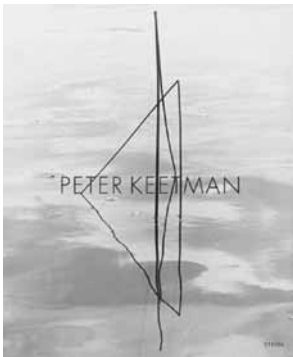


Carl Einstein⁴⁷ blieb es vorbehalten, eine Auswahl der nachmals authentischen europäischen Avantgarde der Frühmoderne – immer noch mit erheblichen Problemen der Nomenklatur – ins Zentrum zu stellen und die ideengeschichtlichen oder auf frühere Schulen des 19. Jahrhunderts konzentrierten Versuche von Gurlitt und Beenken⁴⁸ sowie Richard Muthers flächendeckend europäischen Berichtsplan, der sich am Ende in Namenskatalogen verliert, abzulösen oder zu ergänzen.

REINER ZEEB
Augsburg

47 Carl Einstein, *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin 1926 (wie Anm. 18).

48 Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst seit 1800*, Berlin ⁴1924, (1899); Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944. Aus heutiger Sicht seien nachgetragen einige Titel, die sich nicht auf Meier-Graefe beziehen, aber wichtiges Material für die moderne Kunst in Frankreich und Deutschland liefern: *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945* (Aufsatzsammlung), hrsg. von Alexandre Kostka, Berlin 2004; *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hrsg. von Andreas Hollecsek, Berlin 2004; *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hrsg. von Friederike Kitschen und Mathilde Arnoux, Berlin 2007; *Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789–1870*, hrsg. von Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho, Berlin 2010.



Museum Folkwang und Stiftung F.C. Gundlach (Hrsg.); Peter Keetman. Gestaltete Welt. Ein fotografisches Lebenswerk; Göttingen: Steidl Verlag 2016; 304 S.; ISBN 978-3-95829-204-8; € 48

Was entdeckt der Betrachter in der vorliegenden Schwarz-Weiß-Fotografie? Ist es eine mikroskopische Darstellung bestimmter Bakterien oder Streptokokken, um ein Vielfaches mit medizinischen Geräten vergrößert, da mit bloßem Auge nicht erkennbar? Stellt es einen bizarr anmutenden Querschnitt durch eine Gewebearbeit dar, die nach neuesten technischen Prinzipien hergestellt und vielseitig nutz- und einsetzbar ist? Oder bildet sie eine große Anzahl von Stahlrohren ab, die im industriellen Einsatz Verwendung, in ihrer äußeren Beschaffenheit jedoch wenig Beachtung finden?

Zu sehen ist die fotografische Schwarz-Weiß-Darstellung einer großen Anzahl in zylindrischer Form gleich gebauter Gegenstände, gebündelt angeordnet und zentral im Bild zusammengeführt. Trotz der durch die perspektivische Wiedergabe auffälligen Tiefenwirkung erscheint die Fotografie flächig in ihrer Wirkung auf den Betrachter. Dazu trägt neben einem nicht näher definierten Umraum sowie unklarer Größenverhältnisse der fotografischen Objekte die als Bildausschnitt gewählte Darstellung bei. Wahrzunehmen ist eine Vielzahl unterschiedlicher Grautöne, vom tiefen Grauschwarz in den Vertiefungen und ‚Innenräumen‘ der Zylinder bis hin zum sehr



Abb. 1: Peter Keetman, *Rohre*, 1958.
© Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundlach (31f.)

hellen Grau auf der gleichmäßig gerundeten Oberfläche und den weißen Rundungen im vorderen Bereich der Gegenstände. Der Betrachter erkennt die Oberflächenstrukturen: die zumeist stumpf glatte Materialität einerseits, feine Abriebspuren mit minimalen Farbunterschieden andererseits. Die Form der Gegenstände wird durch die frontalperspektivische Darstellung sowie durch die gezielte Ausleuchtung betont; Die vor beziehungsweise leicht oberhalb des Dargestellten positionierte Lichtquelle unterstreicht die Rundung der Gegenstände und ihre abstrakte Anmutung. Wie eingangs erwähnt, trägt zur Betonung fotografischer Abstraktion bei, dass sich der Fotografie Informationen zum Darstellungskontext ebenso wenig entnehmen lassen wie Hinweise auf die reale Größe und Farbgebung des Abgebildeten.

Die detailgenaue, auf fotografischer Präzision basierende Fotografie ist Teil eines beeindruckend umfassenden und vielschichtigen Œuvres des Fotografen Peter Keetman, zu dessen einhundertjährigem Geburtstag im Jahr 2016 das vom Museum Folkwang, Essen, sowie der Stiftung F. C. Gundlach, Hamburg, verwaltete fotografische Schwarz-Weiß-Archiv im Rahmen einer großen Retrospektive präsentiert wurde.¹

Der vom Steidl Verlag herausgegebene Bildband würdigt das fotografische Lebenswerk Peter Keetmans durch eine Zusammenstellung unterschiedlicher Werkse-

¹ Die Ausstellung wurde im Museum Folkwang, Essen (2. Juni bis 31. Juli 2016), im Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (18. November 2016 bis 12. Februar 2017) sowie im Kunstfoyer der Versicherungskammer Kulturstiftung, München (31. Mai bis 10. September 2017) gezeigt.



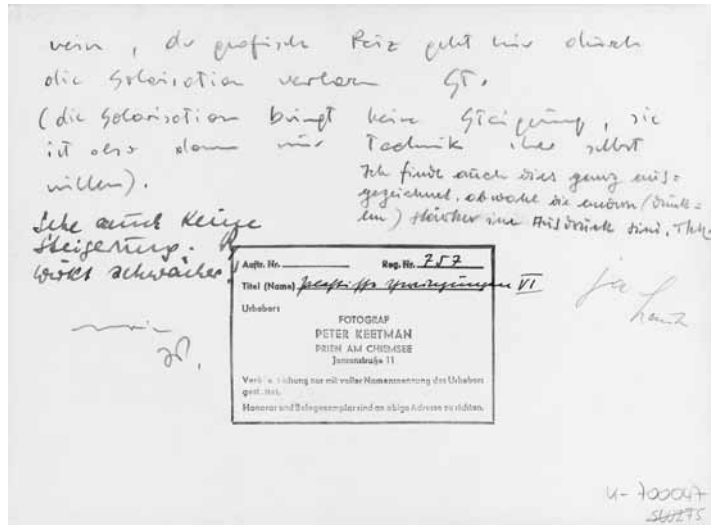
Abb. 2: Peter Keetman, *Stachus, München 1953*. © Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundlach (104)

rien und einen umfassenden Textteil der Kuratoren F. C. Gundlach, Sebastian Lux, Florian Ebner und Petra Steinhardt. Die jahrzehntelange Freundschaft des Fotografen und Sammlers Gundlach zu Peter Keetman sowie der 1996 vom Museum Folkwang erworbene Nachlass Keetmans, der große Bestände von Dokumenten und Fotografien zur ‚subjektiven Fotografie‘ sowie zur Gruppe ‚fotoform‘ umfasst, führten zu einer vollständigen Sichtung des künstlerischen Materials und somit einer Neubewertung des Gesamtwerks Peter Keetmans.

Wie Sebastian Lux zutreffend feststellt, war das Schaffen Keetmans paradigmatisch für die Situation der Fotografie in Deutschland nach 1945. „Die Avantgarde der 1920er und der frühen 1930er Jahre war emigriert oder dem Nationalsozialismus zum Opfer gefallen. Zudem war die im Dritten Reich als Propagandainstrument missbrauchte Fotografie in Misskredit geraten – viele Fotografen hatten sich angepasst, waren schuldig geworden oder wurden so empfunden.“ (36) So muss die avantgardistische Bildsprache der Bauhaus-Künstler, die Einflüsse des ‚Neuen Sehens‘ sowie der ‚Neuen Sachlichkeit‘ als prägend für die Fotografie nach 1945 verstanden werden. Die sich daraus entwickelnden Stilrichtungen waren hiervon geprägt und zeigen sich anschaulich im Werk Keetmans.

Der am 27. April 1916 in Wuppertal geborene Peter Keetman hatte durch seinen Vater, den Amateurfotografen Alfred Keetman, frühen Kontakt zur Fotografie. Er

Abb. 3: Rückseitige Bildkritik auf Studienabzügen von anderen ‚fotoform‘-Mitgliedern. © Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundelach (94f.)



lernte bereits in jungen Jahren den Umgang mit Großformatkameras, selbstbeschichteten Glasnegativen und Dunkelkammerzubehör.

Darüber hinaus beschäftigte er sich mit den Arbeiten bekannter zeitgenössischer Fotografen, wie Albert Renger-Patzsch und Adolf Lazi. Nachdem sein Vater – ohne das Wissen des Sohnes – Peter Keetman für ein Studium an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen eingeschrieben hatte, nahm Keetman im Jahr 1935 das Studium in München auf. Bis zu seinem Abschluss 1937 studierte Keetman bei Hanna Seewald und Hans Schreiner. Die inhaltliche und formale Nähe zu den neusachlichen Arbeiten Renger-Patzschs' sind Keetmans Architektur- und Landschaftsaufnahmen dieser Jahre zu entnehmen, wengleich sich bereits hier erste Merkmale seiner späteren, grafisch-abstrakten Bildsprache erkennen lassen.² (Abb. 1)

Nach seiner Prüfung im Jahr 1937 nahm Keetman seine erste Stelle im Duisburger Atelier für Porträt- und Industriefotografie bei Gertrud Hesse an, bevor er 1939 zum Industriefotografen Carl Heinz Schmeck, Aachen, wechselte.³ Nach Einzug in den Kriegsdienst im Jahr 1940 fotografierte Keetman in seinem direkten Umfeld; Zahlreiche Aufnahmen vom Russlandfeldzug, Wehrmachtsoldaten und russischen

2 „Der gestaltete Blick Keetmans geht dafür umso feinfühlicher mit den Strukturen von Alleebäumen, Heckenstreifen und gepflügten Feldern um, die er in feinen Graustufen auf der Bildfläche umsetzt. Durch die grafische Verwendung dieser in der Natur vorgefundenen Strukturen und Linien atmen schon seine frühen Bilder einen Hauch von Abstraktion, vor allem aber zeigen manche seine Naturstudien bereits den für Keetmans späteres Werk so typischen radikalen Bildausschnitt, der von der Abbildhaftigkeit hin zur Bildgestaltung führte.“ (31f.).

3 Eigenen Angaben zufolge verlor eine Bewerbung Keetmans bei Albert Renger-Patzsch im Jahr 1939 erfolglos, was dieser sehr bedauerte. Vgl. Peter Keetman in einem Interview mit Michael Koetzle: „Die kleinen Dinge habe ich immer sehr geliebt“, in: *Photo Technik International* 5 (2001), S. 29 (zit. n. 32).



*Abb. 4: Peter Keetman, Auslieferungsort für Selbstabholer 1, VW-Werk Wolfsburg 1953.
© Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundelach (235)*

Familien dokumentieren den Alltag der Kriegsjahre. Trotz gesundheitlicher Beschwerden nahm Keetman, der 1944 ein Bein verloren hatte, nach Kriegsende das Studium an der Münchner Fotoschule wieder auf. Nach Abschluss der Meisterklasse im Jahr 1948 änderte sich sein fotografischer Stil dahingehend, dass im Sinne einer abstrakt-experimentierenden Bildsprache seine Arbeiten deutlich an Vielfalt gewannen. Insbesondere die im näheren räumlichen Umfeld entstandenen Arbeiten – hier sind vor allem die unterschiedlichen Variationen des ‚Stachus‘-Motivs sowie Keetmans Lichtpendel-Schwingungen anzuführen – liefern hierfür den Beweis (Abb. 2).

Eine Zäsur in Keetmans Biografie stellt sicherlich das Jahr 1948 dar. Keetman assistierte Adolf Lazi, knüpfte in dieser Zeit wichtige künstlerische Kontakte und war an der ersten fotografischen Nachkriegsausstellung ‚Die Photographie‘ im Landesgewerbemuseum Stuttgart beteiligt.

Die Aufnahme Peter Keetmans in die ‚Freie Arbeitsgemeinschaft junger Photographen‘⁴ im darauf folgenden Jahr bedeutete einen zentralen Einschnitt im Werk Peter Keetmans, wie auch in der Geschichte der Fotografie in Deutschland. In der ersten ordentlichen Versammlung der Arbeitsgemeinschaft am 17. September 1949 wurde die Gruppe ‚fotoform‘ als kreative Gemeinschaft und organisatorische Plattform deutscher Fotografen gegründet. Basierend auf der Überzeugung, sich von den geltenden starren fotografischen Regeln und restriktiven Vorgaben lösen zu müs-

⁴ Die ersten Gründungsmitglieder waren Wolfgang Reisewitz, Ludwig Windstosser und Toni Schneiders, kurze Zeit später trat Otto Steinert der Gruppe bei.



Abb. 5: Peter Keetman, *Zwischenstufen, Probeabzüge und Varianten zum Stachus*. © Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundelach (105)

sen, gab Keetman das Anliegen der ‚fotoform‘-Mitglieder wieder: „Was wir wollen, ist: den Konservatismus brechen, etwas Neues überzeugend bieten, den Leuten die Augen öffnen. Ich bin bestimmt alles andere als ein Fanatiker, aber wir wollen keine flau Sache unter unserem neuen Namen.“⁵ (36) Die Befreiung der neuen Fotografie von ästhetischen Vorgaben und institutionellen Bindungen war erklärtes Ziel von ‚fotoform‘. Unter der theoretischen Anleitung von Otto Steinert fand ein reger Austausch unter den Mitgliedern der Gruppe statt; Neben dem regelmäßig versandten Ausstellungsrundbrief mit angeführten Ausstellungsbeteiligungen erfolgten Rundsendungen mit fotografischen Arbeiten der einzelnen Mitglieder, die im Umlaufverfahren von allen Fotografen beurteilt wurden. (Abb. 3) Laut Lux ergab sich aus diesem Vorgehen eine gemeinsame visuelle Kultur, die auch Betrachter und Besucher von ‚fotoform‘-Ausstellungen als markant wahrnahmen und positiv bewerteten: „Befreit vom Korsett fotografischer Regeln und in kreativer Auseinandersetzung mit progressiven Kräften in Fotografie und Publizistik, entwickelten Keetman und seine Mitstreiter eine vielfältige Bildsprache, die sich grob vereinfachend als Gestaltung auf

5 Peter Keetman in einem Brief an Ludwig Windstösser vom 8.12.1949 (zit. n. 36).

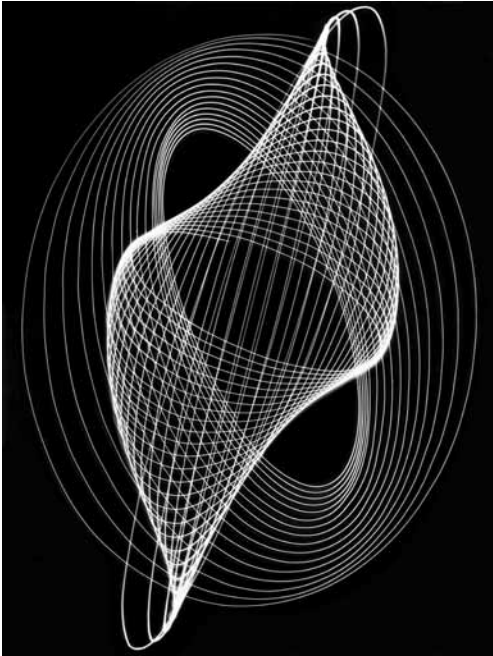


Abb. 6: Peter Keetman, *Plastische Schwingung V*, 1950. © Peter Keetman, Stiftung F.C. Gundelach (186)

der Basis von Wirklichkeit und Perspektive, Ausschnitt, Experiment und Abstraktion beschreiben lässt.“ (37f.)

Begleitet von Abbildungen unterschiedlicher Ausstellungen der Gruppe ‚fotoform‘ liefert der Katalog einen umfassenden Überblick über wichtige Stationen von ‚fotoform‘ im In- und Ausland. Neben den vielbeachteten Gruppenausstellungen 1950/51 auf der Photokina in Köln, folgte die von Steinert präsentierte Werkschau ‚subjektive Fotografie‘ in der Saarbrücker Kunstschule im Jahr 1951, die den ‚fotoform‘-Mitgliedern zu großer internationaler Anerkennung verhalf. Nach einer kurzen aber intensiven Zusammenarbeit fand die letzte gemeinsame Ausstellung auf der ‚Weltausstellung der Photographie‘ 1952 in Luzern statt. Als fotografische Installationen im Freien präsentierten die Fotografen gedruckte Motive und Motivzusammenstellungen, die auf Planen gespannt waren. Mehrere Arbeiten mit Lichtpendelbewegungen sind von Peter Keetman präsentiert worden.

Die Bedeutsamkeit der Gruppe ‚fotoform‘ für das Schaffen Keetmans wie auch für die Entwicklung einer neuen, unabhängigen Richtung der künstlerischen Fotografie im Nachkriegsdeutschland beschreibt Ludger Derenthal in seinen Ausführungen (75ff.), die ebenfalls mit zahlreichem Bildmaterial versehen sind. Die Gründungsmitglieder verstanden sich, so Derenthal, als Avantgardebewegung, die in Abgrenzung zu angewandter Arbeit rein fotografische Bilder schaffen wollte. Trotz des kurzen Bestehens von fotoform ist das Fortwirken der Gruppe stilprägend für die deutsche Fotografie: „Die theoretischen Grundlagen der international bekanntesten

Strömung der westdeutschen Nachkriegsfotografie, der ‚subjektiven fotografie‘, lassen sich in diesen Rahmen einschreiben. Die einflussreiche und publizistisch erfolgreiche Denkfigur einer Scheidung von ‚objektiver‘ und ‚subjektiver‘ Fotografie erlaubte, in Anwendung geläufiger Argumentationsmuster von Avantgarde-Bewegungen, eine Hervorhebung der eigenen, in die Zukunft weisenden Position in Abgrenzung zur Haltung der breiten Masse.“ (75)

Nach Auflösung der Gruppe ‚fotoform‘ arbeitete Peter Keetman an verschiedenen Fotobüchern mit, nahm lukrative Aufträge im Bereich der Werbefotografie an, so u. a. von Bahlsen, Hipp, Lindt, Stollwerck, Gubor und Erdal. Laut Lux spielte die angewandte Fotografie für Keetman jedoch eine untergeordnete Rolle. Für ihn galt es, die eigene künstlerische Unabhängigkeit zu bewahren, wie seine 1953 entstandene Bildserie *Eine Woche im Volkswagenwerk* demonstriert. (Abb. 4) Zu den nicht als Auftragsarbeit entstandenen Fotografien aus dem Wolfsburger Automobilwerk äußerte sich Keetman später wie folgt: „Und nun begannen für mich drei der aufregendsten Tage in meinem langen Berufsleben: Tage, in denen ich meinen empfänglichen Augen die alleinige Leitung überließ; es gab keine Einschränkungen, keine Tabus; sogar eine Kiste mit Metallabfällen (der man normalerweise nicht die geringste Aufmerksamkeit gewidmet hätte) hatte eine besondere Anziehungskraft für mich. Ich war ja auf einmal frei, niemand befahl mir, was ich zu tun hatte! Unglaublich!“ (44f.)

Trotz der Tatsache, dass die in wenigen Tagen entstandenen Fotografien im Volkswagenwerk keine Auftragsarbeit waren, entsprechen sie formell den Sachaufnahmen bekannter Fotografen, wie etwa Albert Renger-Patzsch. Die fotografische Darstellung der industriellen Massenproduktion durch Betonung der seriellen Fertigung, die Wiedergabe der Materialität und individuellen Qualität des Dargestellten sind neben der sachlichen Sicht auf das Dargestellte und einer reduzierten Formsprache wesentliche Kennzeichen der Volkswagen-Serie.⁶

Festzuhalten bleibt: Das fotografische Lebenswerk des im Jahr 2005 verstorbenen Keetman zeichnet sich einerseits durch seine stilistische Vielfalt, andererseits durch seinen Umfang aus. Der auf die Sammlungen der Stiftung F. C. Gundlach sowie das Museum Folkwang aufgeteilte fotografische Nachlass umfasst einen großen Bestand an fotografischen Negativen diverser Formate. Neben unterschiedlichen Abzugsversionen bestimmter Negative sind es Prints, die der Korrespondenz zwischen den Mitgliedern der Gruppe ‚fotoform‘ beziehungsweise als Ausgangsmaterial von Keetmans Buchprojekten und Auftragsarbeiten dienten. Darüber hinaus sind zahlreiche Originale enthalten, die in unterschiedlichen Ausstellungskontexten, zum Beispiel in der Stuttgarter Ausstellung ‚Die Photographie 1948‘, in Gruppenausstellungen von ‚fotoform‘ oder in der ersten großen Ausstellung der ‚subjektiven fotografie‘ 1951, präsentiert wurden. Aus schriftlichen Aufzeichnungen Keetmans über technische Details

6 „Sein bildnerisches Interesse während dieses intensiven und produktiven Arbeitsaufenthaltes schien darauf gelegen zu haben, der industriellen Serienproduktion einen äquivalenten visuellen Ausdruck zu verleihen: die immer wiederkehrenden Stapel gleichgeformter Bleche, die neuen Produktionsstraßen, die fertiggestellten VW-Käfer in Reih‘ und Glied. Kurzum: Immer geht es in diesen Bildern um Serie und Masse.“ (132).

und Auflagenzahl wichtiger fotografischer Arbeiten geht hervor, dass die Bestände beider Sammlungen nahezu vollständig sind. So umfasst das Archiv Peter Keetman in Hamburg neben persönlichen und geschäftlichen Korrespondenzen sowie biografischen Unterlagen etwa 8.000 fotografische Abzüge; mit ungefähr 2.000 unsignierten Studienabzügen im Format 18 x 24 cm sowie annähernd 6.000 signierten Abzügen in Formaten bis 50 x 60 cm ein immenses künstlerisches Konvolut.⁷ Das Archiv Peter Keetman in Essen umfasst neben etwa 5.500 Studienabzügen – meist in den Formaten 18 x 24 und 24 x 30 cm – rund 44.750 Negative, zusammengesetzt aus ungefähr 3.550 Großbild-Negativen im Format 9 x 12cm, etwa 14.500 Mittelformat-Negativen im Format 6 x 6 cm und 26.600 Kleinbild-Negativen. Der Nachlass wird inhaltlich und zahlenmäßig durch Fotografien Keetmans ergänzt, die in den Sammlungskonvoluten zu ‚fotoform‘ und ‚subjektive fotografie‘ des Museums Folkwang enthalten sind.

Neben der beeindruckenden Keetman-Retrospektive 2016/17 vermag es auch vorliegender Bildband, dem Leser einen fundierten Überblick über das große Schaffensspektrum Peter Keetmans zu liefern. Eingebunden in biografische und kulturpolitische Hintergründe erscheint Keetman als ‚fotografischer Universalgelehrter‘ par excellence. Beginnend mit den an den Vorbildern der Neuen Sachlichkeit ausgerichteten, nach objektiv-sachlichen Darstellungskriterien ausgerichteten Bildserien, über die durch ‚fotoform‘ und die ‚subjektive Fotografie‘ Otto Steinerts bestimmte Bildsprache, bis hin zu experimentellen Arbeiten, die in den Bewegungsstudien der ‚Lichtpendel-Schwingungen‘ zum Ausdruck kommen, wird dem Betrachter gewahrt, welche bedeutender fotografischer Fundus – auch im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der deutschen Fotografie im 20. Jahrhundert – erstmalig in seiner Vollständigkeit präsentiert wird.⁸

Neben der Auseinandersetzung mit biografischen Aspekten Peter Keetmans im Kontext der Entwicklung künstlerischer Fotografie im deutschsprachigen Raum sowie der Beschäftigung mit seinen Sach- und Werbeaufnahmen widmet sich der Katalog dessen experimentellen Arbeiten. So fotografierte Keetman, der von sich selbst behauptete, ihn habe von jeher „das Sichtbarmachen von Bewegungsabläufen fasziniert, die das Auge in ihrer Gesamtheit gar nicht überschauen kann“⁹, in seiner Bildserie *Stachus* den zentralen Kreuzungspunkt im Münchner Stadtzentrum zu Beginn der 1950er Jahre. Der als Stachus bezeichnete Karlsplatz ist in Keetmans Werk als wiederkehrendes Motiv zu finden: Er diente – vom Dach eines Gebäudes am Münchener Karlsplatz aufgenommen – als fotografische Vorlage für weiterführende Experimente. Wie das Negativarchiv Keetmans belegt, lassen sich zahlreiche

7 Mit der Eröffnung seines Testaments wurden die Rechte an Peter Keetmans Werk an F. C. Gundlach übergeben. Keetman ergänzte den Hamburger Nachlass um sein spätes Farbwerk in Form von rund 9.000 Kleinbild-Diapositiven und Farbnegativen.

8 Hierbei muss ausdrücklich betont werden, dass sowohl im Rahmen der Retrospektive als auch im Bildband eine ausschließliche Auseinandersetzung mit den Schwarz-Weiß-Fotografien Peter Keetmans erfolgt; eine Beschäftigung mit seinem Spätwerk in Farbe steht bislang aus.

9 Peter Keetman, „Ein Leben mit der Fotografie“, in: *Leica-Fotografie* 3 (1981), S. 9 (zit. n. 46).

Varianten des in mehreren Schichten der Doppelbelichtung entstandenen Bildes finden.¹⁰ (Abb. 5)

Sehr detailliert, mit Abbildungen unterschiedlicher Abzüge desselben Motivs, geht Florian Ebner der Entstehungsgeschichte der Bildserie nach und beschäftigt sich mit der Faszination, den der Ort auf Keetman ausübte. Ebner, der *Stachus* als ein vielschichtiges fotografisches, in vielen Studien erarbeitetes Experiment bezeichnet, untersucht die Konstruktion der komplexen Bildmontage und beschreibt die Wirkung der Fotografie, deren Hauptmerkmal eine durch Mehrfachbelichtung und Ausschnittvergrößerung erzielte Verdichtung ist: „Die kontrastreiche, stets zwischen schwarz und weiß, hellen und dunklen Flecken changierende Struktur, die den Betrachter gerade noch Autos, Straßenbahnen, Passanten identifizieren lässt, Schemen, die sich fortwährend überblenden und auswischen, ein apokalytisches Licht, das die Szenerie zu durchröntgen scheint oder in den Schein eines alles durchleuchtenden Atomblitzes taucht, all dies trägt zu der großen visuellen, gar verstörenden Kraft des Bildes bei.“ (129)

Ähnlich experimentell-abstrakt wie seine *Stachus*-Aufnahmen, jedoch völlig unterschiedlich im fotografischen Vorgehen und gewählter Motivik sind Keetmans Lichtpendel-Schwingungen, die innerhalb seines Œuvres einen besonderen Stellenwert einnehmen. Peter Keetman, der eigenen Schätzungen um die 2.000 Negative von diesem Genre angefertigt hat, beschäftigte sich seit Ende der 1940er Jahre mit der fotografischen Wiedergabe periodischer Schwingungen. Erste Versuche erfolgten durch fotografische Anordnungen von Taschenlampen, die – mittels Draht fixiert – in ihren Schwingungen fotografiert wurden, bevor Keetman zu komplizierteren Anordnungen zur Sichtbarmachung physikalischer Phänomene überging: „Eine wichtige Erweiterung ist dazugekommen [...] Lampenaufhängung am Draht vertikal, Kamera auf rotierendem Grammophon. Besonders schöne Ergebnisse gibt es, wenn [die] Zeitdauer des Pendels von einem zum anderen toten Punkt parallel läuft zur Zeitdauer einer halben oder einer ganzen Umdrehung des Plattentellers auf dem Grammophon“ (Abb. 6).¹¹

Keetmans fotografische Wiedergabe von Lichtpendel-Schwingungen war bis zu seinem Tod zentrales Thema seines künstlerischen Schaffens. Begleitet von Konstruktionszeichnungen seiner Versuchsaufbauten beschäftigt sich Gottfried Jäger, den ein intensiver Kontakt mit Peter Keetman verband, mit der Entwicklung der Keetman'schen Lichtpendel-Fotografien. Jägers Ausführungen liefern fundierten Einblick in das technische Vorgehen sowie die fotografisch-experimentelle Akribie, mit der sich Keetman diesem Thema widmete.¹²

10 Die Negative des ‚Stachus‘-Materials belegen, dass Keetman mit unterschiedlichen Arten der Zeitaufnahme, häufig Langzeitbelichtungen, experimentiert hat. In Form von Doppel- und Dreifachbelichtungen auf denselben Filmausschnitt entstanden unterschiedliche Variationen, die im Kontaktverfahren sowohl als Positiv- als auch Negativversionen vorliegen.

11 Peter Keetman in einem Schreiben an Gottfried Jäger mit zwei Konstruktions-Zeichnungen vom 21.8.1972 (zit. n. 220).

12 „Mit seinen Pendelbildern hat Peter Keetman ein eigenes Stück Fotogeschichte geschrieben – und das im wahrsten Sinne des Wortes: geschrieben. Er bündelte die Phänomene Licht, Spur und Bewe-

Als Fotograf, der sich „wie kein zweiter für die Struktur der Dinge“ interessierte, „für ihre Formen und Beschaffenheiten“, bezeichnet Oskar Piesga den Künstler Peter Keetman in seinem anlässlich der Hamburger Ausstellung erschienenen Artikel.¹³ Betrachtet man das Werk Keetmans in seiner hier präsentierten Gänze, so muss dieser verknappten Aussage vorbehaltlos zugestimmt werden. Der Vielfalt und Unterschiedlichkeit des Keetman'schen Werks zum Trotz ist die Hinwendung des Fotografen zur ästhetischen Wiedergabe von Form und fotografischem Motiv allen Arbeiten zu eigen. Die Schönheit des jeweils Dargestellten spiegelt der Katalog in seinen Bildern und Texten; eine Tatsache, die so einfach wie faszinierend ist. „Die Fotografie wird mit Ansprüchen überfrachtet. Bei Keetman hingegen ist ein Bild nur ein Bild. Wie aufregend das ist.“¹⁴

NINA KLÖPPER
Hamburg

gung zu einem bildwürdigen Thema und begründete damit die Lichtspur als Kunstform. Zwar hatten schon Vorgänger die Technik der Zeitbelichtung für ihre Darstellungen entdeckt und genutzt. [...] Doch kein Anderer hat das Verfahren als eigene künstlerische Möglichkeit derart erkannt und ins Bild gesetzt wie Peter Keetman. Es gründet im freien schöpferischen Spiel mit den ureigenen bildnerischen Mitteln der Fotografie und weist mit seinen physischen und metaphysischen Komponenten bis heute eine reiche – und bisher noch ungeschriebene – Geschichte nach. Peter Keetman eröffnet diesen Weg und lässt uns an seinen immer noch überraschend wirkenden Ergebnissen teilhaben.“ (217).

13 Oskar Piesga, „So was von in Form. Fotos von Peter Keetman in den Deichtorhallen. Oberflächlich? Ja!“, in: *ZEIT*, Nr. 48, 17. November 2016, S. 6.

14 Ebd.



Michael Wedel (Hrsg.); Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte; Wiesbaden: Springer VS 2016; 290 S.; ISBN 978-3-531-94212-4; € 39,99

Special Effects gehören zu jenen filmbezogenen Themen, bei denen jeder eine Idee hat, was damit gemeint sein könnte, doch selten findet sich ein tiefer gehendes Verständnis, was Spezialeffekte im Kino wirklich ausmacht, was visuelle Effekte von praktischen Effekten unterscheiden mag, und wie vielgestaltig die Auswirkungen computergenerierter Bilder auf die Wahrnehmung filmischer ‚Realität‘ gegenwärtig sind. Wir leben in einer Zeit, in der man zwischen vorfilmischer Welt, deren Manipulation und komplett errechneten Filmräumen kaum noch zu unterscheiden vermag. 1941 erhielt Orson Welles’ *CITIZEN KANE* keinen Academy Award für Spezialeffekte, weil man sie damals schlicht nicht als solche erkannte. Im heutigen Kino ist es schwer zu erkennen, welche Szenen eines großen Blockbusters nicht vor dem Green Screen entstanden sind. Und selbst ein Kammerspiel wie Roman