

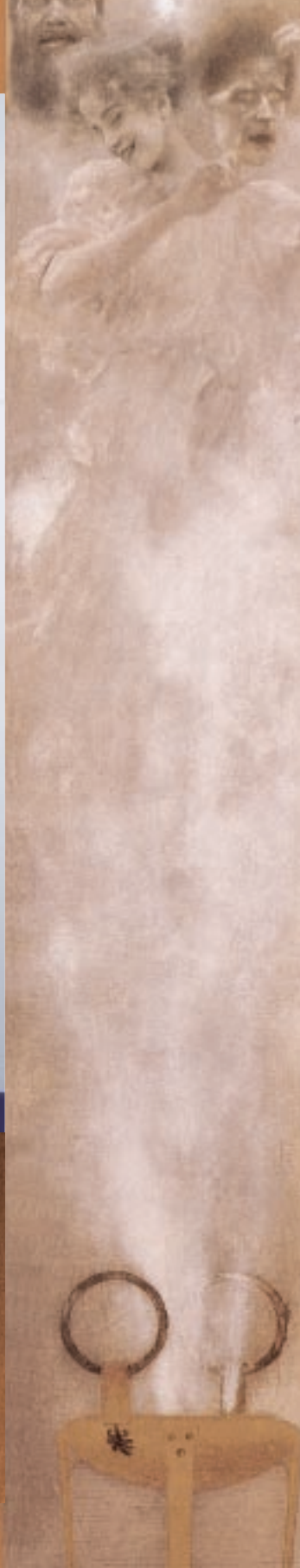
Feico Hoekstra



**Een tempel
voor de ziel**

Over Pier Pander en
Louis Couperus

Couperus Cabier V



Een tempel voor de ziel



Een tempel voor de ziel

Over Pier Pander en Louis Couperus

Feico Hoekstra

Couperus Cahier V

Louis Couperus Genootschap

2000

© Feico Hoekstra, 2000

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever en de auteur.

juni 2000, 300 ex.

ISBN 90 75 32105 8
ISSN 1386-1573

Louis Couperus

ALBA

Aan Pier Pander

I

Ziel

Toen acht jaren 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

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!

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

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!

II

Gedachte

Toen stond ze alléen: nù rijst, zinnend, Gedacht
Ter zij en, vlinder, zweeft zijn voorhoofd klaar
Bezieling om: zuidzonnestrallend dáar
Ziet hij plots weemlen uit, waarop hij wacht...

Zijn rechte hand omhoog, bootst een gebaar
Of even grijpen wilde hij wat lacht:
't Oprijzend vizioen te omarmen tracht
Hij onbewust, wordt hij diens lach gewaar...

O, Alba's jongre broeder – ziele diep
Gelijkt gij uw zuster: moeder u en maagd
Was 't uit zichzelve, dat ze uw wezen schiep;

En als wij allen heeft ook hij gevraagd
In welk geheimnis beider oorsprong sliep
En waar Gedachte is, waar uit Léven daagt...

III

Aandoening

Maar trillende aan haar andre zijde bloeit
De Emotie op, Aandoening, zuster blank,
Gelijk een luchte lelie stengelslank;
Der Ziel gelijk haar eigen glans ontgloeid.

Zij is Gedacht, haar broêr, ter zij gegroeid;
Zij klonk hem, echo, na als speeltuigklank;
Héel haar kuische gestalte, bevend rank,
Is met den dauw van teêrst gevoel omsproeid...

Zij, aan de harp van Alba's wereldlied,
Tikkelt de snaar, die 't geheimzinnigst klonk,
Naklank van heemlen, die onz' Ziel verliet,

Zoodra vernederd ze op deez' wereld zonk:
Naklank, waaruit een ieder van ons duidt
Dat hij 't symbool maar van zichzelf verluidt...

IV

Moed en Kracht

Maar om hen-drieën, manlijk, levenswarm,
Voltooit het tweeling-broederpaar den boog,
Als nieuwe Dioscuren, uit wier oog
Rustige zekerheid schier, recht, strak, ferm.

Blikte Alba's levensziel zoo angstig, woog
Haar 't Zijn zóo zwaar of smeekte zij: 'Bescherml!';
Kracht, kalm bewust is sterk gespierd den arm;
Moed welft zijn borst breed als een wal omhoog.

Zij banen 't werkelijk leven, recht en ruw,
Aan zusters twee en broeder, zieleschuw,
Die drieën, bevend naakt: ZIJ, Moed en Kracht,

Zij zijn voor Ziel, nà Denken en Gevoel,
De arbeiders twee, zonder wie 't aardsche Doel
Nooit zoû bereikt, nooit de aardsche Taak volbracht.

Een tempel voor de ziel

Inleiding.

In 1903 publiceerde Louis Couperus in het literaire tijdschrift *Groot Nederland* een reeks van vier sonnetten onder de titel *Alba*.¹ De sonnetten zijn geïnspireerd op een beeldengroep, personificaties van Ziel, Gevoel (Aandoening), Gedachte, Moed en Kracht, van de Nederlandse beeldhouwer Pier Pander (1864-1919), die sinds 1890 woonde en werkte in Rome. Couperus, die de sonnettenreeks opdroeg aan Pander, wijdde aan de eerste drie beelden ieder een sonnet, terwijl hij de laatste twee, door hem een 'broederpaar' genoemd, bezong in één enkel sonnet.

Beide kunstenaars hebben elkaar waarschijnlijk al in 1895 ontmoet in Panders huis in de Via Gaeta in Rome. Couperus' eerste visite was ongetwijfeld een beleefdheid van de ene bekende Nederlander aan de andere, maar al snel bleek er tussen hen een verwantschap te bestaan die beiden in eerste instantie wellicht niet hadden vermoed. Couperus, de uitbundige dandy, en Pander, die de bescheidenheid zelf was, vonden elkaar in een gemeenschappelijke artistieke filosofie. Tijdens hun eerste ontmoeting legden zij de basis voor een langdurige vriendschap, waarover Couperus-biograaf Frédéric Bastet schreef: 'De eerbied die Couperus voor Pander koesterde was van een zuiver gehalte. Omgekeerd herkende Pander in Couperus de eerlijke kern van een groot kunstenaarschap.'²

In het licht van deze vriendschapsrelatie is het op zijn minst opmerkelijk, dat Couperus niet reageerde op een briefje dat mr. J.A.N. Patijn, burgemeester van Leeuwarden, hem in februari 1917 stuurde met het verzoek om een financiële bijdrage te doneren voor de bouw van Panders zogeheten 'Kunsttempel' in de Friese hoofdstad. In dit gebouw zou de beeldengroep worden tentoongesteld die Couperus had aangezet tot het schrijven van *Alba*. Een jaar later benaderde de burgemeester Couperus opnieuw, nu met een verzoek om door middel van een artikel de vermogende kunstkenner over te halen bij te dragen aan de totstandkoming van de tempel. In zijn antwoord van 7 juni 1918 vraagt Couperus zich af of het wel het juiste moment is om een dergelijk initiatief te starten: 'Wordt dezer dagen in alle opzichte – iedere artiest en auteur "publiceert" – niet te veel gevraagd van de financiële draagkracht van het publiek.' Hij besloot op het verzoek niet in te gaan: 'Hoe zeer het mij dus ook leed doet op dit oogenblik niet te kunnen medewerken aan het mij toch zoo sympathieke plan der Friezen, die Pander willen eeren, geloof ik, dat het beter is gunstiger tijden af te wachten.'³

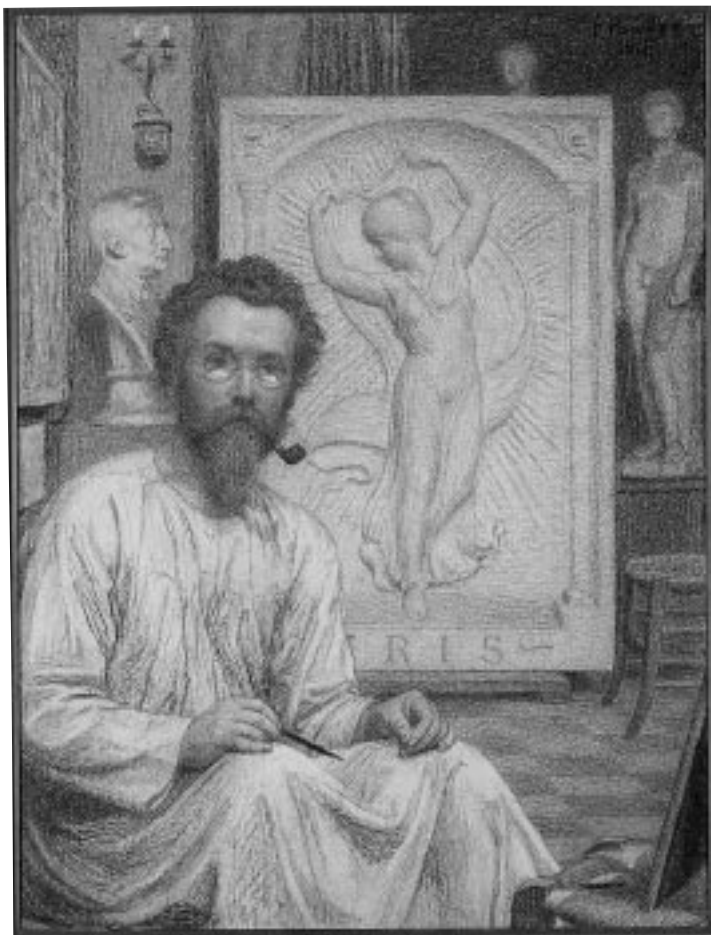
Over de werkelijke reden van Couperus beweegredenen tast men in het duister. Misschien had hij geen fiducia in het geldverslindende plan van Pander en wilde hij zich er om die reden niet aan verbinden. Kwesties van financiële aard beschouwde hij trouwens in het algemeen als hoogst onaangenaam. Hij mengde zich bovendien niet graag in actuele zaken, zelfs niet in zijn hoedanigheid van journalist. Bovendien was de belangstelling voor de kunst van Pander enigszins tanende; misschien wilde Couperus zich om die reden niet expliciet vóór het plan

uitspreken. Er is nog een mogelijkheid: in zijn literaire werk had Couperus zijn bewondering voor Panders werk al zonder reserve laten blijken. Een officiële oproep tot waardering vond hij waarschijnlijk te veel van het goede. Als 'passatist', zoals Couperus zichzelf wel noemde, was hij zich maar al te goed bewust van het feit dat zijn smaak doorgaans niet de smaak van zijn tijdgenoten was.

Wat Pier Pander aangaat, zou dit inderdaad het geval blijken te zijn. Want na zijn dood, op 6 september 1919, raakte de beeldhouwer al snel in de vergetelheid – en met hem zijn kunst. Het hoogtepunt van zijn carrière, die gestoeld was op ambacht en traditie, viel ongelukkigerwijze samen met de doorbraak van de moderne kunst, waarin de voorheen onbetwiste waarden hevig onder vuur werden genomen. Panders beeldhouwwerken hebben in de recente kunstgeschiedschrijving, waar vernieuwing en moderniteit als hoogste goed worden beschouwd en waar over het algemeen maar weinig plaats is voor andere criteria, dan ook nauwelijks serieuze aandacht gekregen. Nog altijd wordt Pander beschouwd als een onbeduidende, conservatieve beeldhouwer die, terwijl veel van zijn collega's zich stortten op alle mogelijke modernismen, hardnekkig bleef vasthouden aan het inmiddels ouderwets bevonden klassieke ideaal. Een minder vooringenomen blik op het werk van Pander leert ons echter, dat hij ondanks zijn traditionele werkwijze de ontwikkelingen van zijn tijd op de voet volgde en zich er in zijn kunst door liet beïnvloeden.

Zonder twijfel is de Kunsttempel het belangrijkste werk dat Pander ons naliet. Zijn voortijdig overlijden heeft er echter toe bijgedragen, dat de exacte betekenis van dit kunstwerk nooit geheel duidelijk is geworden. Aantekeningen die bewaard zijn gebleven, werpen weliswaar enig licht op de kwestie, maar voor een volledig begrip blijken zij ontoereikend te zijn. Toch bestaat er nog een andere belangrijke sleutel tot het geheim van Panders tempel: het werk van Louis Couperus. Naast het aan Pander opgedragen gedicht *Alba* heeft Couperus zijn vriend tevens een rol laten spelen in één van zijn boeken. In de roman *Metamorfoze*⁴ uit 1897 figureert Pander namelijk als de beeldhouwer Fedder. In een journalistieke schets voor *Het Vaderland*⁵ in 1911 noemt de schrijver Pander bij zijn eigen naam en voert hij de lezer mee naar diens atelier in de Via Nomentana. Zowel in de roman als in het krantenartikel wordt de beeldengroep die bestemd is voor de Kunsttempel, ten tonele gevoerd. Men kan daaruit opmaken dat Couperus, ondanks zijn latere terughoudendheid, de beeldengroep beschouwde als Panders *capo lavoro*.

Over Couperus' smaak op het gebied van de beeldende kunst schreef zijn jeugdvriend Frans Netscher: 'Dat hij [Couperus] zocht naar de aristocratie van den geest, de verfijning van den vorm [...], het kleurrijke, exotische, vreemde, luxueuze, en dat de werkelijkheid der zichtbare dingen rond hem, het realisme, hem ongeëmotioneerd liet.'⁶ Die aristocratie van geest en verfijning van de vorm, de artistieke uitdrukking van een grote verhevenheid, zou Couperus vinden in het werk van Pier Pander.



Zelfportret van Pier Pander in zijn atelier in Rome.

“Ja, men bouwe kunsttempels...”

In 1966 verscheen het boek *Pier Pander. Een Friese beeldhouwer in Rome*, geschreven door J.P. Wiersma, dat nog altijd geldt als de belangrijkste informatiebron over het leven van Pander.⁷ Het boek bevat een schat aan feiten, feitjes en anecdotes over de mens achter de kunstenaar, maar Panders kunst komt er te weinig in aan bod. In het succesverhaal van de eenvoudige schipperszoon uit het Friese Drachten, die het zou schoppen tot een internationaal bekend beeldhouwer, schetst Wiersma het beeld van een bescheiden en vol overgave werkende beeldhouwer, wiens werk en innemende persoonlijkheid groot respect afdwongen bij tijdgenoten. Zijn huis en atelier in Rome werden een bezienswaardigheid voor Nederlandse toeristen, die niet zelden door de ‘maestro’ naar binnen werden gehaald.

Pander had zijn opleiding genoten in Amsterdam, eerst aan de Kunst-Nijverheid Teekenschool Quellinus en later aan de Rijkskunstnijverheidsschool. Vervolgens vertrok hij, in 1883, naar Parijs om zich verder te ontwikkelen. Daar bezocht hij dikwijls het Louvre en bewonderde er de Griekse, Assyrische en Egyptische beeldhouwkunst. De moderne realistische sculpturen van Auguste Rodin (1840-1917), die bij zijn medestudenten aan de *École supérieure des Beaux-Arts* zo populair waren, boeiden hem veel minder. Pander was niet geïnteresseerd in realisme; in zijn werk zocht hij van begin af aan naar een hogere werkelijkheid. In 1885 kreeg hij voor de klassieke kwaliteiten van zijn werk de Nederlandse *Prix de Rome* voor beeldhouwkunst. Naar aanleiding van zijn inzending *Stroomninf* schreef een criticus vol lof: ‘Pander is nog jong [hij was 21 jaar], pas aan het begin van zijne loopbaan, die, indien leven en gezondheid hem gespaard blijven, schitterend kan worden.’⁸

Maar Pander kampte hevig met zijn gezondheid. Een abces aan zijn been hield hem twee jaar in het Amsterdamse Burgerziekenhuis en zou zijn gezondheid vroegtijdig ondermijnen en uiteindelijk leiden tot de dood. Pas in 1890 kon hij met zijn prijzengeld naar Rome vertrekken, in gezelschap van zijn verpleegster en huishoudster juffrouw Clara de Kanter. De eeuwige stad zou zijn tweede thuis worden. Op het artistieke vlak had Pander niet te klagen: met het beeld *Angelino* won hij in 1893 een eerste prijs op de *Esposizione Nazionale di Belle Arti*. Ook uit Nederland ontving de beeldhouwer regelmatig opdrachten. In 1897 werd hij gevraagd, mogelijk door bemiddeling van de in Rome wonende en werkende schilder Pieter de Josselin de Jong (1861-1906), om een portret van prinses Wilhelmina te vervaardigen voor de nieuwe Nederlandse munt. Waarschijnlijk heeft Josselin de Jong Pander ook aan enkele van diens latere opdrachtgevers, waaronder kunstenaars, wetenschappers en hoogwaardigheidsbekleders, voorgesteld. Pander portretteerde onder anderen dirigent Willem Mengelberg, natuurkundige dr. J.H. van 't Hoff, winnaar van de Nobelprijs in 1901, en mr. Nicolaas Pierson, voormalig minister van financiën. In 1903 maakte hij het portret van Couperus' echtgenote Elisabeth Baud.

Ondanks de vele opdrachten werkte Pander het grootste deel van zijn carrière aan de beeldengroep die zijn levenswerk moest worden. Hij droomde ervan de beelden, vijf in getal, ooit nog eens in marmer uit te voeren en in een tempel te plaatsen. In zijn visie moesten beeldhouwkunst, architectuur, schilderkunst, muziek en dichtkunst elkaar ondersteunen, want de samenvoeging van verschillende kunstvormen zou leiden tot hogere kunst. Voordat hij zelf concrete plannen had gemaakt voor de Kunsttempel, schreef hij al: ‘Dat deze ongelijksoortige edelgesteenten zich kristalliseren tot een kunsttempel. Ja, men bouwe kunsttempels en dat zal men doen, dat is de toekomst en de ontroering van de menschen zal edeler, heiliger en hooger zijn, dan de tot dusver gekende. Ja, hooger en heiliger zelfs dan die gewekt wordt bij heilige muziek in een prachtige kathedraal.’⁹

Ook Louis Couperus beschouwde de beeldengroep voor de Kunsttempel als het belangrijkste werk van de Friese beeldhouwer. Behalve met het gedicht *Alba* heeft hij zich ook elders in lovende bewoordingen over het project van de beeldhouwer uitgelaten. Panders eerste optreden als de beeldhouwer Fedder in de semi-autobiografische roman *Metamorfoze* dateert van 1897. We zien de hoofdpersoon van het verhaal, schrijver en dichter Hugo Aylva, wandelen door Rome, dwalen door musea. 'Hij ontmoette enige kennissen, hij ging naar enkele ateliers, naar Fedder – onze Fedder in Rome'.¹⁰ Het blijkt dat Aylva speciaal is gekomen om één van Fedders beelden te bewonderen: 'Ik was verlangend naar je godin,' zeide hij, bijna als verontschuldiging. In het atelier, eenvoudig als een werkplaats, wikkelde Fedder de vochtige windselen los om zijn beeld, en tegen een effen gordijn rees de grauwe klei op: tedere silhouet, bloem van lijnen.' Het bewuste beeld is het eerste schaalmodel in klei van Panders *Alba*, die later *Uchtend* zal gaan heten en die de personificatie van de Ziel is in de inmiddels bekende beeldengroep. Hetzelfde beeld, nu in gezelschap van de overige vier, komen we tegen in een artikel dat Couperus schreef voor *Het Vaderland* van 11 februari 1911. Hierin doet hij verslag van een bezoek, in gezelschap van zijn vrouw, aan Pander die inmiddels is verhuisd naar de Via Nomentana. 'Pier heeft een gordijn op gelicht en wij zien, in pleister, Alba weêr; zij staat, als de geboorte der Ziel, huiverend uit te kijken, en om haar rijzen Aandoening en Gedachte, Moed en Kracht. Het is een heel volledige groep van vijf bewonderenswaardige figuren.' Pander stelt zijn gasten op de hoogte van zijn plan om de beelden in marmer om te zetten en in een speciaal hiervoor te bouwen tempel te plaatsen. Couperus reageert hoogst verbaasd: 'Ik kijk hem aan, of hij het ernstig meent... En ik zie, aan zijn rustigen blik, waarin nauwelijks de dweperij is opgevlamd, dat hij... het ernstig meent: dat hij, de man zonder behoeften aan weelde, dat hij, de eenvoudige staâge werker... sparen gaat... de duizenden gaat verzamelen, om, voor zich, zijn tempel te kunnen bouwen en de groep, die zijn ziel symbolizeert, te kunnen houwen in marmer. Zoo dweept, zoo droomt, zoo doet alleen de kunstenaar, de zoon van de goden. Zulk een weelderige behoefte kan alleen gekoesterd worden door een dichter, die beeldhouwer is. Want die tempel zal zijn zonder nut, die beeldengroep zonder nut... en beiden zullen duizenden kosten... en deze stoere, anders behoefteeloze, weeldelooze kunstenaar heeft in zich deze weeldebehoefte voelen ontkiemen: zich éénmaal dien tempel te stichten, éénmaal voor zijn geheime dweepzucht de groep zijner ziel te zien verrijzen in het kostbare, eeuwige marmer.'¹¹

Realisatie van de Kunsttempel.

Ondanks de hoge kosten zou de tempel er in 1924 toch komen, vijf jaar na de dood van Pier Pander en een jaar na de dood van Couperus. De realisatie van de Kunsttempel maakte deel uit van de voorwaarden die Pander had gesteld voor de nalatenschap van zijn beeldhouwwerk aan de Gemeente Leeuwarden. Ook de bouw van een Pier Pander Museum maakte deel uit van de overeenkomst. Op 30 oktober 1919 berichtte de *Leeuwarder Courant*: 'De verzameling omvat ongeveer 150 plaquettes en 60 beelden, gedeeltelijk in gips en gedeeltelijk in marmer. Reeds dezer dagen zal deze collectie naar Nederland worden overgebracht. Het grootste werk van Pander, de vijf bekende beelden, dat hier geplaatst worden zou en waarvoor de gemeente een tempeltje zou bouwen, is bijna gereed en wordt verder door kunstenaars te Rome afgemaakt, naar Panders gipsmodellen. Het beste zal zijn, dat museum en tempeltje, die op Panders uitdrukkelijken wensch gescheiden gebouwd moeten worden, in elkanders nabijheid en in geheel denzelfden stijl uitgevoerd worden, waarvoor wel een goede plaats in een der gemeenteplantsoenen te vinden zal zijn en waarvoor Pander nog op zijn sterfbed een plek



Het Corso bij Piazza Colonna rond 1900. In deze omgeving verbleef Couperus enige tijd in 1911.

heeft genoemd.¹² Met die plek bedoelde de Prinsentuin, waar de tempel en het museum niet ver van elkaar werden gebouwd. Het Pier Pander Museum werd vanwege financiële problemen pas in 1954 voltooid. Deze vertraging zorgde ervoor, dat beide gebouwen, die naast elkaar stonden, niet 'in geheel denzelfden stijl' zijn uitgevoerd, zoals Pander oorspronkelijk had bedoeld. De Kunsttempel werd overigens wel volgens de oorspronkelijke opzet gebouwd. Verantwoordelijk voor het ontwerp waren naast Pander zelf, Nicolaas Pieter de Koo (1881-1960) en Johan Melchior van der Mey (1878-1949). Pander had de twee aangetrokken voor hun advies in technische kwesties. Van der Mey, architect van het Scheepvaarthuis in Amsterdam, won in 1906 de *Prix de Rome* voor architectuur.

De Kunsttempel is opgetrokken uit roodbruine baksteen en bestaat uit twee op elkaar geplaatste concentrische cirkels die worden bekroond met een kegelvormig rieten dak. Ook het dakdeel dat de overgang vormt tussen de grote cirkel beneden en de kleinere daarboven, is met riet bedekt. In de bovenste bouwring bevindt zich een twaalfstal kleine rondboogvensters met geel getinte glas-in-loodramen. De benedenmuur wordt slechts onderbroken door het monumentale, rechthoekige ingangsportaal, waarboven een zware teakhouten deur een lunet is aangebracht met een gebeeldhouwde voorstelling van *Aurora*, ofwel de *Dageraad*. Zij is gepersonifieerd als een geïdealiseerde, knielende vrouwenfiguur. Zij staart dromerig voor zich uit en draagt over haar hoofd en gespreide armen een dunne sluier. Achter haar zijn de stralen van de opkomende zon zichtbaar.

Vanwege het licht dat door de getinte vensters naar binnenvalt, is het interieur van de tempel gehuld in een goudgele gloed, wat een sacrale sfeer oproept. De muur beneden is lila-blauw geverfd en de pilaren waarop de bovenste bouwring rust zijn geel en gaan over in de gele muur van de bovenzone. In een niet geheel gesloten cirkel staan vijf levensgrote witmarmeren beelden op zwartmarmeren sokkels. Recht tegenover de ingang staat het beeld dat volgens de inscriptie op de sokkel *Uchtend* heet. Het is een fragiel kindfiguurtje zonder duidelijke trekken. Heel de houding van het beeld drukt angst en onzekerheid uit; dunne armpjes hangen ongemakkelijk langs het tere kinderlichaam. Links van *Uchtend* staat *Gedachte* op een sokkel die iets lager is dan die van *Uchtend*. *Gedachte* is gepersonifieerd door een jongen met opgeheven rechterarm; het lijkt alsof hem iets invalt en hij op het punt staat iets te zeggen. Rechts van *Uchtend* staat *Gevoel*. Zij is een jonge vrouwenfiguur en haar houding lijkt aan te geven dat zij plotseling iets gewaar wordt, iets hoort, zonder precies te weten wat dat is. Haar sokkel heeft dezelfde hoogte als die van *Gedachte*, maar is weer iets hoger dan die van de overige twee beelden. Dit zijn, blijkens hun inscripties, de personificaties van *Moed* en *Kracht*. *Moed*, rechts van *Gevoel*, is een slanke jongeman die onverschrokken voor zich uitkijkt als een herschepping van Michelangelo's *David*. *Kracht*, staande naast *Gedachte*, is verbeeld als een gespierde volwassen man, kalm en zelfbewust.

Panders aantekeningen.

Ter gelegenheid van de officiële opening van de Kunsttempel op 9 april 1924 hield Panders belangrijkste beschermheer Theo van Welderen Baron Rengers een toespraak, waarin hij een poging deed de beeldengroep te verklaren. Volgens Rengers, die zich hoofdzakelijk baseerde op aantekeningen van Pander, stellen de vijf beelden de vijf krachten voor 'waaraan het edele dat de menselijke geest scheidt, zijn aanzijn ontleent'.¹³ De baron bleef echter nogal vaag in zijn karakterisering van de verschillende beelden en leek Panders bedoelingen niet helemaal te hebben begrepen. De aantekeningen van Pander zijn echter bewaard gebleven, zodat we in ieder geval uit eerste hand kunnen vernemen wat de kunstenaar over zijn werk op schrift stelde.

De vroegste aantekening dateert van het begin van de jaren negentig van de negentiende eeuw en luidt: 'Zij [het beeld dat nu *Uchtend* wordt genoemd] doet niets, maar staat rustig in het midden en achter de vier van deze beelden, allen mannelijk [later zou hij voor *Gevoel* een vrouwenfiguur kiezen] onbewust. Echter inspireert zij dezen, die daardoor even rustig zijn als zij. Deze vier figuren moeten achtereenvolgens uitdrukking geven aan: 1°. rustig en sympathiek, ontluikende Liefde [nu *Gevoel*] / 2°. Moed / 3°. Kracht / 4°. Gedachte. Dit laatste nochtans gene opkomende of invallende, noch de werking van het denken alias hoofdbreken, noch de slotsom van enige 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. Evenzoo de Liefde niet tot een bepaald iets of iemand, of het moest zijn de Liefde tot het leven. Zoo ook de Kracht, niet alleen en in de eerste plaats de lichamelijke, maar vooral ook morele, volhardende, de op uithouden aangelegde. En de Moed, ook niet alleen en voornamelijk die om een vijand te lijf te gaan, maar vooral ook levensmoed. Voor de uitwerking van elk beeldje afzonderlijk zijn noodig alle vijf hoofdkwaliteiten. Noodig is: Liefde, Kracht, Moed en helder hoofd en last but not least: Maagdelijkheid van zin.'¹⁴

In een brief aan Rengers gaat Pander nogmaals in op de betekenis van zijn beeldengroep en de tempel: 'De Ochtend (Alba) verpersoonlijkt en verbeeld, staat onbewust in zuivere maagdelijkheid, wekkend de Aandoening, de Gedachte, den Moed en de Kracht, ook deze verpersoonlijkt en verbeeld. De beelden staan in den tempel, zoo als het verbeelde zich verhoudt in de natuur: passende woning en toegankelijk voor de mensen. Bouw en vormen drukken de maagdelijke jeugd uit, evenals de kleur en de versiering van wanden en vensters. Opschriften mogen een en ander verduidelijken.'¹⁵

Een aantekening daterend van 1904 luidt als volgt: '1e Er zit een essentie in van 't meest innig eigene, dat in al mijn werk – althans zou moeten zitten. 2e Wat nòch in de brochure, nòch in de bijgevoegde foto's nòch zelfs in de vijf gipsbeelden bijeen zal uitkomen is het geheel, het ensemble, de samenstemming van de beelden in het tempeltje. / Eerst nu de beelden vergroot worden en het gebouwtje definitief en constructief ontworpen, zal de eenheid moeten ontstaan als op een schilderij de harmonie tusschen figuren, achtergrond en lijst. Van dit werk waren tot dusver de figuren alleen, apart te zien. Eerst als alles ter plaatse klaar is zal het dus tot zijn recht kunnen komen. Des te mooier van de Commissie, die zoo iets aandurfde zonder eerst te kunnen zien. Dat wijst op geloof en is een niet genoeg te waarden feit.'¹⁶

In een in het Nederlands geschreven brief, waarin Pander de beeldhouwer Ernesto Gaggeri (1866-1965) instrueerde omtrent de gipsen modellen die de Italiaan voor hem in marmer zou overbrengen, specificeert hij zijn bedoelingen. 'De modellen alleen zijn niet voldoende voor een nauwkeurige materiële en geestelijke uitvoering.' schrijft Pander. 'De middelste figuur, met de gesloten armen, heet Alba [nu *Uchtend*] en moet de onschuldige onwetendheid van de Natuur uitdrukken in 't bijzonder van de menselijke natuur, van waar mysterieus alle dingen aan het licht komen, bij den mensch bijvoorbeeld het allereerst het gevoel en de emotie – Emotie [nu *Gevoel*] is daarom de naam van de tweede figuur die een maagdelijk meisje voorstelt, dat voor de eerste maal een diepe emotie van muzicale en morale schoonheid gevoelt. De derde figuur wil voorts de tweede beweging van de menselijke ziel uitdrukken, wil iets doen, iets voortbrengen met die in zich geziene en gevoelde schoonheid en die is de Gedachte en de conceptie (de man met de al opgeheven hand). Dan volgen de twee andere figuren van een minder geestelijke orde, maar die desalniettemin noodzakelijk zijn om het voorgenomen werk te volbrengen – het is Moed, geestdrift, noodig daarvoor [= er is

Moed, geestdrift, voor nodig] dit is de vierde figuur, die wij jonge man zullen noemen – dan is er nog geest en lichaamskracht noodig om het tot het uiterste eind te volbrengen – en [dit is] de vijfde figuur, die wij man van rijpere leeftijd zullen noemen. Ik was bezig met technische gegevens van een Hollandsch vrind (architect) [Van der Mey] om een ‘maquette’ te maken, maar ik heb het niet definitief klaar. [...] Ik hoop dat ge mijn brief zult begrijpen, want uit uw werken ik u als filosoof en vertrouwd dat ge zult meewerken aan de uitvoering óók spiritueel, ook van het relief dat boven den ingang van het tempeltje moet komen, een figuur dat “l’aurora” voorstelt, de morgen en het licht dat opkomt en verlicht.¹⁷

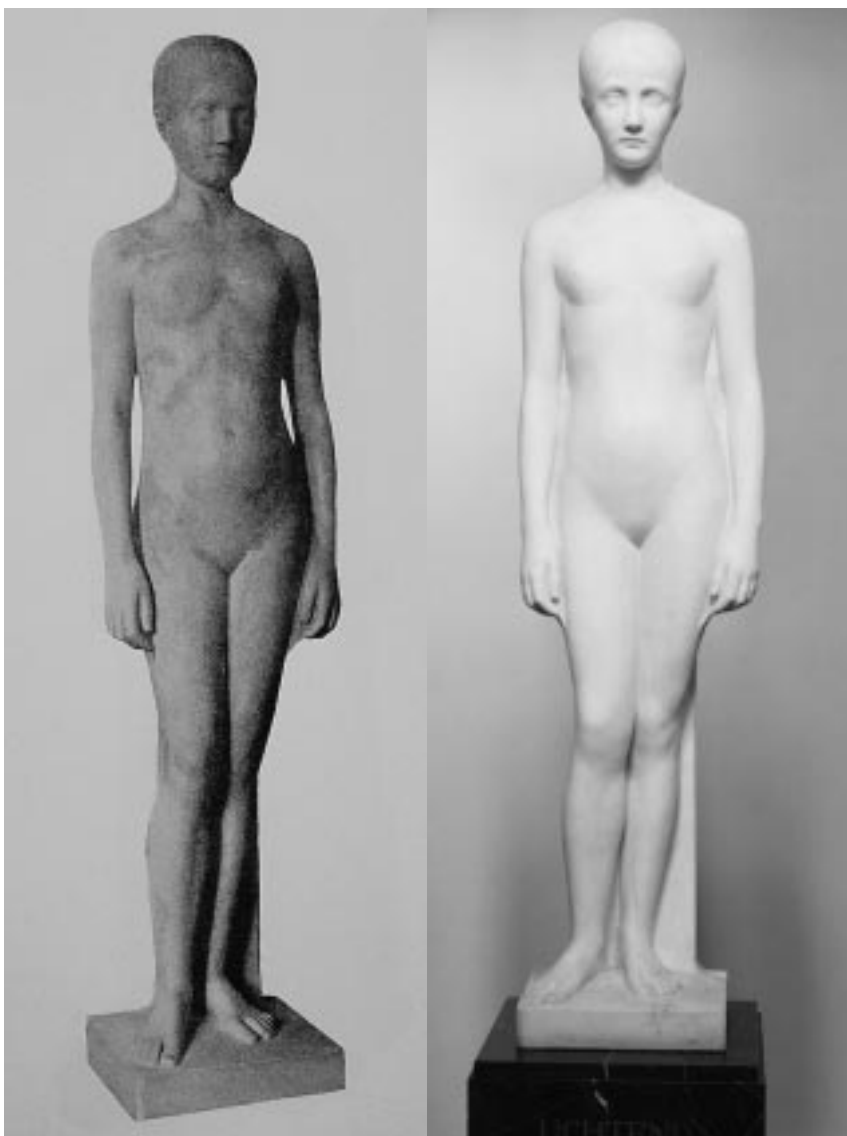
Volgens de aantekeningen stellen de beelden dus een aantal ‘hoofdkwaliteiten’ voor, die enerzijds nodig zijn om een kunstwerk tot stand te brengen, en anderzijds, in meer algemene zin, noodzakelijk zijn voor het leven. Het beeld *Uchtend* is in beide gevallen de inspirerende kracht. Zij is de personificatie van de ziel. De overige vier kwaliteiten worden uit *Uchtend* ‘gewekt’. Wat Pander bedoelt met de ‘zuivere maagdelijkheid’ van *Uchtend* of ‘de maagdelijke jeugd’ waaraan de tempel als geheel uitdrukking zou moeten geven is niet meteen duidelijk. Hetzelfde geldt voor de ‘geestelijke uitvoering’ van het werk, waar hij bij Gazeri zo op aandringt. Wel weten we nu dat Pander Gazeri niet alleen heeft aangewezen vanwege diens technische vakmanschap, maar tevens omdat hij, net als Pander, ‘filosoof’ was.

Involutie en Evolutie.

Wiersma vermeldde in zijn biografie over Pier Pander dat het geloof van de kunstenaar ‘bovenzinnelijk gericht [was], het had occulte inhouden – het kerkelijk hervormde, later gereformeerde geloof van zijn moeder en het doopsgezinde geloof van zijn vader was hij ontgroeid; hij had elders ankergrond gevonden.¹⁸ Deze nieuwe ‘ankergrond’ van Pander was de theosofie, de occulte ‘geesteswetenschap’ van de Goddelijke Wijsheid die aan het eind van de negentiende eeuw een grote populariteit kende onder kunstenaars en intellectuelen. Zij omarmden de theosofie en aanverwante esoterische bewegingen als een welkom tegenwicht voor het groeiende materialisme en rationalisme. In de kunsten maakte het realisme dan ook al snel plaats voor het symbolisme. Men was niet meer geïnteresseerd in de empirische realiteit, maar in een bovenzinnelijke, metafysische werkelijkheid: de wereld van dromen, visioenen en spiritisme.

Van de Nederlandse symbolistische kunstenaars die zich intensief met de theosofie bezighielden, zijn Theo van Doesburg (1883-1931) en Piet Mondriaan (1872-1944) de bekendste.¹⁹ In een brief aan Van Doesburg uit 1918 verklaart Mondriaan zelfs dat het boek *De Geheime Leer* (1888)²⁰ van ‘madame’ Helena Blavatsky (1831-1891) de bron is van zijn ideeën.²¹ In een eerdere brief aan Israel Querido uit 1909 verwijst Mondriaan waarschijnlijk naar hetzelfde boek: ‘Voorlopig althans wil ik mijn werk laten blijven op het gewone zintuigen-terrein, want daar leven we nog in. Maar toch kan kunst een overgang reeds vormen tot fijnere regionen: ik noem het misschien verkeerd geestelijke gebieden, want alles wat vorm heeft, is nog niet geestelijk heb ik gelezen. Maar ‘t is toch de omhooggaande weg, van de stof af.’²²

In 1875 had Helena Blavatsky in New York de Theosophical Society opgericht en sindsdien gold zij als de drijvende kracht achter de theosofische beweging. De occulte leer was haar naar eigen zeggen op geheimzinnige wijze in Tibet geopenbaard, hetgeen in 1877 leidde tot de publicatie van *Isis Ontsluierd*.²³ De invloed van dit boek op het culturele leven van de late negentiende eeuw was enorm. Zoals Mondriaans brieven al aantonen, geldt hetzelfde voor haar tweede belangrijke studie *De Geheime Leer*. Blavatsky was aan het eind van de negentiende eeuw dé goeroe op het gebied van de theosofie.



Het beeld Alba of Uchtend, links op een foto in 1896 en rechts het beeld zoals het in de tempel is opgenomen.

In wezen is de theosofische leer een optelsom van westerse en oosterse mystiek. Naast de ideeën van de grote filosofen en gnostici uit de oudheid, zijn ook die van de belangrijkste vertegenwoordigers van het christendom en andere religies, met name het boeddhisme, in de leer terug te vinden. Volgens de theosofie manifesteert god, ofwel de geest, zich in de stoffelijke wereld middels een proces van inwikkeling, ook wel Involutie genoemd. Annie Besant (1847-1933), een vooraanstaand theosofe die ook in Nederland grote bekendheid genoot, omschreef dit proces als volgt: 'Hij [het "geestelijk Verstandswezen"] moet zichzelf in stof hullen, tot zich trekken een omhulsel van materie, rondom zich verzamelen bouwstoffen van al de werelden, de geestelijke, de verstandelijke, de emotioneele en de stoffelijke; dit is de inwikkeling van den Geest in de stof – Involutie – somtijds genoemd de nederdaling van Geest in stof, somtijds de val des Menschen.' De neergedaalde (ook wel vernederde) geest, oftewel de ziel, blijft echter altijd terug verlangen naar zijn hogere oorsprong. Het leven, dat is de bezielde materie, is er daarom altijd op gericht deze oorspronkelijke toestand weer te bereiken: 'Dit is Evolutie, de opstijging van de Geest door den stof'.²⁴

Er zouden zeven zogenaamde astrale gebieden zijn, waarin geest en stof steeds in andere verhoudingen tot elkaar staan, opklimmend van de dode materie tot de levende wezens. De mens bevindt zich in het vierde astrale, boeddische gebied.

Theosofen bestuderen de beschikbare kennis over de verschillende wereldreligies en filosofische stromingen om hieruit verborgen waarheden te destilleren die hen tot een hogere graad van vergeestelijking kunnen brengen. Een belangrijk aspect van deze evolutieer is de reïncarnatie of zielsverhuizing, door middel waarvan de mens verder kan evolueren naar een hogere levensvorm, van het vierde astrale gebied naar, uiteindelijk, het zevende, ook wel nirwana genoemd. Het bereiken hiervan, waarmee 'het Geheim' wordt ontsluit, is echter slechts weggelegd voor enkele ingewijden.

Dat Pander geloofde in reïncarnatie, kan worden opgemaakt uit een overgeleverde uitspraak van hem aan juffrouw De Kanter: 'Over 1300 jaar zien we elkaar weer en leven we weer net zoals nu.'²⁵ Al aan het begin van zijn carrière als beeldhouwer had Pander zich beziggehouden met de vraag naar de aard en oorsprong van de ziel. Met name tijdens het eedergenoemde ziekbed had hij zich hierover bepaalde ideeën gevormd. In zijn handgeschreven herinneringen memoereerde Pander (in de derde persoon): 'er kwam juist in de periode dat het slechter ging een berusting over hem, die dikwijls als een religieuze overgave was en eens zelfs steeg tot extaze.' Hij werd er zich bewust van dat het leven zich uitstrekke boven dat van de individu: 'Hij had een uur gehad van zelfverzaking. Wat deed het ertoe 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", eene ervaring die hem een steun zou blijven ook toen hij een jaar later – genezen, het gewoon gezonde leven van vroeger kon voortzetten.'

Hoewel het verblijf in het ziekenhuis voor Pier Pander in lichamenlijk opzicht een aanzienlijke achteruitgang betekende, was hij tijdens zijn ziekteperiode in geestelijk opzicht sterker geworden. Hij beschrijft zijn ervaring zelfs als een soort reïncarnatie; hij voelde zich voortaan als 'herboren, maar nu als met een verheerlijkt lichaam'. Als een verlicht mens nam hij zijn beeldhouwwerk weer op: '- En thuis in zijn atelier werkte hij, werkte en werkte als in een verklaard bestaan.'²⁶

Couperus' *Alba* en de Kunsttempel vergeleken.

In de theosofie vond Pander een theoretische basis voor zijn levensgevoel en artistieke overtuiging. Men mag dan ook verwachten dat de sporen hiervan in zijn

vrije sculptuur tot uitdrukking komen. Bij de Kunsttempel is dat zonder meer het geval.

Louis Couperus onderkende meteen het belang van de beeldengroep. Hij zag dat de beelden ideeën tot uitdrukking brachten die ook de zijne waren. Al in *De stille kracht* (1900) blijkt Couperus' belangstelling voor het occultisme, hoewel in deze roman het mysterie nog grotendeels verhuld blijft. In later werk, zoals *God en goden* (1903), *Over lichtende drempels* (1902) en *De berg van licht* (1906) probeert Couperus het mysterie te verklaren door middel van de theosofie. Ook het gedicht *Alba* moet tot deze pogingen gerekend worden. Ongetwijfeld hebben Pander en Couperus uitgebreid gesproken over de tempel en de thematiek die er aan ten grondslag ligt. In ieder geval is zeker, dat er zonder tempel ook geen *Alba* geweest zou zijn. Een vergelijking tussen Panders Kunsttempel en Couperus' gedicht kan daarom de betekenis van beide kunstwerken verder verduidelijken.

Het beeld dat in Couperus' eerste sonnet optreedt is *Uchtend/Alba*, de personificatie van de ziel, die in Panders Kunsttempel een centrale plaats inneemt. Pander noemt *Uchtend* 'de onschuldige onwetendheid van de Natuur [...], van waar mysterieus alle dingen aan het licht komen'. *Uchtend* wordt dus gepresenteerd als de bron van alle leven. Dit komt overeen met de wijze waarop zij in het gedicht wordt omschreven. Bij Couperus is zij [...] Ziel, uit wie spat stralend 's levens vlam!' In de beide eerste kwatrijnen beschrijft Couperus de geboorte van de ziel, waarmee we meteen belanden in het domein van het occultisme. Zoals reeds eerder uiteengezet, is volgens de theosofie de ziel de in de stoffelijke mens neergedaalde, ook wel vernederde of ingewikkelde geest. De eerste fase van inwikkeling is het licht, dat door theosofen ook wel 'fijnstoffelijk' wordt genoemd. Het licht is bij uitstek het symbool van de goddelijke openbaring. Over de (goddelijke) ziel wordt om die reden gesproken in termen van licht of vuur. Couperus heeft het over 'uchtendkrieken', 'oorspronglicht' en 'nieuwen dag', maar ook over 's levens vlam'. De ziel maakt zich in het eerste kwatrijn 'vrij uit zelfgeheim', oftewel uit de onbewuste – de voor *Uchtend* zélf geheime – wereld van de geest. Pander spreekt vergelijkbaar van 'onwetendheid'.

Couperus beschrijft in de beide terzinen van het eerste sonnet 'bevende schoonheid' van *Uchtend*, geheel in overeenstemming met de uitbeelding door Pander. Couperus constateert dat zij 'levensbang' is en een 'Ziel des leeds', maar benadrukt tegelijkertijd haar autonome kracht; zij 'Rijst [...] uit haar zelfgeboorte'. Daarmee geeft Couperus haar eeuwigheid aan: wie zichzelf geboren kan laten worden, is immers onsterfelijk. De 'zelfgeboorte' is niets anders dan de inwikkeling van de eeuwige geest in de vergankelijke stof, waarmee het leven aanvangt.

Het tweede sonnet is gewijd aan *Gedachte*. Hoewel Pander in zijn brief aan Gazzeri aangeeft dat 'het gevoel en de emotie' het eerst vanuit de ziel opkomen, kiest Pander voor *Gedachte*. Het kan zijn, dat Couperus zich in de volgorde heeft vergist, maar het is ook mogelijk, dat hij het met Pander op dit punt oneens was. In het verhaal *Jabve* uit *God en goden* waarin Couperus het ontstaan van het heelal en de verschillende godsdiensten beschrijft, wordt namelijk de 'vorm' door de Adem *gedacht* en zijn 'de werelden [...] in den Aanvang wortelgeschoten uit de schitterende lichtkiem der eerste Gedachte'. In *Alba* is *Gedachte* 'zinnend', hetgeen wil zeggen dat hij tot het rijk van het tastbare, van de stof behoort. Het 'voorhoofd klaar', dat Couperus de personificatie toeschrijft, komt bijna letterlijk overeen met een opmerking van Pander in één van zijn aantekeningen. De *Gedachte* is, zo schrijft hij, 'gene opkomende of invallende, noch de werking van het denken alias hoofdbreken, noch de slotsom van enige overdenking, maar eenvoudig de klaarheid, de helderheid van hoofd'.

Couperus noemt *Gedachte* vervolgens 'Alba's jongre broeder' en *Uchtend/Alba* derhalve 'uw zuster'. Tegelijkertijd noemt hij haar 'moeder u en maagd', die 'uit

zichzèlve [...] uw wezen schiep'. Pander schrijft inderdaad dat uit *Uchtend* 'alle dingen' voortkomen, ook de *Gedachte*. De *Gedachte* wil echter niet alleen weten waar zijn eigen oorsprong is, maar wil tevens weten waar de oorsprong van zijn ziel, van *Uchtend* ligt. Hij worstelt met de vraag die elk mens bezighoudt: 'En als wij allen heeft ook hij gevraagd / In welk geheimnis beider oorsprong sliep / En waar Gedachte is, waar uit Léven daagt...'. Opnieuw lijkt Couperus hier naar zijn eigen werk te verwijzen: 'Waarom... ben ik geblazen uit Adem en wie was Adem? Uit wie was Adem zelve geblazen en waar vind ik het eerste Begin...?' vraagt Jahve zich af in het gelijknamige verhaal.

Voor de *Gedachte* blijft de oorsprong van het leven geheim. Het *Gevoel*, dat bij Couperus *Aandoening* heet, weet evenmin de oorsprong, maar zij *hoort* deze wel, namelijk als een 'naklank uit de heemlen', de goddelijke wereld van de geest. Couperus gebruikt hier dezelfde metafoor als Pander in zijn brief aan Gazzeri: 'gevoel' als 'muziek'. Pander heeft het over 'een diepe emotie van muzicale en morale schoonheid'. En ieder mens die de 'naklank' hoort (of eigenlijk: deze emotie ervaart) weet *gevoelsmatig* dat hij slechts een 'symbool' is van zijn hogere geestelijke oorsprong: 'Zij, aan de harp van Alba's wereldlied, / Tikkelt de snaar, die 't geheimzinnigst klonk, / Naklank van heemlen, die onz' Ziel verliet, / Zoodra vernederd ze op deez' wereld zonk: / Naklank, waaruit een ieder van ons duidt / Dat hij 't symbool maar van zichzelf verluidd...' Hiermee heeft Couperus opnieuw een poëtische omschrijving van het involutieproces gegeven.

In het vierde en laatste sonnet van *Alba* richt Couperus zijn aandacht op de beelden *Moed* en *Kracht*. Pander noemt hen 'figuren van een minder geestelijke orde', hetgeen betekent dat zij verder zijn ingewikkeld in de stof dan *Gevoel* en *Gedachte*. Maar, dicht Couperus in de voorlaatste terzine van *Alba*: 'Zij banen 't werkelijk leven, recht en ruw'. Hij ziet dit 'tweeling-broederpaar' vooral als beschermers van de overige drie personificaties, die 'bevend naakt' zijn. Want *Moed* en *Kracht* zijn weliswaar minder geestelijk, maar tegelijkertijd niet 'zieleschuw' als de anderen en daarom – volgens Pander – 'noodzakelijk [...] om het voorgenomen werk te volbrengen'; 'De arbeiders twee', schrijft Couperus in zijn slotregels, 'zonder wie 't aardische Doel / Nooit zoû bereikt, nooit de aardische Taak volbracht.'

Literatuur en filosofie

De sonnettenreeks *Alba* bewijst dat Couperus en Pander elkaar in artistieke zin volkomen begrepen en dat beide kunstenaars dezelfde inspiratiebron kenden. Zij waren echter onafhankelijk van elkaar geïnteresseerd geraakt in het occultisme. In de laatste helft van de negentiende eeuw waren ideeën op het gebied van de theosofie en het occultisme in zwang, zodat het nagenoeg ondenkbaar is dat beide kunstenaars niet op de hoogte zouden zijn geweest van het theosofisch gedachtegoed. Pier Pander hield niet alleen de ontwikkelingen op het gebied van de beeldende kunst bij, maar was ook zeer goed op de hoogte van de heersende ideeën in de literatuur. Het is mogelijk Frederik van Eeden (1860-1932) geweest die met zijn gedicht *Ellen, een lied van de Smart* uit 1891, de eerste aanzet heeft gegeven tot Panders verbeelding van de ziel. Pander schreef stukken uit dit gedicht over en bewaarde de aantekeningen tot aan zijn dood.²⁵ De genoteerde passage 'Goudkern van Liefde in Steen van Haat' zal de beeldhouwer uiteraard zeer hebben aangesproken. Maar ook in andere delen van het werk zijn verregaande overeenkomsten te ontdekken tussen Van Eedens verbeelding van de ziel en die van Pander. Als Van Eeden de ziel beschrijft met haar 'klein lichaam [...] zóó wankelelend en broos'²⁸, dan is het niet moeilijk om deze voor te stellen in de gedaante van *Uchtend*. Ook komen we bij Van Eeden een beeldhouwer tegen die nogal lijkt





op Couperus' Fedder, 'de man zonder behoeften aan weelde, [...] de eenvoudige staãge werker' en de 'stoere, [...] behoefteloze, weeldeloze kunstenaar'. En net zoals Couperus van Pander vernam dat die zijn ziel in steen wilde vertalen, is bij Van Eeden de beeldhouwer bezig zijn ziel ('zijn schoonste Zelf') in steen uit te houden. Van Eedens beeldhouwer is 'den eenzaam-somberen werker' die 'niet zal rusten van zijn vrome taak / eer hij zijn schoonste Zelf bestendig ziet / In vast geheel van vlekkeloozen steen'.²⁹ Voor de ziel wil de 'ik' in het gedicht van Van Eeden bovendien een huis bouwen, zoals Pander voor de ziel een tempel wilde oprichten: 'O mocht ik bouwen om uw lieve ziel,' schrijft Van Eeden, '[...] voor altijd een hoog huis van vrede'.³⁰ Dat Pander zich tot Van Eedens gedicht voelde aangetrokken en er een zekere herkenning en inspiratie in vond, moge duidelijk zijn.

In aanvulling op hetgeen hij las, zal Pander over de ziel gediscussieerd hebben met Louis Couperus, maar ook met Maurits Wagenvoort (1859-1944). Zowel Couperus als de schrijver en journalist Wagenvoort beschouwden Pander's woning in Rome als een vast aanlooppunt. Wagenvoort was buitengewoon geïntrigeerd door de vraag naar het hoe en waarom van de ziel. In de krachtige, levenslustige poëzie van de Amerikaan Walt Whitman (1819-1892), wiens dichtbundel *Leaves of grass* hij in 1917 in het Nederlands vertaalde, vond hij hierop het antwoord.³¹ Een belangrijk thema in het werk van Whitman is de vrije liefde, waaronder de liefde tussen twee mensen van dezelfde sekse wordt begrepen. Voor Whitman is de ziel tweeslachtig, een opvatting die niet alleen Wagenvoort en Couperus onderschreven, maar die ook Pander met de Amerikaan deelde, zoals nog zal blijken. Whitman ervoer de ziel als een kosmisch gevoel van zuiverheid, dat hij beschouwde als een herinnering aan zijn universele oorsprong.

In een brief aan de Amsterdamse schooljuffrouw Christie Vierhout, gedateerd 8 januari 1906, verdedigt Wagenvoort Whitman tegen het vermeende onbegrip van Vierhout voor de inzichten van zijn geestelijke leraar; 'alles is ziel', schrijft hij concluderend.³² We hoeven er nauwelijks aan te twijfelen, dat Wagenvoort Whitmans filosofische inzichten ook aan Pander heeft uiteengezet. In een brief van 24 mei 1895 schrijft Wagenvoort aan Vierhout: 'Ik gevoel groote vriendschap voor Pander en hij voor mij: wij vertellen elkaar wat we denken, wat we hopen, wat we droomen en wij begrijpen en waarderen elkaar'.³³

Over Pander's vriendschap met Couperus is al het nodige gezegd. Hoeveel zij qua karakter ook mochten verschillen, wat betreft hun opvattingen over de taak van de kunst en de kunstenaar stonden zij verrassend op één lijn. Niet voor niets noemde Couperus Pander 'een dichter, die beeldhouwer is.' Ook is het geen toeval dat Pander van Couperus juist in *Metamorfoze* een belangrijke bijrol kreeg toegewezen. In dit boek zet Couperus zijn visie op het kunstenaarschap uiteen, een visie die hij gemeen had met Pander. In een artikel uit 1994, getiteld: 'Een ziel die zich verdeelde...?' Een nieuwe interpretatie van Couperus' *Metamorfoze*, toont Maarten Klein aan dat Couperus' verhaal in feite handelt over het noodlot en de ondergeschiktheid van de mens aan een hogere macht.³⁴ 'Wat Couperus erin heeft weergegeven,' aldus Klein, 'is even Couperiaans als in vele andere romans van hem: een mens is zoals hij is. Een kunstenaar kan niet anders dan metamorfoser, d.w.z. scheppend werkzaam zijn nadat hij daartoe door hogere machten is aangezet'.³⁵

Klein toont verder aan, dat Couperus zijn ideeën grotendeels ontleende aan het werk van de Amerikaanse filosoof en dichter Ralph Waldo Emerson (1803-1882), die vanaf het midden van de negentiende eeuw een aantal zeer invloedrijke studies met betrekking tot de ziel publiceerde en ondermeer als de leermeester van Whitman kan worden beschouwd.³⁶ Volgens Emerson staat de mens, de genie

in het bijzonder, rechtstreeks in contact met het goddelijke, ook wel 'One', 'Unity' of 'Over-Soul' genoemd. Het goddelijke stroomt via de ziel bij de mens binnen: 'there is no screen or ceiling between our heads and the infinite heavens [...] We lie open on one side to the deeps of spiritual nature, to the attributes of God.'³⁷

Gezien het contact dat Couperus met Pander onderhield en het feit dat hij hem laat optreden in *Metamorfoze*, is het aannemelijk dat Emersons filosofie bij Pier Pander bekend was en dat hij er zich in zijn werk door heeft laten beïnvloeden. De discussies over het kunstenaarschap zoals die in *Metamorfoze* voorkomen, hebben ook in werkelijkheid plaatsgevonden. Couperus en Pander bewonderden elkaar zeer en wisselden ideeën uit die zij vaste vorm gaven in hun werk. De rol die Fedder speelt in *Metamorfoze*, is weliswaar een kleine rol, maar door op deze manier naar zijn vriend Pander te verwijzen heeft Couperus blijk gegeven van zijn grote waardering voor de beeldhouwer en diens werk. Deze gedachte wordt ondersteund door de illustratie van Jan Toorop (1858-1928) die de originele omslag van Couperus' roman siert en die geïnspireerd is op de passage waarin Pander/Fedder voor Couperus/Aylva de vochtige doeken verwijdert van het kleimodel van *Uchtend*. De tekening van Toorop stelt de – letterlijke – ontwikkeling van de ziel voor.³⁸

Panders belangrijkste leermeester op het gebied van de wijsbegeerte was echter niet Whitman of Emerson, maar de tegenwoordig bijna vergeten Duitse filosoof en theosoof dr. Carl Freiherr Du Prel (1839-1899). Volgens de met Pander bevriende archeologiestudent J. Wiardi Beckman kende de beeldhouwer het werk van Du Prel zeer goed: 'Als Pander 's avonds las, dan was het niet zelden over een onderwerp, dat hem naast zijn kunst vooral belang inboezemde: de theosofie. Van Karl du Prel [sic] had hij bijna alles gelezen.'³⁹

Net als bij Emerson en Whitman draait het in de studies van Du Prel om de ziel. Du Prel kent de ziel een 'organiseerend vermogen' toe, waarmee het stoffelijk lichaam van de mens wordt gevormd. 'Als de werking van de hersenen verstandig is,' aldus Du Prel in *Het menschraadsel*, 'dan moet klaarblijkelijk ook het orgaan uit de een of andere redelijke oorsprong afgeleid worden. Dat doet de nieuwe zielsleer, zij laat het materialistisch idee, dat de hersenen de gedachten voortbrengen, tot op zekere hoogte gelden, maar zij voegt erbij: de ziel brengt de hersenen voort. Om aan alle eischen te voldoen, moet de nieuwe zielsleer ook de verbinding van de ziel met het lichaam verklaren. Hiertoe hebben wij de [...] tusschen hersenen en ziel bestaande verhouding uit te breiden, d.w.z., wij moeten de ziel het organiseerend vermogen toekennen, waardoor zij in staat is het lichaam te vormen. Niet slechts de hersenen, maar geheel het lichaam is een orgaan der ziel.'⁴⁰ Het lichaam kan naar Du Prels mening niet los worden gezien van de ziel, 'want als de ziel het organiseerend vermogen bezit, is de mensch hare verschijningsvorm.'⁴¹ Dat niet het lichaam, maar de ziel de organiserende kracht bezit, wordt pas na de dood bewezen: 'het ontzielde lichaam verliest zijne organisatie en lost zich in zijne bestanddelen op.'⁴²

In het werk van de kunstenaar, 'in zooverre het geniaal is, dus uit het onbewuste komt', valt eveneens de deelname aan het organiserende principe op te maken.⁴³ In *Psychologie der Lyrik* (1880) betoogt Du Prel dat de onwillekeurigheid van de kunst, waarbij het schoonheidsideaal van de oude Grieken in zijn ogen nog altijd geldig is, een bewijs is voor de goddelijke oorsprong ervan. Niet de artistieke persoonlijkheid is de scheppende kracht, 'sondern nur als Theil der Natur sind wir thätig, oder vielmehr die Natur ist in uns thätig.'⁴⁴ De kunstenaar wordt onbewust gestuurd door zijn ziel en is feitelijk niet meer dan een willoos werktuig. Over de beeldhouwer schrijft Du Prel in dit verband: 'Nur dann aber wird der Bildhauer den Stein zu beleben vermögen, wenn seine Conception nicht

blos reproducirenden, sondern der schöpferischen Phantasie entspringt; wenn er die Functionsweise der Natur nachahmt, oder besser gesagt, wenn die Natur selbst in der Phantasie des Künstlers, als dem von ihr geschaffenen Werkzeuge, ihre schöpferische Gestaltungskraft idealiter fortsetzt, welche sie realiter in den lebenden Wesen bekundet.⁴⁵ Met 'Natuur' bedoelt Du Prel niet de stoffelijke wereld, maar de geestelijke wereld die achter de stoffelijke schuilgaat, precies zoals Pander er in zijn brief aan Gazeri over schrijft: 'de Natuur [...] van waar misterieus alle dingen aan het licht komen.'

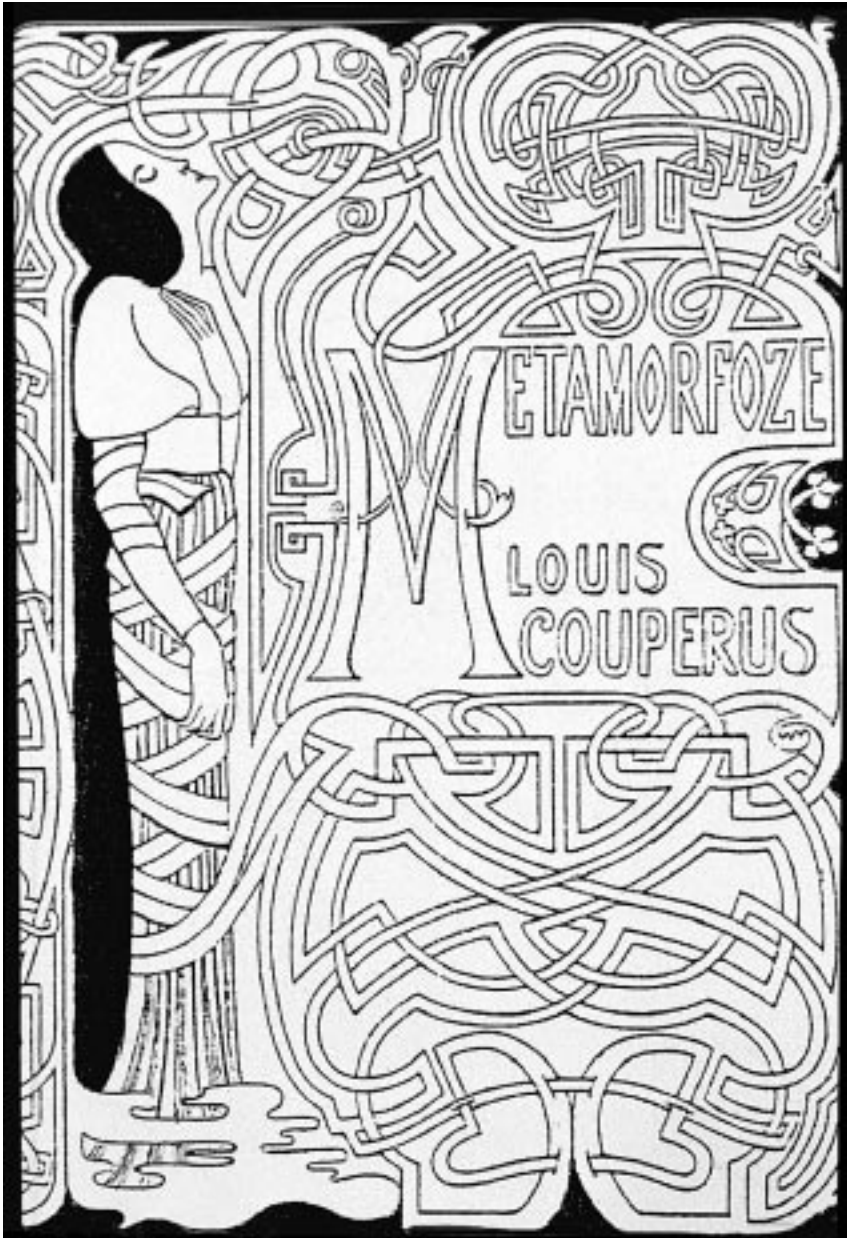
De androgyn kunstenaarsziel.

Als personificatie van de ziel is *Uchtend* de belangrijkste van de vijf beelden in de Kunsttempel. Daarom is zij in het midden van de groep geplaatst en heeft zij de hoogste sokkel toegewezen gekregen. Het is niet direct duidelijk, hoe Pander ertoe is gekomen om *Uchtend* op deze wijze vorm te geven. In ieder geval koos hij niet voor de gebruikelijke iconografie van *Psyche* als een meisje met vlindervleugels.⁴⁶ Hij heeft het beeld zelfs niet die naam mee willen geven. Panders aantekeningen geven maar weinig informatie omtrent de herkomst van de figuur. In *Metamorfoze* komt het beeld echter wel uitvoerig aan bod en de roman vormt dan ook de belangrijkste bron om iets over het wezen van *Uchtend* te weten te komen.

Klein merkt in zijn studie van Couperus' *Metamorfoze* op dat Hugo Aylva geen *alter ego*, maar een metamorfose is van Couperus, 'een afsplitsing van zijn ziel, zoals Aylva's romanfiguren metamorfoses zijn van hém. In alle gevallen gaat het om de relatie kunstenaar-geschapene.' Op grond van de verhoudingen Aylva-Mathilde en Aylva-Arnold en de door Aylva zelf gegeven metamorfosetheorie komt Klein tot de conclusie dat Aylva's kunstenaarsziel tweeslachtig is. Gezien de relatie tussen Couperus en Hugo Aylva stelt Klein vast, dat Couperus de ideeën van zijn romanfiguur volledig onderschrijft. De kunstenaarsziel van Aylva en Couperus, ja zelfs de kunstenaarsziel als zodanig, is androgyn: 'uit haar worden mannelijke en vrouwelijke romanfiguren geboren [...], die afsplitsingen ("zielgenoten") zijn van hun schepper.'⁴⁷

Zoals al eerder werd opgemerkt, treffen we de tweeslachtigheid van de ziel ook aan in de poëzie van Walt Whitman. Direct na de verschijning van zijn bundel *Leaves of Grass*, in 1855, had de Amerikaan het hard te verduren gekregen; hem werd onzedelijkheid verweten. In het tijdschrift *De Kunstwereld* nam Maurits Wagenvoort het onder het pseudoniem Vosmeer de Spie in 1894 voor Whitman op: 'Hij [Whitman] spreekt van het menselijk lichaam, mannelijk of vrouwelijk, met de vrijheid en de bewonderende liefde van een beeldhouwer, en niet genoeg het te kunnen bezien, hij wil het betasten.'⁴⁸ Ongewild denkt men bij deze beeldhouwer meteen aan Pier Pander, hoewel Pander en Wagenvoort elkaar pas in 1896 leerden kennen, zo blijkt uit Wagenvoorts autobiografie *De Vrijheidzoeker*.⁴⁹ Het kan bijna niet anders, dat Wagenvoort en Pander – de kunstbroeders die elkaar vertellen 'wat we denken, wat we hopen, wat we dromen' en elkaar 'begrijpen en waarderen'- over de tweeslachtigheid van de ziel vaak hebben gesproken. Het is natuurlijk mogelijk, dat Louis Couperus aan enige gesprekken heeft deelgenomen.

Keren we weer terug naar *Metamorfoze*. Couperus laat Aylva diens ziel beschrijven als was zij een kind: 'Ze is zo klein, mijn ziel, zo klein als een kind, zo stil, zo verlegen, zo verlangend naar een klein stil geluk [...] Ze is zo klein, zo niet gemaakt om uit te blinken.'⁵⁰ Het beeld dat Aylva in Fedders atelier ziet, omschrijft Couperus vervolgens op een dusdanige manier dat de lezer, bewust of onbewust, een parallel trekt met de ziel van de hoofdfiguur uit de roman Couperus benadrukt ook hier de kwetsbaarheid en de angst of onmacht voor het leven die het beeld lijkt te bezitten, door het beeld als kind te beschrijven: 'En de figuur was



Omslag van de eerste druk van Metamorfoze (1897) met een bandontwerp van Jan Toorop.

ook nog kind en vrouw, kind om hare broosheid, vrouw om hare schoonheid in knop. En zij was zo álles, dat men niet wist, wat men haar zeggen zou [...] Maar wat zij dan ook ware [...]: zij was alleen een ziel.⁵¹ In verband met het androgyn karakter van Aylva's kunstenaarsziel is het begrijpelijk dat, hoewel hij spreekt van 'zij', daar ziel een vrouwelijk woord is, hij niet spreekt van een meisje maar van een kind. Dit komt overeen met de beschrijving van het beeldje van Fedder. Aylva weet eigenlijk niet goed hoe hij het moet omschrijven en of hij het een geslacht moet toekennen. Als het al vrouwelijk is, dan is dat 'om hare schoonheid in knop' en niet vanwege haar geslacht. Bovenal is zij 'alleen een ziel', en derhalve volgens Aylva's (lees: Couperus') opvattingen androgyn.

Het in *Metamorfoze* beschreven beeldje van Fedder was in werkelijkheid het schaalmodel in klei voor *Uchtend*. Het is daarom zeer waarschijnlijk dat niet alleen Couperus, maar ook Pander zelf met zijn uitbeelding van de ziel heeft willen tonen dat deze androgyn is. De androgyn vloeit immers bijna als vanzelf voort uit het theosofische denken, waarin het stoffelijke lichaam als inferieur aan de geest wordt beschouwd. Bovendien maakt Pander in zijn aantekeningen al duidelijk dat uit *Uchtend* de overige 'hoofd kwaliteiten' worden 'gewekt'. Naast drie mannelijke is hieronder ook een vrouwelijke kwaliteit. Hoewel *Uchtend* meestal wordt gezien als een vrouwelijke figuur, kan men bij nader inzien concluderen dat Pander juist heeft vermeden het beeld een geslacht mee te geven. *Uchtend* is in de eerste plaats een kind. Pander volgde hiermee niet de traditionele weergave van de androgyn als een min of meer vrouwelijke figuur met een mannelijk geslachtsdeel, maar koos voor een andere oplossing. Hij hield van kinderen (en van 'heel oude mensen'), omdat volgens hem bij hen 'de Ziel meer naar voren kwam.' Hij vroeg zich af 'of de ziel tenslotte niet geheel iets anders zou zijn dan wij gewoonlijk denken en of het misschien niet juist het geheim der groote kunstenaars is, om, langs een omweg van een leven vol werk en strijd en leed de kinderziel weder te bereiken in hunne meesterstukken?'⁵²

Het kind en de androgyn sluiten elkaar allerminst uit. De bekende mysticus Sâr Josephin Péladan (1859-1918), stichter van de *Ordre de la Rose + Croix*, wiens gnostische leer grote invloed had op de kunstenaars van het symbolisme⁵³, gaf in één van zijn boeken de volgende definitie van de androgyn: 'l'androgyn n'existe pas qu'à l'état vierge: à la première affirmation du sexe, il se résout au mâle ou au féminin.'⁵⁴ Péladans beschrijving laat dus alle ruimte voor een wezen zonder uitgesproken geslachtskenmerken, dat eigenlijk (nog) seksloos is, zoals Panders *Uchtend*. Het primaire kenmerk van de androgyn volgens Péladan, is maagdelijkheid; androgyn en de maagd zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Nu pas worden Panders woorden omtrent de maagdelijkheid van *Uchtend* duidelijk. In één van zijn aantekeningen schrijft de beeldhouwer: 'De Ochtend (Alba) verpersoonlijkt en verbeeld, staat onbewust in zuivere maagdelijkheid.' Elders noemt hij 'Maagdelijkheid van zin' één van de belangrijkste voorwaarden voor het totstandkomen van zijn kunst en stelt hij dat de tempel uitdrukking zou moeten geven aan 'de maagdelijke jeugd.' We kunnen dus niet anders dan concluderen, dat Pander zijn ziel inderdaad als androgyn beschouwde.

Ook Aylva's opmerking in *Metamorfoze*, dat zijn ziel nooit de ziel van een man is geworden, krijgt met de maagdelijke androgyn in gedachten meer betekenis. Aylva's kwetsbare kunstenaarsziel is altijd kind en maagd gebleven. Door deze te ontwikkelen tot man wil hij de liefde van Héléne winnen: 'Ik zal gezond worden en vitaal, en geen kind meer zijn, en ik zal een man worden, een man!'⁵⁵ En zien we nu in feite bij Pander niet hetzelfde als bij Couperus? Pander heeft zijn beelden weliswaar in een cirkel geplaatst, maar in zijn aantekeningen presenteert hij de verschillende personificaties alsof zij deel uitmaken van een lineair proces. Panders beeldengroep kunnen we als een opeenvolgende reeks zien, waarbij *Uchtend*, de

androgyn (kinder)ziel, uitgroeit tot de man die *Kracht* heet. Het feit dat Pander aanvankelijk vier mannelijke beelden op *Uchtend* wilde laten volgen, wijst hier al op. Later is hij waarschijnlijk tot de overtuiging gekomen dat *Gevoel* beter als vrouw kon worden uitgebeeld. Vanuit de idee dat zijn ziel androgyn was, zal hij immers bij zichzelf ook zogenaamd vrouwelijke eigenschappen hebben herkend.

In een in 1985 uitgeven boekje, getiteld *Louis Couperus & Pier Pander, teksten voor en over de beeldhouwer Pier Pander*, spreekt Klein misschien om die reden het vermoeden uit dat Pander, net als (misschien) Couperus (en Wagenvoort), homo-erotische gevoelens kende.⁵⁶ Concrete aanwijzingen hiervoor zijn er echter niet. In een meer recente studie geeft Klein overigens terecht aan dat in het werk van Couperus evenmin harde bewijzen zijn te vinden voor diens vermeende seksuele voorkeur voor het eigen geslacht. Couperus' bewondering voor mooie en sterke mannen heeft enerzijds te maken met een zekere jaloezie, zoals hij meerdere malen expliciet heeft geschreven, en is anderzijds wellicht te verklaren vanuit zijn theosofische overtuiging. In navolging van de Antieken zag Couperus uiterlijke schoonheid als een manifestatie van het goddelijke. Daarom vinden zijn romanhelden nooit werkelijk bevrediging in een seksuele, d.w.z. lichamelijke en dus 'aardse' relatie met vrouwen, zoals Couperus die blijkbaar ook niet vond. Volgens Klein stond Couperus een tweeslachtig, geestelijk ideaal voor ogen en streefde hij op seksueel gebied vooral matigheid of zelfs onthouding na.⁵⁷

Hetzelfde geldt mijns inziens voor Pander. Wiersma vermeldt in zijn biografie weliswaar een toenaderingspoging van Pander tot een dochter van 'een zeer welgestelde Hollandse familie', maar het rookgordijn dat Wiersma opzettelijk rond de affaire optrekt, leidt ertoe dat men de authenticiteit van deze opmerking in twijfel moet trekken.⁵⁸ Eerder krijgt men bij Pander het vermoeden dat hij de lichamelijke liefde geheel uitbande en dat kan te maken hebben gehad met zijn lichamelijke handicap. Zijn zwakke been beperkte zijn sociale omgang danig en bezorgde hem mogelijk een minderwaardigheidscomplex. Volgens Wagenvoort was het been geheel vergroeid.⁵⁹

In de kunst van het *fin de siècle* was het thema androgynie ronduit in de mode.⁶⁰ Zo is er in de symbolistische schilder- en beeldhouwkunst grote belangstelling voor traditioneel androgyn wezens als sinxen en engelen. Ook in de dicht- en romankunst komen we hen veelvuldig tegen. Couperus behandelde in *De berg van licht* het onderwerp aan de hand van de geschiedenis van het Romeinse kindkeizerzertje Bassianus, die als de goddelijke Helegabalus de incarnatie is van 'het sekselooze Licht', zoals Couperus het noemt. Couperus gaf Pander de roman cadeau⁶¹; iets wat hij zelden deed.⁶² In dit geval zal de schrijver echter geen moment gearzeld hebben een exemplaar aan zijn vriend af te staan, want hij wist dat Pander zich voor het onderwerp sterk interesseerde. Behalve Couperus schreven Théophile Gautier (1811-1872) en Gustave Flaubert (1821-1880) over deze bijzondere Romeinse keizer, en wijdde Lourens Alma Tadema (1836-1912) een schilderij aan hem.⁶³

'De bewustwording van het geestelijk leven'.

Geheel in overeenstemming met de theosofische opvatting van het kunstenaarschap zag Pander zichzelf in de eerste plaats als een goddelijk geïnspireerde boodschapper.⁶⁴ Pander nam de woorden van Annie Besant ter harte, die schreef, dat de theosofie moet 'trachten den kunstenaar een begrip te geven van zijn heerlijke roeping, van den goddelijkheid zijner macht en hem daarvoor geestdrift in te boezemen. Hij kan zien, wat wij niet vermogen te zien, hij kan hooren wat wij niet in staat zijn te hooren, laat hij ons geven wat wij zelf niet kunnen bereiken, laat hij wederom de priester worden van het schoone voor de menschheid.'⁶⁵ Eerder had



Ingang van de Kunsttempel met de beeldhouwde Aurora boven de deur.

Sâr Péladan de kunstenaar al uitgeroepen tot 'priester', 'koning' en 'magiër', hetgeen in Nederland met name door de Gemeenschapskunstenaars ter harte werd genomen. Zij stelden zich ten doel om de verschillende kunstdisciplines te verenigen en in dienst te stellen van de samenleving.⁶⁶ 'Hors des religions il n'y a pas de grand art', citeerde Richard Roland Holst (1868-1939) in 1892 Péladan.⁶⁷ Ongetwijfeld kon Pander zich in deze priesterrol vinden. Voor hem was kunst inderdaad een roeping. Wiersma schrijft: 'Hij [Pander] was overtuigd van de hoge zending van zijn kunst.'⁶⁸ In een bewaard gebleven notitie schreef Pander zelf: 'Kunst is een bewijs van een diepere werkelijkheid, dan zij zelve geven kan.' – en: 'Kunst is een uiting van waar geloof, want kunst is immers datgene, wat ons leven verdiept, verhoogt, verbreedt, vergewichtigt en vervroolijkt.'⁶⁹

De al eerder genoemde Wiardi Beckman meent dat Pier Pander de Griekse beeldhouwers ijdel vond: 'De te knappe bewonderenswaardige uitvoerders vergaten hun hogere opdracht, die de eeuwige kunst hun had gegeven, toen zij hun sujet begonnen.' Pander vergat deze opdracht nooit. In de kunst van de Egyptenaren zag hij zijn ideaal verwerkelijkt: 'De Aegyptenaren met hun stille onopzettelijke kunst, gegroeid uit grote gedachten en sentimenten, welke leefden in het heele volk, die onder de handen van den meester, schier zonder dat hij 't zich bewust werd, verbeeld werden tot zoo schoone werkelijkheid, hen erkende hij als zijn ware leeren en voorgangers.' Wat Pander aansprak in het oude Egypte was de samenwerking tussen beeldhouwer en architect 'om een groot harmonisch geheel te maken, dat, gesproten uit hooger bron, hooger leven verkondde.' Ook Panders 'grote groep' geeft volgens Wiardi Beckman 'de bewustwording van het geestelijk leven' weer, 'in vele vormen en velerlei zin, veelheid gebonden door hogere eenheid.'⁷⁰ Het is hetzelfde thema dat we in Couperus' *Metamorfoze* tegenkomen. Henri van Booven, die in 1933 de eerste biografie over Couperus schreef, noemde dit boek 'de schoone beschrijving van een kunstenaarsziel in bewustwording.'⁷¹

Deze 'bewustwording' is feitelijk gelijk aan de inwikkeling van de geest in de stof zoals Pander die heeft weergegeven in zijn beeldengroep. Door te kiezen voor sokkels van verschillende hoogten, heeft Pander dit proces heel letterlijk als een neerwaartse beweging uitgebeeld. *Uchtend* is de ziel, die vernederde geest, die zich langs *Gevoel*, *Gedachte*, *Moed* en *Kracht* verder inwikkelt. We kunnen hierbij denken aan de woorden van Besant, die schreef dat het 'geestelijk Verstandswezen' zich 'in stof [moet] hullen, tot zich trekken een omhulsel van materie, rondom zich verzamelen bouwstoffen van al de werelden, de geestelijke, de verstandelijke, de emotioneele en de stoffelijke.' Dit proces achtte Pander niet alleen van toepassing op de mens, maar ook op de kunst, in zijn geval de beeldhouwkunst. Het beeldhouwwerk zou 'van boven af' geïnspireerd moeten zijn; zoals de geest neerdaalt in de stoffelijke mens, zo zou deze ook, via de beeldhouwer, in de steen moeten neerdalen. Nu begrijpen we beter dat Pander aan Gazzeri schreef, dat de modellen alleen niet zouden volstaan voor een juiste omzetting in marmer. Met zijn opmerking dat Gazzeri het werk 'óók spiritueel' zou dienen uit te voeren, bedoelde Pander dat de beelden *bezield* zouden moeten worden.

Met de kunstenaar als priester en het kunstwerk als tempel is het publiek de geloofsgemeenschap geworden. De kunstenaar nodigt de mensen als het ware uit tot een spirituele zoektocht. Dat die zoektocht niet noodzakelijkerwijs tot het vinden van een waarheid zou leiden, was Pander zich terdege bewust: 'Wie zal zeggen waar de waarheid is? of hoe lang van duur eene aangenomen waarheid zijn kan? [...] Wat geeft 't gelijk te krijgen? Als er maar opwekking van uitgaat [van de kunst], als belangstelling opklopt [= opgeklopt] en daarmee de lust aangewakkerd wordt tot speuren naar waarheid, die per slot van rekening ieder voor zich zelf vinden moet.'⁷² Met deze laatste opmerking geeft Pander aan dat hij de bezoeker

aan de tempel actief bij zijn kunstwerk heeft willen betrekken, niet alleen als toeschouwer maar ook als deelnemer. Pander maakte in zijn aantekeningen al duidelijk, dat de tempel 'toegankelijk voor de mensen' moest zijn, waarmee hij ook bedoelde dat de betekenis van de tempel aan hen zouden worden duidelijk gemaakt: 'Opschriften mogen een en ander verduidelijken.'

Zoals gezegd staan de vijf beelden in een niet geheel gesloten cirkel in de tempel: recht tegenover *Uchtend* is de ruimte leeg gelaten. Bij binnenkomst wordt deze ruimte echter automatisch door de bezoeker ingenomen, zodat hij de cirkel sluit en onderdeel uitmaakt van de groep. In feite is hij de vervolmaking van de beeldengroep. Zijn positie is weer een stapje lager dan die van *Moed* en *Kracht*, die Pander kwaliteiten van een minder geestelijke orde noemt: de tempelganger heeft helemaal geen sokkel, staat met beide benen op de grond, is werkelijk aan de aarde gebonden; oftewel: de geest is helemaal ingewikkeld. De theosofie leert echter dat de geest zich ook weer kan ontwikkelen en terug kan keren naar de oorspronkelijke zielenstaat. De beelden moeten, met andere woorden, zowel van boven naar beneden, als van beneden naar boven worden 'gelezen'. Als de slang die zich in zijn eigen staart bijt, symboliseert de in een cirkel staande beeldengroep, met inbegrip van de levende mens, de eeuwige cyclus van Involutie en Evolutie.

Aurora.

In publicaties over de Kunsttempel valt op dat deze vrijwel uitsluitend aan de hand van de vijf beelden wordt beschreven. Aan het lunetrelief met de personificatie van *Aurora* boven de toegangsdeuren van de tempel wordt nauwelijks aandacht besteed. Baron Rengers verklaart de betekenis van het reliëf bijvoorbeeld niet tijdens zijn toespraak ter ere van de opening van de Kunsttempel. Klein behandelt de figuur evenmin, waarschijnlijk omdat *Aurora* ook ontbreekt in het gedicht van Louis Couperus. Het laatste gegeven wijst erop, dat in 1903, toen *Alba* voor het eerst werd gepubliceerd, Pander de figuur van *Aurora* nog niet had bedacht. Twee jaar later was dit wel het geval, want Pander dateerde de lunet met de inscriptie 1905.

Wat is de betekenis van Aurora in samenhang met de beeldengroep? Aan Gazzeri schrijft Pander dat de figuur 'de morgen' voorstelt 'en het licht dat opkomt en verlicht'. *Aurora* kan daarmee gezien worden als de belichaming van de eeuwige cyclus van Involutie en Evolutie. Zij verbeeldt het moment waarop de duisternis plaatsmaakt voor het licht. In de theosofie staat de duisternis voor de 'onkenbare', en dus onzichtbare wereld van de geest. Vanuit deze wereld manifesteert de geest zich in de zichtbare wereld van de stof; Du Prel spreekt in dit verband van 'het intreden in onze lichtwereld'.⁷³ Het licht is dus het eerste teken van de goddelijke openbaring. Nog voordat de geest zich werkelijk heeft vernederd, dat wil zeggen stoffelijk is geworden, is er het 'fijnstoffelijke' licht. Met 'het licht dat opkomt' doelde Pander op het begin van de inwikkeling van de geest; *Aurora*, de *Dageraad*, staat met andere woorden voor de geboorte van de ziel. Tegelijkertijd is zij ook de personificatie van de verlichte mens die de oorspronkelijke zielenstaat weer heeft bereikt. Eenmaal ingewikkeld in de stof blijft de ziel immers verlangen naar haar oorsprong van licht en zij ontwikkelt zich daarom weer tot zij uiteindelijk het nirwana bereikt. Het nirwana, ook wel het 'witte licht' genoemd, noemt Pier Pander 'het licht dat [...] verlicht.' Dat de geslachtskenmerken van *Aurora* tot een minimum zijn teruggebracht, is geheel conform het hoge niveau van geestelijkheid waarin zij zich bevindt. Pander heeft de figuur nauwelijks welvende borsten gegeven en het linkerbeen zodanig geplaatst dat het geslacht voor ons onzichtbaar blijft. Zoals Sâr Péladan reeds betoogde in *l'Androgyne* voldoet

Aurora aan het beeld van de eerste mens Adam-Heva, die is geschapen naar het oorspronkelijke beeld van de engelen. Aurora oogt niet expliciet vrouwelijk, zij is in de eerste plaats een maagd en androgyn. Zij is de vergeestelijkte mens die de sluier van onwetendheid heeft afgetrokken, opdat het goddelijke licht in haar wereld mag schijnen.

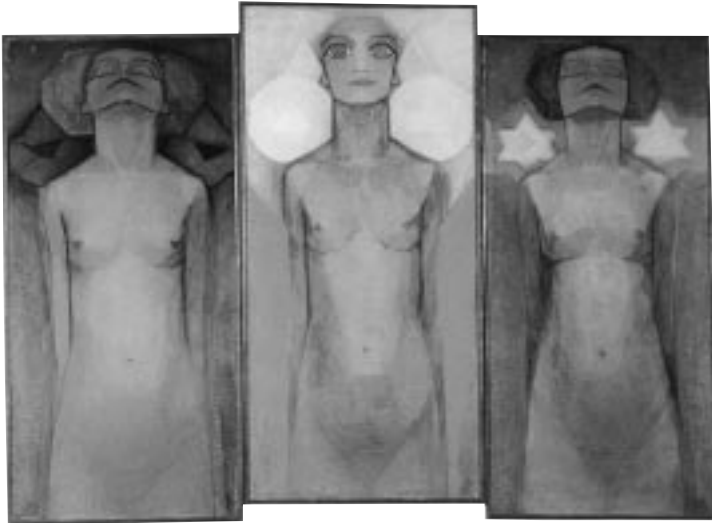
Mogelijk heeft Pander met *Aurora* ook nog een andere figuur in gedachten gehad. Want doet *Aurora* niet heel sterk denken aan de ontsluierde Isis uit de titel van het bekende boek van Blavatsky? Bij de Egyptenaren werd Isis geëerd als de beschermster der doden en als symbool van de reïncarnatie, omdat zij van de dode Osiris een zoon ontving. In de theosofie wordt zij echter in een veel groter perspectief geplaatst. In *De Geheime Leer* stelt Blavatsky haar gelijk aan godinnen uit de westerse mythologie, zoals Diana, Io en Venus, maar ook aan de 'christelijke' maagd Maria. Isis is de verpersoonlijking van 'de maagdelijke moeder van een onbevleete geboren zoon', namelijk de zon, een beeld dat doet denken aan de figuur van *Aurora*. Tegelijkertijd wordt Isis door Blavatsky omschreven op een wijze die bijna woordelijk gelijk is aan Panders karakterisering van *Uchتمد*: Isis is de personificatie van 'de mystieke natuur' en 'de synthese van alle krachten in de Natuur.' Elders wordt zij 'de godin van de actieve krachten' genoemd en 'de Godin van het leven.'⁷⁴

Ook bij Couperus komen we Isis tegen. In het in 1903 gepubliceerde verhaal *Jahve* uit de bundel *God en goden*, waarin het ontstaan van het heelal en de verschillende religies wordt beschreven, verzoekt Jahve de godin haar sluier op te lichten. 'Isis! Isis! riep hij. Licht uw sluier op, opdat ik aanzie uw gelaat, en wete het beeld des Geheims, waarop gij zegt te gelijken, Isis!'⁷⁵ De passage bij Couperus lijkt rechtstreeks te refereren aan *De Geheime Leer*. Bij Blavatsky staat Isis voor alle raadsels in de wereld die eigenlijk geen raadsels zijn, omdat zij door de theosofie kunnen worden opgelost. In het voorwoord van *Isis Ontsluierd* schrijft zij: 'In onze studiën werd aangetoond dat mysteriën geen mysteriën zijn. Namen en plaatsen, die voor het Westerse brein slechts hun beteekenis ontleenden aan Oostersche fabels, bleken werkelijkheden te zijn. Vol eerbied betraden we in den geest van den tempel van Isis, om [...] den sluier op te lichten, van het ééne "dat is, was, en zal zijn", [...] en wetenschap, theologie en alle mensche-lijke onderstellingen en begrippen, uit onvolmaakte kennis ontstaan, verloren voor ons voor immer hun gezag.'⁷⁶ Iets dergelijks lezen we in Couperus' *Berg van licht*: 'Er schuilt een diepe mystische Wetenschap achter dat alles, en vermoedelijk hebben onze latere Christelijke Eeuwen heel veel verloren, vergeten, verwaarloosd, van wat de "heidenen" reeds zuiver, niet "geloofden", maar "wisten".'⁷⁷

'Samenstemming'.

Met de duiding van de sculpturen is de betekenis van de Kunsttempel als geheel nog niet verklaard. In zijn aantekeningen beklemtoonde Pander dat het hem ging om 'het geheel, het ensemble, de samenstemming van de beelden in het tempel-tje.' Pander vond dat de beeldhouwkunst ten opzichte van de schilderkunst, bouwkunst en muziek een beperkte uitdrukking had. Maar, zo vroeg hij zich af: 'Moeten de beeldhouwers er dus maar in berusten dat hun werk de menschen niet van het Oneindige spreekt? [...] Van hetgeen de beeldhouwkunst alleen niet vermag, vragte zij hulp aan de andere kunsten, of liever zij helpe de architectuur samen met de decoratieve schilderkunst, met de muziek en de dichtkunst.'⁷⁸ Om de betekenis van de Kunsttempel verder te doorgronden is het dus noodzakelijk om alle aspecten ervan in ogenschouw te nemen.

Dat het ronde grondplan bijzonder geschikt is om uitdrukking te geven aan het cyclische proces van Involutie en Evolutie, spreekt voor zich. Pander schaarde



Piet Mondriaan, 'Evolutie'. (1910-1911)



*De door Pier Pander vervaardigde beeldengroep, die later in de Kunsttempel werd geplaatst.
V.l.n.r.: Kracht, Gedachte, Uchtend, Gevoel en Moed.*

zich met zijn keuze voor een centraalbouw in een eeuwenlange traditie. Hoewel het ronde grondplan in de klassieke oudheid en vroeg-christelijke tijd slechts zelden werd toegepast en gereserveerd voor speciale doeleinden⁷⁹, schreef in de vijftiende-eeuwse Leone Battista Alberti (1404-1472) de cirkel voor als de ideale bouwvorm voor religieuze architectuur.⁸⁰ Alberti beschouwde de cirkel en de bol als volmaakte vormen, in overeenstemming met de ideeën die men in de renaissance had over het wezen van God. Hij werd gezien als de kosmische geest die de vorm aannam van een bol, die in steeds groter wordende concentrische cirkels het hele universum omvatte. Een dergelijke omschrijving vinden we in bijna ongewijzigde vorm terug in de filosofie/theosofie van de negentiende en twintigste eeuw. Zo stelt Du Prel dat 'het transcendentaal bewustzijn [dat is de ziel], als grotere cirkel, de kleinere cirkel van het zinnelijk bewustzijn [...] omvat.'⁸¹ Emerson zag geheel het menselijke leven als een 'self-evolving circle', met de ziel als middelpunt.⁸² En in *Jabve* schrijft Couperus over een Wiel van Adem: 'Het breidde zich uit door het ruim, en zo ruimte-groot welfde het Wiel, dat in zijn cirkel van wenteling het geheel de Ruimte omvatte, alsof het Ruim rond werd, draaiende mée in Wiels wenteling.'⁸³ Het moge duidelijk zijn dat een toepasselijker bouwvorm dan de cirkel voor Panders Kunsttempel in dit verband nauwelijks denkbaar is.

De kleuren van het interieur blijken eveneens een betekenis te hebben in het totaalconcept van de Kunsttempel. Het was de binnenhuisarchitect De Koo die Pander op dit punt van advies diende. In een brief aan een wederzijdse kennis van Pander en De Koo schrijft de beeldhouwer dat hij graag een stemming in het interieur wil aanbrengen, die 'iets vrooms, iets kerkelijks' heeft, en benadrukte 'dat de generale kleur warm moet zijn, dat de beelden een warme kleur laat geven van oud vergeeld marmer of ivoor en dat de ramen beslist een warm zonnig licht moeten doorlaten, alsof buiten de zon schijnt, dat nochtans het licht gedempt moet zijn in 't gebouwtje.'⁸⁴ Het antwoord op de vraag waarom Pander lila-blauw koos voor de muren beneden en geel voor de pilaren en bovenzone, is wederom te vinden in de theosofie, waarin een kleurenleer is ontwikkeld die gebaseerd is op de kleuren van het zogenaamde fijnstoffelijke, astraal lichaam van de mens, beter bekend als aura. De verschillende kleuren van de aura vertegenwoordigen bepaalde gevoels- of gedachtegebieden en de helderheid en zuiverheid van de kleuren geven daarbij de mate van ontwikkeling van de geest aan.

De theosofen Annie Besant en Charles Webster Leadbeater (1874-1934) beschrijven de betekenis van de kleur blauw als volgt: 'Diep donkerblauw geeft gewoonlijk godsdienstig gevoel aan [...] Lichtblauw zooals ultramarijn of kobalt toont toewijding tot een edel geestelijk ideaal en stijgt trapsgewijs op tot een lichtend lila-blauw dat de hogere geestelijkheid aanduidt en gemeenlijk vergezeld gaat van flonkerende gulden sterren die verheven geestelijke strevingen vertegenwoordigen.' Over de kleur geel schrijven Besant en Leadbeater: 'Dit is een zeer goede kleur die altijd het bezit van verstandelijkheid insluit. [...] zij wordt schitterend gulden gekleurd en stijgt trapsgewijs op tot een prachtig helder en glanzend citroengeel of tot de kleur der sleutelbloem naarmate zij gericht is op hogere en onzelf-zuchtiger doeleinden.'⁸⁵

De kleuren blauw en geel zijn bij uitstek 'theosofische kleuren', want de theosofie koppelt immers de godsdienst aan de wetenschap. In zijn al eerder genoemde scheppingsverhaal beschrijft Couperus de verschillende vormen van godsdienst als 'een groote volk blauw, die uit der menscheden ziel rees.'⁸⁶ De passage zou er op kunnen wijzen dat Couperus ook op de hoogte was van de kleurenleer van Besant en Leadbeater. Dat het kleurenschema in Panders tempel niet op toeval of willekeur berust, maar wel degelijk een inhoudelijke betekenis moet worden toe-

gekend, is evident. Het sluit geheel aan bij Panders theosofische levensvisie. Het blinde geloof heeft volgens de theosofen afgedaan. Du Prel noemt het 'een aangenaam verschijnsel, dat de menschheid de behoefte gevoelt, van de trap des geloofs, op de hoogere van die van het weten verheven te worden.'⁸⁷ 'De moderne mystiek', zo gaat hij verder, 'vraagt niet om te gelooven, maar om te onderzoeken; zij biedt feiten aan, in plaats van dogma's; zij biedt eene wereldbeschouwing, die door studie voortdurend aannemelijker wordt en tenslotte tot eene vaste wetenschappelijke overtuiging, tot weten.'⁸⁸

Dat Pander deze stelling onderschreef, ondanks zijn eerder aangehaalde reserves ten opzichte van de 'waarheid', mag blijken uit een zelfportret in reliëf, waaronder hij het woord 'studie' kerfde. Dit geeft zeker niet de aard van het werk aan, maar moet als een motto worden opgevat: 'studie' als uitgangspunt voor zijn leven en werk als kunstenaar. De kleuren in zijn Kunsttempel hebben dezelfde betekenis. De benedenmuur is de zone van het geloven, van de "hoogere 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.

"Een unieke, symbolistische beeldhouwer."

In het oeuvre van Pander, dat voor een groot deel bestaat uit portretbustes en portretreliëfs, lijkt de Kunsttempel een geïsoleerde plaats in te nemen. Dit is echter maar ten dele het geval. Voor Pander was kunst in de eerste plaats filosofie of zelfs religie, maar dan religie op basis van feiten ('waar geloof'). Het moderne 'art pour l'art' noemde hij 'een schip op het strand.'⁸⁹ Hij bediende zich weliswaar van een overwegend aan de klassieke oudheid ontleende vormentaal en thematiek, maar wat hij met zijn kunst voor ogen had, was veel meer dan het doen herleven van een antiek schoonheidsideaal. Hij wilde de mensen getuige laten zijn van zijn theosofische levensopvatting. De ideeën die Pander met zijn Kunsttempel tot uitdrukking bracht, verwoordde hij als volgt: 'Er zit een essentie in van 't meest innig eigene, dat in al mijn werk – althans zou moeten zitten.'

Hoewel Du Prel nadrukkelijk zijn voorkeur liet blijken voor de kunst van het oude Griekenland, vindt men in de theosofie geen concrete richtlijnen voor de kunst. Met andere woorden: de theosofie heeft geen 'stijl' voortgebracht. Op formele gronden is de invloed van de theosofie dan ook moeilijk aan te wijzen en is daarvoor bijvoorbeeld in het geval van Pander – soms lange tijd onopgemerkt gebleven. Inhoudelijk zijn de overeenkomsten tussen het werk van verschillende kunstenaars uit deze periode soms opvallend groot. Het beste kan dit gedemonstreerd worden aan de hand van het bekende drieluik van Piet Mondriaan, daterend van 1910-1911, dat de inmiddels veelzeggende titel *Evolutie* draagt. Het doek verbeeldt drie fases in de ontwikkeling van de geest. Wat meteen opvalt in vergelijking met Panders Kunsttempel, is het kleurenschema. Net als bij Pander kiest Mondriaan voor de hoofdkleuren lila-blauw en geel. In elk van de drie schilderijen is een vrouw te zien, omgeven door geometrische figuren. Deze figuren worden bij Besant en Leadbeater, net als de kleuren, verklaard als tekens van gedachten en gevoelens van geestelijke toewijding. De vrouwen op de buitenste panelen hebben de ogen gesloten. Zij zijn in meditatie verzonken om via innerlijke beschouwing tot een hoger bewustzijnsniveau te komen: 'de omhooggaande weg, van de stof af', zoals Mondriaan het noemt. De vrouw op het middenpaneel heeft haar ogen wijd open en staart, net als Panders *Aurora*, voor zich uit. De gelijkenis is niet toevallig, want deze vrouwenfiguur stelt net als *Aurora* de verlichte, vergeestelijkte mens voor.⁹⁰

Ook in het werk van Joseph Mendes da Costa (1863-1939), de grondlegger van de moderne beeldhouwkunst in Nederland, zijn interessante parallellen te trekken

met het werk van Pander, zoals in Mendes da Costa's *Aanbidding van het licht* en Panders *Aurora*. In stijl is er tussen beide kunstwerken nauwelijks een groter verschil denkbaar, maar de idee die beide kunstwerken moeten weergeven, komt overeen. Wiersma citeert in zijn biografie over Pander de volgende passage uit Da Costa's *Beschouwingen over het monumentale in de beeldende kunst, beleefd en beschreven door een beeldhouwer*: 'Gedurende de geheele schepping van het werk kan schoonheid den kunstenaar vergezellen, en door haar geleid brengt hij het tenslotte tot voltooiing van den arbeid, die nu tevens door de voltrekking der eenheid, als met een witte wade van "volkomenheid" is overtrokken. De kunstwerken, onder dit ideaal ontstaan, houden het Goddelijke in, zooals ieder ander kunstwerk, doch in hun groote verhevenheid zullen zij in staat zijn ons tijdelijk mede op te voeren.'⁹¹

De woorden van Da Costa zijn volledig van toepassing op de Kunsttempel, waarmee eens te meer blijkt, dat Pander een kind van zijn tijd was en dat zijn kunst onlosmakelijk met die tijd verbonden was. Daarenboven vertegenwoordigt hij ook de tijdloze kunstenaar, de idealist zoals elke generatie die kent, de onbaatzuchtige en gedreven schepper van dromen – of, zoals Couperus het omschreef, 'van het zachte, stille, verlangenlooze Geluk. Het is het Geluk van den kunstenaar, die zich geheel, zonder voorbehoud, zonder bijgedachte, kalm en fier, wijdt aan zijne hooge kunst, aan zijn 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 H^haar te dienen, met een groot, edel, zuiver talent...'⁹² Ongetwijfeld zou Couperus het met Maarten Klein eens zijn geweest toen hij in 1985 betoogde, dat het te betreuren is dat de Kunsttempel en het Pier Pander Museum tegenwoordig slecht worden bezocht. 'Want ondanks het weinig geavanceerde in deze kunst is en blijft het werk van een unieke, symbolistische beeldhouwer. Het Kunsttempeltje, zo prachtig gelegen in de schaduw van de Oldehove, is in Nederland enig in zijn soort. Herwaardering van Panders werk lijkt mij daarom zeker gerechtvaardigd.'⁹³

Noten:

1. L. Couperus, 'Alba' in: *Groot Nederland*, I, 1903, afl. 5, pp. 519-522. Voor een vergelijking tussen de 'Kunsttempel' en de reeks sonnetten zie: F. Hoekstra, 'Couperus' *Alba* en de *Kunsttempel* van Pier Pander. Een gedicht en zijn inspiratiebron'. In: *Literatuur*, 1998, 4, pp. 215-222.
2. F. Bastet, *Louis Couperus. Een biografie*, Amsterdam, 1989, pp. 181. Zie ook: F. Hoekstra, 'Kunstbroeders en zielgenoten. Over Louis Couperus en Pier Pander'. In: *Desipientia. Zin en waan*, 1998, jg. 5, 1, pp. 4-11.
3. De bewuste brief wordt bewaard in het Letterkundig Museum in Den Haag.
4. L. Couperus, *Metamorfoze*, Amsterdam, 1897. De door mij aangehaalde passages verwijzen naar deel 13 uit de serie *Louis Couperus. Volledige werken*, Utrecht, 1988.
5. L. Couperus, 'Bij Pier Pander'. In: *Het Vaderland*, 11-02-1911, later opgenomen in de bundel *Van en over Alles en Iedereen*, Amsterdam, z.j. [1915], I, Rome, pp. 26-33. De door mij aangehaalde passages verwijzen naar deel 35 uit de serie *Louis Couperus. Volledige werken*, Utrecht, 1990.
6. Geciteerd in: Bastet, 1989, p. 101.
7. J.P. Wiersma, *Pier Pander. Een Friese beeldhouwer in Rome*, Drachten, 1966. Tenzij anders vermeld, zijn de biografische gegevens betreffende Pander ontleend aan deze studie.
8. *Eigen Haard*, 28-03-1886, pp. 160-162.
9. De aantekening wordt bewaard in het Panderarchief in Museum Smalingerland te Drachten.
10. Couperus, 1988, p. 204.
11. Couperus, 1990, pp. 39-40.
12. *Leeuwarder Courant*, 30-10-1919.
13. De volledige tekst van deze toespraak wordt bewaard in de bibliotheek van Museum 't Prinsesshof te Leeuwarden.
14. De aantekening wordt bewaard in het Panderarchief in Museum Smalingerland te Drachten.
15. *ibidem*.
16. *ibidem*.
17. *ibidem*.
18. Wiersma, 1966, p. 129.
19. Zie o.a.: tent. cat. *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*, Den Haag 1978 ; C. Blotkamp, 'Annunciation of the new mysticism: dutch symbolism and early abstraction' in: *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, Los Angeles/Chicago/Den Haag, 1986/1987, pp. 89-111.
20. Nederlandse uitgave: H.P. Blavatsky, *De Gebeime Leer*, Amsterdam 1907-1911 (drie delen).
21. Brief Mondriaan aan Van Doesburg, z.d., geciteerd bij: G. Imanse/J. Steen, 'Achtergronden van het Symbolisme' in: *Kunstenaren der idee...*, 1978, p. 31.
22. Mondriaan aan Querido, z.d., geciteerd bij: C. Blok, *Piet Mondriaan. Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaar bezit*, Amsterdam 1974, p. 30.
23. Nederlandse uitgave: H.P. Blavatsky, *Isis Ontsluierd*, Amsterdam, 1911-1914 (twee delen).
24. A. Besant, *Het levensraadsel en hoe de theosofie dit oplost*, Amsterdam 1911, pp. 8-9.
25. Mevr. H. Pander-Van Houten in: *Drachtster Courant*, 03-09-1954.
26. P. Pander, *Een jongetje op een schip* (herinneringen aan zijn jonge jaren, opgetekend 23-08-1909 in Beneden-Knijpe, bewaard in Museum Smalingerland te Drachten).
27. De aantekeningen worden bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
28. F. van Eeden, *Ellen, een lied van de Smart*, Amsterdam, 1891, p. 13.
29. *ibidem*, pp. 98-99.
30. *ibidem*, p. 48.
31. M. Wagenvoort, *Grasbalmen*, Amsterdam, 1917 (in 1898 werden delen uit het oorspronkelijke werk door Wagenvoort vertaald onder de titel *Natuurleven*).
32. De brief wordt bewaard in het Letterkundig Museum in Den Haag.
33. *ibidem*.
34. M. Klein, "Een ziel die zich verdeelde...?" Een nieuwe interpretatie van Couperus' *Metamorfoze*'. In: *De nieuwe taalgijs. Tijdschrift voor neerlandici*, jg. 87, nr. 1 (1994), pp. 9-29.

35. *ibidem.*, p. 27.
36. Zie hiervoor ook: J. Fontijn, 'Couperus en Ralph Waldo Emerson'. In: *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*, Amsterdam, 1983, pp. 138-152.
37. R.W. Emerson, 'The Over-Soul' in: *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, 1950, p. 264.
38. Zie ook: E. Braches, *Het boek als Nieuwe Kunst. Een studie in Art Nouveau*, Utrecht 1973, pp. 164-173 en H. van der Horst, *Louis Couperus' zijlijnen. Versieringen uit zijn handschriften in breder perspectief*, Amsterdam, 1996, pp. 44-54. Volgens Van der Horst verbeeldt de voorstelling "de ware Metamorfoze van het verrijzen na de dood, gesymboliseerd door het afwikkelen van het bevrijde lichaam." Deze interpretatie is mijns inziens onjuist of tenminste onvolledig. De metamorfose in Couperus' boek is het resultaat van een spirituele ontwikkeling die zich binnen het leven de hoofdfiguur afspeelt en niet pas na zijn (lichamelijke) dood.
39. J.W.B. [J. Wiardi Beckman], 'Pier Pander. (Een persoonlijke herinnering)'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20-09-1919.
40. C. du Prel, *Het menschbraadsel*, Amsterdam, 1904, pp. 27-28 (oorspronkelijke titel: *Das Rätsel des Menschen. Einleitung in das Studium der Geheimwissenschaften*, Leipzig, 1892).
41. Du Prel, 1904, p. 29.
42. *ibidem.*, p. 42.
43. *ibidem.*, p. 32.
44. C. du Prel, *Psychologie der Lyrik. Analyse der dichterischen Phantasie*, Leipzig, 1880, p. 16.
45. *ibidem.*, 1880, p. 47.
46. Ook in zijn beeld *Psyche* liet Pander de vleugels achterwege, iets waarvoor hij zich bij de erudiete Couperus meende te moeten verontschuldigen. Deze oordeelde echter: "Het kan heel goed, zeg ik; ze is de vleugelloze Psyche; wel, Psyche kon nauwelijks vliegen met hare vleugels; ik mis de vleugels niet". Zie: Couperus, 1990, pp. 35-36.
47. Klein, 1994, p. 25.
48. Vosmeer de Spie [M. Wagenvoort], 'Walt Whitman'. In: *De Kunstwereld*, 45 (1894), pp. 1-2.
49. M. Wagenvoort, *De Vrijheidzoecker, roman van het werkelijke leven*, Amsterdam 1930, p. 202.
50. Couperus, 1988, p. 139.
51. *ibidem.*, p. 205.
52. P. Pander, 'Willy Ferrero'. In: *Eigen Haard*, XXXIV, 19 augustus 1916, pp. 677-678.
53. In 1892 bezocht Péladan Nederland waarbij hij Toorop, Thorn Prikker en Richard Roland Holst op dusdanige wijze wist te overtuigen dat zij lid werden van Péladans *Rose + Croix*. Zie: *Kunstenaren der idee...*, 1978, p. 32, pp. 36-47 en 157-163.
54. J. Péladan, *L'Androgyn, La Décadence Latine. Éthopée*, 8, Genève 1979, p. 38.
55. Couperus, 1988, p. 145.
56. M. Klein, *Louis Couperus & Pier Pander, teksten voor en over de beeldhouwer Pier Pander*, Baarn, 1985, p. 13.
57. M. Klein, *Couperus in Nijmegen* (met hierin opgenomen: L. Couperus, 'Arnaldo en Candido'), s.l., 1997.; idem, 'Couperus en androgynie'. In: *Arabesken. Tijdschrift van het Louis Couperus Genootschap*, jg. 8, no. 15, pp. 22-24. Zie ook: G. Reve, *Het geheim van Louis Couperus*, Utrecht, 1987. Een vergelijkbare controverse heeft zich afgespeeld rondom de vermeende homofilie van de dichter Johannes Andreas Dèr Mouw (1863-1919).
58. Wiersma, 1966, pp. 159-161.
59. Wagenvoort, 1930, p. 202.
60. Zie: U. Prinz e.a., *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlijn, 1986.
61. Volgens een brief van juffrouw De Kanter aan baron Rengers, 22-12-1906, geciteerd bij: Wiersma, 1966, p. 241, noot 3.
62. Eén van de andere begunstigden was de Amsterdamse arts drs. L.S.A.M. von Römer, die in 1903 een essay had geschreven getiteld *Über die androgynische Idee des Lebens*.
63. Voor deze en andere voorbeelden, zie: Bastet, 1989, pp. 323-324.
64. Zie: F. Hoekstra, 'De goddelijke kunst van Pier Pander'. In: *Antiek*, 31e jg., nr. 6 (jan. '97), pp. 263-274.
65. A. Besant, 'De plaats van de theosofie in de beschaving der toekomst'. In: *Eenheid*, 24-09-1910, pp. 5-6.

66. Zie noot 53.
67. R. Roland Holst, 'Over Derkinderen I. De betekenis van Derkinderens nieuwe muurschildering in onze schilderkunst'. In: *De Nieuwe Gids*, 7 (1892), pp. 321-324.
68. Wiersma, 1966, p. 128.
69. De aantekening wordt bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
70. Zie noot 39. Met dit laatste refereerde Pander mogelijk aan *Aesthetik* (1835-1838) van de filosoof Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), waarin 'eenheid in veelheid' als voorwaarde wordt gezien voor kunst die een geestelijk ideaal vertegenwoordigt. Zie: G.F.W. Hegel, *Aesthetik, oder Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M., 1955, 2, m.n. pp. 447-450 en 518-522. Zie ook: A. Gasten, 'Pseudo-mathematica en Beeldende kunst'. In: *Kunstenaren der idee...*, 1978, p. 60.
71. H. van Booven, *Leven en werken van Louis Couperus*, Velsen 1933, p. 146.
72. De aantekening wordt bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
73. Du Prel, 1904, p. 88. Vgl. ook Couperus, *De berg van licht*, Utrecht, 1993, p. 17 (oorspronkelijke uitgave Amsterdam, 1906). Hier wordt de Involutie als volgt omschreven: 'Geen vlakke schijf is deze aarde [...], maar een bol is zij, die vurig was -: eerst druppel van licht uit het Eeuwige, toen oplaaiend tot globe van vuur, toen dovend, en bloeiend tot bosch... tot wie geest op haar waarden, vermenschelijken in een immer diepere en diepere vernedering en verbanning van sfeer naar lagere sfeer.'
74. Deze en de volgende betekenissen van Isis zijn gemakkelijk te vinden via het alfabetische register van *De Gebeime Leer* (zie noot 20).
75. L. Couperus, *God en goden*, Utrecht, 1989, p. 34 (oorspronkelijke uitgave: Amsterdam, 1903). Over de theosofische bronnen voor het verhaal 'Jahve', zie: D. Habets, 'Couperus en de theosofie. Het verhaal Jahve'. In: *Nieuwsbulletin Louis Couperus Genootschap*, no. 10 (december 1997), pp. 43-47.
76. Blavatsky, 1911-1914, I, p. XV.
77. Couperus, 1993, p. 442.
78. De aantekening wordt bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
79. Het bekendste voorbeeld uit de Romeinse architectuur is ongetwijfeld het Pantheon in Rome, gebouwd van 27 voor Christus tot circa 125 na Christus. Een andere voorbeeld is de tempel van Vesta op het Forum Boarium in Rome. Ook mausolea en doopkerken hebben dikwijls een cirkelvormig grondplan.
80. Zie: R. Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, Londen 1973, pp. 1-32.
81. Du Prel, 1904, p. 54.
82. R.W. Emerson, 'Circles' in: *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York 1950, pp. 279-291. Vgl. ook Blavatsky, 1907-19011, I, p. 168. Zij definieert de cirkel als 'het natuurlijk symbool en den klaarblijkelijksten aard der Godheid, die, haar omtrek overal hebbende (het grenzelooze) daarom ook overal haar middelpunt heeft, die, met andere woorden, in elk punt van het Heelal aanwezig is.'
83. Couperus, 1989, p. 19.
84. Brief Pander aan mevr. Van Hall, 20-05-1919. De brief wordt bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
85. A. Besant/ C.W. Leadbeater, *De zichtbare en onzichtbare mensch*, Amsterdam, 1903, pp. 60-64.
86. Couperus, 1989, p. 40.
87. Du Prel, 1904, p. 101.
88. *ibidem*, p. 103.
89. De aantekening wordt bewaard in Museum Smalingerland te Drachten.
90. Voor een nadere uiteenzetting van de triptiek, zie: R.P. Welsh, 'Mondrian and Theosophy' in: *Piet Mondrian, centennial exhibition*, New York 1972, pp. 43-51. Zie ook: *Kunstenaren der idee...*, 1978, pp. 30-31 en p. 139 en C. Blotkamp, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle 1994, pp. 39-42. Mogelijk heeft Mondriaan zijn figuren ontleend aan een illustratie uit Péladans *L'Androgyne*, waarin een zelfde type is te zien in nage-nog dezelfde houding. Zij draagt bovendien een sluier, waardoor zij ook aan Panders Aurora doet denken.
91. Wiersma, 1966, p. 222. Het artikel van Mendes Da Costa verscheen in *Bouwkundig Weekblad Architectura*, 32, 12-08-1939.
92. Couperus, 1990, p. 41.
93. Klein, 1985, p. 13.

Afbeeldingen

Illustratie omslag: Hofburgacteur Josef Lewinsky als Carlos, 1895.

In: Susanna Partsch, *Gustav Klimt. Leven en werk*. Alphen aan den Rijn, (1989), p. 53.

- Foto omslag: Kunsttempel, interieur. Foto: Johan van de Veer, Het Princessehof, Leeuwarden.
p. 2 Pier Pander, *Aurora*, 1905. Foto: Johan van de Veer, Het Princessehof, Leeuwarden.
p. 9 Pier Pander in zijn atelier in Rome. (collectie Het Princessehof, Leeuwarden).
p. 12 Rome rond de eeuwwisseling. Foto: Alinari.
p. 16 Pier Pander, *Alba of Uchtend*, 1896.
p. 16 *Uchtend* in de Kunsttempel. Foto: Johan van de Veer, Het Princessehof, Leeuwarden.
p. 20,21 Kunsttempel, interieur. Foto: Johan van de Veer, Het Princessehof, Leeuwarden.
p. 25 Jan Toorop, boekomslog voor Couperus' 'Metamorfoze', 1897.
p. 28 De Kunsttempel in Leeuwarden. Foto: Feico Hoekstra.
p. 32 Piet Mondriaan, *Evolutie*, 1910-1911 (collectie Gemeentemuseum, Den Haag).
p. 32 Pier Pander, beeldengroep voor de Kunsttempel, ca. 1896-1905.

Dit Cahier verscheen mede dankzij de financiële steun van de Ottema-Kingma Stichting
in Leeuwarden en de Friesland Bank.



Uitgegeven in 2000 door
Stichting Louis Couperus Genootschap
Postbus 11637
2502 AP Den Haag



Colofon

Redactie Couperus Cahiers:
Karin de Graaff (eindredactie)
Maarten Klein
Gé Vaartjes
Omslagontwerp: Gé Vaartjes
Illustratie omslag:
Gustav Klimt: *Hofburgacteur Josef Lewinsky als Carlos*, 1895
Foto omslag: Het interieur van de tempel (Foto: Johan van de Veer)
Illustratieresearch: Karin de Graaff en Gé Vaartjes
Vormgeving: Pim Oxener BNO, Boskoop
Druk: Drukkerij Macula, Boskoop



Van dit Cahier verschenen 300 genummerde en
door de auteur gesignde exemplaren.



Dit is nummer:

In *Een tempel voor de ziel* beschrijft de kunsthistoricus Feico Hoekstra de eerste ontmoeting tussen de schrijver Louis Couperus en Pier Pander, die rond 1900 werd gezien als de grootste Nederlandse beeldhouwer van zijn tijd. In 1895 ontmoetten beide kunstenaars elkaar voor het eerst in Panders atelier in de Via Gaeta in Rome. Tussen Couperus, de uitbundige dandy, en Pander, de bescheidenheid zelf, bloeide een vriendschap op, die werd gekenmerkt door wederzijds respect. Wat die vriendschap voor Louis Couperus heeft betekend, mag blijken uit het feit dat Pander en zijn werk meerdere malen een rol hebben gespeeld in het oeuvre van de schrijver.

In dit Cahier wijdt Feico Hoekstra de lezer in het theosofisch gedachtegoed in, waarin Pander en Couperus beiden een theoretische basis vonden voor hun levensgevoel en artistieke overtuiging. Voorts gaat Hoekstra in op *De geheime leer* van Blavatsky en de ideeën van Sâr Peladan over de androgynie, onderwerpen die zowel Pander als Louis Couperus hebben geïnspireerd bij het scheppen van hun kunst.

Het Louis Couperus Genootschap bevordert het onderzoek naar leven en werk van Louis Couperus.

In de Couperus Cahiers krijgen wetenschappelijke artikelen en essays over Louis Couperus een passende plaats.



Postbus 11637
2502 AP Den Haag

ISBN 90 75 32105 8