

LICHTSCHACHT UND SPREIZSTATIV

MARGINALIEN ZUR ARBEITSWEISE VON PETER KEETMAN BEI SEINEM AUSFLUG INS VOLKSWAGENWERK 1953

Wahrscheinlich im selben Frühjahr, als Peter Keetman nach Wolfsburg ins Volkswagenwerk fuhr, hat seine Frau Esa ein Arbeitsporträt von ihm gemacht: Der Fotograf steht in seinem offenen Auto am Rand eines Waldwegs – Kenner von Person, Lebensraum und Werk werden als Ort das kleine Wäldchen zwischen Gstadt und Breitbrunn oberhalb des Chiemsees vermuten – und schaut in seine Kamera. Die ist auf ein Stativ montiert, das außerhalb des Autos steht; der Kofferraum des Fahrzeugs ist geöffnet und gibt den Blick frei auf ein weiteres Stativ, einen Leinenbeutel mit hellen Tüchern – die natürlich auch Handtücher zum späteren Bad im See sein können – und den Reservereifen. Das Auto ist ein einfacher Kleinwagen, die Stative gute Durchschnittsware des Marktes, doch die Kamera ist das Beste und Teuerste, was zu dieser Zeit verfügbar ist: eine Hasselblad 500 C mit dem eben erst konstruierten 60mm-Weitwinkel von Zeiss. Bild und Ausrüstung sind symptomatisch: Der Fotograf arbeitet mit einfachsten Mitteln, aber dieses Einfache ist vom Feinsten.

Fotografische Bilder von Peter Keetman gehören heute zu den teuersten Arbeiten der Kunst mit diesem Medium; er selbst ist nie reich geworden damit. Durch Behinderungen in Bewegung und Verbalisierung eingeschränkt, hat er sich in allen Aktivitäten auf das Nötigste beschränken und alle Aktionen exakt vorplanen müssen, um auf eventuelle Unwägbarkeiten in geeigneter und vor allem gelassener Weise reagieren zu können. Die Serie, die er 1953 im Volkswagenwerk aufgenommen hat, ist vom Sujet her wie in ihrer Zeitlage für ihn selbst von großer Bedeutung gewesen – er testet seine Arbeitsweise, erarbeitet sich ein Repertoire und prüft die Ergebnisse beim Angebot für den Verkauf. Die folgenden Zeilen sollen sich auf die beiden ersten Aspekte dieses Tests beschränken und meine früheren Versuche zu Peter Keetman um die Beschreibung einiger Details seiner Arbeitsweise erweitern.

Mit guter Ausrüstung hat Peter Keetman von Anfang an gearbeitet: Sein Vater war Bankdirektor und selbst begeisterter Fotoamateur, also waren Kameras wie Rollei, Contax und Leica selbstverständliche Objekte des Umgangs; wenn man sie nicht besaß, hatte man Freunde, von denen man sie sich ausleihen konnte. Ebenso selbstverständlich lernte Keetman in der Bayerischen Staatslehranstalt für Fotografie und Reproduktionstechnik zu München den perfekten Umgang mit Großbildkameras in Formaten zwischen 9x12 cm und 18x24 cm, vielleicht sogar größer; auch die Grundlagen seiner meisterhaften Ausarbeitungen im Fotolabor wurden dort gelegt. Als er nach dem Zweiten Weltkrieg daran ging, tatsächlich Fotograf zu werden, war die Situation ungleich schwieriger: Die Kameraindustrie konnte kaum produzieren und durfte nur ins Ausland verkaufen; frische Filme und Fotopapiere waren nur sehr schwer zu bekommen, und was man als Fotograf so über den Krieg gerettet hatte, war meist mit Lagerschäden behaftet und daher nur eingeschränkt nutzbar. Als dann alles in bester Qualität zur Verfügung stand, war das Geld knapp.

Davon konnte 1953 im Prinzip nicht mehr die Rede sein, und doch schwang die Zurückhaltung und Vorsicht beim Umgang mit Gerät und Material in allen Lebenslagen noch mit. Zwar hatte Peter Keetman schon an zahlreichen Ausstellungen und Präsentationen im Umfeld von „fotoform“ und „subjektive fotografie“ teilgenommen, doch derlei Aktivitäten verzehrten nahezu sämtliche Ressourcen, die dem Kriegsversehrten und jungen Familienvater nach Abschluss seiner beruflichen Arbeiten noch verblieben. Die Verkäufe aus den Ausstellungen der Künstlergruppe waren spärlich – das ist vorsichtig formuliert – und eröffneten sicher keine Perspektive zum Erfolg als Fotokünstler. Zwar war die Kooperation mit einem befreundeten Graphiker schon recht ertragreich, doch sollte dies nur ein Standbein des geschäftlichen Fortkommens sein. Zwei Mitglieder der Gruppe

„fotoform“ hatten bereits mit der Industriefotografie einigen Erfolg, also konnte sich vielleicht dort ein Bild der Zukunft abzeichnen. Die drei Tage im Volkswagenwerk sollten Mittel und Möglichkeiten dieser Arbeit klären. Insofern musste auch die Wahl der Arbeitsmittel so erfolgen, dass aus ihrem Gebrauch Regeln für weiteres Arbeiten zu gewinnen waren.

Regel 1: Die Kamera muss klein, das Stativ fest sein. Also ist die Rolleiflex¹ oder eine andere Mittelformatkamera das Mittel der Wahl: Die Mattscheibe ist groß genug, um ein Bild darauf komponieren zu können. Das Quadrat von Mattscheibe und Negativfläche zwingt zur ruhigen Anordnung, aus der in gleicher Weise hoch- oder querformatige Bilder gewonnen werden können. Der Blick durch den Lichtschacht ist für die Komposition distanziert, für die detaillierte Ermittlung von Tiefenschärfe und Kontrastumfang nah genug. Die kleine Kamera erlaubt eine Platzierung an ungewöhnlichen Standpunkten nah am Boden, auf einer Brüstung oder – über Kopf mit einer Klemmschraube fixiert – am Balken einer Decke. Für niedrige Aufnahmestandpunkte, die Peter Keetman bei den Aufnahmen von Blechstapeln oder Zahnrädern gern verwendete, bot sich zudem das Spreizstativ an, bei dem Querstreben zwischen den drei Beinen weit auseinander gezogen werden konnten, um auch in großer Bodennähe hohe Stabilität zu garantieren.

Regel 2: Vorhandenes Licht muss die Hauptbeleuchtung sein; eigene Hilfsmittel wie Blitz, Lampen, Schirme oder Tücher dürfen, wenn überhaupt, nur zur Aufhellung verwendet werden. Peter Keetman hat kein eigenes Licht bei sich getragen. Die Hochspannungs-Blitzgeräte der 1950er Jahre waren nicht nur schwer und unhandlich, sondern auch arge Funkensprüher – ihr Einsatz in der Industrie war meist nicht erlaubt. Wo sich Peter Keetman mit Kamera und Stativ in Stoßstangen oder Radkappen spiegelt, ist allein der Fotograf zu sehen, kein Tuch und kein Licht. Daraus folgt eine regelrechte Ableitung: Keine Aufnahme im Gegenlicht, möglichst kein Blick auf ein Fenster. Überstrahlungen von Objekten mögen für die künstlerische Arbeit angehen, im Industriefoto haben sie nichts zu suchen. Direktes Sonnenlicht mit entsprechendem Schlagschatten darf im Freien verwendet werden und ist dort auch gesucht, im Inneren sind diffuse Lichtsituationen beste Garanten für Tiefenwirkung und ausgeglichene Beleuchtung.

Regel 3: Der Fotograf darf den Betriebsablauf nicht stören. Das ist nicht nur Vorgabe einer Betriebsleitung, sondern bildjournalistisches wie industriefotografisches Ethos – zumindest 1953 noch. Der Produktionsprozess, von Ingenieuren ersonnen, von stolzen und vergleichsweise privilegierten Facharbeitern ausgeführt, ist Symbol einer Wirtschaftsmacht, zu der der Fotograf ein Körnchen Wahrheit in Form seiner Bilder beiträgt, mehr nicht. Undenkbar zu dieser Zeit: Inszenierung für die Kamera, Posieren der Arbeiter über ein Minimum an Regie hinaus, Umparken der Fahrzeuge auf dem Platz, Schließen oder Öffnen einiger Türen oder Kofferräume in der Werkshalle mit der Ausstattungsstraße. Peter Keetman nimmt seine Bilder aus dem Material des Realen. Er selbst bleibt unsichtbar, soweit als möglich jedenfalls. Im Schopenhauer'schen Sinn heißt „subjektive fotografie“ hier, dass sich das individuell Künstlerische im Bild widerspiegelt, nicht im Arrangement der Dinge und Menschen davor.

Ausnahmen: Selbstverständlich darf jeder Fotograf gegen seine eigenen Regeln verstoßen, das bestätigt diese nur. Es gibt ein

oder zwei Bilder mit Gegenlicht in Keetmans VW-Serie – dann hat die Werkshalle das Flair einer Manufaktur. In die Auslieferungshalle scheint direktes Sonnenlicht und zeichnet die Fensterauschnitte auf die Ersatzteilkisten – sonst wären diese arg langweilig. Bei den Kotflügeln oder Abschlussblechen darf auch schon einmal ein Spitzlicht überstrahlen und die perfekte Kantenzeichnung durchbrechen; die Lagerbüchsen der Getriebe müssen nicht alle von vorn bis hinten scharf gezeichnet sein. Und wenn die Funken beim Schweißen sprühen, darf die Figur des Arbeiters schon ein wenig grotesk wirken – ganz wie in vielen der Bilder, mit denen die Gruppe „fotoform“ ein wenig die Besucherinnen und Besucher ihrer Ausstellungen zu schockieren pflegte.

Insgesamt stimmen die Technik des Fotografen Peter Keetman und die des fotografierten Werks genau überein: Sie sind beide nicht mehr ganz modern, aber hinreichend perfekt. Die Arbeitsweise, mit der Keetman durch das VW-Werk gegangen ist, referiert exakt jenen Punkt des Übergangs, in dem sich Kunst, Design und Industrie der Bundesrepublik Deutschland 1953 befanden – noch sind die Schatten der Vergangenheit erkennbar, aber das Neue bahnt sich vital seinen Weg. Insofern sind die Nockenwellenräder, die Bohr- und Drehspäne wie die Kabel auf den Aufnahmen Peter Keetmans mehr als designerische Bearbeitung industriellen Designs: Sie zeigen informell das Ende der Mechanik, im Automobilbau und besonders in der Fotografie.

Rolf Sachsse

Alle hier gemachten Angaben beruhen auf den Materialien, die ich seit 1978 über Peter Keetman gesammelt habe und die in meinen bisherigen Publikationen über ihn benannt sind, natürlich auch auf Notizen aus meinen Gesprächen mit ihm. Viele Angaben zur fotografischen Arbeitstechnik der 1950er Jahre entstammen zudem meinem eigenen Fundus an Erinnerungen eines Fotografensohns sowie aus den Erfahrungen, die ich ab etwa 1963 selbst im Beruf sammeln konnte.

¹ Keetman selbst schreibt in einem Brief vom 6. März 2003 an F.C. Gundlach: „Meine ganze Ausrüstung bestand aus einer alten zwei-äugigen Rolleiflex, einem Stativ und genügend Rollfilmen. Das war alles. Kein Kunstlicht, keine Blitzausrüstung! Wie hätte ich sie mir damals kaufen können? Unmöglich!“