

DE PIËTA IN DE MORTELSE KERK

J.A. van der VEN (1799-1866): Kunstenaar in Overgangstijd

Ton Thelen

In de kerk van St. Antonius Abt van De Mortel bevindt zich in de devotiekapel der Moeder van Smarten een prachtige piëta van de hand van de Bossche kunstenaar Johannes Antonius van der Ven. Het beeld is afkomstig uit de voormalige zogeheten 'Waterstaatskerk', gebouwd in 1848, in opdracht van rector Jac. Corstens (1822-1861), ter vervanging van de kapel van St. Antonius Abt, die gebouwd is tussen 1636 en 1689.

Het beeld was een opdracht van pastoor J.S. van den Eijnde (1861-1868). Hij was de eerste pastoor van De Mortel nadat in 1861 het rectoraat door de toenmalige bisschop van 's-Hertogenbosch, J. Zwijsen, was verheven tot een zelfstandige parochie. In zijn korte pastoraat liet pastoor Van den Eijnde de kerk op velerlei wijze verfraaien.¹

De naam 'Waterstaatskerk' voor het in de jaren 1848-1849 (in meerdere of mindere mate in neoklassieke stijl) opgetrokken kerkgebouw duidt op de bemoeienis van het Ministerie van Waterstaat met de kerkelijke bouwkunst, voortvloeiend uit het Koninklijk Besluit van 16 augustus 1824. Voortaan moest er van rijkswege toestemming zijn om nieuwe kerken te stichten, te bouwen en te herstellen. Een verzoek daartoe moest vergezeld gaan van een kostenopgave en een financieringsplan. De ingenieurs van 's Rijks Waterstaat bekeken het ontwerp op hun technische haalbaarheid, de ambtenaren van de Ministeries van Eeredienst (een voor de protestanten en een voor de katholieken) onderzochten of de aanwezige financiële mogelijkheden de gemaakte opzet wel toelieten.

Deze maatregel hield verband met de pogingen van Koning Willem I



Piëta van Johannes Antonius van der Ven in de Mortelse kerk

(regeerperiode 1813-1840) om greep te krijgen op de uitwendige administratie der kerken. Om die reden legde de Koning grote belangstelling aan de dag voor herstel en nieuwbouw van kerkgebouwen, temeer omdat de rijksoverheid door haar subsidiebeleid al bij veel projecten betrokken was. De genomen maatregel kwam rechtstreeks voort uit ontevredenheid over het beleid van vele kerkbesturen en beoogde al te enthousiaste kerkmeesters in deze periode van sterk katholiek réveil te behoeden voor onverantwoorde uitgaven.

De periode van teruggave (restitutie) van kerken aan de katholieken, in 1794 begonnen en in 1798 formeel voor geheel Staats-Brabant ingevoerd, was in 1824 ten einde gekomen. In veel plaatsen werd begonnen aan nieuwbouw of ingrijpend herstel van de veelal te klein geworden kerken. Er volgde een explosie van bouwactiviteit, die een grote opruiming hield onder de oudere en middeleeuwse kerken. Met de genomen maatregel hoopte men wildgroei in deze te voorkomen. Zij paste in het streven van de Koning om de zaken van godsdienst en kerk onder controle te houden.

Het vermelde toezicht op het financiële beheer hield in principe geen keuze in voor een bepaalde bouwstijl. Er zijn dan ook niet alleen neoklassieke vormen toegepast, maar daarnaast ook kerken in traditionele en zelfs neogotische stijl gebouwd. Was het exterieur dan neoklassiek, in de aankleding werden vaak nog andere stijlen toegepast, zoals de neobarok.

In 1868 werd het genoemde Koninklijke Besluit van 1824 ingetrokken en verviel de subsidie van het rijk. Er kwam een einde aan de zogenoemde 'Waterstaatsperiode' wat de kerkebouw betreft. Sedertdien werd de beoordeling van bouwplannen overgelaten aan de bisschop, in overleg met de pastoor.²

In de gemeente Gemert was behalve de eerste Mortelse parochiekerk ook de kapel van het klooster Nazareth (gebouwd in de jaren 1856-1857) in de 'Waterstaatsstijl' opgetrokken. Helaas zijn de karakteristieke decoratie en aankleding van het interieur eind jaren zestig van deze eeuw ten offer gevallen aan de modieuze vernieuwingsdrang van die tijd.

De kerkelijke kunst in deze periode bouwde in Noord-Brabant nog voornamelijk voort op de barokke traditie van de achttiende eeuw, waarbij de inspiratie en vormgeving sterk naar Zuidnederlandse voorbeelden was gericht. In belangrijke mate werden de Brabantse kerken in de eerste



De eerste Mortelse kerk. Olieverfschilderij van George Gijsbers, 1899. (Foto: Piet Kuppens)

decennia van de negentiende eeuw aangekleed met meubilair en kunstvoorwerpen afkomstig uit de geseculariseerde Belgische kloosters. Naast deze aankopen werden ook opdrachten gegeven aan Belgische beeldhouwers. Deze beelden waren weliswaar geïnspireerd op de zeventiende- en achttiende-eeuwse barok, maar waren door hun overdadige vormgeving en onnatuurlijk aandoende drapering nog sterker op het effect van de emotionele vervoering berekend. Ter onderscheiding worden deze beelden wel neobarok genoemd, al is het onderscheid niet in alle gevallen scherp te trekken.³

Het ontbrak voornamelijk aan een eigen artistieke traditie en kunstzinnige scholing. Tot omstreeks 1840 veranderde in deze situatie nog weinig, ondanks de stichting in 1812 van de Académie Impériale et Royale de Peinture, Sculpture et Architecture te 's-Hertogenbosch. Na het Franse

bewind werd de naam van dit instituut omgedoopt in Stadsinstituut voor handteeken-, boetseer-, doorzigt-, bouw- en meetkunde. In 1828 besloot koning Willem I aan het tekeninstituut het predikaat 'koninklijk' te verlenen. Tot 1918 droeg het de titel van 'Koninklijke School voor Nuttige en Beeldende Kunsten'. Ingevolge de wens van de Koning was het onderwijsprogramma in de eerste plaats gericht op de bevordering van de nuttige kunsten, hoewel de schoolcommissie duidelijk de voorkeur gaf aan de schone kunsten. Lange tijd was de Koninklijke School niet meer dan een veredelde ambachtsschool ten dienste van de nijverheid. Er was weliswaar een aparte 'kunstklas', waarin de leerlingen zich toedeedten op het tekenen of boetsen naar in pleister afgegoten beelden der antieken of naar levend model, maar het merendeel der leerlingen volgde de meer vaktechnische richtingen, die opleidden voor een beroep in de bouw- en de kunstnijverheid. De artistiek begaafden waren voor hun voortgezette vorming aangewezen op de academische kunstopleidingen in Antwerpen, Brussel en Amsterdam, die sterk onder invloed stonden van het neoclassicisme.⁴

Deze weg ging ook Johannes Antonius van der Ven, een van de eerste leerlingen aan de voornoemde Académie Impériale et Royale. De bloei van dit inmiddels Koninklijke School geheten instituut zou, wat de kunstzinnige vorming betreft, met zijn benoeming tot directeur in 1858 voorgoed inzetten.⁵ Rond die tijd had de kerkelijke kunst in Noord-Brabant reeds een eigen gezicht gekregen in de neogotiek.

Johannes Antonius van der Ven werd geboren te 's-Hertogenbosch op 17 augustus 1799. Hij was een zoon van Martinus van der Ven en Cornelia Maria Ermers. In 1855 trouwde hij met de negenentwintigjarige Catharina Maria Theresia van den Eynde. Het echtpaar betrok in 1859 de villa Muiserik in Vught. Toen hij op 12 juli 1866 in De Mortel was voor het plaatsen van zijn levensgrote beeld van de Piëta, overleed hij in de tuin van de pastorie plotseling aan een hartkwaal. Zijn stoffelijk overschot is naar Vught gebracht en op het r.k. kerkhof aldaar begraven. Op zijn grafsteen werd een aantal titels van zijn werken gegrift.

Zoals opgemerkt begon hij zijn opleiding aan de toenmalige Académie Impériale en Royale in zijn geboortestad. Hij ontplooiëde zich alras als een bekwame leerling. In 1816 behaalde hij de eerste prijs voor het tekenen naar afgietsels van antieke beelden. Hij vervolgde zijn studie bij J.F. van

Geel aan de Academie van Antwerpen en vanaf 1820 aan de Academie van Brussel. Hier werkte hij onder de beeldhouwer des konings, Gilles Lambert Godecharle. Daar won hij in 1822 de 'eerste medaille naar het leven' voor een beeld van Hercules. Vervolgens studeerde hij tot 1827 bij François Joseph Bosio te Parijs. Daarna was hij tot 1834 weer werkzaam in Antwerpen. Hier behaalde hij in 1830 de 'Prix de Rome', die hem in staat stelde zich in Rome, het toenmalige Europese centrum voor beeldhouwkunst, verder te bekwamen. Na de nodige vertraging vertrok hij in mei 1834 naar deze stad der steden, alwaar hij in augustus aankwam. Hier maakte hij kennis met onder anderen de gerenommeerde Maastrichtse kunstenaar Mathieu Kessels (1784-1836), bij wie hij les nam en in wiens atelier hij ging werken, en de befaamde neoclassicistische beeldhouwer Bertel Thorvaldsen. Tot 1850 was hij met enkele tussenpozen in Rome werkzaam.

Gedurende een tijdelijk verblijf in Nederland ontving hij enkele eervolle opdrachten van Koning Willem I. Ook nadien kon hij zich verheugen in de bijzondere belangstelling van het Koninklijk Huis, hetgeen hem nogmaals naar Nederland terugriep. In zijn Romeinse periode (zijn werkzaamheid in Rome) profileerde hij zich als een dermate hoog gewaardeerde beeldhouwer, dat hij in goede doen raakte en in Rome een eigen huis en atelier kon kopen. Aan het einde van 1849 keerde hij voorgoed naar Nederland terug om zich in zijn geboortestad te vestigen. Opnieuw wachtten hem voorname opdrachten van het Koninklijk Huis. Hij was vooral gewaardeerd om zijn portretkunst. Het leverde hem in 1851 de koninklijke onderscheiding op tot ridder in de orde van de Nederlandse Leeuw.

In 's-Hertogenbosch teruggekeerd kreeg hij aldaar, in januari 1850, van het kerkbestuur van de St. Janskathedraal een belangrijke opdracht voor de inwendige restauratie van deze kerk. Hij moest binnen tien jaar veertien beelden van Franse steen leveren voor de aankleding van het hoogkoor, voorstellende Christus als de Verlosser, Johannes de Doper en de Twaalf Apostelen. Per beeld ontving hij hiervoor de niet geringe som van f. 1300,=. In 1854 is hij aan deze opdracht begonnen, die hij in 1857 voltooide. Dat jaar schonk hij de inkomsten voor een beeld aan het restauratiefonds.⁶

Uit het werk van Johannes van der Ven spreekt duidelijk de invloed van het neoclassicisme. Qua vormgeving zijn zijn beelden geïnspireerd door het

kunstideaal van de klassieken, waarin de nadruk lag op de weergave van de veredelde natuur in de perfecte schoonheid en gratie van het menselijk lichaam. Naar de uniforme regels van het neoclassicisme diende de kunstenaar ideale kunstwerken met eeuwigheidswaarde te creëren. Daarnaast onderscheidde zich binnen het neoclassicisme een stroming die qua inhoud de romantiek als uitgangspunt nam. Tegenover de ideële kunst stond de gevoelsexpressie van de kunstenaar die de uniekheid van de mens trachtte te benaderen. Met name in de religieuze kunst bood het de mogelijkheid om aan het christelijke levensgevoel uiting te geven. Het schoonheidsideaal van het neoclassicisme werd een verwijzende dimensie naar het goddelijke gegeven, dat de beschouwer tot een vrome ontroering diende te bewegen. Binnen deze kunstopvatting groeide een herwaardering van de gotiek, die enkele decennia later de formele stijl van de kerkelijke kunst zou worden. Zowel Van der Vens leermeester in Rome, Mathieu Kessels, als Thorvaldsen blijken in hun religieuze kunst hierdoor beïnvloed.⁷ Duidelijk aanwijsbaar is dit ook bij de latere, na zijn studietijd vervaardigde, religieus geïnspireerde beelden van Antonius van der Ven.

Uitermate sterk komt dit tot uitdrukking in zijn laatste werk, de Piëta uit de kerk van Sint Antonius Abt in De Mortel. Het beeld meet 180 cm hoog en is vervaardigd uit gips. Het stond boven het hoofdaltaar van de voormalige kerk. In 1911 werd het gepolychromeerd (veelkleurig beschilderd) door Emm. Perey uit Venlo, die bij gelegenheid van het vijftigjarig jubileum van de parochie de inwendige beschildering in de kerk aanbracht.⁸ Van der Ven was voor pastoor Van den Eijnde geen onbekende. Toen de beeldhouwer in 1850 van het kerkbestuur van de St. Jan de opdracht kreeg voor het vervaardigen van de veertien beelden voor het hoogkoor, was Van den Eijnde kapelaan aan de Bossche St. Jan (1844-1851).⁹

In dit zeer expressieve beeld zijn de neoclassicistische vorm en de neogotische belevingswereld harmonieus met elkaar verenigd. Uit de centrale plaats die het werd gegeven, boven het hoofdaltaar, spreekt de symboliserende betekenis die in het beeld was gelegd. De emotionaliteit van het beeld is samengebond in het gelaat van Christus, dat smartelijk lijden en volle overgave uitdrukt. Met een liefdevolle blik, vol bekommernis en ingetogen verdriet, houdt Maria het hoofd van haar gestorven zoon teder tegen zich aan. In deze drie elementen van lijden, verlossing en troost worden het



Portret geschilderd door J.B. Viellevoye, Antwerpen 1828. Johannes Antonius van der Ven legt de laatste hand aan de buste van zijn schilder J.B. Viellevoye (Coll. Noordbrabants Museum).

lijdens- en heilsmysterie van het christelijk geloof via de ontroering aan de gelovigen geopenbaard.

Dat het religieuze werk van Van der Ven zich bewoog op het ontmoetingsvlak van neoclassicisme en romantiek, waardoor ook de neogotiek was gedreven, maakt de keuze begrijpelijk die het kerkbestuur van de Bossche Sint Janskathedraal voor hem maakte toen tot de algehele restauratie en kunstzinnige verfraaiing van de kerk werd besloten. Uiteraard was het ook een blijk van hoge waardering voor zijn kunstenaarsschap, waarmee hij al vele prijzen had behaald. Wat Van der Ven voorts tot de geschikte man maakte, was de vaardigheid en het talent waarmee hij aan de smaak en de eisen van de opdrachtgevers wist tegemoet te komen. De aansluiting bij de denk- en belevingswereld van de neogotiek bracht geen breuk, noch was het een uiting van opportunisme, maar volgde natuurlijk in de gang van zijn kunstenaarschap.

In de neogotiek werd romantisch teruggegrepen naar het geloofs- en wereldbeeld van de middeleeuwen, dat in de gotische vormtaal zijn sublieme uitdrukking vond. De herwaardering van de gotiek liep parallel aan een geheel katholiek reveil, waarin het christendom werd gepresenteerd als een phoenix die oprees uit de as van de geestelijke, politieke en industriële revoluties die de maatschappij en de cultuur op hun eens homogene christelijke grondslag hadden doen wankelen. 'Omnia instaurare in Christo', 'Alles in Christus herstellen, opdat Christus alles en in allen zij', deze lijfspreuk van de latere paus Pius X (1903-1914) drukt kernachtig uit dat alleen door een terugkeer naar de katholieke traditie de redding van mens en maatschappij was te verwachten. In het geloofs- en wereldbeeld en hiërarchische kerkopvatting uit de 'verloren gouden tijd' van de katholieke middeleeuwen lag hét antwoord op de problemen van de moderniserende, industrialiserende en seculariserende samenleving van de negentiende eeuw. De katholieke leer kreeg hierdoor het karakter van een totale ordening van maatschappij en cultuur in al hun regionen. De bestaande sociale en economische ongelijkheid werd religieus gefundeerd en gelegitimeerd in een door God in de natuur der dingen gelegde orde. Als de middelaar tussen God en de mens was de Kerk hierin een centrale en gezaghebbende plaats toegekend.

Deze behoudende toekomstvisie op geloof, Kerk en wereld, die met absolute geldigheid en universele gelding werd uitgedragen, vond in de neogotiek haar passende uitdrukking. Haar vormentaal diende de gelovigen in een staat van ontroering te brengen, die hart en geest openstelde voor het Goede, het Schone en het Ware van God dat heel de schepping bezielde. Op "de akkoorden van het gemoed" (P. Nissen) diende het de mens tot devotie en inkeer te brengen, hem te bewegen tot nederigheid en aanvaarding van zijn lot, in het perspectief van de eeuwige zaligheid die hem wachtte. In deze gedachtengang was de neogotiek een religieus én maatschappelijk beheersinstrument. Architectuur, kunst, liturgie en rituelen waren geheel van deze instrumentele benadering doortrokken.

De neogotische kunst diende het belang van godsdienst en Kerk. Zij was er primair op gericht om met beeldende middelen in vorm en kleur het dragende geloofs- en maatschappijbeeld en de overeenkomstige kerkopvatting uit te dragen. Niet de uniekheid en blijvende waarde van de kunst stonden hierbij voorop, maar haar verwijzende functie. Omstreeks 1850 brak deze kunstopvatting door. De neogotiek werd dé stijl voor het herrijzend katholicisme. Binnen het sociaal-culturele en politieke emancipatieproces van de Nederlandse katholieken droeg zij wezenlijk bij tot een sterk zelfbewust en extravert identiteitsbesef.¹⁰

De neogotiek was de consequente perfectionering van de religieuze drijfveer en de sensitieve, verwijzende kunstvorm die zich binnen het neoclassicisme hadden ontwikkeld en waardoor het latere werk van Johannes van der Ven was beïnvloed. Zijn laatste werk, de Piëta, sluit herkenbaar aan bij de gedachten- en belevingswereld van de neogotiek en behield daardoor zijn waardering. Het is het enige beeld uit de voormalige 'Waterstaatskerk' dat een passende plaats kreeg in het neogotieke interieur van de nieuwe kerk die in de jaren 1903-1904 onder architectuur van C. Franssen uit Roermond werd gebouwd. Dit spreekt zoveel te meer wanneer men bedenkt dat ook de aankleding van het interieur met beelden, meubilair en beschrijving was bepaald of ontworpen door de architect. De polychromering die in 1911 op het beeld werd aangebracht doet dan ook geen afbreuk aan de authenticiteit (de eigen aard) en kwaliteit van dit beeld. Dat het beeld in de neogotieke belevingswereld aansprak en tot devotie bewoog, moge voorts blijken uit de plaatsing in 1907 van een offerblok bij het beeld.¹¹

NOTEN:

1. A. Otten, *De bouw van de kerk in Mortel 1902-1904* (Gemert 1979).
2. 'Naar gothieken kunstzin'. Kerkelijke kunst en cultuur in Noord-Brabant in de 19de eeuw, catal. bij de gelijkn. tentoonstelling in Noordbrabants Museum Den Bosch, 31-8 tm 4-11-1979, 11-15, 22, 32-33 en 103. Een overzicht over belangrijkste stromingen in de architectuur geven R.K.M. Blijdenstijn en R. Stenvert, in *Bouwstijlen in Nederland, 1040-1940*, Utrecht 1994.
3. a.w., 49-51.
4. M.E. Hiemstra, Van Keizerlijke Academie tot Koninklijke School. De ontwikkeling van het tekenonderwijs en de maatschappelijke behoefte van dit type onderwijs in Den Bosch in de jaren 1812-1863, in: *Bijdragen tot de geschiedenis, universitaire faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen*, 37-62; *O rijkdom van het onvoltooide. Van Académie Royale tot Hogeschool 's-Hertogenbosch 1812-1992* ('s-Hertogenbosch 1993), 12-63.
5. 'Naar gothieken kunstzin', 59-60.
6. W. Bergé (red.), *Heimwee naar de Klassieken. De beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815-1849* ('s-Hertogenbosch 1994), catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch, 1 oktober 1944 t/m 8 januari 1995, 130-140; 'Naar gothieken kunstzin', 60-61 en 119; Johannes Antonius van der Ven, in *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, o.r.v. P.C. Molhuysen e.a. (Leiden 1918), deel IV, kolom 1372-1373; C. Peeters, *De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch* ('s-Gravenhage 1985), 68, 71, 85, 87, 95, 98 en 264.
7. W. Bergé, a.w., 11-13.
8. Archief parochie H. Antonius Abt, De Mortel, Inventaris van het kerkelijk kunstbezit ('s-Hertogenbosch 1973); Idem, Correcties en aanvullingen ('s-Hertogenbosch 1982); GAG, Gedeponiseerd archief parochie H. Antonius Abt, De Mortel, Registrum Memoriale.
9. *Officieel Kerkbericht van de kerken van Gemert*, 8 juni 1924.
10. Voor een beschouwing over de neogotiek: AJC van Leeuwen, De neogotiek, van romantische vormgeving tot enig ware stijl, in: AHM Jansen e.a., *'Arbeyd sere voert tot eere'. Hendrik van der Geld, de neogotiek en de Brabantse beeldhouwkunst* (Tilburg 1989), 4-42. Voor een beschouwing over het katholieke geloofs- en maatschappijbeeld in de negentiende eeuw: A. Thelen, Godsdienstige vervolmaking als hoogste doel en lofsverbetering van het volk, in GJ Schutte (red.), *Een arbeider is zijn loon waardig. Honderd jaar na Rerum Novarum en Christelijk-Sociaal Congres 1891: De ontwikkeling van het christelijk-sociale denken en handelen in Nederland 1891-1914*, 45-56.
11. GAG, Gedeponiseerd archief parochie H. Antonius Abt, De Mortel, Toelichtingen voor het Memoriale Parochiae De Mortel anno 1879, 20.