het bijzonder die van de menselijke natuur, 'van waar alle dingen aan het licht komen'. Hieruit kwam allereerst de emotie voort die werd gesymboliseerd door een maagdelijk meisje dat voor het eerst diep is aangedaan door 'musicale en morele schoonheid'. Daarna volgde de gedachte, de opwekking van een idee: de menselijke ziel wilde iets voortbrengen uit de schoonheid die zij in zichzelf onderkende. Moed en geestdrift waren nodig om het idee tot uitvoering te brengen, net als geestelijke en fysieke kracht. Boven de ingang van het tempeltje zou het reliëf *Aurora* de morgen voorstellen, en 'het licht dat opkomt en verlicht'.

Nadat de beelden met de beitel waren uitgehakt moest Gazzeri ze vergelijken met de modellen en er het gevoel inleggen dat Pander beoogde. De kleur van het Carrarisch marmer was essentieel. Pander wenste het liefst klassieke ivoorkleurige steen, 'rustig voor de ogen en warm voor de geest', donkerder in de dieptes omdat het stevig en expressief moest afsteken. Vooral bij *Alba* moest hij opletten. Het marmer dat Pander tussen de armen en het lijf had laten zitten, moest donkerder zijn, vooral onder de elleboog omdat die veel licht wegnam. In Gazzeri had hij alle vertrouwen, schreef Pander aan De Koo: de beelden waren 'in de beste handen en kunnen er desnoods komen, met kleur en al, zonder mij. Gazzeri, die aan 't hoofd van de zaak staat, is een ernstig beeldhouwer, en nu ik hem op de hoogte heb gesteld van onderwerp en bedoeling, zoo volledig mogelijk op schrift – ben ik daar niet bang voor, ook al kon ik niet tijdig opstaan'.²⁷



SLOTZANG

In de zomer van 1916 was Pander voor het laatst in Nederland. De oorlog maakte de verbinding lastig; de reis duurde meer dan zestig uur. Onderweg was hij in de trein in gesprek geraakt met een Duitser die zich liet voorstaan op de prestaties van zijn land. Pander wist niet goed hoe te reageren; ook tussen hem en zijn Duitse vrienden ontstond afstand. Hij was getroffen door het leed dat de oorlog veroorzaakte – ‘al wat dood, gemutileerd of in rouw is en dat op geen manier recht gezet kan worden evenmin als al de verwoesting van menschelijke arbeid en vrucht van den menschelijke geest’. Bij het uitbreken van de oorlog was hij met Nico de Koo enkele dagen met een vrachtwagen heen en weer langs de Moerdijk gereden om Belgische vluchtelingen eten en kleren te geven. Het lot van de Belgen trof hem, net zoals dat van de Italianen die zochten onder een gebrek aan voedsel. Maar ze hielden zich kranig, meldde hij in 1917.¹

Het contact met Nederland werd minder. Er kwamen bijna geen bezoekers meer op het thee-uurtje. Nu ook de opdrachtenstroom was gestopt, stortte hij zich op het tekenen van zelfportretten. In 1918 had hij er al vijf gemaakt, in houtskool: vier ‘grootte koppen zeer doorwerkt’ en een portret waarop hij in zijn atelier zat. Hij is omringd door eigen werk – het reliëf *Iris* waaraan hij datzelfde jaar werkte, staat groot achter hem. Het plan een buste te maken had hij verworpen omdat zijn bril een mooi portret in de weg stond, zo vond hij. Hij was op zichzelf teruggeworpen. Aan de familie Peters schreef hij het te betreuren dat hij nu zo weinig hoorde over wat ze meemaakten. ‘Wij moeten, zolang we leven op dit ondermaansche, niet van elkaar vervreemden.’²

In 1917 en 1918 onderging Pander zware operaties. Juffrouw De Kanter was de eerste keer zelfs serieus bang dat hij zou overlijden. Zijn herstel verliep echter voorspoedig en hij leek weer fit. Dat bleek een misrekening. Met zijn gezondheid ging het op en neer, schreef

◁ Zelfportret in atelier (1918)

Pander in januari 1919 aan de familie De Koo. ‘Dus daar is niet veel van te zeggen, hè?’ De oude aandoening speelde weer op en werd versterkt door ischias. Van het geplande bezoek aan Nederland kon geen sprake zijn. Hij was teleurgesteld dat hij nu niet kon overleggen over de plannen voor zijn tempel. Maar ook toen hij merkte dat zijn toestand steeds verder achteruit ging, hield hij goede moed.³

Nu de voltooiing van zijn levenswerk onder handbereik lag, piekerde de beeldhouwer er niet over om aan zijn ziekte toe te geven. Hij was opgewekt en werkte hard aan een maquette van de tempel. Pander was vol vertrouwen over de voortgang van het project. Architect Van der Mey voelde zich gesterkt door een brief uit Rome: als de geest goed is, zal het lichaam volgen, schreef hij monter terug. Pander zei tegen de gezant in Rome – een broer van baron Rengers – dat hij voldaan was dat de tempel er zou komen, zelfs al zou hij hem zelf niet meer zien. Het was een ‘lichtstraal’ op zijn ziekbed.⁴

Ondertussen namen Panders krachten gestaag af. Op 20 maart was hij voor het laatst buiten met zijn driewieler. Enkele weken later was het verlaten van zijn bed te veel geworden. Zijn eetlust was verdwenen, biechtte hij eind juni op aan De Koo. Voedsel waardoor hij kon aansterken, hield hij niet binnen. Hij moest alle moeite doen om op gewicht te blijven, maar veel zoden zette het niet aan de dijk. Wanneer hij zich een dag iets beter voelde, schreef hij opgewekte brieven naar Nederland.⁵ Ook ontving hij bezoekers zoals – de verder onbekende – F. Huisman met wie hij vrolijk praatte vanuit zijn bed. Hij vertelde dat hij Nederland nog graag eens wilde terugzien. Gepassioneerd sprak hij over Nederlandse en Italiaanse kunst, zijn eigen werk en kunstenaars die hij had gekend. Af en toe kwam juffrouw De Kanter binnen en vermaande hem zich niet te veel uit te putten. De zieke zelf was gelaten onder zijn kwaal.⁶

Pander schreef De Koo dat die zich geen zorgen hoefde te maken; in levensgevaar was hij niet. Sterker nog, hij zag al weer het ‘begin van vooruitgang’. Hij bezwoer De Koo niemand iets te vertellen over zijn toestand. Zijn familie en die van juffrouw De Kanter had hij verteld niet naar Nederland te kunnen komen omdat hij zijn beeldengroep wilde afmaken. Als zij wisten van zijn bedlegerigheid zouden ze zich maar ongerust gaan maken en iedere dag bulletins vanuit Rome verwachten. Van de verpleging en het huishouden zou dan weinig meer terecht komen.⁷

In augustus ontving De Koo weer een brief uit Italië. Panders toestand ging op en neer. Eten lukte nog steeds nauwelijks. Met alle macht probeerde juffrouw De Kanter iets te verzinnen om haar pa-



Foto voor paspoort (1916)

tiënt op krachten te houden. Slechts wat sterke bouillon en melk kon hij af en toe met veel moeite verdragen. Het moest wel, zei Pander, ‘want daar hangt voorloopig alles van af’. Zijn dagen bracht hij slapend in bed door, onder de pijnstillers. Hij is ‘zoo verouderd en vermagerd’, voegde De Kanter er aan toe. Elke morgen hoopte ze op een herhaling van het moment in 1886 toen Pander wakker werd en na twee weken vasten om een boterham vroeg. Elke morgen werd ze weer teleurgesteld.⁸

De laatste dagen voor zijn dood sliep Pander veel. Hij was blij dat hij thuis was, in zijn eigen bed. Hij at niets en had geen pijn. Kalm en gelaten lag hij daar, lichtpuntjes zoekend waar hij kon. Volgens een aangeslagen juffrouw De Kanter bleef haar patiënt ‘eenvoudig en hulpvaardig voor iedereen’. In de laatste maand van zijn leven nam hij bijvoorbeeld nog de moeite om de pas aangekomen *Prix de Rome*-winnaar Charles Vos te helpen bij het vinden van huisvesting. Pander zei nooit gedacht te hebben dat zijn laatste levensdagen zo gelukkig zouden zijn. Hij had zich verzoend met zijn naderende dood. ‘Dag vrindje’, schreef hij onder een brief aan De Koo.⁹

Op 7 september 1919 meldde de *NRC* in haar ochtendblad dat Pander ziek was. Een dag later al meldde ze zijn overlijden in Rome. ‘Vele jaren woonde hij daar en werkte er – en streed, daar hij leed, daar zijn leven was vol lijden door de gesteldheid van het lichaam waarin deze fijne en beminnelijke geest huisde.’ Pander was op 6 september 1919, om half vijf in de middag, overleden. Volgens juffrouw De Kanter was hij ‘zacht en rustig ingeslapen’. Ze zat alleen naast zijn bed toen ‘zijn mooie ziel met drie kleine zuchtjes naar betere gewesten ging’. Tot het laatste moment was hij helder gebleven.¹⁰

Pander werd op zondag 7 september 1919 om half zes begraven op het Cimitero Acattolico, in het zuiden van de stad bij de piramide van Cestius, net binnen de stadsmuur. Op zijn verzoek waren er geen bloemen en geen toespraken. Naast juffrouw De Kanter waren de gezant, mr. W.B.R. van Welderen baron Rengers, en diens secretaris, consul-generaal Cornelis Fledderus en de beeldhouwers Saar de Swart en Charles Vos aanwezig. Zij werden vergezeld door enkele Italiaanse vrienden van Pander. Het graf ligt naast het pad dat lichtjes omhoog loopt op de groene begraafplaats. Een boom aan het hoofd-eind beschermt het tegen de zon. Later werd een sobere witte steen op het graf gezet: Pier Pander. 20 juni 1864. 6 sept. 1919.

Bijna vijf jaar later, op 9 april 1924, werd Panders tempel eindelijk geopend. Nadat de beeldhouwer was overleden, zette de commis-



Zelfportret (1918)

Rekening van de
begrafenisondernemer

(11833)

PRIMO STABILIMENTO
FONDATO NELL'ANNO 1888
POMPE FUNEBRI
RAFFAELLO RAVEGGI
ROMA
TELEFONO 443
ANHE INTERURBANA
VIA PALERMO 47




11

119
per i funerali del Sig. Pandor Pier

Carro 2. ^a classe an'ulti	100 00
Cassa oniritoriale	12 00
Capito provvisorio per il mese	50 00
Cassa di costura riccamente decorata a sarcofago, in cedata a spirato; cassa sistema di ferro grave, ter- tiosacca lino con ricca imbottitura di seta fine e guarnigioni seta, lino, manghera, pisolini, bor- dure a largh. di ottom. ricosa	870 00
Capogione della salma - Saldatura	40 00
Profumi per cubare la bara	30 00
Composizi vari	25 00
Bandiere d'accompagnamento	40 00
Carica di ferro ornata per il locale di riposo	25 00
Decorazione - Portale a lustrino per orologio	100 00
<i>Papale.</i> <i>R. Raveggi</i> <i>Mario Buechi</i>	L 1518 00

sie die zich bezighield met de bouw van het tempeltje, Fledderus in als vooruitgeschoven pion. Hij bezocht de Gazzeri's meermalen om het overbrengen in marmer te controleren. In november 1919 was Ernesto Gazzeri afgereisd naar het Noorden om de steensoort in te kopen. Diens broer liet Fledderus het gepatineerde en wat vlekkerige marmer zien dat voor de beelden gebruikt zou worden. Hij vond het niet mooi, maar omdat het Panders wens was geweest, was er weinig meer aan te doen, vreesde hij. Gazzeri liet weten dat het patina juist de details van Panders 'subtiële kunst' tot hun recht deed komen.¹¹

In mei 1920 zou de beeldengroep af zijn, beloofde de Italiaanse uitvoerder, maar pas in juli arriveerde geschikt marmer. Toen moest de prijs omhoog vanwege de gestegen prijzen en werklonen. De Leeuwarders tastten in de buidel. Eind september liet Fledderus weten dat

het werk nu opschoot. Maar pas een jaar en twee maanden later kon Nico de Koo naar Rome reizen om de beelden op te halen. Hij legde met Gazzeri de laatste hand aan de groep. Samen verwijderden ze nog 'allerlei kleine ongerechtigheden'. Nadat begin december de hele Nederlandse kolonie de beelden had bezichtigd, begon de reis naar Leeuwarden. Toen de marmers daar twintig dagen later arriveerden, werden ze voorlopig opgesteld in het Prinsessehof. Ook de ateliercollectie van Pander, die vooral uit gipsen bestond, had De Koo in kisten laten verpakken en verstuurd. Zij werd voorlopig opgeslagen op de zolders van de ambachtsschool. In de Tweede Wereldoorlog zouden ze verhuizen naar de kelders van de dienst Openbare Werken.¹²

De bouw van de tempel liet nog een aantal jaren op zich wachten. De gemeente en De Koo konden het niet eens worden over de plaats waar het gebouwtje en het geplande museum moesten verrijzen. Maar in de loop van 1923 werd dan eindelijk begonnen met de bouw van de tempel. Een jaar later, op 9 april, werd hij geopend. Rengers zette in zijn toespraak op het stadhuis de betekenis van het kunstwerk uiteen. Hij benadrukte dat het Panders visie op de beeldhouwkunst representeerde. Om de geest de ultieme schoonheid te laten ervaren moest zij aan het eindige worden onttrokken. Een beeld kon dat niet op zichzelf; het kon dat alleen in samenhang met de bouwkunst.

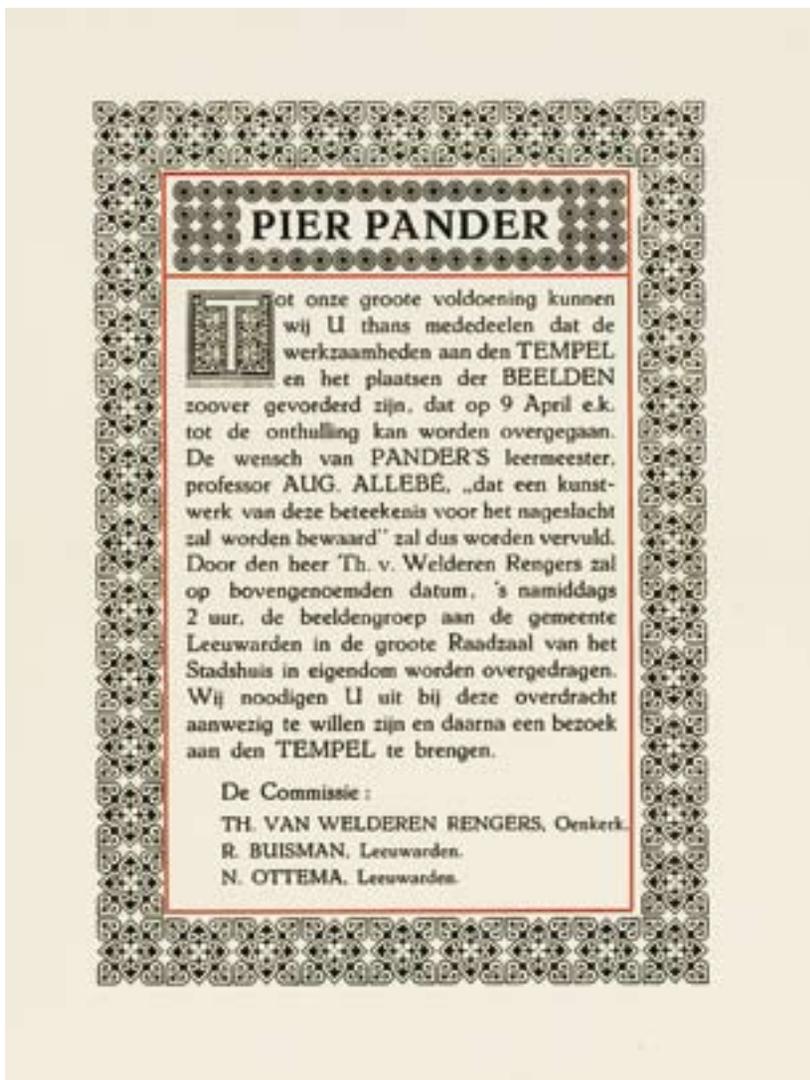
Nadat Van Welderen Rengers was uitgesproken, vertrokken de aanwezigen naar het bolwerk. In drie groepen bezochten zij de tempel. De pers was lyrisch over wat zij te zien kreeg. Zij herkende de zoektocht naar zuiverheid die hier was verbeeld en ervoer de werking van het kunstwerk. 'Binnen komend voelt men zich opeens verplaatst in een stille, gewijde tempelsfeer', schreef de *NRC*. 'In verheven reinheid staan alle figuren daar, ver van het zindelijke af. De zonnige sfeer waarin het interieur van den Tempel gehouden is, de imponeerende, doodelijke stilte die er heerscht, nemen alle gedachten aan het leven daarbuiten weg.' Clara de Kanter, die na Panders dood naar Nederland was teruggekeerd, meende dat 'Piers hartewens' helemaal vervuld was. Het tempeltje had volgens haar precies de sfeer zoals hij die had gewenst.¹³

Het geld om een museum te bouwen, kwam pas vrij na haar overlijden. Zij stierf in 1935 op 92-jarige leeftijd. Vervolgens brak de Tweede Wereldoorlog uit. Pas nadat in 1953 werd besloten om de bouw te combineren met die van een cultuurcentrum kon in de Prinsentuin worden begonnen met bouwen. Op enkele honderden meters van de tempel verrees een langgerekt gebouw met een lange gang en daar haaks op enkele zaaltjes. 'De volgende zomer zal onze stad



Maquette van gips (1918)

Uitnodiging voor opening
tempel (1924)



een attractie voor vreemdeling en Leeuwarder rijker zijn’, schreef de *Leeuwarder Courant*. In mei 1954 werden de beelden uit hun kelder gehaald en schoongemaakt door medewerkers van gemeentewerken. Zij werden in een kruiwagen met stro naar het museum gereden.¹⁴

Het museum en de tempel trokken sinds de jaren 1960 steeds minder bezoekers. Maar al direct na Panders dood was de toon gezet voor de herinnering aan de beeldhouwer en de waardering voor zijn werk. In een bericht in de *NRC* werd Pander gekarakteriseerd als een niet ingeloste belofte. Als jongeman was zijn ‘fijn talent’ opgemerkt, maar daarna kwam het lijden. Toch had hij ondanks de ‘lasten des lichaams’ nog heel wat werk kunnen maken. Men kon in Friesland met reden fier op hem zijn, oordeelde de krant. Ook dat was een element

dat zou terugkeren in de waardering voor Pander; hij werd steeds nadrukkelijker gepresenteerd als Fries, als kunstenaar die weliswaar in een regionale context te waarderen viel, maar op nationaal niveau tekort schoot. Misschien was het tekenend dat juist de *Leeuwarder Courant* gematigd positief reageerde. De krant vond dat Panders werk getuigde van ‘een hoogen en strengen geest, van beschouwing en technische volkomenheid. Zwaar van bewogenheid was ’t niet, maar wèl van een ingehouden ontroering en een ontvankelijkheid voor het klassieke, zonder in navolging te ontaarden.’¹⁵

In necrologieën in *Elseviers Maandschrift* en de *Groene Amsterdammer* bekritiseerden Etha Fles en Hans Martin de overledene. Volgens de eerste had Pander ruimschoots ijver en doorzettingsvermogen, maar klonk uit zijn ‘vrouwelijke werk ons geen enkele nieuwe noot tegemoet’. Ze typeerde het als ‘bescheiden, wat zoet, niet al te levend, meest voor salons of voor een kerkhof vervaardigd’. De verklaring zocht ze in het feit dat ‘dit natuurkind’ al vroeg naar Rome was gegaan – originaliteit ontbrak omdat hij was ‘overgeplant naar het van Grieksche voorbeelden overstromende Rome, waar hij uit den aard der zaak als een bloem die afgescheurd is van zijn stengel, los van de maatschappij, niet anders dan een bloedeloze, op uitheemsche voorbeelden geïnspireerde kunst kon produceeren’. Wanneer hij in Friesland was gebleven, had hij, zo meende Fles, wellicht iets hebben nagelaten ‘wat we als een uiting van individueele, gezonde volkskunst hadden kunnen prijzen’.¹⁶

De kunsthistoricus Martin, die enkele jaren in Rome had gewoond, was in de *Groene Amsterdammer* nog harder voor Pander. Hij meende dat diens werk had geleden onder zijn gezondheid en de volgens hem bevoogdende houding van juffrouw De Kanter. Hij omschreef haar als een ‘lieve, maar te weekhartige vrouw, die hem vertroetelde als een moeder doch ver stond van zijn leven en denken als kunstenaar’. Door het kleinburgerlijke milieu, met zijn ‘strengen degelijken eenvoud’, met ‘veel vaste gewoontetjes en strenge vooroordeelen’ was hij verslapt en verweekt. Rome had volgens Martin geen enkele invloed op Panders werk gehad. Hij zou hebben geweigerd zich te verstaan met de klassieke kunst en die van de renaissance. Musea zou hij in Rome nooit hebben bezocht. ‘Hij vond het onnoodig en zelfs gevaarlijk want hij vreesde door het bestudeeren der Hellenen, van Michel Angelo of van de modernen beïnvloed te worden en wilde zijn eigen weg gaan.’ Een ‘zekere Friesche stijfhoofdigheid’ had verhinderd dat hij aansluiting had gezocht bij moderne ontwikkelingen in de kunst.

De necrologie had veel weg van een afrekening. Martin meende dat Pander hopeloos was ‘vastgelopen in routine-werk’ en dat zijn kunst zeggingskracht miste. Omdat hij contact met andere kunstenaars uit de weg ging, hoorde hij nooit kritiek. Hij zou daar ook niet tegen hebben gekund. ‘Tweemaal ’s weeks mochten alle in Rome verblijvende Nederlanders hem bezoeken; dan vond men er alle oude en jonge dweepzieke juffrouwen, alle beunhazende toeristen uit ons land, die den heer „Pander van den kinderkopjes” kwamen bekijken als een bezienswaardigheid, om er strakjes in Nederland van te vertellen. Die kleine burgerlijke menschjes daasden dan door zijn werkplaats en vonden alles mooi en snoezig. Snoezig was het, en in de laatste jaren was het bovendien pijnlijk slecht.’¹⁷

Toen hij van Friesland naar Amsterdam verhuisde en De Koo zich over hem ontfermde, deed Pander veel moeite om zich aan te passen aan de burgerlijke levensstijl. Het leek de enige manier om een bestaan als kunstenaar op te bouwen. Het ging hem goed af. De stijging van het schippersmilieu naar dat van de burgerlijke elite was enorm. Pander was gelukkig dat hij dit had bereikt. Zijn leven laat zich lezen als het verhaal van de krantenjongen die miljonair werd. Hij begaf zich in hogere kringen en liet na zijn dood een bescheiden fortuin na. In zijn autobiografie benadrukt hij dat het bijna een wonder was dat zo’n eenvoudig schippersjongetje op het paleis mocht komen om de koningin te portretteren.

Werk in opdracht was belangrijk voor Pander. Door zijn afkomst, en wellicht ook door zijn gezondheidstoestand, was geld verdienen voor hem niet alleen nodig om te kunnen leven, maar ook een innerlijke noodzaak. Pander was, met bijstand van juffrouw De Kanter, een goed zakenman. Hij maakte zijn ‘zoete’ kinderkopjes omdat hij wist dat ze goed verkochten. Hij liet zijn werk in grote aantal reproduceren als ansichtkaart. En hij wist dat hij het moest hebben van de burgerlijke elite die hem opdrachten voor portretten verleende. Daarom hield hij de door Martin zo verfoeide thee-uurtjes en hield hij vast aan de burgerlijke levensstijl.

In het *fin de siècle* veranderde de visie op het kunstenaarschap snel. Aan het begin van Pander's opleiding was de gezeten burgerkunstenaar nog een gerespecteerd rolmodel. Maar bij zijn dood moest een kunstenaar juist *bohémien* zijn en zich teweerstellen tegen het materialisme van de burgerlijke samenleving. Het was nu een aanbeveling zich op te stellen buiten de maatschappij en zich niet te laten leiden door aardse zorgen over geld, bezittingen of een loopbaan.

‘Ik leef met het volk en voel daar mooier en rechtschapener dingen dan dat iemand ooit zou voelen bij de *bourgeois* of de geldschieters’, schreef Johan Thorn Prikker in 1895.¹⁸ De kunstenaar kon per definitie geen *bourgeois* zijn, zo was de gedachte; hij was de man van de goddelijke inspiratie die gewone burgers niet inviel. In een burgerlijk klimaat gedijde hij niet. Voor een aantal critici was Pander bij uitstek kleinburgerlijk – dat was nu een diskwalificatie van de mens en daarmee van zijn kunst.

Panders stijl bevestigde voor de critici dit oordeel. De klassieke, academische beeldhouwtraditie was bij uitstek verbonden met het *Bildungsbürgertum*. Door zich te ontwikkelen en zich te laven aan de tijdloze schoonheid van de klassieken kon men een betere burger worden, zo was het idee. De ‘nieuwe’ kunstenaar wilde niet meewerken aan de instandhouding van dit geïdealiseerde beeld van de werkelijkheid dat de burgerlijke cultuur voorstond. Hij wilde de vragen en noden van zijn tijd aan de kaak stellen, prikkelen en verontrusten, emoties oproepen en weergeven. In de waardering voor Pander speelde mee dat hij geen aansluiting leek te zoeken bij vernieuwende stromingen. Helemaal waar is dat niet. Pander hield vast aan de klassieke opvatting van kunst waarin harmonie, proportie en heldere lijnen centraal stonden. Maar daarbinnen vond hij raakvlakken met het symbolisme en de gemeenschapskunst – ook in de vorm van Wagners *Gesamtkunstwerke*. In het midden van de jaren 1890 deed hij een aantal uitspraken waaruit blijkt dat hij daardoor ook daadwerkelijk werd beïnvloed.

Volgens de kunstkritiek was hij echter niet vernieuwend genoeg; hij ging rustig voort op het pad dat hij aan het eind van de jaren 1880 aan de *École des Beaux-Arts* was ingeslagen. Ook Rome had weinig invloed op zijn kunst, zo meenden critici en gezaghebbende vakbroeders. Antoon der Kinderen, de directeur van de Rijksacademie, schreef aan *Prix de Rome*-winnaar Charles Vos dat Rome veel kansen bood, als hij zich maar niet zou spiegelen aan Pier Pander, die hij overigens een ‘beste, goede kerel met vele uitmuntende kwaliteiten’ noemde. Volgens Der Kinderen had Panders werk eronder geleden dat hij te weinig deelnam aan het leven in Rome. ‘Wilde hij zich van de Latijnsche wereld afzonderen - best! Maar dan had hij in Friesland moeten blijven. Ook een kunstenaar heeft behoefte aan den sterkenden en voedenden invloed van het omringende leven.’¹⁹

Later speelde het voorbeeld van Pander een rol in de discussie rond de *Prix de Rome*. In 1897 preeft *Eigen Haard* hem nog als iemand die aan de verplichtingen van de prijs niet ten onder was gegaan. Het

Clara de Kanter op oudere leeftijd (1929)



blad hoopte dat de namen van toekomstige winnaars ‘een even goeden klank’ zouden krijgen als die van Pander.²⁰ Dat oordeel vervaagde even snel als het belang dat men toekende aan de prijs die aan de basis lag van Panders loopbaan. Een verblijf in het centrum van de klassieke kunsten zou niet louterend werken op een jonge kunstenaar, maar eerder verwarrend en destructief zijn. ‘Hij beperkt zich in zijn eigen ontwikkeling, hij verwacht zich in zichzelf; hij vergeet dat kunst niet nabootsing is van een vroeger, *ander* tijdvak, maar dat zij altijd was, en is, d’eigen tijd op het eeuwige betrekken’, schreef bijvoorbeeld de criticus Albert Plasschaert in 1924.²¹

Het werd niet door iedereen herkend, maar de eigen tijd op het eeuwige betrekken; dat was precies wat Pander probeerde. Na zijn ziekbed in de tweede helft van de jaren 1880 begon voor hem een zoektocht naar zuivere kunst. Hij zocht, zoals zovelen in het *fin de siècle*, naar een persoonlijker beleving van het geloof dan de kerk kon bieden. Wie in het leven of in de kunst de essentie – de goddelijke kern of de bezieling – wilde vinden, moest zoeken in zijn innerlijk.

Daar vond de kunstenaar zijn inspiratie, meende Pander. Zijn tempel en beeldengroep zijn een heel persoonlijke representatie van wat de kunstenaar vermag. Niet alleen de fysieke verschijning van het kunstwerk is uniek, maar vooral ook de reflectie op de thematiek van het scheppingsproces.

Zijn hele leven hield Pander zich bezig met het weergeven – of het bestuderen – van de mens. In zijn portretten probeerde hij de ziel van de persoon die hij portretteerde te vangen. Het zijn serene, verstilde werken die echter nooit koel of afstandelijk worden. Zowel in zijn portretten als in zijn vrije werk hebben de geportretteerden meestal een in zichzelf gekeerde blik alsof ook zij aan introspectie doen en in zichzelf het zuivere zoeken. Pander had daarbij een heel eigen toets waarmee hij veel gevoel in zijn werk legde, al slaat dit in zijn commerciële kinderkopjes soms door naar het sentimentele. Vaak slaagde hij er in de ziel van de geportretteerde te vangen. Zo schreef de NRC in 1921 dat Pander wel eens wat zoet kon zijn, maar een gevoeligheid wist op te roepen die niet ontaardde omdat hij steeds ‘den grootschen eenvoud, het ongekunsteld naïeve wist te bewaren’.²²

In de tempel staat *Uchtend* op haar sokkel. Geel licht beschijnt van boven het witte marmer. Een jong meisje, licht door haar heupen gezakt, de blik neergeslagen. Onschuldig, zuiver. Couperus zag haar zo:

‘En de figuur was een sprookje, om het grote blad, dat haar het hoofd omhuifde, geheel dun en glad naar de rondheid van haar jonge schedel, en, glad ook, heel fijn palmfloers, grote lover, over de broosheid van haar schouders heenviel. En de figuur was een godin, om het onstoffelijk, teder bovenmenselijke van die angstvalligheid voor het te ruwe leven, die huiverig uitzag, als zag zij mensen, die ruw doen in een straat. En de figuur was ook nog kind en vrouw, kind om haar broosheid, vrouw om haar schoonheid in knop. En zij was zo álles, dat men niet wist, wat men haar zeggen zou: kindje, vrouw, godin of sprookje... Maar wat zij dan ook ware, zij was een bloem van lijnen, een droom van tederheid: zij was alleen een ziel. Men zag niet, dat zij klein was; men zag alleen haar lijnen, en haar lijnen waren meer een melodie voor het gevoel, dan een feit voor het oog.’²³

Uchtend was de maagdelijke inval. Zij was rein, verheven, onbezoedeld door aardse materie. Zij was de zuivere inspiratie waarnaar Pander zocht.



ARCHIEVEN

Historisch Centrum Leeuwarden (HCL)

Archief Pier Pander (PP)

Familiearchief Tjaarda

Museum Smalingerland, Drachten

Archief Pier Pander

Museum Prinsessehof Leeuwarden

Mappen Pier Pander

Tresoar Leeuwarden

Mappen Pier Pander

Archief Stichting Fryske Kultuerried, 1945-1990

Handschriftencollectie

Noord-Hollands Archief, Haarlem (NHA)

Archief Rijksacademie voor Beeldende Kunsten

Rijksprentenkabinet, Amsterdam (RPK)

Collectie A. Allebé

Nationaal Archief, Den Haag (NA)

Archief Nederlands Gezantschap in Rome

Dossierarchief Ministerie van Financiën, 1831-1940

Letterkundig Museum, Den Haag (LM)

Archief Maurits Wagenvoort

Brieven C.S. Adama van Scheltema

RKD, Den Haag

Archief Pauwels

Gemeentearchief Rotterdam

Archief familie Van der Hoeven

Groninger Archieven, Groningen (GA)

Archief familie Modderman

Nederlands Muziekinstituut, Den Haag (NMI)

Archief Willem Mengelberg

Universiteitsbibliotheek Amsterdam (UBA)

Dagboeken N.G. Pierson

Universiteitsbibliotheek Leiden (UBL)

Collectie Korteweg

NOTEN

PRELUDE

- 1 Louis Couperus, 'Bij Pier Pander', in: *Van en over alles en iedereen* (Utrecht en Antwerpen, 1990), 35-41; 35.
- 2 Smalingerland, A 3/5, Rede Van Welderen Renegers.
- 3 *Algemeen Handelsblad*, 8-12-1921.
- 4 Princessehof, Map Pier Pander.
- 5 Hans R. Rookmaaker, 'Pier Pander – an overdue classicist', in: Idem, *Arts, artists and Gauguin. The complete works of Hans R. Rookmaaker* Vol. 1 (Carlisle, 2002), 290-291.
- 6 J.P. Wiersma, *Pier Pander. Een Friese beeldhouwer in Rome (1864-1919)* (Drachten 1966), 8.
- 7 De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur.
- 8 Frédéric Bastet, *Louis Couperus. Een biografie* (Amsterdam, 1987), 181-182.
- 9 Louis Couperus, *Metamorfose* (Wageningen, 1973; 1897), 234-237.

DAGERAAD

- 1 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Berns aan Allebé, 24-10-1885; Princessehof, Lezing M. Keuning.
- 2 *Drachtster Courant*, 30-6-1969; HCL, Archief PP 8, Manuscript Autobiografie 'Een jongetje op een schip'.
- 3 *Drachtster Courant*, 30-6-1969.
- 4 J. Craandijk, *Wandelingen door Friesland* (Groningen 1978), 23; HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 5 Idem.
- 6 Idem.
- 7 Idem.
- 8 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; Princessehof, Lezing M. Keuning.
- 9 *Drachtster Courant*, 3-9-1954.
- 10 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 11 NRC, 17-6-1893; *Smellingerland. Proeve van een „geakinde” van de gemeente Samlingerland. Uitgegeven ter gelegenheid van het driehonderdjarig bestaan van Drachten, 1641-1941* (Drachten 1944 en 1950), 392.
- 12 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; *Leeuwarder Courant*, 14-6-1893.
- 13 Adi Martis, 'Het ontstaan van het kunstnijverheids-
onderwijs in Nederland en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)' in: A. Martis, H. Miedema en E. van Uiterd red., *Kunst-
onderwijs in Nederland. Nederlands Kunsthistorisch
Jaarboek 30/1979* (Haarlem, 1980), 79-171; aldaar 114-
117, 163-164; Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld.
Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940* (Rotterdam,
1997), 50; Jan Jaap Heij ed., *Lambertus Zijl 1866-1947*
(Assen, 1990), 18.
- 14 Smalingerland, A 1/2, Getuigschrift Quellinus;
NRC, 17-6 en 20-6-1893; Ernst Huisman, 'De kunst-
skilder Van Schaiks', *De Strikel* 37/1 (1994), 8-11.
- 15 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 16 Wiersma, *Pier Pander*, 232, nt. 8; *Drachtster Courant*,
3-9-1954; Evert van Uiterd, 'Burgerlijke kunst in een
burgerlijke eeuw', in: Joost Kloek en Karin Tilmans
eds., *Burger* (Amsterdam, 2002), 277-311; 299.
- 17 NRC, 17-6-1893; Princessehof, Lezing M. Keuning.
- 18 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 19 Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd; Met dank aan
E. Huisman die mij op deze brieven attent maakte.
- 20 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; *Drachtster Cou-
rant*, 30-6-1969.



- 21 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Londen, 1971), 18-27.
- 22 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 23-1-1898.
- 23 *Eigen Haard* (1893), 684.
- 24 Ibidem; L.P.J. Braat, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers* (Amsterdam, zd), 56.
- 25 Boime, *The Academy*, 20, 42-43; Peter Fusco en H.W. Janson, *The Romantics to Rodin. French nineteenth-century sculpture from North American Collections* (Los Angeles, 1980), 14.
- 26 Geciteerd in: Annie Cohen-Solal, *Naar levend model. De Opkomst van Amerikaanse kunstenaars, Parijs 1867 – New York 1948* (Amsterdam, 2003; 2001), 67.
- 27 Wiersma, *Pier Pander*, 48; Smalingerland, A 1/2, Pander aan Ferwerda, 5-12-1883; Vgl. Cohen-Solal, *Naar levend model*, 53-54; Monique Segré, *L'École des Beaux-Arts, XIXe-XXe siècles* (Parijs en Montreal, 1998).
- 28 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 29 Anne Pingoot ed., *La sculpture Française au XIXe siècle* (Paris, 1986), 31.
- 30 Smalingerland, A 1/2, Pander aan Ferwerda, 5-12-1883; Cohen-Solal, *Naar levend model*, 72; HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 31 H.B. Weinberg, 'Nineteenth-Century American Painters at the Ecole Des Beaux-Arts', *American Art Journal* 1 (1969), 66-84; 68.
- 32 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 10-6-1888.
- 33 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; P.K. van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage, 1957), 63, 153, 161.
- 34 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 10-6-1888.
- 35 J. van Looy, *Gekken* (Amsterdam 1892), 9; J. Dijkstra ea. ed., *100 jaar Prix de Rome 1884-1984* (Amsterdam 1985), 23-24.
- 36 Wiepke Loos en Carel van Tuyl van Serooskerken eds., *'Waarde heer Allebé'. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)* (Zwolle, 1988), 74-77.
- 37 Van Looy, *Gekken*, 6.
- 38 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Opstel, 13-6-1885; Dijkstra ea. ed., *100 jaar Prix de Rome*, 16.
- 39 NHA, Archief Rijksacademie, 213 en 214.
- 40 Dijkstra ea. ed., *100 jaar Prix de Rome*, 17; *Drachtster Courant*, 3-9-1954.
- 41 *Eigen Haard*, nr. 13, 1886.
- 42 NHA, Archief Rijksacademie, 214.
- 43 *Drachtster Courant*, 22-10-1885.

MOED



- 1 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 9-10-1885; HCL, Archief PP 2, Pander aan F. Ferwerda, 18-11 en 21-11-1885.
- 2 HCL, Archief PP 2, Pander aan F. Ferwerda, 18-11-1885.
- 3 Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd; HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 4 HCL, Archief PP 2, Pander aan F. Ferwerda, 21-11-1885; HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 5 *Eigen Haard* (1891), 168-170; NHA, Archief Rijksacademie, 251, Allebé aan Berns, 15-10-1885.
- 6 *Eigen Haard* (1889), 548-549; HCL, Archief PP 2, Pander aan F. Ferwerda, 21-11-1885, 4-1-1886.
- 7 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Berns aan Allebé, 25-1-1886; Idem, Pander aan Allebé, 17-7, 19-7 en 8-9-1886; HCL, Archief PP 2 en 7; Smalingerland, B 1-3.
- 8 Smalingerland, A 3/5, De Kanter aan Peters, 22-8-1919.
- 9 Smalingerland, A 1/2, Notities.
- 10 *Groene Amsterdammer*, 4-10-1919; Prinsessehof, Map PP, Pander aan Sickenga, zd [1901]; Thomas a Kempis, *De navolging van Christus*. Vert. L. Peters (Utrecht, 1887), 1-2.
- 11 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; Thomas a Kempis, *De navolging van Christus*, 38.
- 12 Ibidem; Feico Hoekstra, *Een tempel voor de ziel. Over Pier Pander en Louis Couperus* (Den Haag, 2000), 17.
- 13 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Instructie, 1-8-1887.
- 14 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 29-9-1887.
- 15 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 8-10-1887; HCL, Archief PP 8, Autobiografie; Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd.
- 16 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 8-10-1887.
- 17 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 16-11-1887; HCL, Archief Pander, 2, Pander aan Ferwerda, 2-1-1888.
- 18 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 8-10, 16-11 en 20-12-1887.
- 19 HCL, Archief Pander, 2, Pander aan Ferwerda, 2-1-1888.
- 20 Van Looy, *Gekken*, 9.
- 21 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Al-

- lebé, 20-12-1887; Pander aan Sillem, 23-12-1887, 10-6-1888; 292, Sillem aan Pander, 18-12-1887.
- 22 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Sillem aan Allebé, 31-3 [1888].
- 23 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 18-2 en 10-6-1888; Vriendelijke inlichtingen L. de Margerie, Musée d'Orsay, Parijs, 8-3 en 21-3-2007.
- 24 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 18-2, 28-2 en 30-5-1888.
- 25 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 30-5 en 10-6-1888.
- 26 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Allebé aan Sillem, 17-6-1888.
- 27 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 18-9 en 21-11-1888.
- 28 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 18-7-1888.
- 29 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 8-3-1889.
- 30 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 8-3 en 7-2-1889.
- 31 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 7-2-1889.
- 32 NRC, 22-10-1912.
- 33 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 18-8 en 2-10-1888, 7-2 en 8-3-1889; NRC, 24-5-1913; Inlichting Stedelijk Museum.
- 34 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 7-2, 8-3, en 8-5-1889.
- 35 Vriendelijke inlichtingen L. de Margerie, Musée d'Orsay, Parijs, 8-3 en 21-3-2007.
- 36 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 21-11-1888.
- 37 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 5-4 en 22-4-1889.
- 38 NHA, Archief Rijksacademie, 251, KB 14-8-1889; Allebé aan Quack, 16-8-1889.
- 39 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 40 NRC, 20-9-1919.
- 41 HCL, Archief PP 1, Moleschott aan Pander, 18-4-1890; Smallingerland, Moleschott aan Pander, 19-6-1890; NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Anon., 22-4-1890.
- 42 Idem.
- 43 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 44 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Anon., 8-9-1890; Allebé aan Sillem, 23-1-1891; Sillem aan Allebé, 9-2-1891.
- 45 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Anon., 17-2-1891.
- 46 NHA, Archief Rijksacademie, 239, Goovaerts aan Cie. van Toezicht, 26-4-1891.
- 47 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; NHA, Archief Rijksacademie, 251, Sillem aan Allebé, 22-10-1891.
- 48 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 49 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Sillem aan Allebé, 22-10-1891; R.J.Ch.V. ter Laage, *Jacques Moleschott. Een markante persoonlijkheid in de negentiende eeuwse fysiologie?* (zp, 1980).
- 50 De buste van prins Willem, uitgevoerd in marmer, is opgenomen in de collectie van het Centraal Museum, Utrecht.
- 51 Smallingerland, A 1/2.
- 52 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 53 LM, Pander en De Kanter aan C.S. Adama van Scheltema, 26-2-1914; G.J. Hoogewerff, *Felix Roma. Uit het verleden en heden der zeven heuvelen* (Zutphen, 1928), 23.
- 54 Jaap van Osta, *Geschiedenis van het moderne Italië* ('s-Gravenhage, 1989), 98-115.
- 55 *Het Familieblad*, 13-2-1904.
- 56 Peter Rietbergen, *Rome gelezen. De retoriek van de Eeuwige Stad* (Nijmegen, 2003), 17; *Nieuwsblad van het Noorden*, 21-6-1920.
- 57 *Het Familieblad*, 13-2-1904; Louis Couperus, 'De straat', in: *Van en over alles en iedereen*, 57-64; 59.
- 58 Maurits Wagenvoort, *Van Rome naar Jeruzalem* (Den Haag 1898), 39, 41; Dijkstra ea. ed., *100 jaar Prix de Rome*, 26.
- 59 HCL, Archief Pander, 1; *Nieuwsblad van het Noorden*, 21-6-1920.
- 60 *Nieuwsblad van het Noorden*, 21-6-1920; Wiersma, *Pier Pander*, 102.
- 61 Jacobus van Looy, *Wie dronk toen water! Bloemlezing uit de briefwisseling met August Allebé gedurende zijn Prix de Rome-reis 1885-1887* [F.P. Huygens ed.] (Amsterdam 1975) 40+ C.S. Adama van Scheltema, *Italië, indrukken en gedachten. Een causerie* (Rotterdam 1914) 127-132, 141.
- 62 *Het Familieblad*, 13-2-1904.
- 63 Adama van Scheltema, *Italië*, 127-132, 141.
- 64 Smallingerland, A 3/5, Pander aan Peters, 26-9-1914; Princessehof, Map Pander, Pander aan De Koo, 11-9 en 13-11-1918.
- 65 NRC, 20-9-1919; NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 12-12-1899.
- 66 *Het Centrum*, 21-1-1911; Wiersma, *Pier Pander*, 99; Smallingerland, A3/5.
- 67 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 12-12-1899.
- 68 *Het Vaderland*, 2-2-1898; NRC, 20-9-1919.



- 1 Smallerland, A 3/5, Herinneringen R.A. Boissevain-Kalff.
- 2 Zie: Gisela Mettetele, 'Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus' in: Dieter Hein en Andreas Schulz eds., *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt* (München, 1996), 155-169.
- 3 Smallerland, A 3/5, Herinneringen R.A. Boissevain-Kalff; *NRC*, 20-9-1919; *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift XXIX* (1919), dl. LVIII, 286-287.
- 4 E. Reeser ed., *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten III* ('s-Gravenhage, 1970), 380; *LC*, 10-9-1919.
- 5 Tjeerd Bottema, *Mijn Leven* (Buitenpost 1976), 68; C.S. Adama van Scheltema en L.E.J. Brouwer, *Droeve snaar, vriend van mij. Brieven* [D. van Dalen ed.] (Amsterdam 1984), 104; *LM*, Archief Wagenvoort, 4, Dagboek, 30-6-1903.
- 6 Smallerland, A 3/5, Herinneringen R.A. Boissevain-Kalff; Kees Bouwman ea., *Pieter de Josselin de Jong 1861-1906* (zp, zj), 45; Maurits Wagenvoort, *De vrijheidszoeker. Roman van het werkelijk leven* (Amsterdam, 1930), 202-3; *NRC*, 20-9-1919.
- 7 *Het Centrum*, 10-9-1919; *GA*, Archief Modderman, 128, Modderman aan K.E.W. Strootman, 5-4-1897.
- 8 Bottema, *Mijn Leven*, 69; *NHA*, Archief Rijksacademie, 243, Hogewaard aan Allebé, zd [1910].
- 9 Ter Laage, *Jacques Moleschot*, 116, 128.
- 10 Bottema, *Mijn Leven*, 69-70, 80-81; Adama van Scheltema, *Italië*, 206.
- 11 *HCL*, Archief PP 16, Fledderus aan De Koo, 27-10-1919.
- 12 Smallerland, A 3/5, De Kanter aan Peters, 1-7-1923.
- 13 Princessehof, Lezing M. Keuning; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, Kopie brief in bezit auteur; *HCL*, Archief PP 16, Fledderus aan De Koo, 13-11-1919.
- 14 Louis Couperus, 'Bij Pier Pander', 41.
- 15 Smallerland, A 3-5, De Kanter aan Peeters, 28-9-1919; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur; *HCL*, Archief PP 16, Fledderus aan De Koo, 27-10-1919.
- 16 Wiersma, *Pier Pander*, 160-161.
- 17 Smallerland, A 6, De Koo-Heybroek aan Wiersma, 29-10-1964.
- 18 In het familiearchief Van der Lek de Clercq zit bijvoorbeeld geen materiaal van of over Pander. Met dank aan C. Venema van het gemeentearchief Schouwen-Duiveland die dit voor mij uitzocht.
- 19 De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur.
- 20 M. Klein, *Louis Couperus & Pier Pander. Teksten voor en over de beeldhouwer Pier Pander* (Baarn, 1985), 13.
- 21 Kemperink, *Het verloren paradijs*, 328; *HCL*, Archief PP 8, Autobiografie.
- 22 Maarten Klein, *Noordlot en Wederkeer. De betekenis van de filosofie in het werk van Louis Couperus* (Maastricht, 2000), 163; Smallerland, A 3/5, De Kanter aan Rengers, 24-2-1907.
- 23 *LM*, Archief Wagenvoort, 2, Wagenvoort aan Vierhout, 27-11-1895; Reeser ed., *Alphons Diepenbrock*, 385.
- 24 Smallerland, A 3/5, Herinneringen R.A. Boissevain-Kalff; *NRC*, 20-9-1919; Princessehof, Pander aan De Koo, 11-9-1918.
- 25 *Drachtster Courant*, 3-9-1954; Smallerland, A 3/5, Herinneringen R.A. Boissevain-Kalff; Emmy J. B., 'Een tachtigjarige'. Knipsel in: *HCL*, Archief Pander, 9; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur.
- 26 Tine Cool, *Wij, met ons vijven, in Rome* (Amsterdam, 1930), 75-96, 164; Wagenvoort, *De vrijheidszoeker*, 207.
- 27 *Nieuw Advertentieblad*, 25-6-1898.
- 28 Louis Couperus, 'Bij Pier Pander', in: *Van en over alles en iedereen* (Utrecht en Antwerpen, 1990), 38.
- 29 Wiersma, *Pier Pander*, 152.
- 30 *LC*, 10-9-1919; *Het Familieblad*, 13-2-1904.
- 31 *Catalogo della Mostra di Belle Arti. Esposizione Internazionale di Roma* (Bergamo, 1911); Smallerland, A 3/5, Larense Kunsthandel aan Pander, 19-8-1909.
- 32 Smallerland, A 3/5, Aantekening.
- 33 Hans van der Horst, *Louis Couperus' Zijlijnen. Versieringen uit zijn handschriften, in breder perspectief* (Amsterdam, 1996), 18; Bouwman ea., *Pieter de Josselin de Jong*, 38; E. Reeser ed., *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten II* ('s-Gravenhage, 1967), 385.
- 34 *LM*, Archief Wagenvoort, 6, visitekaartje; Idem, 1, Wagenvoort aan Vierhout, 24-5-1895.
- 35 *GA*, Archief Modderman, 128, Modderman aan M.T.J. Modderman, 21-2-1895, Modderman aan Anon., 1-2-1896, De Kanter aan S.M.S. Modderman, zd [16-4-1897]; Idem, *Nieuws van den Dag*, zd. [april 1897]; Christien Vierhout en Maurits Wagenvoort. *Tegen het leven is niet te strijden. Briefwisseling 1889-1910*. Ron van de Schoor ed. (Nijmegen, 1999), 100.
- 36 *GA*, Archief Modderman, 128, De Kanter aan S.M.S. Modderman, zd [16-4-1897]; krantenartikelen.
- 37 Wagenvoort, *De vrijheidszoeker*, 202.
- 38 Smallerland, A3/5, De Kanter aan Rengers, 22-12-1906.

- 39 Couperus, *Waarde heer Veen*, dl. I, 134; dl. II, 45; Volgens Hoekstra (*Een tempel voor de ziel*, 27) was het sturen van dit laatste boek bijzonder omdat Couperus zelden presentexemplaren weggaf. Dat klopt niet, zoals ten overvloede blijkt uit de andere romans die hij Pander cadeau deed.
- 40 Smallingerland, A3/5, De Kanter aan Rengers, 22-12-1906; NRC, 2-6-1923; Louis Couperus, *Waarde heer Veen. Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever*, Frédéric Bastet ed. (Den Haag, 1977), dl. II, 9, 16.
- 41 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 289, 385, 405.
- 42 Tessel Pollmann, 'Inleiding' en 'Postscriptum', in: C. Goekoop-De Jong van Beek en Donk, *Hilda van Suylenburg* (Amsterdam 1984; 1897), 3-16, 17-19; LM, Archief Wagenvoort 4, Dagboek, 18-2-1901.
- 43 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* III, 92.
- 44 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 450.
- 45 Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd.
- 46 *Leeuwarder Courant*, 25-7-1895; HCL, Archief PP 8, Autobiografie; Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd.
- 47 HCL, Archief PP, 7, Boedelscheiding.
- 48 Wiersma, *Pier Pander*, 240-241.
- 49 NRC, 20-9-1919.
- 50 *Drachtster Courant*, 3-9-1954.
- 51 NRC, 13-6 en 22-6-1893; HCL, Archief Pander, 9, Artikel M.P. van Buijtenen, *Nieuw Friesland*, zd.
- 52 *Groene Amsterdammer*, 4-10-1919; Prinsessehof, Map PP, Pander aan J. Pander, 6-12-1910.
- 53 Tresoar, Map Pander.
- 54 Tresoar, Pander aan Dykstra, 5-9-1901; *Leeuwarder Courant*, 9-8-1900.
- 55 Smallingerland, A 3-5, Aantekening Wiersma gesprek C.E. Peters, 31-7-1964; Doos Pander, Pander aan Klaver, 31-8-1904; LC, 26-9-1903.
- 56 NMI, Archief Mengelberg, Pander aan M. Mengelberg, 4-6-1912, 25-8, 10-9 en 3-10-1914; UBL, BPL 1886, Pander aan Korteweg, 11-8-1913; NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 29-6-1899, 18-9-1900.
- 57 Wiersma, *Pier Pander*, 78-79; Smallingerland, A 3/5, Pander aan Rengers, 16-5-1919.
- 58 Smallingerland, A 3/5, De Kanter aan Peters, 28-9-1919; Pander aan Peters, 3-2-1908, 19-5 en 26-9-1914.
- 59 Wagenvoort, *De vrijheidszoeker*, 114; Harry G.M. Prick, *Een vreemdelling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deyssel vanaf 1890* (Amsterdam, 2003), 640; Prinsessehof, Map Pander, Pander aan Sickenga, 14-5-1909.

KRACHT

- 1 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 66; A.M. Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw. En een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw* (Amsterdam, 1955), 70; Wibo Burgers, 'Bart van Hove (1850-1914), de laatste *statuair* van de 19de eeuw', *Bulletin van het Rijksmuseum* 53/2 (2005), 179-192.
- 2 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Notulen CvT, 21-5-1900; Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 67.
- 3 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 18-9-1900.
- 4 Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd; LC, 31-7-1895; Smallingerland, Israëls aan Pander, 11-2-1895.
- 5 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 71, 73; P.M. Hough, *Dutch life in town and country* (Londen 1901) 169-170.
- 6 NRC, 13-4-1910; S. Kloosterman en T. Hellinga-Zwart (red.), *Great teltsjeboek foar Fryske bern* (Sneek, 1932), 149-156.
- 7 Arnold Labrie, 'Het verlangen naar zuiverheid', in: Rob van der Laarse, Arnold Labrie en Willem Melching ed., *De hang naar zuiverheid* (Amsterdam, 1998), 15-50; 26; Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, 22.
- 8 HCL, Archief PP 3; *Leeuwarder Courant*, 10-4-1902; NRC, 25-1 en 14-2-1913.
- 9 *Wereldkroniek*, 1-7-1916; *Jaarboek van het Nederlands Genootschap voor Munt- en Penningkunde* 1919.
- 10 LM, Archief Wagenvoort, 4, Dagboek, 26-6-1903; Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 71
- 11 HCL, Archief PP, 12.
- 12 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 13, 156.
- 13 NRC, 20-9-1919.
- 14 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Beschikking Minister van BiZa, 7-4-1888; Smallingerland A3/5, Pander aan Peters, 19-5-1914.
- 15 HCL, Archief PP 8, Autobiografie; Tresoar, Pander aan Van Schaik, zd; RPK, Pander aan Allebé, 18-2-1901.
- 16 Smallingerland, A3/5, Pander aan Peters, 19-5-1914; Map Prinsessehof, Pander aan Sickenga, 21-3-1901.
- 17 *Leeuwarder Courant*, 10-9-1919.
- 18 HCL, Archief PP, 4; Het bewuste werk bevindt zich nu in de collectie van het Historisch Museum Rotterdam.
- 19 *Leeuwarder Courant*, 12-9 en 10-10-1898, 10-4-1902.
- 20 *Leeuwarder Courant*, 10-4-1902.
- 21 Tresoar, Pander aan Dijkstra, 5-9-1901.



- 22 Smallingerland, A 3/5, Huidekoper aan Pander, 21-2-1917; Antwoord Pander in klad.
- 23 Zie: Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 59.
- 24 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pierson aan Muntcollege, 21-12-1897; Pierson aan Koningin Emma, 21-12-1897; Directeur koninklijk kabinet van munten, penningen en gesneden stenen aan Th.H. de Meester, 25-1-1898.
- 25 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pierson aan Pander, 20-1 en 7-4-1898; Pander aan Pierson, 8-2 en 22-3-1898; Secretariaat Emma aan Pierson, 7-4-1898.
- 26 *Drachtster Courant*, 3-9-1954; *Nieuw Advertentieblad*, 25-6-1898.
- 27 De Josselin de Jong aan Wagenvoort, 16-10-1898. Afgedrukt in: Bouwman ea., *Pieter de Josselin de Jong*, 45.
- 28 *Leeuwarder Courant*, 12-9-1898.
- 29 *Algemeen Handelsblad*, 14-10-1898; *Eigen Haard*, 9-2-1899; *Leeuwarder Courant*, 10-10-1898; Wiersma, *Pier Pander*, 105.
- 30 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pierson aan Pander, 22-11-1898; Pander aan Pierson, 28-11-1898.
- 31 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pierson aan Pander, 15-12-1898, 26-8-1899; Pander aan Pierson, 18-12-1898, 18-10-1899.
- 32 NRC, 16-10-1900; Inlichting Koninklijk Huisarchief, 13-2-2007.
- 33 B. Woelderink en M. Loonstra, *Het Koninklijk Huisarchief te 's Gravenhage* (Amsterdam, 1989), 57-58; Inlichting R. van Luttervelt, 25-3-2007; LM, Archief Wagenvoort, 4, Dagboek 21-1-1901.
- 34 Princessehof, Map Pander, Pander aan Sickenga, 14-5-1909; *Het Centrum*, 10-9-1919.
- 35 Vgl. *De beeldhouwde kop. De ontwikkeling van de beeldhouwde kop en het portretbeeld in Nederland van middeleeuwen tot heden* (Nijmegen, 1994), 25-31.
- 36 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 73.
- 37 *Het Centrum*, 3-3-1906, 21-1-1911; *Jaarboek van het Nederlands Genootschap voor Munt- en Penningkunde* 1919.
- 38 NRC, 26-5-1914, 31-5-1910, 22-7-1913.
- 39 UBA, Dagboeken Pierson, 23-6-1898, 8-7-1901, 14-6 en 28-6-1903.
- 40 UB Leiden, PBL 1886, Pander aan Korteweg, 11-8-1913; Smallingerland, A 3/5, Pander aan Peters, 12-9-1918.
- 41 Zie voor het portret van Mayer: J. Vlak, 'Adolf Mayer (1843-1942) en zijn betekenis voor de Virologie als wetenschap'. Te verschijnen in: *Gewasbescherming* 38 (2007).
- 42 NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 23-1-1898.
- 43 NMI, Archief Mengelberg, Pander aan Mengelberg, 25-8-1914; Frits Zwart, *Willem Mengelberg, 1871-1951. Een biografie, 1871-1920* (Amsterdam, 1999), 382. Samen vierden Mengelberg en Pander onder andere de verjaardag van Juliana op het gezantschap. Zie: NRC, 4-5-1914.
- 44 Smallingerland, A 3/5, Pander aan Peters, 26-9-1914.
- 45 NMI, Archief Mengelberg, Pander aan Mengelberg, 3-10-1914, 23-1 en 16-4-1915; Frits Scholten, 'De beeldhouwer Pier Pander en de portretten van Willem Mengelberg en zijn vrouw', *Bulletin van het Rijksmuseum* 43 (1995), 59-64; 62.
- 46 NMI, Pander aan Mengelberg, 16-4-1915.
- 47 NMI, Archief Mengelberg, Pander aan M. Mengelberg, . 4-9 en 24-11-1915.
- 48 NRC, 7-7-1915; Smallingerland, A 3/5, Pander aan H. de J., 7-5-1914.
- 49 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 110; www.kasteleninzuidholland.nl
- 50 Smallingerland A 3/5, Pander aan [onbekend], 1915.
- 51 LC, 17-12-1898.

GEDACHTE



- 1 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 56.
- 2 H.E. van Gelder red., *Kunstgeschiedenis der Nederlanden. Samenvattende kunstgeschiedenis van Nederland en Vlaanderen van begin tot heden* (Utrecht, 1935) 551; Jan Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (Den Haag, 1990), 12; Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 17.
- 3 Bank, *Het roemrijk vaderland*, 41.
- 4 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 7; Bank, *Het roemrijk vaderland*, 16.
- 5 A. van der Boom, *John Rådecker* (Amsterdam, 1928), 7.
- 6 Zie voor deze visie bv. het programmatische: Van der Boom, *John Rådecker*, 14-16.
- 7 Van der Boom, *John Rådecker*, 8-9, 16; Van Gelder red., *Kunstgeschiedenis der Nederlanden* (1935), 551; Idem, (1955), 520-1.
- 8 Tresoar, Pander aan Van Schaiks, zd.
- 9 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock II*, 405; Princessehof, Map Pander, Pander aan Sickenga, zd. [1901]; NMI, Archief Mengelberg, Pander aan Mengelberg, 28-5 en 4-6-1912, 3-10-1914.
- 10 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Allebé, 16-11-1887, 10-6-1888; Centrum, 10-9-1919;

- Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome 1 (1921), 25.
- 11 RKD, Archief Pauwels, Mankes aan Pauwels, zd [eind 1914].
- 12 Willibrord Verkade, *Van ongebondenheid en heilige banden. Herinneringen van een schilder-monnik* ('s-Hertogenbosch 1919), 188.
- 13 Smallingerland, A 1/2, Notitie; NHA, Archief Rijks-academie, 251, Pander aan Sillem, 21-11-1888.
- 14 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 17; Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 63, 71.
- 15 NLMD, Archief Wagenvoort, 4, Dagboek, 29-11-1900; NA, Dossierarchief Financiën, 1045, Pander aan Pierson, 12-12-1899; Vaderland, 1-10-1929.
- 16 RPK, Pander aan Allebé. 18-2-1901.
- 17 NHA, Archief Rijksacademie, 246.
- 18 LM, Archief Wagenvoort, 1, Dagboek, 5-2-1900; *Nieuwsblad van het Noorden*, 21-6-1920.
- 19 NRC, 20-9-1919.
- 20 *De Opmerker* 20 (1885), 372-373.
- 21 *Het Centrum*, 10-9-1919.
- 22 Louis Couperus, 'Bij Pier Pander', 36.
- 23 *Eigen Haard* (1893), 682; NRC, 20-9-1919; *Leeuwarder Courant*, 8-6-1918.
- 24 Adama van Scheltema, Italië, 204.
- 25 Smallingerland A 3/5, Pander aan Peters, 3-2-1908.
- 26 Mary Kemperink, *Het verloren paradijs. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam, 2001), 210-211, 217.
- 27 Wiersma, *Pier Pander*, 241; *Sljucht en Rjucht*, 20-9-1919.
- 28 Kemperink, *Het verloren paradijs*, 260; Marty Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan* (Amsterdam, 2006).
- 29 Wiersma, *Pier Pander*, 127-130; NRC, 20-9-1919.
- 30 Bastet, *Louis Couperus*, 185-204.
- 31 Couperus, *Metamorfose*, 236; Bastet, *Louis Couperus*, 45, 181, 191-194.
- 32 Hoekstra, *Een tempel voor de ziel*, 17-19.
- 33 Princessehof, Map Pander, Pander aan Sickenga, 21-3-1901.
- 34 Princessehof, Map Pander, Pander aan Van Knoppert, 6-6-1912.
- 35 Smallingerland, A 3/5, Notities 1919; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur.
- 36 Labrie, 'Het verlangen naar zuiverheid', 20, 23, 25.
- 37 B. Polak, *Het Fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolische beweging 1890-1900* ('s-Gravenhage, 1955), 4; Arnold Labrie, *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa 1870-1914* (Amsterdam, 2001), 22-23.
- 38 Hildelies Balk, *De kunstpauz. H.P. Bremmer, 1871-1956* (Proefschrifteditie, 2004), 55, 76-77.
- 39 Smallingerland A 1/2, Notities.
- 40 Labrie, 'Het verlangen naar zuiverheid', 20.
- 41 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 405.
- 42 HCL, Archief PP 8, Autobiografie.
- 43 NRC, 20-9-1919.
- 44 Balk, *De kunstpauz*, 20.
- 45 *Eigen Haard*, 19-8-1916; NRC, 25-2-1922.
- 46 *Eigen Haard*, 19-8-1916.
- 47 Smallingerland, A 1/2, Notitie.
- 48 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 405.
- 49 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 449; NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Der Kinderen, 7-4-1908.
- 50 Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 68-69; J.J. Joosten ed., *De brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen, 1892-1904. Met ter inleiding fragmenten uit het dagboek van Henri Borel 1890-1892* (Nieuwkoop, 1980), 70.
- 51 Heij, *Lambertus Zijl*, 24; NHA, Archief Rijksacademie, 232, Bottema aan Der Kinderen, 21-5-1908.
- 52 NRC, 20-9-1919.
- 53 Winfried Schüler, *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagner und Kulturreform im Geiste Völkischer Weltanschauung* (Münster, 1971).
- 54 Smallingerland, Notitie Pander.
- 55 L. Tibbe, R.N. Roland Holst 1868-1938. *Arbeid en schoonheid vereend. Opmattingen over Gemeenschapskunst* (Amsterdam, 1994), 56-57.
- 56 Smallingerland A 3/5, Notitie.
- 57 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Pander aan Sillem, 5-4-1889.
- 58 Smallingerland, A 3/5, Aantekening.
- 59 Reeser ed., *Alphons Diepenbrock* II, 405.



- 1 *Het Vaderland*, 24-8-1924.
- 2 *Zutphensche Courant*, 22-10-1926.
- 3 Kemperink, *Het verloren paradijs*, 324, 330-331; B.J.M. Welten, *Het artistieke creatieproces* (Tilburg zd), 49-50.
- 4 *Het Vaderland*, 6-2-1898; Douwe Kalma, *Samle Fersen* (Leeuwarden, 1996), 383-384.
- 5 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 71; *Leeuwarder Courant*, 19-2-1919; Wiersma *Pier Pander*, 152.
- 6 Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 72; *Smallingerland*, A3/5, Pander aan Rengers, 28-9-1906; Notitie 6.
- 7 *Smallingerland*, A 3/5, Notitie 6; Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers*, 71.
- 8 Frederik van Eeden, *Ellen. Een lied van de smart* (Amsterdam, 1891), 102-103; Jan Fontijn, *Tweespalt. Het leven van Fredrik van Eeden tot 1901* (Amsterdam, 1990), 314-318.
- 9 *Smallingerland*, A3/5, Notitie.
- 10 Idem.
- 11 Hoekstra, *Een tempel voor de ziel*, 31-33.
- 12 Jürgen-Michael Prang, *Johan Melchior van der Mey, 1878-1949. Ein Architekt der Amsterdamer Schule* (Bonn, 1997), 245-247; *Smallingerland*, A 3/5, Van der Mey aan Pander, 12-3-1919.
- 13 *Smallingerland*, A3/5, Van der Mey aan Pander, 12-3 en 2-7-1919; Pander aan De Koo, 20-5-1919; NRC, 9-4-1924.
- 14 Hoekstra, *Een tempel voor de ziel*, 34. Volgens P. van Dam, die werkt aan een biografie van N.P. de Koo, is hem geen bron bekend waaruit blijkt dat De Koo de theosofie aanhing,
- 15 *Smallingerland*, A3/5, De Kanter aan Rengers, 28-8-1906.
- 16 *Smallingerland*, A3/5, Pander aan Rengers, 28-9-1906.
- 17 *Smallingerland*, A3/5, Sillem aan Rengers, 14-12-1906; *Smallingerland*, A3/5, Notitie Rengers.
- 18 *Smallingerland*, A3/5, Pander aan Rengers, 22-12-1906.
- 19 Wiersma, *Pier Pander*, 169-172.
- 20 Tresoar, *Map Pander*.
- 21 *Groene Amsterdamer*, 29-6-1918; Wiersma, *Pier Pander*, 177.
- 22 *Leeuwarder Courant*, 8-6-1918.
- 23 NRC, 10-6-1919; *Leeuwarder Courant*, 19-2-1919; *Smallingerland* A 3/5, Elout aan Rengers, 25-2-1918.
- 24 *Smallingerland*, A 3/5, Pander aan Rengers, 6-5-1919.
- 25 Gazzeri (1866) zou in de jaren twintig naar de Verenigde Staten vertrekken. In Glendale bij Los Angeles maakte hij een beeld voor een begraafplaats dat qua thematiek enige overeenkomst vertoont met Panders beeldengroep. In 'the mystery of life', een groep van 18 figuren, worden de bezielende krachten in het leven uitgebeeld. Met de serene beeldengroep van Pander heeft het stilistisch echter niets gemeen.
- 26 *Leeuwarder Courant*, 19-2-1919; HCL, Archief PP 20, Fledderus aan De Koo, 11-3-1920; Pander aan Gazzeri, 12-5-1919.
- 27 HCL, Archief PP 20, Pander aan Gazzeri, 12-5-1919; *Smallingerland*, A 3/5, Pander aan de Koo, 20-5-1919.

SLOTZANG

- 1 *Smallingerland*, A3/5, Pander aan Peters, 15-7-1915, 29-11-1917, 12-9-1918; Wiersma, *Pier Pander*, 166.
- 2 *Smallingerland*, A3/5, Pander aan Peters, 12-9-1918.
- 3 De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur; *Smallingerland*, A3/5, Pander aan De Koo, 23-1-1919; Princessehof, map Pander, De Koo aan De Koo-Heybroek, sept. 1919.
- 4 *Smallingerland*, A 3/5, Van der Mey aan Pander, 12-3-1919, Pander aan De Koo, 20-5-1919; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur;
- 5 *Smallingerland*, Pander aan De Koo, 20-5-1919.
- 6 *Het Centrum*, 10-9-1919.
- 7 *Smallingerland*, Pander aan De Koo, 20-5-1919.
- 8 *Smallingerland*, Pander aan De Koo, 9-8-1919; De Kanter aan Peters, 22-8-1919.
- 9 De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur; *Smallingerland* A 3/5, Aantekeningen sterfbed; NHA, Archief Rijksacademie, 258, Vos aan Der Kinderen, 4-7-1919; *Smallingerland*, Pander aan De Koo, 9-8-1919.
- 10 *Smallingerland*, De Kanter aan Poutsma, zd; Idem aan Peters, 6-9 en 28-9-1919; De Kanter aan J. van Hasselt, zd. [1919]. Privé-bezit, kopie brief in bezit auteur.
- 11 HCL, Archief PP 16, Fledderus aan De Koo, 13-11 en 1-12-1919.

- 12 HCL, Archief PP 16, Fledderus aan De Koo, 11-3, 21-7, 21-9, 26-9-1920; Gazeri aan Fledderus, 15-7-1920; Archief PP 14, De Koo aan Rengers, 30-11 en 9-12-1921, Buisman aan Rengers, 16-12-1921.
- 13 HCL, Archief PP 14, De Kanter aan De Koo, 24-9-1923 en zd.; NRC, 9-4-1924.
- 14 *Leeuwarder Courant*, 30-9-1953, 4-5-1954.
- 15 NRC, 8-9-1919; *Leeuwarder Courant*, 8-9-1919.
- 16 *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift XXIX* (1919), dl. LVIII, 286-287.
- 17 *De Amsterdammer*, 20-9-1919.
- 18 Annemieke Hoogenboom, 'De status van de beeldende kunstenaar en de oprichting van de Maatschappij "Arti et Amicitia"', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 6-23; Van Uitert, 'Burgerlijke kunst', 307.
- 19 NHA, Archief Rijksacademie, 251, Der Kinderen aan Vos, 22-9-1919.
- 20 *Eigen Haard*, 2-1-1897.
- 21 *De Amsterdammer*, 27-9-1924.
- 22 NRC, 10-11-1921.
- 23 Couperus, *Metamorfose*, 235.

De Pier Pander Manifestatie is een samenwerking van:

Fries Museum

Historisch Centrum Leeuwarden

Omrop Fryslân

Friese Pers Boekerij

De manifestatie omvat een tentoonstelling in het Fries Museum, de heropening van het Pier Pander Museum en de Pier Pander Tempel in de Prinsentuin in Leeuwarden, een publicatie en een televisiedocumentaire.

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door hoofdsponsor Friesland Bank, Stichting Woudsend Anno 1816, Prins Bernhard Cultuurfonds en Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten.