

OPENBARING IN BEELD

Tekstverbeelding en actualisatie van de APOCALYPS door Facundus in 1047 en Max Beckmann in 1941-1942

Bossche Bijbelacademie / Apocalyps

27 oktober 2005

Diapresentatie door Jan van Lier, Berg en Dal

Ter inleiding

Oorlogen roepen apocalyptische beelden op. Dat gebeurde in alle eeuwen van de Europese geschiedenis. Ludwig Meidner, oprichter van de kunstenaarskring *Die Pathetiker*, schildert ten tijde van de Eerste Wereldoorlog meermalen het thema *Apocalyptische stad* en *Apocalyptisch landschap*. Op een schilderij uit 1913 zien we huizen en straten van een grote stad weggevaagd in een bombardement van granaten die in de lucht en op de grond exploderen. Een baan van groen en blauw licht suggereert de betrokkenheid van de hemel bij het geweld op aarde. Meidner schildert de stad vanuit een hoog gezichtspunt, een apocalyptisch panorama, dat fascineert en afschrikt tegelijk. Deze betekenis van ‘apocalyps’ is tot ons collectief geheugen gaan behoren, maar de inhoud en strekking van het boek *Apocalyps* is rijker.

Apocalyps als weefsel van teksten met het Oude Testament als schering en het Nieuwe Testament als inslag

De Apocalyps is een weefsel van teksten uit het Oude Testament. In zijn aanhef schrijft Johannes de inhoud van zijn boek wel toe aan openbaringen door Christus zelf, maar in feite put hij rijkelijk uit de apocalyptische literatuur van het jodendom.

Mimi Deckers [1] onderscheidt drie manieren waarop Johannes het Oude Testament in zijn Apocalyps verwerkt: citaat, zinspeling en echo. Een citaat in eigenlijke zin is de letterlijke overname van een tekst, die duidelijk aanwijsbaar blijft. Bij een zinspeling wordt vrij met aangehaalde woorden gespeeld, die daarmee een nieuwe betekenis kunnen krijgen. Bij een echo is de schrijver zich misschien nauwelijk bewust dat hij door teksten van het Oude Testament wordt geïnspireerd, zozeer heeft hij zich die eigen gemaakt.

Wat Johannes deed, is natuurlijk het schrijfprocédé van alle bijbelse schrijvers. De boeken van het Oude Testament gaan zelf weer terug op oudere bronnen, onder meer op oeroude mythen van het Midden Oosten: Mesopotamië, Kanaän, Griekenland en Egypte. Hier ontstonden mythische verhalen over goden, mensen en dieren om vat te krijgen op de mysteries van hun bestaan in de wereld. Israël lag geografisch op een knooppunt van oude beschavingen en ontving veel sporen daarvan in eigen bodem. Tijdens de Babylonische ballingschap (rond 600 v. Chr.) werden met name ook geleetterde Israëlieten gedeporteerd. In Babylon maakten zij kennis met de teksten en cultus van de oude mythen. Oerzeeën waaruit monsters opduiken, vuurspuwende draken, zeedieren met zeven koppen, gewelddadig wrekende goden, een mens die als afgezant van de godheid de mensheid moet redden, al deze motieven raakten verweven in de joodse literatuur en via deze in de christelijke.

In een tijd van mondelinge overlevering en schaars aanwezige handschriften, citeert Johannes veelal uit zijn hoofd en vormde Tenach, voor christenen het Oude Testament, zijn directe bron.

1 Facundus-handschrift van Beatus' Commentaar, 1047

98 miniaturen op perkament, ca. 23 x 38 cm

Madrid, Nationale Bibliotheek. Ms 14-2

Een van de vermaardste commentaren op de Apocalyps stamt uit Spanje en is getiteld *Beatus in Apocalipsin*. Het werd circa 776 geschreven door de benedictijnermonnik Beatus van Liébana, genoemd naar de plaats van zijn klooster San Turríbion in de provincie Asturië. Zijn in het Latijn geschreven commentaar werd veelvuldig gekopieerd. Uit de 9e t/m de 13e eeuw zijn er ruim twintig handschriften bewaard gebleven, meer dan van de evangeliën. Beatus geeft een allegorisch commentaar met verwijzingen naar andere teksten van

het Nieuwe Testament. Zijn commentaar is van groot gewicht omdat hij zijn eigen sententies inbedt in een bloemlezing van oudere commentaren (onder meer van Irenaeus, Ambrosius, Augustinus, Hiëronymus en Isidorus van Sevilla). Beatus leverde ook een commentaar op het boek Daniël, de meest apocalyptische van de joodse profeten.

Waarom was Beatus zo geïnteresseerd in de Apocalyps? Verwachtte hij zelf het einde der tijden mee te maken? Sommige tijdgenoten zagen in de verovering van Spanje door de islamitische vorsten, welke in 711 begon, een in de Apocalyps voorspeld voorteken. Het beest, waarvan het getal 666 is (Ap 13,18), werd wel geïdentificeerd met Mohammed, van wie men bij vergissing dacht dat hij in 666 gestorven was. Op de miniaturen zien we Babylon weergegeven met hoefijzerbogen en andere mozarabische motieven, maar niet om de zondige stad met Córdoba of Sevilla te associëren, want de Spaanse miniaturisten schilderden ook het hemels Jeruzalem in Mozarabische stijl. Beatus zelf zag een groter kwaad in de binnenkerkelijke geloofstwisten. Tot de door hem als ketterij bestreden opvattingen behoorde de visie van Elipandus, bisschop van Toledo, die in zijn interpretatie van het dogma van Christus' godheid een brug probeerde te slaan naar het geloof van de moslims, voor wie Jezus wel een profeet, maar niet Gods Zoon is.

De illustraties die volgen, zijn alle afkomstig uit het Facundus-handschrift van 1047, genoemd naar de monnik en kalligraaf Facundus van het klooster San Isidoro in León, die het verluchtte in opdracht van koning Ferdinand I, de Grote, van Castilië en León (1037-1065) en zijn gemalin Sancha. Het handschrift telt 98 miniaturen van ca. 23 x 38 cm. De vorst schonk het aan de kathedraal San Isidoro te León, waar hij en zijn gemalin werden begraven. Het bevindt zich nu in de Biblioteca Nacional te Madrid.

1.1 Christus: Alfa et Omega

De tekst begint met een bladvullende Alfa, verwijzend naar een godsspraak waarmee de Apocalyps opent: *'Ik ben de alpha en de omega, zegt God de Heer, Hij die is en die was en die komt, de Albeheerser'* (Op 1,8). En aan het slot worden deze woorden herhaald en dan **Christus** in de mond gelegd: *'Ik ben de alfa en de omega, de oorsprong (het begin) en het einde'* (Op 21,6). Op de miniatuur staat Christus in de alfa als in een poort en hij draagt de omega in zijn hand. Het zal de bedoeling zijn dat de twee engelen – die uit vogelkoppen te voorschijn komen – Christus hulde bewijzen, maar Facundus gaf prioriteit aan een vlakindeling volgens de Romaanse ornamentiek, waardoor het engelengebaar in de lucht kwam te zweven. Facundus' stilerings van de figuren en zijn decoratieve patronen zijn tevens beïnvloed door de islamitische kunst van het Iberisch schiereiland..

1.2 Opdracht tot een brief aan de zeven gemeenten > 1, 9-20

In het bovenste register van de miniatuur ontvangt Johannes de opdracht alles wat hij ziet aan de zeven gemeenten te schrijven. In het onderste register voert hij deze opdracht uit, *'zodra hij naar Ephese was teruggekeerd'*, zo schrijft de miniaturist erbij. Hij combineert een hiëratische stijl met een bijna letterlijke weergave: *'Iemand die er uit zag als een mens legde zijn hand op mij'*. Johannes *'ligt als dood aan zijn voeten.'* Die 'Iemand' is gekleed als de hogepriester volgens de voorschriften in Ex 28. Het *'scherp tweesnijdend zwaard (GLADIUS) uit zijn mond'* is als een tong getekend. Voor de visualisering van de letterlijke tekst komt Iemand een hand te kort: hij draagt niet de sterren in de hand, wel *'de sleutels van de dood en het dodenrijk'*. Op de diagonaal zien we zowel de engel als Johannes met hetzelfde boek als garantie voor de authentieke weergave van het visioen.

De zeven gemeenten zijn als portalen in Mozarabische hoefijzervorm getekend. Ze vormen samen één kerk.

1.3 De vier dieren rond de troon in de hemel > 4, 6b - 5, 14

Johannes ziet Gods troon omringd door vreemde dieren. Zijn beschrijving luidt: *'Midden voor de troon en eromheen waren vier dieren, bezaaid met ogen voor en achter. Het eerste dier leek op een leeuw, het tweede op een jonge stier, het derde dier had een gezicht als van een mens en het vierde dier leek op een arend in zijn vlucht. De vier dieren hadden elk zes vleugels; rondom en vanbinnen waren zij met ogen bezet. En zonder ophouden roepen ze dag en nacht: "Heilig, heilig, heilig, Heer, God, Albeheerser, die is en die was*

en die komt." (Ap 4, 6-8). Johannes citeert hier dubbel. De lofzang van de dieren ontleent hij aan Jesaja, de beschrijving van de dieren zelf aan Ezechiël. Beelden waarin delen van verschillende dieren tot een nieuw wezen zijn gecomponeerd, waren geliefd in de Assyrische en Babylonische culturen. Ze werden ook ingebakken in de blauw geglazuurde tegels van de Isjtarpoort en processiestraat van Babylon in het Pergamonmuseum. In de Akkadische literatuur van Mesopotamië kreeg het dier met een leeuwen- of stierenlijf, een menselijk hoofd en vleugels als van een vogel zelfs een eigen naam: 'lamassu'. Als troondragers belichamen de composietdieren het mysterieuze anderszijn van God. De ogen voor en achter duiden op Gods alomtegenwoordigheid. Gods eigenschappen zijn fascinerend en afschrikwekkend tegelijk, zoals Rudolf Otto in zijn boek over het Heilige uitvoerig beschrijft.

Facundus en zijn Spaanse collega's (ook de miniaturen werden vaak, al of niet met kleine wijzigingen, gekopieerd) hebben bij de verbeelding van Johannes' troonvisioen ook zijn literaire bron, het visioen van Ezechiël, erbij gehaald. Ezechiël ziet bij de vier wezens wielen staan, die in elkaar grijpen en in iedere beweging van de dieren meegaan. Facundus suggereert een voortdurende beweging door de inkleuring van de wielen onder de dieren, door de invulling van de grote cirkel als een draaimolen en door engelen rond het rad van de wereld. Alleen de troon van God staat vast en zeker.

De vier dieren, met hun gezicht van een leeuw, stier, mens en arend, manifesteren de transcendente eigenschappen van God. Ze vormen Gods lijfwacht en illustreren meer nog dan de vierentwintig oudsten zijn aanbiddeijk wezen. De dieren zijn soms ook uitvoerders van Gods handelen en spreken.

In de christelijke kunst kregen de vier troondieren de naam 'tetramorf' of 'viervorm'. Ze ontwikkelden zich tot personificaties van de vier evangelisten en hun evangelies. Dan krijgen ze een evangelieboek of schriftrol te dragen. Zo ook hier.

Jesaja's beschrijving van de dienaar van God, die het volk redt door zijn rechtvaardig leven en solidair gedragen lijden culmineert in het beeld van 'een lam, dat naar de slacht wordt geleid... dat stom is voor zijn scheerders en zijn mond niet open' (Jes 53,7). Jesaja's lam, als beeld van de lijdende dienaar, kan ook verwijzen naar het lam van uittocht en pesachviering (Exodus 12) en naar de zondebok van de Grote Verzoendag (Leviticus 16).

Dit beeld kiest Johannes als leidmotief, als rode draad door zijn Apocalyps.

Het woord 'lam' komt niet zo vaak voor. Mimi Deckers telde het in de Griekse grondtekst slechts tien keer. In de Willibrordvertaling staat het zeventien keer, omdat in zeven gevallen het op het lam terugslaan 'het' of 'hij' ook met 'het lam' vertaald wordt. Niettemin speelt het lam een rol in alle bedrijven van het drama en is het voortdurend aanwezig. Het lam bezet samen met God de hoofdrol en gaat steeds duidelijker Gods plaats innemen. In de tekst van de Apocalyps wordt het onderscheid tussen 'God en het lam' (Ap 22,3) tot het einde volgehouden, maar in de beeldende kunst wordt het lam steeds dominanter en soms de enige zichtbare manifestatie van God.

Facundus tekent het lam in het centrum van heel de kosmos. Het lam heft het teken van zijn lijden triomfantelijk omhoog. Hij is hier niet meer op weg naar de slachtbank, maar staat voor de ark, het symbool van Gods reddende aanwezigheid in Israël.

1.4 De vier apocalyptische paarden en hun ruiters > 6, 1-8

In hoofdstuk 5 en 6 is sprake van een met zeven zegels verzegeld boek, dat alleen door het lam mag worden geopend. De eerste vier zegels worden snel achter elkaar verbroken. Bij elk zegel verschijnt een ander kleur paard en een ruiter met verschillende functie:

- | | | |
|-------------------|------------------|----------------------------------------------------------|
| 1 wit paard | ruiter met boog | overheersing (negatief) |
| | en kroon | of overwinning (positief; ook: Christus als overwinnaar) |
| 2 vuurrood paard | r met zwaard | oorlog |
| 3 zwart paard | r met weegschaal | honger (vlg. sommigen onrechtvaardigheid) |
| 4 vaalgroen paard | r met Hades als | dood |
| | 'bijrijder'. | |

In hoofdstuk 19,11-21 gaat Christus zelf aan het hoofd van een hemels leger op witte paarden. Vandaar dat ook in de eerste van de vier ruiters dikwijls de figuur van Christus wordt gezien.

Al deze paarden en hun ruiters voltrekken Gods gericht over mens en wereld. Ook wanneer ze dood en verderf zaaien, wordt hen daartoe de macht verleend.

In afwijking van de tekst kleurt Facundus het tweede paard niet vuurrood, maar meer roze. Terwijl hun ruiters dood en verderf zaaien zijn de paarden geschilderd als de gracieuze Arabische paarden van het machtsvertoon van de islam in Spanje.

Facundus tekent de vier apocalyptische ruiters heel expressief, het symbool van hun personificatie duidelijk in de hand: boog en kroon, zwaard, weegschaal en nog een zwaard. Achterop het paard van de dood rijdt een helleduivel mee. Zo zijn de dieren en hun aandeel in het dierendrama meteen herkenbaar, als de stereotiepe figuren van wajangspel en poppenkast. Op deze miniatuur is het grote thema - de stijd tussen goed en kwaad, dood en leven - aangegeven: linksboven zien we een *engel* met een kroon (ruiter ook als Christus Overwinnaar te duiden), rechtsonder de *helleduivel* meerijden met de dood.

1.5 De vrouw, het kind en de strijd met de draak > 12, 1-17 (en 20, 1-3)

Een van de spannendste passages in de Apocalyps is de aanval van de draak op de vrouw die op het punt staat een kind te baren. De zwangere en barendes vrouw staat bij Jesaja voor de levenschenkende krachten, die bedreigd worden door de vernietigende krachten van het kwaad. Dankzij de bescherming en het tijdig ingrijpen van God worden de kwetsbare vrouw en haar kind gered uit de dodelijke klauwen van haar tegenstrevers. Maar het kwaad kan wel adembenemende proporties aannemen, zoals de miniatuur laat zien. In vijf scènes wordt het drama uitgetekend:

- 1 het verschijnen van de vrouw, omkleed door zon, maan en sterren,
- 2 de aanval van de draak,
- 3 de redding van het kind,
- 4 het veilig ontkomen van de vrouw naar de woestijn en tenslotte
- 5 het happy end (in hoofdstuk 20) waar de draak in de afgrond wordt vastgeklonken.

1.6 De aanbidding van het lam op de berg Sion > 14, 1-3a

De Apocalyps opent in zijn inleidende brief al meteen met een bedekte toespeling op het lam (**eerste bedrijf**). Daarna verschijnt het lam in hoofdstuk 4, zoals we al gezien hebben, om de zeven zegels van het boek te openen (**tweede bedrijf**). En terwijl de zeven trompetten schallen en hun werk doen (**derde bedrijf**), verplaatst het lam zich van de hemel naar de berg Sion op aarde. We zijn dan inmiddels in hoofdstuk 14 (**vierde bedrijf**). Johannes schrijft: *‘Weer keek ik toe, en zie, daar stond het lam op de berg Sion, en met Hem honderdvierenveertigduizend mensen. Die droegen zijn naam en de naam van zijn Vader op hun voorhoofd geschreven,... en zij zongen een nieuw lied, staande voor de troon en de vier dieren en de oudsten.’* (Ap 14,1-3).

Het getal 144.000 is gauwer geschreven dan in beeld gebracht. Omdat het symbolisch drama is, mag de miniaturist zich beperken tot tweemaal 7 getekenden. Gezeten op de flanken van de berg Sion slaan zij hun citers aan en zingen zij het nieuwe lied ter ere van het lam.

1.7 De overwinning van het lam op de draak en de twee beesten > 17, 4a

Vanuit profetische en apocalyptische teksten van het jodendom is de Apocalyps bevolkt geraakt door een groot aantal dieren. We kunnen het Boek van de Openbaring daarom lezen als een mythologisch dierendrama. Maar het zijn geen dierenverhalen zoals wij die kennen van de fabels van Jean de la Fontaine of het middeleeuwse dierenepos *‘Van den Vos Reynaerde’*. Dat zijn portretschetsen van dieren waarin wij ons zelf kunnen herkennen en waarin dieren mensen de spiegel voorhouden. Het zijn verhalen met een concrete moraal. De dieren in de Apocalyps belichamen juist wat de mens ver te boven gaat. Daarom worden ze ingezet, óf om het voor mensen onbegrijpelijke wezen van God te verbeelden, óf om het Kwaad met een hoofdletter te karakteriseren dat alle menselijk begrip te boven gaat. Het zijn visioenen van een immens mysterie. Om uitdrukking te geven aan de omvang van het door hen aangerichte kwaad noemen we Hitler en Stalin een beest. In het oude Egypte incarneerde de godheid in een heilige ram, baviaan of valk. Ook als

cultuurhistorisch object tentoongesteld in de Nieuwe Kerk in Amsterdam kunnen zulke beelden ons nog imponeren. In zijn eigen heiligdom op Java, de Prambanan, kan Ganesha, de hindoegod met zijn grote olifantenhoofd, ook bij ons gevoelens van eerbied en religieus ontzag inboezemen. Confrontatie met de dieren in de schrift- en beeldtraditie van de religies maakt duidelijk hoe mysterieus groot het menselijk kwaad kan zijn en tevens dat het kwaad ook deel kan uitmaken van het mysterie van God.

Vanaf hoofdstuk 17 wordt de definitieve uitbanning van het kwaad beschreven, met het Lam als overwinnaar van alle beesten van het kwaad: *'Zij zullen oorlog voeren tegen het lam, maar het lam zal hen overwinnen, want het lam is de heer der heerscharen en de koning der koningen'* (Ap 17,14).

Op drie strakke kleurvlakken, die doen denken aan moderne schilders als Newman en Rothko, wordt het drama van hemel, aarde en onderwereld geprojecteerd. U ziet het Lam teruggekeerd in de hemel met Christus' kruis als de centrale ster. De beesten verdwijnen van de aardbodem en storten in de onderwereld, hun aanhang - mensen zonder kop - meeslepend in hun val. De vreeswekkende draak is inmiddels verschrompeld tot een machteloze slang; ook het beest uit de aarde en het beest uit de zee hebben de macht van hun vele koppen en horens verloren.

Binnen de diersymboliek is het lam symbool van onschuld en vredelievendheid en daarmee de tegenvoeter van dieren die met agressiviteit kunnen worden geassocieerd. In de beeldspraak van de bijbel is het lam als de kleine David tegenover de reus Goliath.

De stralende sterrenhemel is hier de kosmische manifestatie van God, zoals mensen tot op de dag van vandaag kunnen ervaren. Die algemene religieuze dimensie hoeft niet gewist te worden, wanneer Christus als het lam tot het centrale sterrenbeeld wordt verheven.

1.8 Het brandende Babylon > 18, 8b

'Daarna zag ik een andere engel uit de hemel neerdalen. Hij had groot gezag en de aarde straalde van zijn heerlijkheid. Hij riep met krachtige stem "Gevallen, gevallen is Babylon, de grote stad!"... Zij zal door het vuur worden verteerd. Want sterk is God, de Heer, die haar heeft gevonnist' (Ap 18, 1-8).

De tekenaar verduidelijkt de symbolische strekking van het beeld. Hij tekent de stad Babylon actualiserend als een tentoonstellingsaffiche met alle onderdelen van de Mozarabische cultuur in Spanje, waar joden, christenen en moslims trots op waren... zo lang zij in onderlinge vrede (althans in een redelijk en menselijk evenwicht van belangen en rechten) met elkaar samenleefden. We zien de architectuur vol decoratie, de kleurrijke tegels, de sierlijke lampen en vazen. Om te voorkomen dat in deze brand een afwijzend oordeel over moorse kunst of islam wordt gezien, noteert de verluchter de uitleg van Beatus erbij: *'Babylon, id est iste mundus ardens'*, 'Babylon, dat is deze wereld in brand'. Het oordeel geldt alle mensen en culturen, die met de Hoer van Babylon heulen. Het lijkt of het ook de miniaturist spijt dat heel deze *'luister en weelde... pracht en praal'* (Ap 14, 7 en 14) verloren gaat, want ofschoon de brand aan alle kanten uitslaat, toont hij *'de schatten van Andalusië'* nog ongebroken en onberoet. Trouwens, even treurig is de ondergang van het schone Babylon van weleer en waarover Jeremia met heimwee dicht: *'Babel was in de hand van de Heer als een gouden beker waar heel de aarde zich aan bedronk'* (Jer 51,7). In het Pergamonmuseum in Berlijn zijn prachtige overblijfselen van het oude Babylon nog steeds te bewonderen.

1.9 De nieuwe stad en tempel > 21, 1-27

De Apocalyps eindigt in het Nieuwe Jeruzalem, een stad waarin hemel en aarde tenslotte in elkaar opgaan: *'Ik zag de heilige stad, het nieuwe Jeruzalem, vanuit God uit de hemel neerdalen. ... De stad was omringd door een grote, hoge muur met twaalf poorten en aan de poorten stonden twaalf engelen... (dat zijn) ...de twaalf apostelen van het lam. ... De stad heeft het licht van zon en maan niet nodig, want de heerlijkheid van God verlicht haar, en haar lamp is het lam'* (Ap 21,2.12.14.23).

De heilige stad is schitterend uitgetekend. De muren zijn met tegeltableaus versierd, de poorten met hoefijzerbogen, toppunten van Mozarabische kunst. Zo idealiseerde de miniatuurschilder zijn eigen stad in het Spanje van de elfde eeuw. Daar woonden toen christenen, joden en moslims - zij het in wankel evenwicht - reeds vredig samen. Wel geeft de schilder de apostelen een voorkeursbehandeling: hun namen en niet die van de 12 stammen van Israël schrijft hij bij de edelstenen in de poorten: jaspis = Petrus, saffier = Andreas, enzoverder. En op het plein met gouden tegels staat het Lam, licht en lamp van de stad.

De stad is van bovenaf, vanuit vogelperspectief (misschien de adelaar voor Gods troon!) getekend als een vliegend Oosters tapijt. De beschrijving van de stad vanuit zo'n hoge positie heeft Johannes ontleend aan Ezechiël. In beide teksten is ook sprake van iemand, bij Ezechiël een man, bij Johannes een engel met een meetstok, om de maten te bepalen en de stad in perfecte harmonie op te bouwen. We zien de engel hier aan het werk.

2 Max Beckmann, *DIE APOKALYPSE*, 1941/1942

27 lithografieën met aquarel, 17 full page (25 x 20 cm) en 10 kleinere (pagina-breed boven of onder de tekst [2])

Max Beckmann werd in 1884 geboren te Leipzig. Hij is een van de markantste schilders onder de Duitse expressionisten. Zijn werk is door twee wereldoorlogen getekend. Bij het uitbreken van de eerste wereldoorlog meldde Beckmann zich vrijwillig voor de geneeskundige dienst. Zelf gebroken terug uit de oorlogshel, moest Beckmann zijn positie als kunstenaar opnieuw bepalen. Op een door de nationaal-socialisten georganiseerde tentoonstelling te München in 1937 werden werken van Beckmann als 'Entartete Kunst' gebrandmerkt. Beckmann emigreerde daarop naar Amsterdam en verbleef er tijdens de oorlog. In 1947 ging hij naar Amerika. In 1950 stierf hij te New York. In zijn 'geschilderd wereldtheater' leverde hij kritisch commentaar op wat hij zag gebeuren. Hij probeerde achter de coulissen te kijken, op zoek naar het script van goed en kwaad. De titels die hij aan zijn werken gaf, verwijzen zowel naar de bronnen (mythologie, bijbel, biografie) als naar hun symbolische lading: *Die Nacht* (1918/19), *Die Hölle* (1919), *Abfahrt* (1932/33), *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (1936/37), *Die Apokalypse* (1941/42), *Die Argonauten* (1950).

Van 1937 - 1947 woonde Max Beckmann in Amsterdam aan het Rokink; op een tabakszolder had hij zijn atelier. Daar illustreerde hij de Apocalyps in opdracht van Georg Hartmann, eigenaar van een lettergieterij en mecenas van Duitse kunstenaars. Beckmann tekende zeventwintig lithografieën van augustus tot december 1941, die hij in de loop van 1942 inkleurde. Het is de tijd, schrijft hij in zijn dagboek, 'waarin visioenen van de apocalyptische ziener gruwelijke werkelijkheid werden.' In 1943 verscheen de eerste druk. Beckmann bestudeerde intensief de tekst van de Apocalyps. Hij interpreteerde en verbeeldde deze vanuit zijn persoon en het toenmalig wereldgebeuren.

Max Beckmann, *Kruisafneming* 1917

Olieverf op doek, 151,2 x 128,9 cm.

New York, The Museum of Modern Art

Beckmann tekende zijn Apocalyps in een wereld, die hij al tijdens de eerste wereldoorlog als 'post-christelijk' beschouwde en als zodanig schilderde. Hij deed dit onder meer in enkele aangrijpende voorstellingen van Christus, waaronder een kruisafname. Met zowel de gruwelijke kruisiging van Mathias Grünewald, als de lijken die hij zelf aan het front had afgelegd voor ogen, schilderde Beckmann de verschrikking van Jezus' dood op Golgota. In het evangelie wordt melding gemaakt van een zonsverduistering. Jezus' kapotte hand wijst naar een gedoofde, bloedrode zon. Zijn dode lichaam stort omlaag. De mannen kunnen amper voorkomen dat het lijk zijn moeder verplettert. Zij kan het niet aanzien en wendt zich af. Maria van Magdala die haar bijstaat kijkt ons als toeschouwer aan. Achter het kruis dalen mensen de berg af, links soldaten, rechts burgers. Er is geen horizon.

Op zoek naar verlossing, kon Beckmann Jezus niet zien als 'de weg, de waarheid en het leven' (Joh 14,6). De kruisbalk zet een streep door de christelijke heilsverwachting. Jezus was een slachtoffer, zoals zovelen, geen verlosser. De ladder tegen het kruis leidt niet naar een Vader in de hemel. We moeten proberen, schreef hij aan Franz Marc, 'uit onze tijd, met al zijn onduidelijkheid en verscheurdheid, typen te vormen, die voor de huidige mens dat kunnen zijn, wat vroeger de goden en helden waren.' Hier ligt een diep verschil tussen de Apocalyps van Albrecht Dürer en die van Max Beckmann. Dürer bleef het christelijk wereldbeeld trouw, voor Beckmann was het in scherven gevallen.

Beckmann kon zich alleen met de *lijdende* Christus identificeren, maar in hem niet de goddelijke verlosser zien. Kort na het voltooiën van de kruisiging zei hij over zijn werk: *'In mijn werk klaag ik God aan voor zijn fouten... Mijn religie is opstand tegen God, uitdaging en woede omdat hij ons zo geschapen heeft dat wij niet van elkaar kunnen houden.'*

Deze woede tegenover God maakte zijn deernis met mensen groter en zijn engagement als kunstenaar sterker. *'Juist nu moeten wij ons zo dicht mogelijk bij de mensen aansluiten. Dat is het enige, dat ons eigenlijk zeer overbodige bestaan enigszins kan motiveren.'* Max Beckmann zocht in zijn kunst naar wegen om te overleven. Hij zei: *'Kunst is er om tot inzicht te komen; kunst dient niet voor ontspanning, verheerlijking of spel.'* Daarom aanvaardde hij de opdracht voor de Apocalyps en begon hij aan een nauwgezette lezing van de tekst. Hij las de tekst van de Lutherbijbel, die ook bij de facsimile-herdruk van 2004 is opgenomen.

2.1 Titelbeeld: 'Selig sind die Toten'

Beckmann volgde de traditie waarin de evangelist Johannes ook als auteur van de Apocalyps wordt gezien. Op het titelblad schrijft hij op twee panelen de aanhef van diens evangelie *'IM ANFANG WAR DAS WORT'*. En daaronder kiest Beckmann als motto van zijn leeswijze een verkorte weergave van Ap 14,13: *'Selig sind die Toten denn die in dem Herrn sterben von nun an ihre Werken folgen ihnen nach'*. 'Evenveel mysteriën als woorden', zei Hiëronymus; mysterieus blijven ook Beckmans verbeeldingen van het boek. Het titelbeeld vult hij met een raadselachtige collage van diverse motieven. We zien driemaal een vis: het oudste, cryptische symbool van Christus. De letters van het Griekse woord voor vis *'ICHTUS'* staan voor: *Iesous Christos Theou 'Uios Soter* (Jezus Christus Gods Zoon Verlosser). Jörg Zink ziet in het drietal vissen tevens een verwijzing naar de christelijke drie-eenheid van God. Waarom en waarom juist hier, maakt hij niet duidelijk. Kleine verschillen wijzen in andere richting. Het cijfer 6 waarmee Beckmann de pupil in het oog van de bovenste (levende?) vis aanduidt, vinden we driemaal herhaald achter het oog en op de staart van de staande (dode?) vissen. 666 is in Apocalyps 13,18 het getal van een beestmens! Tussen de beide tekstpanelen ontwaren we de figuur van Beckmann zelf. Een rode slang kronkelt langs zijn lichaam omhoog. Beckmann's rechterhand houdt hem achter de kop in de greep. Dat zal het serpent zijn dat er *'IM ANFANG'* ook al was, evenals het Woord. De slang van Genesis duikt in de Apocalyps op voor de eindstrijd.

2.2 De verschijning van de mensenzoon > 1, 12-17

De Apocalypsverbeelding van Beckmann is een individuele expressie van eigen emoties. Beckmann gaat een persoonlijke confrontatie aan met de mysterieuze *'iemand die eruitzag als een mens'* (NBV); *'eines Menschen Sohn gleich'* vertaalde Luther. Hij laat ons meekijken, recht in het verblindend gezicht van de mensenzoon, wiens ogen vlammen als vuur en die sterren in zijn hand heeft en beschikt over de sleutels van hel en dood. Beckman vraagt hem om verklaring en verantwoording, om antwoord op zijn vragen nu de ellende van de Eerste Wereldoorlog zich herhaalt en opnieuw *'de visioenen van de apocalyptische ziener gruwelijke werkelijkheid zijn geworden.'*

2.3 Het visioen van de troon van God > Ap 4,2-8 en 5,6-10

We kijken in de hemelse troonzaal. De entree wordt gevuld door de vier dieren. Het zijn niet de evangelisten van de blijde boodschap, maar vreemde wezens die Gods mysterieuze afstand en grootheid symboliseren... en bewaken. Als dreigende waakhonden staren ze ons aan. De vierentwintig oudsten laat Beckman rustig in hun koorbanken zitten, waarin de Gebroeders van Limburg ze in de 15e eeuw al getekend hadden (miniatuur in *'Les très riches heures'* van Jean, Duc de Berry, 1411/12-1416). Maar het traditionele godsbeeld - de Vader met Woord en Lam op schoot - is Beckmann uit handen gevallen. Hij gaat terug naar de tekst en tekent die anonieme *'Iemand'* als: *regenboog, jaspissteen en carneool, donder en bliksem*, en in compositie met het *lam* als: *horens en ogen*. Voor Beckmann had God op dat moment geen ander gezicht. Het hele beeld vormt een cirkel, een wolkennevel met de omtrek van een hoofd. We kijken naar wat de ziener 'in zijn hoofd' kreeg, toen hij Gods troon zag. Het is een droomgezicht dat de vraag oproept hoe het bij ons binnenkomt en in hoeverre het eigen projectie is.

2.4 De Apocalyptische ruiters > Ap.6,1-8

Beckmann kijkt vanuit zijn venster naar de wereld buiten. Daar draven vier ruiters voorbij: overheersing, oorlog, hongersnood en dood. Er gaat een verhaal van een rabbi die een christen op bezoek had. De christen wilde de jood overtuigen dat de messias in Jezus Christus gekomen was. Toen de vrome christen hinderlijk bleef aanhouden, ging de rabbi naar het raam, keek naar buiten en zag soldaten marcheren, vluchtelingen, een ziekentransport. Hij zei: *'Kijk zelf maar: de messias is nog niet gekomen.'* Toen Beckmann de Apocalyps *'natekende'*, marcheerden de troepen van de nazi's door de straten. Er was geen God of Christus die hen tegenhield. Filmjournals toonden de Groot Regisseur van het Kwaad, Hitler, wiens, *'Sieg Heil!'* ook Beckmann in het eerst nog veilige Amsterdam had overvallen. De letter H van Hitler werd voor Beckmann de A en Ω van de Apocalyps. Hij ziet en tekent de letter H als sponning van het raam, waardoor hij het wereldtoneel gadeslaat.

Voor het raam staat een tafel met een brandende kaars en een kaart of boekje met de ster van David. De kaars kan symbool zijn van de Advent, tijd van verwachting van de menswording. De ster is de Jodenster, die de Duitse bezetters april 1942 invoerden. Beckmann hoefde hem zelf niet te dragen, maar hij tekende wel voor een boek, dat minstens voor de helft joods is. Het beeld is boordevol spanning, maar niet vanwege Christus' wederkomst. Dürers Apocalyptische ruiters zijn nu in Amsterdam.

2.5 De scorpioenen bij de vijfde bazuin > Ap 9,1-12

'Uit de rook streken sprinkhanen op de aarde neer, en aan hen werd macht gegeven zoals de scorpioenen op aarde macht hebben' (Ap 9,3). Beckmann kon erover meepraten. Als Duitser in bezet Nederland zat hij dubbel gevangen. In 1939 kreeg hij een aanbieding docent te worden aan een kunstacademie in Chicago, maar toen alle gevraagde doorreisdocumenten eindelijk uit de ambtelijke molens (*'die macht hebben op aarde'*) waren gerold, was het laatste schip vertrokken en vielen korte tijd later de Duitse troepen Nederland binnen. Als geëmigreerde, *'entartete'* kunstenaar werd Beckmann door de Duitsers geschaduwed en als Duitser door de Nederlanders gewantrouwd. In de Apocalyps vond Beckmann beelden genoeg voor zulke situaties van mensen in oorlogstijd. Gifgroene, slang- en insectachtige beesten houden in hun overmatig grote bekken met scherpe tanden mensen vast. Er is geen ontkomen aan. Mensen doen vergeefs een beroep op elkaar. Ze redden zichzelf en hun individuele belang, ook ten koste van vele anderen. Vrouwen zijn in zulke situaties bijzonder kwetsbaar en gezocht slachtoffer. *'In die dagen zullen de mensen de dood zoeken en hem niet vinden, en zij willen sterven, maar de dood vlucht van hen weg'* (Ap 9, 6). Beckmann tekende de lange tentakels van de concentratiekampen, waarvan Theodor Adorno zei: *'Sinds Auschwitz is de angst voor de dood een vreselijker verschrikking dan de dood zelf.'*

2.6 Engelen houden de tijd vast > 10, 5-6

Twee engelen zetten de klok stil op cijfer XII. Zij dragen maan en sterren op hun kleed. In Beckmanns Lutherbijbel luidt de vertaling: *'der Engel schwur [...] dass hinfort keine Zeit mehr sein soll'*. De klok is getekend als een zonneschijf die stil staat, de slinger loodrecht boven de aarde. Daarop ligt iemand schijnbaar te slapen, een hand voor de ogen. Wat zal er gebeuren als de engelen de tijd weer in beweging zetten? Beckmanns *'illustraties'* kunnen onze lezing van de bekende tekst grondig verstoren.

2.7 De vrouw en de draak > Ap 12,1-17

Beckmann tekent de hoogzwangere vrouw als oermoeder, *'schreeuwend in haar weeën en barensnood'* (Ap 12,2). Vol verwachting en overgave heeft zij haar gezicht naar de hemel gekeerd. Het gevaar dreigt van de andere kant. De draak ligt te wachten aan de ingang van de geboortetunnel om het kind meteen te kunnen grijpen. Zo lagen ooit in Egypte de slaafse handlangers van Farao op de loer om de zonen van de Hebreëen onmiddellijk na hun geboorte te verdrinken. Toen waren er de vroedvrouwen Sifra en Pua en andere moedige vrouwen die veel levens hebben gered. Of het deze herinnering was, die Johannes van Patmos impliciet oproept, dan wel Beckmanns eigen ervaring in Amsterdam die hem op het idee bracht; hij tekent in ieder geval de te hulpsschietende engel Michaël als een vrouw. De solidaire vrouw is met haar blauwe vleugels een geschenk uit de hemel. Zij bestrijdt de draak niet met mannelijke wapens en macht, maar met de stille krachten van haar vrouwzijn. Zullen die uiteindelijk overwinnen? In de tekst staat dat de draak werd

overwonnen door *'het bloed van het lam en door het woord van hun getuigenis... Daarom: juich, hemelse sferen, en u die daar woont'* (Ap 12,11-12). Gejuich om het geredde leven tekent Beckmann op de diagonaal van de draak die zich terugtrekt voor de sterkere engel. De engel lijkt op deze prent de hoofdpersoon. Doordat persoonlijke ervaring en associatie van Beckmann de overhand kreeg, ontstond er een unieke voorstelling van het thema.

2.8 Het beest uit de zee en het beest uit de aarde > Ap 13,1-18

Beckmann putte voor zijn werk niet alleen uit de bijbel, maar ook uit de klassieke mythologie en andere wereldliteratuur. Na de Apocalyps illustreerde hij bijvoorbeeld de Faust van Goethe. Omdat het om dezelfde oerthema's gaat van leven en dood, goed en kwaad, heil en onheil, kunnen beelden uit verschillende verzamelingen door elkaar gaan lopen. Anders dan Dürer geeft Beckmann de beesten een menselijk gezicht met trekken van een literair sprookje. Het beest met het vrouwengezicht doet denken aan een zeemeermin die verleidelijk uit het water rijst. Het beest met de mannenkop dat haar staat aan te staren, doet met zijn lange oren aan een ezel denken. Aan de litho worden heel verschillende interpretaties gegeven, wel allemaal min of meer cirkelend rond de verleiding tot macht en de macht van de verleiding. Ik geef u mijn interpretatie, maar deze graag prijs voor een andere. De horens die de Apocalyps aan de beesten geeft, vormt Beckmann tot bommen die in de lucht worden geschoten en waarvan er links een in het water ploft. Boven de horizon zien we de ontploffing van de projectielen, misschien ook het exploderen van getroffen vliegtuigen. De donkere hoek rechtsonder kan dan een schuilkelder voorstellen, waarin mensen proberen niets te horen of te zien van wat er boven hun hoofden allemaal gebeurt. De man stopt de oren van een kind wel erg demonstratief dicht. Wilde Beckmann daarmee wijzen op Johannes' waarschuwing: *'Wie oren heeft, moet horen!'* (Ap 13,9)? Hoor maar! Laat je niet bang maken!

Zo geïnterpreteerd is het een spotprent op de waanzin van de oorlog, met de dubbele strekking van de Apocalyps: **verzet** tegen het geweld dat mensen elkaar aandoen, en **troost** omdat zo'n dwaze machtsuitoefening toch eens ten val moet komen.

2.9 Een ruiter op een wit paard en vleesetende vogels > Ap 19,11-21

Beckmann tekent de vreemde ruiter van hoofdstuk 19 niet als aanvoerder van een hemels leger. Hij geeft hem uit de tekst wel de vlamme ogen en diademen op zijn hoofd, maar vult zelf twee vleugels aan. Dacht de kunstenaar bij deze passage eerder aan een symbolisch figuur dan aan Jezus? Is de ruiter dan misschien een wraakengel? In commentaren wordt er op gewezen dat mensen in oorlogstijd geneigd zijn de vijand met gelijke munt terug te willen betalen. Dan kan het zelfs een eis van rechtvaardigheid lijken dat de onderdrukker dezelfde ellende moet ondergaan als het slachtoffer. Maar het zijn in ieder geval geen vijandelijke soldaten die door het paard onder de voet worden gelopen en door vogels al worden aangevreten. Het zijn mannen en vrouwen: mensen. Tijdens de eerste wereldoorlog heeft Beckmann aan het front in Duitsland en Vlaanderen ervaren dat gewonde 'vijanden' dezelfde mensen zijn als de eigen 'strijdmakkers', die stervend allen om hun moeder roepen. Mogelijk stelt Beckmann in deze tekening de hele kluwen vragen naar de rechtvaardiging van geweld en de mogelijkheid van vergelding. Kan geweld alleen met geweld bestreden worden? En als dat zo zou zijn, wie zijn dan de volgende onschuldige slachtoffers?

2.10 Het oordeel over de doden > Ap 20,4-15

Het eerste dat opvalt is misschien de kuil met onthoofde mensen.. Verbeeldt Beckmann hier Ap 20,4: *'Ik zag de zielen van hen die onthoofd waren vanwege het getuigenis van Jezus'*? Het oordeel vindt plaats onder het toezien oog van Christus. Dat staat niet met even zoveel woorden in de Apocalyps, wel in het evangelie van Matteüs. In voorstellingen van het Laatste Oordeel zetelt Jezus Christus op de rechterstoel in de hemel. Vaak draagt hij nog de tekenen van zijn lijden op aarde. Christenen spreken daarmee de hoop uit op een mild oordeel over de mensheid, omdat Christus ook haar verlosser is en daarvoor zijn eigen leven gaf. In de overlevering van Matteüs maakt Christus zich persoonlijk tot het criterium voor het oordeel: *'Wat je voor een van deze minste broeders en zusters hebt gedaan, heb je voor Mij gedaan'* (Mat 25, 40).

We zien de doden in twee groepen uit een grafkuil opstaan: *'de dood en het dodenrijk gaven hun doden terug'* (Ap 20,13). De doden op de voorgrond zijn onthoofd, hun halzen bloeden nog. Zij richten zich, als oranten in de catacomben, naar Christus. In de kuil onder zijn hoofd staan ook mensen op. Tussen de kuilen

door trekt een groep voorbij, ook met geheven armen, zonder op Christus acht te slaan. Het lijkt even op marcheren en de Hitlergroet, het is in ieder geval een vreemde stoet. Het is niet duidelijk waar zij naar toe gaan. Hun oordeel en lot blijft in het ongewisse.

Je kunt de doden in de voorste grafkuil ook zien als Romeinse zwaardvechters, die naar Caesar roepen: *'zij die gaan sterven, groeten u!'* En aan Romeinen denkend, zouden het ook de Romeinse soldaten kunnen zijn, die Jezus met zijn doornenkroon bespotten: *'Wees gegroet, Koning van de Joden!'* (Mc 15,18). Zo bezien, kan dit beeld van Jezus de doden ook confronteren met hun keuze voor Caesar of de Führer. Beckmanns beelden hebben meerdere lagen.

2.11 De engel Gods die alle tranen wist > Ap 21,4

Beckman gunt ons weer een blik in zijn atelier. Hij heeft wonderlijk bezoek gekregen. Op de tafel ligt een man. Het is Beckmann zelf, met zijn markante kop en hoge schedel. Voor hem knielt een engel, in een feestelijk gewaad. De engel wist hem de tranen van het gezicht: neemt de sluier van droefheid van zijn ogen en uit zijn hart. Het visioen dat Beckmann nu te zien krijgt is totaal verschillend van de Apocalyptische ruiters op straat. We kijken vanuit zijn atelier als door een patrijspoort op open zee. Beckmann balt hierin alle motieven samen die voor hem het transcendent symboliseren dat mens en wereld draagt. Die symbolen zijn: een zee met witte zeilen, horizon, zon, maan en sterren, en de alles omspannende regenboog. De rijzende ster is de Davidster: denkt Beckmann op dit moment - het is 1942 - aan de joden? Bij het kleuren van het ronde raam, draaiend zonnerad en de rondgetrokken regenboog kan Beckmann ook aan de apotheose in het werk van Robert Delaunay gedacht hebben, want Beckmann was én geëngageerd, én schilder. Een leidmotief van de moderne kunst maakt hij tot samenvatting van de nieuwe aarde en de nieuwe hemel, waarop alles in de Apocalyps tenslotte uitdraait.

2.12 Engel en kunstenaar : het visioen ten einde > Ap 22,1-5

Op de voorlaatste litho illustreert Beckmann het vers; *'Toen toonde de engel mij een rivier met water dat leven geeft, helder als kristal, die ontsprong aan de troon van God en van het lam'* (Ap 22,1). Beckmann tekent groot de wijzende hand van de engel, maar niet waarnaar hij wijst. De troon van God en het lam, die de oorsprong is van de levensstroom, laat Beckmann buiten beeld. Dat is typerend voor zijn Apocalypsillustraties. Het transcendent ziet Beckmann zelf in zee, horizon, zon en wolken van licht. Licht is het hoofd van de engel, opvallend donker steken Beckmanns gezicht en hand daarbij af. Hij heeft zijn ogen dicht, het linker met zijn hand bedekt. Schermt Beckmann zich af voor wat de engel hem wil tonen? Durft hij zich niet te laten meevoeren door het visioen? Voor hem staat de kaars en ligt de kaart met Davidster, die we eerder op tafel zagen. De kaars walmt, maar brandt nog: vertrouwt Beckmann niet wat er even verder in de tekst staat: *'zij hebben geen licht meer nodig... want God de Heer zal over hen lichten'* (Ap 22,5)? Peter Beckmann, die leven en werk van zijn vader beschreef, tekent bij deze litho aan: *'Er sieht sich nicht "ausgewählt". '- Hij beschouwt zich niet als uitverkoren.* Peter verwijst daarbij naar een notitie in zijn vaders dagboek op woensdag 31.12.41, vijf dagen na de voltooiing van zijn serie litho's : *'Laatste nacht van 1941. Drie whisky's - bezoek van de doodsengel - heb ik nog altijd angst?'* [3]

Tot besluit

De Apocalyps behoort niet tot de inhoud van de getijdenboeken die de Gebroeders van Limburg hebben verlucht. Zoals we al zagen, schilderden zij het visioen van Johannes op Patmos aan het begin van de Proloog van het Johannesevangelie. Achterin de 'Très Riches Heures', bij de teksten van enkele heiligenfeesten, staat een tweede Apocalypsvoorstelling. Het is de openingsminiatuur van het feest van de verschijning van de Heilige Aartsengel Michaël (8 mei) en illustreert zowel het epistel met de eerste vijf verzen van de Apocalyps als het evangelie. Zeven kleine medaillons met engelen verwijzen naar de engelen van de zeven gemeenten en tevens naar de engelen die over kinderen waken, waarvan in het evangelie sprake is (Mat 18, 1-10). De hoofdvoorstelling is gewijd aan Michaël die in Apocalyps 12 de strijd aanbindt met de draak die de vrouw belaagde en haar kind wilde verslinden. In de catalogoog van de aan de Gebroeders van Limburg gewijde tentoonstelling in Nijmegen draagt deze miniatuur als titel: *'De heilige Michaël verslaat de draak, met het eiland Mont Saint-Michel'*. [4] Er wordt daarbij gewezen op de topografisch getrouwe weergave van het landschap, het abdijcomplex, de huizen en de omwalling van het dorp, maar niet

gesproken over de realiteitswaarde van de engel en zijn draconische tegenvoeter daarboven aan de hemel. Toch behoorde dit gevecht op leven en dood, deze strijd tussen de engel van God en het ultieme Kwaad, eveneens tot de werkelijkheidsbeleving van de makers en de gebruikers van het getijdenboek. Ook tot de onze? Wat kan voor ons in deze tijd de boodschap zijn van het laatste bijbelboek en haar verbeeldingen als die van de Spaanse monnik Facundus en de Duitse schilder Max Beckmann, nu nieuwe apocalyptische dreigingen boven de wereld hangen en de verworvenheden van het christelijk Europa, waarvan de Mont-Saint-Michel een symbool is, op het spel lijken te staan.

[1] Mimi Deckers-Dijs, *Belichting van het bijbelboek Apokalyps*, KBS/VBS, 's-Hertogenbosch 2000.

[2] Een deel van de eerste 24 exemplaren van de afgedrukte litho's (Frankfurt 1943) werden door Beckmann zelf in Amsterdam geaquarelleerd. In 2004 werd een facsimile-herdruk van *Die Apokalypse* opgenomen in de catalogus van een reeks tentoonstellingen in Duitsland (VG Bild-Kunst, Bonn 2004, ISBN 3-89258-061-8).

[3] Peter Beckmann, *Max Beckmann. Leben und Werk*, Stuttgart-Zürich 1982, blz.71.

[4] Rob Dücker en Pieter Roelofs, *De gebroeders Van Limburg, Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400-1416*, Ludion / Museum Het Valkhof Nijmegen 2005, blz. 200; afbeelding blz.201 (afbeelding Johannes op Patmos op blz. 25).