



Universiteit
Leiden
The Netherlands

'Fro Paris to Ingland'? The danse macabre in text and image in late-medieval England

Oosterwijk, S.

Citation

Oosterwijk, S. (2009, June 25). *'Fro Paris to Ingland'? The danse macabre in text and image in late-medieval England*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/13873>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/13873>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

SAMENVATTING

Toen John Lydgate in 1426 Parijs bezocht, genoot de in 1425 voltooide Dodendanswandschildering op de achterwanden van een van de knekelhuizen op het kerkhof van Les Saints Innocents al duidelijk bekendheid. Zo noemt de zogenaamde Burger van Parijs in zijn journaal de periode waarin de Dodendans werd geschilderd en gebruikt deze tevens als verwijzing naar de locatie waar in april 1429 de rondreizende franciscaan broeder Richard dagenlang predikte tot grote scharen toehoorders. De wandschildering omvatte naast afbeeldingen van de doden met hun maatschappelijk-hiërarchisch gerangschikte slachtoffers ook de tekst van de Middelfranse *Danse Macabre*-dialoog die Lydgate nog tijdens zijn verblijf vertaalde; zijn Middelenegelse versie draagt nu de titel *The Dance of Death*, maar werd door hemzelf “daunce of machabre[e]” genoemd. Op zijn beurt vormde Lydgates gedicht de basis voor een mogelijk op panelen geschilderde Dodendans die werd aangebracht op de wanden van Pardon Churchyard, het kerkhof dat zich bevond aan de noordzijde van Old St. Paul’s Cathedral in Londen.

In tegenstelling tot de Parijse Dodendans, waarvan dichter noch schilder noch opdrachtgever bekend is, kennen we van de Londense Dodendans de opdrachtgever, nl. de Town Clerk John Carpenter (gest. 1442), maar niet de datum. Ook zijn er geen aanwijzingen hoe Carpenters Dodendans, die in 1549 bij de afbraak van het kerkhof verloren ging, eruitgezien heeft, terwijl juist van de in 1669 vernietigde Parijse Dodendans nog wel een in 1485 door Guy Marchant gedrukte (zij het niet echt betrouwbare) weergave in houtsneden bewaard is gebleven. Beide Dodendansen waren in hun tijd befaamd en vonden veel navolging in zowel beeld als geschrift. Terwijl het dodendans-thema echter in de rest van Europa in de belangstelling is gebleven, is het in Engeland vrijwel in de vergetelheid geraakt, waarbij Lydgates *Dance* eveneens als “slechts” een vertaald moralistisch gedicht werd gezien. Ten onrechte, want dit gedicht was niet alleen de basis voor de verspreiding van de dodendans door Engeland, maar vormt ook belangrijk bewijsmateriaal voor de ontstaansgeschiedenis van het thema.

De dodendans heeft zijn wortels in de *contemptus mundi*-traditie die al in de vroege middeleeuwen is terug te vinden, zoals moge blijken uit het fragment van *The Grave*, een twaalfde-eeuws gedicht waarin het lijk en de wormen in het graf met verve worden beschreven. Weliswaar bestond het beeld van al dan niet dansende of musicerende skeletten al in de Romeinse oudheid, maar dit diende eerder als parodie op de levenden en ter herinnering aan de kortstondige genoegens van het leven: eerder *carpe diem* dan *memento mori*. Dezelfde traditie omvat ook het verhaal van de Drie Levenden en de Drie Doden, waarin drie jonge edellieden (of soms koningen) tijdens de jacht verrast worden door drie lijken in verregaande staat van ontbinding die hen herinneren aan hun eigen sterfelijkheid. Dit thema is voor het eerst terug te vinden in de Middelfranse poëzie van de late dertiende eeuw, maar het verspreidt zich al snel door heel Europa. In de middeleeuwse kunst zien we echter de oorspronkelijk bijna beleefde ontmoeting tussen de levenden en hun dode tegenhangers geleidelijk veranderen in een agressieve achtervolging van de levenden door de doden.

Een ander fenomeen in de middeleeuwse *contemptus mundi*-traditie is het *transi*- of kadavergrafbeeld, dat in de late veertiende eeuw ontstaan lijkt te zijn, en dus – in tegenstelling tot het thema van de Drie Levenden en de Drie Doden – ná de komst van de pest in Europa. Kadavermonumenten kwamen ook in de Engelse grafkunst veel

voor, zij het zelden met afbeeldingen van wormen en ander ongedierte die juist weer wel met specifieke regionale verschillen in de rest van noord-west Europa en Ierland te vinden zijn. De koperen grafplaat van Ralph Hamsterley (gest. 1518) in Oddington (Oxfordshire) is een uitzonderlijk voorbeeld van zo'n expliciete weergave van het door wormen aangevreten lichaam; deze iconografie is wellicht geïnspireerd door geïmporteerde houtsneden van de dodendans en andere "macabere" thema's die in deze periode in omloop waren. De populariteit van de dodendans en overige moralistische (en vaak geïllustreerde) teksten over de sterfelijkheid, zoals de *Ars Moriendi*, is overigens geen bewijs van een laat-middeleeuwse obsessie met de dood in het dagelijkse leven, en datzelfde geldt ook voor de steeds gruwelijkere afbeeldingen van de dood en de Drie Doden in de vijftiende eeuw. Dergelijke *memento mori*-waarschuwingen lijken eerder afkomstig te zijn van predikers en moralisten die met lede ogen aanzagen hoe tijdgenoten zich steeds meer richtten op aardse genoegens. Al eerder liet Chaucer in zijn *Canterbury Tales* het exemplum over de dood van drie jonge zondaars door de hypocriete Pardoner (aflaatkramer) vertellen.

Het is daarom niet verwonderlijk dat in de dodendans een van nature plezierig werelds tijdverdrijf wordt veranderd in een dodelijke ontmoeting tussen de levenden en de Dood, of – zoals in het thema van de Drie Levenden – de doden als *alter ego* van de levenden. Dansen werd door de kerk als zondig verworpen, zoals blijkt uit het exemplum (dat o.a. te vinden is in Robert Mannyngs *Handlyng Synne* van 1303) over de ten dode gedoemde dansers van Kölbigk in het bisdom Magdeburg, die het gewaagd hadden om op kerstavond te zingen en te dansen op het plaatselijke kerkhof. Ook al was muziek van ouds her een onderdeel in begrafenisrituelen, er was voor de kerk een wezenlijk verschil tussen enerzijds de hemelse muziek der engelen en anderzijds het helse kabaal van de duivels óf de meer verleidelijke soorten muziek die mensen tot zonde konden bewegen, zoals we ook terugvinden in de schilderijen van Jeroen Bosch. Muziek is een bestanddeel van dodendansen in vooral het Duitse cultuurgebied, maar veel minder sterk in de Franse of Engelse dodendanstradities waarin de doden eerder gewapend zijn met begrafenisattributen zoals doodskisten, spaden en houwelen, of met speren alsook een zeis (eigenlijk een attribuut van Chronos). Deze attributen zijn tevens terug te vinden in latere afbeeldingen van de Drie Levenden en de Drie Doden. Het is typerend hoe het karakter van de dodendans kan variëren van dialoog tot dans en zelfs tot regelrechte aanval en agressie; de term "dodendans" is dan ook enigszins misleidend, wanneer het in werkelijkheid gaat om een confrontatie van de levende met de dood.

De vraag is of de middeleeuwse dodendans oorspronkelijk werd opgevat als een dans, of zelfs opgevoerd. Daarmee samen hangt de vraag of het in de dodendans nu gaat om een ontmoeting met de Dood zelf of met de doden (zoals in het verhaal van de Drie Levenden). Om met de eerste vraag te beginnen, er zijn geen harde bewijzen voor de vaak geuite bewering dat de dodendans is voortgekomen uit een middeleeuwse toneel- of dansopvoering. Weliswaar heeft de dodendans een potentieel "performative" karakter, maar dat geldt ook voor andere middeleeuwse gedichten die in dialoogvorm geschreven zijn. Er zijn sterke aanwijzingen voor dodendans-opvoeringen in Brugge in 1449 en in Besançon in 1453, en misschien al in 1393 in Caudebec, maar die kunnen gebaseerd zijn op een dan al bestaand gedicht en dus niet per se aangevoerd worden als bewijs voor de oorsprong van de dodendans. Een veertiende-eeuwse kroniekbeschrijving van een "macaber" aandoende dansopvoering tijdens het bruiloftsfeest van de Schotse koning Alexander III in Jedburgh in oktober 1285 is al evenmin met zekerheid als een "dodendans" te bestempelen.

De vraag of het gaat om de personificatie van de Dood of om een meervoud van dode dansers is eveneens moeilijk te beantwoorden, aangezien beide varianten terug te vinden zijn in zowel de kunst als de literatuur. De Duitse term *Totentanz* suggereert (net als de Nederlandse term) een dans van de doden, waarbij in sommige afbeeldingen (zoals bijvoorbeeld in Lübeck en wellicht ook de bekende *Imago mortis*-houtsnede uit de Schedelsche Weltchronik van 1493) één musicerende dode wellicht de Dood zelf voorstelt. Het Franse *Danse Macabre*-gedicht dat we kennen van de Parijse dodendans spreekt echter van *le mort* (de dode), wat visueel in een lange schare van afwisselend levende en dode dansers vanzelfsprekender is. Ook in andere vroege afbeeldingen worden de levenden soms geflankeerd door twee doden, zoals vooral in de medaillons in een Parijs getijdenboek van ca. 1430-35 (New York, Morgan Library ms. M.359), maar ook in sommige van Hans Holbeins beroemde houtsneden. In de *Danse Macabre des Femmes*, dat wordt toegeschreven aan de dichter Martial d'Auvergne (1430/5-1508), is oorspronkelijk ook sprake van *la morte*. Toch wordt in Franse teksten gaandeweg gesproken van *la mort* (de Dood) en ook Lydgates gedicht is duidelijk een dialoog met "Death", net als de Spaanse *Dança de la Muerte*.

Het verband tussen de diverse middeleeuwse dodendanstradities in Europa, alsook de oorsprong van het thema, is nog altijd moeilijk vast te stellen. De Duitse *Totentanz* lijkt voortgekomen te zijn uit een Latijnse monoloog die meer weg heeft van de wijd verspreide *Vado Mori*-gedichten, waarin een keur aan levende vertegenwoordigers van de middeleeuwse samenleving zich beklagen over hun naderende dood (*vado mori* – ik ga sterven). Pas in een later stadium lijken verzen voor de Dood in de *Totentanz* toegevoegd te zijn, maar het vroegst bewaard gebleven manuscript waarin de Latijnse en Duitse monoloog voorkomt, dateert uit ca. 1443-47. Vast staat dat de term *danse macabre* lang vóór de Parijse wandschildering bekend was, want al in 1376 vinden we in Jehan Le Fèvres gedicht *Respit de la Mort* de regel "Je fis de Macabré la dance [...]". Dit lijkt een verwijzing te zijn naar een sindsdien verloren gegaan *Danse Macabre*-gedicht van Le Fèvre, dat heel goed als voorbeeld gediend kan hebben voor de Spaanse *Dança de la Muerte* gezien de sterke overeenkomsten met het Franse gedicht zoals we dat nu kennen. Het is hierbij belangrijk om te bedenken dat de middeleeuwse *Dança* alleen een textuele en geen picturale traditie gekend schijnt te hebben. Het verband tussen de Franse en de Engelse dodendanstraditie lijkt daarentegen veel duidelijker, aangezien Lydgate zelf in zijn proloog (*Verba Translatoris*) verklaart hoe hij het gedicht aantrof in het kerkhof van Les Saints Innocents en het op verzoek van enige ongenoemde "frensshe clerkes" vertaalde.

Een eigenschap van de vroegste tekstversie van de Spaanse *Dança de la Muerte* is dat *la muerte* steeds reageert op de jammerklacht van de voorafgaande levende om pas de laatste versregel te richten tot het volgende slachtoffer. In de Franse, Engelse en Duitse gedichten neemt de Dood steeds eerst het woord en reageert de levende daarop. Zelden opgemerkt is dat in de Franse *Danse Macabre* die we nu kennen er vijf coupletten zijn waarin *le mort* niet eerst het volgende slachtoffer aanspreekt, maar (in het couplet voor de paus) de lezer en (in de vier andere gevallen) een voorgaand personage. Deze vijf afwijkingen zijn mogelijk restanten van de structuur van een eerder dodendansgedicht waarin de woorden van de Dood tot de levenden dooreengevlochten waren. Lydgate neemt deze afwijkende verzen niet over in zijn vertaling, maar kiest voor een regelmatige structuur waarin de Dood steeds zijn hele couplet richt tot het volgende slachtoffer; de uitzondering in zowel het Franse als Lydgates gedicht is de laatste *mort* die als afsluiting van de reeks dialogen de hermiet nog eens toespreekt. De vijf afwijkende Franse coupletten, de samenhang (en de verschillen)

met de puur textuele Spaanse *Dança*, en de lange stilte tussen Le Fèvre's verwijzing naar een *danse macabre* en de plotselinge populariteit van het thema vanaf 1425 doen vermoeden dat het gedicht in de Parijse muurschildering een late adaptatie was van een eerdere versie. Dit prototype (wellicht het verloren gedicht van Le Fèvre?) kan heel goed door de snelle verspreiding van de nieuwe tekst verdrongen zijn.

Wat kan de beweegreden geweest zijn voor zowel de veranderingen aan de eerdere *Danse Macabre*-tekst en het verwerken hiervan tot een monumentale en ongetwijfeld kostbare muurschildering? Het antwoord op deze vraag ligt verscholen in de politieke omstandigheden in Frankrijk dat al sinds het einde van de veertiende eeuw werd verscheurd door machtsstrijden die deels veroorzaakt werden door de steeds terugkerende aanvallen van krankzinnigheid van de Franse koning Karel VI. Diens broer Lodewijk van Orléans werd in 1407 door toedoen van de Bourgondische hertog Jan zonder Vrees vermoord, maar Jan werd op zijn beurt weer het slachtoffer van een aanslag in 1419 waarvoor de dauphin verantwoordelijk werd gehouden. Voor de Engelse koning Hendrik V vormde deze machtsstrijd een uitstekende kans om Frankrijk binnen te vallen. Met het verdrag van Troyes in 1420 en met steun van de nieuwe Bourgondische hertog Filips de Goede werd Hendrik de echtgenoot van de Franse prinses Catherine van Valois en troonopvolger van Karel VI. Het noodlot wilde echter dat Hendrik op 31 augustus 1422 overleed, gevolgd door Karel op 21 oktober. Hun beider opvolger was Hendriks zoon en Karels kleinzoon, Hendrik VI (geb. 1421). Het regentschap in Frankrijk kwam in handen van Hendriks broer, de hertog van Bedford. De terzijde geschoven dauphin Karel werd in 1429 met steun van Jeanne d'Arc in Reims tot koning gekroond, maar zou pas in 1436 Parijs veroveren.

Het tijdstip waarop de Parijse *Danse* werd geschilderd en de grote belangstelling die het meteen trok, evenals de verwijzingen naar een eerder incident in Karels leven (het zogenaamde *bal des sauvages* of *bal des ardents* in 1393) en de toevoeging van een *roy mort* aan het einde van de dodendansdialoog, maken het aannemelijk dat deze wandschildering meer was dan slechts een visuele preek over de menselijke sterfelijkheid. Ondanks zijn krankzinnigheid was Karel VI erg geliefd in Parijs en met zijn dood viel de stad officieel onder buitenlands gezag: een cryptoportret van Karel in de Parijse muurschildering zou het verlies van deze (vooralsnog laatste) Franse koning van eigen bodem op treffende wijze geïllustreerd hebben. De meest waarschijnlijke opdrachtgever – mede gezien het feit dat er geen hertog voorkomt in de hiërarchische dodendans (althans niet in de Franse en Engelse versies, maar wel in de Duitse en Spaanse dodendans) – is Filips de Goede, die getrouwd was geweest met een van Karels dochters en die een opportunistische politiek volgde tegenover het Engelse bewind in Parijs. De Bourgondische hertogen hadden de financiële middelen om kunst voor propagandadoeleinden aan te wenden; bovendien lag het kerkhof niet ver van Filips' *hôtel* in Parijs en zeker binnen zijn invloedssfeer.

Deze hypothese werpt een totaal nieuw licht op de ontstaansgeschiedenis van de dodendans en mogelijk ook op Lydgates beweegredenen om een Engelse versie van het gedicht te schrijven. Net als Frankrijk leed ook Engeland onder het verlies van een koning die bovendien in de kracht van zijn leven was en onoverwinnelijk leek. Het tweede couplet van Lydgates proloog met daarin verwijzingen naar de onverwachte val van "conquerowres" op het hoogtepunt van hun geluk en in de bloei van hun leven is opmerkelijk sterk van toepassing op Hendriks dood. Daarnaast introduceerde Lydgate ook het nieuwe personage van Hendriks overleden "tregetour" (tovenaar of goochelaar) Jon Rikelle, een uitzonderlijksterwijs met name genoemde figuur die echter nog niet teruggevonden is in de historische bronnen. Het is onzeker of Lydgate bij het schrijven al een geschilderde dodendans in gedachten had, maar het is zeer

aannemelijk dat Carpenters opdracht hiertoe binnen enkele jaren werd gegeven en dat de dichter bij dit project betrokken was: Lydgate zelf verwijst naar de “Machabe” van “Powlis” in minstens één ander gedicht, *Tyed with a Lyne*. Het is vooral door deze geschilderde “daunce of Paul’s” dat de dodendans opvallend snel door Engeland heen bekend werd: al rond 1448-49 liet de schoenmaker William Wytteney het grote bedrag van £18 na voor een op textiel geschilderde dodendans voor de kerk van All Saints in Bristol.

Indien de Dodendans-schilderingen in Parijs en Londen inderdaad cryptoportretten van de overleden koningen Karel VI en Hendrik V bevatten, is het des te waarschijnlijker dat ook de overlevering dat soortgelijke cryptoportretten van keizer Sigismund en diens opvolger Albrecht II voorkwamen in de oudste *Totentanz*-wandschildering in het dominicaner klooster in Bazel juist is. Deze *Totentanz* zou in of na 1440 zijn geschilderd, toen beide vorsten inmiddels overleden waren, al waren er tijdens Sigismunds leven al andere cryptoportretten van hem geschilderd. Een dergelijke introductie van vorstenportretten in de dodendans kan ook de inspiratie zijn geweest voor de afsluiting met de Dood van de middeleeuwse serie gravenportretten in Haarlem. De dodendans beïnvloedde ook de grafkunst. Zo verschijnt de gewapende Dood bijvoorbeeld naast de inmiddels verdwenen koperen figuur van John Rudyng (gest. 1481) op diens grafplaat in Biggleswade (Bedfordshire), die behalve het gebruikelijke grafschrift tevens een Latijnse dialoog tussen de beschouwer en de Dood bevat. Ook het testament uit 1513 van Thomas Cooke in Ludlow (Shropshire) noemt een grafplaat met daarin de koperen figuren van Cooke, zijn vrouw en een figuur van de Dood “after the daunce of powles”. Gaandeweg komen echter ook de levenden voor in de dodendans, zoals in gebeeldhouwde *Totentanz* van 1534-37 in Dresden die zowel keizer Karel V, diens broer Ferdinand I, de hertog van Saksen (opdrachtgever van het reliëf) en diens zoon afbeeldt. Holbeins dodendanshoutsnode van de koning wordt eveneens vaak geïnterpreteerd als een portret van de Franse koning Frans I, terwijl de toevoeging van de Dood als *vanitas*-element in een kopie van Holbeins portret van Sir Brian Tuke eveneens door deze nieuwe dodendansvariatie geïnspireerd kan zijn.

Een bijkomend probleem bij de bestudering van Lydgates *Dance of Death* is het feit dat er sprake is van twee duidelijk verschillende versies, die onderling ook weer variaties bevatten. Er zijn in totaal vijftien manuscriptversies van het gedicht bekend, waarvan negen tot de zogenaamde A-groep behoren en zes tot de B-groep. De A-groep volgt als vertaling het Franse gedicht het nauwst, maar omvat ook Lydgates eigen proloog en *envoy* van respectievelijk vijf en twee coupletten, en tevens vijf extra personages: de bovengenoemde “tregetour”, de “juror”, maar ook de abdis, de “lady of great estate” en de “gentlewoman amorous”. De toevoeging van vooral de drie laatste personages is opvallend, aangezien vrouwen totaal niet voorkomen in het Franse gedicht, hoewel de Duitse *Totentanz*-traditie wel enkele vrouwelijke personages bevat. In de B-groep ontbreken Lydgates proloog en *envoy* alsook de “tregetour”, en worden ook andere personages weggelaten en toegevoegd, waardoor het gedicht een meer burgerlijk karakter krijgt. Het probleem is echter dat veel van de toegevoegde of veranderde verzen vaak verschillen van Lydgates stijl en metrum (bijvoorbeeld acht- in plaats van tien-lettergrepige versregels), wat kan wijzen op *mouvance*. Auteurs zoals Derek Pearsall wezen er al eerder op dat sommige coupletten in *The Dance of Death* door latere kopiïsten kunnen zijn toegevoegd, zoals ook Marchant in 1486 een uitgebreidere *Danse Macabre*-editie met tien nieuwe personages uitbracht. De aansporing tot de lezer in Lydgates *Tyed with a Lyne* om de “Machabe” van “Powlis” te gaan bekijken duidt op auteurstrots en suggereert dat het

daarin verwerkte gedicht zijn eigen werk was. De vaak geopperde bewering dat de B-versie door Lydgate zelf herschreven is in opdracht van Carpenter voor diens geplande Dodendans-schilderingen in Pardon Churchyard is dan ook niet steekhoudend. Daarbij komt ook dat één A-manuscript (Cambridge, Trinity College MS R.3.21) een rubriek bevat waarin specifiek wordt vermeld dat dit gedicht is geschilderd in de Dodendans van St. Paul's in opdracht en op kosten van Carpenter, en dat ook Richard Tottel in 1554 voor de eerste volledige druk van Lydgates gedicht (zeer toepasselijk als appendix bij Lydgates *Fall of Princes*) de A-versie koos.

Hoe men ook de literaire kwaliteiten van Lydgates *Dance of Death* wenst in te schatten, feit is dat zijn gedicht op velerlei wijze weerslag vond in de Engelse literatuur en kunst in zowel de middeleeuwen als de renaissance. In het Chester-mysteriespel van het Laatste Oordeel (nr. 24) komen paren van geredde en verdoemde zielen van pausen, keizers, koningen en koninginnen voor die sterk doen denken aan de dodendans, terwijl in de schertsende woorden van een van de soldaten in het Bethlehemse Kindermoord-spel (nr. 10) Lydgates coupletten van de Dood en het kind doorklinken. Invloeden van of textuele verwijzingen naar de dodendans zijn ook terug te vinden in het werk van bijvoorbeeld William Dunbar, Robert Henryson en William Shakespeare. Helaas zijn vele voorbeelden van de dodendans in de Engelse kunst verloren gegaan, zodat de werkelijke verspreiding van en bekendheid met het thema nu onderschat wordt. Er rest slechts één paneel van de gebrandschilderde Dodendans van ca. 1500 in de kerk van St. Andrew in Norwich, terwijl het bestaan van een op doek geschilderde Dodendans in de kerk van Long Melford alleen uit kerkinventarissen bekend is. Zelfs uit de schaars overgebleven of gedocumenteerde voorbeelden valt op hoe het thema in Engeland verwerkt werd in een buitengewoon breed scala van kunstvormen. Dit blijkt ook uit een nog bestaande misericorde met drie dodendansscènes van 1477-84 in Windsor en foto's van een in 1940 vernietigde serie misericorden in de kerk van St. Michael in Coventry (waarin de dodendans gecombineerd was met de Zeven Werken van de Barmhartigheid). Het feit dat de kapel in deze laatste kerk ook gebruikt werd door dezelfde gildes die ook de mysteriespelen in Coventry opvoerden, suggereert wederom een literair verband.

Het succes van de dodendans is te danken aan het feit dat het behalve een moralistische boodschap over de sterfelijkheid van de mens ook een gemakkelijk aanpasbaar karakter had. Het kon gebruikt worden als sociale satire, waarmee kritiek geuit kon worden op zowel de paus en de misstanden binnen de kerk als op machtsmisbruik van wereldlijke vorsten, hebzucht van de rijken, of blinde genotszucht van de jeugd. Zowel de hoofdzonden als het thema van de levensfasen waren gemakkelijk te verwerken en combineren in de dodendans, zoals blijkt uit het vaak voorkomende jonge kind dat al kort na de geboorte uit het leven wordt weggerukt: een motief dat velen zal hebben aangegrepen en dat ook in de grafkunst is terug te vinden. Personages konden naar keuze toegevoegd, weggelaten of aangepast worden, waarmee het karakter van het thema grondig kon veranderen. De dodendans werd hierdoor een blijvend succes, in tegenstelling tot het oudere thema van de Drie Levenden en de Drie Doden dat na de zestiende eeuw vrijwel niet meer voorkomt. Het is echter niet verwonderlijk indien de oorspronkelijke reden voor het plotselinge succes, nl. de historische en politieke betekenis van de dodendans in vooral Parijs en Londen in de eerste helft van de vijftiende eeuw, hierdoor in de vergetelheid raakte. De dodendans was op dat moment de juiste tekst voor de juiste omstandigheden, maar latere generaties gaven er op hun beurt hun eigen betekenis aan.