

De Inktzwarte Dood

*Ontwikkeling en weergaven van de Doodsfiguur en de Triomf van de Dood
binnen de Duitse prentkunst van 1400 tot 1700.*

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis

Nina van der Werf

Radboud Universiteit Nijmegen, 2019

Bachelor scriptie

Naam: Nina van der Werf

Studentnummer: S1010398

Studiejaar: premaster

Studierichting: Kunstgeschiedenis

Begeleider: dr. A.R. de Klerck

Radboud Universiteit, Nijmegen

Inleverdatum: 20 augustus 2019

Inleiding

Tijdens mijn opleiding op de kunstacademie heb ik veel gewerkt met grafische technieken, onder andere vanwege een hang naar ambacht en het directe karakter dat prenten hebben. Grafiek was in de late middeleeuwen niet alleen een middel om meer te produceren, maar ook om profane gedachten tot uiting te brengen. De snelheid waarmee een prent kon worden gemaakt ten opzichte van een schilderij en de snelheid waarmee deze prenten ook verspreid konden worden, gaf een heel ander karakter aan deze voorstellingen. Prenten zijn voor mij altijd een uitdrukking geweest van de kernwaarden en gedachten van een maatschappij. Er was weinig ruimte voor experiment en de compositie moest niet alleen leesbaar maar ook herkenbaar zijn. Daarnaast zijn er op stilistisch vlak minder extreme verschillen, vanwege de beperkte mogelijkheden van het medium in die periode.¹ Hierdoor zijn de grafische kunsten, naar mijn mening, meer geschikt voor een onderzoek naar een iconografische ontwikkeling, dan bijvoorbeeld de schilderkunst.

Vanwege mijn voorkeur voor grafiek ben ik op zoek gegaan naar een onderwerp met betrekking hierop. Meteen moest ik denken aan de prenten van Dodendans voorstellingen. Ik was bekend met de grafische werken van Dürer en Holbein over dit thema, maar vroeg me af of daar ook meer voorstellingen van waren. Om het onderwerp in te kaderen heb ik ervoor gekozen om alle, tot nu toe, uitgebrachte delen door te gaan van Hollstein's Duitse gravures, etsen en houtsneden. In deze serie zijn op alfabetische volgorde alle prenten binnen de Duitse prentkunst van 1400 tot 1700 bijeen gebracht.² Op dit moment is het laatste deel dat is uitgebracht gebaseerd op achternamen met als eerste twee letters 'St'. Vanuit deze delen heb ik een bundel samengesteld van alle voorstellingen met een geraamte, lijk, Doodsfiguur en schedel. Op basis hiervan werd er gezocht naar overeenkomsten in weergavevormen, attributen en thema's, de zogenoemde archetypen van de Doodsfiguur.

Binnen deze verzameling van prenten vielen twee series op. Een van Georg Pencz [afb. 1] en een die voorheen werd toegeschreven aan Tobias Stimmer [afb. 2]. Beide beelden triomftochten af en zijn boekillustraties voor de *Trionfi* van Petrarca, geschreven tussen 1340 en 1374. Deze tekst handelt over een aantal allegorische figuren die telkens hun voorgangers overwinnen. Een van deze triomftochten is die van de Doodsfiguur. Aan het verschil in hoeveelheid voorstellingen van dit thema kan worden afgeleid dat het thema in Italië een grotere populariteit genoot dan in Duitsland. De prenten maken deel uit van een andere iconografische traditie dan die van voorstellingen van de Triomf van de Dood die ik kende. De

¹ Delen 1956, p. 20.

² Prenten die naar voren zijn gekomen tijdens het onderzoek, die niet zijn opgenomen in Hollstein, zijn opgenomen binnen de afbeeldingencatalogus voor deze scriptie.

prenten tonen drukke composities, met veel gebruik van symbolische figuren en motieven. Door deze opvallende voorstelling werd de interesse gewekt om dieper in te gaan op deze twee prenten.

Het onderzoek richt zich op de vraag; *Op welke manier worden de Doodsfiguur en de Triomf van de Dood afgebeeld binnen de Duitse prentkunst van 1400 tot 1700?*

Om het overzicht te behouden is de scriptie opgedeeld in twee delen; in het eerste deel zal er worden gekeken naar de verschillende manieren waarop de Doodsfiguur in de prenten wordt afgebeeld. Niet alleen de weergave van de Doodsfiguur zal hierbij worden behandeld, maar ook de attributen, invloeden van buiten de kunsten en het karakter van de prenten. In het tweede deel zal de Triomf van de Dood centraal staan, waar er zal worden gekeken naar de ontwikkeling van de Triomf van de Dood in de kunsten, de inhoud en de invloed van de *Trionfi* van Petrarca, de verbeelding door Pencz en Stimmer en de overeenkomsten of verschillen tussen de prenten en de andere voorstellingen van de Triomf van de Dood.

Theoretisch kader

Over bepaalde thema's rondom de Doodsfiguur is al veel geschreven, met name de Dodendans is een thema waarover een uitgebreide literatuur bestaat. Maar deze onderzoeken richten zich, voornamelijk op het koppelen van een mentaliteit, in de meeste gevallen die van de angst rondom de pestepidemie van 1348, als verklaring voor de voorstellingen. Deze onderzoeken komen, in mijn opvatting, geforceerd over. Er wordt een gebeurtenis binnen een periode uitgelicht, terwijl bekend is dat er meerdere gebeurtenissen plaatsvonden die van invloed zullen zijn geweest op de mentaliteit van die tijd. Hongersnoden, wisseling van maatschappelijk stelsel (van agrarische feodaliteit naar stedelijk burgerschap), economische voorspoed na de pest, opkomst van het humanisme en een andere houding ten opzichte van het geloof. Er zijn twee boeken die specifiek op de verschillende weergaven van de Doodsfiguur zijn ingegaan; over de verbeelding van de dood en duivels in de kunst van J.E. Wessely uit 1876³ en over de middeleeuwse dodendans van H. Rosenfeld uit 1954.⁴ Beide boeken behandelen de verschillende archetypes van de Doodsfiguur. Maar er wordt kort en oppervlakkig ingegaan op de archetypes en beide auteurs gebruiken weinig voorbeelden ter onderbouwing. Daarnaast valt het op dat deze boeken erg gedateerd zijn, recentere

³ Wessely 1876.

⁴ Rosenfeld 1974.

onderzoeken naar de iconografie van de Doodsfiguur richten zich vooral op een enkel type of motief.

Het onderzoek in dit werkstuk onderscheidt zich hiervan door zich in de eerste plaats te baseren op de prenten. Daarnaast zal er in de afbeeldingencatalogus een overzicht worden gegeven van de voorstellingen die niet met afbeelding zijn vermeld binnen het werkstuk en welke motieven of archetypes deze verbeelden. Door middel van iconografisch en literatuuronderzoek zullen de verschillende invloeden worden onderzocht en behandeld, die van invloed zijn geweest op de verschijningswijze van de Doodsfiguur.

Samenvatting

De Doodsfiguur neemt binnen de Duitse prentkunst van 1400 tot 1700 verschillende vormen aan, waarvan de invloeden op de vormgeving van de figuur uit verschillende hoeken afkomstig zijn. Religieuze geschriften, maar ook antieke representaties en profane cultuur hebben een rol gespeeld in de ontwikkeling van de Doodsfiguur. Voorstellingen met 'doden' komen al voor in de antieke periode, maar worden met de intrede van het christendom minder in aantal. Vanaf de twaalfde eeuw beginnen voorstellingen met 'doden' of schedels weer meer populariteit te krijgen. Literaire ontwikkelingen en rampen geven aanleiding voor een steeds prominentere representatie. Attributen gaan een kenmerkende rol spelen in het onderscheiden van de Doodsfiguur van een 'dode', maar ook in het aanduiden van de rol van de Dood. De Doodsfiguur wordt voorgesteld als Ruiters, Jager, Maaier, Tijd, Dodengraver, Danser en Muzikspeler, met als meest voorkomende attributen een zeis, zandloper, pijl en boog, spade, kist en muziekinstrumenten. Binnen de prenten wordt minder gebruik gemaakt van een speer, zwaard, hooivork/ drietand, bijl en sikkel. Naast de attributen wordt de Doodsfiguur getoond als een skelet, ontbindend lijk (*trans*) of vrouwfiguur. De Doodsfiguur wordt ook veel met vrouwen, geliefden en kinderen afgebeeld. Het contrast tussen de afgebeelde persoon in combinatie met de Doodsfiguur is hierbij bepalend voor de boodschap van de voorstelling.

Literaire werken vinden ook hun verbeelding binnen de voorstellingen van de Doodsfiguur. Niet alleen oude, meestal religieuze, verhalen zoals de zondeval van Adam en Eva of de vier Ruiters van de Apocalyps, maar ook de Dodendans en de ontmoeting tussen de Drie levenden en de drie doden. Opvallend is de weergave van de Triomf van de Dood, een thema dat al bekend was binnen de kunsten, maar pas tot een herkenbare beeldtaal is ontwikkeld door de verwoording van Francesco Petrarca in zijn *Trionfi*. De Triomf van de Dood krijgt vaste elementen zoals een triomfwagen getrokken door ossen, maar tegelijkertijd is ook te zien dat de werken onderling verschillen tonen, met name door verschil in interpretatie van de maker.

Inhoudsopgave

Inleiding, *pagina 3 - 5*

Samenvatting, *pagina 5*

1. Verschillende vormen van de Doodsfiguur, *pagina 7 - 23*

1.1 Ontwikkeling van de mentaliteit rondom de dood, *pagina 7 - 10*

1.2 Ontwikkeling van het gedaante van de Doodsfiguur, *pagina 10 - 12*

1.3 De Dood, de slang en de zonde, *pagina 12 - 13*

1.4 De Dood en het kind, *pagina 13*

1.5 De Dood als Ruiter, *pagina 14 - 16*

1.6 De Dood en de Tijd, *pagina 16 - 21*

1.7 Humor en satire rondom de Doodsfiguur, *pagina 21 - 23*

2. De Triomf van de Dood, *pagina 24 - 32*

2.1 De Triomf van de Dood voorafgaand aan Petrarca, *pagina 24 - 25*

2.2 De intrede en invloed van Petrarca, *pagina 25 - 28*

2.3 Interpretatie van Pencz en Stimmer, *pagina 28 - 31*

2.4 De verbeelding van de Triomf van de Dood na Petrarca, *pagina 31 - 32*

Conclusie, *pagina 32 - 33*

Bronnenlijst, *pagina 34 - 38*

1. Verschillende vormen van de Doodsfiguur

1.1 Ontwikkeling van de mentaliteit rondom de dood.

Vooraf aan de Doodsfiguur zoals deze binnen de prentkunst voorkomt, gaat een traditie van het afbeelden van skeletten en lijken. Om een goed beeld te krijgen van de geesteshouding rondom de dood uit de periode van de prenten, worden eerst vroegere vormen behandeld vanuit verschillende perspectieven. Hiervan vinden sommige hun weerklink nog in de Doodsfiguur binnen de prentkunst.

Klassieke periode

Als herinnering aan de plotselinge dood, werd in de Griekse tijd het skelet gebruikt, maar deze had nog geen verbinding met de Doodsfiguur. De functie van het skelet was om nadruk te leggen om het genieten van het moment voordat het voorbij is.⁵ Skeletten werden voornamelijk afgebeeld op tafels van eetruimtes, vazen en servies.⁶ In de Romeinse tijd wordt de koppeling gelegd tussen de Doodsfiguur en een skelet, deze werd representatief voor de menselijke staat na het overlijden. Vanaf deze periode gaat de Dood *Mors* heten. Verder kregen skeletten een tweede naam, *Larvae* (Larven); dit betekent letterlijk geest, het skelet werd een 'schim' van de overledene.⁷

Intrede binnen de christelijke beeldtaal

Alle doodssymbolen uit de klassieke periode worden weggevaagd door het christendom, waarin de doodsproblematiek een heel andere plaats innam.⁸ Bepalend is het idee van het Laatste Oordeel, het hele leven draait om het hiernamaals. Men was ervan overtuigd dat de opstanding van de mens aan het einde der tijden zou plaatsvinden. Vroege afbeeldingen van de dood waren ook niet bedoeld om angst aan te jagen, door de dood van Christus was de dood namelijk overwonnen.⁹

⁵ Schadewaldt 1977, p. 4.

⁶ Janson 1937, p. 423. De uitspraak *Memento mori* is van Romeinse oorsprong, deze vervangt het afgebeelde skelet om te herinneren aan de vluchtigheid van het bestaan. Deze uitspraak krijgt zijn bekendheid vanwege de grote populariteit ervan in de middeleeuwen: de Pascale 2009, p. 86.

⁷ Janson 1937, p. 423.

⁸ Schadewaldt 1977, p. 5.

⁹ van Brueren 1999, p. 22.

Vanaf de twaalfde eeuw wordt het idee van het Laatste Oordeel vervangen door het idee van het vagevuur, met als gevolg dat de angst om te sterven een grotere rol ging spelen dan voorheen.¹⁰ Men ging geloven dat er direct na de dood een individuele berechting volgde.¹¹ Het thema van de *ars moriendi* speelt in op het moment dat een persoon zich opmaakt om afscheid te nemen van het leven.¹² De ultieme nachtmerrie was dan ook om te sterven zonder de laatste sacramenten te hebben ontvangen.¹³ Zo wordt de dood een persoonlijk probleem, een individualistisch karakter van en omgang met het einde van het menselijk leven gaat de kunst beïnvloeden. De *ars moriendi* gaat zich binnen de kunsten vestigen als thema; binnen getijdenboeken, schilderijen en prenten wordt de stervende afgebeeld, met engelen en duivels die al klaarstaan aan het bed van de stervende.¹⁴ [afb. 3]

Literaire invloed in de dertiende eeuw

Later in dertiende eeuw beginnen de eerste kenmerken van de Doodsfiguur uit de prenten zich te vormen. Louis-Edward Jordan beschrijft in 1980 dat de afbeeldingen van de Doodsfiguur zich gaan onderscheiden van dode figuren door middel van attributen. In verdere hoofdstukken zal er op deze attributen worden ingegaan om het onderscheid van de rollen van de Doodsfiguur te benoemen en het onderscheid tussen de gepersonifieerde dood en een dode vast te stellen. Deze invloed wordt voornamelijk beïnvloed door enkele literaire teksten, meestal in dichtvorm.

Ontleend aan de beginregel krijgt de Latijnse hymne¹⁵ *Vado mori* haar naam, het zijn de twee woorden waarmee elke strofe in de hymne begint. De tekst verloopt volgens de orde van een standensatire¹⁶, waarbij elk figuur dus zijn monoloog begint met *Vado mori*, oftewel 'Ik ga sterven'.¹⁷ Dit voert ons naar de Dodendans waarin de standensatire en benadering van elk figuur afzonderlijk wordt voortgezet, lijkt geïnspireerd te zijn op de *Vado mori*.¹⁸ Verder is er de legende van de Drie levenden en de drie doden.¹⁹ De kern van het verhaal is een ontmoeting

¹⁰ van Brueren 1999, p. 22.

¹¹ Schadewaldt 1977, p. 11.

¹² de Pascale 2009, p. 82.

¹³ Oosterwijk 2004, p. 79.

¹⁴ van Brueren 1999, p. 24.

¹⁵ Een hymne is een thematische lofzang, die een religieus of werelds karakter kan hebben.

¹⁶ De standensatire is een hekeldicht waarin verschillende standen worden belicht en hun zonden.

¹⁷ Vis [red.], *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, Leiden 2002.

¹⁸ Op de Dodendans zal in hoofdstuk 1.7 verder worden ingegaan.

¹⁹ Vösler 2001, p. 48. Volgens Vösler is deze ook gebaseerd op de *Vado mori*, waarin ze een dode in een kist beschrijft en drie personen die ernaar kijken. Gezien de aard van de *Vado mori*, met meerdere figuren van verschillende standen, is het voorbeeld van Vösler eerder een vroege variant van de legende van de Drie levenden en de drie doden dan de oorsprong ervan in de *Vado mori*. Oosterwijk 2004, p. 66; schrijft ook over dat er geen directe link is te vinden tussen de Dodendans en het *Vado mori* gedicht. De versie van Baudouin de Condé (ca. 1240/44 – 1280) was de meest populaire in de dertiende eeuw. In deze versie bevinden de drie doden zich ook in drie verschillende staten van ontbinding; Jordan 1980, p. 99-100.

tussen drie mannen die tijdens de jacht drie doden tegenkomen²⁰, met als meest bekende uitspraak; *quod nunc es, fuimus es, quod sumus, ipse futurus* [wat jullie zijn, waren wij, wat wij zijn, jullie zullen worden].²¹ Deze waarschuwing is niet alleen gericht op de drie levenden in het verhaal, maar ook op de toeschouwer, die naar het tafereel kijkt en zich ermee kan identificeren.²² Het toekomstbeeld dat de drie doden de levenden voorstellen is namelijk ook hoe de toeschouwer zelf zal eindigen.²³ Ondanks de representatie van dit thema binnen de schilderkunst en verluchte manuscripten komt het thema van de Drie levenden en de drie doden maar één keer voor in het corpus van Hollstein. Binnen een serie van religieuze scènes, van Albrecht Dürer, komt er een representatie van het thema voor [afb. 4]. Tot aan de uitbraak van de pest blijven deze literaire bronnen de beeldvorming domineren.

De Zwarte Dood

Europa wordt van 1347 tot 1351 geteisterd door pestepidemieën²⁴, met nog enkele naweën tot circa 1375, deze zullen zeker invloed hebben gehad op de voorstellingen van de dood. Er is over geen enkel thema binnen de doodsiconografie zoveel geschreven als over de invloed van de Zwarte Dood op de wijze van weergave.²⁵ Maar een deel van deze beeldvorming moet ook worden gezien vanuit de periode waarin deze artikelen zijn geschreven, een groot deel van dit 'angstbeeld' is namelijk gevormd vanuit het perspectief van negentiende- en twintigste-eeuwse auteurs.²⁶ Een veel aangehaalde bron in dit verband is de *Decamerone* van Boccaccio. Geschreven in 1348 beschrijft het boek de ervaring van de pest en de nasleep ervan.²⁷ Het geeft een gruwelijke omschrijving aan de lezer van nu, maar de vraag is of het

²⁰ De mannen wisselen van aanduiding in verschillende versies; van koningen en prinses tot elk een andere status; graaf, hertog en prins. [Hall 1974, p. 94 – Schadewaldt 1977, p. 6] De doden worden vaker genoemd als hun voorgangers, gezien de uitspraak 'wat jullie zijn, waren wij', terwijl zij in andere de teksten hun status duidelijk maken, namelijk die van paus, kardinaal en notaris van de paus. [Timmers 1947, p. 708 (1646)]

²¹ De Latijnse uitspraak komt in verschillende vormen voor; ook als *sum quod eris, quod es olim fui*. Afhankelijk van de schrijver die de tekst opnieuw uitbrengt wordt de zin deels aangepast, maar de boodschap blijft gelijk; de doden tonen de levenden wat zij uiteindelijk worden.

²² Carrade 2016, p. 11.

²³ Koerner 1985, p. 62.

²⁴ Na 1351 vinden ook nog kleinere uitbraken plaats, maar niet met hetzelfde aantal slachtoffers als tijdens de eerste uitbraak. Voor de uitbraak van de pest heeft Europa al te maken met natuurrampen, hongersnoden en financiële problemen, maar deze lieten niet dezelfde indruk achter in slachtofferaantallen.

²⁵ Hoewel de Dodendans ook een thema is waar veel over is geschreven, bevatten veel van deze teksten ook weer verwijzingen of argumenten met betrekking tot de invloed van de Zwarte Dood.

²⁶ van Brueren 1999, p. 19 voetnoot 3 - B. Laufer 1908, p. 597. 'The great epidemic plagues of the fourteenth century have been made responsible for its rise, an argument which has little convincing force, as such natural phenomena may sufficiently explain a certain propensity of the time for reflections on death, but not the material foundation of an artistic conception of a motive of very peculiar and individual character'.

²⁷ Boccaccio, *Decamerone*, 1348. 'As a result of the plague, he continued, people behaved like animals. Many ended their lives in the streets, and many others who died in their houses were known to be dead because the

wel zo gruwelijk was voor de middeleeuwse mens. Die leefde namelijk in een periode waarin kindersterfte veel voorkomend was en de gemiddelde leeftijdsverwachting niet hoog. Dood maakte deel uit van het leven, wat de pest daarvan onderscheidde was de plotselinge en objectieve dood. De ziekte was willekeurig in zijn slachtoffers en velen stierven. Karakteristiek voor de voorstellingen van de Doodsfiguur wordt de anonimiteit, daarnaast worden de voorstellingen ook versterkt in dramatiek.²⁸ Vanuit deze geesteshouding gaat de Doodsfiguur zijn bekende vorm krijgen in de vijftiende eeuw.

De Doodsfiguur

De vijftiende eeuw is een tijd van grote veranderingen. De pest had zijn sporen nagelaten op de bevolking; de sterk verminderde populatie was welvarender dan voorheen en de samenleving gaat over naar een stedelijk-burgerlijke samenleving. Hierdoor gaat het ideële karakter van de kunst plaats maken voor het plastisch aanschouwelijke.²⁹ Het christendom speelt nog altijd een belangrijke rol, maar de vormtaal en ideologie van de renaissance begint ook steeds meer zichtbaar te worden binnen de kunsten.³⁰ In deze periode gaat de Doodsfiguur duidelijk vaste representatievormen aannemen, die uiteindelijk resulteren in het allegorische Doodsfiguur die vanaf de zestiende eeuw voornamelijk gebruikt zal worden.

1.2 Ontwikkeling van het gedaante van de Doodsfiguur

De Doodsfiguur wordt met verschillende gedaanten afgebeeld, als vrouw, als lijk in staat van ontbinding en als skelet. De Doodsfiguur als vrouw zal later worden behandeld binnen de traditie van de Italiaanse Triomf, aangezien deze voorstelling voornamelijk beperkt is gebleven tot Italië.

De meest voorkomende representatievorm van de Doodsfiguur is het skelet, als het vleselijke van het lichaam is vergaan zullen de botten overblijven. In de antieke tijd worden doden al afgebeeld als figuren van beenderen, met de komst van het christendom verdwijnt het

neighbours smelled their decaying bodies' citaat vanuit Getz 1991, p. 268 (vertaald door auteur zelf). Er is voor de Engelse vertaling gekozen omdat de Nederlandse niet voldeed.

²⁸ Haas, 1994, p. 76.

²⁹ Delen 1956, p. 31.

³⁰ Delen 1956, p. 31. Binnen de kunst in Italië doen humanistische, renaissance thema's al eerder hun intrede dan in Noord-Europa.

beenderenfiguur naar de achtergrond. Later in de middeleeuwen zal het skelet terugkeren en vanaf de vijftiende eeuw zal het ook de voornaamste verschijningsvorm worden.³¹

Transi

In de middeleeuwen doet een andere Doodsfiguur zijn intrede; de *transi*, een lijk in staat van ontbinding, vaker wordt deze ook beschreven als een gemummificeerd lichaam, met de huid strak over de botten gedroogd.³² Waar het skelet als niet angstaanjagend werd beschouwd³³, wordt de *transi* wel gezien als een afschrikwekkende weergave van de Doodsfiguur.³⁴ Verder wordt de *transi* vaker gekenmerkt door aspecten die in de literatuur of de contemporaine tijd hun oorsprong vinden. Allereerst de buiksnode, die binnen de prentkunst is vertegenwoordigd [afb. 5 & 6]. Ondanks dat de buiksnode uit het begin van de veertiende eeuw stamt. De buiksnode wordt vanaf 1300 toegepast nadat paus Bonifatius VII in zijn bul *de Sepulturis* het koken van lichamen ter conservatie verbiedt³⁵. Als alternatief wordt er een incisie in de buik gemaakt waarin conserverende stoffen werden gestopt om het lijk te conserveren.³⁶

Daarnaast wordt de *transi* vaak afgebeeld met wormen en slangen die uit zijn lichaam komen. De wormen komen van het idee dat een persoon na zijn dood letterlijk voedsel voor de wormen wordt; *wormes mete*.³⁷ In een aantal teksten wordt hier ook de slang bij betrokken³⁸, maar vanuit natuurlijk oogpunt zal de slang weinig van lijken eten. Als er een pad bij de slang wordt afgebeeld baseert men zich op een andere bron; de representatie van de ondeugden van Onkuisheid en Lust.³⁹ De slang is duidelijk te onderscheiden in de prent van Albrecht Dürer *Ridder, Dood en Duivel* uit 1513 [afb. 7] en in de prent van Flötner *Dood en het stel geliefden in een landschap* [afb. 8]. Maar in prenten zoals die van Georg Glockendon de Oude [afb. 9] zijn de kronkelende dieren in en rondom het lijk niet te onderscheiden van worm of slang. De slang komt niet in meervoud voor binnen de literaire bronnen, bij een Doodsfiguur met

³¹ Kirschbaum 1972, kolom 328. Aangezien de toenemende interesse in het medische onderzoek en ook toenemende kennis van het menselijk lichaam zal het skelet ook meer natuurgetrouw weergegeven worden, met verloop van tijd.

³² Janson 1937, p. 427. Rosenfeld 1974, p. 26-27

³³ Wessely 1876, p. 22. De beenderen van heiligen en martelaren werden overal als relikwie tentoongesteld, de middeleeuwse mens was gewend aan het zien van beenderen.

³⁴ Koerner 1985, p. 5. Janson 1937, p. 427.

³⁵ Deze praktijk werd voornamelijk toegepast bij gevallen soldaten om ze naar huis te kunnen vervoeren.

³⁶ Rosenfeld 1974, p. 26.

³⁷ Koerner 1985, p. 87. Rosenfeld 1974, p. 28.

³⁸ 'Quand l'homme sera mort, il héritera les bêtes, les serpens et les vers' (wanneer de man dood is, zal hij de dieren, de slangen en de wormen erven). H. de Montargon, *Dictionnaire Apostolique*, Parijs 1839, p.256

³⁹ Deze worden beschreven als naakte vrouwen van wie de ingewanden worden gegeten door slangen en padden; Janson 1937, p. 427 voetnoot 13.

meerdere kronkelende vormen in en rondom het lijk kan er vanuit worden gegaan dat deze wormen betreffen.

1.3 De Dood, de slang en de zonde

Naast dat de slang verbonden is aan de weergave van de ondeugden en het eten van het lichaam na de dood, heeft het gebruik van de slang ook een Bijbelse associatie.⁴⁰ De slang is een verwijzing naar de zonde, net zoals de schedel van Adam onder aan het kruis van Christus dat is.⁴¹ Deze connectie van de sterfelijke mens met Adam en Eva's zonde⁴² wordt versterkt in een aantal prenten, die een stap verder zijn gegaan dan de traditionele verbeelding van Adam en Eva. In vier prenten door Balthasar Jenichen, Barthel Beham en H.S. Beham wordt de Dood afgebeeld als de boom van kennis van goed en kwaad [afb. 10 & 11]⁴³. In alle prenten is de slang verwickeld met het skelet en bijt hij in de appel die Adam aan Eva aanbiedt.

Omdat na het eten van de appel Adam en Eva verbannen werden uit het paradijs, is ook de dood in de wereld gebracht. Een duidelijk voorbeeld binnen de Duitse prentkunst is te zien in een serie van Aldegrever *Macht van de Dood* uit 1541.[afb. 12] Het is een serie van acht voorstellingen, waarvan de laatste vier zich verhouden tot de dodendans. De eerste vier gaan over de Schepping van Eva, Adam en Eva in Paradijs, de Verbanning uit het Paradijs [afb. 12.1] en Adam aan het werk op aarde [afb. 12.2]. Bij de Verbanning uit het Paradijs komt de Doodsfiguur binnen de voorstelling, hun verbanning naar de aarde betekent ook het begin van hun sterfelijke levens. De Dood blijft vanaf deze prent ook aanwezig binnen de resterende voorstellingen in de serie.

Nadruk op de vrouw

Door de bovenstaande connectie tussen zonde en sterfelijkheid, wordt de Doodsfiguur vaker met zondige figuren⁴⁴ afgebeeld, of verwisseld. Maar in de middeleeuwen werd het een populaire opvatting dat Eva schuldig was, onder andere omdat dit gebruikt kon worden door (mannelijke) auteurs om vrouwen te bekritisieren.⁴⁵ Eva zou Adam hebben verleid om van de

⁴⁰ Gen. 3: 1-19.

⁴¹ Guthke 1999, p. 41. Janson 1937, p. 424. Dit was overeenstemmend met de overtuiging dat Adam op Golgotha begraven zou zijn, maar de schedel verwees ook naar de zonde die door Adam in de wereld was gebracht, en met de dood van Christus verdreven was. Het thema was vanaf de twaalfde tot de zestiende eeuw populair binnen de West-Europese kunst.

⁴² De schuld van de zondeval wordt wisselend aan Adam en Eva toegeschreven.

⁴³ De andere twee prenten zijn zonder afbeelding opgenomen in het algemene overzicht.

⁴⁴ Voornamelijk Lust, maar ook de overige ondeugden zoals Onkuisheid.

⁴⁵ Oosterwijk 2004, p. 80. Het is bijvoorbeeld geen toeval dat alle ondeugden worden afgebeeld als vrouwen.

appel te eten; de zonde bracht niet alleen sterfelijkheid in de wereld, maar ook erotisch. Het gevaar van de lust wordt ook naar voren gebracht in voorstellingen waar de Dood een stel] van elkaar scheidt [afb. 13].⁴⁶ Erotiek krijgt vanaf de zestiende eeuw een grotere rol binnen de prentkunst vanwege de populariteit van het thema van de Dood en het meisje.⁴⁷ Een confrontatie van de jonge vrouw en de Dood zorgt voor een interessante spanning binnen het beeld. De brenger van leven en de beëindiger ervan binnen een voorstelling.⁴⁸ De prenten van Barthel Beham, en de kopieën door H.S. Beham, zijn de meest bekende voorstellingen van dit thema [afb. 14 & 15]. In de ogen van een lezer uit de eenentwintigste eeuw zullen de prenten wellicht minder erotisch overkomen dan voor de laatmiddeleeuwse toeschouwer. De voorstellingen zijn van vrouwen, in een aantal gevallen gekleed en in een aantal gevallen ontbloot zonder dat het ten dienste staat van de voorstelling. De prenten van Anton Möller de Oude en H.S. Beham [afb. 16 & 17] zijn representatief voor deze twee kanten. Möller toont de vrouwelijk figuur die een stof vasthoudt, de Dood die achter haar staat houdt ook het doek vast. Hier komt de spanning van het moment en de vraag naar de intentie; toont de vrouw zichzelf aan de toeschouwer of probeert zij juist zichzelf weer te bedekken en houdt de Dood haar tegen? Terwijl in de prent van H.S. Beham de vrouw duidelijk wordt getoond door de Dood, zonder verdere boodschap.

1.4 De Dood en het kind

Een andere prent waarin een tegenstelling wordt uitgedrukt tussen de afgebeelde figuur en de Dood zijn de prenten van de Dood en het kind.

De tegenstelling van de beëindiger van het leven wordt nu niet naast de brenger van leven, de vrouw, geplaatst, maar naast het beeld van jeugd en vitaliteit. In plaats van het volledige skelet⁴⁹, wordt hier alleen de schedel getoond als het lege omhulsel dat ooit leven bevatte.⁵⁰ Oorspronkelijk komt het thema uit Italië en vindt het zijn weg binnen de Noord-Europese beeldproductie door een Italiaanse houtsnede die rond 1520 veel populariteit geniet; *L'Hora Passa* [afb. 18].⁵¹ Op deze houtsnede wordt een kind afgebeeld dat zijn hoofd laat rusten op zijn hand, de rest van het lichaam rust tegen een schedel, met een zandloper aan de linkerkant van de voorstelling.

⁴⁶ Manuth 2000, p. 115.

⁴⁷ de Pascale 2009, p. 239. Haas 1994, p. 77.

⁴⁸ Manuth 2000, p. 115.

⁴⁹ Janson 1937, p. 429.

⁵⁰ Timmers 1974, p. 184 (500).

⁵¹ Janson 1937, p. 435.

Voor de ontwikkeling van het thema kan gekeken worden naar drie prenten van de hand van Barthel Beham⁵². In het begin wordt het thema getoond op een manier die is afgeleid van de *L'Hora Passa* [afb. 19]. Hij laat deze beeltenis in 1529 los [afb. 20]: het kind is niet meer de centrale voorstelling en de houding maakt het voor de toeschouwer onduidelijk om te zien of het slaapt of overleden is. De enkele schedel is vervangen door drie schedels en in de rechter bovenhoek is een zandloper te herkennen. Een volgende stap is om de putto van de schedel te scheiden door deze in een aparte nis in de achtergrond te plaatsen, samen met een zandloper. [afb. 21]. De voorgrond wordt nu bijna volledig opgevuld met de aanwezigheid van vier schedels en enkele beenderen. De putto wordt liggend in een verkort perspectief weergegeven.⁵³

1.5 De Dood als Ruiter

*De motieven en thema's rondom de Dood en de Doodsfiguur zijn behandeld. In de volgende hoofdstukken wordt er ingegaan op de verschillende archetypes van de Doodsfiguur volgens de verdeling die Kirschbaum heeft gemaakt, in volgorde van vermelding; de Dood als ruiter, de Dood als jager, de Dood als dodengraver, de Dood als Tijd, de Dood als maaier, de Dood als danser, de Dood als muzikspeler.*⁵⁴

Binnen de kunst komt de Doodsfiguur voor als ruiter op verschillende dieren; paarden, koeien, ossen en herten⁵⁵, maar binnen de onderzochte prenten alleen als ruiter op een paard, of op een ezel [afb. 22]. Wat de Doodsfiguur als ruiter zijn bekendheid heeft gegeven is de toename van afbeeldingen van de Vier Ruiters van de Apocalyps in de middeleeuwen.⁵⁶ De Vier Ruiters bestaan uit; verovering (pijl en boog), oorlog (zwaard), honger (weegschaal) en dood (wisselend attribuut).⁵⁷ Op een mager paard met een vale kleur rijdt de Doodsfiguur, het paard wordt ook wel *equus pallidus* genoemd.⁵⁸

Ondanks het vaste schema waarin de Vier Ruiters worden afgebeeld; opeenvolgend in dezelfde volgorde, de Dood als laatste met achter hem de hellemond die volgt, heeft de Doodsfiguur geen consistent attribuut in deze voorstellingen. Hij wordt voornamelijk afgebeeld

⁵² Andere prenten met dit thema komen niet voor binnen Hollstein.

⁵³ Janson 1937, p. 439-440. / Het gebruik van dit perspectief wekt een sterke associatie op met het schilderij van Andrea Mantegna, *De Bewening van de Dode Christus*, ca.1475-1478.

⁵⁴ Kirschbaum 1972, kolom 328-331.

⁵⁵ Kirschbaum 1972, kolom 328.

⁵⁶ de Pascale 2009, p. 236.

⁵⁷ Getz 1991, p. 267. Hall 1974, p. 157.

⁵⁸ Ortner 1970, p. 116. In het Angelsaksische en Germaanse volksgeloof komt de Dood ook voor rijdend op een schimmel. Battistini 2004, p. 84-5.

met een zeis en soms een speer, maar in twee prenten heeft hij een hooivork in zijn handen [afb. 23 & 24].⁵⁹ Koerner verklaart deze verschijning door te kijken naar het Duitse woord voor *pitchfork* (hooivork); *Mistgabel* (mestvork).⁶⁰ Deze komen niet overeen in het Nederlands⁶¹; een mestvork heeft namelijk vier tanden en een hooivork twee of drie, omdat op de prenten de vork drie tanden heeft moet deze beschouwd worden als een hooivork.

De Doodsfiguur gebruikt wisselende attributen als Ruiters van de Apocalyps, hieronder vallen ook de attributen van de andere ruiters. In de brontekst wordt door Johannes ook beschreven dat de Dood vanwege zijn aard ook kon doden door middel van de krachten van de andere ruiters.⁶² De Doodsfiguur gaat gebruik maken van het zwaard en de pijl en boog.⁶³ Door het gebruik van de pijl en boog komt het tweede archetype van de dood naar voren; de Dood als jager. Zoals Cupido mensen liefde brengt door ze te raken met zijn pijlen, zo maakt de Doodsfiguur een einde aan een leven. Hierbij is niet altijd de boog nodig om te tonen in de voorstelling, maar is een enkele pijl al genoeg [afb. 25].⁶⁴ Als jager wordt de Doodsfiguur ook zonder paard afgebeeld [afb. 26]. Vanuit de middeleeuwse riddertijd komt er een associatie met de Dood als valkenjager, maar deze is niet zichtbaar binnen de Duitse prentkunst.⁶⁵

Ten slotte is er het derde archetype: de Dood als dodengraver.⁶⁶ Hiervan is geen literaire oorsprong bekend⁶⁷, maar het type wordt ook soms te paard afgebeeld. De Dood wordt weergegeven met een spade en in sommige voorstellingen ook met een kist [afb. 27].

1.6 De Dood en de Tijd

⁵⁹ Haas 1994, p. 326.

⁶⁰ Koerner 1985, p. 59. In zijn stelling is de vork een verwijzing naar het dode lichaam wat wordt gereduceerd tot een hoop stront.

⁶¹ De Engelse taal gebruikt het woord *pitchfork* voor beide *Heugabel* en *Mistgabel*.

⁶² Openbaring 6: 7-8. 'When he broke the fourth seal, I heard the voice of the fourth creature say "come". And there, as I looked, was another horse, sickly pale; and its rider's name was Death, and Hades came close behind. To him was given power over a quarter of the earth, with the right to kill by sword and by famine, pestilence and wild beasts.'

⁶³ Rosenfeld 1974, p. 15 & 17.

⁶⁴ Cosacchi 1965, p. 593.

⁶⁵ Kirschbaum 1972, kolom 329. Rosenfeld 1974, p. 16: binnen de Legende van de Drie levenden en de drie doden is er een couplet waarin het vangen in netten wordt vermeld, de mens wordt vergeleken met een gevangen vogel. / De Dood die wordt vergeleken met de vanger van vogels komt al voor in de Bijbel: 'want Hij zal u redden van den strik des vogelvangers, van de zeer verderfelijke pestilentie', Psalm 91; 3.

⁶⁶ Rosenfeld 1974, p. 16. Kirschbaum 1972, kolom 330.

⁶⁷ In de middeleeuwse tijd zouden monniken elke dag een klein deel van hun graf uitgraven om zich aan de vergankelijkheid van hun bestaan te herinneren. Maar voorstellingen hiervan komen voornamelijk voor in particuliere werken en portretten, een verwijzing vanuit het archetype hiernaar lijkt vergezocht. Wel zijn er prenten waarin een persoon wordt afgebeeld staande bij een open graf, in of op een kist [afb. 51], hierbij heeft de Doodsfiguur wel geen actieve rol meer.

De dood heeft een sterke verwantschap met het passeren van de tijd, het sterven markeert het eind van een leven en de overgang naar de dood. Deze thema's zijn te vinden in verschillende cycli, zoals de seizoenen; het ontstaan van gewas en bloemen in de lente, de groei of bloeiperiode in de zomer, het langzaam sterven in de herfst en de dood in de winter. Waar groei en bloei plaatsvindt, zal met het passeren van de tijd ook verval volgen. Dit heeft als gevolg dat de kenmerken en attributen die aan de personificatie van de Tijd zijn gegeven, ook aan de personificatie van de Dood worden gekoppeld.

Als gevolg van deze koppeling gaat de Doodsfiguur kenmerken ontleen aan de personificatie van de Tijd, die zijn huidige verschijningsvorm te danken heeft aan verschillende figuren. Figuren die al vanaf de antieke periode bij de Griekse en Romeinse culturen door elkaar gehaald worden. Deze figuren zijn; Chronos, Kronos en Saturnus en zullen afzonderlijk van elkaar behandeld worden. Daarna zal er worden ingegaan op het vierde archetype van de Doodsfiguur: de Dood als maaier, dat weer overeenkomsten met Saturnus vertoont.

Chronos

Deze mengeling van figuren vindt zijn oorsprong in een figuur uit de Griekse mythologie: Chronos (of Chronus).⁶⁸ Binnen de mythologie wordt hij beschreven als de Tijd, een oergod ontstaan uit de Chaos. Dit maakt Chronos een van de hoogste figuren binnen de Griekse mythologie. Kenmerkend voor Chronos is dat hij wordt afgebeeld als een oude man met baard, gekleed in een lendendoek, meestal met vleugels.⁶⁹ Deze verschijningsvorm is terug te zien in een prent van Johann Jacob Schollenberger [afb. 28]. Aan de linkerzijde van het portret staat de Doodsfiguur, met als attributen pijl en boog. Aan de rechterzijde staat Chronos, als oudere man met baard, een doek dat zijn kruis bedekt, gevleugeld en met een zeis in de hand.

De Doodsfiguur heeft niet de uiterlijke kenmerken van Chronos overgenomen, maar wel zijn attributen. Het is vanuit deze attributen dat Chronos zich ook gaat mengen met andere mythologische figuren. Hieronder zullen de verschillende attributen en kenmerken van Chronos worden behandeld, met onder andere de nieuwe betekenis die ze krijgen wanneer ze worden gekoppeld met de Doodsfiguur.

Allereerst wordt een aantal attributen en kenmerken besproken die niet binnen de prenten in Hollstein worden gebruikt door de Dood; de krukken en het metalen gebit.⁷⁰ De krukken horen bij het concept van ouderdom en worden binnen de prenten vooral toegepast bij de Triomf van

⁶⁸ Kirschbaum 1972, kolom 331.

⁶⁹ Biedermann 1999, p. 330-331.

⁷⁰ Biedermann 1999, p. 330-331. Battistini 2004, p. 18.

de Tijd [afb. 29]. Aan het metalen gebit is het gezegde 'knagende tijd' gekoppeld.⁷¹ Een aantal bronnen vermeldt specifiek een ijzeren gebit, maar een visuele weergave van de tanden als van metaal is mij nog niet onder ogen gekomen. Dit is eerder een spreekwoordelijk kenmerk dan een visueel en in een aantal voorstellingen wordt wel hiernaar verwezen, in combinatie met de Doodsfiguur⁷². 'Dood en de Staande Naakte Vrouw' van H.S. Beham [afb. 17], toont een naakte vrouw, met achter haar een gevleugelde Dood. Zijn houding lijkt te suggereren dat hij de vrouw in haar hals gaat bijten.⁷³

De Dood wordt in een aantal prenten binnen Hollstein afgebeeld met vleugels, zoals in de prent van Beham die hierboven is vermeld [afb. 17]. Hier wordt een gevleugelde Doodsfiguur afgebeeld, met de associatie van 'knagende tijd'. Door de toevoeging van de zandloper in de voorstelling, is het duidelijk dat al deze elementen verwijzen naar een koppeling met Chronos. Tegengesteld daaraan is *De Geliefden verrast door Dood* van Burgkmair [afb. 13]. Binnen deze voorstelling heeft de toevoeging van de vleugels weinig meer te maken met Chronos. De Dood verrast in deze voorstelling een koppel op gewelddadige wijze, de geliefden worden door hem overvallen. Het verstrijken van tijd en het naderende einde wordt hier niet meer gesuggereerd, integendeel, de Dood lijkt hier het heft in eigen handen te nemen door de geliefden zelf te doden.⁷⁴ Hieruit kan worden afgeleid dat de vleugels eerder een decoratieve rol innemen, als gevolg van de keuze van de kunstenaar, dan dat deze een specifieke betekenis hebben.

De zandloper

In de handen van Chronos staat de zandloper voor het verstrijken van de tijd en bij de Dood blijft het deze associatie houden.⁷⁵ In de handen van Chronos verwijst de zandloper alleen naar de tijd zelf. Maar wanneer de zandloper in de handen is van de Dood, zegt deze iets over de andere figuren in de voorstelling. Dan krijgt de zandloper een voorspellende en/ of waarschuwendende functie. Albrecht Dürer beeldt een jonge man en vrouw af in zijn prent *De Wandeling* [afb. 30], hun houding suggereert dat ze een koppel vormen. In de achtergrond verschijnt de Dood vanachter een boom met een zandloper. De geliefden zien hem niet, maar de toeschouwer wordt eraan herinnerd dat het leven van dit jonge stel, in dit geval ook hun liefde, een einde zal kennen.⁷⁶ Het enige wat niet wordt verteld is hoe spoedig dit einde zal

⁷¹ Koerner 1985, p. 85. Koerner citeert hier onder andere uit Ovidius (*Metamorphosen*); 'O Time, thou great destroyer, and thou, envious Age, together you consume all things, and slowly gnawing with your teeth, you finally consume all things in death'. [Engelse vertaling gekozen vanwege citering vanuit Koerner].

⁷² Guthke 1999, p. 41.

⁷³ Koerner 1985, p. 78 & 87.

⁷⁴ Tedeschi 2004, p. 72.

⁷⁵ Hall 1974, p. 157.

⁷⁶ Manuth 2000, p. 115.

komen, aangezien in de prenten met een zandloper niet wordt afgebeeld hoeveel zand er nog in de bovenste helft zit. Maar aan het laatste moet niet te zwaar aan worden getild, omdat het ook een praktische keuze kan zijn geweest ter behoeve van de leesbaarheid van de voorstelling.

Ten slotte wordt er in veel prenten de aandacht gevestigd op de zandloper, maar een aantal van deze prenten toont een opmerkelijk detail; een cirkel bovenop de zandloper met inscripties. De cirkel betreft een zonnewijzer, een andere manier om het verstrijken van de tijd te meten, die zich plat op de bovenzijde van de zandloper bevond.⁷⁷ Omdat dit niet leesbaar zou zijn binnen de tweedimensionale prent is de cirkel naar boven gekanteld, zodat deze haaks op de zandloper staat. In het werk 'Slapende Putto (Memento Mori)' van Virgil Solis [afb. 31], is de zonnewijzer goed te zien, maar zelfs prenten die niet zo gedetailleerd zijn, zoals 'Wet en Zonde' van Michael Ostendorfer [afb. 32], wekken de suggestie van een zonnewijzer.

Kronos

Waar het verwarrend wordt is als de personificatie van de Tijd (Chronos) beïnvloed gaat worden door Kronos. Ondanks dat deze figuren een dezelfde persoon lijken te zijn, zijn ze dat niet. Binnen de literatuur en beeldende kunsten zijn deze figuren echter al vanaf een vroege periode met elkaar verwisseld, waarschijnlijk vanwege de overeenkomende namen.⁷⁸ Kronos wordt namelijk niet alleen binnen de literatuur geschreven als Kronus, maar ook als Cronos of Cronus.

Kronos vindt ook zijn oorsprong in de Griekse mythologie. Hij is de zoon van Ouranos en Gaia en de jongste van de twaalf *Titanen*. De term *Titanen* wordt meestal als een enkele term toegepast, maar Kronos en zijn zus (en vrouw) Rhea worden ook als afzonderlijke figuren vermeld.⁷⁹ Kronos stootte zijn eigen vader van de troon door diens genitaliën af te snijden met een sikkel die hij had gekregen van zijn moeder Gaia. Zij had deze sikkel gemaakt van adamant, een mythisch metaal dat extreem hard is.⁸⁰ De sikkel wordt vandaar gezien als zijn attribuut. Het gebruik van de sikkel als een landbouwwerktuig is hier niet van toepassing, de sikkel verschijnt binnen de Griekse mythologie ook bij andere goden die geen relatie hebben tot de landbouw.⁸¹

⁷⁷ Lüken 1999, p. 265.

⁷⁸ Moormann & Uitterhoeve 2007, p. 253. Biedermann 1999, p. 330. Hall 1974, p. 119-120.

Battistini 2004, p. 18.

⁷⁹ Hard 2004, p. 32-34.

⁸⁰ Hard 2004, p. 67.

⁸¹ Hard 2004, p. 71.

Een voorbeeld van deze verwisseling is te zien in de 'Triomf van de Tijd' van Philips Galle uit 1574 [afb. 33]⁸². Tijd is hier echter geen gevleugelde man in een lendendoek, maar een man in een tuniek die op een zandloper zit. Een arm verheft hij om de Ouroboros te tonen, een slang die in zijn eigen staart bijt als symbool van oneindigheid. Met zijn andere arm houdt hij een baby vast die hij verslindt. Het laatste is een kenmerkend aspect van Kronos die niet bij de personificatie van de Tijd, Chronos, hoort.

Saturnus.

Wanneer de Griekse periode overgaat in de Romeinse, worden ook goden overgenomen vanuit de Griekse mythologie en een nieuwe rol gegeven binnen de Romeinse cultuur. Kronos wordt vanaf dan Saturnus genoemd, de Romeinse god van de landbouw. Vanaf dit moment komt de sikkel als landbouwattribuut naar voren en later ook de zeis.⁸³

Saturnus is tevens ook de god van het uitgezaaide graan, zijn naam vindt in meerdere Latijnse termen oorsprong; *satus* [zaaien], *sator* [zaaiër], *serēre* [zaaien] en *saturare* [verzadigen]. Teksten uit de late middeleeuwen die de Dood als maaier beschrijven, associëren dit met het hanteren van een sikkel of zeis binnen de landbouw; het maaien van graan en gewassen.⁸⁴ Hier wordt bewust of onbewust de figuur van Saturnus betrokken bij de Dood als Maaier.⁸⁵

De Dood als maaier.

In de Duitse prenten tussen 1400 en 1700 zijn verschillende weergaven van de Dood in een 'maaiende' betrekking terug te zien. Hoewel de Dood die een sikkel vasthoudt wel voorkomt in andere kunstvormen, komt deze niet voor binnen Hollstein. De keuze voor de zeis in plaats van de sikkel heeft immers te maken met een praktisch aspect. De maaier (of snijder) is het vijfde archetype dat zal worden behandeld.⁸⁶ Met name het woord maaier suggereert dat het om een grote hoeveelheid van iets gaat. Dit is gerelateerd aan het gebruik van zeis en sikkel binnen de landbouw. Terwijl de zeis met een enkele handeling grote stukken gewas worden

⁸² Naar voorbeeld van Pieter Bruegel (I).

⁸³ Aan deze koppeling worden meerdere verklaringen toegeschreven. Met als voornaamste de gehele culturele vermenging die in de hellenistische periode heeft plaatsgevonden. Daarnaast ook de overeenkomsten in viering van hun feestdag; de Kronia en Saturnalia, terwijl de Kronia buiten de oogstperiode plaatsvindt. Hall 1974, p. 272-273. Hard 2004, p. 70.

⁸⁴ Moormann & Uitterhoeve 2007, p. 253.

⁸⁵ Rosenfeld 1974, p. 11.

⁸⁶ Kirschbaum 1972, kolom 329. De Dood als maaier komt voor in een boek van Johannes von Tepl uit 1401; 'Der Ackermann aus Böhmen'. Daarin gaat een akkerman, die het 'zaaien' representeert in gesprek met de dood, de maaier. De Akkerman begint het gesprek met woede vanwege zijn gestorven vrouw, daarna komt begrip waarin hij de Dood probeert te begrijpen, vervolgens vraagt hij de Dood om raad en hij eindigt met de acceptatie dat iedereen ooit moet sterven. Haas 1994, p. 75.

gemaaid⁸⁷, wordt de sikkel gebruikt voor kleinere hoeveelheden. Maar de prenten waarin de Dood voorkomt met een zeis hebben afgezien van een paar gevallen alle een passieve vorm. Actief maaiend komt de Doodsfiguur bijna niet voor: twee prenten, naast de twee van de Triomf van de Dood, beelden een maaiende Dood af met zijn zeis. Georg Glockendon der Oude [afb. 9], toont een skelet vol met wormen tegenover een jonge man terwijl hij met zijn zeis over drie lichamen op de grond zwaait. Hans Holbein de jonge beeldt in de marge van een titelblad [afb. 34] de Dood onderin, die met zijn zeis in een actieve houding richting een menigte mensen gekeerd is.⁸⁸

In de laatste plaats heeft het idee van de Dood die in de menigte mensen maait nog een andere oorsprong. Deze heeft te maken met de andere benaming voor de Dood als maaier, namelijk de al eerder genoemde Dood als snijder, 'der Schnitter Tod'. Binnen de Duitse literatuur ontwikkelt deze zich tot een zelfstandig thema, maar heeft een oorsprong vanuit de Griekse mythologie. In de Griekse mythologie zijn er drie Schikgodinnen, die elk een bepaalde rol tot het leven hebben; Klotho (de spinster van het levensdraad), Lachesis (degene die de draad verdeelde en bepaalde hoe lang iemand had) en Atropos (degene die de draad doorknipte als iemand zijn tijd gekomen was).⁸⁹ Het is dan ook de handeling van Atropos, het snijden of knippen van een draad, waardoor een leven wordt beëindigd die wordt gekoppeld aan de Doodsfiguur.⁹⁰ Een soortgelijke handeling komt voor in twee prenten, waarbij de Dood met een bijl een boom omhakt [afb. 35]. De boom wordt hierin beschouwd als de 'levensboom', waar de Doodsfiguur hardhandig een einde aan maakt. Dit zijn de enige prenten ook waar de Doodsfiguur een bijl als attribuut heeft.

De Doodsfiguur zoals deze wordt afgebeeld in de Duitse, laatmiddeleeuwse kunsten ontleent zijn verschijningsvorm aan figuren uit de klassieke oudheid zoals Chronos, Kronos en Saturnus. Zijn associatie tot het einde van het leven wordt hierdoor samengebracht met het verstrijken van de tijd en het maaien of oogsten van graan. Attributen die oorspronkelijk tot de bovengenoemde figuren behoorden zijn onlosmakelijk verbonden met de Doodsfiguur binnen de iconografie van de Duitse prentkunst en van deze tijd. De zeis, de sikkel en de zandloper zijn niet enkel attributen van de tijd of van de landbouw, maar ook attributen van de Dood. Wanneer de Dood als gevleugeld mensfiguur of skelet verschijnt, voorzien van de zeis en/ of zandloper, betreft deze een samenvoeging met de personificatie van de Tijd, Chronos. Binnen

⁸⁷ Brill's New Pauly, zoekterm SCYTHER.

⁸⁸ Georg Strauch [afb. 52] toont de Dood die een man op stelten omvertrekt door middel van zijn zeis. Hier is het niet een maaiende beweging, maar eerder een die een komische indruk wekt. Op het satirische/ komische karakter van de Dood zal verder worden ingegaan in hoofdstuk 1.7.

⁸⁹ Moormann & Uitterhoeve 2007, p. 284. In een later gedeelte van het onderzoek zullen deze figuren ook terugkomen.

⁹⁰ Carrade 2016, p. 14. Ortner 1970, p. 115.

de Duitse prentkunst is de personificatie van de Tijd meer naar de achtergrond verdwenen. De Dood heeft zijn attributen overgenomen en ontleent zijn eigen betekenis eraan.

1.7 Humor en satire rondom de Doodsfiguur

Al eerder werd besproken dat de mentaliteit rondom het Laatste Oordeel veranderde en de middeleeuwse mens zich ging richten op het oordeel na de dood. De Dodendans toont deze verandering in mentaliteit vanuit een profaan perspectief. In deze voorstellingen draagt de Dood geen wapens, omdat het bedreigende van de dood niet de boodschap is, maar de nuchtere reflectie op het leven.⁹¹

Dodendans

Dodendansen hebben een vaste opzet waarin het thema wordt weergegeven. Oorspronkelijk betreft het een rij- of kringdans, waarin elke *transi* of geraamte een levende meevoert.⁹² Hier is sprake van een Dodendans of dans van de doden (meervoud)⁹³, aangezien de doden geen onderscheidende kenmerken tonen.⁹⁴ Voorbeelden hiervan zijn de dodendans onder aan een muurschildering in Clusone [afb. 36] en een prent naar Georg Strauch [afb. 37]. Omdat de Dodendans (en de Dans van de Dood) een thema is dat veel ruimte nodig heeft vanwege het aantal figuren in de voorstelling, komt deze voornamelijk voor in de vorm van wandschilderingen (bij kerken en kerkhoven). Binnen de prentkunst wordt de Dans van de Dood ook verbeeld, maar dan wordt de voorstelling opgedeeld in afzonderlijke prenten, die deel uitmaken van een serie.

Dans van de Dood

⁹¹ de Pascale 2009, p. 232 & 237.

⁹² van Brueren 1999, p. 132.

⁹³ Oosterwijk 2004, p. 66. Het Franse woord *le mort* staat voor de dode persoon, terwijl het woord *la mort* wordt gebruikt voor de Dood zelf. Hall 1974, p. 94. De Dodendans komt ook in Frankrijk voor, alleen wordt deze vaker verward met de *Danse Macabre*; deze komt van de middeleeuwse overtuiging dat de doden om middernacht uit hun graven opstonden en dansten op het kerkhof voordat nieuwe slachtoffers onder de levenden gingen zoeken; te zien in de prent van Michael Wolgemut [afb. 53], de mens is hier afwezig en een dode ligt nog in zijn graf. De thema's zijn soms lastig te onderscheiden vanwege deze verwarring met de Dodendans.

⁹⁴ De aanwezigheid van attributen in deze gevallen is essentieel om de doden te onderscheiden van de Doodsfiguur. Koerner 1985, p. 74. de Pascale 2009, p. 232. De anonieme doden versterken ook de boodschap van *mors omnia aequat*, 'dood maakt alles gelijk'.

Volgens hetzelfde principe van de Dodendans wordt de Dans van de Dood ook weergegeven; een *transi* of geraamte die een levende meevoert. Alleen is in deze prenten de Doodsfiguur duidelijk aanwezig, dit onder andere door middel van zijn attributen. Een andere manier waarop de Doodsfiguur te herkennen is, is door zijn interactie met de andere figuur in de voorstelling. In een opvolging van standen⁹⁵, gaat de Dood iedereen af. Hij maakt geen onderscheid tussen rijk en arm en niemand ontsnapt.⁹⁶

Verder speelt humor een grote rol in de voorstellingen. Deze waren niet alleen ter vermaak, maar door het lachen om de dood werd de angst ervoor ook tijdelijk getemd.⁹⁷ De Doodsfiguur treedt in deze voorstellingen op als een parodie van een tweede figuur in de voorstelling [afb. 5], in veel gevallen heeft hij ook attributen vast die symbolisch zijn voor de functie van de figuur.⁹⁸ Hij grijpt bijvoorbeeld de tiara van de paus en de staf van de abt [afb. 12]. Sommige voorstellingen zijn niet een traditionele Dans van de Dood voorstelling, maar maken wel gebruik van bepaalde verwijzingen. In 'de leeftijden van vrouwen, vrouwen in de leeftijd van 90 en 100' [afb. 38] worden de oudste vrouwen uit de reeks getoond, de Doodsfiguur toont de zandloper in afwachting tot een sterft. Op zijn hoofd wordt een urineglas getoond, deze is wordt binnen de Dans van de Dood gebruikt als symbool voor de arts.

Vaker overvalt de Doodsfiguur mensen midden in hun dagelijkse bezigheden, waarbij hun reactie verradert hoe onvoorbereid ze zijn op de dood.⁹⁹ Dit geldt voornamelijk voor de figuren van hogere en rijke standen, de arme figuren van lage standen lijken de Dood namelijk eerder te verwelkomen. Aangezien de Dood hen van hun lijden en zwaar werk zal verlossen.

Muziek als verleiding

Omdat er in de Dodendans gedanst wordt, kan er vanuit worden gegaan dat er ook muziek wordt gespeeld.¹⁰⁰ Dit leidt tot het laatste aspect van het humoristische Doodsfiguur en het laatste archetype, de Dood als muzikspeler.¹⁰¹

⁹⁵ Van de hoogste stand in de maatschappij gaat de Dood telkens naar een volgend figuur die een maatschappelijke stand lager staat dan zijn voorganger. Meestal beginnen ze bij de paus of de keizer en eindigen bij de armen. In de eerste versies waren het alleen mannen, de vrouwelijke figuren zijn later pas geïntroduceerd.

⁹⁶ Oosterwijk 2004, p. 77. Manuth 2000, p. 118.

⁹⁷ Roest 1987, p. 26.

⁹⁸ Haas 1994, p. 77.

⁹⁹ Oosterwijk 2004, p. 77.

¹⁰⁰ Oosterwijk 2004, p. 61.

¹⁰¹ Rosenfeld 1974, p. 18. Kirschbaum 1972, kolom 331.

In verschillende verhalen wordt muziek een verleidende rol toegekend. Zoals de sirenen met hun stem zeelieden naar hun einde lokten, of de Rattenvanger van Hamelen¹⁰² met zijn fluit betovert, zo lokt ook de Dood mensen hun graf in. Zijn instrumenten verschillen, hij maakt gebruik van fluiten, violen, doedelzakken, luiten en trommels. In de meeste voorstellingen wordt hij afgebeeld met instrumenten die eerder passen bij de lagere klassen van de samenleving.¹⁰³ Naast de verleidende kant van de muziek werd een aantal van deze instrumenten ook gebruikt door minstrelen en barden, die werden gezien als boodschappers in deze periode.¹⁰⁴ De Doodsfiguur is in zekere zin ook een boodschapper als aankondiger van het naderende einde.

Zelfs in deze voorstellingen wordt het muziekinstrument ingezet voor een humoristische lading te geven zoals in 'De Edelvrouw' uit de Dodendansserie van Hans Holbein de jonge [afb. 39]. Hier draagt de Doodsfiguur een kleine trommel om zijn middel, de positionering van de trommel verbergt niet alleen zijn geslachtsdeel, maar legt er ook de nadruk op.¹⁰⁵

2. De Triomf van de Dood

Het thema van de Triomf van de Dood komt al voor in de kunsten voordat Petrarca zijn 'Trionfi' schrijft. Voornamelijk in Italië is het thema erg populair. Allereerst zullen het karakter en de weergave van de Triomf van de Dood voor Petrarca worden behandeld, daarna zullen Petrarca en de 'Trionfi' worden geïntroduceerd en zal er worden gekeken naar de Triomf van de Dood na Petrarca. Gezien de vele uiteenlopende voorbeelden is er voor gekozen om een aantal werken uit te lichten die representatief zijn voor de verschillen tussen deze twee type

¹⁰² Rosenfeld 1974, p. 19. Het verhaal van de Rattenvanger van Hamelen stamt uit de dertiende of veertiende eeuw.

¹⁰³ Oosterwijk 2004, p. 77.

¹⁰⁴ Wessely 1876, p. 38.

¹⁰⁵ Guthke 1999, p. 57.

voorstellingen.¹⁰⁶ Ten slotte worden de prenten van Pencz en Stimmer uitgelicht [afb. 1 & 2], met hun iconografische elementen en de vergelijking van de prenten met de andere Triomfen.

2.1 De Triomf van de Dood voorafgaand aan Petrarca

In het begin van het christendom was men in de overtuiging geweest dat de dood was overwonnen met het sterven van Christus, maar na de periode van rampen werd de triomf van de dood over de levenden een aannemelijkere realiteit.¹⁰⁷ De Dood als een altijd aanwezige dreiging, die zonder omkijken de mensheid neermaait, ongeacht stand of rijkdom.¹⁰⁸ De persoonlijke ontmoeting met de Dood en het gesprek verdwijnt uit de voorstelling; als triomfator geeft de Doodsfiguur geen waarschuwing meer.¹⁰⁹

Liliane Guerry geeft in haar boek 'Le Triomphe du Mort dans la peinture Italienne' uit 1950, een verdeling van voorbeelden van Italiaanse triomfen voor (en na) Petrarca. Hiervan zijn vijf voorstellingen gekozen die verder zullen worden toegelicht. Aangezien in verschillende artikelen enige onenigheid is over sommige toeschrijvingen wordt de voorstelling aangeduid met de plaatsnaam, niet met de kunstenaar. Deze zijn: Camposanto, Pisa [afb. 40], Pinacoteca, Siena [afb. 41], Palazzo Sclafani, Palermo [afb. 42], Sacro Speco, Subiaco [afb. 43] en San Francesco di Lucignano, Siena [afb. 44].

Kenmerkend voor de vroege, Italiaanse voorstellingen van de Triomf van de Dood is dat deze, de Doodsfiguur als een *Todes-Donna* weergeven.¹¹⁰ Met uitzondering van de voorstelling in Palermo is de Doodsfiguur een lichaam of geraamte met lange haren en in sommige gevallen een zwarte robe aan.¹¹¹ De *Todes-Donna* wordt meestal te paard afgebeeld of zoals in Pisa met vleermuisvleugels en klauwen als voeten.¹¹² Als attribuut gebruikt zij voornamelijk de zeis, maar ook de pijl en boog of het zwaard.

¹⁰⁶ Daarnaast zijn de meeste voorstellingen van de Triomf van de Dood benoemd in oude artikelen, maar zijn er alleen slechte of geen afbeeldingen van de voorstellingen te vinden waar geen duidelijke conclusies uit kunnen worden getrokken.

¹⁰⁷ Carrade 2016, p. 1. Thon 1968, p. 290.

¹⁰⁸ Thon 1968, p. 291. de Pascale 2009, p. 227. De Triomf van de Dood ontleent hier een principe aan de middeleeuwse Dodendans; de standenkritiek, met als boodschap dat de dood niemand spaart.

¹⁰⁹ Ariès 1987, p. 127-128.

¹¹⁰ Cosacchi 1965, p. 591.

¹¹¹ Ortner 1970, p. 114.

¹¹² Guthke 1999, p. 75.

Daarnaast maken de voorstellingen gebruik van een vast verloop.¹¹³ Allereerst zijn er de behoeftigen. Deze worden meestal verbeeld door twee mannen en twee vrouwen die vanwege hun zware bestaan hun hand reiken naar de *Todes-Donna* of bidden, in de hoop dat ze van hun bestaan verlost worden door te sterven.¹¹⁴ Verder is er de triomferende Dood, of *Todes-Donna*, over de massa mensen. Ten slotte zijn er de jonkheren voor met valken op hun arm, als symbool voor de zorgeloze jonge mannen die terugkomen van de jacht.¹¹⁵

2.2 De intrede en invloed van Petrarca

Francesco Petrarca (1304 – 1374) was een Italiaanse dichter en schrijver en wordt tegenwoordig gezien als een van de vaders van het humanisme.¹¹⁶ Hij is eerst bekend geworden met zijn Latijnse werken, maar zijn *Canzoniere* en *Trionfi* hebben zijn naam gevestigd als belangrijke auteur.¹¹⁷ De *Trionfi* zijn geschreven , in het Italiaans, tussen 1340 en 1374.¹¹⁸ Omstreeks 1578 vertaalt Daniel Federmann de *Trionfi* naar het Duits¹¹⁹, maar de reeks triomfen van Pencz is dan al gemaakt.¹²⁰ De reeks van Stimmer is als illustratie uitgebracht bij de vertaling van Federmann en zal zich meer hebben aangesloten bij de vertaling.

Petrarca begon met het schrijven van de eerste twee triomfen tussen 1340 en 1344, hij woonde toen in Avignon, waar hij zijn grote liefde Laura ontmoette tijdens een kerkdienst.¹²¹ Gezien de overeenkomsten in een aantal regels tussen deze twee triomfen wordt aangenomen dat ze

¹¹³ Binnen de voorstelling in de Pinacoteca in Siena is dit verloop minder goed te zien. Of het verloop duidelijk naar voren komt in de voorstelling in de Camposanto in Pisa is niet met zekerheid te zeggen gezien de staat van de muurschildering op de afbeeldingen.

¹¹⁴ Vöslér 2001, p. 93.

¹¹⁵ Guerry 1950, p. 93.

¹¹⁶ Cosacchi 1965, p. 590.

¹¹⁷ Wilkins 1943 , p. 225.

¹¹⁸ De meeste bronnen stellen dat Petrarca pas in 1350/1356 is begonnen aan de *Trionfi* (Ortner 1970, p. 44. Cosacchi 1965, p. 590), maar het argument van Wilkins (1963, p. 7) dat Petrarca de eerste twee coupletten heeft geschreven toen Laura nog leefde lijkt mij aannemelijker. Dit gezien de eerste twee coupletten duidelijk op elkaar volgen, maar er tussen de Triomf van de Kuisheid en de Triomf van de Dood een scheiding. Wilkins stelt dat de aanvulling van de Triomf van de Dood na het overlijden van Laura (en andere vrienden van Petrarca) in 1348, als gevolg van de pest, kwam. Ik sluit me bij deze stelling aan in plaats van het idee dat hij in 1350, na haar Dood, eerst de Liefde en Kuisheid heeft geschreven en daaropvolgend ook de Dood.

¹¹⁹ Ley 2006, p. 111.

¹²⁰ Georg Pencz leefde van 1500 tot 1550, er kan met zekerheid worden gesteld dat zijn prentenserie van de triomf is gemaakt voor de vertaling van Federmann in 1578. De prentenserie wordt gedateerd circa 1539 (onder andere door de Art Institute Chicago: <https://www.artic.edu/artworks/77869/the-triumph-of-death-plate-five-from-the-triumphs-of-petrarch>). Strack 2006, p. 131 & 138: Pencz zal zich eerder hebben gebaseerd op Latijnse vertalingen van de tekst, alhoewel het van hem ook bekend is dat hij in Italië heeft gereisd.

¹²¹ Wilkins 1963, p. 7. Laura was echter al getrouwd met een ander. Ze wordt meestal geïdentificeerd als Laura de Noves, vrouw van Graaf Hugues de Sade, maar dit is nooit bevestigd aangezien de historische bronnen weinig over haar vermelden.

opeenvolgend bedoeld waren. Petrarca vult in latere periodes telkens de reeks aan met andere triomfen. Daardoor kan ervan uit worden gegaan dat hij bij aanvang de *Trionfi* niet als een reeks van zes opeenvolgende delen had bedoeld. De volgorde is als volgt: de Triomf van de Liefde, de Triomf van de Kuisheid over de Liefde, de Triomf van de Dood, de Triomf van de Roem over de Dood, de Triomf van de Tijd over de Roem, de Triomf van de Eeuwigheid over de Tijd. De Dood triomfeert niet over de Kuisheid, omdat Laura volgens Petrarca sterft als een kuisse vrouw. In verschillende versies wordt de volgorde van de triomfen, en hun onderlinge hoofdstukken, vaker aangepast.¹²²

De triomf als inspiratie

Een bron voor de *Trionfi* zijn de triomftochten geweest die in de Romeinse tijd werden gehouden.¹²³ De Romeinse triomftochten werden oorspronkelijk gehouden om militair succes te vieren, door middel van een processie door de stad.¹²⁴ Naast de triomfator (in de meeste gevallen een generaal) werden de opbrengsten van de oorlog getoond; gevangenen van de verslagen vijand, vreemde dieren en wapens.¹²⁵ Bij de processie hoorden ook offers van dieren en was naast het vieren van het militaire succes een podium voor kritiek.¹²⁶ Niet alleen de mensen die in de processie meeliepen droegen lauwerkransen, maar ook de toeschouwers.¹²⁷

Met de komst van de renaissance, krijgen de Romeinse triomftochten weer meer bekendheid.¹²⁸ Steden en stadsbestuurders beginnen met het organiseren van hun eigen triomftochten voor de intocht van leden van (buitenlandse) koninklijke families of andere personen van hoge standen.¹²⁹ De illustraties die in deze periode ontstaan van Petrarca zijn triomfen zullen waarschijnlijk ook hebben bijgedragen aan de vormgeving van deze tochten.¹³⁰

¹²² Wilkins 1943, p. 228.

¹²³ Coogan 1970, p. 307. Hall 1974, p. 310. Petrarca is niet de eerste auteur die de Romeinse triomf naar de literatuur overzette; Dante beschrijft in de 'Goddelijke Komedie' een triomftocht die Beatrice naar hem leidt (Louteringsberg, 29).

¹²⁴ Brill's New Pauly, zoekterm TRIUMPH. Naast militair succes werden deze tochten ook gehouden om de goden te eren.

¹²⁵ Östenberg 2014. Olifanten waren een populaire oorlogsbuit. Later gaan deze niet alleen als 'gevangen' dier meelopen, maar loyale en getemde dienaar. Östenberg beschrijft dat dit gebruik van olifanten was gelinkt aan aardse overwinning en de overwinning over dood. In de prenten van de Triomf van de Roem wordt Fama vergezeld door olifanten [afb. 54].

¹²⁶ Östenberg 2009, p. 2 & 6.

¹²⁷ Östenberg 2014.

¹²⁸ Weisbach 1919, p. 142.

¹²⁹ Een overzicht hiervan is te vinden in: L.S. Olschki [ed.], *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance; a Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected other Festivals for State Occasions*, Florence, 1974.

¹³⁰ Scheller 1983, p. 229-230. Biedermann 1999, p. 330. De *Trionfi* hebben de brug gevormd tussen de antieke en de humanistische triomftochten.

De opzet en het verloop van de *Trionfi*

De Triomf van de Liefde opent de reeks. Cupido wordt als personificatie van de Liefde beschreven op een triomfwagen, getrokken door vier witte paarden.¹³¹ Daaropvolgend worden verschillende series van 'gevangenen van de liefde' benoemd, afkomstig uit de mythologie, de bijbel, middeleeuwse tijd en uiteindelijk Petrarca zelf die na de verschijning van Laura zich bij de tocht aansluit. Als laatsten in de tocht worden verschillende dichters genoemd die volgens Petrarca alle 'slaven van de liefde' zijn. De Triomf van de Kuisheid volgt direct op de Liefde. Hier verslaat Laura Cupido, met de hulp van Eerlijkheid, Bescheidenheid en Respect.¹³² De processie vervolgt en Laura wordt vergezeld door voorbeelden van kuis vrouwen; Lucretia, Penelope en Virginia.¹³³ De Triomf van de Dood vermeldt geen andere 'herkenbare' figuren dan Laura. Zij ontmoet de Dood, in de vorm van een vrouw¹³⁴, *Todes-Donna*, en gaat een gesprek met haar aan. De Dood, gecharmeerd van Laura, snijdt een lok van haar haren af¹³⁵ en neemt daarmee ook haar leven¹³⁶. Het is een serene dood, waarin de waardigheid van Laura en haar sterven wordt benadrukt. De triomf eindigt met een imaginair gesprek tussen Petrarca en Laura, de nacht na haar dood, waarin zij haar liefde verklaart.

De Triomf van de Roem brengt de processie terug zoals de Triomf van de Liefde, waarin verschillende bekende figuren deelnemen; Romeinse helden, beroemde buitenlandse volken en vrouwen uit antieke tijd en zes beroemdheden uit Petrarca's eigen tijd. De Triomf van de Tijd en van de Eeuwigheid krijgen een andere toon. Hier wordt eerder het geestelijke besef van Petrarca benoemt, wanneer hij zich realiseert dat roem net zo fragiel en vergankelijk is als het leven zelf (Triomf van de Tijd). Vanaf dat moment richt hij zijn geloof volledig op God's

¹³¹ Carnicelli 1971, p. 39. De andere triomfen vermelden geen triomfwagen of dieren.

¹³² Voor de vertaling van *shame* is het woord bescheidenheid gebruikt, gezien de letterlijke vertaling (schaamte) niet voorkomt als een deugdelijke kwaliteit. Wilkins 1963, p. 14. Vanuit het oogpunt dat Petrarca geen liefde van Laura kon winnen, is het een logisch gevolg dat na de Triomf van de Liefde een triomf van de weerstand tegen de liefde volgt.

¹³³ De eerste twee vrouwen worden vaker als voorbeeld genomen voor de kuisheid, beide zijn zij slachtoffers van hun 'begeerlijke schoonheid'. Lucretia pleegt zelfmoord nadat ze gedwongen wordt dood Sextus Tarquinius om met het hem bed te delen. Zij wordt meestal met een ontbloot lichaam en een dolk uit haar borst getoond. Penelope wordt door Ovidius met Lucretia vergeleken. Zij was de vrouw van Odysseus die achterbleef en op zijn terugkeer wachtte. Moormann & Uitterhoeve 2007, p. 262.

¹³⁴ Zie bijlage 2, regel 30 - 31.

¹³⁵ Zie bijlage 2, regel 112 - 113.

¹³⁶ Petrarca maakt hier gebruik van een handeling die wordt beschreven in de 'Aeneis', geschreven door Virgilius tussen 29 v. Chr. en 19 v. Chr. Aan het einde van het vierde hoofdstuk wordt een gouden haar van het hoofd van Dido afgesneden door Iris, gestuurd door Juno, voordat Persephone het zou doen. Door het afsnijden van het haar, verdwijnt het leven uit Dido. Guthke 1999, p. 69.

genade (Triomf van de Eeuwigheid) en streeft hij naar het Paradijs, waar hij zich herenigd ziet met Laura.¹³⁷

2.3 Interpretatie van Pencz en Stimmer

De prenten van Georg Pencz [afb. 1] en Tobias Stimmer [afb. 2] geven beide het thema van de Triomf van de Dood weer. Ze vallen op omdat ze, ondanks elementen die overeenkomen met de bovengenoemde beeldtaal van de Triomf van de Dood, een nieuwe weergave van deze triomf introduceren. Beide prenten zijn gemaakt als boekillustratie, waaruit normaal kan worden aangenomen dat de makers de tekst als uitgangspunt hebben genomen. In dit geval zijn echter twee prenten ontstaan die elk een andere boodschap communiceren.

Religieuze ondertoon

Allereerst is er de volgorde van de prenten. Stimmer houdt de volgorde van triomfen aan zoals Petrarca deze geschreven heeft, maar Pencz plaatst de Triomf van de Dood achter de Triomf van de Tijd. Omdat de volgorde is geschoven, verandert de boodschap binnen de triomfen. Als de Dood niet wordt verslagen door Roem, is de enige die hem kan overwinnen de Eeuwigheid, waarvan God de enige is die deze kent.¹³⁸ Het is een aspect dat niet opvallend is als er naar de prent losstaand van de serie wordt gekeken, maar wel belangrijke invloed heeft op de serie in zijn geheel. Deze verandering in volgorde zorgt ervoor dat de triomf van Pencz een meer christelijke toon naar voren brengt in de voorstelling. In de achtergrond is deze christelijke toon ook te herkennen. Pencz toont een tweeledige achtergrond met aan de ene kant het hemelse paradijs en aan de andere kant de hellemond. Het weergeven van de hellemond komt ook voor binnen de voorstellingen van de Ruiters van de Apocalyps, maar dan volgt deze de Doodsfiguur. In tegenstelling tot Pencz maakt Stimmer gebruik van een achtergrond die de onontkoombaarheid aan de Dood versterkt. Schipbreukelingen spoelen aan op strand, hun ramp op een haar na overleefd, om meteen in een nieuw gevaar te belanden dat zich op de voorgrond afspeelt.

In de voorgrond bevindt zich een tumult aan figuren en lichamen. De kar waarop de Dood staat wordt getrokken door twee ossen, die de suggestie geven zich met een hoge snelheid door de mensen menigte te begeven. Onder de ossen en de kar liggen verschillende lichamen, aan hun kleding kunnen verschillende klassenstanden worden onderscheiden; paus, koning,

¹³⁷ Carnicelli 1971, p. 20-24.

¹³⁸ Strack 2006, p. 139.

kardinaal, bisschop en buitenlandse prins. De christelijke toon binnen de prent van Pencz keert terug in de paus en bisschop die naast de wagen van de Dood staan en lijken te worden gespaard. Een aantal van deze figuren worden door Petrarca benoemd, waarbij de nadruk op de afwezigheid van hun attributen en rijkdommen wordt gelegd.¹³⁹

Triomfwagen

De triomfwagen waarop de Doodsfiguur met zijn zeis staat, wijkt af van de wagens uit andere voorstellingen. In plaats van een lijkwagen of een vijftiende-eeuwse triomfwagen, staat de Doodsfiguur op een kleinere wagen. De vorm ervan komt overeen met die van een Romeinse *bigae*; een strijdswagen die door de Romeinen werd gebruikt in triomftochten, gevechten en races.¹⁴⁰ Voor de triomftochten werd deze al snel vervangen door een wagen van groter formaat. Vanwege het gebruik van de *bigae* binnen de prenten, draagt deze bij aan de beeldvorming van de razende, voortsnellende dood. De wagen wordt in beide prenten door twee ossen voortgetrokken. Binnen de verbeeldingen van de triomfen wordt het gebruikelijk dat er niet alleen per triomf een wagen wordt geïntroduceerd, maar ook een dier aan de triomf wordt gekoppeld.¹⁴¹ In het geval van de Triomf van de Dood worden er voornamelijk ossen gebruikt. Waar deze associatie vandaan komt is niet met zekerheid te zeggen. De os had binnen de klassieke periode een rol als werk- en offerdier, hierdoor was deze ook onderdeel van de Romeinse triomftochten.¹⁴² Maar de Griekse godin Hecate, de godin van doorgangen tussen de sterfelijke wereld en de onderwereld, kent ook de os als een symbool.¹⁴³ Gezien de geringe bekendheid van Hecate en de vermenging met andere godinnen lijkt deze bron echter niet van invloed. Twee verklaringen springen er echter uit; allereerst het gebruik van de os als trekker van lijkenwagens waarop de slachtoffers van de pestepidemie werden vervoerd¹⁴⁴ of de koppeling van de os aan de hindoeïstische dodengod Yama.¹⁴⁵

Laura

Het voornaamste verschil tussen de twee prenten, is de relatie van de voorstelling tot de tekst van Petrarca. Dit komt naar voren door het ontbreken van een belangrijk figuur in de prent van Pencz; Laura. De Triomf van de Dood gaat over Laura en gezien de prenten als boekillustratie

¹³⁹ Zie bijlage 2, regel 73 - 84.

¹⁴⁰ Brill's New Pauly, zoekterm CHARIOT en BIGAE.

¹⁴¹ Hall 1974, p. 310. Ortner 1970, p. 115.

¹⁴² Östenberg, 2014.

¹⁴³ Burkert 1985, p. 199-200. Battistini 2004, p. 210.

¹⁴⁴ Strack 2006, p. 144.

¹⁴⁵ Guerry 1950, p. 87. Ortner 1970, p. 115. De verspreiding van de kennis over het hindoeïstische geloof kan zijn voorgekomen door figuren zoals Niccolò de'Conti, die in 1444 terug na Florence kwam, na 25 jaar in India gewoond te hebben.

bij de *Trionfi* zijn gebruikt, is het opmerkelijk dat Pencz haar niet heeft afgebeeld. Stimmer toont Laura wel, vergezeld door Penelope en Lucretia, aangeduid met naam binnen de voorstelling. De manier waarop Stimmer Laura heeft afgebeeld toont overeenkomsten met een prent van Hans Baldung [afb. 45], *De Dood die een Ridder overvalt*. Beide voorstellingen spelen namelijk met het stilzetten van een moment.¹⁴⁶ De Doodsfiguur die een ruiter verrast en vlak voordat hij de ruiter aan zijn lans kan rijgen en doden, wordt de voorstelling stilgezet. Of de Doodsfiguur die centraal binnen de voorstelling boven Laura uit stijgt, klaar met zijn zeis om haar neer te halen. Het 'anticiperen op' gaat door het stilzetten een plaats spelen binnen de voorstelling. Hierdoor komt de nadruk te liggen op het moment van sterven, waarop de Dood triomfeert over zijn slachtoffers.¹⁴⁷

Vanwege het stilzetten wordt ook een ander element binnen de voorstelling van Pencz uitgelicht, dat binnen de tekst van Petrarca wel voorkomt, maar niet binnen de voorstellingen van de Triomf van de Dood; de serene dood van Laura. Nu is haar sterven in de voorstelling niet vrij van geweld. De Doodsfiguur wordt afgebeeld in zijn meedogenloosheid zoals deze voornamelijk voorkomt binnen de Noord-Europese representaties.¹⁴⁸ Maar Laura toont zichzelf anders dan de overige figuren binnen de voorstelling. Met open armen richt zijn zich tot de Doodsfiguur, de rug gekeerd naar de toeschouwer. Haar houding geeft weer de vrede die zij heeft met haar sterven, zoals ze in haar gesprek met de Dood binnen de tekst van Petrarca geen weerstand bood. Centraal binnen de voorstelling vormt de ontmoeting tussen deze twee figuren een rustpunt binnen de prent van Stimmer. Middenin alle tumult, wordt de toeschouwer op dit moment gewezen. Dit element verheft de triomf van Stimmer ook boven die van Pencz, gezien er meer wordt afgebeeld dan de verwoesting van de dood. Stimmer biedt, net zoals Petrarca zijn tekst, een moment van reflectie.¹⁴⁹

2.4 De verbeelding van de Triomf van de Dood na Petrarca

Wat de *Trionfi* van Petrarca zo interessant voor de kunsten heeft gemaakt, is de vernieuwde benadering van de triomf. Het is geen geïsoleerde of statische gebeurtenis maar een dynamisch geheel dat op organische wijze in elkaar over loopt.¹⁵⁰ Zijn triomfen zijn vaak

¹⁴⁶ Koerner 1985, p. 57, 62, 78.

¹⁴⁷ Oosterwijk 2004, p. 77.

¹⁴⁸ Tedeschi 2004, p. 72.

¹⁴⁹ Guerry 1950, p. 93.

¹⁵⁰ Coogan 1970, p. 308 & 313.

overgenomen in de kunsten en vertaald naar verschillende materialen; prenten, tapijten, meubelstukken, schilderijen en reliëfs.¹⁵¹

Van de volgende kunstenaars zullen de verveeldingen van de triomf worden behandeld; Matthias Greuter, Lorenzo Costa, Philips Galle (kopie naar Maarten van Heemskerck), Silvester Pomarede (naar kopie gebaseerd op Titiaan) en Pieter Bruegel de Oude. De karakters van deze werken lopen sterk uiteen. Vanaf de vijftiende eeuw krijgt de Triomf van de Dood een vast motief; de Doodsfiguur, zittend op een grote triomfwagen (meestal meerdere etages en gedecoreerd met botten en schedels), rijdend omringd door mensen.¹⁵² In tegenstelling tot de prenten van Pencz en Stimmer is het geen horde van mensen meer waar de Doodsfiguur overheen raast, maar een wagen die oogt alsof deze zich op traag tempo voortbeweegt. De werken van Lorenzo Costa [afb. 46] en Silvester Pomarede [afb. 47]¹⁵³ zijn hier een goed voorbeeld van. De triomf van Matthias Greuter [afb. 48] wordt, apart behandeld van Pencz en Stimmer. Onder andere omdat de prent van Greuter dusdanig afwijkt van de andere voorstellingen dat deze zelfs geen triomftocht meer bevat.¹⁵⁴

Philips Galle [afb. 49] toont een duidelijke overeenkomst met Georg Pencz in zijn voorstelling; dit is te zien in het gebruik van de hellemond en het paradijs in de achtergrond, de razende wagen over de figuren van verschillende standen en de afwezigheid van Laura. De triomfwagen is alleen iets groter geworden, met een verhoging waar de Doodsfiguur op kan zitten en bevat meer decoratie. Het meest verwijderd van het vaste motief van de Triomf van de Dood is het werk van Pieter Bruegel de Oude [afb. 50]. Bruegel toont de triomf niet meer als die van de Doodsfiguur, maar als die van de doden. Een leger aan skeletten duikt op verschillende plekken op in de voorstelling en voert een gewelddadige aanval op de levenden. Skeletten als ruiter of lopend, met verschillende attributen die aan de Doodsfiguur worden toegewezen vullen de voorstelling. Politieke omstandigheden rondom de terreur in 1560 onder

¹⁵¹ Weisbach, p. 85.

¹⁵² Guerry 1950, p. 92.

¹⁵³ Verschillende bronnen [o.a. Wessely 1876, p. 18] argumenteren dat de Triomf van de Dood door Pencz is afgeleid van de Triomf van de Dood gemaakt door Titiaan. Helaas is er van deze triomf geen beeldmateriaal, wel is de prent van Silvester Pomarede een kopie van een prent die is afgeleid van Titiaan. Verder is er een beschrijving uit 1774 die een goed beeld geeft; *Description of Four Capital Pictures by Titian After the Cantos of Petrarch, Titled The Triumphs of Time, of Fame, of Religion, & of Death* [brief gedateerd Napels 1774]. Op basis hiervan ben ik van mening dat er weinig overeenkomsten tussen de prenten van Pencz en Titiaan is; voornamelijk vanwege de christelijke toon van Pencz en het gebruik van figuren met naam door Titiaan, die beide een andere boodschap geven aan de voorstelling. Ten slotte toont Pomarede op de wagen drie vrouwenfiguren die aan te duiden zijn als Clotho, Lachesis en Atropos. Deze zullen in latere voorstellingen vaker de Doodsfiguur vergezellen of zijn plaats innemen; <http://collections.vam.ac.uk/item/O173786/the-triumph-of-death-over-tapestry-unknown/>.

¹⁵⁴ Strack 2006, p. 147.

Spaans gezag zullen zeer waarschijnlijk ook een rol in de verbeelding van de triomf hebben gespeeld.¹⁵⁵

Ondanks dat de voorstellingen in opzet zo erg uit elkaar lopen, is er ook een overkoepelende overeenkomst. De weergave van de Doodsfiguur als *Todes-Donna* of furie zoals deze in Italië voornamelijk werd gebruikt wordt losgelaten. In plaats daarvan wordt er gekozen voor een skelet of *transi*.

Conclusie

Het onderzoek heeft zich gebaseerd op de vraag: *Op welke manier worden de Doodsfiguur en de Triomf van de Dood afgebeeld binnen de Duitse prentkunst van 1400 tot 1700?*

Als ruiter, jager, dodengraver, tijd, maaier, danser en muzikspeler treedt de Doodsfiguur de voorstelling binnen. Maar ook is gebleken dat deze door verschillende tijdsgebonden opvattingen zoals de angst voor kindersterfte en de (vrouwelijke) erotiek als zonde motieven zijn ontstaan als de Dood en de Vrouw en de Dood en het Kind. Daarnaast zijn hebben gedichten invloed gehad op de beeldvorming van thema's zoals de Dodendans en de Legende van de Drie levenden en de drie doden. Als attributen maakt de Doodsfiguur gebruik van verschillende voorwerpen, die passen bij het type dat wordt weergegeven. Deze omvatten onder andere het zwaard, de pijl en boog, de zeis, de sikkel, de zandloper, de spade, de kist, de hooivork, de bijl en muziekinstrumenten.

Waar bij aanvang van het onderzoek voornamelijk leek dat het christelijke geloof een grote rol in de beeldvorming heeft gespeeld. Was de grote invloed vanuit klassieke bronnen, zoals de Griekse mythologie, verrassend. Een invloed die alleen zal toenemen wanneer de renaissance zijn intrede doet in Europa en Petrarca zijn *Trionfi* schrijft. De Triomf van de Dood, geschreven door Petrarca, kan worden opgevat als een ode aan een onbereikbare, overleden liefde. Maar deze tekst zal de grondslag zijn voor een nieuw thema binnen de kunstgeschiedenis. Van een ode wordt deze vertaald naar een gevoel dat voor alle toeschouwers relevant was, de angst voor de dood. Waar de ene voorstelling een reflecterende boodschap overbracht en de ander een beeld van acceptatie, waren er ook kunstenaars die het thema aan pasten aan hun eigen frustraties en emoties. De triomf heeft zich ontwikkeld naar een thema waarin de kunstenaar zijn eigen boodschap kon plaatsen, maar waarvan door de grote lijnen van triomfator,

¹⁵⁵ Thon 1968, p. 292-294.

triumfwagen of paard, ossen, of de Doodsfiguur thema nog steeds herkenbaar is. De prenten van Pencz en Stimmer tonen zich hierin als een ideaal voorbeeld.

Er zijn veel mogelijkheden voor uitbreiding van het onderzoek. Waar nu specifiek is gekeken naar de weergave van de Doodsfiguur in de prentkunst van Duitsland tussen 1400 en 1700, kan hetzelfde onderzoek ook worden toegepast op de prentkunst van andere landen. Maar er kan ook worden gekeken naar de representatie van de Doodsfiguur in andere vormen van kunst zoals de schilderkunst, waarvan er maar kort een aantal voorbeelden zijn behandeld. Verder zijn er na 1700 nog veel voorstellingen ontstaan met de weergave van de Doodsfiguur erin, zoals bijvoorbeeld in de werken van Félicien Rops en James Ensor, die weer een andere iconografische kijk kunnen bieden. Ten slotte is het thema van de Triomf van de Dood maar kort behandeld, terwijl het een grote verscheidenheid aan werken heeft opgeleverd. Een groot overzicht van al deze werken en een studie naar de overeenkomsten en verschillen hiervan zou een mooi onderzoek kunnen opleveren.

Bronnenlijst

A

P. Ariès, *Het uur van onze dood; duizend jaar sterven, begraven, rouwen en gedenken*, Amsterdam – Brussel 1987.

B

M. Battistini, *Symbolen en Allegorieën*, Gent 2004.

B. Biedermann, *Sinnbilder der Zeit in Renaissance und Barock; Chronos und Saturn*, p.330 – 344, in: Sven Lüken, Micha Röhring, Jürgen Hamel [red.], *Geburt der Zeit; Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, 1999, Wolfrathausen

Brill's New Pauly

[online geraadpleegd: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly>]

T. van Brueren, *Leven na de dood; Gedenken in de late middeleeuwen*, Museum het Catharijneconvent, Turnhout, 1999.

W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge – Massachusetts 1985.

C

D.D. Carnicelli [ed.], *Lord Morley's Tryumphes of Fraunces Petrarcke; The First English Translation of the Trionfi*, Cambridge – Massachusetts 1971.

[Scriptie] S.M. Carrade, *The Black Death in the Medieval World; How Art Reflected the Human Experience Through a Macabre Lens*, 2016, Senior Theses and Capstone Projects - Dominican University of California.

R. Coogan, 'Petrarch's Trionfi and the English Renaissance', *Studies in Philology*, 1970, vol. 67, nr. 3, p. 306 – 327.

S. Cosacchi, *Makabertanz; Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim 1965.

D

A.J.J. Delen, *De Grafische Kunsten door de Eeuwen heen*, Antwerpen, Amsterdam 1956.

Description of Four Capital Pictures by Titian After the Cantos of Petrarch, Titled The Triumphs of Time, of Fame, of Religion, & of Death, auteur onbekend, gedateerd bovenaan de brief 'Napels 15 februari 1774' [Geen publicatiedatum of uitgever bekend, toegang via RuQuest].

G

F.M. Getz, 'Black Death and the Silver Lining: Meaning, Continuity, and Revolutionary Change in Histories of Medieval Plague', *Journal of the History of Biology*, 1991, vol. 24, nr. 2, p. 265-289.

L. Guerry, *Le Thème du 'Triomphe de la Mort' dans la peinture Italienne*, Parijs 1950.

K.S. Guthke, *The Gender of Death; a Cultural History in Art and Literature*, Cambridge 1999

H

A.M. Haas, *Tod und Jenseits in der Deutschen Literatur des Mittelalters*, tentoonstellingscatalogus *Himmel, Hölle, Fegefeuer; das Jenseits im Mittelalter* [red. P. Jezler], München, Zürich, 1994.

J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londen, 1974.

R. Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, Londen 2004.

F.W.H. Hollstein, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400 – 1700*, vanaf 1954 [redacteuren en publiceerplaats wisselen].

J

H.W. Janson, 'The Putto with the Death's Head', *The Art Bulletin*, 1937, vol. 19, nr. 3, p. 423 – 449.

L.E. Jordan, *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*, 1980, Dissertation, University of Notre Dame, Indiana.

K

E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie; vierter Band [Allgemeine Ikonographie, Saba, Königin von – Zypresse, Nachträge]*, Rome 1972, Lemma 'Tod', Kolom 327 – 332.

J.L. Koerner, 'The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien', *Representations*, 1985, nr. 10, p. 52 – 101.

L

B. Laufer, *Origin of Our Dances of Death*, The Open Court, 1908, vol. 10, p. 597-604.

K. Ley, *Zur Stellung der 'Trionfi' in Petrarca's >Rime< nach der ersten deutschen Übersetzung von Daniel Federmann*, p.111 – 130, in: A. Aurnhammer [red.], *Frühe Neuzeit; Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext. Band 118; Francesco Petrarca in Deutschland; Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen 2006.

S. Lüken [red.], *Geburt der Zeit; Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, 1999, Wolfrathausen

M

V. Manuth, *Cunctos Mors Una Manet; Holbein, Rubens and the Dance of Death: Impact and Tradition*, p. 113 – 133, in: K.L. Belkin & C. Depauw, *Images of Death; Rubens Copies Holbein*, Antwerpen 2000.

E.M. Moormann & W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de Klassieke Mythologie en Geschiedenis, met hun voortleven na de Oudheid*, Amsterdam 2007.

O

L.S. Olschki [ed.], *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance; a Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected other Festivals for State Occasions*, Florence, 1974.

S. Oosterwijk 'Of Corpses, Constables and Kings; The Danse Macabre in Late-Medieval and Renaissance Culture', *Journal of the British Archaeological Association*, 2004, nr. 157, p. 61-90.

I. Östenberg, *Staging the World; Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, New York 2009.

I. Östenberg, *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, onderdeel *Animals and Triumphs*, 2014.

[online geraadpleegd:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199589425.001.0001/oxfordhb-9780199589425-e-028>]

A. Ortner, *Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15 Jahrhunderts*, Weimar, 1998. [Dissertatie]

P

E. De Pascale, *Death and Resurrection in Art*, Los Angeles 2009.

F. Petrarca, *Trionfi*, Toscane [regio] 1351 – 1374.

[online geraadpleegd: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t44.pdf]

R

B. Roest, 'Over dood, humor en dwaasheid in de late Middeleeuwen', *Groniek* vol. 98, 1987, p.23-32

H. Rosenfeld, *Der Mittelalterliche Totentanz; Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Keulen 1974

S

H. Schadewaldt, inleiding p. 4 – 11 in: *Dodendans; Grafiek uit de Verzameling van de Universiteit van Düsseldorf*, Nijmeegs Museum 'Commanderie van St. Jan', Nijmegen 1977

R.W. Scheller, *Jan Gossaerts Triomfwagen*, p.228-235, in: A-M.S. Logan, *Essays in Northern european art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk, 1983.

D. Strack, *Petrarcas Trionfi in deutschen und niederländischen Bildzeugnissen des 16. Jahrhunderts*, p. 131 – 158. in: A. Aurnhammer [red.], *Frühe Neuzeit; Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext. Band 118; Francesco Petrarca in Deutschland; Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen 2006.

T

M. Tedeschi, 'Lovers Surprised by Death', *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2004, vol. 30, nr. 1, p. 72 – 73 + 96.

J.J.M. Timmers, *Symboliek en Iconografie der Christelijke Kunst*, eerste uitgave Roermond, 1947 en verkorte uitgave Bussum, 1974.

P. Thon, 'Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered', *Renaissance Quarterly*, 1968, vol. 21, nr.3, p. 289-299.

V

G.J. Vis [red.], *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, Leiden 2002.

I. Völser, *The Theme of Death in Italian Art: The Triumph of Death*, Thesis McGill University, Montréal 2001.

W

W. Weisbach, *Trionfi*, Berlijn 1919.

J.E. Wessely, *Die Gestalten des Tod und Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876.

E.H. Wilkins, 'The Fifteenth-Century Editions of the Italian Poems of Petrarch', *Modern Philology*, 1943, vol. 40, nr. 3, p. 225 – 239.

E.H. Wilkins, 'The First Two Triumphs of Petrarch', *Italica*, 1963, vol. 40, nr. 1, p. 7 – 17.