



Een Nederlandse ivoren pax uit de Late Middeleeuwen

• FRITS SCHOLTEN •

Sinds haar ontstaan in de vroeg-christelijke tijd bestaat de mis-liturgie uit de uitwisseling van een groot aantal geritualiseerde gebaren van de priester en de gelovige kerk-gangers. Elk van die gebaren heeft zijn specifieke betekenis of associatie. Ze stoelen oorspronkelijk op de gedachte dat lichaamstekens een afspiegeling kunnen zijn van het innerlijk gemoed van de mens, iets wat sinds de Middeleeuwen door theologen en andere kerkgeleerden, zoals Thomas van Aquino, werd onderkend.¹ Het merendeel van deze geritualiseerde gebaren stond vanouds in het teken van de innerlijke aandacht voor God, meer in bijzonder voor de rol van Christus in de heilsgeschiedenis: zijn kruisoffer en wederopstanding.

Dit complex van symbolische gebaren, handelingen en tekens in de liturgie breidde zich tijdens de Middeleeuwen sterk uit. Een van de rituelen die betrekkelijk laat een vaste plaats in de mis kreeg was het uitwisselen van de vredeskus, de pax of *osculum pacis*.

In de Romeinse tijd werden drie typen kus onderscheiden: *osculum* (een kus als teken van vriendschap of geneztheid), *basium* (de liefdeskus) en *suavium* (gepassioneerde kus).² De eerste vorm, de niet-erotische kus, maakte in de eerste eeuwen van onze jaartelling als de vredeskus zijn intree

Afb. 1
Paxtafel met Maria's
Sterfbed en Hemel-
vaart, Noordelijke
Nederlanden, circa
1480-1500. Ivoor,
hoogte 21,3 cm. Rijks-
museum, Amsterdam.

in het kerkelijk ritueel. Het was een mystiek symbool om uitdrukking te geven aan de geestelijke eenheid en vrede onder de gelovigen.³ Het moment waarop de vredeskus werd uitgewisseld tijdens de mis stond vanaf het begin nog niet vast. Pas in de loop van de Middeleeuwen werd de vredeskus meer en meer geritualiseerd en kreeg hij zijn vaste plaats in het geheel van ceremoniële handelingen, direct voorafgaand aan de communie.⁴ Daardoor was de pax evenzeer een afspiegeling van de eenheid onder de gelovigen als van de geestelijke vereniging van God en mens: alvorens symbolisch één te worden met Christus door het eten van het brood en drinken van de wijn (als zijn lichaam en bloed), wisselden de gelovigen de vredeskus uit. Zo werd, analoog aan de profane liefdeskus, de liefde tussen de christenen en God, tussen Christus en de kerkgemeenschap bekrachtigd.⁵ Bij Hiëronymus en later bij Bernard van Clairvaux kreeg de liturgische kus zelfs de symbolische betekenis van de incarnatie. Christus' vleeswording werd uitgelegd als de kus die de hemelse bruidegom aan zijn bruid, de kerk, geeft.⁶

Er zijn twee bijbelpassages die de theologische rechtvaardiging boden voor de liturgische kus als vredes- en eenheidssymbool. In Psalmen 85, vers

11, kussen Gerechtigheid en Vrede elkaar, terwijl in Hooglied 1, vers 1, de Bruid over haar Bruidegom zegt: 'Hij kust me met de kus van zijn mond'. In alle commentaren van de kerkvaders en middeleeuwse exegeten wordt naar aanleiding van deze passages de eenheid tussen God en mens, de mystieke vereniging van Christus en de ziel, of de vrede tussen de gelovigen onderling benadrukt.⁷

Omdat de scheidslijn tussen profane en liturgische kus fysiek gesproken erg dun was – beide betroffen een kus van mond op mond – was er vanaf de 12de eeuw een groeiende behoefte aan reglementering om misstanden te voorkomen.⁸ Mannen mochten uitsluitend mannen kussen, en vrouwen uitsluitend vrouwen, zodat het risico op opwekking van lustgevoelens en seksuele uitspattingen binnen de kerkmuren kon worden beperkt.⁹ Dergelijke maatregelen, evenals een toenemend schaamtegevoel in de westerse, middeleeuwse samenleving,¹⁰ zullen ook het ontstaan van de zogenaamde kustafel, die als *pars pro toto* voor het liturgisch moment van uitwisseling van de vredeskus ook wel kortweg pax wordt genoemd, in de hand hebben gewerkt.¹¹ Zo'n kustafel, pax(-tafel) of osculatorium – in het Middelnederlands was de benaming *paes*, *paesbert* of *paessteen* gangbaar – was een metaal, houten of ivoren plaatje dat onder de clerus en het kerkvolk rondging en dat werd gekust.¹² Wellicht ging aan het ontstaan ervan een fase vooraf, waarbij mannen en vrouwen een evangeliarium of ander heilig voorwerp kusten ten teken van de onderlinge vrede en zielsverwantschap. Die vorm kwam althans bij de Albigenzen voor, die ook een strikte geslachtsscheiding in de kerk hadden doorgevoerd.¹³

In de Late Middeleeuwen lijkt het gebruik waarbij, voorafgaand aan de communie, eerst de celebrerende priester de kustafel zoent en deze vervolgens doorgeeft aan zijn geestelijke broeders rond het altaar standaard te

zijn.¹⁴ Vervolgens was dan het kerkvolk aan de beurt, al was dat geen regel: *Ooc en eyst gheen costume dat men alle die meinschen die de messe hooren tpaeyts gheeft te cussen*.¹⁵ Van het bestaan van een zekere rang- en volgorde, niet zelden onder getouwtrek van het kerkvolk om voorrang bij het 'nemen van de paes', getuigen ook andere bronnen.¹⁶

Paxtafels

De vroegstbekende vermelding van een paxtafel als liturgisch *instrumentum* stamt uit het 13de-eeuwse Engeland. De aartsbisschop van York, Walter Gray, vermeldde in 1248 een pax in een bestuurlijk stuk voor zijn diocees, in 1287 werd een pax genoemd in de statuten van de Synode van Exeter, terwijl Robert Winchelsea, aartsbisschop van Canterbury, in 1305 een paxtafel in zijn codificatie van de rituelen van de mis beschreef.¹⁷ De in 1416 overleden vicaris Robert Raynhull uit Canterbury liet in zijn testament noteren dat hij voor zijn opvolgers enkele persoonlijke bezittingen naliet, waaronder een breviarium, een boek met hymnen, relieken gevat in beryl, een koperen processiekruis en een vergulde pax.¹⁸ De vermelding is van belang omdat eruit blijkt dat kustafels niet uitsluitend kerkelijk bezit waren, maar ook door particuliere geestelijken werden bezeten. Hetzelfde blijkt uit een memorandum van April 1464, bewaard in de archieven van de Paston-familie uit Norfolk, waar sprake is van *unum osculatorium cum jmagine Sancti Jacobi*. Deze pax met een afbeelding van Jacobus zat in een verzegelde koffer met allerlei misgerei, zoals een pyxis en een miskelk, die eigendom waren van de kloosterling Richard Calle.¹⁹

Uit de 15de eeuw stammen ook de oudste Nederlandse vermeldingen van paxtafels. In Jan Pertchevals *Den camp vander doot*, een vertaling uit 1493 van *Le chevalier délibéré* van Olivier de la Marche en uitgegeven in 1503, komt de

hoofdpersoon in een kerkje waarna hij een uitvoerige beschrijving geeft van het altaar en zijn toebehoren:

*Alle dlijnwaet vanden outaere
Was seer rijckelic ende wel geordineert
Ghemaect van costelijker ware (...)
Paesbert was eendrachticheit beuonden
De candelaers waren al van accoerde
Den outaerstein had van perfectie
vermonden (...)*²⁰

Het 'paesbert' – notabene rechtstreeks in verband gebracht met 'eendrachticheit' – wordt hier als een vanzelfsprekend attribuut van het altaar in dit imaginaire kerkje opgevoerd, waaruit kan worden afgeleid dat de pax omstreeks 1500 ook in de Lage Landen gemeengoed was. Andere 15de- en vroege 16de-eeuwse vermeldingen bevestigen het beeld dat gedurende de 15de eeuw het 'paesbert' algemeen verspreid moet zijn geweest: *een silvere misbrootsbusse [= pyxis] daert dexel een pays [= 'paesbert'] af is, of Eene groote gegoten paix mit een metselrie [= gotische architectuur] rontsom van silver vergult ende mijns gen. heeren wapen daer onder* (1524),²¹ of een uitgebreide laat-middeleeuwse inventaris met een grote variatie aan kustafels: *Een zilver paesbert, daerin staedt moer op peerle ghemaect dat beelde van Maria, (...) een paesbart daerin staende de botschap van Maria (...), een zilver rondt paesbart, daerin staende een crucifix (...), een paesbart van houte verghult (...), noch drie (...) daerof de 2 zyn yvooren (...), een paesbart daer sint Jan Baptiste in staet.*²² Zulke vermeldingen maken duidelijk dat kustafels in een veelheid van materialen (verguld zilver, hout, ivoor, parelmoer, glas, pijpjaarde) en versierd met allerlei voorstellingen (Maria, de gekruisigde Christus, Johannes de Doper, de apostel Jacobus, de Annunciatie) voorkwamen. Bovendien blijkt ook hier dat kustafels konden worden voorzien van een familiewapen en dus uitdrukkelijk particulier bezit konden zijn; in die zin hadden ze vaak een bij-

zondere status als adellijk of vorstelijk pronkstuk. Vooral in de loop van de 15de eeuw won die rol als 'religieus Kunstammer-stuk' aan belang, zoals blijkt uit inventarissen van vorstelijk bezit of van kerkschatten. De hertog van Berry bezat in 1412 bijvoorbeeld diverse zilveren, gouden en ivoeren paxtafels. De indrukwekkende paxtafel van geëmailleerd, verguld zilver en parelmoer, die in 1489 werd vervaardigd voor hertog Johann II van Kleef en Mechtild von Hessen-Katzenellenbogen (Museum Kurhaus in Kleef) is daarvan een goed voorbeeld (afb. 3).²³

Van deze rijkdom en veelheid is helaas slechts een fractie bewaard gebleven, waarbij overigens het relatief hoge aantal exemplaren in ivoor opvalt evenals de voorkeur voor voorstellingen met de gekruisigde Christus. De eenvoudige houten paxtafels zullen door intensief gebruik opgeraakt zijn, luxe exemplaren in (verguld) zilver belandden waarschijnlijk vaak in de smeltkroes. Een belangrijke reden voor het in onbruik raken van de pax in de Noordelijke Nederlanden hangt uiteraard samen met de opkomst van de Reformatie. Een 16de-eeuws voorval geeft van de kritiek op het 'nemen van de paes' een aardig beeld: (...) *den ondercostere (...) tpaes ghevende de ghilbroeders die daer knielden ende den outaer onderhilden, creech 2 oorlijncken van de Spanjaerds, omdat hij hemlieden tpaes niet te cussen en ghaf, ende vraechden hem of zy Turcken waeren, alsof den paeys [= vrede] Godts meer ghelegen ware met een glaeskin, beenkin, tafelkin (...) te cussen dan in de devocie des herten, ofte datmen zonder zulck te cussen niet en zoude moghen den paeys des Heeren verweerven.*²⁴ De symboliek van het kussen van een pax wordt hier dus sterk gerelativeerd: of men de vrede van God verwerft hangt niet af van een ceremonieel gebruik, maar van de intentie, de devotie van het hart. Dergelijke geluiden, al dan niet gevoed door erasmiaans en reformatorisch gedachtengoed, zullen in de

loop van de 16de eeuw krachtiger zijn geworden en uiteindelijk geleid hebben tot het verdwijnen van de paxtafel.²⁵

De Amsterdamse paxtafel

De paxtafel die het Rijksmuseum onlangs verwierf is in verschillende opzichten buitengewoon (afb. 1).²⁶ Het voorwerp is bovengemiddeld groot, de voorstelling is zeer zorgvuldig uitgewerkt met veel oog voor detail en compositie, en het thema – Maria's Sterfbed en Hemelvaart – is zeldzaam in dit genre liturgisch gerei. De meeste bewaard gebleven ivoren kustafels uit de Late Middeleeuwen zijn vrij simpel uitgevoerde liturgische gebruiksvoorwerpen die veelal op een stereotype manier zijn bewerkt. Een karakteristiek voorbeeld daarvan is een pax uit het Catharijneconvent in Utrecht, een ongeveer dertien centimeter hoog, gebogen ivoren plaatje dat de gekruisigde Christus laat zien in een simpel gotisch portaal (afb. 2). Het is een

15de-eeuws voorbeeld van een type dat al een eeuw eerder in ivoor verschijnt.²⁷ Betrekkelijk kort voor 1500 lijkt er meer variatie in de vorm, decoratie en iconografie van de paxen te komen. De Rijksmuseum-pax is illustratief voor deze ontwikkeling, zowel vanwege het formaat als door de rijke uitvoering.

De pax bestaat uit een gebogen stuk ivoor, dat naar schatting ongeveer een kwart van de omtrek van een forse olifantstand beslaat. De onderzijde heeft een dikte van ruim twee centimeter. Aan de achterzijde is door middel van een zwaluwstaart-verbinding een handvat aangebracht, dat door twee grote ronde openingen en een aantal kleine boorgaatjes de vorm van een gotische letter B heeft (afb. 4). De voorzijde laat het ontzielde, opgebaarde lichaam van Maria zien, met de twaalf apostelen zittend en staand rond haar sterfbed. Het karakteristieke laat-middeleeuwse bed heeft een

Afb. 2

Paxtafel met Kruisiging van Christus, Nederlanden of Duitsland, circa 1450. Ivoor, hoogte 13 cm. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.

Afb. 3

Paxtafel met de Aanbidding door de drie koningen, Nederrijn, 1489. Verguld zilver en parelmoer. Museum Kurhaus, Kleef.



hemel van luxe, gedecoreerde stof met franjes. Op de stof die tegen het hoofdeinde hangt zijn brokaatpatronen te zien. Het is een type textiel dat in de kunst van de 15de eeuw geregeld voorkomt, vooral in voorstellingen met Maria. Ook de ronde spiegel met gegolfde rand, die boven Maria's hoofd hangt en grotendeels schuilgaat achter het bedgordijn, is een algemeen iconografisch motief in de Nederlandse kunst; doorgaans is hierin een afbeelding van het Lam Gods of van Christus als verlosser verwerkt.²⁸ Achter het bed staat een gotisch kastje, een klein *tresoor* versierd met briefpanelen, waarop een kandelaar met kaars staat.²⁹ De twaalf apostelen zijn weergegeven met een grote variatie van poses en activiteiten; drie zitten er op de voorgrond, waarvan de linker in gebed is, de tweede – wellicht Mattheus, vanwege het brillette – opkijkt uit een boek en naar de voorstelling wijst, terwijl de laatste een traan wegpinkt.³⁰ Ook op de voorgrond staat een apostel met kruis staf. Achter het bed zijn de overige acht apostelen verzameld, met de baardeloze Johannes voorop die de palmtak uit het paradijs in de hand houdt, die hem door Maria is gegeven, en die een zegenend gebaar maakt. Hij wordt gevolgd door Petrus met wijwaterkwast en een missaal dat hij geopend tegen zijn borst gedrukt houdt. De overigen kijken aandachtig over hun schouders mee, deels bid-dend en wijzend. Twee vrouwen slaan vanuit een doorgang in de gearceerde achterwand van het vertrek het tafereel van Maria's verscheiden gade; zij staan waarschijnlijk voor de vrouwen die Maria bij haar sterfbed gebood of voor de twee weduves aan wie Johannes namens Maria kleding moest schenken na haar dood. Bovenin de voorstelling wordt Maria door vier engelen naar de hemel gedragen (afb. 5, 6). Dit deel van de voorstelling vertoont, net als het handvat overigens, sporen van slijtage en zal dus het meest gekust zijn. De voorstelling is



geplaatst in een drieledig laat-gotisch portaal, omzoomd door een kabelrandje en versierd met rijke bloemvormige gewelfsluitingen. Gotische hogels bekronen de top, terwijl twee zuiltjes het geheel flankeren.

De compactheid van de voorstelling en de grote variatie in houdingen daarbinnen sluit aan bij een oude beeldtraditie van Maria's sterfbed, waarvan de wortels in de Byzantijnse *koimesis*-voorstelling liggen.³¹ In de Nederlandse kunst van de Late Middeleeuwen zijn duidelijke parallellen met de voorstelling op deze ivoren kustafel te vinden, bijvoorbeeld in de beeldengroep van Adriaen van Wesel die afkomstig is van het Bossche Maria-altaar (afb. 7). In het Westen kregen voorstellingen van het sterfbed en de hemelvaart van Maria vanaf de 12de eeuw meer bekendheid, onder andere door de toenemende aandacht van de kerk voor de Moeder Gods en

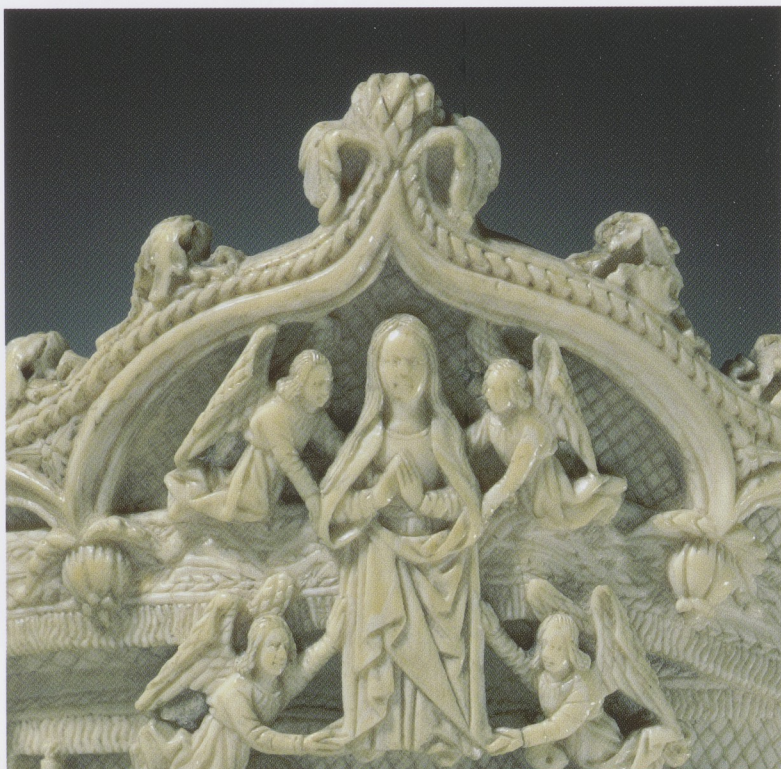
Afb. 4

Handvat van de pax-tafel op afb. 1, in de vorm van de letter B, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 5
 Detail van afb. 1, twee
 vrouwen in de achter-
 grond, Noordelijke
 Nederlanden, circa
 1480-1500. Ivoor,
 hoogte 21,3 cm, Rijks-
 museum, Amsterdam.

Afb. 6
 Detail van afb. 1,
 Maria's Hemelvaart,
 Noordelijke Neder-
 landen, circa 1480-
 1500. Ivoor, hoogte
 21,3 cm, Rijksmuseum,
 Amsterdam.





vanwege het feit dat de voorstelling inzet was van een theologisch debat over Maria's lichaam en ziel. De vraag was of haar lichaam én ziel ten hemel waren gestegen – dus dat zij net als Christus uit de dood was opgestaan – of alleen haar ziel onsterfelijkheid bereikte.³² In de loop van de 12de eeuw werden echter steeds vaker Maria's fysieke opstanding en hemelvaart uitgebeeld, zoals in de ingangsportralen van de kathedralen van Chartres, Senlis en Parijs. Bij deze apocriefe beeldtraditie sluit de voorstelling op de ivoren paxtafel volledig aan, vanwege de uitbeelding van Maria's lichaam dat door engelen naar de hemel wordt gedragen (afb. 6).

De vraag is waarom op het ivoor juist voor deze voorstelling van Maria's Sterfbed en Hemelvaart werd gekozen. Het merendeel van de bewaard gebleven middeleeuwse kustafels is uitgevoerd met de Kruisiging van Christus, hetgeen een passende voorstelling is voor een ritueel voorwerp dat werd gebruikt voorafgaand aan het misoffer. Toch komen ook allerlei andere voorstellingen voor, die zelfs niet uitsluitend met Christus' Passie verband staan, zoals heiligen en scènes uit het leven van Maria. De keuze voor Maria's Sterfbed kan gemotiveerd zijn door specifieke associaties van de opdrachtgever van deze paxtafel, maar er zijn ook meer algemene noties die een dergelijke voorstelling rechtvaardigen. Zo kan de groep apostelen, die zo prominent is uitgebeeld, gezien

Afb. 7
ADRIAEN VAN WESEL, *Het Sterfbed van Maria*, fragment uit een Maria-altaar, Utrecht, circa 1476. Eikenhout, hoogte 44 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

worden als een beeld van de vroegste kerkgemeenschap, de achterblijvers op aarde na Maria's overlijden. Zij staan als het ware voor de oorsprong van de kerk en vormen, in hun eendracht en zielsverwantschap, een voorbeeld voor de middeleeuwse kerkgangers die de kustafel gebruikten om uitdrukking te geven aan hún eensgezindheid en vredelievendheid. Anders geformuleerd, de eenheid van de groep apostelen onderstreept de unificerende betekenis van de vredeskus, die de middeleeuwse geloofsgemeenschap uitwisselde.

Een andere associatie hangt samen met de bijzondere overdrachtelijke betekenis van Maria in het middeleeuws theologisch denken, waarbij Maria en Ecclesia, de kerk, werden gelijkgesteld. Maria werd niet alleen gezien als de moeder van Christus, maar eveneens als zijn bruid.³³ Door haar uitverkiezing als maagdelijk 'instrument' van de incarnatie, de vleeswording van Christus, werd ze beschouwd als bruid Gods. Hetzelfde gold echter ook voor de Kerk, de gemeenschap van alle gelovigen die (als in een echtverbintenis) in een liefdevolle betrekking tot God stond. De Kerk werd bovendien moeder en maagd genoemd, omdat ze elke dag nieuwe gelovigen voortbracht. De liefdesband van bruidegom en bruid, beschreven in het Hooglied, werd beschouwd als de vereniging van Christus met de Kerk, maar vanaf de 12de eeuw evenzeer als die van Christus en de Maagd Maria. Ook in de liturgie van de Late Middeleeuwen werden Maria en de Kerk steeds vaker vereenzelvigd.³⁴

In dit licht is de voorstelling van Maria's Sterfbed en Hemelvaart op de paxtafel buitengewoon toepasselijk. Haar hemelvaart (en niet uitsluitend haar zielevaart) impliceert immers haar vereniging met Christus, en naar analogie van de Maria-Ecclesia-metafoor, ook de vereniging van Christus met zijn bruid, de Kerk. Gevoegd bij

het eerder aangehaalde eerste vers uit het Hooglied – waarin de bruid over haar bruidegom zegt: 'Hij kust me met de kus van zijn mond' – vallen unificatiedachte van de vredeskus en de symbolische vereniging van de gelovigen met God samen.³⁵ Het sterven en de hemelvaart van Maria staan aldus in direct theologisch verband met de mystieke vereniging van Christus en de mens, en met de vrede tussen de gelovigen onderling.

Een specifieke associatie van Maria's Sterfbed en Hemelvaart met de kus komt voor in een Hollands getijdenboek uit omstreeks 1490 (afb. 8).³⁶ In de overdenking die bij de miniatuur met Maria's sterven en hemelgang is geschreven komt een passage voor waar de kus een prominente rol speelt en de woorden *cussinge*, *cussende* of *cussede* op bijna dichtertelijke wijze de tekst domineren:

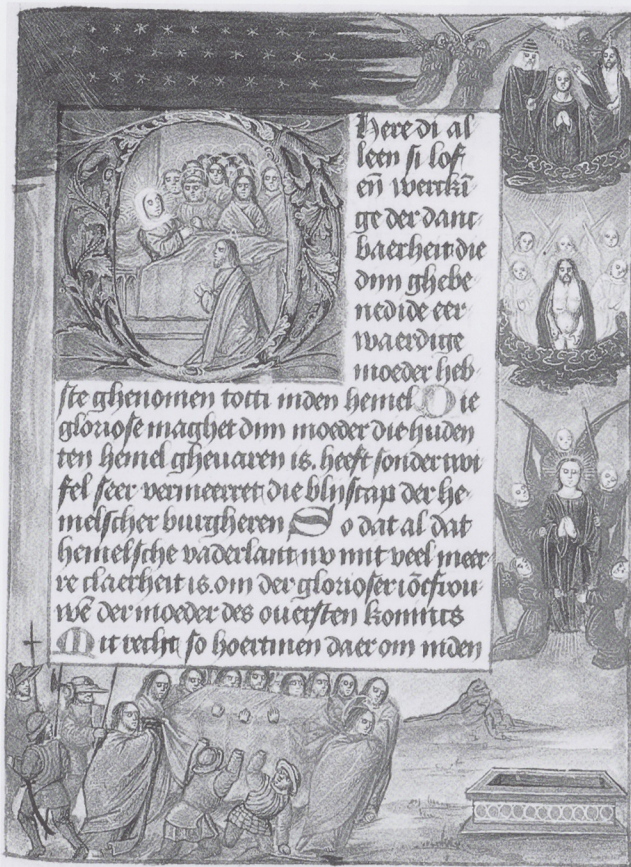
*Het waren temalen salige cussinge
Maria haer sukende kindekijn mede cussende
als die ioncfrouwelike moeder in haren
maechdeliken schoet waerdelike hantierde
haer godlike kindekijn. Maren sellen wi
niet ghevoelen ende gheloven dattie
cussinge veel saligher was daer die soen
god an die rechter side des vaders huden
in der saligher toecoemst sijn ghebenediden
moeder mede cussede als si op clam den
hogen throen der glorie? (het waren zalige
kussen waar Maria haar zogende kindje
mee kuste toen die maagdelijke moeder op
haar maagdelijke schoot haar goddelijke
kindje beroerde. Maar zullen wij niet
voelen en geloven dat de kussen [nog] veel
zaliger waren die de zoon Gods, ter rechter
zijde van God de vader, nu in de zalige
toekomst zijn gebenedijde moeder gaf toen
zij de hoge troon der glorie besteege?)
Maria, als middelaars-ter tussen God en de mens,
maar waarschijnlijk ook weer in haar rol als
bruid of Ecclesia, vallen na haar tenhemelopneming
de zalige kussen ten deel die haar zoon haar geeft
en die zij hem als kind gegeven had. Zo zullen
ook de aardse gelovigen, de kerk, voor*

hetgeen ze in liefde en vrede hebben weggegeven in de hemel ruimschoots worden gecompenseerd.

Vijftiende-eeuwse Nederlandse ivoren

De grote aandacht voor realistische details, de compositie en de stijl van de Rijksmuseum-paxtafel vertonen grote verwantschap met de kunst van de Nederlanden in de Late Middeleeuwen. Alle aspecten van de voorstelling, van de compositie tot en met elk van de iconografische details (zoals het brillette van Mattheus, de wijwaterkwast, de palmtak, de spiegel, het gotische kastje of de kandelaar), stammen uit de Noord-West-Europese beeldtraditie. De meeste van de genoemde aspecten zijn zelfs min of meer geregelde elementen in voorstellingen van

Afb. 8
Initiaal verlucht met
Maria's Sterfbed en
Hemelvaart uit een
getijdenboek, Holland,
circa 1490. Verf en
vergulding op perkament. Koninklijke
Bibliotheek, Den
Haag.



Maria's Sterfbed in de laat-middeleeuwse grafiek, schilderkunst en boekverluchting van de Nederlanden met de sterke aandacht voor realistische stoffering.³⁷ Ze vormen een duidelijke aanwijzing voor een ontstaan van de paxtafel in de Lage Landen.

Nadat de hoogtijdagen van de ivoorsnijwerk in Frankrijk in de 13de en 14de eeuw voorbij waren – een ontwikkeling die door de Honderdjarige Oorlog in de hand zal zijn gewerkt – verplaatste de productie van ivoorsnijwerk zich naar andere regio's, waaronder de welvarende steden in de Nederlanden.³⁸ Deze verplaatsing leidde vanzelfsprekend ook tot stijl- en repertoire-vernieuwingen, veroorzaakt door een nieuwe vraag, door nieuwe artistieke impulsen en door andere smaakopvattingen. In Vlaanderen ontstonden in de 15de eeuw werkplaatsen waar men zich toelagde op de vervaardiging van ivoeren dozen en Mariaaltaartjes, voornamelijk bedoeld voor de export. Kleine tweeluikjes met heiligen en paxtafeltjes behoorden ook tot het Vlaamse assortiment.³⁹ Robert Koch en Richard Randall hebben als eersten binnen deze 15de-eeuwse Nederlandse productie een tiental technisch en stilistisch samenhangende ivoeren aangewezen, die zij op goede gronden konden toeschrijven aan een of enkele werkplaatsen in de Noordelijke Nederlanden in het derde kwart van de 15de eeuw, wellicht te situeren in Utrecht.⁴⁰ Het betreffen kleine tweeluikjes (of delen ervan), kustafels en een vrijstaand beeldje van Maria met Christus. Inmiddels kon deze groep met nog enkele stukken worden uitgebreid, zoals een rond dekseltje,⁴¹ een vrijstaand beeldje,⁴² een paneeltje met Martinus en de bedelaar,⁴³ twee reliëfs met de Kruisiging,⁴⁴ en ten slotte een paxtafel in het Rijksmuseum met de Geboorte van Christus, naar het visoen van Brigitta van Zweden (afb. 9).⁴⁵ De ivoeren uit deze Noord-Nederlandse groep worden onder andere gekenmerkt door



Afb. 9
Paxtafel met de
Geboorte van
Christus, Noordelijke
Nederlanden, circa
1480. Ivoor, hoogte
12 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam.

een sterke aandacht voor de omlijsting van de voorstelling – vaak overdreven gedrukte gotische, driedelige bogen met *rayonnant* traceerwerk -, door gearceerde achtergronden, en een vrij vlak gesneden voorstelling.⁴⁶ Sommige exemplaren hebben dunne kabelrandjes langs de omlijsting. Het overgrote deel van de nu bekende werken, namelijk negen, bestaat uit kleine paxtafels, wat een indicatie is voor de populariteit van dit liturgisch gerei in de Nederlanden in de late 15de eeuw. Bovendien kan het erop wijzen dat de ivoorsnijders in deze werkplaatsen zich hadden gespecialiseerd in de vervaardiging van juist dit type voorwerpen.

De vraag die tot dusver echter nooit aan de orde is geweest luidt hoe het verder ging met deze opkomende ivoornijverheid in de Noordelijke

Nederlanden? Waren er ook in het laatste kwart van de 15de eeuw ivoorsnijders in Nederland actief en zo ja, hoe zag hun productie eruit? De verwerving door het Rijksmuseum van de grote paxtafel met Maria's Sterfbed en Hemelvaart biedt een directe aanleiding tot het stellen van deze vragen. De voorstelling op de pax past immers, zoals eerder werd betoogd, naadloos in de laat-middeleeuwse Nederlandse beeldtraditie, maar overtreft tegelijkertijd het artistieke niveau van de Nederlandse ivoorproductie uit het derde kwart van de 15de eeuw volkomen. De pax zou daarmee goed een product kunnen zijn van een generatie Nederlandse ivoorsnijders uit het einde van de eeuw. Bovendien staat dit ambitieuze ivoor niet geheel op zichzelf.

Een aantal van de genoemde kenmerken van de ivoorsnijkunst uit het derde kwart van de eeuw komt namelijk ook voor bij een groepje ivooren dat eveneens artistiek op een beduidend hoger niveau staat, én meer variaties in vorm, thematiek en decoratie bezit. Deze groep onderscheidt zich bovendien van oudere ivooren door een neiging tot grotere formaten, wat de ivoorsnijders meer vrijheid van werken bood en de mogelijkheid gaf om voorstellingen gedetailleerder uit te werken. Een goed voorbeeld van een ivoor uit deze groep is een dertien centimeter hoge paxtafel in Museum Boijmans Van Beuningen, voorzien van een Pietà-voorstelling onder een baldakijn (afb. 10). De ivoorsnijder heeft behendig gebruik gemaakt van de gebogen vorm van de kustafel door Maria met het lichaam van Christus centraal op de voorgrond te plaatsen, terwijl de twee flankerende engelen ruimtelijk in de achtergrond blijven. De plooiwal is overal scherp, breed en hoekig; de gezichten zijn stereotyp, vrij rond van vorm, met scherpe rechte monden. Opvallend zijn de gearceerde achtergrond, de kabelrand die het geheel omkadert, de decora-

tieve rand boven het baldakijn, en tenslotte de aanwezigheid van een tekstband onder de voorstelling.⁴⁷

Bij dit Rotterdamse ivoor sluit een vrijwel even grote paxtafel aan in Gent, waarop het martelaarschap van Sebastiaan is uitgebeeld (afb. 11).⁴⁸ Ook hier vinden we dezelfde stereotype gezichten, de kabelrand, de gearceerde achtergrond en een verwante ruimtelijke rangschikking van de wat houtserige figuren. Wederom is er onderlangs een tekstband met gotische belettering, die nu links wordt afgesloten door een P in cirkel. De omlijsting bestaat hier uit een vijfdelige, slanke boog. Een kustafel uit de Hermitage in St. Petersburg, die nog iets groter is, past eveneens in deze groep (afb. 12).⁴⁹ De omlijsting en vorm wijken af van de vorige twee exemplaren, maar de figurenstijl, de plooiyal en gezichtstypen zijn weer nauw verwant. De achtergrond is eveneens gearceerd.

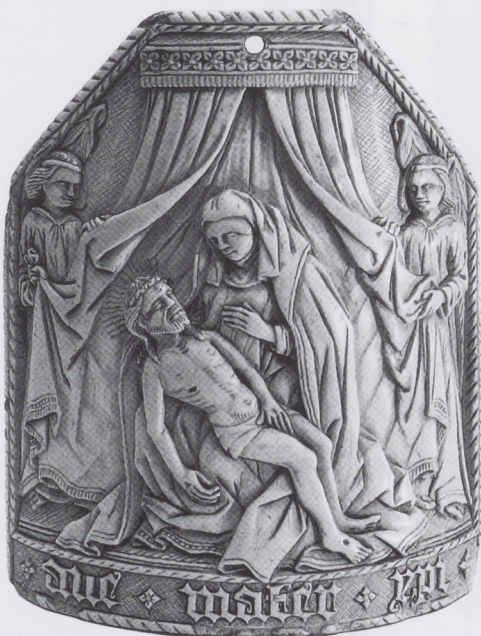
Een paxtafel, die ondanks de afgezaagde top nog 15 centimeter hoog is, bevond zich omstreeks 1965 in de Nederlandse kunsthandel (afb.13).

De voorstelling, de presentatie in de tempel, is net als bij het Rotterdamse ivoor sterk frontaal en symmetrisch gedacht. Ook de gezichten, stugge houdingen en grafische lijnvoering herinneren aan deze en de andere twee genoemde paxtafels.

Een zittende Anna op een reliëf met Anna-te-Drieën vertoont hetzelfde bolle gezichtstype als de eerdere paxtafels (afb. 14). Zij is verwant aan de figuren op de ivooren in Rotterdam en St. Petersburg, zij het dat haar plooiyal wat minder hoekig en scherp is uitgewerkt. Karakteristiek zijn wel de ingekerfde plooijes bij Anna's halslijn, die in het Rotterdamse ivoor bij de engelen voorkomen, en het kabelrandje rond Maria's kroon. Dat het thema van Anna-te-Drieën omstreeks 1500 voornamelijk in de Nederlanden en de aangrenzende Duitse regio's verspreid was, ondersteunt de Nederlandse herkomst van dit ivoor.⁵⁰ De gebogen vorm, de maat (hoogte 11,5 cm) en de aard van dit werk (een half vrij gesneden sculptuur zonder duidelijke functie) doen vermoeden dat dit reliëf oor-

Afb. 10
Paxtafel met de Bewening van Christus door Maria, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 13 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Afb. 11
Paxtafel met het Martelaarschap van St. Sebastiaan, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 13,4 cm. Archeologisch Museum van de Universiteit Gent, Gent (foto naar Tardy 1966).



Afb. 12
Paxtafel met de Bewening van Christus door Maria, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 13,8 cm. Hermitage, St. Petersburg (foto naar cat. tent. Berlijn 1974).



spronkelijk een paxtafel was die op een onbekend moment (na de Reformatie) werd verzaagd tot een autonoom kleinood.⁵¹ Misschien wordt daarmee ook het gaatje verklaard dat in Anna's buik is geboord: het zou een restant kunnen zijn van de bevestiging van de oorspronkelijke handgreep aan de achterzijde van het reliëf.

Afb. 13
Paxtafel met de Presentatie in de tempel, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 15 cm. huidige verblijfplaats onbekend.



Afb. 14
Verzaagde paxtafel met Anna-te-Drieëën, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 11,7 cm. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.

Het Catharijneconvent verwierf betrekkelijk recent een pax met een voorstelling van de heilige Jacobus, die als 'mogelijk Spaans' werd gepubliceerd, maar alle kenmerken heeft van de hier beschreven Nederlandse paxtafels uit de late 15de eeuw (afb. 15).⁵² De staande heilige is gehuld in een cape met brede, hoekige plooiën. Zijn gezicht benadert de stijl van de figuren in de vorige vijf ivoeren. Jacobus staat tegen een gearceerde achtergrond in een eenvoudig portaal. Hier manifesteert zich weer de aandacht voor de omlijsting van de voorstelling, die zo kenmerkend is voor de ivoeren omstreeks 1500: het portaal wordt aan de bovenzijde met twee sierlijke, accola-devormige bogen afgesloten.

Eenzelfde soort boog komt voor op een ivoeren pax in Dortmund, gedecoreerd met de Annunciatie aan Maria, dat binnen de groep een nog ambitieuzer niveau vertegenwoordigt (afb. 16). Twee scharnieren in de zijanten lijken erop te duiden dat dit ivoor ooit gemonteerd was in een houder. De maker van deze Annunciatie had veel





oog voor eigentijdse details, waardoor de voorstelling duidelijk aansluit bij de Nederlandse 15de-eeuwse beeldtraditie van dit thema in de trant van het veel gekopieerde Merode-drieluik van de Meester van Flemalle.⁵³ Het gotische portaal is evenwichtig uitgewerkt, zij het dat de twee gewelfsluitingen buiten proportioneel zwaar zijn uitgevallen. Afgezien van de toegenomen detaillering is deze paxtafel stilistisch verwant aan de vorige werken; vooral de gezichten, de wat houderige poses en de plooi van de kleding sluiten bij de andere ivoeren aan. Door de aandacht voor huiselijke details en door de boogvorm van de omlijsting lijkt deze pax een kleiner, onvolwassen broertje te zijn van de Amsterdamse kustafel.

Tot dezelfde groep ivoeren kunnen ten slotte ook een klein horizontaal



reliëf worden gerekend met zes sibillen, en een gordelversiering met Annate-Drieën en Johannes de Doper. Ook in deze gevallen zijn de figuren tegen een gearceerde achtergrond geplaatst en is het kader versierd met een kabelrandje (afb. 17, 18).⁵⁴ De schelpvormige nissen op de gordelversiering duiden op Renaissance invloed en doen een ontstaan in de eerste decennia van de 16de eeuw vermoeden.

In de grote Amsterdamse paxtafel komen op meer geacheveerde wijze en op 'monumentale' schaal de constanten in de stijl van de vorige ivoeren samen. De achtergrond is gearceerd, maar veel zorgvuldiger dan bij de andere kustafels. De organisatie van figuren in de ruimte – nota bene de dieptewerking van de bedhemel – ver raadt een geoefende ivoorsnijder die mogelijk werd geïnspireerd door een

Afb. 15
Paxtafel met
St. Jacobus Maior,
Noordelijke Neder-
landen, circa 1500.
Ivoor, hoogte 12,8 cm.
Rijksmuseum Het
Catharijneconvent,
Utrecht.

Afb. 16
Paxtafel met Annun-
ciatie aan Maria,
Noordelijke Neder-
landen, circa 1500.
Ivoor, hoogte 16,5 cm.
Museum für Kunst
und Kulturgeschichte,
Dortmund.



Afb. 17
Reliëf met sibillen,
Noordelijke Neder-
landen, circa 1480-
1500. Ivoor, 3,7 x
12 cm. Particuliere
collectie.

grafisch of geschilderd voorbeeld. De stijl van de kledingplooien – steeds opgezet in brede, hoekige vlakken, zoals in de apostelen op de voorgrond en Maria's beddenkleed – herinnert aan de brede behandeling van de kleding in Maria's Annunciatie (afb. 16) en die in de andere paxtafels van deze groep. De kabelrand en de getorstte zuiltjes versieren de omlijsting, die bekrondt wordt door een fraai geproportioneerde drieledige spitsboog. Meer uitgewerkt dan bij de andere paxen zijn de verschillende gezichten en gebaren van de figuren, evenals de omgeving met allerlei versieringsmotieven en details. Ook in de ruimtelijke organisatie ging de maker van deze pax verder dan bij de overige ivoren, iets wat ten dele met het grotere formaat te maken heeft. Alleen het beduidend kleinere ivoor uit Dortmund benadert deze kwaliteiten enigszins, vooral waar het de weergave van allerlei huisraad betreft (afb. 16).

Opmerkelijk is het bestaan van een kleinere versie van de Amsterdamse paxtafel, die nog bekend is uit een laat-19de-eeuwse staalgravure in de catalogus van de befaamde verzameling Frédéric Spitzer (afb. 19).⁵⁵ Het is een ivoor met een hoogte van bijna 16 cm, dat tot in vele details de compositie van de Amsterdamse paxtafel herhaalt. Toch zijn er ook enkele opvallende verschillen, waarvan de belangrijkste zijn het ontbreken van Maria's Hemelvaart, het verplaatsen van de apostel aan Maria's voeten-einde naar de achtergrond en de architecturale omlijsting. Bovendien bezit



Afb. 18
Gordelversiering met
Johannes de Doper,
Noordelijke Neder-
landen, circa 1500.
Ivoor, hoogte 8 cm.
Rijksmuseum Het
Catharijneconvent,
Utrecht.

de achtergrond een onbewerkt rechthoekig vlak of opening. De handgreep van dit ivoor is eveneens verwant: hij is gevormd als een ajour gesneden gotische steunboog. De verhouding tussen dit ivoor en het Amsterdamse is vooralsnog onduidelijk. Gezien de grote overeenkomsten ligt een herkomst uit dezelfde werkplaats voor de hand, en zou het als een vereenvoudigde versie kunnen worden gezien.

Een bijzonderheid van de grote pax is het handvat, dat de vorm heeft van een gotische B; zijn aanwezigheid sluit aan bij een breder laat-middeleeuws gebruik van losse hoofdletters, bijvoorbeeld het spel met de letter A in Petrus Christus' paneel *Onze Lieve Vrouwe van de droge boom* (Madrid, Thyssen-Bornemisza-verzameling). Door zijn grootte en vorm herinnert de B van de pax aan een initiaal uit een verlicht handschrift (afb. 4).⁵⁶ De betekenis hiervan is vooralsnog onduidelijk. Een mogelijkheid is dat de letter geïnterpreteerd kan worden als een bezittersmerk; paxtafels waren immers vaak particulier bezit en werden ook voorzien van stichtersportretjes en wapens. In die zin zou de B vergeleken kunnen worden met drukkers- of uitgeversinitialen in laat-middeleeuwse boeken. Overigens is het gebruik van letters en inscripties bij deze groep ivoeren opmerkelijk: de Amsterdamse Geboortepax, de Rotterdamse pax met de *Bewening* en de Gentse pax met *Sebastiaan dragen* alle teksten. In het laatste geval wordt de tekstband zelfs voorafgegaan door een lettermerk, mogelijk eveneens de aanduiding van de eerste eigenaar. Ten slotte is er ook een parallel met de zilveren pax uit Kleef (afb. 3), waar een grote letter M (van Maria?) in het handvat is gegraveerd.



Incunabelen en blokboeken als inspiratiebron

Voor een deel kan de kwaliteitstoeename en de grotere verfijning van de Nederlandse ivoeren uit het laatste kwart van de 15de eeuw worden verklaard door het vaak forsere formaat dat de ivoorsnijders kozen. Ook kan deze stijging van het kwaliteitsniveau worden uitgelegd door toegenomen vaardigheden; ivoorsnijders uit deze tijd konden inmiddels steunen op de ervaring van ten minste één generatie lokale vakgenoten voor hen. Maar van groot belang bij hun grote kwaliteits-sprong was bovendien de ruimere beschikbaarheid en het gebruik van grafische of geschilderde voorbeelden. Werkten de Nederlandse ivoorsnijders van de eerste generatie voornamelijk met stereotype modellen en dienten-

Afb. 19
Paxtafel met *Maria's Sterfbed*, Noordelijke Nederlanden, circa 1480-1500. Ivoor, hoogte 15,8 cm (gravure, naar: La Collection Spitzer, deel 1, Parijs 1890, nr. 120).

gevolge met een weinig uitgebreid iconografisch repertoire, de maker van de Amsterdamse pax en zijn generatiegenoten hadden de beschikking over voorbeelden die hen in staat stelden een overtuigende ruimtelijke organisatie, compositie en allerlei iconografische details in de voorstelling aan te brengen. Dat de oudere ivoorsnijders incidenteel al leentjebuurlers speelden bij boekverluchters werd overigens door Randall al aangetoond.⁵⁷

Een belangrijker en toegankelijker bron voor de ivoorsnijders waren echter de houtsnedes die als boekillustraties in blokboeken en incunabelen zijn opgenomen. De zeer directe en leesbare, religieuze illustraties in de *Biblia pauperum*, de *Vita Christi*, de *Apocalypse*, de *Canticum canticorum* of bijvoorbeeld het *Speculum humanae salvationis* boden ivoorsnijders een veelheid aan voorbeelden, die door hun formaat, omlijsting en elementaire compositie vaak zeer geschikt waren voor

Afb. 20
De apostel Petrus,
Deventer 1525. Hout-
sneede uit een Bijbel.
Koninklijke Biblio-
theek, Den Haag.



toepassing in reliëfs. Opvallend is bijvoorbeeld dat de toenemende aandacht en variatie voor de omkadering van de voorstellingen op ivoren paxtafels in de late 15de eeuw samenvalt met een sterke groei van het aantal publicaties waarin voorstellingen in verwante portaal-architectuur wordt weergegeven. Veel van de blokboekillustraties zijn omlijst door boogjes, gesteund door versierde zuiltjes langszij (afb. 20-23).⁵⁸

Ook de lijnvoering en de sterke grafische wijze waarop de houtsnedes zijn vervaardigd parallel in de Nederlandse ivoren van de Late Middeleeuwen, iets wat zowel verklaard kan worden door een artistieke afhankelijkheid van het ene medium ten opzichte van het andere, als door de technische overeenkomsten tussen het snijden in hout en ivoor. De Jacobus op de Utrechtse paxtafel laat zich in dat opzicht goed vergelijken met een Petrus, staande in een rijkversierde nis, in een Deventer Bijbel uit 1525 (afb. 15, 20). Niet alleen is de compositie verwant, ook de boognis vertoont duidelijke overeenkomsten, zij het dat die in de houtsnede wat moderner is vormgegeven. Op eenzelfde wijze is de organisatie van een reliëf met sibillen – gerangschikt in een ‘gallerij’ met zuilen en met bandrollen in de hand – zeer verwant qua opbouw aan de onderste helft van een blokboek-illustratie met respectievelijk een profeet en een apostel (afb. 21, 17).⁵⁹

Ook bij de stijl van de Amsterdamse paxtafel met Maria’s Sterfbed en Hemelvaart is de verwantschap met de gedrukte boekillustraties uit de late 15de eeuw groot: eenzelfde grafisch gevoel voor scherpe contouren, variërend van de overduidelijk aangegeven ogen en haarstrengen tot de vrij hoekige plooiwal. De inrichting van het vlak met een overtuigende dieptesuggestie, door een oplopende vloer en het schuingeplaatste bed, is al evenzeer verwant aan de boekillustraties.



Afb. 21
De evangelist Lucas en de profeet Jesaja, detail van een houtsnede uit *Oracula Sybillina*, Duitsland, 2de helft 15de-eeuws blokboek (foto uit cat. tent. Mainz 1991).



Ter vergelijking moge een afbeelding uit een *Ars moriendi*-uitgave van 1492 dienen, waarop een stervende wordt belaagd door de duivel (afb. 22).⁶⁰ Afgezien van de genoemde stijlovereenkomsten en organisatie van de ruimte, zijn hier de randversieringen opmerkelijk, die terugkeren in verschillende ivoren paxen. De linkerrand met golvende bladeren die zich rond een stam slingeren herinnert aan de versiering op de pax met de Geboorte van Christus (afb. 9), terwijl de wat rijkere florale banden doen denken aan de versiering van de hemel van Maria's sterfbed. Een boogvormig kabelrandje – een van de 'hall marks' van de Nederlandse ivoren – sluit de voorstelling van deze houtsnede aan de bovenzijde af.

Een direct grafisch voorbeeld voor de grote Amsterdamse pax kon onder de illustraties van Nederlandse incunabelen niet worden gevonden. Wel bestaat er een verwante, zij het gespiegelde voorstelling in een Nederlandse editie van de *Vita Christi* van Ludolph van Saksen, gedrukt in Zwolle in 1499 (afb. 23). Dezelfde houtsnede werd overigens al in een Antwerpse editie van 1487 gebruikt.⁶¹ De verwantschap tussen deze illustratie en het ivoor bestaat in de eerste plaats in de rangschikking van de figuren, waarbij enkele bijzonderheden opvallen. Zo zijn er in beide gevallen de aan het voeteneinde zittende treurende apostel en het gebaar van Petrus die zijn boek voor de borst houdt – een motief dat bijvoorbeeld ook bij Adriaen van Wesels beeldengroep voorkomt en wellicht als typisch Noordelijk-Nederlands is te bestempelen (afb. 7). Het

Afb. 22
Stervende belaagd door de duivel, houtsnede uit Antoine Vérard, *L'art de bien vivre et de bien mourir*, Parijs 1492 (foto uit cat. tent. Mainz 1991).



Afb. 23
 Maria's Sterfbed en
 Hemelvaart, hout-
 snede uit Ludolph van
 Saksen, *Leven ons
 Heren*, Zwolle 1499.
 Koninklijke Biblio-
 theek, Den Haag.

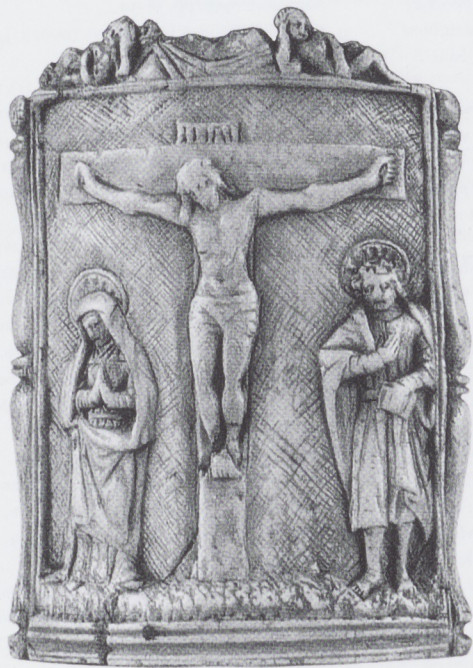
groepje van apostelen op de tweede rang, waarvan er één de handen in gebed heeft gevouwen, is in zekere zin een herhaling van de drie die in de houtsnede aan Maria's hoofdeinde staan. De zittende lezende apostel met bril en open boek zit in de houtsnede vooraan in het midden, maar hij is een leitmotiv in dergelijke scènes uit de Nederlanden (cf. afb. 7). Ten slotte is er de verwante compositie van Maria's sterfbed met haar hemelvaart in de paxtafel én de boekillustratie. Het aardige iconografische detail uit de houtsnede van de engel die Johannes de martelaars-palmtak namens Maria komt brengen ontbreekt in het ivoor; daar houdt de jonge apostel de tak al vast. Wel heeft de ivoorsnijder op uiterst slimme wijze extra diepte gesuggereerd binnen de compactheid van zijn compositie door de staande apostel met de kruis staf als *repoussoir* op de voorgrond te plaatsen.

Conclusie

Tussen 1450 en 1500 bestond in de Noordelijke Nederlanden een kleine productie van ivoorsnijkunst, waarvan de contouren nu enigszins zichtbaar worden. Na een aarzelend begin met eenvoudige, soms zelfs primitief gesneden reliëfs evolueerde deze productie zich naar een artistiek gezien ambitieuzer niveau. Terwijl de technische kwaliteit, de formaten en de variatie van voorstellingen beduidend toenamen in het laatste kwart van de 15de eeuw, bleven enkele karakteristieken uit de aanvangsperiode tijdens deze ontwikkeling bewaard: de gearceerde achtergronden, de versiering met kabelrandjes en de significante voorkeur voor één type voorwerp: de paxtafel. De tweede generatie ivoorsnijders besteedde in het algemeen meer aandacht aan de omlijsting van het werk en zij maakte waarschijnlijk effectief gebruik van het snelgroeende aanbod van gedrukte voorbeelden, boekillustraties in het bijzonder, dat in de laatste decennia van de 15de eeuw in de Lage Landen beschikbaar was. Net als de andere kunsten op klein formaat, zoals edelsmeedwerk, boekverluchting of micro-sculptuur, profiteerde de ivoorsnijkunst van het goede opdracht-klimaat en van de welvaart in de Nederlandse steden. Of de hier besproken ivooren alle uit één stad – Utrecht? – stammen, zoals Koch en Randall vermoedden, en hoeveel werkplaatsen bij de productie ervan betrokken zijn geweest, kan echter nog niet worden vastgesteld. Evenmin is duidelijk of en hoe deze Nederlandse ivoorproductie zich heeft doorgezet. Een ivooren paxtafeltje met een Kruisiging tegen een gearceerde achtergrond en geplaatst in een Renaissance omlijsting met balusterzuilen en liggende putti zou een volgende fase in deze ontwikkeling kunnen vertegenwoordigen (afb. 24).⁶²

Onder de 15de-eeuwse ivooren steekt de Amsterdamse kustafel met het sterfbed en de hemelvaart van Maria

met kop en schouders boven de rest uit. Waar de meeste werken tot een min of meer reguliere productie zullen hebben behoord, mag van dit ivoor verwacht worden dat het een speciale, waarschijnlijk particuliere opdracht betrof. Het grote formaat, de prominente B in het handvat, de goede conditie en de bijzondere iconografie bieden grond voor deze veronderstelling. Zo'n uitzonderlijk pronk-ivoor funtioneerde vermoedelijk slechts in zeer kleine kring en wellicht alleen bij bijzondere gelegenheden. Zonder twijfel is de Amsterdamse pax het artistiek meest geslaagde, meest ambitieuze en monumentale voorbeeld van laat-middeleeuwse Nederlandse ivoorsnijkunst dat nu bekend is.



Afb. 24
Paxtafel met Kruisiging, Noordelijke Nederlanden (?), circa 1530. Ivoor, hoogte 11 cm. huidige verblijfplaats onbekend (foto Sotheby's Amsterdam).

NOTEN

* Met dank aan dr. Herman Roodenburg, Gerard van Thienen en Marieke van Vliedren voor hun hulp bij de totstandkoming van dit artikel.

- 1 R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, München 1978. J.-C. Schmitt, 'Le faire et le dire: vers une anthropologie des gestes iconiques', in: J.-C. Schmitt (red.), *Gestures*, Londen 1984, pp. 1-23. K. Schreiner, "Er küsse mich mit dem Kuss seines Mundes" (Osculetur me osculo oris sui, Cant. 1, 1). Metaphorik, kommunikative und herrschaftliche Funktionen einer symbolischen Handlung', in: H. Ragotzky en H. Wenzel (red.), *Höfische Representation, das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, pp. 89-132, spec. p. 89. Zie ook Y. Carré, *Le baiser sur la bouche au moyen âge*, Paris 1992, spec. hoofdstukken 8, 10.
- 2 W. Frijhoff, 'The kiss sacred and profane: reflections on a cross-cultural confrontation', in: J. Bremmer en H. Roodenburg (red.), *A cultural history of gesture, from Antiquity to the present day*, Cambridge 1991, pp. 210-236, spec. p. 211.
- 3 N.J. Perella, *The kiss sacred and profane, an interpretative history of kiss symbolism and related religio-erotic themes*, Berkeley/Los Angeles 1969, pp. 23-27.
- 4 Perella 1969, *op.cit.* (noot 3), p. 25.
- 5 Perella 1969, *op.cit.* (noot 3), p. 26.
- 6 Perella 1969, *op.cit.* (noot 3), pp. 289-290, noot 6, en p. 291, noot 22. Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), p. 94.
- 7 Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), pp. 92-95.
- 8 Een kus op de mond (en niet op de voet, voorhoofd of oren) werd gezien als de belangrijkste en meest uitdrukkingvolle uiting van vrede, volgens magister Rufinus, een professor in Bologna, in diens tractaat *De bono pacis* (1182). Zie Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), pp. 99-100.
- 9 Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), p. 101.
- 10 Hier zou volgens Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), p. 101 de aanleiding voor het ontstaan van de kustafel liggen.
- 11 J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, pp. 557-572 voor de meest grondige bespreking van paxtafels. Zie ook J. Bossy, *Christianity in the West, 1400-1700*, Oxford 1985, pp. 21-22.
- 12 E. Verwijs en J. Verdam, *Middelnederlandsch woordenboek*, deel 6, Den Haag 1907, kolommen 32-34; voor het gebruik van de paxtafel in Engeland zie H. Gill, 'Notes on the Leen and the buildings on its banks, including the churches of Lenton, Radford, Old Basford and Bulwell', *Transactions of the Thoroton Society* 20 (1916) waar verwezen wordt naar een kerkelijk bevel uit 1548 (dekenaat van Doncaster) dat verordondeerde dat *the Clarke shall bring down the Paxe*,

- and, standing without the church-door, shall say boldly to the people these words: "This is a token of joyful peace, which is betwixt God and men's conscience. Christ alone is the peace maker, which straitly commands peace between brother and brother. And so long as ye use these ceremonies, so long shall ye use these significations".
- 13 G. Rottenwöhrer, *Der Katharismus*, deel 2, nr. 2 (*Der Kult, die religiöse Praxis, die Kritik an Kult und Sakramenten der Katholischen Kirche*), Bad Honnef 1982, pp. 162ff.
 - 14 Cat. tent. *Images in ivory, precious objects of the Gothic age*, (P. Barnett red.) Princeton (N.J.) (Detroit, The Detroit Institute of Arts) 1997, p. 265.
 - 15 Verwijs en Verdam 1907, *op.cit.* (noot 12), kolom 32.
 - 16 Verwijs en Verdam 1907, *op.cit.* (noot 12), kolom 33.
 - 17 Braun 1932, *op.cit.* (noot 11), pp. 558. Gill 1916, *op.cit.* (noot 12) onder Basford, waar een porfieer kustafeltje in de muur van het zuidportaal van de St. Leodegarius is ingemetseld, dat bekend staat als de 'kissing stone'. Zie ook J.T. Micklewaite, *The ornaments of the rubric*, Londen/New York/Bombay 1901 (voor de verwijzing naar Winchelsea).
 - 18 Leland L. Duncan (transcriptie), *Medieval Kent at Lambeth*, boek 21, p. 85 (raadpleegbaar via Kent Archeological Society website).
 - 19 Norman Davis (red.), *Paston letters and papers of the fifteenth century (1425-1496)*, Oxford 1971-1976 (Memorandum of April 1464).
 - 20 Jan Pertcheval, *Den camp vander doot*, Schiedam (bij Otgier Nachtegael) 1503, (facsimilé editie door Gilbert Degroote, Antwerpen 1948).
 - 21 Verwijs en Verdam 1907, *op.cit.* (noot 12), kolom 33.
 - 22 Verwijs en Verdam 1907, *op.cit.* (noot 12), kolom 34.
 - 23 Braun 1932, *op.cit.* (noot 11), pp. 562-565 (voor de hertog van Berry); voor de Kleefse pax zie cat. tent. *Klevisches Silber 15.-19. Jahrhundert*, Kleef (Museum Haus Koekkoek) 1978, nr. 7. Met dank aan Guido de Werd, Museum Kurhaus Kleef voor informatie.
 - 24 Verwijs en Verdam 1907, *op.cit.* (noot 12), kolom 32.
 - 25 Zie ook Bossy 1985, *op.cit.* (noot 11), pp. 71-72. Braun 1932, *op.cit.* (noot 11), p. 560 wijst op het geval in Sevilla (1512), waar het nemen van de pax als een versterking van de mis werd gezien en daarom werd afgeschaft.
 - 26 Inv.nr. BK-2003-6; aankoop met steun van het Rijksmuseumfonds op de veiling Christie's Amsterdam, 24 september 2003, nr. 665. Hoogte 21,3 cm. Herkomst: Kunsthandel J. Dirven, Eindhoven (omstreeks 1964).
 - 27 R. Koekkoek, *Gotische ivoren in het Catharijnenconvent*, Zutphen 1987, nr. 14.
 - 28 Bijvoorbeeld in Rogier van der Weydens Annunciatie (Musée du Louvre, Parijs, ca. 1440-1450) of in een gravure van de Meester FVB, uit circa 1475-1500, zie H. van Os, J.P. Filedt Kok, G. Luijten en F. Scholten (red.), *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam/Zwolle 2000, nr. 9.
 - 29 B. Dubbe, 'Het huisraad in het Oostnederlands burgerwoonhuis in de late middeleeuwen', in: cat. tent. *Thuis in de late middeleeuwen, Het Nederlands burgerinterieur 1400-1535*, Zwolle (Provinciaal Overijssels Museum) 1980, pp. 21-87, spec. p. 31-33 en afb. 7, en cat.nrs. 72 (tresoor), 257 (kandelaar). Zie ook O. ter Kuile, *Koper en brons, 's-Gravenhage* 1986, nrs. 132-138 (kandelaars).
 - 30 Voor de weergave van Mattheus met boek en bril, zie de gravure van Israhel van Meckenem uit de reeks met de twaalf apostelen (Bartsch, nr. 84).
 - 31 G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, deel 4 (2), Gütersloh 1980, pp. 83-110.
 - 32 A. Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres cathedral, Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959, pp. 58-59.
 - 33 Katzenellenbogen 1959, *op.cit.* (noot 32), pp. 59-60.
 - 34 Katzenellenbogen 1959, *op.cit.* (noot 32), p. 60.
 - 35 Zie Schreiner 1990, *op.cit.* (noot 1), pp. 92-95.
 - 36 Cat. tent., *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek, acht eeuwen verluchte handschriften, 's-Gravenhage* (Rijksmuseum Meermano-Westreenianum) 1980, nr. 77 (inv.nr. 135 E 19).
 - 37 Een goed voorbeeld bieden de twee gravures die Israhel van Meckenem van het thema maakte, waar o.a. de lezende apostel met bril, de kruis staf, het hemelbed met franjes en Johannes met de palmtak voorkomen (Bartsch, nrs. 40, 50).
 - 38 R.H. Randall, 'Dutch ivories of the fifteenth century', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 45 (1994), pp. 126-139, spec. pp. 127-128.
 - 39 Randall 1994, *op.cit.* (noot 38), p. 127.
 - 40 R. Koch, 'An ivory diptych from the waning Middle Ages', *Record of the Art Museum*, Princeton University 17 (1958), nr. 2, pp. 55-64, en Randall 1994, *op.cit.* (noot 38).
 - 41 H. Meurer, 'Maria mit dem Kind', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 31 (1994), pp. 254-255, en cat. tent. Detroit 1997, *op.cit.* (noot 14), p. 266, afb. 72a.
 - 42 Koekkoek 1987, *op.cit.* (noot 27), nr. 16.
 - 43 Cat. tent., *Gotische ivoren*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijnenconvent) 1987, nr. 67.
 - 44 Victoria and Albert Museum, inv.nr. A.4-1988 (zie *The Burlington Magazine*, december 1991, p. 877) en Veiling Sotheby's Amsterdam, 20 december 2000, nr. 13. Het ivoor in het v&a zou zijn opgegraven in 1806 in Colchester en is daarmee mogelijk een voorbeeld van de middeleeuwse import van zulke Nederlandse ivoortjes in Engeland.

- 45 J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam/'s-Gravenhage 1973, nr. 798 (als Duits, begin 16de eeuw). Het ivoor, afkomstig uit de collectie De Lupus te Brussel (vóór 1819), is een rijkere en misschien iets latere variant van een exemplaar in Baltimore met Maria, Johannes en Catharina (vgl. Randall 1994, *op.cit.* (noot 38), afb. 3).
- 46 Randall 1994, *op.cit.* (noot 38), p. 129.
- 47 Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. F.1. Zie Cat. tent. Utrecht 1987, *op.cit.* (noot 43), nr. 65.
- 48 Tardy, *Les ivoires, évolution décorative du 1er siècle à nos jours*, Parijs 1966, p. 39.
- 49 Cat. tent. *Westeuropäische Elfenbearbeiten aus der Ermitage Leningrad, XI-XIX. Jahrhundert*, Berlijn (Staatliche Museen zu Berlin, Schloss Köpenick) 1974, nr. 6 (hoogte 13,8 cm; inv.nr. 2923).
- 50 Cat. tent. *Heilige Anna, grote moeder: de cultus van de heilige moeder Anna en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken*, Nijmegen (Uden, Museum voor religieuze kunst) 1992, nr. 53 (voor de relatie met Brabantse, Maaslandse en Nederrijnse sculptuur).
- 51 Koekkoek 1987, *op.cit.* (noot 27), nr. 17 (Anna-te-Drieën, als Nederrijns, begin 16de eeuw). Ook de breukvlakken en -lijnen aan de achterzijde wijzen op verzaging.
- 52 De paxtafel met St. Jacobus is inv.nr. RMCC boot169a, zie ook H. Defoer in: *Catharijnebrief* 49 (1995), p. 8.
- 53 Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, inv.nr. C 6453 (geschenk van de Dortmunder Museumsgesellschaft, 1955). Met dank aan Dr. Brigitte Buberl (Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund) voor haar informatie. Voor vergelijkbare voorstellingen uit Nederlandse getijdenboeken zie cat. tent. *The Golden Age of Dutch manuscript painting*, Stuttgart (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent/New York, The Pierpont Morgan Library) 1989, nrs. 57 (Delft, ca. 1450), 74 (Utrecht, ca. 1470), en afb. 142 (Delft, 1490-1495), 143 (Delft, ca. 1475), 145 (Delft, ca. 1490-1495).
- 54 Koekkoek 1987, *op.cit.* (noot 27), nr. 18 (gordelversiering, als Vlaams, begin 16de eeuw), en cat. tent. Utrecht 1987, *op.cit.* (noot 43), nr. 66 (sibille-reliëf, als Duits, eind 15de eeuw). 55 *La collection Spitzer*, deel 1, Parijs 1890, p. 63 (nr. 120); hoogte 15,8 cm en breedte van 9,2 cm. Met dank aan de heer J. Dirven die me hierop wees. Dit ivoor was tot 2002 in bezit van kunsthandel A. Cesati te Milaan, en nu in een particuliere verzameling.
- 56 Zie o.a. Hugo van der Velden, 'Petrus Christus's Our Lady of the Dry tree', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), pp. 89-110, spec. pp. 108-109. Voor een initiaal B, verlucht met Maria's sterfbed en hemelvaart in een Nederlands getijdenboek, zie L.M.J. Delaissé, 'Le livre d'heures de Mary van Vronensteyn', *Scriptorium, International review of manuscript studies*, deel 3, 2, pp. 230-246, afb. 28.
- 57 R. Randall, 'Van Eyck and the Saint George ivories', *Journal of the Walters Art Gallery* 39 (1981), pp. 39-48.
- 58 Zie voor de zuiltjes en kaders van zulke hout-snedes A. Stevenson, 'The problem of the block-books', in: cat. tent. *Blockbücher des Mittelalters, Bilderfolgen als Lektüre*, Mainz (Gutenbergmuseum) 1991, pp. 229-262, spec. pp. 247-248, en G.J. Jaspers, *De blokboeken en incunabelen in Haarlems Libry*, Haarlem 1988, pp. 126-127 (over de toepassing van zelfstandige kaders door de zogenaamde Utrechtse houtsnijder).
- 59 Cat. tent. Mainz 1991, *op.cit.* (noot 58), nr. 22 (*Oracula Sybillina*, 15de-eeuws Duits blokboek).
- 60 Naar Antoine Vêrard, *L'art de bien vivre et de bien mourir*, Parijs 1492. De illustraties in deze Franse editie zijn waarschijnlijk via Duitse houtsnedes te herleiden op een reeks gravures van de Meester ES uit omstreeks 1450, zie M. Driver, 'The image redux: pictures in block-books and what becomes of them', in: cat. tent. Mainz 1991, *op.cit.* (noot 58), pp. 341-352, spec. pp. 341-342.
- 61 Met dank aan de heer Gerard van Thienen, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag die me op deze illustratie attent maakte. Ludolph van Saksen, *Leven ons Heren*, Zwolle (bij Peter van Os), 1499 (K.B., sign. 171 D 41). De Antwerpse editie werd gedrukt bij Gerard Leeu in 1487.
- 62 Veiling Sotheby's Amsterdam, 20 december 2000, nr. 15.