

Jakob Mattner

Entropie
und
Hoffnung

Entropy
and
Hope

KERBER

»Die großen Natur-Katastrophen wie die Sintflut oder Vulkanausbrüche, die in den Geschichten der Menschheit immer wieder auftauchen, wurden als Strafe Gottes hingestellt. Das Erklärungsmodell könnte man beibehalten, aber wir können inzwischen die Katastrophen, die wir selbst herstellen, auch selbst erklären.«

“The great natural disasters appearing again and again in human history, such as the Flood or volcanic eruptions, were presented as punishments from God. We can still hold on to this explanatory model, but we can also now explain these disasters as ones we ourselves create.”

Für die Förderung der Publikation danken wir /
We would like to thank for their support:

Beate und Dr. Thomas Bodemann-Stiftung,
Henrike Reemtsma und Arnulf Conradi,
und der / and the Kunststiftung Folker Skulima.

Rudolf Zwirner hat das Projekt von Anfang an
begleitet; für seine Initiative danken wir ihm
und Jan-Lüder Röhrs mit dem Freundeskreis
der Stiftung St. Matthäus.

Rudolf Zwirner accompanied the project
from the beginning; we thank him and
Jan-Lüder Röhrs for their initiative.

Jakob Mattner
Entropie und Hoffnung
Entropy and Hope

Die Publikation *Entropie und Hoffnung* geht auf die Idee einer Zeitausdehnung zurück, die Jakob Mattner in der Ausstellung *Deep Time – der ferne Klang* vom 09.09.2023 bis 02.04.2024 in St. Matthäus auf dem Kulturforum Berlin zeigte. Sie verlagerte unsere Vorstellung in eine Zeit vor der menschlichen Existenz, in eine Welt ohne uns. Vor dem Hintergrund einer zivilisatorischen Krise setzen sich die Autor*innen mit einem bildnerischen Dialog des Künstlers auseinander, der Formen des Lebens und dessen Bedrohung in einer »Welt im Werden« veranschaulicht, »in der die sogenannte reale Welt in ihrem Möglichkeits-Modus erscheint.«

Dicht an den Bildern vergegenwärtigen die Texte die Atmosphäre einer seltenen Intensität der Auseinandersetzung über Erinnerung und Prozesse der Bildentstehung, über Krise und Handlungsfähigkeit. In der Verschränkung von Sprache und Bild entsteht eine lebendige Wechselbeziehung von elementaren Grundstrukturen des Seins und der menschlichen Wahrnehmung.

Entropy and Hope contains a series of texts reflecting on the idea of temporal expansion that Jakob Mattner presented in his exhibition *Deep Time – The Distant Sound*, which ran from September 9, 2023, to April 2, 2024, in St. Matthäus Church at the Kulturforum Berlin. Mattner’s work shifted our imagination to a time before human existence—to a world without us. Against the backdrop of a civilizational crisis, the authors join Mattner’s art-making dialogue, the process that makes his work a “world in the making” which brings to light various forms of life and the threats they face: a world “in which the so-called real world appears in a subjunctive mood.”

While engaging deeply with Mattner’s images, the texts evoke the atmosphere of a rare intensity of debate about memory and the processes of creating images, about crisis and the ability to act. Together the language and Mattner’s images build a vibrant interrelationship between elementary structures of being and human perception.

Jakob Mattner

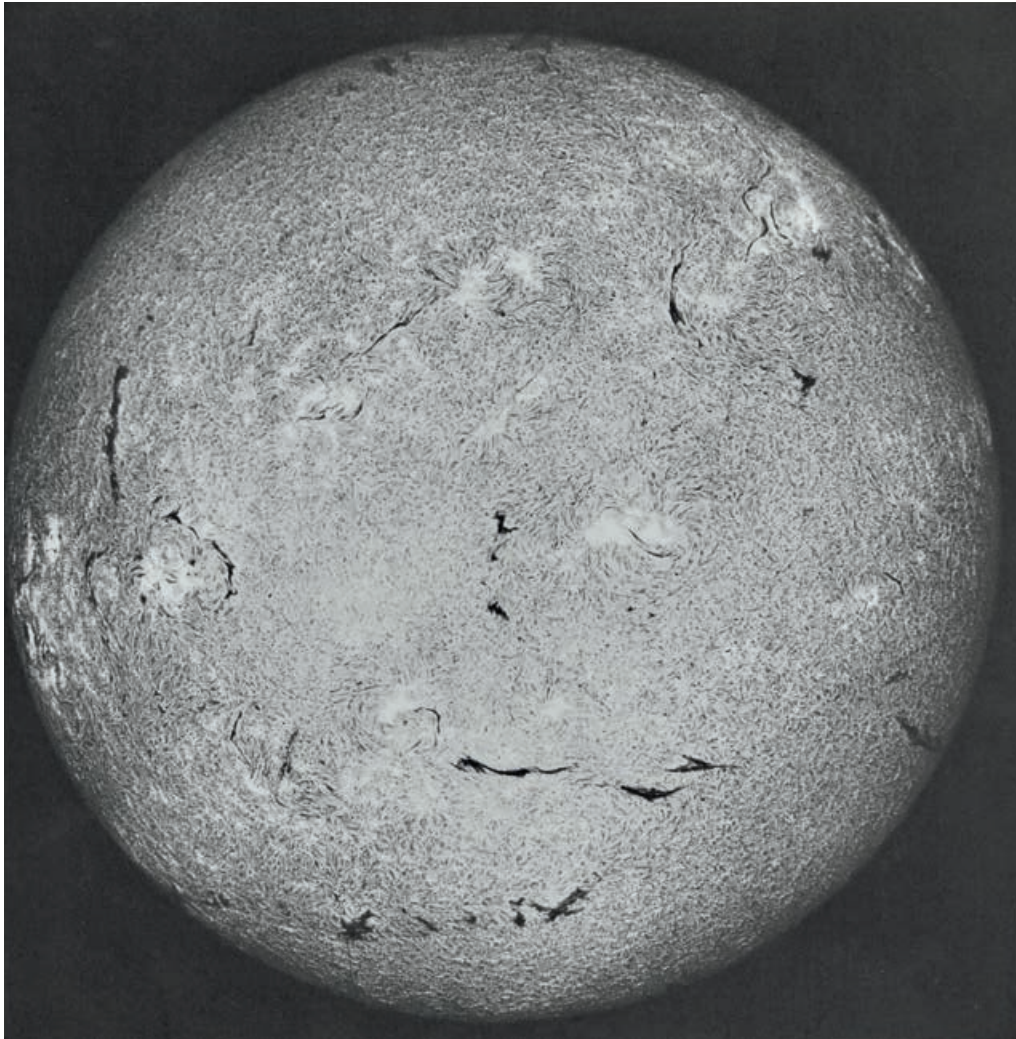
Entropie
und
Hoffnung

Entropy
and
Hope

Bernd Scherer
»Wär’ nicht das Auge sonnenhaft«
“If the Eye Were Not Like the Sun”

Verena Auffermann,
Pfarrer Hannes Langbein, Jakob Mattner
Kunst im Raum der Kirche
Art in the Space of the Church

Rudolf Zwirner
Licht, Zeit, Raum und Zufall
Light, Time, Space, and Chance



Sonne / Sun, 1960
 Fotodruck / Photographic print
 Archiv Einsteinurm / Einstein Tower Archives,
 Leibniz Institute for Astrophysics Potsdam (AIP)
 23 x 23 cm

Bernd Scherer

»Wär' nicht das Auge sonnenhaft«

Wir leben in dunklen Zeiten. Gesellschaften fallen auseinander. Kriege zerstören Menschenleben. Der Klimawandel bedroht das Leben auf dem Planeten.

Es sind dunkle Zeiten aufgrund von Gewalt und Zerstörung. Sie sind aber auch und unter anderem dunkel, weil wir unsere Orientierung verlieren, weil wir die Welt nicht mehr verstehen.¹

Es sind Zeiten der Sinnsuche, Zeiten, in denen wir mit der Suche nach dem Woher und Wohin konfrontiert sind; ja Zeiten, in denen die Bedeutung des Lebens von Menschen, aber auch aller Lebewesen, infrage steht. In solchen Zeiten erhält die Suche nach den Anfängen eine besondere Bedeutung.

Es kommt nicht von ungefähr, dass Religionen und religiöse Traditionen diese Frage in Form von Erzählungen und Mythen zu beantworten suchen. Und vielleicht ist es daher auch kein Zufall, dass wir uns in einer Kirche treffen. Ist es doch das Christentum, das die jüdische Ursprungserzählung der Genesis in den eigenen Glauben übernahm und dann in aller Welt verbreitete. Und es ist gleich zu Beginn der Genesis, wo Gott nach der Schaffung von Himmel und Erde die Worte spricht: »Es werde Licht«. Die Dunkelheit muss vertrieben werden, denn nur dank des Lichts können wir die Dinge wahrnehmen, auch wenn wir das Licht selbst nicht sehen können. Das Licht wurde deshalb zum Symbol der Erkenntnis schlechthin.

“If the Eye Were Not Like the Sun”

We live in dark times. Societies are collapsing; wars are destroying lives, while climate change threatens life on the planet itself.

The times are dark because of violence and destruction, but also, among other reasons, because we have lost our orientation and no longer understand the world.¹

These are times in which we long for meaning, in which we are faced with the search for where we come from and where we are going; in which the significance of not only human life but of all living beings is called into question. In such times, the search for beginnings takes on special importance.

It is no coincidence that religions and religious traditions seek to answer these questions in the form of stories and myths. And perhaps it is therefore no accident that we are meeting here in a church. After all, it is Christianity that took the Jewish origin story of Genesis into its own faith and then spread it throughout the world. And it is right at the beginning of Genesis that God, after creating Heaven and Earth, speaks the words: “Let there be light.” The darkness must be banished because it is only thanks to light that we can perceive things, even if we cannot see the light itself. Light therefore became the symbol of knowledge itself.

So gab sich das Zeitalter, in der grundlegende Wissenstransformationen für die moderne – und damit unsere – Welt stattfand, stolz den Namen »Enlightenment« und grenzte sich vom dunklen Mittelalter ab. Bei genauerem Hinsehen verdankt sich aber gerade die Dunkelheit unserer Zeit Entwicklungen, die im Zeitalter des »Enlightenments« begonnen haben. Dabei wird rückblickend deutlich, dass die Übertragung des religiösen Bildes vom »Lichte Gottes« in den rationalen Vernunftbegriff der Aufklärung unser Verhältnis zur Welt aus der Balance brachte. Mit Bezug auf die Schöpfungsgeschichte lässt sich nämlich festhalten, dass im einseitigen Vertrauen auf eine rationale Vernunft der zweite Teil des Schöpfungsaktes Gottes ausgeblendet wurde; einer Vernunft, die sich mehr und mehr von ihrer materiellen Bedingtheit löste und die Sinnfrage durch die Fähigkeit des technologischen Fortschritts ersetzte, verbunden mit der kapitalistischen Ausbeutung des Planeten.

Gott ersetzte nämlich nicht einfach die Dunkelheit durch das Licht, sondern er ließ beide parallel bestehen. In der Genesis lesen wir: »Gott sah, dass das Licht gut war, und Gott schied das Licht von der Finsternis. Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht«.² So besehen widerspricht ein »Leben nur im Lichte« der von Gott in der Genesis geschaffenen Welt.

Und damit wären wir bei der Kunst von Jakob Mattner angelangt. Er thematisiert seinen Zugriff auf die Welt in der Lichtskulptur *Zwielicht*.

And thus the age in which knowledge was fundamental transformed for the modern world—our world—proudly named itself the "Enlightenment," defined against the "Dark Ages." But upon closer examination, the darkness of our time grows out of developments that began in the age of "Enlightenment." It is clear in retrospect that taking the religious image of the "light of God" and turning it into the rational idea of Enlightenment reason threw our relationship with the world out of balance. As for the creation story, we might say that one-sided faith in reason—a form of rationality increasingly detached from its material conditions and replacing questions of meaning with technological progress and capitalist exploitation of the planet's resources—ignored the second part of God's act of creation.

For God did not simply replace darkness with light: He let them both exist in parallel. In Genesis we read: "And God saw the light, that it was good; and God divided the light from the darkness. God called the light Day, and the darkness he called Night." Seen in this way, 'living only in the light' contradicts the world as God created it in Genesis.

And with that we come to the art of Jakob Mattner. He thematizes his approach to the world in the light sculpture *Twilight*.

Zwielicht / Twilight, 2024
Glas und Licht / Glass and light
Wandskulptur / mounted into wall
200 × 200 cm



Der Titel der Arbeit verweist auf den Zwischenbereich von Tag und Nacht, ein Schwebestand, in dem die Konturen der Gegenstände durch das Licht noch nicht festgelegt sind.

Es ist für Jakob Mattner die Raum-Zeitexistenz des Künstlers: eine Welt im Werden, eine noch flüchtige Welt, in der die sogenannte reale Welt in ihrem Möglichkeits-Modus erscheint, aber gerade dadurch ihre Grundstrukturen sichtbar werden.

Der Verweis auf die Schlemihl-Geschichte von Chamisso liegt nahe. Schlemihl verkauft seinen Schatten an den Teufel. Schmerzlich muss er erkennen, dass er damit seine Identität als Person und damit einen existentiellen Teil der Wirklichkeit geopfert hat. erinnert uns doch der Schatten daran, wie sehr unsere Erkenntnis, und damit unser Sein in der Welt, sowohl von der Sonne, als auch von den von ihr nicht beschienenen Bereichen abhängt, also den buchstäblichen Schattenseiten des Seins.

Genau um diese Grundstrukturen des Seins und der Erkenntnis geht es in den Arbeiten Mattners.

Im Zentrum der *Zwielicht*-Arbeit finden sich elliptische Glasscheiben. Die Ellipse besitzt, im Unterschied zur Vollkommenheit des Kreises, zwei Zentren.

Im Gegensatz zur Statik des Kreises verleihen die zwei Zentren der Ellipse eine Dynamik. In der Arbeit von Mattner wird die unvollkommene, aber dynamische Form der Ellipse zum eigentlichen Medium, mit der die vollkommene Form des Kreises erst geschaffen wird.

The title refers to the intermediate zone between day and night, a state of suspension in which the contours of things are not yet determined by light.

For Mattner, this is the spacetime of the artist: a world in the process of being created; a fleeting world in which the so-called real world appears in a subjunctive mood, but precisely because of that reveals its basic structure.

To me, this work also brings to mind Chamisso's story of Peter Schlemihl, who sells his shadow to the devil and then has the painful realization that he has thereby sacrificed his identity as a person, as a real existence. The shadow reminds us how deeply our knowledge, and thus our being in the world, depends on both the sun and the zones the sun doesn't light: the literal dark side of being.

Mattner's work focuses on precisely these basic structures of being and knowledge.

At the center of *Twilight* are elliptical panes of glass. Unlike the perfect circle, an ellipse has two centers, and in contrast to the circle's static nature, the foci of an ellipse give it a dynamic quality. In Mattner's work, the imperfect but dynamic form of the ellipse becomes the actual means of creating the perfect form of a circle. Yet the rays of light refracted by the elliptical glass pane create the circle as a shadow.

Die Lichtstrahlen, die sich an der elliptischen Glasscheibe brechen, erzeugen den Kreis allerdings als Schatten.

Licht und Ellipse dienen als Erkenntnis-mittel, um die vollkommene Welt auch als Schattenwelt sichtbar zu machen.

Hier scheint das Höhlengleichnis Platons auf den Kopf gestellt: Die vollkommene Welt gehört sowohl dem Reich der Schatten als auch der des Lichtes an. In der Höhle Platons dagegen vermögen wir Menschen die vollkommenen Gegenstände der Ideenwelt gar nicht zu sehen. Wir nehmen nur ihre Schatten wahr, da wir mit dem Rücken zu dieser Welt und der des Lichtes angekettet sind.

Light and ellipse serve as a means of cognition, revealing the perfect world as also a world of shadows.

Mattner seems to be turning Plato's allegory of the cave on its head: the perfect world belongs to the realm of shadows as much as to the realm of light. In Plato's cave, on the other hand, we are unable to see the perfect objects of the world of ideas at all—we perceive only their shadows, since we sit in chains with our backs to this world, the world of light.



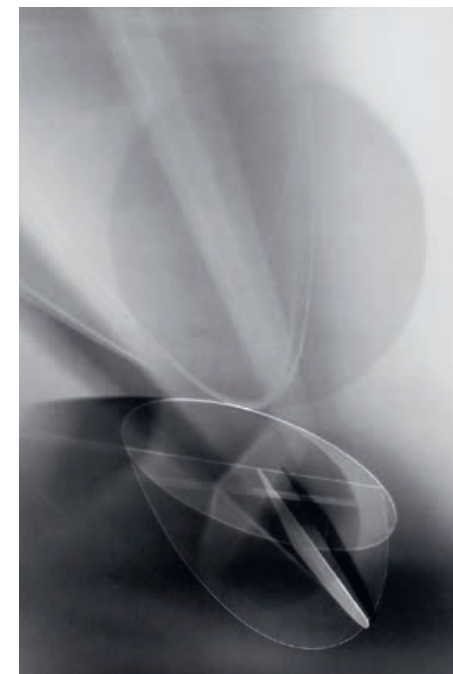
Höhle / Cave, 2021
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
29,5 × 23,7 cm

Die Platon'sche Interpretation erkennt aber die Rolle des Künstlers. Er bedient sich als Demiurg sowohl des Lichts als auch der Materialien (in diesem Falle Glas) und der Formen (in diesem Falle die Ellipse), um, so würde ich argumentieren wollen, im Sinne Goethes die Welt der Urphänomene erfahrbar zu machen.

Bezogen auf Platons Höhlenbeispiel bewegt er sich damit in der Welt des Lichts wie der Welt der Schatten, bzw. präziser formuliert: Für Jakob Mattner wie für Goethe handelt es sich nur um ›eine‹ Welt. In der Trennung der Welt der abstrakten Ideen von dieser einen Welt liegt bereits das eigentliche Problem. Und so finden sich bei Mattner im Kontext der *Zwielicht*-Arbeit unter anderem Lichtdrucke, in denen die Verhältnisse von Licht und Schatten in Schwingungen geraten und keine eindeutigen Zuordnungen möglich sind, welche Konstellation das Licht in Szene setzt, sondern ein dynamisches Zwischenreich von Licht und Schatten entsteht.

Plato's metaphor, however, misunderstands the role of the artist. As a demiurge, he uses materials (in this case glass) and forms (in this case the ellipse), as well as light, in order, I would argue, to make it possible to experience the world of archetypal phenomena (*Urphänomene*) in Goethe's sense.

In terms of Plato's cave, he moves in both the world of light and the world of shadows—or, more precisely: for Mattner as for Goethe, there is only 'one' world. The real problem stems from separating a world of abstract ideas out from this one world. And so, in the context of *Twilight*, Mattner also has made collotypes where the relationships between light and shadow begin to waver, and it is impossible to clearly determine which constellation we are being presented with. Instead, the work creates a dynamic intermediate realm of light and shadow.



Ellipsoid, 1995
Lichtdruck / Collotype print
Lichtdruck-Kunst Leipzig
80 × 60 cm

Mit der Trennung dieser beiden Welten beschäftigt sich Werner Heisenberg 1968 in einem Vortrag zur Farbenlehre von Goethe.³ Dabei rekonstruiert er Goethes Kritik am naturwissenschaftlichen Weltbild, das wesentlich auf der Abstraktion beruht. Technologische Versuchsanordnungen, und damit künstliche Welten, erlauben es den Wissenschaften, so Goethe, von der Vielfalt der Wahrnehmungswelt zu abstrahieren. Es erfolgt eine Reduktion auf wenige Grundbausteine, die mit mathematischen Mitteln berechenbar werden.

Werner Heisenberg discussed this issue of the separation of these two worlds in a 1968 lecture on Goethe's theory of colors.² He summarizes Goethe's critique of the scientific worldview, which is essentially based on abstraction: according to Goethe, constructing technological experiments and thus artificial worlds allows scientific knowledge to be abstracted from the multiplicity of perceptions. As a result, this multiplicity is reduced to a few basic building blocks that can be calculated mathematically.

Der einfache Vorgang wird uns also nicht von der Natur dargeboten, sondern der Physiker muss durch Apparate im bunten Gemisch der Phänomene erst das Wichtige vom Unwichtigen trennen, bis der einfache Prozess hervortritt; er muss also vom scheinbaren Beiwerk der Nebensächlichkeiten abstrahieren. Anschließend werden durch die mathematische Behandlung ganze Erfahrungsbereiche zusammengefasst, z.B. durch die Fallgesetze Galileis.

Beide Abstraktionsschritte haben, nach Goethe, wesentliche Konsequenzen. Sie führen zu Erkenntnisformen, denen einerseits die eigentliche Natur in ihrer Vielfalt ausgetrieben wurde und in denen andererseits der Mensch in seiner wahrnehmenden Beziehung zu dieser Natur nicht mehr vorkommt. Die Naturwissenschaft hat sich aus Goethes Sicht eine abstrakte, tote Natur zum Gegenstand gezimmert.

Für Heisenberg macht Goethe darauf aufmerksam, dass die Wissenschaften einen wertebezogenen Wahrheitsbegriff aufgegeben haben. Ihre eigentliche Legitimation haben sie nur in der technologischen Nutzanwendung, die ihre Richtigkeit bestätigt.

Die technologische Entwicklung, ob im Bereich der Medizin, der Mobilität oder der Energiegewinnung schlechthin, schien dabei der Wissenschaft zunächst recht zu geben.

Nature, in other words, does not present a simple process to us directly; the physicist must first use devices on the colorful jumble of phenomena, separating the important out from the unimportant, until a simple process emerges. He thus abstracts away from the perceivable multiplicity of apparently secondary matters. After that, he can encapsulate large realms of experience by treating them mathematically, for example with Galileo's laws of falling bodies.

Each of these abstracting steps has significant consequences, Goethe argued. They lead to forms of knowledge which, on the one hand, exclude actual nature in all its diversity and, on the other hand, ignore the fact that it is people who are perceiving this nature. From Goethe's point of view, science has constructed a simplified, abstract, dead nature as its object.

Heisenberg makes the point that Goethe shows how science has given up any value-based idea of truth. The legitimacy of science lies only in technological applications that confirm its correctness.

Technological developments, whether in medicine, mobility, or energy production, initially seemed to prove science right.

Doch Heisenberg gesteht unter Verweis auf Goethe ein, dass der Weg der Abstraktion auch ein Pakt mit dem Teufel war. Sie schuf eine eigene Schattenwelt, die von der Welt des Lichts der abstrakten Ideen ausgeblendet wurde. Drohte der Welt zu Zeiten Heisenbergs doch bereits der atomare Untergang, der aus seiner Sicht eine Folge der Wissenschaftsentwicklung war.

Die Konzentration auf die Welt der abstrakten Ideen bei der Weltgestaltung bedeutet eine Reduktion von Komplexität und eine Enthumanisierung im Namen der Objektivität. Vom atomaren Müll über die Plastikkontinente in den Meeren bis hin zum Klimawandel schlägt der Teil, der immer schon als nichtintendierter Nebeneffekt den Schatten dieser Entwicklung darstellte, nun auf uns zurück. Ähnliches gilt für die Gefühlswelten von Menschen, die sich nicht objektivieren ließen.

Wie sieht nun aber Goethes Gegenentwurf aus? Für Goethe ist vieles wahr, was nicht durch Instrumente messbar ist und für ihn gilt, dass Richtigkeit und Wahrheit nicht zu trennen sind. Es gibt für Goethe nur ein »unum bonum verum«, eine Wahrheit, die als Kompass durch das Leben führt.

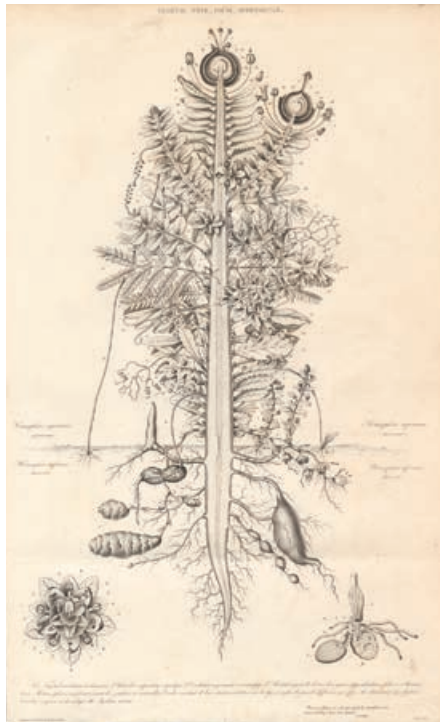
But Heisenberg acknowledges that the path of abstraction was also a pact with the devil. It created a shadow world that the light of abstract ideas conceals. In Heisenberg's day, the world was already threatened by nuclear destruction, a consequence in his view of scientific development.

Concentrating on abstract ideas when giving shape to the world means reducing complexity and dehumanizing the world in the name of objectivity. From nuclear waste to the plastic continents in the oceans to climate change, the unintended side effects of progress that have always represented its shadow are now coming back to haunt us. The same applies to the emotional worlds of people who resist being objectified.

But what does Goethe present as an alternative? He argues that many things which cannot be measured with instruments are nonetheless true, and he believes that truth is inseparable from what is right. For Goethe, there is only "unum bonum verum," a single truth that can act as a compass through life.

Um die Abstraktion zu vermeiden, bleibt für Goethe die Anschauung als grundlegende Erkenntnisweise. Da es ihm gleichwohl um Erkenntnis geht, kann diese nicht beim bloßen ersten Eindruck verweilen, sondern es geht um einen bewussten Blick, der auf der Ebene der Erscheinung Verbindungen herstellt und dabei in der Lage ist, grundlegende Gestaltungsprinzipien zu erkennen.

Perception remains the fundamental way of knowing that avoids abstraction. Since Goethe is still concerned with knowledge, this perception cannot linger on mere first impressions—it must be a kind of conscious seeing that makes connections at the level of appearance, and is thereby able to recognize the fundamental principles that shape the world.



Der ideale Pflanzentypus / Ideal Plant Type, 1804
Pierre Jean Francois Turpin, Kupferstich von / Engraving by Pierre Plée
35,3 × 56,2 cm

So findet er bei dem Studium der Pflanzen eine Urform, in der das gestaltende Prinzip der Pflanze sichtbar wird. Diese Urphänomene sind nicht nur vom Verstande konstruiert, sie können in der Natur angeschaut werden. Statt vom Mannigfaltigen zu abstrahieren, kann diese im Urphänomen unmittelbar erfahren werden. In dieser Anschauung kann nicht mehr die ›objektive Welt‹ von der Welt der Seele getrennt werden, da sie für beide die Voraussetzung anbietet.

Thus, in studying plants, he discovers a primal form in which we can see the formative principle of the plant. These original phenomena [*Urphänomene*] are not mere intellectual constructs—they can be observed in nature. Instead of abstracting from multiplicity, we can experience it directly in the original phenomenon. In this kind of perception, the 'objective world' can no longer be divided from the world of the human soul: perception is the basis for both.



Löwenzahn / Dandelion, 2021
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
41 × 33,5 cm

Das heisst: In der Anschauung bleiben Anschauer und Angeschauetes immer aufeinander bezogen. Das Angeschauete wird nicht als ›Objekt‹ vom schauenden Subjekt getrennt, wie Goethe in seinen wunderbaren Zeilen zur Sonne zum Ausdruck bringt: »Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnte es nie erblicken«.⁴

In der Welt Goethes müssen die Perspektiven auf die Welt immer mit den Gegenständen der Welt zusammen-gedacht werden.

Das heisst aber: Licht, Schatten und Dunkelheit sind nicht nur Gegenstände der Welt, sondern zugleich auch Wahrnehmungsweisen der Subjekte.

Indem Jakob Mattner sich mit der Schöpfungsgeschichte auseinandersetzt, schafft er Werke, die es dem Betrachter erlauben, die Gestaltungsprinzipien unserer Welt, und damit Goethes Urphänomene, zu verstehen. Es sind Bilder von einer Welt, die existierte, bevor die Menschen da waren. Es geht um Bilder vor den Bildern. Gleichwohl sind diese Bilder hergestellt in einer Welt, die zutiefst von den Denk- und Wissensprozessen der Wissenschaft durch-zogen ist.

Für den Schaffungsprozess bedeutet dies, dass sich Mattner, im Gegensatz zum Abstraktionsprozess der Wissenschaft, in einen Dialog mit dem Material einlässt, sich dem Material aussetzt, aber auch das Material ihm aussetzt.

Er nimmt die Ausgangs-Position des Lichts ein, um die Auswirkungen des Lichts auf die Materialien zu sehen, die er benutzt hat.

In other words, perceiver and the perceived always remain related to one another. What we perceive is not separated from the observing subject as an 'object.' Goethe expresses this idea in his wonderful lines about the sun: "If the eye were not like the sun / It could never see the sunlight."³

In Goethe's world, we must always consider the perspective on the world together with the objects in the world.

This means, however, that light, shadow, and darkness are not merely in the world, but are also our ways of perceiving—they are subjective as well as objective.

By invoking the creation story, Mattner creates works that allow the viewer to grasp the principles shaping our world, and thus Goethe's original phenomena. The works are images of a world that existed before people: they are about images before images. At the same time, these images were created in a world deeply permeated by the processes of scientific thought and knowledge.

What this means for the creative process is that Mattner, unlike abstracting scientists, enters into a dialogue with the material—through his intervention, the material reveals something about itself, thereby also revealing something about him.

He starts off from the position of the light to see the light's effects on his materials.

Dabei erfährt er Eigenschaften des Glases: Das Glas lässt Licht durch und reflektiert es zugleich; Glas wirft Schatten; in bestimmten Winkeln werden die Strömungslinien des Glases als Struktur sichtbar; je ursprünglicher das Glas ist, desto deutlicher wird, dass es zu den flüssigen Stoffen gehört. Anschauungs- und Gestaltungsprozess sind aufs Engste miteinander verwoben.

Konkret geht es hier um den dritten Tag der Genesis, die Schaffung der Pflanzenwelt und damit des Lebens. Pflanzliche Fossilien führen uns in die Tiefenzeit des Planeten.

Es sind Monotypien von Farnen auf einem mit gelbem Schellack getränkten Papier. Farne gehören zu den ältesten Pflanzen. Sie verdanken ihre Existenz buchstäblich dem Sonnenlicht, das als Energiequelle des Lebens dient.

Durch Photosynthese wird das Licht, das die Blätter der Pflanzen erreicht, in chemische Energie umgewandelt. Es ist diese Energie, mit der die Pflanze aus Wasser und Kohlendioxid Glukose und damit Zucker herstellt, der von zentraler Bedeutung für ihren Energiehaushalt ist.

In so doing, he undergoes a new experience with the properties of glass, which lets light through and reflects it at the same time; which casts shadows; which becomes visible as its own structure, from certain angles. The older the glass is, the more obvious it becomes that it's a liquid. Mattner's perceptual process and process of shaping and creating are closely interwoven.

Specifically, the work evokes the third day of Genesis: the creation of the plant world, and thus of life. Vegetal fossils take us into the primordial depths of planetary time. These are monotypes of ferns, on paper soaked in yellow shellac. Ferns are among the oldest plants, which like all plants literally owe their existence to sunlight, of course.

Through photosynthesis, light that reaches the plant's leaves is converted into chemical energy, used to produce glucose from water and carbon dioxide and thus sugar, a crucial energy source.



Fossil, 2022
Monotypie / Monotype
Acryl auf Papier, Farn, gefirnisst /
Acrylic on paper, parts of ferns, varnished
50,5 × 35,5 cm

Die Reihe der Farn-Monotypien macht deutlich, welche Vielfalt an Gestaltungsformen das Leben dem Sonnenlicht verdankt: von symmetrischen Formen über Schriftformen bis hin zu Formen, die an einen menschlichen Torso erinnern.

The series of fern monotypes shows what a rich variety of forms life owes to sunlight: from symmetrical forms to shapes reminiscent of handwriting or a human torso.



Im Karbon, vor 360 bis 300 Millionen Jahren, bildeten Farne, auch Baumfarne genannt, riesige Wälder. Diese wurden zur Grundlage für die meisten heutigen Steinkohle-Vorkommen.

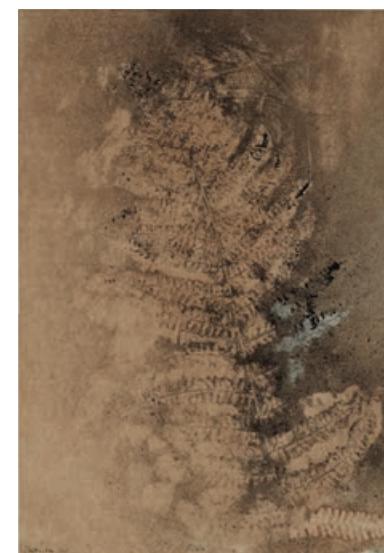
Wir sehen hier, wie Mattner die materielle Auseinandersetzung mit dem Licht weiterführt. Nicht nur ist das Licht die Quelle der Wahrnehmung und damit der Erkenntnis. Es ist auch die Quelle des Lebens und des Todes.

In the Carboniferous period, roughly 360 million to 300 million years ago, large ferns also known as tree ferns formed huge forests—the basis for most of today's coal deposits.

We can see here how Mattner continues his material engagement with light. Not only is light the source of perception and thus knowledge: it is also the source of life and death.

Waren doch die in Steinkohle-Vorkommen des Carbons umgewandelten Pflanzenwelten in der Tiefenzeit des Planeten die Speicherstätten für das Sonnenlicht. Sie ruhten dort, bis wir dieses Sonnenlicht über die modernen Technologien und Wissenschaften freisetzen, um unser Leben schneller und die Nacht zum Tage zu machen.

The plant worlds converted into coal deposits in the Carboniferous period were storage sites for sunlight in the deep time of the planet, resting in place until we were able to release their sunlight through modern science and technology, speeding up our lives and turning night into day.



Dass es sich dabei um einen Pakt mit dem Teufel handelte, wurde im 20. Jahrhundert immer deutlicher, als die Zerstörung unserer eigenen Lebensgrundlagen sichtbar wurde.

The fact that this was a pact with the devil became increasingly clear in the 20th century, when we started to see the destruction of what makes our own lives possible.

Fossil, 2022
Monotypie / Monotype
Acryl auf Papier, Farn, gefirnisst /
Acrylic on paper, parts of ferns, varnished
50,5 × 35,5 cm

Eine Kirche ist kein neutraler Raum. Sie ist ein Raum, der hochkodifiziert ist, der einen eigenen Bedeutungs-Kosmos entfaltet.

Wir erkennen auf einen Blick, dass die Bilder von Jakob Mattner an der Stelle des Kreuzwegs hängen. Der Kreuzweg repräsentiert die Leidensgeschichte Jesu, bevor dieser am Kreuz von Golgatha stirbt. Er symbolisiert ein Ringen um Leben und Tod. Dieses endet in einem Tod, der, folgt man dem neuen Testament, zu einer neuen Form des Lebens führt. Es ist nun genau diese Dialektik von Leben und Tod, die Jakob Mattner in seinen Arbeiten umtreibt. Es ist eine Dialektik, die weit vor dem menschlichen Leben beginnt, aber vor dem Hintergrund des anthropozänen Daseins auf dem Planeten noch einmal eine gesonderte Dramatik entwickelt.

Der Kreuzweg führt uns mit den *Deep Time*-Bildern in die Tiefenzeit des Planeten. Es sind Bilder, die aus dem Zusammenspiel einer sandigen Grundierung mit Asche entstehen.

Schwarze Blätter fallen in einer dramatischen Bewegung aus einem schwarzen Himmel. Der Blick wird am unteren Rand durch einen schwarzen Balken stabilisiert, der gleichzeitig aber auch als eine Erdlandschaft gelesen werden kann. Die Dramatik des Geschehens steigert sich durch einen Schwarz-Weiß-Kontrast, der sich einer Lichtquelle zu verdanken scheint, die von unten nach oben strahlt.

A church is not a neutral space. It is a highly codified space that unfolds its own universe of meaning.

We immediately notice that Mattner's paintings are hanging in the place of the Stations of the Cross: the stages of Jesus's suffering before he died on the cross of Golgotha, symbolizing a struggle between life and death.

His path ended in a death that, if we follow the New Testament, leads to a new form of life.

It is precisely this dialectic of life and death that Mattner explores in his works. It is a dialectic that began long before the origin of human life, but that has become especially dramatic in the context of our life in the Anthropocene.

Mattner's Stations of the Cross lead us with *Deep Time* paintings into the deep time of the planet. These are images that arise from the interplay of a sandy base with ash.

Black leaves fall dramatically from a black sky. The viewer's gaze is steadied by a black bar at the bottom, which can also be read as a landscape of soil. The drama of the events is increased by a black-white contrast that seems due to a light source shining up from below.

Asche / Ashes, 2023
Acryl und Asche auf Leinwand /
Acrylic and ashes on canvas
185 × 115 cm



Hier scheinen, vor aller menschlichen Geschichte, Grundelemente in einem Kampf zu sein, den Mattners Gleichsetzung von Asche mit totem Licht symbolisch pointiert.

Es sind immer wieder Aschenregen, die die Natur-, aber auch die Menschheitsgeschichte tiefgreifend verändern.

There seems to be a struggle between basic elements here, before all human history, symbolically emphasized by Mattner's equation of ash with dead light.

Again and again, ash raining down has profoundly changed both human and natural history.



Vesuvius in Eruption, 1817
Joseph Mallord William Turner
Wasserfarben, Gummi, auf gewebtem Papier /
Watercolor, gum, on woven paper
28,6 × 39,7 cm
[Turner hat den Ausbruch nicht erlebt /
Turner did not witness the eruption]

Als am 24. August 79 nach Christus der Vesuv in einer gewaltigen Eruption Pompeii und den kleinen Badeort Herculaneum mit einem Aschenregen bedeckte, war dies nicht nur ein Naturereignis von ungeheurer Gewalt, es zerstörte auch eine ganze Geisteswelt, deren Schriften sich in Papyrusrollen einer Villa befanden. Es ist die Geisteswelt des römischen Philosophen Lukrez. Eine Reihe dieser Papyrusrollen wurde erst in den 1980er Jahre entziffert. Dagegen überlebte die grundlegende Schrift von Lukrez *De rerum natura* in wenigen Kopien das Mittelalter. Sie wurde 1417 von einem römischen Bücherjäger in einer deutschen Abtei entdeckt. Die in ihr entwickelte materialistische Philosophie des Atomismus beeinflusste grundlegend Denker des im 16. und 17. Jahrhundert entstehenden, naturwissenschaftlichen Weltbildes, wie Giordano Bruno, Galileo Galilei und Isaac Newton.

Ein zweiter Aschenregen führt uns in die Schweiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Im Sommer des Jahres 1816 hielt sich Mary Shelley bei Lord Byron und dessen Leibarzt John Polidori in einer Villa am Genfer See auf. Der Sommer war so kalt, dass Mary Shelley und Polidori, anstatt Spaziergänge im Freien zu unternehmen, sich in die Villa zurückzogen, um Gruselgeschichten zu schreiben. In diesem Jahr entstand der Roman *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*.

Das Jahr ging in die Geschichtsbücher ein als das ›Jahr ohne Sommer‹. Die Ursache für dieses ungewöhnlich kalte Jahr wurde erst 1920 entdeckt. Sie fand sich Tausende

When Vesuvius erupted on August 24, 79 AD, covering Pompeii and the small seaside resort of Herculaneum with a rain of ash, it was not only a natural event of tremendous force—it also destroyed an entire intellectual world, contained on rolls of papyrus in a villa: a world contained in writings by the Roman philosopher Lucretius. Several of these papyrus rolls were deciphered only in the 1980s, but a few copies of Lucretius's foundational text *De rerum natura* survived the Middle Ages. It was rediscovered in a German abbey in 1417 by a Roman book hunter. Its materialistic philosophy of atomism crucially influenced the thinkers whose scientific worldview emerged in the 16th and 17th centuries, such as Giordano Bruno, Galileo, and Newton.

A second rain of ash takes us to Switzerland in the early 19th century. In the summer of 1816, Mary Shelley stayed in a villa on Lake Geneva with Lord Byron and his personal physician John Polidori. The summer was so cold that instead of going for walks outside, Mary Shelley and Polidori retreated to the villa to write horror stories. The novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* was the result. That year went down in history as the 'year without a summer.' What caused the unusually cold year was not discovered until 1920, and was to be found thousands of miles away in Indonesia. There, on the island of Sumbawa, the Mount Tambora

von Kilometern entfernt in Indonesien. Dort war auf der Insel Sumbawa im April 1815 der Vulkan Tambora ausgebrochen und hatte Megatonnen von Staub und Asche in die Atmosphäre gespieen. Die Staubteilchen, die durch Luftströmungen rund um die Erde verteilt wurden, kühlten das Weltklima für mehrere Jahre ab. Dies führte u.a. in Europa aufgrund niedriger Temperaturen und Regenfälle zu Missernten und Hungersnöten.

In beiden Entwicklungen, zum Ende des 1. Jahrhunderts wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ist die Asche, das schwarze Licht, der Hauptakteur und in beiden verweben sich Natur- und Kulturgeschichte aufs Engste. Die dramatische Veränderung der Lebenswelt durch den natürlichen Aschenregen greift zutiefst in die Kultur- und Geisteswelten ein.

Das tote Licht verdunkelt die Welt, gleichzeitig artikulieren sich aber neue Erkenntnisweisen, welche die Dynamik der Prozesse in einer dramatischen Weise weiterführen.

Im 19. Jahrhundert beginnt nämlich die Menschheit, mit Hilfe wissenschaftlich-technologischer Infrastrukturen, die fossilen Energien, die der Planet über Millionen von Jahren produziert hat, in nie gekanntem Ausmaße auszubeuten. Die bei den Verbrennungen erzeugte Flugasche wird zu einem zentralen Marker dieser neuen Erdepoche, dem Anthropozän.

volcano erupted in April 1815, spewing megatons of dust and ash into the atmosphere. The dust particles, scattered around the world by air currents, cooled the planet's climate for several years. In Europe, among other places, the resulting low temperatures and rainfall led to crop failures and famines.

In both the late 1st century and the early 19th, ash—the black light—was the main actor; in both, natural and cultural history were closely intertwined. The dramatic environmental changes caused by a natural rain of ash had a profound impact on the intellectual and cultural worlds as well.

Dead light darkens the world but at the same time articulates new ways of knowing, continuing the dynamic process in a dramatic new way.

I am referring to how, in the 19th century, humanity began with the help of a new scientific technological infrastructure to exploit like never before the fossil fuel the planet had produced over millions of years. The airborne fly ash produced when that fuel is burned is one of the central markers of our new geological epoch, the Anthropocene.

Für *Deep Time* stellte Jakob Mattner die Asche durch die Verbrennung von Tageszeitungen her. In den Bildern überlagern sich dadurch verschiedene Zeitschichten: Die dargestellte Tiefenzeit des Planeten verwebt sich durch das Herstellungs-Verfahren mit aktuellen Nachrichten unserer Zeit.

Es ist genau diese Verwobenheit von Erd- und Menschheitsgeschichte, die die Dramatik unserer Zeit ausmacht. Indem die Energien, die in Millionen von Jahren durch den Planeten produziert wurden, in der kurzen Zeit von zwei bis drei Menschengenerationen freigesetzt werden, droht der Kollaps des Erdsystems.

Die Frage nach dem, was Leben ist, wie es entsteht, wie es aber auch permanent vom Tode bedroht ist, helles Licht und totes Licht, durchzieht die Ausstellung. Dabei hat der Zusammenhang zwischen toter Materie und Leben, aber auch zwischen verschiedenen Formen des Lebens, Denker und Künstler seit der Antike beschäftigt, insbesondere Ovid in den *Metamorphosen*.

Auf eine der Geschichten Ovids verweist das Bild *Daphne-Nord*.

In ihr verspottet Apollon den Liebesgott Eros als schlechten Schützen. Dieser rächt sich, indem er einen Liebespfeil mit einer goldenen Spitze auf ihn abschießt. Der getroffene Apollon verliebt sich unsterblich in die Nymphe Daphne.

For his *Deep Time* work, Mattner produced ashes by burning newspapers. As a result of this production process, different layers of time overlap in the images: the depicted deep time of the planet is interwoven with current news of the day.

It is precisely this interweaving of geological and human history that makes our era so dramatic. As the energy the planet produced over millions of years is released in the staggeringly short period of two or three human generations, the earth system is threatened with collapse.

The question of what life is, how it arises, and how it is constantly threatened by death—bright light and dead light—runs throughout Mattner's exhibition. The connections between dead matter and life, and between different forms of life, have also occupied thinkers and artists since antiquity, especially Ovid in *The Metamorphoses*.

Mattner's painting *Daphne North* refers to one of Ovid's stories, in which Apollo mocks Eros, the god of love, for daring to use a bow and arrow.

Eros takes revenge by shooting Apollo with a gold-tipped arrow, causing him to fall eternally in love with the nymph Daphne; she, however, has been shot by Eros's other arrow, causing her to never love.

Daphne wird aber von einem anderen Pfeil getroffen, der genau das Gegenteil bewirkt. Als der Gott sie zu vergewaltigen droht, flieht Daphne. Erschöpft von der Verfolgung durch Apollon fleht sie zu ihrem Vater Peneios, dass er ihre – den Apollon reizende – Gestalt wandeln möge. Daraufhin erstarren ihre Glieder und sie verwandelt sich in einen Lorbeerbaum. Der Lorbeer war Apollon seither heilig. Zum Gedenken an Daphne trug er einen Lorbeerkranz.

Wie der Titel *Metamorphosen* schon sagt, sind für Ovid die verschiedenen Lebensformen und Seinsbereiche nicht fest voneinander abgegrenzt. In einem immerwährenden Stoffwechsel können sie ineinander überführt werden. Daphne wird zu einem Lorbeerbaum, in einer anderen Geschichte verwandelt sich die von dem Künstler Pygmalion hergestellte Elfenbeinskulptur zu der lebendigen Frau, die er liebt.

Während Apollon mittels eines Lorbeerkranzes die Verwandlung Daphnes betrauert, greift Mattner die Trauer des Gottes mittels einer Trauerweide auf und übersetzt sie damit aus der Vegetation des Mittelmeerraumes in den Norden Europas. Auf einem mit Schellack grundierten Papier bestäubt er die Zweige und Blätter der Trauerweide und die Zwischenräume der Bildfläche mit einem schwarzen Farbnebel, der sich langsam absenkt. Nach dem Entfernen der Zweige wird die Trauerweide als goldgelbe Erscheinung sichtbar.

When Apollo tries to rape her, Daphne flees and eventually, exhausted, begs her father, Peneus, to change her shape which so excites Apollo. At once her limbs stiffen and she turns into a laurel tree. Ever since then, the laurel was sacred to Apollo. He wears a laurel crown in memory of her.

As the title *Metamorphoses* already makes clear, Ovid doesn't see the different forms and areas of being as clearly distinguished. In a kind of perpetual metabolism, they can be transformed into one another. Daphne becomes a laurel tree; in another story, an ivory sculpture made by the artist Pygmalion is transformed into a living woman he loves.

While Apollo mourned Daphne's transformation by wearing a laurel wreath, Mattner takes up the god's grief with a weeping willow, thus translating that grief from Mediterranean to northern European vegetation. On paper primed with shellac, he scatters a cloud of black paint dust that slowly settles onto the leaves and branches of a weeping willow and the white space of the picture surface. Once the branches are removed, the weeping willow becomes visible as a golden yellow apparition.



Daphne Nord / Daphne North, 2019
Lack auf Japanpapier / Varnish on Japanese paper
157 × 100 cm

Im Herstellungs-Prozess sind die Pflanzen also ein abschirmender Schutz; sie »tragen« die schwarze Farbe. Das Bild entsteht quasi im Umkehr-Verfahren. Während des Vorgangs wird im verdeckten Bild gearbeitet.

Der Herstellungs-Prozess des Bildes erweist Apollon als Gott des Lichts eine mehrfache Referenz. Der Gott gilt in der Antike als der Goldhaarige. Die Pflanzen als zentrale Lichtarbeiter auf der Erde sichern als Schirm des goldenen Schellacks die Erinnerung an den Gott des Lichts gegen das Vordringen der schwarzen Acrylfarbe.

Da, wo Micha Ullmans *Stufen* aus dem Jahre 2012 im Kirchenboden in den Untergrund führen, begegnen wir zwei Bildern, die mit ihrem Titel *Waste Land* an einen Dichter erinnern, der sich schon

The plants in this process act as a protective shield, 'enduring' or 'bearing' the black paint. The picture is created using a reverse process, so to speak, in which work is done within a hidden image. The way the image is made invokes Apollo as the god of light in several ways. One of his ancient names was "the golden-haired one"; plants, as the earth's vital engines taking light as their raw material, shield the yellow shellac, protecting the memory of the god of light against the inroads of the black acrylic paint.

Where Micha Ullman's 2012 *Steps* in the church floor lead underground, we encounter two of Mattner's pictures called *Waste Land*, invoking a poet who, at the beginning of the 20th century, grappled



Waste Land I, 2023
Acryl auf Hartfaser / Varnish on fiberboard
85 × 185 cm

zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer Zivilisationskrise auseinandersetzte, die in vielen Aspekten mit unserer eigenen Situation zu tun hat.

In dem Gedicht *The Waste Land*, vielleicht dem bedeutendsten Gedicht des 20. Jahrhunderts, setzt sich Thomas Eliot mit der Sinnkrise auseinander, die durch die technologischen Revolutionen und den ersten Weltkrieg ausgelöst wurde. Es ist ein Leiden an einer Welt, die zerbarst und in der die Zivilisation durch die Barbarei des Krieges wieder in eine Form des Naturzustandes zurückzufallen drohte.

Auf den beiden Bildern von Mattner erscheinen fragile Pflanzengebilde, die durch feingliedrige, an Nervenstränge erinnernde Linien miteinander verbunden

with a crisis of civilization in many ways like our own.

T.S. Eliot in *The Waste Land*, arguably the most important poem of the 20th century, grappled with the crisis of meaning triggered by technological revolutions and World War One. The poem is filled with pain from a world falling apart in which the barbarism of war threatened to turn civilization back into a form of the natural state.

Mattner's two images show fragile plant structures connected to one another by delicate lines reminiscent of nerves. In this desolate landscape, the eye gets lost



Waste Land II, 2023
Acryl auf Hartfaser / Varnish on fiberboard
85 × 185 cm

sind. In dieser Ödnis verliert sich der Blick in einem Raum, der sich jedem Orientierungsversuch entzieht. Es sind Bilder eines Restlebens in einer völlig kollabierten Umwelt. Aber gerade diese Grenzerfahrung stellt noch einmal in einer existentiellen Form die Frage nach dem Leben.

Im Jahre 1944, also im Zweiten Weltkrieg, veröffentlicht der Physiker Erwin Schrödinger eines der bedeutendsten Bücher der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Titel *What is Life?*⁵ Seine Antwort ist überraschend und ungewöhnlich: »Leben ist Materie, die in ihrer Umgebung für eine Zunahme der Entropie sorgt.«⁵

Da die Entropie das Maß an Unordnung in einem System darstellt, heißt dies: Das Leben erhält eine große Zahl von Molekülen auf einem hohen, aber dynamischen Ordnungsniveau, indem es seiner Umwelt permanent Ordnung entzieht. Dies geschieht bereits bei der Nahrungsaufnahme, bei der die Energie, die in der Umwelt gespeichert ist, in unsere Körper übertragen wird. Wichtig ist, dabei zu verstehen, dass die beiden Extremsituationen, nämlich: die Entropie geht gegen Null, oder aber: die Entropie erreicht ein Höchstmaß, zum Tod führen, da der Nullwert, der zwar höchste Ordnung garantiert, in gewisser Weise den Kältetod bedeutet, während ein Höchstmaß an Entropie das völlige Chaos darstellt.

in a space refusing every effort at orientation. These are images of a vestigial residue of life in a completely collapsed environment. But precisely this borderline experience once again poses the existential question of life.

In 1944, during World War II, the physicist Erwin Schrödinger published one of the most important books of the first half of the twentieth century, called *What Is Life?* His answer was surprising: he said that life is matter that increases the amount of entropy in its environment.⁴

Since entropy is the amount of disorder in a system, this means that life maintains a large number of molecules at a high but dynamic level of order, and does so by constantly removing order from its environment. This happens when we eat, for example, transferring energy stored in the environment into our bodies. It is important to understand that the two extreme situations both lead to death. When entropy approaches zero, guaranteeing the maximum degree of order, the world is frozen to death; a maximum level of entropy represents complete chaos.



Waste Land III, 2023
Acryl auf Hartfaser / Acrylic on fiberboard
39 × 82 cm

Vor diesem Hintergrund verschmilzt in den *Waste Land*-Bildern die Zeit: Sie verweisen auf Anfang und Ende zugleich, auf die Genesis wie die Gegenwart.

Hier könnte gerade Leben in einer Ödnis entstehen. Wir könnten aber auch am Ende angekommen sein: Wo das Leben auf dem Planeten für so viel Entropie gesorgt hat, dass es kollabiert. Es gibt aber auch noch ein Drittes: Vielleicht handelt es sich im Sinne der *Metamorphose* um ein Ende, in dem ein Anfang liegt. So würde es vielleicht Theiresias, der blinde Seher, sehen, dem eine Hauptrolle in dem Gedicht *The Waste Land* zukommt. Er muss auf das Licht der Sonne verzichten, sieht aber die Zukunft.

This is the background for the conflation or fusing of time periods in Mattner's *Waste Land* images: the pictures refer to the beginning and the end, to Genesis and the present, at the same time.

Life may be emerging in a wasteland, but we could also have reached the end, where life on the planet has created so much entropy that it collapses. There is also a third possibility: Maybe we are witnessing, along the lines of Ovid's *Metamorphoses*, an end that contains a new beginning. That is perhaps how Tiresias, the blind prophet who plays a major role in the poem *The Waste Land*, would see it. He has to do without light from the sun, but he sees the future.

Unser Blick richtet sich jetzt auf den Altarraum und trifft dort auf das Bild mit dem Titel *Alpha*. Alpha ist der erste Buchstabe des griechischen Alphabets. Er symbolisiert den Anfang.

Es ist der Prolog des Johannes-Evangeliums, der den Anfang von allem in der Verbindung von Sprache und Licht sieht, insbesondere den Anfang des Lebens: »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Alles ist durch es geworden, und ohne es ist nichts geworden. Was geworden ist – in ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht ergriffen.«⁶ Der letzte Satz verweist auf Christus als den Lichtbringer. Und es ist Christus, der in der Offenbarung des Johannes, der Apokalypse, sagt: »Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende.«⁷

Our gaze now turns to the altar, and there we see the picture called *Alpha*, the first letter of the Greek alphabet. It symbolizes the beginning.

It is the prologue of the Gospel of John that sees the beginning of all things, especially life, in the connection between language and light: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. ... All things were made by him; and without him was not any thing made that was made. In him was life; and the life was the light of men. And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not." This last sentence refers to Christ as the bringer of light. And it is Christ who says, in the Apocalypse, the Book of Revelation: "I am Alpha and Omega, the beginning and the end, the first and the last."



St. Matthäus / St. Matthew's
Kulturforum Berlin, 2023/2024

Im *Alpha*-Bild des Altarraums verschmilzt der christliche Bedeutungskosmos, der Göttlichkeit, Licht, Logos und Leben in eins setzt, mit der Bildsprache Mattners, deren säkulare Ästhetik den Zusammenhang von Licht, Erkenntnis und Leben entfaltet.

The altar's *Alpha* image merges the Christian universe of meaning, which brings together divinity, light, logos, and life, with Mattner's pictorial language, whose secular aesthetics express a connection between life, light, and knowledge.



Alpha, 2023
Mischtechnik mit Kupfergold / Mixed media with copper gold
220 × 165 cm

War in der frühen *Zwielicht*-Skulptur noch der Schatten der Hauptakteur, so ist es im Altarraum das Licht selbst.

Dabei entstand das Bild – ganz im Sinne des Interrelationalen bei Goethe – in der Interaktion zwischen Künstler und Material.

Der Künstler lässt sich auf einen offenen Prozess ein, den er weitgehend geschehen lässt: Auf die schwimmende Oberfläche einer geschwärzten Hartfaserplatte wurden Kupferpigmente aufgebracht. Durch das Bewegen der Platte – hier interagiert der Künstler physisch mit dem Prozess – wird das physikalische Verhalten von Wasser und Kupferpigment im »Fließenlassen« gesteuert.

Als Mattner mit dem Ergebnis der Fließbewegung zufrieden war – hier interveniert er als Wahrnehmender – ließ er das Ganze ruhen und wartete, bis es trocken war.

Der Künstler entfaltet also einen offenen Prozess, in dessen Resultat, dem fertigen Werk, sowohl materielle wie subjektive Spuren sichtbar werden. Die in diesem offenen Prozess erzielte Pigment-Licht-Dichte auf schwarzem Untergrund erzeugt beim Betrachter den Eindruck, dass das Licht aus der Materie heraus in den Kirchenraum strahlt.

Das Bild, das ungerahmt in die Apsis gesetzt wurde und ihre architektonische Krümmung aufnimmt, wirkt als ein Fenster zur Außenwelt, deutet aber in seiner kosmischen, wolkengleichen Licht-Erscheinung den Blick nach oben an. Es verbindet die Horizontale mit der Vertikalen, die Erde mit dem Himmel.

While in the earlier work *Twilight* shadows played the primary role, here in the sanctuary it is light.

In the spirit of Goethe's interrelationship of subjective and objective, Mattner's image is created in an interaction between the artist and his material.

He engages in an open-ended process that he largely just lets happen: copper pigments are applied to the surface of the water where a blackened piece of fiberboard is floating. He physically interacts with the process by moving the board—controlling the physical behavior of water and copper pigment while letting it 'flow.'

When he is satisfied with the results of this flowing movement—here he intervenes as a perceiver—he lets the whole thing rest and waits until it dries.

He thus lets an open process unfold, and both materials and subjective traces are visible in its result, the finished work. The density of pigment and light on a black background achieved in this process gives the viewer the impression that light is radiating into the church space out of the material.

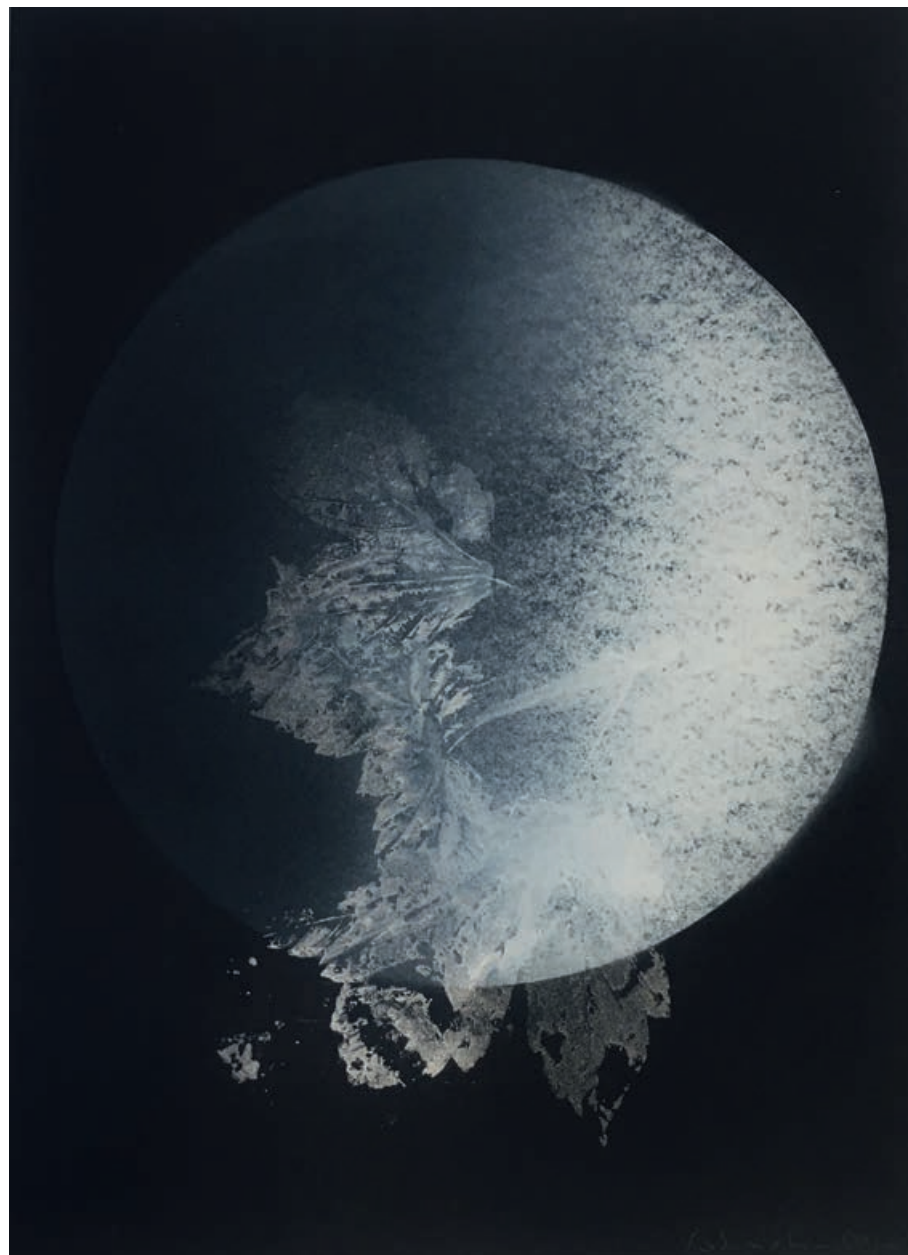
The picture, installed unframed in the apse and picking up on its architectural curves, acts as a window to the outside world, but in its cosmic appearance of cloud-like light it suggests a view looking up. It connects the horizontal with the vertical, the earth with the sky.

Epilog: Rudolf Zwirner hat in seinem wunderbaren Eröffnungsvortrag auf der Grundlage einer langjährigen Beschäftigung mit Jakob Mattners Werk »Licht, Zeit, Raum und Zufall« als Mattners Lebensthemen beschrieben. Aus der Sicht des hier Gesagten stellen diese Themen die Grundelemente einer Grammatik der Erscheinungen bereit, die es Mattner erlauben, sich in Anschluss an Goethe und doch auch in seiner Abwandlung mit den Urphänomenen von Leben und Tod auseinanderzusetzen. Dabei geht es, existenziell gesehen, darum – und hier greife ich einen Grundgedanken von Jakob Mattner auf – mit der Unbehaustheit unseres Lebens, die in der Dialektik von Leben und Tod besteht, so umzugehen, dass wir handlungsfähig werden.

Epilogue: In his wonderful opening lecture, Rudolf Zwirner, after many years of looking at Mattner's work, described "Light, Time, Space, and Chance" as Mattner's great themes. In relation to what I have said here, these themes provide a basic grammar of phenomena that allows Mattner to explore the original phenomena of life and death along Goethean lines but also in his own way. From an existential point of view, what matters is to engage with what Mattner himself thinks of the homelessness or unhousedness of our life, an ungrounded state consisting in the dialectic of life and death, in such a way that we become capable of action.

- 1 Bernd Scherer, *Der Angriff der Zeichen: Denkbilder und Handlungsmuster des Anthropozäns*, Berlin: Matthes & Seitz, 2022.
- 2 Genesis 1,1–2,4a.
- 3 Werner Heisenberg, *Das Naturbild Goethes und die technisch-wissenschaftliche Welt*, Vortrag auf der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft zu Weimar, 21. Mai 1967. *Über Goethe und die Abstraktion*, 1968 (Aufzeichnung des Vortrags online) https://youtu.be/7PlI7Ref2_Y?si=UJlJ1ewT9aDabI_f
- 4 Goethes Werke, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München: Beck, 1978, 11. Auflage, Bd. 1, S. 365.
- 5 Erwin Schrödinger, *What is Life? With Mind and Matter*, Cambridge University Press, 1967, S. 71 (erste Auflage: *What is Life?*, 1944).
- 6 Johannes, 1,1; 1,3
- 7 Johannes, 22,13

- 1 [The Attack of the Signs: Thought-Pictures and Patterns of Action in the Anthropocene].
- 2 Werner Heisenberg, [Goethe's Idea of Nature and the Technical Scientific World], lecture given to the Goethe Society, Weimar, Germany, May 21, 1967. [On Goethe and Abstraction], lecture, 1968, video available online at https://youtu.be/7PlI7Ref2_Y?si=UJlJ1ewT9aDabI_f
- 3 Goethe, untitled poem in the prefatory material to *Theory of Colours* (1810).
- 4 Erwin Schrödinger, *What Is Life? With Mind and Matter* (Cambridge University Press, 1967), p. 71 (first edition: *What Is Life?*, 1944).



Fundamentum Organicum, 2023
Frottage, Acryl auf Papier / Rubbing, acrylic on paper
40 × 30 cm

Verena Auffermann, Pfarrer Hannes Langbein, Jakob Mattner

Kunst im Raum der Kirche

VERENA AUFFERMANN Wir sehen hier ein Werk, das in unsere schreckliche Zeit passt, in das, was uns alle beschäftigt, bewegt, betrübt, was uns sprachlos macht – sprachlos auch deshalb, weil das, was wir hier sehen, vor unserer Zeit beginnt und wir über etwas nachdenken, das nicht nur vor uns, sondern vor allem menschlichen Leben entstanden ist. Es ist vielleicht auch etwas tröstlich, sich eine Erde zu denken ohne uns Menschen.

Das Thema ist ›Deep Time‹, die ferne Zeit vor Milliarden von Jahren, einer Dimension, wie wir sie uns nicht vorstellen können.

Herr Langbein, Sankt Matthäus ist eine evangelische Kirche, eine kahle Kirche ohne Schmuck und ich freue mich als Katholikin darüber, dass Sie, sozusagen durch eine Art von Hintertür, die Bildwelt zurückgeholt haben in diesen Raum. Was hat Sie dazu bewogen und wie bekommt Ihnen als Pfarrer dieser Kirche das Konzept dieser Bilder?

HANNES LANGBEIN Es bekommt mir und uns hier gut. Ich bin auch nicht der Erste, der Kunst in diese Kirche holt. Die Kulturstiftung St. Matthäus gibt es seit 1999, mein Vorgänger Christhardt Georg Neubert hat diese Arbeit begonnen.

Ich würde auch generell sagen, dass nicht ich Bilder hier hereinhole, sondern wir tun das ja immer schon! Wir sind Menschen und machen uns Bilder. Hans Jonas hat ihn mit dem Begriff ›homo pictor‹ treffend

Art in the Space of the Church

VERENA AUFFERMANN The work we see here fits well with our terrible times and with what concerns us all, moves us, saddens us, leaves us speechless. The work leaves us speechless also because it makes us think about what began before us, indeed before all human life. Perhaps it is somewhat comforting to imagine an earth without us humans.

The exhibition's theme is 'Deep Time': the distant age billions of years ago, a dimension we cannot imagine.

Pastor Langbein, St. Matthew's is a Protestant church, bare and unadorned. As a Catholic, I'm glad you've brought the world of visual images back into this space, through a kind of back door, so to speak. What made you decide to do this, and as the pastor of this church, how do you feel about the basic idea of these images?

HANNES LANGBEIN I find them very appropriate. I am not the first person to bring art into this church, by the way. The Foundation, the Kulturstiftung St. Matthäus, was set up back in 1999; my predecessor, Christhardt Georg Neubert, started this work.

I would also say more generally that I am not bringing images in here, we have always done that! We are people, we make images for ourselves. Hans Jonas aptly

benannt, den Menschen, der sich immerfort Bilder macht.

Auch, wenn wir in eine Kirche kommen, bringen wir schon Bilder mit. Martin Luther sagte das im Kontext der Bilderstürme. Während der großen Debatte in Wittenberg wollten die eher Theologie-Reformierten die altgläubigen Bilder nicht mehr und haben damit begonnen, sie aus der Kirche herauszureißen, während Luther auf der Wartburg die Bibel übersetzte.

Als Luther davon erfuhr, ist er vor Ort eingeschritten mit dem Argument: Ihr könnt hier die Bilder herausreißen wie ihr wollt, wenn ihr am nächsten Tag in die leere Kirche kommt, bringt ihr sie wieder mit, nämlich als eigene, als innere Bilder. Genau auf sie kommt es an, weil innere Bilder besonders stark sind und es kommt darauf an, welche inneren Bilder wir uns machen, insbesondere mit Blick auf Gott. Das war die eigentliche Sorge von Luther: machen wir uns die richtigen inneren Bilder von Gott? Aus der Sicht der damaligen konfessionellen Streitigkeiten gab es falsche Bilder. Luther war zum Beispiel die *Schutzmantel-Madonna* verhasst, weil er der Meinung war, sie ist ein solches falsches Bild.

Weil wir Menschen innere Bilder mitbringen, müssen wir förmlich mit ihnen arbeiten. Im Kunst-Programm der Stiftung interessieren uns besonders die zeitgenössischen Bilder, weil es einen Bruch gegeben hat im Laufe der Geschichte. Wenn wir zurückschauen: Die katholische Perspektive reicht weit zurück in eine bildderreiche Tradition, eine Bildauftrags- und

named the human being 'homo pictor': one who is constantly making images. Even when we walk into a church, we bring images with us. Martin Luther said that, in the context of the iconoclasm. During the great debate in Wittenberg, the Reformed theologians no longer wanted the old religious images and began to tear them down and rip them out of the church, while Luther was translating the Bible at Wartburg.

When Luther heard about this, he took action at once, arguing that you can tear down the images here as much as you want, but tomorrow when you walk into the empty church, you'll bring images back with you, as your personal, mental images.

That is what matters, because mental images are especially strong. The question is what mental images we create, especially with regard to God.

That was Luther's real concern: Are we creating the right mental images of God? In the context of the denominational disputes of the time, there were accusations of false images. For example, Luther hated the *Madonna of the Protective Cloak* because he thought it was a false image.

Because we bring mental images with us, we literally have to work with them. In the Foundation's art program, we are particularly interested in contemporary images because there has been a break in the course of history.

When we look back, we see that the Catholic perspective reaches into a long tradition rich in images, both making



Maria als Mutter des Erbarmens / Schutzmantelmadonna
Mary as the Mother of Mercy / Protective Mantle Madonna, um / c. 1460
Fra Filippo Lippi

Pappelholz / painted poplar panel, 100 × 228 cm
[vermutlich zerstört im Mai 1945 im Leitturm des Flakbunkers / presumed destroyed
in May 1945 in the control tower of the anti-aircraft bunker Berlin Friedrichshain]

Bildgestaltungs-Tradition. Kunstwissenschaftler wie Werner Hofmann sagen, den ersten Bruch gab es mit der Reformation.

VERENA AUFFERMANN Jakob Mattner hat diese Ausstellung etwa zwei Jahre lang vorbereitet. Wie kamst du zum Thema der Zeit-Ausdehnung?

JAKOB MATTNER Als die Idee aufkam, hier auszustellen, habe ich mich zunächst einmal gefreut. Wie es dann oft so ist: Es wird einem die Dimension klarer, und man freut sich schon nicht mehr so sehr. Man analysiert das Ganze und wenn man nicht richtig nachdenkt, ist der erste Impuls: Ich suche jetzt die schönsten Bilder in meinem Atelier heraus und hänge sie dort hin. Dann stellt man fest: Eine Kirche ist kein Museum, keine Galerie und auch kein Atelier.

images and commissioning them. Art historians like Werner Hofmann say that the first break occurred with the Reformation.

VERENA AUFFERMANN Jakob Mattner spent about two years preparing this exhibition. How did you arrive at the theme of Deep Time?

JAKOB MATTNER I was happy to be invited to show here, but as often happens, once the dimensions of the task become clearer to you you're not quite so happy anymore. You analyze the whole thing; if you don't really think about it, your first impulse is to pick out the most beautiful pictures in your studio and hang them here, but then you remember that a church is not a museum, a gallery, or a studio.

Dann wird es schwierig, denn es entstehen Fragen: wo stehst du in diesem Zusammenhang? Wie siehst du dich?

Auf keinen Fall wollte ich, dass meine Bilder, die sonst in anderen Zusammenhängen zu sehen sind, sakrifiziert werden.

Wir führten dann Gespräche, Pfarrer Langbein und ich. Ich bin nicht konfessionell aufgewachsen und habe darüber nachgedacht, wieder einmal, wie mein Verhältnis zur Kirche ist, zum spirituellen Raum.

Diese Kirche ist ein spiritueller Raum und das ist für mich wichtiger als die Konfession, die hier zuhause ist.

Aus diesen Gesprächen entstand für mich die Idee, in der Zeit zurückzugehen, vor das Kreuz, vor die Heilsgeschichte des Leidens, bevor die Menschen überhaupt auf der Welt waren, in die Tiefenzeit, die *Deep Time*.

Mein Gedanke war, dass alle Religionen der Welt es mit der Schöpfung zu tun haben, unabhängig davon, was sie fühlen, was sie denken, wo sie sich befinden.

Dann fing ich an mit der Serie *Fundamentum Organicum*, dem dritten Tag der Genesis. Nach dem Entstehen des Lichts und des Wassers besiedeln die Pflanzen die Welt.

Ich lasse sie aus dem tiefen Raum kommen, aus dem All, auf Planeten, Meteoren oder wie auch immer die Aminosäuren uns hier erreicht haben.

At that point it becomes difficult, because questions arise such as: Where do you stand in this context? How do you see yourself?

I definitely didn't want my pictures, which are usually seen in other contexts, to be sacrificed so that I could qualify as a religious painter.

Pastor Langbein and I then had discussions. I didn't grow up belonging to a specific church, and I started thinking about it again: What is my relationship to the church, to a spiritual space.

This church is a spiritual space and that is more important to me than which specific denomination it houses.

From these conversations I came up with the idea of going back in time, before the cross, before the sacred history of salvation through suffering, before there were even people in the world. Back into *Deep Time*.

My idea was that every religion in the world, regardless of what else they feel or think or where they are, has something to say about creation.

That's when I started the series *Fundamentum Organicum*, the third day of Genesis. After the creation of light, and of water, plants populate the world.

I let them come from deep space, outer space, on planets, meteors, or however amino acids reached us here.



Fundamentum Organicum, 2023
Frottage, Acryl auf Papier / Rubbing, acrylic on paper
40 × 30 cm

Mit der Idee der Tiefenzeit habe ich anfangen können, an neuen Bildern zu arbeiten, mit bestimmten Phänomenen, wie ich sie mir vorstelle; zu ihrer Darstellung zu kommen, wie in *Waste Land*, einer noch unbestimmten Landschaft oder wie in den *Deep Time*-Arbeiten. Das Bild in der Apsis, *Alpha*, stand am Ende dieser Entwicklung.

VERENA AUFFERMANN Die Farne, die fossilen Gewächse, gehören zu den ältesten Pflanzen; es gibt sie noch. Mit dem, was uns erhalten geblieben ist, kann man ja sehr gut in einen Dialog

With the idea of Deep Time, I was able to start working on new images, arriving at representations of certain phenomena as I imagine them, as in *Waste Land*, a not-yet-defined landscape, or the *Deep Time* pieces. The image in the apse, *Alpha*, was the culmination of this development.

VERENA AUFFERMANN Fossilized ferns are among the oldest plants that exist, but there are still ferns today. It is easy to enter into a dialogue and communicate with something that's been preserved. But then

treten, sich verständigen. Aber dann hast du einen weiteren Schritt gemacht, in *Waste Land* ist das Universum fortgeschritten, da bewegen sich Äste wie Pflanzenarme. Ich stelle mir die ›Zeit vor der Zeit‹, also vor der vom Menschen gezählten Zeit, eher als Gestein oder als Geröll vor.

JAKOB MATTNER Eine Erklärung dafür zu finden, wie Vorstellungen ins Bild gesetzt werden, ist schwierig. Es sind komplizierte Prozesse. Auf der einen Seite werden diese Bilder schon dadurch, dass sie horizontal sind, automatisch als Landschafts- oder Meeresbilder wahrgenommen.

Ich benutze die Pflanzenelemente aber auch, um Vordergrund und Hintergrund zu schaffen, um ein Maß und um Raum zu schaffen. Es geht auch um die Lösung formaler Probleme, um formale Entscheidungen. Als die Landschaften im Atelier entstanden waren, fing mein Blick an, zu zerfließen, zu schwimmen. Die Ortlosigkeit der *Deep Time* wurde so groß, so unbefriedigend, dass ich dachte: Da muss jetzt etwas passieren und ich habe die schwarzen Balken gemalt. Zum einen sind das Stopper für das Auge und dann sind sie auch Stopper für das Bild selbst. Es waren Prozesse, die Gedanken, die Gefühle, die Blicke bildhaft zu machen.

Rudolf Zwirner sagt mir:
»Bilder sind sichtbares Denken«.

you went farther, in *Waste Land*, where the universe has moved on: there branches move like the arms of plants. It makes me imagine the 'time before time'—before time perceived and measured by people—as something more like rock or rubble.

JAKOB MATTNER It's hard to explain how we turn ideas into pictures. These are complicated processes. On the one hand, these pictures are automatically perceived as landscapes or seascapes simply because they're horizontal.

But I also use the plant elements to create a foreground and background, to create dimensions and space. It's also a question of formal decisions, solving formal problems. When these landscapes started emerging in the studio, my own view began to dissolve, to float apart. The *Deep Time* images became so disembodied, so placeless, that it was unsatisfying and I thought something else has to happen. Then I painted the black bars. They act as barriers for the eye but also as barriers for the image itself. This was the kind of process that lets us make thoughts, feelings, and attention visible.

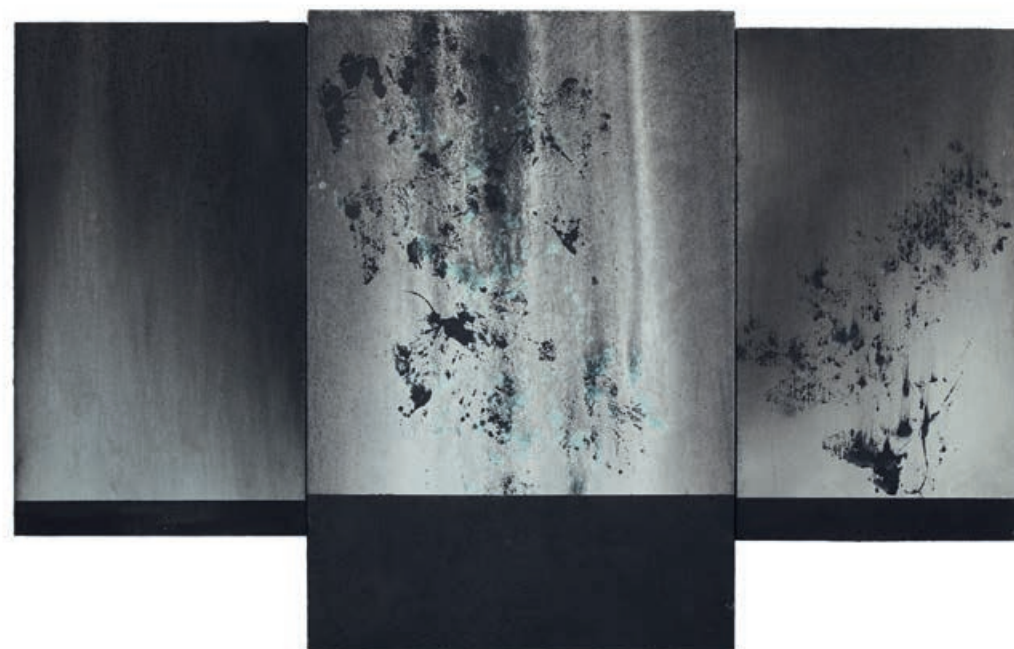
Rudolf Zwirner said to me that
"Images are thinking made visible."

Aber Bilder sind auch sichtbare Gefühle, sichtbare Wegstrecken, die man zurücklegt. Oft ist es ja so, dass man eine Arbeit anfängt und nicht weiß, wo sie endet. Irgendwann sagt einem das Bild: »Ich bin fertig, jetzt ist es genug«. Es ist ein dialogischer Prozess, ein permanentes Wechselspiel zwischen dem, was ich tue und dem, was das Getane wiederum in mir auslöst.

VERENA AUFFERMANN Das finde ich ganz wunderbar, dass die Ortlosigkeit des Alls sich quasi mit dir in Verbindung gesetzt hat, dass sie dich irritiert hat, dir sozusagen den Boden unter den Füßen weggezogen hat.

But images are also feelings made visible, and paths you've traveled. Often, you start a piece and don't know where it will end, but at some point, the picture tells you: "Okay, I'm done. That's enough." It's a dialogue, a constant interplay between what I'm doing and what the thing I'm doing then triggers in me.

VERENA AUFFERMANN That's great what you're saying: that the placelessness of the universe has in a way reached out to you and made contact, that it so to speak irritated you, pulled the rug out from under your feet.



Triptychon, 2023
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
60 × 95 cm

JAKOB MATTNER Andererseits fühle ich mich genau dort einigermaßen zuhause. Das liegt an frühen Erfahrungen oder Prägungen. Als Konfessionsloser fühle ich mich in Kirchen sehr wohl.

Wenn man eine Ausstellung für einen Ort wie diesen vorbereitet, stellen sich in der Beschäftigung damit Fragen: Wo stehst du eigentlich? Warum machst du, was du tust?

Es wurden frühe Erlebnisse mit meiner Großmutter lebendig, wie ich mit ihr auf dem Weg in die Orgelkonzerte in den Lübecker Dom oder in die Marienkirche ging. Lübeck ist bekannt als große Kirchenmusik-Stadt, besonders für ihre Orgel-Konzerte. Der Dom wurde 1942 ausgebombt; anfangs der 1950er Jahre waren die stehengebliebenen Wände Kalkweiß gestrichen, Notverglasung, Notdach, Deckenhöhe 40 Meter.

Das sind Erlebnisse, die sitzen. Sie gehören zum existenziellen, persönlichen Grund, auch die Musik, diese Atmosphäre. Da sitzt so ein Kind in einem riesigen weißen Raum, den es nur dort kennenlernen, alles Gewohnte hat eine Deckenhöhe zwischen zwei Metern 50 und vier Metern, und es hört diese Musik nicht nur einmal, sondern immer wieder. Da entsteht ein Gefühl für Spiritualität, für einen Raum, den man sonst nicht erfährt, sondern der an diesen einen Ort gebunden ist.

Es gab auch ungewöhnliche, aber für Lübeck ganz alltägliche Erlebnisse, zum Beispiel heißt die Straßenbahnhaltestelle am Dom »Fegfeuer«. Jemandeiner rief

JAKOB MATTNER On the other hand, that's also exactly where I feel more or less at home. This is due to early experiences and influences. As someone who doesn't belong to a specific church, I feel very comfortable in churches.

But when you're preparing a show for a place like this, questions arise: Where do I actually stand? Why am I doing what I'm doing?

Early experiences with my grandmother came back to me. I used to go to organ concerts with her in Lübeck's cathedral and the St. Mary's Church. Lübeck is known as a great city for church music, especially organ concerts. The cathedral had been bombed 1942 and the walls still standing in my childhood in the 1950s were whitewashed; temporary glass was put in, a temporary roof 40 meters high.

These are experiences that stay with you, of course. Along with the music and the whole atmosphere they become part of the existential background that undergird you as a person.

A child sits in a huge white space that he never experiences anywhere else—he is only used to 8-foot or 12-foot ceilings—and he hears this music not just once, but again and again. This creates a feeling for spirituality, for a space that isn't experienced anywhere else but is tied to this one place.

I also had unusual experiences that were completely everyday for Lübeck, for example, the streetcar stop by the cathedral is on Fegfeuer Street so the

dann immer: »Alle aussteigen« und dass alle darüber lachten, habe ich als Kind nicht verstanden. Wenn man da also ausstieg und durchs Fegfeuer ging, kam eine kleine Straße mit einem gusseisernen Schild aus dem 19. Jahrhundert und darauf stand »Hölle«. Das waren drei Häuser. Ging man weiter, kam man zum »Paradies« und das war von alters her an den Dom angebaut. Aber auch das Paradies war im zweiten Weltkrieg zerbombt worden.

stop is called "Fegfeuer" or "Purgatory." Someone would always shout "Everybody off!" and everyone would laugh; as a child I didn't understand why. When you got off there and walked through Purgatory, you came to a small street with a 19th-century cast-iron sign that said "Hölle" [Hell]. There were three houses. When you kept going, you got to "Paradies" [Paradise], which had been added to the cathedral centuries ago. But Paradise had been bombed in the World War II as well.



Luftangriff auf Lübeck / Bombing of Lübeck, 1942

Also es gab das Fegefeuer, die Hölle gab es, sie war bewohnt und das Paradies war kaputt. Und dann hörte man im Dom diese unglaublichen Oratorien und Orgel-Konzerte. Aus dieser Mischung an Unfassbarem lässt sich eine Menge zusammensetzen oder daraus ist bei mir sehr viel entstanden.

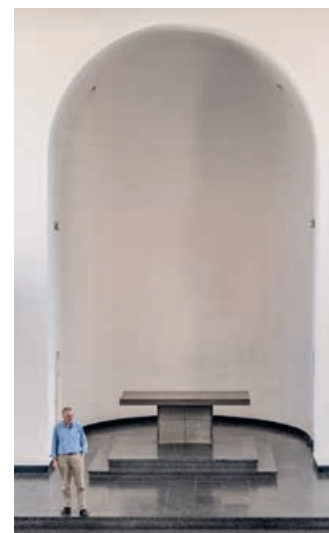
VERENA AUFFERMANN Das sieht man hier besonders am Apsis-Bild; es ist sozusagen die Apotheose dessen, was du gerade als deine Erinnerung benannt hast. Es illuminiert den Kirchenraum und gibt ihm eine andere Dimension. Du hast das Wort ›Spiritualität‹ genannt. Das *Alpha* gibt eine Vorstellung davon, dass etwas ist, was wir uns nicht vorstellen können. War die Aufgabe, für eine Apsis etwas zu konzipieren, das Schwerste für dich oder war es das Einfachste?

JAKOB MATTNER Das Schwerste. Wenn wir eine Kirche betreten, sehen wir die Apsis. Auf sie ist der gesamte Raum ausgerichtet. Wir sehen das Kreuz, wir bringen es mit, selbst dann, wenn die Apsis leer ist, so wie hier. Immer, wenn ich während der Vorbereitung hier hinkam und in der Apsis etwas stattgefunden hat, wenn also ein Bild hineingehängt oder eine Skulptur eingebaut war oder es irgendeine Art der Intervention gegeben hat, sah man das Umfangende, das Kreuz, den Christus, der seine Arme ausbreitet, das Fordernde.

So there was Purgatory and there was Hell, both of these were inhabited, but Paradise was destroyed. And meanwhile you could hear these incredible oratorios and organ concerts in the cathedral. This mixture of incomprehensible things can produce a lot, or at least it did for me.

VERENA AUFFERMANN We can see what you're saying especially in the picture in the apse, which seems to be the apotheosis of the memory you just described. The picture illuminates the church space and gives it another dimension. You mentioned 'spirituality': the *Alpha* painting suggests that there is something we cannot imagine. Was the task of designing something for an apse the hardest challenge you faced, or the easiest?

JAKOB MATTNER Definitely the hardest. When we walk into a church, we are looking at the apse. The whole space is directed there. We see the cross—even when the apse is empty, as it is here, we bring it with us. Whenever I came here while I was preparing the exhibition and something was happening in the apse—a picture was hung there, or a sculpture installed, or there was some kind of other intervention—I could see this enfolding, the cross, Christ spreading his arms, the challenge to us.



Auch wenn sie leer ist, hat die Apsis einen Anspruch. Sie gibt und sie nimmt aber auch. So empfinde ich es. Wenn man als Gläubiger oder als Tourist hier nur hinein- und wieder hinausgeht, spielt das vielleicht keine Rolle. Aber die Apsis ist ja immer da! Einer geht fünf Mal rein, erkennt ihr Angebot nicht bewusst und beim sechsten Mal, weil er in einer bestimmten Verfasstheit ist, passiert plötzlich etwas zwischen ihm und diesem Raum. Das ging auch bei mir während der Monate der Vorbereitung immer hin und her, bis ich mich entschieden habe: Wenn das Thema die Tiefenzeit ist, dann versuche, auf irgendeine Weise den Augenblick zu fassen, wo das Licht auf die Welt trifft oder auf etwas trifft, womit du es hier zu tun hast.

Even when it's empty, the apse makes demands on us. It gives but it also takes. That's how I feel. If you just come into the church and leave again, as a believer or a tourist, that may not be how it is. But the apse is always there! Maybe you go into the church five times, don't consciously recognize what it has to offer, but on the sixth time, because you're in a certain frame of mind, something suddenly happens between you and this space. I vacillated too during the months of preparing the show until I decided that if the topic is Deep Time, I should try to somehow capture the moment when light enters the world, or when light strikes something that the church space here is dealing with.

This decision brought up further memories of earlier experiences. When I was young, I went to the Mausoleum of Galla Placidia in Ravenna, an early Romanesque church; some American tourists had put coins in a machine and set lights in motion, and you could see the mosaics as small squares and fragments. Suddenly the coins ran out and the lights turned off. The tourists left the room and we stood there in the dark; it got brighter as our eyes acclimated, and then we saw that this church's windows were made of alabaster. Slowly the room filled with light and I suddenly understood how these mosaics were actually meant to be seen: not with electric light, not even with sunlight, but with the soft, diffuse light that came through the alabaster.

Diese Entscheidung hat wiederum frühere Erlebnisse oder Erfahrungen wachgerufen. Ich war in jungen Jahren im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, eine früh-romanische Kirche; amerikanische Touristen hatten eine Lichtmaschine mit Geldstücken in Gang gesetzt, man sah die Mosaiken als kleine Quadrate und Fragmente. Plötzlich ging das Licht aus, weil das Geld zu Ende war. Die Touristen verließen den Raum, wir standen im Dunkel, die Augen gewöhnten sich daran, es wurde heller und dann sahen wir, dass die Fenster in dieser Kirche aus Alabaster waren. Langsam füllte sich der Raum mit Licht und plötzlich begriff ich, wie diese Mosaiken eigentlich gedacht waren, nämlich nicht mit elektrischem Licht, auch nicht mit Sonnenlicht, sondern mit dem sanften, diffusen Licht, das durch den Alabaster schien.



Galla Placidia, Ravenna

The squares, the small grid, disappeared and the walls were like velvet. I was in a room painted with gold on velvet and the space was infinite. A Byzantine night sky opened up.

When you are dealing with a church space, such experiences with light emerge from your memory. So I tried to make something that has to do with the origin of creation and let the light flow.

I made the picture in a tub in the studio, on thin support material, because I wanted it to nestle into the apse. I didn't want to hang a flat picture that would cast a shadow, and also have a frame.

Die Quadrate, die kleinteiligen Raster waren verschwunden und da waren Wände wie aus Samt, da war ein mit Gold auf Samt gemalter Raum und dieser Raum war endlos. Es öffnete sich ein byzantinischer Nachthimmel.

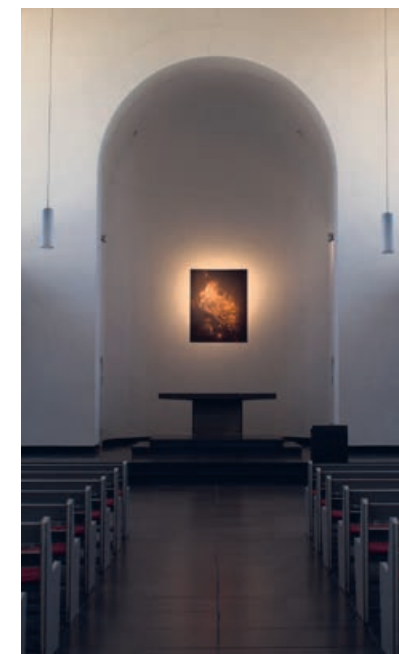
Wenn man es mit einem Kirchen-Raum zu tun hat, tauchen solche Licht-Erlebnisse aus der Erinnerung auf. Ich habe hier versucht, etwas mit dem Schöpfungsursprung zu machen und das Licht fließen zu lassen.

Das Bild ist in einer Wanne im Atelier entstanden, auf dünnem Träger-Material, denn ich wollte es in die Apsis einschmiegen. Ich wollte kein Bild hängen, das dann Schatten wirft und noch einen Rahmen hat.

Ich wollte es so in die Biegung einfügen, dass man es, wenn man hereinkommt, von Ferne wie einen Schnitt durch die Mauer wahrnimmt oder wie ein Fenster, durch das man auf ein ›Dahinter‹ schauen kann; oder auch die Umkehrung, dass das Element ›Licht‹ an dieser Stelle in den Raum hereinkommt und zwar nicht als wirkliches Licht, sondern als Licht-Metapher.

VERENA AUFFERMANN Wenn man dieses *Alpha*-Bild betrachtet, jetzt auch vor der Erinnerung an die wunderbare Kirche in Ravenna, die Galla Placidia, mit der ich ein unvergessliches Kindheits-Erlebnis verbinde, dann ist das Licht warm und bräunlich, ist es kupferfarben durch den Alabaster, der in die Kirche leuchtet. Jetzt sind wir hier in unserem Kirchenraum auch in der Tiefenzeit.

I wanted to set it into the curve in such a way that when you walk in you see it from a distance like a cutout through the wall, or a window you're looking through to something 'behind' it; or else the reverse, so that the element 'light' is coming into this space there. Not as real light, but as metaphorical light.



VERENA AUFFERMANN When I look at this *Alpha* image now, with the wonderful Mausoleum of Galla Placidia in Ravenna in mind—I too have an unforgettable childhood memory associated with that church—then I see the light as warm and brownish, copper-colored, because of the alabaster shining into the church. Here in our church space now, we are also in Deep Time.

Wenn ich es richtig verstehe, ist in dieser Tiefenzeit Gott noch nicht da. Ich frage Pfarrer Langbein: Gibt es einen Kosmos, der für sich alleine ist, der nur Kosmos ist? Oder ist Gott schon da? Wo ist er?

HANNES LANGBEIN Das ist eine große Frage. Die Erinnerung von Jakob Mattner, in seiner Kindheit in diesem großen Raum des Lübecker Doms zu stehen, da hochzuschauen, ist ja eine sehr basale menschliche Erfahrung; sozusagen als kleines Menschenwesen in dieser Größe der Welt irgendwie aufgehoben zu sein. Ich merke gerade, dass das Altarbild auch uns hier diese Erfahrung noch einmal in den Kirchenraum hereinspielt; also genau dieses Gefühl, den Blick in den Himmel, ins Universum, den Blick in die Sterne. Ich finde hochinteressant, wie sich die Dinge plötzlich miteinander verbinden. Und da ist die große Frage naheliegend: Wie nehme ich dieses Universum wahr? Ich kann es aus unterschiedlichen Blickwinkeln wahrnehmen. Ich bin einmal den Jakobsweg gepilgert und habe abends unentwegt in den Himmel geschaut und überlegt: Was ist das eigentlich da oben, ist es eine Art von Ordnung, die wir finden, oder ist es das schiere Chaos? In der Lesung von Martin Wuttke hat er das Märchen von der Großmutter aus dem *Woyzeck* von Georg Büchner rezitiert, wo ein verlassenes Kind zum Himmel guckt und der schaut es so freundlich an; als das Kind zum Mond geht, ist er ein verfaultes Stück Holz, geht es zu den Sternen, sind sie tote Mücken, geht es zur Sonne, ist sie eine verwelkte Sonnenblume.

If I understand correctly, God is not yet there in this Deep Time. Pastor Langbein: is there a universe that exists on its own, that is just the universe? Or is God already there? Where?

HANNES LANGBEIN That's a big question. Jakob Mattner's memory of being a child standing in the large space of the Lübeck Cathedral, looking up, is a very basic human experience—being a small human being somehow taken up into this huge world. I am just now realizing that his altar image is bringing this experience back to us here in the church space: exactly this feeling of looking up into the sky, the universe, looking up at the stars. I find it very interesting how things suddenly connect with each other. And of course the big question is obvious: How do I perceive this universe? I can perceive it from different perspectives. I once took a pilgrimage on the Camino de Santiago and I kept looking up at the sky at night and thinking: What is actually up there? Is there any kind of order, or is it sheer chaos? In Martin Wuttke's reading, he told us the grandmother's fairy tale from Georg Büchner's *Woyzeck*, where an abandoned child looks up at the sky and the sky looks back at him, so kind, so friendly, but when the child goes to the moon it's a rotten piece of wood, when he goes to the stars they are dead mosquitoes; when he goes to the sun it's a withered sunflower.

Ich will sagen: Es gibt da zwei Seiten und eine Offenheit, die als Provokation auch in diesen Bildern steckt, genau wie in Ihrer Frage, Frau Auffermann, ob es Gott schon in der Tiefenzeit gab. Theologisch sagen wir: Gott wird als Schöpfergott gedacht und als der Ewige. Wenn er als der Ewige gedacht wird, muss er auch in der Tiefenzeit schon präsent gewesen sein. Das führt sofort zu weiteren Fragen: ja, aber wie denn? Gott wird ja als Liebe gedacht. Liebe heißt immer, in Beziehung sein, zu wem denn in Beziehung? Gott wird auch alttestamentarisch als Vater zum Sohn gedacht, verbunden mit dem Heiligen Geist. Wir kommen da in die theologischen, eher dogmatischen Fragen.

Hier finde ich interessant, dass Jakob Mattner zwei Dinge gleichzeitig gemacht hat: Er hat sich in den weiten, offenen Raum gestellt, von dem wir als Menschen ehrlicherweise sagen müssen, dass wir nicht genau wissen, wie das Universum entstanden ist. So wie es uns auch schwerfallen sollte, als endliche Wesen vom Unendlichen, also als Menschen von Gott zu sprechen. Das ist keine Selbstverständlichkeit. Es gibt große Theologen, die sagen, es ist eine Unmöglichkeit, und indem wir es tun, tun wir eine Unmöglichkeit. Wir sind in einem Bereich, der uns schlichtweg entzogen ist. Jakob Mattner stellt sich also da hinein und erzählt gleichzeitig von diesem Bereich mit den Worten der Schöpfungsgeschichte. Er spricht vom ersten Tag mit dem Licht, das er darstellt, vom zweiten

I want to say: there are two sides and a provocative openness, that is also provocative in these images—just like in your question, Ms. Auffermann, about whether God already existed in deep time. In theology we would say: God is understood as the eternal Creator God. If he is thought of as eternal, then he must have existed in deep time too. This immediately leads to the further question: But how? God is also understood as love. Love always means being in a relationship, but in this situation who or what can he be in a relationship with? In the Old Testament, God is also seen as Father to the Son, connected to the Holy Spirit. This brings us to more dogmatic theological questions.

What I find interesting here is that Jakob Mattner did two things at the same time: He placed himself in wide open space, and if we're honest we have to say that we don't exactly know how the universe came into being. It is likewise hard for us finite beings to speak of the infinite: for us as human beings to speak of God. It's not obvious how we can, or even if we can. There are great theologians who say it's impossible and that by doing so we are doing something impossible. We have entered into a realm that is simply beyond us. Mattner puts himself in this position and at the same time tells us a story about this realm using the words of the creation story. He speaks of the first day, with his representation of light; of the second day, with the land and the sky; and of the

Tag mit Land und Himmel und vom dritten Tag, an dem die Pflanzen entstehen. Es ist die jüdische, später dann auch die christliche Narration.

Sobald wir Kunst und Kirche in Verbindung bringen, befinden wir uns in einer Ambivalenz. Das ist das Interessante in diesem Raum. Wir bewegen uns hin und her zwischen zwei Perspektiven; sie sind in dieser Ausstellung eingebaut. Es gibt die Narration der Schöpfungsgeschichte, gleichzeitig gibt es aber auch die Idee des ›Davor‹ mit einem großen Fragezeichen. Das macht es so spannend.

VERENA AUFFERMANN Für Jakob Mattner ist Licht bedeutend für das gesamte Werk von Anfang an; Licht, aber auch Dunkelheit, also das genaue Gegenteil. Ich kenne frühe Arbeiten von dir, die eine große Finsternis haben, die das Schattenreich beleuchten. Alles, was in den vergangenen 40 Jahren in deinem Werk Platz gefunden hat, ist ja auch hier im Hintergrund. Das sind die Bilder hinter den Bildern, von denen Herr Langbein vorhin gesprochen hat. Es ist die Geschichte deiner Entwicklung und ich glaube, ohne das Wort ›Licht‹ kann man überhaupt nicht mit dir reden.

JAKOB MATTNER Auch nicht ohne die Umkehrung, die Nacht. Nach meinem Studium habe ich mich gefragt, was willst du? Hier tobte der Berliner Realismus. Ich wollte ein großes Thema. Ich wollte über die Nacht, über das Zwielflicht und über den Tag arbeiten. Es sollte ja eine Weile halten, auch in meinem Denken.

third day, when plants are created. This is the Jewish and also later the Christian narrative.

As soon as we connect art with the church, we find ourselves in an ambivalent situation. That is the interesting thing about this space. We move back and forth between two perspectives, which are built into this exhibition. There is the narrative of the creation story, but at the same time there is also the idea of the 'Before' with a big question mark. That is what makes it so exciting.

VERENA AUFFERMANN Light has been important in Mattner's whole body of work, from the beginning: light but also its opposite, darkness. I remember early works by you that have a great darkness—it's like they're illuminating the realm of shadows. Everything that's found a place in your work over the past forty years is in the background here as well. These are the images behind the images that Mr. Langbein spoke of earlier. The story of your development. I get the impression that without the word 'light' it's impossible to speak to you at all.

JAKOB MATTNER It's impossible without the flip side too: night. After university I asked myself, what do you want to do? Berlin Realism was all the rage here. I wanted a big theme. I wanted to make work about the night, the twilight, the day. The theme had to be enduring, which also meant it had to take a while in my thinking.

Über die Nacht habe ich vielleicht sechs bis sieben Jahre gearbeitet. Im Zwielflicht halte ich mich bis heute auf. Und ich war immer sehr gespannt, ob und wann die Tagesarbeiten kommen. Es gab keinen Arbeitsplan, sondern fließende Übergänge.

Ich habe lange Zeit empfunden, dass die Glas-Licht-Skulpturen, die ich *Zwielflicht-Arbeiten* nenne, eigentlich der Ort sind, an den ein Künstler gehört: zwischen die Stühle, zwischen Tag und Nacht, zwischen Ja und Nein. Da ist der Platz des Künstlers, um in dieser polarisierten Welt die schwierige Position des ›Dazwischen‹ einzunehmen. Man braucht dafür eine innere Unabhängigkeit. Ich denke, mit den vegetativen Arbeiten, den Pflanzen-Bildern ist es dann doch noch Richtung Tag gegangen.

Wichtig war mir bei den *Deep Time*-Arbeiten, eine Distanz zu gewinnen zu dem, was ich mache, also nicht unterzugehen im eigenen Tun. Noch handlungsfähig zu bleiben und Entscheidungen treffen zu können. Es sind hier auch frühere Arbeiten aus der Serie *Der ferne Klang*, das sind die Musik-Planeten, die Monde, die sich außerhalb unseres Systems befinden.

I made work about the night for maybe six or seven years. I still spend time in the twilight today. And I was always very eager to discover if and when the work about day would come. I had no fixed work plan, just fluid transitions.

For a long time I felt that the sculptures of glass and light, the group I call *Twilight*, are actually where an artist belongs: between two stools, between day and night, between yes and no. That's the artist's real place, occupying the difficult 'in between' position in this polarized world. It takes an inner independence to determine this position for yourself. I think that with my vegetative works, the plant pictures, I've moved a bit towards day after all.

With the *Deep Time* pieces, it was important to me to gain a certain distance from what I was doing, not drown in my own actions. To remain able to act and make decisions. There are also earlier works here, from the series *The Distant Sound*, which are the music-planets, the moons outside our system.

Was machen immer diese Monde in den Arbeiten? Sie sind außerhalb unseres egozentrischen Systems; sie sind Beobachter, ein Material, ein Traum, eine Wirklichkeit, der wir ausgesetzt sind wie Ebbe und Flut. Jeder Bauer kann davon berichten. Unser Einfluss auf den Mond war bis jetzt nicht sehr groß. Dass es ein System gibt außerhalb unserer Existenz, war für mich immer sehr beruhigend und eine Möglichkeit, innerlich einen Schritt zurückzugehen.

VERENA AUFFERMANN Der Mond hat die gute Eigenschaft, dass er verschwindet und wiederkommt. Er gibt uns ja auch eine Denkpause.

Er ist eine von Mythen umspielte, sehr reizvolle Figur, die aktuell wieder durch alle Zeitungen ging, weil man Mondgestein, das 1978 von Apollo 17 gebracht worden ist, erst jetzt untersucht hat und nun also ganz genau weiß, dass der Mond 4,46 Milliarden Jahre alt ist, älter als man dachte. Das macht uns jetzt nicht so viel aus, denn bei Milliarden Jahren fallen 40 Millionen nicht weiter ins Gewicht.

Neben der Vorstellung von etwas, das wir uns nicht vorstellen können, gibt es hier im Raum ein weiteres Thema: ›Asche‹, die nach einem Feuer auf die Erde oder auf uns fällt.

JAKOB MATTNER Das Bild ist die Klammer zwischen der Tiefenzeit zur Jetztzeit. Früher waren Asche-Katastrophen, wie zum Beispiel die von Pompeji, Natur-Katastrophen; durch den Ausbruch des Vesuvs oder durch eingeschlagene Meteore. Inzwischen sind auch wir

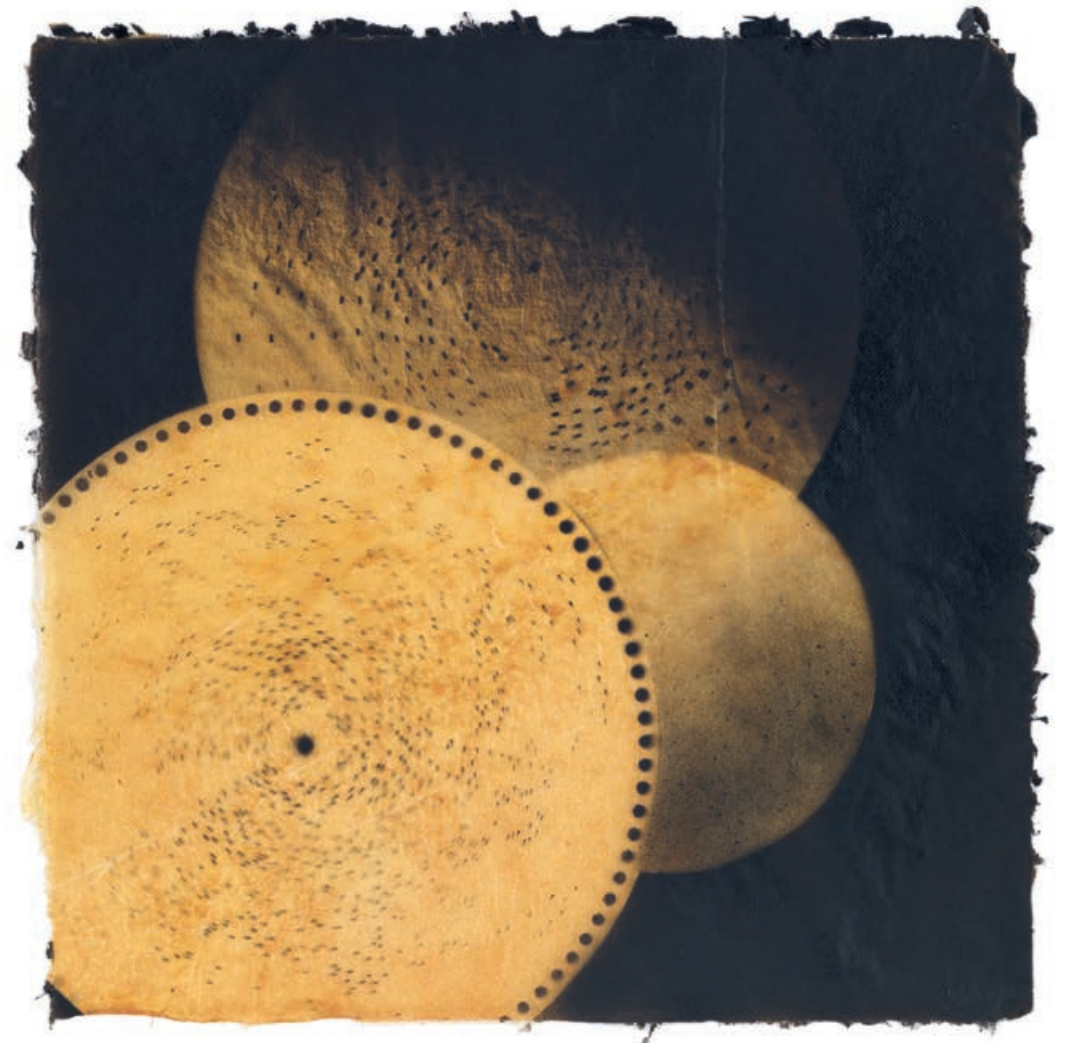
What are all these moons doing in the pieces? They exist outside our egocentric system; they are observers, a material body, a dream, a reality we are subject to like the tides. Any farmer can tell you all about it. Our influence on the moon has not been very great up to now. The fact that there is a system outside our existence has always been very reassuring for me and a way to take a step back inside my own thoughts and feelings.

VERENA AUFFERMANN The moon has the lovely quality that it disappears and then comes back. It too gives us a pause for thought and reflection.

It's a fascinating figure, with myths swirling all around it; it's been in the news again recently because the moon rocks that Apollo 17 brought back in 1978 have only just now been studied, and we now know that the moon is precisely 4.46 billion years old—older than we previously thought. That doesn't matter so much to us, because when it comes to billions of years, forty million here or there isn't that important.

But along with the idea of something that we can't imagine, there is another theme we find in this room that we haven't yet touched on: the topic of 'ash', falling on us or down onto the earth after a fire.

JAKOB MATTNER That picture is a link between deep time and the present. In the past, ash disasters such as Pompeii were natural disasters, caused by the eruption of Vesuvius or the impact of meteors. Now we too create the disasters. With this image, we have arrived in the Anthropocene.



Der ferne Klang / The distant Sound, 2018
Schellack und Lack auf Siam Papier / Shellac and varnish on Thai paper
50 x 50 cm

diejenigen, die Katastrophen herstellen. Wir sind mit diesem Bild im Anthropozän angekommen.

Die großen Natur-Katastrophen, etwa die Sintflut, die in den Geschichten der Menschheit immer wieder auftauchen, wurden als Strafe Gottes hingestellt. Das Erklärungsmodell könnte man beibehalten, aber wir können inzwischen die Katastrophen, die wir selbst herstellen, auch selbst erklären. Dafür steht das *Asche*-Bild.

VERENA AUFFERMANN Das Bild *Deep Time III*, ein eher rhythmischer, schwingender Blick auf die Erde, auf den Kosmos oder auf eine Finsternis; in welchem Universum bewegst du dich da? In dieser Welt?

JAKOB MATTNER Ich bin nicht sicher, ob das hier ist. Da sind Ambivalenzen. Diese Mond- oder Planeten-Form ermöglicht mir einen Perspektiv-Wechsel. Ich muss nicht immer hier sein.

Bei dem Bild *Der ferne Klang* bin ich nicht mehr auf dieser Erde. In meiner Vorstellung spielt die Musik eine große Rolle, da ist man sowieso in einem anderen Universum.

Das Verlassen des definierten Raums gibt mir eine große Freiheit. Ich fühle mich wohl in diesem Zustand; ein Schwebezustand – das ist eigentlich der richtige Ausdruck.

The great natural disasters appearing again and again in human history, such as the Flood, were presented as punishments from God. We can still hold onto this explanatory model, but we can also now explain these disasters as ones we ourselves create. This is what the *Ashes* picture represents.

VERENA AUFFERMANN The picture *Deep Time III* presents a unique view of the earth, of the cosmos or darkness—a rather rhythmic, swinging universe. In which universe are you moving? In this world?

JAKOB MATTNER I'm not sure if the *Deep Time III* world is our world here. It's ambivalent. This moon-shape or planet-shape allows me to change perspectives. I don't have to always be here.

In the picture *The Distant Sound*, I'm no longer on this earth. Music plays a big role in my imagination—when you're listening to music, you're in another universe anyway.

Leaving behind defined space gives me a lot of freedom. I feel good in this state: a state of suspension, that's actually the perfect expression for it.

VERENA AUFFERMANN Herr Langbein, wie reagiert Ihr Wort auf diese Bilder, wenn Sie hier predigen? Gibt es da eine Resonanz, gibt es etwas, das Sie fordert, das Sie in einen anderen Raum stellt oder sind Sie dann in Ihren Texten, Ihren Quellen, und das »Verlassen des definierten Raums«, wie es Jakob Mattner gerade nannte, spielt keine Rolle?

HANNES LANGBEIN Das kann ja gar nicht sein, dass es keine Rolle spielt. Das wäre eigentümlich. Wir hatten vorhin das schöne Sprach-Bild, dass einem der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Die Dimensionen, die Jakob Mattner aufruft, die Milliarden von Jahren der Tiefenzeit im Vergleich zu 2000 Jahren Christentum rücken einem den Kopf zurecht im Sinne von: Wie sind eigentlich die Proportionen unserer Weltgeschichte im Verhältnis zur Schöpfungsgeschichte?

Als ich vom Eingang aus das installierte Altarbild zum ersten Mal sah, kam mir sofort der Gedanke von Friedrich Schleiermacher in den Sinn, dem Berliner Theologen, der Ende des 18. Jahrhunderts aufgeschrieben hat, dass Religion nichts anderes sei als »Anschauung des Universums«.

Es steht in Verbindung zu dem, was Jakob Mattner gerade als den Vorgang beschrieben hat, ins Offene zu gehen, auch ins Undefinierte, ins Fließende.

VERENA AUFFERMANN Pastor Langbein, how are your sermons affected by these images when you preach here? Is there a resonance, is there something that challenges you or puts you in a different space, or do you stay in your texts, your sources, and there's no question of "leaving behind defined space," as Jakob Mattner just put it?

HANNES LANGBEIN It's impossible for it to make no difference at all—that would be bizarre. Someone brought up earlier the lovely image of a rug being pulled out from underneath one's feet. The dimensions Mattner is calling up—the billions of years of deep time, compared to two thousand years of Christianity—cannot help but make you think: What are the proportions of our world history in relation to the story of creation?

The first time I walked into the church and saw from the entrance the installed painting in the altar, I was immediately reminded of something Friedrich Schleiermacher, the Berlin theologian, said in the late 18th century: religion is a "view of the universe".

This idea is connected to what Mattner has just described as the process of going off into the open, the undefined, the fluid.

Man muss sich vorstellen, Schleiermacher hat das in einer Zeit geschrieben, in der die Konfessionen sich ziemlich beharkt haben und Preußen Angst haben musste, dass sein Territorium auseinanderbricht durch die Konfessions-Konflikte zwischen Lutheranern und Reformierten. Man wollte eine Harmonisierung, und Friedrich Schleiermacher hat in diesem Bestreben mitgedacht. Die Idee von der Religion als Anschauung des Universums legt zunächst einmal beiseite, was dann eigentlich genau aus ihr werden soll. Ein Bezug ins Offene entsteht. Dazu haben sich dann andere über ihre jeweiligen Anschauungen ausgetauscht und da geht es langsam wieder ins Definierte.

Dieser und andere theologische Bezüge spielen hier mit herein, auch die Texte, die wir in den Gottesdiensten verhandeln. Sie werden mitgezogen in den Strudel, den die Ausstellung auslöst. Es gab neulich eine Predigt zu den zehn Geboten und plötzlich fragte sich der Prediger, warum die zehn Gebote in der Bibel eigentlich so spät kommen; als Regeln für die Welt müssten sie doch ziemlich am Anfang stehen. Die Frage kam nur deshalb auf, weil hier die Schöpfungsfrage, die Frage nach dem Anfang, die ganze Zeit im Raum steht. Plötzlich macht man sich über Texte, die hier eine Rolle spielen, auf andere Weise Gedanken. Themen wie ›Asche‹, ›Anthropozän‹, ›der Mensch als Krone der Schöpfung‹, das ›Mach Dir die Erde untertan‹ – sie werden durch die Ausstellung aufgeworfen.

You have to remember that Schleiermacher wrote this at a time when the different denominations were at loggerheads; Prussia was afraid that the conflicts between Lutheran and Reformed churches would tear the country apart. They wanted harmony between the two, and Schleiermacher was involved in this effort. The idea of religion as simply a perspective on the universe puts aside for the time being the question of what exactly should be done with that perspective. As a result, we are put in relation to a certain openness. Other theologians proceeded to debate things and everything was slowly moved back to a more defined state.

There are other theological connections involved, including of course the texts we discuss in the church service. All of this is drawn into the whirlpool that Mattner's exhibition triggers. Someone was recently giving a sermon on the Ten Commandments and suddenly wondered why the Ten Commandments come so late in the Bible; as rules for the world, shouldn't they come close to the beginning? The question only arose because the creation, the question of beginnings, was here in this space the whole time. Suddenly you think in a different way about all sorts of texts. Topics such as 'ashes,' 'the Anthropocene,' 'man as the crown of creation,' 'subdue the earth' —all these are raised by the exhibition.

VERENA AUFFERMANN Du als Künstler, Jakob, als der, der erschafft, bist du derjenige, der sagt: »Ich hab's gut, ich bin Teil des Ganzen, ich ziehe mich quasi zurück, nicht in mich selbst, sondern ich ziehe mich in das Bild zurück; das Bild ist zwar außerhalb von mir, aber das bin auch ich, ich gehe darin auf.« Dieses Miteinander, wenn ich dich richtig verstanden habe, ist ja nicht nur dein Gespräch mit deinem Werk, das du imaginierst, sondern es ist auch eine körperliche Erfahrung.

JAKOB MATTNER Das ist richtig. Es ist eine Heimat, ein Ort, der mir zur Verfügung steht.

VERENA AUFFERMANN Er ist nicht fremd, du gehörst dazu.

JAKOB MATTNER Es fiel einmal die Bemerkung über die Glas-Licht-Skulptur aus der *Zwielicht*-Serie: »Das ist ein Selbst-Porträt«. Es ist kein Selbst-Porträt, sondern es ist meine Position, von der aus ich arbeiten kann, von der aus ich auch leben kann. Da gehöre ich hin. Ob es immer ein glücklicher Zustand ist, spielt keine Rolle. Da bin ich authentisch, eine Art Membrane zwischen meinen Gedanken und den Ergebnissen. War es Leonardo da Vinci, der sagte, man muss sie nur fangen? Es ist die Idee, dass die Bilder schon in der Welt sind, dass man sie fangen, halten und sichtbar machen muss; so wie Licht am Material, an einem Widerstand, überhaupt erst sichtbar wird.

VERENA AUFFERMANN You as the artist, Jakob, as a creator—are you the one who says: "I have it good, I am part of the whole; I withdraw, as it were, but not into myself, I withdraw into the picture; the picture exists outside of me, but it is also me, and I am absorbed into it." This state of fusing together with the work of art, if I understand you correctly, is not only a dialogue you imagine between you and the work, but also a physical experience.

JAKOB MATTNER That's right. It is a kind of home—a place I have available for myself.

VERENA AUFFERMANN It's not distant or alien, you belong there.

JAKOB MATTNER Someone once remarked on my glass-and-light sculpture from the *Twilight* series that "It's a self-portrait." It's actually not a self-portrait, but it's my position, from which I can work, and starting out from which I can also live. It's where I belong. It doesn't matter whether it's always a happy state or not. I'm authentic there, I'm a kind of membrane between my thoughts and the results. Was it Leonardo da Vinci who said that images fly through the air, you just have to catch them? This is the idea that pictures are already in the world, that you have to catch them, hold them, and make them visible, the way light becomes visible only on matter, when something stands in its way.

Bei uns im Dorf, in dem ich meine Jugend verbracht habe, gab es eine dunkle Schmiede. Ich habe sie oft besucht; sie hatte eine Art Caravaggio-Atmosphäre. Eines Tages steht da ein großes Pferd, Lichtkringel sind auf dem Boden, das Pferd stampft und plötzlich steigt Staub auf und das Licht wird als Strahl sichtbar. Es war bis dahin in dieser dunklen Schmiede nur dort zu sehen, wo es auf Material getroffen ist, das sich ihm in den Weg stellte. Dieser Staub zu sein, der etwas sichtbar macht, das ist ein guter Zustand.

VERENA AUFFERMANN Ich habe das Gefühl und glaube, zu wissen, dass wir heute etwas erfahren haben, das man nur selten oder überhaupt nicht von einem Künstler erfährt.

Deep Time, ein tiefer Einblick in das innere Wesen, das Sehen, das Erkennen eines Künstlers. Zugleich haben wir erfahren, was in einem Kirchenraum möglich ist. Wie er sich zurückunterhält und verknüpft wird mit demjenigen, dem dieser Raum zur Zeit anvertraut ist, Pfarrer Langbein.

Ich könnte mir die Aufgabe, eine Kirche zu nutzen für Bilder, nicht besser gelöst vorstellen. Dass die Bilder Einfluss haben auch auf die Predigten, dass also ein Resonanzraum entstanden ist – es könnte besser nicht sein.

In the village where I grew up, there was a blacksmith's shop. I went there a lot; it had a kind of Caravaggio atmosphere because it was very dark. One day there was a big horse standing inside and I could see curls of light on the ground: the horse was stamping its feet and making dust rise up and the light became visible as a beam. Until then, you could see the light in the dark forge only when it hit something solid in its path. To be this dust that makes something visible: that's a good way to be.

VERENA AUFFERMANN I have the feeling—I think I know—that we've learned something today from Jakob Mattner that we rarely or never learn from an artist.

Deep Time gives us a deep insight into an artist's inner being and ways of seeing and understanding. We have also heard about what is possible in a church space. How it talks back and is connected to the person to whom this space is currently entrusted, Pastor Langbein.

I could not imagine a better solution to the challenge of using a church to show pictures. That the pictures have influence on the sermons too, creating a space of resonance—we couldn't have hoped for anything better.

Obwohl ich dich schon so lange kenne, lieber Jakob, bin ich richtig ergriffen von der Öffnung, die du mir und uns gegeben hast in diesem Raum mit dem Universum deiner Bilder. Ich bedanke mich sehr bei dir für deine ungewöhnliche Offenheit. Wie Kunst entsteht, ist ja auch ein großes Geheimnis, viele Künstler geben davon nichts preis.

Ich bedanke mich bei Pfarrer Langbein, diesen Raum zu öffnen und auch bei seiner Gemeinde – Sie haben ja keine, das sagen Sie jedes Mal – aber jeder, der hierherkommt, wird in den Bann gezogen und denkt mehr als das, was er sonst sich zu denken erlaubt.

Although I have known you for such a long time, dear Jakob, I am truly moved by the path into this space and the universe of your pictures you've given me and given us all. I want to thank you very much for your unusual openness. How art is created is another great mystery, and many artists don't reveal anything about it.

I would like to thank Pastor Langbein for opening up this space to us, and also thank his congregation—I know, you don't have one, you say that every time, but everyone who comes here is captivated and thinks more than they would otherwise let themselves think.

Besucher / visitors





Raum/Space, 2009
 Lichtdruck / Collotype print
 Lichtdruck-Kunst Leipzig
 80 × 60 cm

Rudolf Zwirner

Licht, Zeit, Raum und Zufall

Es ist ein Mysterium, dass Licht alles sichtbar macht, nur sich selbst nicht. Erst wenn Licht auf ein Objekt fällt, wird es für uns sichtbar.

Wir sehen auch dann nur bestimmte Wellenlängen des unsichtbaren Lichts und seine Spektral- oder Regenbogenfarben nur durch seine Brechung im Regentropfen oder im Prisma.

In Laborversuchen schenkt uns das Licht Kristallisationen und lässt uns mit der Frage zurück, ob es sich dabei um Materie handelt, denn sie ist ein Produkt von Menschenhand, das in der Natur des Lichts nicht vorkommt. Die Wissenschaft wagt den vorsichtigen Begriff der *Quasi-Materie*. Aber selbst Quantenphysiker können uns bis heute nicht erklären, was Licht ist.

Zufall? Eine Frage, die uns noch beschäftigen wird. Albert Einsteins Behauptung: »Gott würfelt nicht« entsprach wohl eher seinem Wunsch und seiner Hoffnung, denn selbst fünfzig Jahre intensiven Nachdenkens haben Einstein der Antwort auf die Frage »Was sind Lichtquanten?« nicht nähergebracht.

Warum sollte Gott nicht würfeln? Unterschätzen wir den Zufall? Das Götterpaar der Hindus, Shiva und Parvati, spielen gemeinsam ein Würfelspiel, in dem sie über das Schicksal der Menschen entscheiden.

Auch die Wissenschaft kann noch nicht vorhersagen, wann und warum in der Evolution Varianten entstehen. Ist es nicht

Light, Time, Space, and Chance

It is a mystery that light makes everything visible except itself. Only when light strikes an object does the light become visible.

Moreover, we see only certain wavelengths of the invisible light, and see its spectrum of rainbow colors only when it is refracted by a prism or raindrop. In laboratory experiments, light creates crystallizations that leave us with the question of whether or not they are matter, because they are the product of human hands, not occurring in the nature of light itself. Scientists venture to use the cautious term *quasi-matter*. Even now, quantum physicists cannot explain what light is.

Chance? This is another question we must consider. Albert Einstein's famous claim that "God does not play dice with the universe" no doubt merely expressed his wish, his hope. For even fifty years of intense thought and investigation brought him no closer to answering the question: "What are quanta of light?"

Why shouldn't God play dice? Do we underestimate the value of chance? The Hindu divine couple, Shiva and Parvati, play dice together to decide the fate of human beings.

Nor can science predict when and why variations occur in evolution. Is it not chance, even without dice, that decides

der Zufall, auch ohne Würfel, der über Tod und Leben in seinen Varianten entscheidet? Auch der Zufall bleibt Mysterium.

Das Lebensthema für den Künstler Jakob Mattner: Licht, Zeit, Raum und Zufall. Licht als Energie, sichtbar in der Schöpfung durch die Photosynthese.

Zeit: ein Geheimnis. Die tiefe oder geologische Zeit im Raum: unendlich und unvorstellbar, wie auch der Zufall, der uns begleitet und den wir doch nicht erklären können.

Mysterien, die uns beim Betrachten der Werke von Jakob Mattner als nicht zu beantwortende Fragen begleiten werden.

Licht und Schatten in künstlerisch bestimmten, konkreten Formen, sichtbar durch die Brechung des Lichts. Der Künstler schneidet Glasscheiben zu geometrischen Formen und lässt sie das Licht durch eine von ihm durchdachte Anordnung brechen.

Durch seine jahrzehntelange Erfahrung mit Licht sehen wir die Licht-Skulptur als materielles sowie als immaterielles Kunstwerk.

Der Titel: das *Zwielicht* im doppelten Sinn. Das Licht als Dämmerung zwischen Tag und Nacht, aber auch zwielichtig und geheimnisvoll, wie im Gedicht *Zwielicht* von Eichendorff – einer unsicheren Zwischenzeit; in der Dämmerung ist sozusagen der Keim des Neuen enthalten und dieses Neue ist gefährdet.

questions of life and death in these variations? Chance, too, remains a mystery.

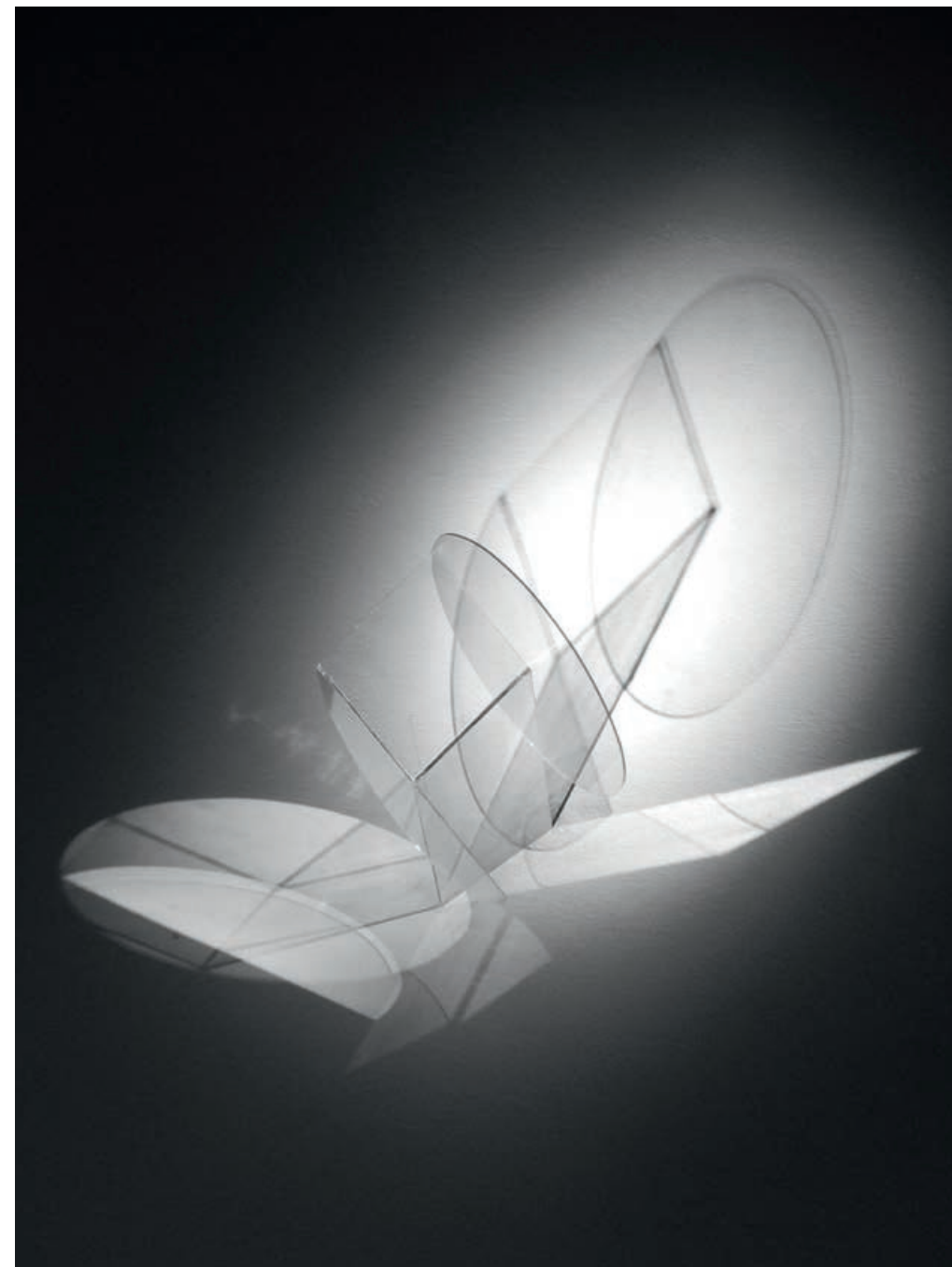
The fundamental themes of Jakob Mattner's art are light, time, space, and chance. Light as energy, visible in creation via photosynthesis.

Time: a mystery. Deep time or geological time in space: infinite and unimaginable, as is chance, which is always with us and yet which we cannot explain. Mysteries we feel as unanswerable questions when we look at Mattner's art.

Light and shadow in artistically defined, concrete forms, visible due to refraction. Mattner cuts panes of glass into geometrical shapes and has them refract light in a pre-planned configuration.

Thanks to his decades-long experience with light, he makes us see this light-sculpture as a work of art both material and intangible.

The title, *Twilight*, evokes both senses of the word: the fading (or emerging) light between night and day, but also shady and mysterious, as in Joseph von Eichendorff's poem *Twilight*, about the uncertain interim period that contains the seed of the new, but during which the new is in danger..



Zwielicht / Twilight, 2016
Glas und Licht / Glass and light
Wandskulptur / mounted into wall
200 × 200 cm



Fossil, 2022
Monotypie / Monotype
Acryl auf Papier, Farn, gefirnisst / Acrylic on paper, parts of ferns, varnished
50,5 × 35,5 cm

Mit Jakob Mattners tief sinnigem Wissen von Licht sehen wir Formen der Natur, die sich schon sehr früh als sichtbares Leben durch die Photosynthese entwickelt haben, wie die ersten Farnwälder.

Hier werden sie beispielhaft als »Fossilien« von Farnblättern sichtbar: auf ein mit gelbem Schellack getränktes, transparentes Papier gepresst, mal die Kontur oder Symmetrie betonend, kalligraphisch oder einem menschlichen Brustkorb ähnlich, mal verwischt und sich mit dem Untergrund verbindend. Wieder werden wir an die Tiefenzeit erinnert. Durch die subtile Technik bleiben die Blätter als Monotypien sichtbar.

Licht, Raum, Form und Farbe, für Jakob Mattner auch die Sprache, sind seine Bausteine der Ästhetik – und werden in diesen Monotypien oder auch in Grisailen zum Kunstwerk.

Mattner's sensuous knowledge of light lets us perceive forms of nature that had already developed into visible life through photosynthesis many millions of years ago, as in the first fern forests.

Here they become visible in exemplary fashion as "fossils" of fern leaves: pressed onto transparent paper soaked in yellow shellac, sometimes emphasizing the symmetrical outline, calligraphic or like a human ribcage, sometimes blurry and merging into the background. Once again we are reminded of deep time. Thanks to Mattner's subtle technique, the leaves remain visible as monotypes.

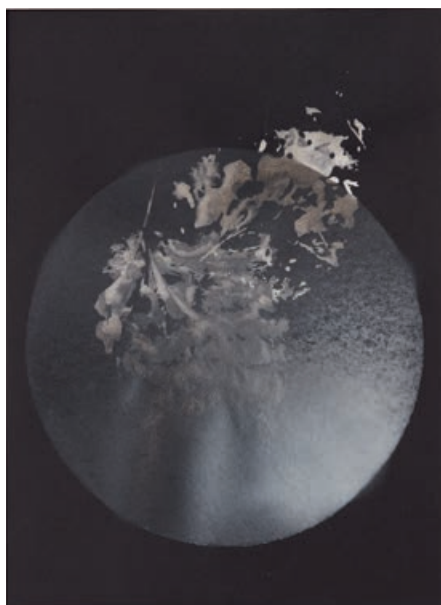
Light and space, shape and color, and also language are the building blocks of Mattner's aesthetics—and become, in his monotypes and grisailles, works of art.



Feigenblatt / Fig leaf, 2021
Lack auf Bütten /
Varnish on handmade paper
49 × 33 cm

In seinem Zyklus *Fundamentum Organicum*, eine Hommage an den Naturforscher Carl von Linné und dessen gleichnamige, botanische Schrift, sehen wir pflanzliches Leben in seiner formalen Vielfalt auf unserem Planeten. Wieder die Erinnerung an die Photosynthese, das Wunder nach dem Urknall.

In his cycle *Fundamentum Organicum*, a homage to Linnaeus and major botanical work of that name, we see our world's plant life in all its formal diversity. Again recalling photosynthesis—the great miracle after the Big Bang.



Fundamentum Organicum, 2023
Frottage, Acryl auf Papier / Rubbing, acrylic on paper
40 × 30 cm

Jakob Mattner thematisiert auch das Geheimnis von Zeit und Raum. Der ferne Klang im Kosmos, den wir nicht hören, aber doch erfassen können, das Licht und der Klang von längst erloschenen Sternen, den Wissenschaftler empfangen können, vermitteln uns eine Ahnung von der Tiefe des Raumes und der Zeit – der *Deep Time*.

Mattner also thematizes the mystery of time and space. The distant sound of the universe that we cannot hear but can nonetheless pick up—light and sound from long since extinguished stars that scientists are able to detect—give us an inkling of the true depths of space and *Deep Time*.



Transit I, 2019
Lack auf Japanpapier / Varnish on Japanese paper
91 × 143,5 cm

Immer wieder verweist Jakob Mattner mit seinen Titeln auf andere Künstler und ihre Zeit: *Der ferne Klang* ist eine Oper der frühen Moderne des österreichischen Komponisten und Librettisten Franz Schreker, in der Positions-Wechsel von Klangquellen im Raum stattfinden.

Jakob Mattner malt in seinem Werk *Der ferne Klang* durchlöchernte Klangscheiben – das erste Speichermedium für Töne – als Kreisform, die im Bild als Planeten gesehen werden und im doppelten Sinne an ferne Klänge erinnern.

Die goldene Farbe im Vordergrund, der aus natürlichem Harz gewonnene Schellack, aus dem später als nächstes Speichermedium die ersten Schallplatten entstanden, erinnert uns auch an den Goldgrund von Ikonen, als Wahrheit des unveränderbaren Elementes Gold, wie auch die im Licht noch sichtbaren Planeten, die in den aschfarbenen, tiefen Hintergrund schweben und an die Ewigkeit erinnern.

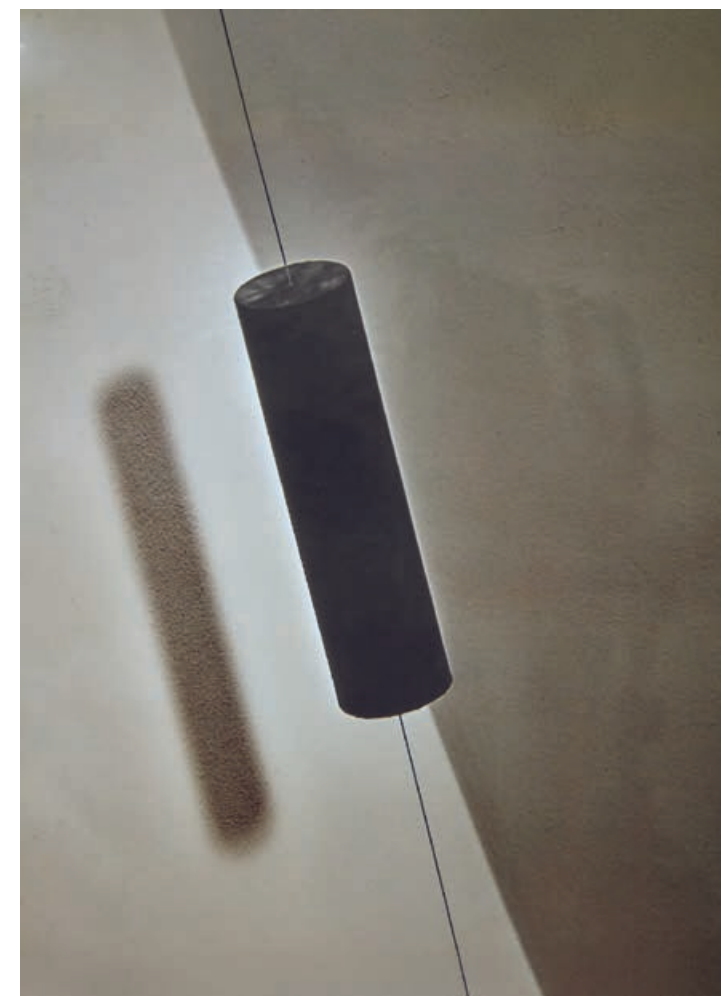
Das *Tote Licht*, eine Wortschöpfung des Künstlers, ist Ruß oder Asche, die von ihm als Farbe benutzt wird und hier in ihrer Bedeutung als Dunkelheit erscheint.

Mattner's titles often refer to other artists and their times: *The Distant Sound*, for instance, is an early-modern opera by the Austrian composer and librettist Franz Schreker, in which sources of sound change position in space.

In his own piece *The Distant Sound*, Mattner painted perforated sound discs—our first storage medium for sounds—as circles, seen in the picture as planets and thus recalling distant sounds in a double sense.

The golden color in the foreground is a shellac made of natural resin, from which records would be made (historically the second storage medium for sounds); it also recalls the gold background of icons, standing for Truth due to gold's unchanging nature. Planets floating in the ashen, deep background but still visible in the light evoke eternity.

The *Dead Light*—Mattner's coinage—is soot or ashes that he uses as paint and that here calls up its meaning as darkness.



Totes Licht / Dead Light, 1980
Pappe, Ruß, Draht / Cardboard, soot, wire
40 cm, ø 8 cm



Deep Time III, 2021
Acryl auf Japanpapier / Acrylic on Japanese paper
150 × 146 cm

Jakob Mattners Werke sind sichtbares Denken unsichtbarer Mysterien. Sie verändern die Wahrnehmung, von einem formalen und naturwissenschaftlichen Sehen hin zu einem existentiellen Sehen.

In seinem so eindrucksvollen Bild *Deep Time III* sieht man die Erde von Pflanzen umringt im Sonnenlicht und im Hintergrund, in der Tiefe des Kosmos, einen weiteren, nicht belebten Planeten.

Licht, Raum, Zeit und Leben. Auch die Evolutionstheorie wird durch die sprachlich wunderbare Erzählung der Genesis noch erweitert, um uns an das Wunder der Schöpfung zu erinnern.

Kunst und Glaube sind keine Gegensätze, sie berühren sich in der Transzendenz. Die Wissenschaft stößt immer wieder an Grenzen, die durch Zufälle durchbrochen werden. Auch Jakob Mattner kann seine künstlerischen Arbeiten nicht ohne den Zufall vollenden. Es ist aber nicht der Zufall allein, der dem Künstler Beistand leistet, sondern seine gedanklichen Assoziationen, die er in der Bild-Entstehung in Übereinstimmung bringt.

Mattner's works are a kind of visible thinking of invisible mysteries. They change our perception from a formal and scientific way of seeing to an existential way of seeing.

In his impressive picture *Deep Time III*, we see the earth surrounded by plants in the sunlight and in the background, in the depths of the universe, another planet, inanimate.

Light, Space, Time, and Life. The theory of evolution, too, is made wider in scope using the marvelous language of Genesis to remind us of the miracle of creation.

Art and faith are not opposites, they converge in the transcendental. Science repeatedly runs up against limits that chance coincidences can break through. Mattner, too, could not complete his artistic work without chance. That said, it is not mere chance that makes his work possible, but his mental associations, brought into harmony in the process of creating the picture.

Mit *Furien* beginnt eine besonders poetische Werkgruppe.

In diesem Bild, Himmel und Erde schon getrennt, mit sichtbarem Horizont, wirken die schwarzen und losgelösten, fliegenden Blätter über hellgrauem Hintergrund mit zarten Grauabstufungen besonders male- risch und dynamisch.

A particularly poetic group of works begins with *Furies*.

In this picture, heaven and earth are already separated, with a visible horizon between them; the black fallen leaves flying across a background of delicate shades of gray appear especially painterly and dynamic.



Furie / Fury, 2023
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
40 × 82 cm

Denken, Beschreiben und Empfinden führen zur Erkenntnis.

Ich erinnere mich an einen Gedanken von Kierkegaard: »Das Leben wird rückwärts verstanden und vorwärts gelebt«.

Es überrascht nicht, dass in Zeitenwenden der Blick von Künstlern oft zurückgeht in die vorchristliche Antike – wie der von Ezra Pound in seinen *Cantos* oder von James Joyce in *Ulysses*.

Thinking, describing, and feeling lead to knowledge.

The line by Kierkegaard comes to mind: “Life can only be understood backwards, but it must be lived forwards.”

It is not surprising that during periods of change, artists often look back to pre-Christian antiquity, as did Pound in *The Cantos* and Joyce in *Ulysses*.

Auch heute suchen Künstler den Sinn des Lebens wieder in längst vergangenen Zeiten.

Das epische Gedicht *Waste Land* von T.S. Eliot beflügelte den Künstler zum Titel weiterer Landschaften.

Today, too, artists are searching for the meaning of life in times long past. T.S. Eliot’s *The Waste Land* inspired Mattner’s titles for further landscapes.



Waste Land IV, 2023
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
58,7 × 111,5 cm

Wir sehen auf hellem Grund eine konturlose Landschaft mit tiefem Horizont in dynamisch gemalten, hellgrauen Streifen. In lichtdurchlässigem Farbauftrag durch- wehen sie das Bild. Es zeigt abgerissene, dünne, schwarze Zweige und Blätter. Die Farbe Schwarz hat hier auch eine metaphysische Bedeutung – als Farbe der Trauer.

Here we see a landscape without defined shapes in dynamically painted, light gray stripes on a light background with a distant horizon. The stripes blow through the picture in a glazed, translucent appli- cation of paint. The picture also shows torn thin black branches and leaves. The color black has a metaphysical meaning here as well, as the color of mourning.



Deep Time I, 2023
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
115 × 185 cm

Die Linie, Ursprung aller Bilder, wird in der Gruppe der *Waste Land*-Bilder zum dominierenden Thema. Flächen und Graustufen sind immer kontrastreich, wie die tiefschwarzen Blätter, die uns an Tod und Trauer erinnern. Wie verzweigte Nervenstränge durchziehen die Linien das Bild. Abgerissen, leblos und zeitlos, malerisch wirkungsvoll und Erinnerung an meditative, ostasiatische Landschaften. Diese Endlosigkeit verstärkt sich noch durch die Durchdringung von Himmel und Erde im Raum. Eine menschenleere Landschaft ohne Leben, in die nur abgestorbene Zweige und schwarze Blätter hineinwehen.

The line, the origin of all images, becomes the dominant theme within the group of the *Waste Land*-paintings. The areas and shades of gray are always rich in contrast, along with the deep black leaves, reminding us of death and mourning. The lines run through the picture like branching nerves. They are tattered, lifeless and timeless, but painted vividly and effectively, recalling meditative Asian landscapes. The sense of endlessness is further reinforced by the interpenetration of heaven and earth in space. It is a landscape without people—without any life at all—into which blow only dead branches and black leaves.



Deep Time II, 2023
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
115 × 185 cm

Der Künstler sieht hier auch mit seinem inneren Auge, seiner Imagination, das schwarze Licht ist dunkle Nacht, ist Unendlichkeit von Zeit und Raum.

Die *Deep Time*-Bilder dramatisieren den stillen und meditativen Eindruck der *Waste Lands*: In einem malerisch expressiv wirkenden Kontrast von Dunkel zu Hell werden die taumelnden schwarzen Blätter über einem sandigen Untergrund, der lichtdurchlässig ist, durch dynamische Streifen vor sich hergetrieben und verdichten sich in einem Balken als Bildabschluss.

The artist sees with his inner eye, his imagination, that black light is dark night. Infinity of time and space.

The *Deep Time* pictures take the silent and meditative impression of the *Waste Land* pieces and dramatize it, with tumbling black leaves over a translucent sandy ground. In an expressive contrast of painterly light and dark, black leaves are driven forward by dynamic stripes converging into a solid black bar that marks the edge of the picture.

In einem Bild gleichen Titels und Formats wirkt der schwarze Balken wie ein Anschluss, so dass Betrachter beide Werke auch als Diptychon ansehen können. Die Streifen werden zu hellen und dunklen Flächen, nur getrennt durch den Horizont, und wirken erhaben durch die harmonische Kreisform. Die malerischen Abstufungen von Schwarz, Grau und Weiß werden hier zur Apotheose der Malerei und erinnern an *Der Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich. Jakob Mattner hat mit *Waste Land* und *Deep Time* Bilder gemalt, die seine und unsere Zeit überdauern werden.

In seinem Bild *Asche* erinnert der Aschenregen an den historischen Aschenregen über Pompeji und Herculaneum, den Plinius der Jüngere möglicherweise so gesehen haben kann, als sein Onkel, Plinius der Ältere, Kommandant der römischen Flotte, zu Hilfe eilte und an die Küste segelte und dort unter dem Aschenregen begraben wurde.



Asche / Ashes, 2023
(Detail)

Another image with the same title and format has a black bar with a connecting function, so that viewers can see the works as a diptych. Here the stripes have become areas of light and dark, separated only by the horizon, and come across as sublime due to the harmonious circular shape. The painterly gradations of black, grey, and white become an apotheosis of painting, reminiscent of Caspar David Friedrich's *The Monk by the Sea*. With *Waste Land* and *Deep Time*, Mattner has painted pictures that will outlast his time and ours.

In his picture *Ashes*, the rain of ash recalls the historical eruption of Vesuvius over Pompeii and Herculaneum, as Pliny the Younger may have seen it when his uncle, Pliny the Elder, commander of the Roman fleet, hurried to help and was buried under a rain of ash while sailing toward the coast.

Der Künstler erinnert aber schmerzlicher an die Aschenregen unserer Zeit und an die brennenden Wälder weltweit. In diesem Bild stürzt die Asche, mit Asche gemalt, dramatisch vor einem hellen Streifen Licht in die Tiefe und wird somit zum Zeitdokument.

Alpha ist der erste Buchstabe des griechischen Alphabets und der Beginn der schriftlich überlieferten Kultur, auch der des blinden Dichters und Sängers Homer, der nicht schreiben konnte, oder der des Sokrates, der nicht schreiben wollte, da Schrift den Gedanken fixiere. Mit dem Alphabet beginnt unsere schriftliche, abendländische, kulturelle Erinnerung. Der blinde Homer hat uns die Ilias und die Odyssee sowie die Erinnerung an Prometheus überliefert, der Zeus das Feuer entwendet, um es den Menschen zu schenken.

But Mattner evokes a more painful reminder of the ash rain of our time, the burning forests around the world. In this picture, the ashes, painted with ashes, falls dramatically into the depths against a bright strip of light, thus becoming a document of our times.

Alpha is the first letter of the Greek alphabet and the beginning of culture that has come down to us in writing, including the work of the blind poet Homer, who couldn't write, or that of Socrates, who chose not to write because writing fixes thoughts. Our Western written cultural memory begins with the alphabet. Blind Homer passed on to us the Iliad and the Odyssey, as well as the memory of Prometheus, who stole fire from Zeus to give it to mankind.



Pandora, 1987
Fettkreide / Grease crayon
29,5 × 20 cm



Der Urknall hier: Bild und Aufforderung zum Denken und Handeln. Mit dem Feuer, der frühesten irdischen Lichtquelle, beginnt die dialektische und dualistische Kultur, beginnt unsere Über- und Unterlegenheit. Zeus rächt sich für den Diebstahl und befiehlt dem göttlichen Schmied Hephaistos, seine in der Glut des Feuers geschaffene, schöne Pandora mit der Büchse voll des Leids den Menschen zu schenken.

Dass ein Künstler es wagt, den Urknall zu visualisieren, ist schon bemerkenswert. Kupferrot, eine selten genutzte Farbe in der Kunst, und die hier nicht mehr genau zu beschreibende, zerrissene Form erlauben uns einen Blick in den glühenden Kern. Die noch pulsierende Form mit ihren unzähligen kosmischen Lichtstrahlen lässt uns die unvorstellbare Wucht des Urknalls erahnen. Sie scheint ihre Gestalt zu verändern, sobald der Betrachter seine Position wechselt. Da das Bild sich dem konkaven Hintergrund anpasst, wechselt das reflektierte Licht mit der Position des Betrachters.

Eine extreme Herausforderung, das Unsichtbare und Unvorstellbare in autonom-künstlerischen Formen sichtbar zu machen.

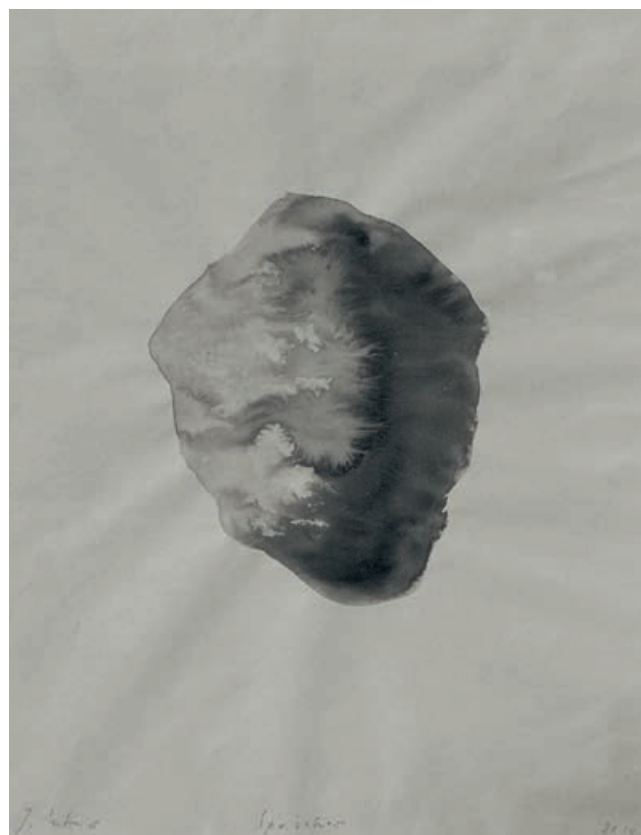
Das Omega sind wir.

The Big Bang here: an image and a call to think and act. Fire, the earliest source of light on earth, is where dialectical and dualistic culture begins: our superiority as well as our inferiority. Zeus takes revenge for the theft of fire and orders the blacksmith god Hephaestus to give to humankind his beautiful Pandora, created in the embers of fire, along with her box full of suffering.

For an artist to dare to visualize the Big Bang is remarkable. Copper red, a color rarely used in art, and the indescribable shredded shape it depicts here allow us to look into the glowing core. Still pulsating with countless cosmic rays of light, the shape conveys an idea of the unimaginable force of the Big Bang. The image seems to change shape whenever the viewer moves. Since it adapts to the concave background of the apse, the reflected light changes with the viewer's position.

It is an extreme provocation to make visible in autonomous artistic forms the invisible and unimaginable.

The Omega is us.



Speicher / Memory, 2010
Tusche auf Papier / India ink on paper
48 × 37,5 cm

Begleitprogramm zur Ausstellung
Jakob Mattner *Deep Time – Der ferne Klang*
09.09.2023 bis 04.02.2024



09.09.2023
LICHT, ZEIT, RAUM UND ZUFALL
[LIGHT, TIME, SPACE AND CHANCE]
Rudolf Zwirner spricht zur Eröffnung der Ausstellung



21.10.2023
LICHT UND KLANG, ZUFALL UND KATASTROPHE
[LIGHT AND SOUND, CHANCE AND CATASTROPHE]
Martin Wuttke liest Briefe an eine deutsche Prinzessin von Leonard Euler, Mathematiker und Naturforscher, aus dem *Sonnengleichnis* von Platon und dem *Katastrophenprinzip* von Stanislaw Lem



03.11.2023
KUNST IM RAUM DER KIRCHE
[ART IN THE SPACE OF THE CHURCH]
Verena Auffermann, Publizistin und Literaturkritikerin im Gespräch mit Pfarrer Hannes Langbein und dem Künstler Jakob Mattner



07.12.2023
SPRACHUNIVERSUM UND WELT
[LANGUAGE UNIVERSE AND WORLD]
Sophie Rois liest aus *Licht, Das Geheimnis der Welt* und *Alfabet* der dänischen Lyrikerin Inger Christensen



19.01.2024
WÄR' NICHT DAS AUGE SONNENHAFT
[IF THE EYE WERE NOT LIKE THE SUN]
Bernd Scherer, Philosoph und Autor, reflektiert in der Auseinandersetzung mit Jakob Mattners Ausstellung das Verhältnis von Licht, Bewusstsein und Wahrnehmung



02.02.2024
DEEP TIME – EINE ZEITREISE ZU DEN FARNEN
[A JOURNEY THROUGH TIME TO THE FERNS]
Hanns Zischler liest aus *Die feine New Yorker Farnengesellschaft* des britischen Neurologen Oliver Sacks und das Gedicht *Fern Hill* von Dylan Thomas

Konzept: Anna Maigler
Dramaturgie: Brigitte Landes und Hanns Zischler

Fotonachweis/Photograph Credits

Archiv Einsteinurm/ Einstein Tower Archives, Leibniz Institute for Astrophysics Potsdam (AIP): S./p. 4; Anna Maigler: S./pp. 7, 38, 43, 49, 67, 69; Michail Jahn: S./pp. 9, 15, 17, 18, 19, 21, 27, 28, 29, 31, 45, 68, 70, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81; Hartwig Klappert: S./pp. 11, 64; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Handschriften und Historische Drucke (Signatur: gr.2“ Lf 18301: R.): S./p. 14; Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (Yale University, B1975.4.1857“): S./p. 22; Ali Ghandtschi: S./pp. 33, 34, 51; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/ Gustav Schwarz (Ident. Nr. 95): S./p. 41; Scherl/ Süddeutsche Zeitung Photo, Kollektion Historische Archive, Bild-ID: 00076165: S./p. 47; Istock Getty Images/ Djordje Marcovic, ID-Nr.: 1166659101: S./p. 50; Lea Gryze: S./pp. 57, 71, 88; Vincent Maigler: S./pp. 63, 85; Klaus Heider: S./p. 73; Jakob Mattner: S./p. 82; Gunter Lepkowski: S./p. 84

Bildquellen/Image Sources

S./p. 14
Pierre Jean Francois Turpin,
Der ideale Pflanzentypus/ Ideal Plant Type, 1804,
Kupferstich von Pierre Plée.
Aus: *Goethe. Oeuvres d’Histoire Naturelle/ Atlas*.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer
Kulturbesitz, Abteilung Handschriften und
Historische Drucke
Hg. von Pierre Jean Francois Turpin,
übersetzt von Charles Frédéric Martins, Paris:
Cherbuliez, 1837. Der Kupferstich *Végétal Type Idéal*,
Appendiculé von 1804 ist im Atlas als zweitem Band
der französischen Goethe-Erstausgabe enthalten.
From *Goethe. Oeuvres d’Histoire Naturelle/ Atlas*.
ed. Pierre Jean Francois Turpin, translated by
Charles Frédéric Martins (Paris: Cherbuliez, 1837).
The engraving *Végétal Type Idéal, Appendiculé*
by Pierre Plée from 1804 is part of the Atlas, a
second volume added to *Goethe*.

S./p. 41
Fra Filippo Lippi
(Werkstatt / Workshop ca. / c. 1406–1469)
Maria als Mutter des Erbarmens/ Schutzmantelmadonna /
Mary as the Mother of Mercy/ Protective Mantle Madonna,
um/ c. 1460
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
1821 Ankauf aus der Sammlung des Kaufmanns
Edward Solly, Berlin. Vermutlich im Mai 1945 im
Leitturm des Flakbunkers Berlin Friedrichshain
zerstört.
Purchased in 1821 from the collection of the
merchant Edward Solly, Berlin. Presumed
destroyed in May 1945 in the control tower of
the Berlin Friedrichshain anti-aircraft bunker.

S./p. 22
Joseph Mallord William Turner,
Vesuvius in Eruption, 1817
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection
Zwischen 1794 und 1858 verzeichnet die
Eruptionsgeschichte des Vesuvs keine Aktivitäten.
Between 1794 and 1858 the eruption history of
Vesuvius does not record activities.

Impressum/Colophon

Herausgegeben von/ Editor,
Redaktion/ Editorial staff:
Anna Maigler

Lithographie/ Lithography:
Michail Jahn

Texte/ Texts:
Verena Auffermann, Hannes Langbein,
Bernd Scherer, Rudolf Zwirner

Herstellung/ Production:
Jens Bartneck/ Kerber Verlag

Übersetzung/ Translation:
Damion Searls

Projektmanagement/ Project management:
Lily von Wild / Kerber Verlag

Lektorat/ Copyediting:
Ulrich Moritz

Druck/ Print:
DruckVerlag Kettler GmbH

Gestaltung/ Design:
Susanne Bax

Kerber Verlag
Rudi-Dutschke-Str. 26
10969 Berlin
Germany
+49 30 259 28 280
info@kerberverlag.com
kerberverlag.com

Schriften/ Typeface
Adrian Frutiger, Meridien

Kerber Publikationen werden weltweit vertrieben/ Kerber publications are distributed worldwide:

ACC Art Books	Artbook D.A.P.	AVA Verlagsaus-	Zeitfracht Medien
Sandy Lane	75 Broad Street,	lieferung AG	GmbH
Old Martlesham	Suite 630	Industrie Nord 9	Distribution
Woodbridge, IP12 4SD	New York, NY 10004	5634 Merenschwand	Germany
UK	USA	Switzerland	+49 711 7860 2254
+44 1394 38 99 50	+1 (212) 627-1999	+41 44 762 42 00	service.zeitfracht.de
+44 1394 38 99 99 (F)	+1 (212) 627-9484 (F)	+41 44 762 42 10 (F)	
uksales@accartbooks.com	orders@dapinc.com	avainfo@ava.ch	
accartbooks.com	artbook.com		

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie /
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie: dnb.de.

© 2025: Kerber Verlag, Berlin, Künstler*in(nen), Autor*in(nen),
für die Werke von/ for the works by Jakob Mattner: VG Bild-Kunst, Bonn

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmi-
gung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated,
or stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher in writing



Farn / Fern, 2020
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
59,5 × 42 cm

