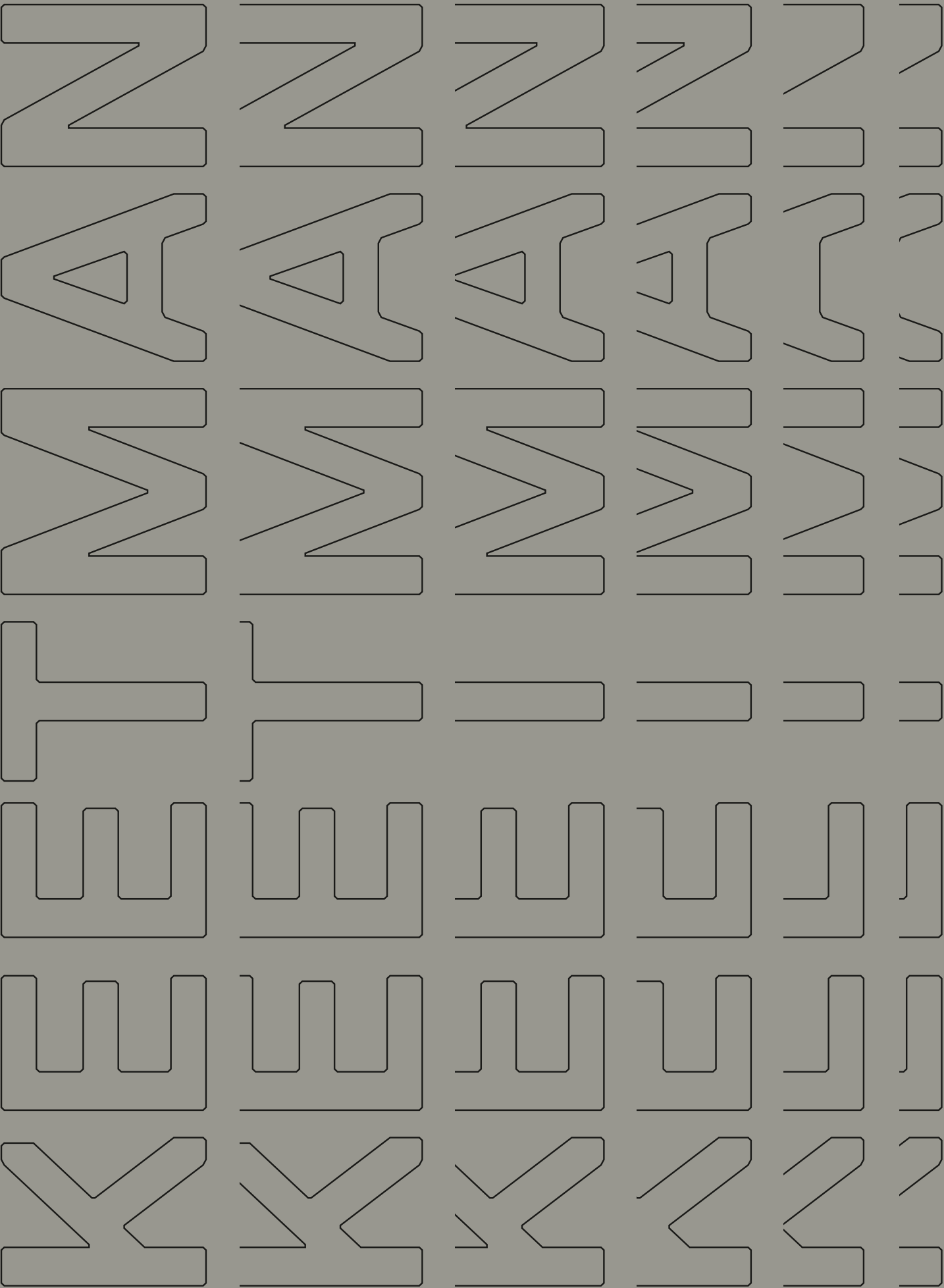




Der Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung
Peter Keetman. Vintage Fotografien
aus der Sammlung Gerd Sander

Galerie Julian Sander, Köln
22. April – 30. Juni 2023

Mit Ausnahme der Fotografie von
Kurt Julius können sämtliche
Werke käuflich erworben werden.
Preise auf Anfrage.

The catalog is published on
the occasion of the exhibition
Peter Keetman. Vintage Photographs
from the Gerd Sander Collection

Galerie Julian Sander, Cologne
April 22 – June 30, 2023

With the exception of the
photograph by Kurt Julius,
all works are available for purchase.
Prices on request.

KEETMAN

Galerie/Julian Sander



Gerd Sander Collection/Part 1





900 m



Foto: Kurt Julius

PERSÖNLICHES ZU PETER KEETMAN

Wer das Porträt anschaut, das Kurt Julius um 1975 von Peter Keetman aufnahm, sieht sich in ein ur-bayerisches Ambiente versetzt: In einem Hausflur mit zwei Schränken, einem Madonnenbild und einer Gartentüre wird Peter Keetman en profile als Halbfigur gezeigt, gekleidet in Cordhose, Rollkragenpullover und Strickjacke, das üppige weiße Haar nach hinten gekämmt, die Augen fast geschlossen – er strahlt die Stabilität aus, die für eine längere Belichtungszeit gebraucht wird, aber auch ein Hinweis auf meditative Praktiken ist. Hier ruht einer in sich, meint man, und das in der schönen Landschaft, die er so oft in seinen Bildern gezeigt hat, und in dem Ambiente, dessen Details er so meisterlich ins Licht setzte. Ganz so einfach ist es nicht.

Peter Keetman und seine drei Geschwister sind in Wuppertal-Elberfeld geboren, im *Haus Keetman* auf der Briller Höhe, das sein Vater Alfred Keetman sen. – als Privatbankier in der dritten Generation – 1906 vom Münchner Architekten Emanuel von Seidl hatte entwerfen lassen. Doch in der Hochphase der Weltwirtschaftskrise 1932 hat er die Bank wie die Villa verkauft und sich einen Wohnsitz in Bayern gesucht, wo die Familie gern die Ferien verbrachte; der älteste Sohn Alfred jun. lebte als Landwirt in Brasilien – diesem Land

diente der Vater als Honorarkonsul –, die Schwester Gunild verfolgte ihre Karriere als Musikerin und Assistentin von Carl Orff, die Schwester Doris heiratete im selben Jahr den russischen Emigranten Nikolai von Molodovsky, und der jüngste Sohn Peter wurde auf das Deutsche Kolleg nach Bad Godesberg geschickt, wo er 1935 seinen Schulabschluss machte.

PETER KEETMAN: SOME PERSONAL INSIGHTS

Looking at the portrait which Kurt Julius took of Peter Keetman around 1975, one feels transported into a quintessential Bavarian setting: In a hallway with two cabinets, a picture of the Madonna and a garden door, Peter Keetman is shown in profile, half-length, wearing corduroy trousers, a polo-neck jumper and a cardigan, his abundant white hair combed back and his eyes almost closed. He radiates the stability that is needed for a fairly long exposure, while also giving an indication of a meditative mind. Here's

someone, one might think, who is at peace with himself, surrounded by the beautiful landscape he so frequently presented in his photography and in the environment he would capture so skilfully and in so much detail. But it's not quite so simple.

Peter Keetman and his three siblings were born in Wuppertal-Elberfeld, at *Haus Keetman* on Briller Höhe, a building designed by Munich architect Emanuel von Seidl in 1906 for his father, Alfred Keetman Sr., a private banker in the third generation. However, at the height of the Great Depression in 1932, he sold both the bank and the villa and started looking for a place to live in Bavaria, where the family had so often spent their holidays. Peter's eldest brother, Alfred Jr., was a farmer in Brazil, a country which their father was serving as an honorary consul,

and their sister Gunild was pursuing a career as a musician and assistant to Carl Orff. In the same year, their other sister, Doris, married a Russian emigrant, Nikolai von Molodovsky, and the youngest of the children, Peter, was sent to the Deutsche Kolleg (German College) in Bad Godesberg, where he completed his schooling in 1935.

1937

bezog die gesamte Familie den Lienzinger-Müllerhof in der Seestraße von Breitbrunn bei Prien am Chiemsee, den der aus Brasilien heimgekehrte Alfred jun. als Landwirtschaft betrieb, während der Vater seine Leidenschaft für die Fotografie mit dem *Postkartenverlag Keetman + Stampfl* auszuleben begann, wo man vor allem Bilder der heimischen Voralpenlandschaft produzierte.¹ Doris und Nikolai von Molodovsky beteiligten sich am Unternehmen mit eigenen Bildern, während Gunild Keetman in der zum Müllerhof gehörenden Mühle ihre KomponistInnen-Existenz aufbaute, wo sie bis zu ihrem Tod 1990 wirkte.² Peter Keetman war gar nicht erst gefragt worden, was er denn tun wollte: Sein Vater meldete ihn für das Wintersemester 1935 an der *Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie und Reproduktion* in München an, wo er 1937 seinen Abschluss als Geselle im Fotografen-Handwerk machte. Gelegentliche Besuche im familiären Ambiente sind in der Frühzeit als Motive seiner fotografischen Arbeit nachweisbar, viele sind es jedoch nicht und stellen zumeist gestellte Hausaufgaben aus dem Unterricht dar.

Nach Bayern zog es den jungen Fotografen nicht, sondern erst einmal zurück ins Rheinland: Er arbeitete bei Gertrude Hesse in Duisburg und Carl-Heinz Schmeck in Aachen, beide sowohl als PorträtistInnen wie IndustriephographInnen gut bekannt, wenn auch nicht berühmt. Nachdem die Lehrer

der Münchner Schule nach seinem eigenen Bekunden – mit Ausnahme von Hanna Seewald – auf ihn so gar keinen Eindruck gemacht haben und die Aufgabenstellungen der damaligen Zeit gerade an diesem Ort nahezu ausschließlich der Propaganda gewidmet waren – worüber sich auch sein Kommilitone Helmut Gernsheim beim Autor dieser Zeilen beschwert hat –, dürfte die Präzision der Arbeit sowohl von Hesse wie von Schmeck sein weiteres Fotografieren nachhaltig geprägt haben; das ganze Œuvre Keetmans ist gleichermaßen vom spielerischen Ansatz der Motivwahl wie von einer unnachgiebigen Perfektion in der Ausführung geprägt.

In 1937, the entire family moved to the Lienzinger-Müllerhof estate, which Alfred Jr. had acquired for farming after his return from Brazil. The property was situated in Seestraße in the village of Breitbrunn near Prien on Lake Chiemsee. Meanwhile, their father began to pursue his passion for photography by launching a postcard publishing company, *Postkartenverlag Keetman + Stampfl*, which mainly produced photographs of the local foothills of the Alps.¹ Doris and Nikolai von Molodovsky contributed their own photos to the business, while Gunild Keetman started a career as a composer, working at the mill on the Müllerhof estate until her death in 1990.² Peter Keetman was not even asked what he wanted to do with his life. His father enrolled him at the *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie und Reproduktion* (Bavarian State Institute for Photography and Reproduction) in Munich in autumn 1935, where he completed his apprenticeship with a qualification as a photographer in 1937. During his career,

Peter Keetman's photography often featured his family's estate and its distinctive surroundings, however, many of his works were primarily assignments from his college.

Upon finishing his education, Peter Keetman decided to head back to the Rhineland region, instead of Bavaria. He worked for photographers Gertrude Hesse in Duisburg and Carl-Heinz Schmeck in Aachen, both well-known portrait and industrial photographers, although neither of them were celebrities. Peter Keetman confessed that the majority of teachers at his school in Munich – except for Hanna Seewald – left no impression on him. Any student assignments during that time, and specifically at his school, predominantly focused on propaganda – a sentiment which was echoed by his classmate, Helmut Gernsheim when I interviewed him. What did, however, pay a pivotal role in shaping Keetman's subsequent photography was probably the meticulous work of Hesse and Schmeck. His entire oeuvre is characterised by a light-hearted approach to the choice of subjects, yet also an unwavering dedication to technical excellence.

► Abb. 1 / ill. 1
Mensch und Natur, 1949

1) Birgit Ziegler-Stryczek, Kulturspaziergang um Breitbrunn – Gstadt am Chiemsee, <https://regio.outdooractive.com/oar-chiemsee-alpenland/de/tour/themenweg/kulturspaziergang-um-breitbrunn-gstadt-am-chiemsee/40035549/> [abgerufen am 31.1.2023].

2) Cornelia Fischer, Gunild Keetman und das Orff-Schulwerk. Elementare Musik zwischen künstlerischem und didaktischem Anspruch, Mainz 2009.





1940

wurde Peter Keetman zum Kriegsdienst eingezogen; seine Sprachbehinderung bewahrte ihn davor, in einer Propagandakompanie mitwirken zu müssen. Er leistete technische Arbeiten und fotografierte gelegentlich aus eigenem Antrieb; bekannt geworden ist aus dieser Zeit nur das Porträt einer jungen Frau, wahrscheinlich in der Ukraine aufgenommen. Aus dem Krieg ist er schwer verwundet und traumatisiert zurückgekehrt, das linke Bein musste teilweise amputiert werden, und es dauerte lang, bis er mit einer Prothese wieder einigermaßen gut gehen konnte – noch bei den ersten Zusammenkünften mit den späteren *fotoform*-Freunden, 1948 in Stuttgart im Atelier von Adolf Lazi, sieht man ihn auf Krücken gestützt. In der Zwischenzeit hat Peter Keetman den Meisterkurs an der *Münchener Fotoschule* absolviert und ein eigenes Gewerbe angemeldet; bald ist er auch mit Esa verheiratet und hat eine Tochter. Dem Bein hat er ein Bild gewidmet: *Mensch und Natur* von 1949 zeigt den linken Schuh für die Prothese auf dünnem Eis am Rand des Chiemsees [Abb.1]. Das Œuvre des Fotografen beginnt sich zu formen, und trotz seiner gelegentlichen Teilhabe an Ausstellungen, Vereinsgründungen und anderen Manifestationen der Nachkriegsfotografie ist sein Wirkungskreis begrenzt.

900 Meter sind es etwa vom Lienzinger-Müllerhof zum Ganszipfl am Chiemsee mit dem kleinen Badesteg, von dem aus Peter Keetman an so ziemlich jedem Morgen einige Kreise geschwommen oder im Winter wenigstens auf das Eis geschaut – und fotografiert hat [Abb.2]. Etwa die gleiche Entfernung muss vom Hof zur Landstraße zwischen Gstadt und Rimsting zurück-

gelegt werden, die zunächst kaum mehr als ein befestigter Feldweg war, später mit dünnen Bäumen am Straßenrand versehen wurde und heute in weiten Teilen durch Ansammlungen von Ferien- und Wohnhäusern führt [Abb.3]. Nimmt man einen ähnlich kleinen Zirkel in der Münchner Innenstadt – rund um die Praxen seiner Ärzte und das Büro des Grafikers – aus, so ist der allergrößte Teil des frühen Œuvres von Peter Keetman in diesem Kreis entstanden. Hinzu kommt die Einfachheit seiner Mittel: Die Lissajous-Figuren sind mit einer pendelnden Glühbirne in der Dunkelkammer aufgenommen worden, die Tropfenbilder zumeist mit einer Salatsauce in der familiären Küche, die *1001 Gesichter* durch ein Siebrost, das als Abtropfgitter genutzt wurde.

In 1940, Peter Keetman was conscripted into military service, where his speech impediment spared him the fate of serving in a propaganda unit. During his time in the military, he performed technical duties and occasionally took photos independently. The only photograph surviving from this period is the portrait of a young woman, probably taken in Ukraine. Peter Keetman returned from the war with severe injuries and trauma. His left leg had been partially amputated, and it took him a long time to regain his mobility with the use of a prosthetic limb. In 1948, at the first few meetings with his future *fotoform* friends in Adolf Lazi's studio in Stuttgart, he was seen using crutches. During this time, Peter Keetman completed a master's course at the *Münchener Fotoschule* (Munich Photo School), set up his own business, tied the knot with Esa and had a daughter. One of his pho-



tos was dedicated to his leg: *Mensch und Natur* (Man and Nature) from 1949 shows the left shoe for his prosthetic leg resting on thin ice on the edge of Lake Chiemsee [ill.1]. This was also the time when his photographic oeuvre began to take shape. Yet although he occasionally showcased his works at exhibitions, at launch events of various associations and at other post-war photography events, his sphere of action was limited to a specific geographical area.

900 metres is the distance between the Lienzinger-Müllerhof estate and the Ganszipfl viewpoint on Lake Chiemsee with its little jetty from where Peter Keetman would swim a few laps nearly every morning or, in winter, where he would look at the ice and take photographs [ill.2]. It is about the same distance from the estate to the country road between Gstadt and Rimsting – initially no more than a paved footpath which was later lined with trees and now leads

through several clusters of residential and holiday houses [ill.3]. Except for a similarly small area in the centre of Munich – around his doctors' practices and the office of his graphic designer – Peter Keetman created most of his early works within this radius in the country. Another distinctive feature is the simplicity of his tools: His Lissajous figures were created in a darkroom, under a suspended light bulb, his depictions of drops mostly involved salad dressing in his family's kitchen, and his *1001 Gesichter* (1001 Faces) were taken through a screen used as a dish drainer.

◀ Abb. 2 / ill. 2
Zug vereister Pfähle, 1949

▲ Abb. 3 / ill. 3
Abendliche Strasse, 1956

Aber: Die Qualitätsanforderungen an die eigene Bilderei waren unerbittlich. Die besten Kameras, die besten Papiere, selbst angerührte Entwickler – darunter ging es nicht. Ordentlich wurde Buch geführt über jedes Bild, inklusive Filmsorte, Belichtungszeiten, Papiergradation und aller Parameter, die eifrige NachahmerInnen seiner Bildwelt interessieren könnten – zu denen der Autor dieser Zeilen in jungen Jahren zählte. Das erste Interview mit ihm habe ich im Frühjahr 1979 für eine Artikelserie über vergessene FotografInnen geführt – so berühmt er zwischen 1949 und 1960 gewesen war, so vergessen war er danach. Ihn zu besuchen, war für mich sehr einfach: Die Familie meiner Frau hatte ihre alljährliche Sommerfrische auf dem Zieglerhof in Gstadt, und von dort waren es knapp zwei Kilometer auf dem Uferweg nach Breitbrunn, ebenfalls inklusive eines Bades am Ganszipfl des Chiemsees. Verabredungen fanden per Postkarte statt, nach dem ersten Interview begann ein reger Briefwechsel – Peter Keetman war ein hinreißender Briefeschreiber –, und die ersten Projekte nahmen ihren Lauf.

Wie vergessen Peter Keetman war, fiel mir beim ersten Besuch auf: Das einzige Buch, das er mir zeigen konnte, war ein Band zum Orff'schen Musik-Schulwerk, aufgenommen in einem Tanzstudio für Kinder, mit dem seine Schwes-

ter Gunild intensiv zusammenarbeitete, 1975 erschienen.³ Ansonsten war er zwar in allen Werken zur künstlerischen Fotografie im Deutschland der Nachkriegszeit vertreten, aber immer nur als Mitglied von *fotoform* und *subjektive(r) fotografie*. Eine Einzelausstellung, ein Buch allein über ihn, das hatte es noch nicht gegeben – und er erwartete es eigentlich auch gar nicht. Noch in den 1990er Jahren, gerade nach dem von ihm lang ersehnten und nun endlich möglichen Umzug in das für seine Einschränkungen geeignete Altersheim in Marquartstein, sind seine Briefe voll Erstaunen über die Wertschätzung seiner Bilder und damit auch seiner Person. Im Grunde ist er bis zum Schluss das Kind geblieben, das im Garten der Brille Höhe hinterm *Haus Keetman* nach den Wassertropfen vom Morgentau auf den Blättern sucht – genau dies waren auch seine letzten Bilder, die er mir zusandte. ■

Nevertheless, he set himself extremely high standards of craftsmanship: it had to be the best cameras, the best papers and a personally mixed developer – without compromise. He kept detailed records of each photograph, including the film type, exposure, paper gradation and all the parameters that might interest eager imitators of his photo-

graphic style – including myself when I was young. I first interviewed Peter Keetman in spring 1979 for a series of articles on forgotten photographers, and it struck me on my first visit that, despite his fame from 1949 to 1960, he had indeed been forgotten after that period. Visiting him was very easy for me, as my wife's family used to spend their annual summer holidays on the Zieglerhof estate in Gstadt, and from there it was only just over a mile along the lakeside path to Breitbrunn, which also included a swim at the Ganszipfl viewpoint on Lake Chiemsee. We would always arrange our meetings by postcard, and the first interview was followed by some lively correspondence – Peter Keetman was an amazing letter writer – and so the first projects soon materialised.

It was on my very first visit that I noticed the extent to which Peter Keetman had been forgotten: the only book he was able to show me was on the Orff approach in musical education, published in 1975 and compiled at a children's dance studio with whom his sister Gunild had worked intensively.³ Although he was represented in all areas of artistic photography in post-war Germany, this was only ever as a member of either *fotoform* or *subjektive fotografie*. There had never been a solo exhibition or a book specifically about him –



something he never actually expected anyway. As late as the 1990s, just after he had finally moved to a retirement home in Marquartstein – a move which he had longed for as it suited his physical limitations – his letters were full of amazement at the apprecia-

tion shown for his photos and thus also for himself as a person. Until the very end, he remained the child looking for water drops from the morning dew on the leaves in the garden at Briller Höhe behind *Haus Keetman*, as these were the last photos he sent me. ■

▲ Abb. 4 / ill. 4
Beschlagene Fensterscheibe,
1947

3) Suse Böhm, Peter Keetman,
Spiele mit dem Orff-Schulwerk,
Im Studio Suse Böhm München,
Stuttgart 1975.

mt München

»BEZAUBERNDES SPIEL VON LICHT, LINIE UND FLÄCHE.«

Vintage Fotografien von Peter Keetman
aus der Sammlung Gerd Sander

Maren Klinge

Köln, im Jahr 1950: Eine Gruppe junger Fotografen, die sich kurz zuvor unter dem Namen *fotoform* zusammenschlossen hat, erregt Aufsehen mit ihrer gleichnamigen Sonderschau, die im Rahmen der *Photo-Kino-Ausstellung* auf Initiative von L. Fritz Gruber und Wolfgang Reisewitz, Mitglied der Gruppe, zu sehen ist. Reisewitz und seine fünf Mitstreiter Peter Keetman, Toni Schneiders, Ludwig Windstosser, Otto Steinert und Siegfried Lauterwasser treten hier mit keinem geringeren Anspruch auf, als die Fotografie wieder zu jener avantgardistischen Kunstform zu erheben, die sie in den Zwischenkriegsjahren einmal gewesen war und die mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten ein abruptes Ende gefunden hatte. Der Kunstkritiker Robert d'Hoog geht angesichts der Radikalität der Bildlösungen, mit denen sich die Gruppe von der Ästhetik der übrigen Beiträge der *Photo-Kino* abhebt, in einer Besprechung der Schau gar soweit, von »der Atombombe im Komposthaufen dieser Ausstellung«¹ zu sprechen.

ENCHANTING INTERPLAY OF LIGHT, LINES AND TWO- DIMENSIONAL SPACE

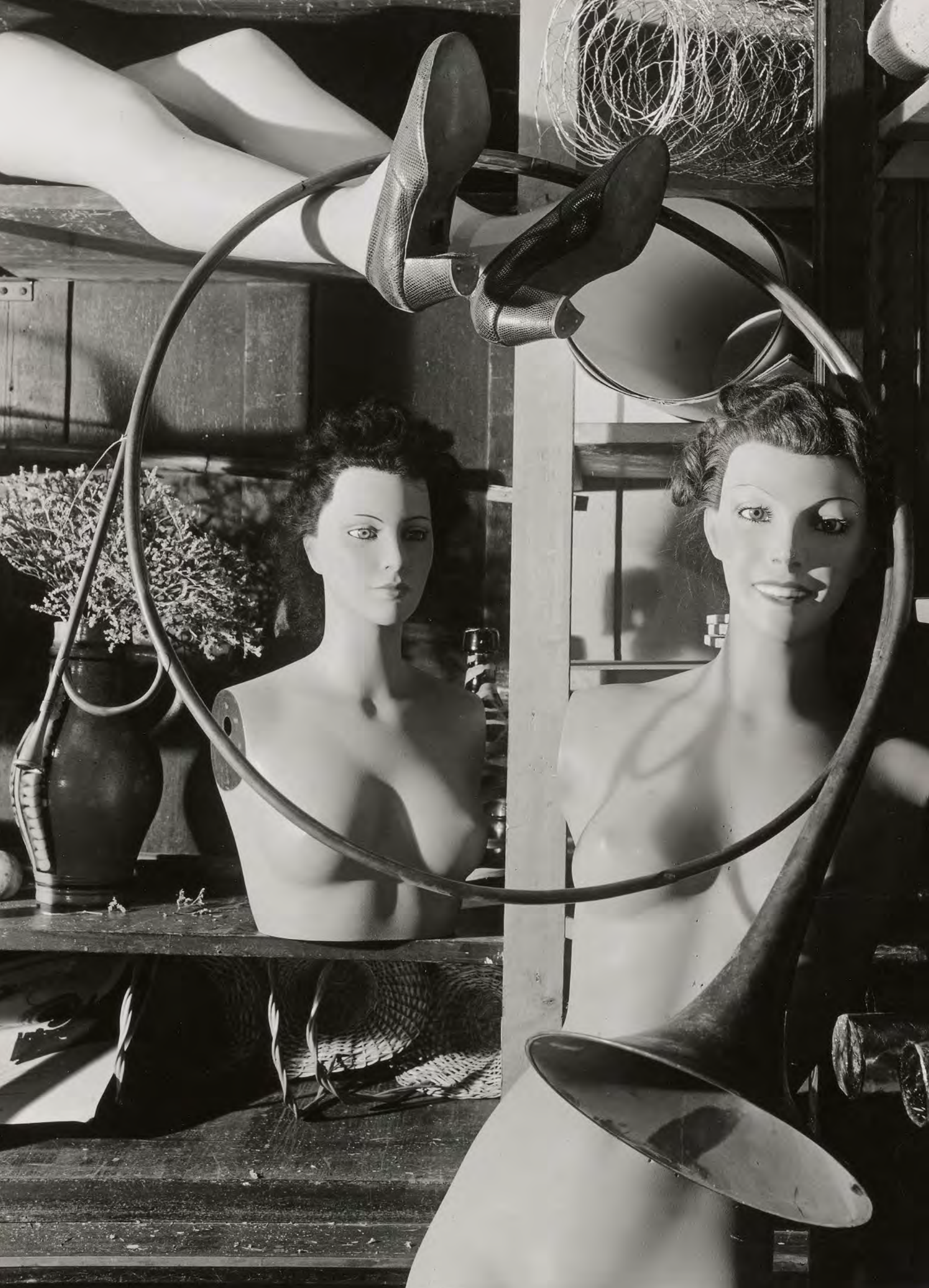
Vintage photographs by Peter Keetman
from the Gerd Sander Collection

Cologne, 1950: a group of young photographers, who had shortly before come together under the name *fotoform*, is causing a sensation with their special exhibition of the same name, shown at the *Photo-Kino* exhibition on the initiative of L. Fritz Gruber and Wolfgang Reisewitz, a member of the group. Reisewitz and his five associates Peter Keetman, Toni Schneiders, Ludwig Windstosser, Otto Steinert and Siegfried Lauterwasser have no less a vision than to elevate photography to that avant-garde form of

art which it had once occupied during the interwar period but which had met with an abrupt end when the Nazis came to power. In a review of the show, art critic Robert d'Hoog even describes their works as a "nuclear bomb in the compost heap of this exhibition".¹ What he has in mind is the radical character of the group's aesthetics and imagery which are so clearly different from all the other works at *Photo-Kino*.

◀ Abb. 1 / ill. 1
Plakat-Ankleber, 1958

1) Zit. nach Hans Georg Puttnies,
in: *Fotoform, Ausst.kat.*
Galerie Rudolf Kicken,
Köln 1980, nicht paginiert.



Ge- funden hatten sich die Gründungsmitglieder von *fotoform* zum Teil über das Studio von Adolf Lazi in Stuttgart. Windstosser hatte bei Lazi seine Ausbildung absolviert, ab 1948 assistierten die Freunde Keetman und Reisewitz dem für seine technische Präzision bekannten Altmeister der Fotografie für ein Jahr. Eine Zeit, in der sie ihr handwerkliches Können weiter vertiefen konnten, die aber aufgrund der konventionellen bildnerischen Auffassung des Lehrers ohne weitere künstlerische Impulse für sie blieb.² Es war das freie Experiment, die Konzentration auf eine genuin fotografische Bildsprache, auf individuellen Ausdruck, die Keetman und seine Fotografenkollegen suchten. Dieser Wille zur Erneuerung war eng verknüpft mit der Erfahrung des Dritten Reichs: Die Glaubwürdigkeit des Mediums Fotografie hinsichtlich der Abbildung der Wirklichkeit war durch seinen Missbrauch als Instrument der nationalsozialistischen Propaganda in Misskredit geraten. Zudem hatte die restriktive Kulturpolitik der Nazis die fotografischen Experimente der Zwanziger Jahre als »Photobolschewismus« gebrandmarkt und Fotografie als Kunst nur dort gelten lassen, wo sie sich an den idyllischen Sujets der Piktoralisten um 1900 orientierte.³ Hatte dies zu einem vollständigen Abbruch der experimentellen Tradition geführt, so wirkt dies in den späten vierziger Jahren noch deutlich nach, und als die jungen Fotografen aus dem Kreis um Lazi im Vorfeld der – von Reisewitz mitorgani- sierten – 2. *Ausstellung Photographischer Kunst 1949* in Neustadt an der Haardt wieder einmal erfahren müssen, dass all jene Werke von der Jury ab-

gelehnt werden, die den Geist des Modernen atmen, steht der Entschluss: Mit der Gründung von *fotoform* soll ein fotografischer Neuanfang gewagt werden. Der Name der Gruppe, der wohl auf Otto Steinert – gleichfalls verärgerter Teilnehmer der Ausstellung in Neustadt – zurückgeht, ist Programm: Nicht das Motiv selbst, sondern dessen formale Gestaltung im fotografischen Bild steht im Mittelpunkt des Interesses, oder, wie Keetman selbst es formuliert, das »Bemühen um die Form als bezauberndes Spiel von Licht, Linie und Fläche.«⁴ An die Äs-

The founding members of *fotoform* met partly through Adolf Lazi's studio in Stuttgart. Windstosser had completed his training with Lazi, and from 1948 onwards his friends Keetman and Reisewitz spent a year assisting this veteran master of photography, who was renowned for his technical precision. During this time, they perfected their craftsmanship, yet without receiving any artistic stimulation from their teacher whose understanding of photography was of a more conventional kind.² What Keetman and his fellow photographers were striving to achieve was free experimentation, a concentration on a genuinely photographic visual style and a form of expression that was truly their own. This desire for renewal was closely linked to their experience of the Third Reich when photography had lost its credibility as a medium to depict reality and had become discredited through its misuse as a Nazi propaganda

thetik der *Neuen Fotografie* der Zwanziger Jahre anknüpfend, zählen die Nah- bzw. Detailaufnahme, starke Hell-Dunkelkontraste, Unschärfen und ein das Dargestellte abstrahierender, oft dynamischer Bildaufbau zu den favorisierten Mitteln der Bildgestaltung der »Fotoformer«. Die reproduktive Funktion der Fotografie tritt in den Hintergrund, der Apparat wird zum Instrument »produktiver«, d.h. neue Sichtweisen eröffnender »Lichtgestaltung«⁵ – so hatte es László Moholy-Nagy, Protagonist des *Neuen Sehens*, am Dessauer Bauhaus propagiert.

tool. Moreover, the restrictive cultural policy of the Nazis had branded the photographic experiments of the 1920s as "photo Bolshevism" and had only accepted photography as art where it emulated the Pictorialism of the 1900s with its idyllic subjects.³ Not only did this lead to a complete break with the experimental tradition, but it clearly left its mark until the late 1940s. When the young photographers applied for inclusion in the *2nd Photographic Art Exhibition 1949* – co-organised by Reisewitz – in Neustadt an der Haardt, the jury again rejected all their works that breathed the spirit of modernity, and so they decided to venture forth in a new photographic direction and founded *fotoform*. The name of the group probably originated from Otto Steinert, another disappointed participant of the exhibition in Neustadt, and aptly summed up their agenda: It is not the subject itself that is the focus of interest, but its formal pre-

- 2) Vgl. Rolf Sachsse, Peter Keetman, in: Manfred Heiting (Hg.), Peter Keetman. Bewegung und Struktur, Amsterdam 1996, S.8.
- 3) Vgl. hierzu Thilo König, Subjektive Fotografie in den fünfziger Jahren, Berlin 1988, S.4f.
- 4) Peter Keetman, zit. nach Sebastian Lux, in: F.C. Gundlach (Hg.), Gestaltete Welt. Peter Keetman, Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen, Göttingen 2016, S. 40.
- 5) Moholy-Nagy, fotografie ist lichtgestaltung, in: bauhaus, Heft 1, 1928, S. 2ff.

sentation as a photographic image – or, as Keetman himself puts it, the "endeavour to present form as an enchanting interplay of light, lines and two-dimensional space".⁴ Picking up the aesthetics of *New Vision Photography* in the 1920s, the "fotoformers" clearly preferred compositions that included close-ups, a focus on details, strong contrasts between light and dark, blurring and an often dynamic image structure that turned the subject into something abstract. The reproductive function of photography receded into the background, and the camera became an instrument of productive "lighting design"⁵ – "productive" in the sense that it opened up those new perspectives that had once been advocated by László Moholy-Nagy, the protagonist of *New Vision*, at the Bauhaus school in Dessau.

Der 1940 in Köln geborene, zum Zeitpunkt der Kölner *Photo-Kino-Ausstellung* zehnjährige Gerd Sander wird, obgleich sein Vater Gunther mit seinem großen Fotolabor-Betrieb stark in die Bildproduktion der großen Foto-schauen der Nachkriegsjahre involviert war, zu jung gewesen sein, um den Durchbruch der Gruppe *fotoform* und die bildnerische Sprengkraft zur Kenntnis zu nehmen, die in der eingangs zitierten Äußerung des Kritikers anklingt. Spätestens um 1980 jedoch, damals gerade frisch als Fotogalerist in New York etabliert, hat Sander das Werk Peter Keetmans für sich entdeckt. Den größten Teil der in diesem Katalog versammelten Abzüge erwarb er direkt beim Fotografen, und nur zu gerne wäre man bei der Zusammenkunft der beiden mit dabei gewesen, um dem fachlichen Austausch unter Kollegen zu lauschen. Im Familienbetrieb selbst als Fotograf ausgebildet und ein bei anderen FotografInnen gefragter Printer, teilte Gerd Sander Peter Keetmans Neigung zur technischen Akkuratess und Präzision, die für das Werk des letzteren so entscheidend ist. Über das Handwerkliche hinaus jedoch einte beide ein weiterer, wesentlicher Aspekt: die Freude am gelungenen Bild. Gemäß den Worten Wilhelm Schür-

manns, bei dem Gerd Sander damals weitere Abzüge erwarb, um sein Keetman-Konvolut zu ergänzen, hat dieser sich immer von der Leidenschaft des Sammlers leiten lassen, nicht vom Kalkül des Händlers.

Dass sich das Werk Peter Keetmans u.a. durch seine stilistische Vielfalt auszeichnet, hat, neben anderen, F.C. Gundlach betont und dem Fotografen einen »Willen zur Form, zur Moderne« einerseits und eine »Hinwendung zur Wirklichkeit« andererseits attestiert.⁶ Betrachtet man die Fotografien im Nachlass von Gerd Sander, so wird schnell deutlich, dass er darum bemüht war, eben diese Vielfalt auch in seiner Sammlung abzubilden. Neben jenen Motiven, die heute aufgrund ihres experimentellen, graphisch prägnanten Charakters zu den Inkunabeln von *fotoform* zählen, finden sich formal zurückhaltendere Bilder wie der *Plakat-Ankleber* [Abb. 1], die zeitnah zu erstere entstehen und aufgrund ihres dokumentarisch-erzählerischen Moments eher in der Tradition einer *Photographie humaniste* stehen; in dem eigentümlichen Lächeln der *Modepuppen* [Abb. 2] oder einem melancholischen Bild wie der deformierten *Schlamm-Leiche* [Abb. 3] finden sich surrealistische Anklänge.

Gerd Sander was born in Cologne in 1940. At the time of the *Photo-Kino* exhibition in Cologne, he was only ten years old. Despite his father Gunther's involvement in the production of photos for major photographic exhibitions during the post-war years and his running of a photo lab, Gerd Sander was too young to notice the breakthrough of the *fotoform* group and the explosive power of their imagery, which was mentioned in the critic's comment quoted at the beginning of this article. Sander must have discovered the works of Peter Keetman around 1980, shortly after establishing himself as the owner of a photo gallery in New York City. He purchased most of the prints in this catalogue directly from the photographer, and it would have been fascinating to witness a meeting between the two colleagues and to listen to their professional exchange of ideas. Having trained as a photographer in the family's own business and very much in demand among his colleagues as a printer, Gerd Sander shared Peter Keetman's affinity for technical accuracy and precision – qualities that are an essential part of Keetman's oeuvre. Over and above craftsman-

ship, however, they also shared the sheer pleasure of a successful photo. According to Wilhelm Schürmann, from whom Gerd Sander acquired further prints to complete his Keetman collection, he was continually guided by a collector's passion, not by the profit-focused mindset of a dealer.

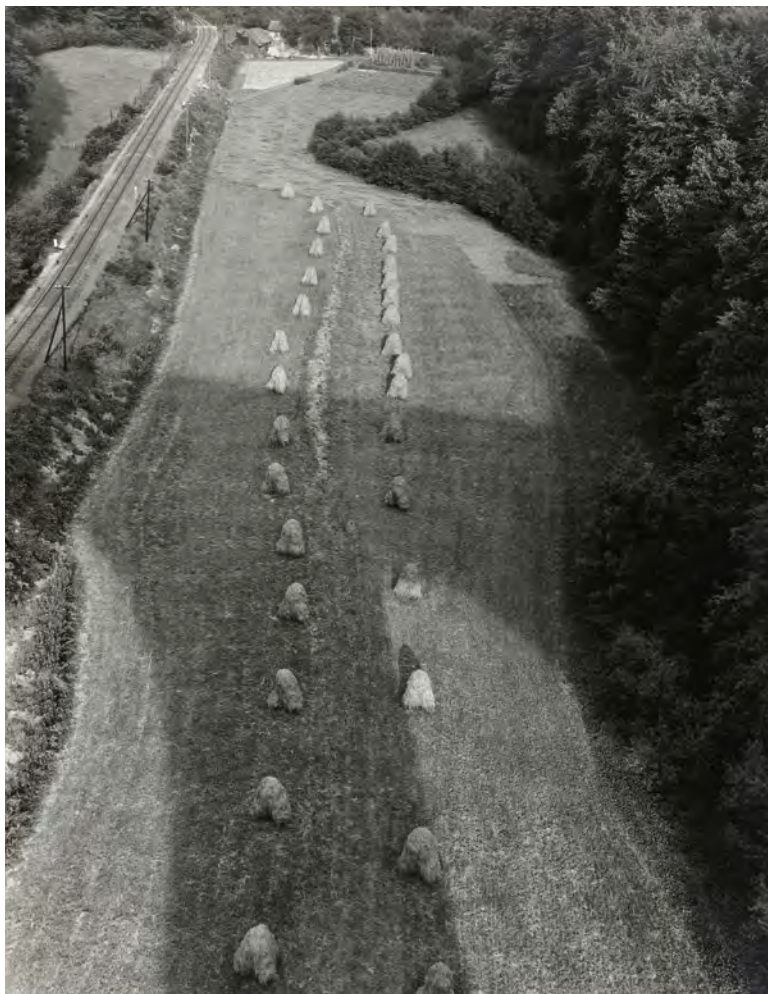
Peter Keetman's works stand out, in particular, for their stylistic diversity, prompting F. C. Gundlach and others to testify to his "endeavour to achieve form and modernity", on the one hand, and his "attention to reality", on the other.⁶ Looking at the photographs in Gerd Sander's collection, it quickly becomes obvious that he was keen to reflect precisely this diversity in his collection. In addition to

the subjects that are now considered incunabula of *fotoform* due to their experimental, graphically concise character, there are more formally restrained images such as the poster sticker [ill.1], which are documentary in character and more in the tradition of a *photographie humaniste*; surrealist echos can be found in the uncanny smiles of his *Fashion Dolls* [ill.2] and in melancholy photos such as a misshapen *Muddy Corpse* [ill.3].



▲ Abb. 3 / ill. 3
Schlamm-Leiche, 1949

6) F.C. Gundlach, Grusswort,
in: wie Anm. 4, S. 21.



Immer wieder jedoch macht sich bei der Betrachtung der Sammlung Gerd Sanders jenes große Vorbild bemerkbar, das Peter Keetmans fotografisches Schaffen über die verschiedenen Jahrzehnte hinweg geprägt hat, und dies ist Albert Renger-Patzsch.⁷ So weisen die zwei frühesten Fotografien Keetmans im Sanderschen Bestand, die *Rheinische Landschaft* [Abb.4] aus dem Jahr 1937 und eine weitere Landschaftsdarstellung aus den späten 1930er Jahren [Abb.5] eben jene Merkmale der Bildgestaltung auf, wie sie in den neusachlichen Landschaftsaufnahmen Renger-Patzschs zum Tragen kommen: Bäume, Hecken, das gemähte, in Bahnen liegende oder zu Ballen geschichtete Heu bzw. die linear verlaufenden Bahngleise werden hier zu graphisch aufgefassten Elementen, die die Bildfläche gliedern.⁸ Die daraus resultierende, abstrahierende Wirkung steigert Keetman in der von einem erhöhten Standpunkt fotografierten Aufsicht, die das Gesehene durch den fehlenden Horizont noch stärker in die zweidimensionale Bildfläche einbindet. Auch in der etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Aufnahme *Aus einem alten Baume* [Abb.6] greift Keetman mit dem engen Ausschnitt und dem von der Diagonalen bestimmten Bildaufbau auf typisch neusachliche Gestaltungsmodi zurück.

7) Vgl. Rolf Sachsse, wie Anm. 2.

8) Vgl. hierzu Sebastian Lux, wie Anm. 4, S. 31.

◀ Abb. 4 / ill. 4
Rheinische Landschaft, 1937

▼ Abb. 5 / ill. 5
Untitled, ca. 1938

► Abb. 6 / ill. 6
Aus einem alten Baume, 1949

Time and again, however, when looking at Gerd Sander's collection, we notice the great role model who had shaped Peter Keetman's photographic work over several decades: Albert Renger-Patzsch.⁷ The two earliest photographs by Keetman in Sander's collection, the *Rhenish Landscape* [ill. 4] of 1937 and another depiction of a landscape from the late 1930s [ill. 5], show precisely those features of composition that characterise Renger-Patzsch's landscape photographs in the New Objectivity movement: trees, hedges, freshly mown hay laid out in strips or stacked in bales, and linear railway tracks – all of them are treated as visual elements that add structure to

the two-dimensional space of the photograph.⁸ Keetman intensified the resulting effect of abstractness by assuming an elevated vantage point as the photographer. This lack of a horizon effectively enhanced the abstracting effect of everything that was visible within the two-dimensional space of the photograph. Keetman also used some typical features of New Objectivity in a photograph about a decade later, *From an Old Tree* [ill. 6] – a tightly cropped photo in which the composition is determined by the diagonal.





B
esonders augenscheinlich schließlich wird der Einfluss, den das fotografische Sehen Renger-Patzschs auf Peter Keetman hatte, in dessen Industriefotografien. 1953 fotografiert Keetman während eines dreitägigen Besuchs des Wolfsburger Volkswagenwerks die Produktion des VW-Käfers. Das im Rahmen dieser Serie entstandene Bild der aufeinander gestapelten, metallisch-glänzenden Karosserie-Rohlinge [Abb. 8] lässt aufgrund der seriellen Reihung des Motivs, durch den eng gewählten Bildausschnitt und die stark graphisch durchstrukturierte Bildfläche sofort an Renger-Patzsch Fotografien von Bügeleisen, Aluminiumeisen oder Badewannen denken, die dieser Mitte der 1920er Jahre für verschiedene Auftraggeber aus der Industrie aufnahm. Auch das Interesse an der Wiedergabe der Materialität bzw. der Oberflächenbeschaffenheit des Dargestellten teilen beide Fotografen. Heute erstaunt es, dass VW an der formal höchst ästhetischen Serie, die Keetman ohne Auftrag – wohl aber mit der Hoffnung auf einen solchen – fotografierte, kein Interesse zeigte und diese daher bis zu ihrer Wiederentdeckung 1979 quasi »unsichtbar« blieb.



Rolf Sachsse erklärt dies damit, dass die Aufnahmen etwa nicht ganz akkurat gestapelter Bauteile nicht dem Bild der hochmodernen, automatisierten Industrieproduktion entsprachen, mit dem sich der Großkonzern nach außen hin repräsentiert wissen wollte. Aus heutiger Perspektive lesen sich die Aufnahmen der VW-Serie gleichwohl wie Sinnbilder für den rapiden wirtschaftlichen Aufschwung der noch jungen Bundesrepublik.⁹

The influence of Renger-Patzsch's photographic vision on Peter Keetman is particularly noticeable in his industrial photography. In 1953, Keetman photographed the production of the VW Beetle during a three-day visit to the Volkswagen factory in Wolfsburg. One of the photos in this series features a stack of shiny metallic car body blanks [ill.8], and it immediately reminds us of Renger-Patzsch's photographs of household irons, aluminium irons and bathtubs, taken for a variety of industry clients in the mid-1920s – each showing a tightly cropped detail and a two-dimensional space that is highly structured by graphical elements. Another common element in the works of both photographers is their interest in rendering the materiality and surface

texture of a subject. From today's perspective, it comes as a surprise that VW showed no interest in this series with its high level of formal aesthetics, a series which Keetman photographed without a commission, but probably hoping to receive one – and that it therefore remained virtually "invisible" until its rediscovery in 1979. Rolf Sachsse's explanation is that Keetman's photos of imperfectly stacked components did not match the image that this large corporation wanted to present to the outside world – an image of cutting-edge, automated industrial production.⁹ Today, however, these photos of the VW series look like symbols of West Germany's rapid economic boom at a time when the country was still very young.

◀ Abb. 7 / ill. 7
Apparatebau Gauting, 1962

▲ Abb. 8 / ill. 8
Untitled (VW-Werk), 1953

9) Vgl. Rolf Sachsse, Peter Keetman.
Eine Woche im Volkswagenwerk.
Fotografien aus dem April 1953.
Berlin 1985, S. 8.



◀ Abb. 9 / ill. 9
Stachus München, 1953

▼ Abb. 10 / ill. 10
Fotografische Studie für
die Boehringer-Berichte,
1958

10) Rolf Sachsse, wie Anm. 2, S. 12.

11) Ebenda.

Gingen diese Wirtschaftswunderjahre einher mit einem nie dagewesenen »Automobilisierungs-Boom«¹⁰ – zwei Jahre nach dem Besuch des Fotografen in Wolfsburg läuft dort der millionste Käfer vom Band –, so findet dieser auch in jenen Bildern Keetmans seinen Niederschlag, in denen die Beschleunigung des innerstädtischen Verkehrs zum eigentlichen Motiv wird. Den Münchner Karlsplatz, im Volksmund »Stachus«, fotografierte Keetman aus erhöhter Perspektive vom Dach des dortigen Kaufhof-Gebäudes [Abb.9]. Mit seiner Langzeitbelichtung, in der sich die Fahrzeuge nur noch als verwischte Schemen abbilden, die in rasanter Bewegung diagonal durch das Bild ja-

gen, gelingt ihm eine prägnante optische Übersetzung urbaner Dynamik. Hier zeigt sich, dass fotografische »Tricks« wie eine lange Verschlusszeit bei Keetman tatsächlich keineswegs zur formalistischen Spielerei geraten – ein Vorwurf, dem sich die *fotoform* Mitglieder immer wieder ausgesetzt sahen –, sondern inhaltlich motiviert sind. Eine autobiographische Komponente gewinnt die Aufnahme durch die vom Fotografen wortwörtlich rechts oben »in die Ecke gedrängten«, bewegungslos verharrenden Passanten. Für Keetman, der als Kriegsinvalide in seiner Mobilität stark eingeschränkt war, stellte das Überqueren einer verkehrsreichen Straße in der Tat eine Herausforderung dar,¹¹ und so steht diese leicht bedrohlich wirkende Szenerie im Gegensatz zu den fotografischen Großstadtdarstellungen der 1920er Jahre, die fortschrittsbegeistert einem ungezügelten »Tempo!« huldigten.

Those economic miracle years were of course accompanied by an unprecedented "motorisation boom",¹⁰ and only two years after Keetman's visit to Wolfsburg, VW proudly produced its millionth Beetle. The boom was also reflected in numerous photographs where Keetman illustrated the ever increasing pace of inner-city traffic. When Keetman photographed the Karlsplatz square in Munich, popularly known as "Stachus", he did so from an elevated perspective – the roof of the department store Kaufhof [ill.9]. From this vantage point, he provided a striking visual translation of urban dynamics by choosing a time exposure that reduced all vehicles to blurred shadows, so that they seemed to be rushing diagonally across the photo. It shows that his photographic "tricks", e.g. a slow shutter speed, were by no means just formalistic gimmickry in Keetman's photography – a common charge faced by *fotoform* members – but that they were motivated by the subject. The photograph also contains an autobiographical component, represented by the motionless passers-by in the top right, where they have been literally "pushed into a corner" by the photographer. As a war invalid, Keetman was severely limited in his mobility, so that crossing a busy road was rather a challenge for him.¹¹ This somewhat threatening scene therefore contrasts sharply with photographic depictions of urban scenes in the 1920s when photographers paid homage to an unbridled "Tempo!" that accompanied society's exuberant zeal for progress.



Gilt Peter Keetman heute als eine der zentralen Figuren der deutschen Nachkriegsfotografie, so deshalb, weil er den Einfluss, den die fotografische Avantgarde der Zwischenkriegsjahre auf sein Werk zweifelsohne ausübte, mit seiner eigenen, individuellen Wahrnehmung der ihn umgebenden Wirklichkeit zu verbinden wusste und in eine neue, zeitgemäße Ästhetik überführte.¹² Dabei sind es über die Jahre wiederkehrende Motive und Sujets, auf die er seinen Blick richtet. Visuell reizvolle Phänomene, die die Natur und Dingwelt bereithalten, interessieren ihn: Die Transparenz eines Wassertropfens, der diffuse Rauch einer Zigarette, Kondenswasser, in dem sich das Licht bricht, kristallene Eisbildungen, Spiegelungen und Reflexionen, Dampf und Nebel. Durch das Objektiv seiner Kamera werden diese optischen Erscheinungen isoliert und in Bilder von strenger, graphischer Schönheit übersetzt. »Wir sind – ob wir das nun zur

Kenntnis nehmen oder nicht – von einer Welt voller gesetzmäßiger Wunder umgeben«¹³, hält Peter Keetman in späteren Jahren fest. Diese Wunder sichtbar zu machen, darin sieht er seine Aufgabe als Fotograf.

Aufgrund ihrer visuellen Kraft sind seine prägnanten Kompositionen gleichsam prädestiniert für ihren Einsatz in der Werbeindustrie. Seine Aufnahmen finden in den fünfziger und sechziger Jahren Eingang in Druck- und Werbesachen unterschiedlichster Unternehmen, wobei sich, wie Petra Steinhardt konstatiert, nicht immer klar trennen lässt, welche Fotografien ursprünglich im Rahmen der freien, künstlerischen Arbeit und welche im auftragsgebundenen Kontext entstehen.¹⁴ Im Bestand von Gerd Sander finden sich einige Fotografien bzw. Varianten von Bildern [Abb. 10–12], die in den fünfziger Jahren in Werbesachen des Pharmakonzerns C.H. Boehringer Sohn aus Ingelheim am Rhein Verwendung fanden [Abb. 13].

Peter Keetman is now considered to be a central figure in post-war German photography because he skilfully combined the impact of the photographic interwar avant-garde with his own unique perspective of reality, resulting in a fresh and contemporary aesthetic vision.¹² Over the years, his focus was on recurring subjects and themes. He was interested in visually appealing phenomena presented by nature and the material world: the transparency of a drop of water, the diffused smoke of a cigarette, condensation refracting the light, crystalline ice formations, mirroring effects, reflections, steam and haze. Looking through the lens of his camera, he isolated these optical phenomena and translated them into images of austere graphic beauty. "We are – whether we realise it or not – surrounded by a world of miracles that is governed by the laws of nature",¹³ Peter Keetman said in later years. He believed that as a photographer, it was his responsibility to reveal these miracles.

The striking composition of Keetman's photographs gives them a visual impact that predestined them for use in advertising. In the 1950s and 60s, his photographs found their way into the printed advertising materials of a wide variety of companies. According to Petra Steinhardt, we cannot always distinguish clearly which photographs were produced as independent works of art and which were created under specific advertising briefs.¹⁴ Gerd Sander's collection includes several photographs and variations of photographs [ill. 10–12] that were used in advertising material for the pharmaceutical company C.H. Boehringer Sohn in Ingelheim am Rhein in the 1950s [ill. 13].

▼ Abb. 11 / ill. 11
Faltblatt C.H. Boehringer Sohn GmbH
Die Medizinische,
Nr. 13, 1958

► Abb. 12 / ill. 12
Werbe-Aufnahme für
Boehringer, ca. 1956

► Abb. 13 / ill. 13
Nebellauf, 1956

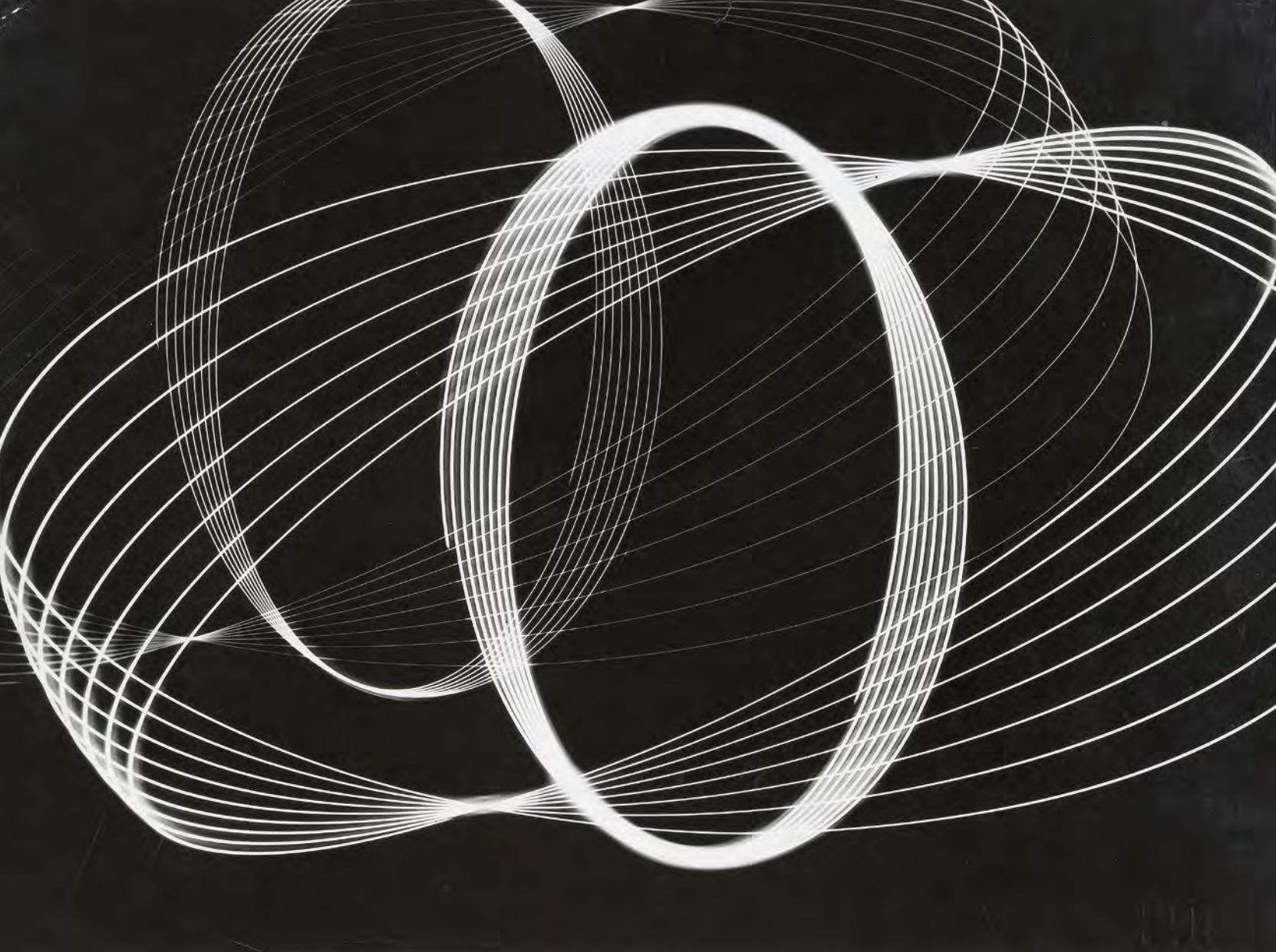
12) Vgl. Sebastian Lux, wie Anm. 4, S. 29f.

13) Peter Keetman, zitiert nach:
wie Anm. 4, S. 30.

14) Vgl. hierzu Petra Steinhardt, Tangenten
zwischen freier und gebrauchsorten-
orientierter Fotografie, in: wie Anm. 4,
S. 269 – 282.







▲ Abb. 14 / ill. 14
Raumschwingungen, 1949

► Abb. 15+16 / ill. 15+16
Ballade in Eis, 1948

15) Gottfried Jäger, Keetman'sche
Pendel: Zeichen ihrer Zeit,
in: wie Anm. 4, S. 221.

16) Vgl. Otto Steinert, Subjektive
Fotografie. Ein Bildband moderner
europäischer Fotografie,
Bonn 1952, S. 111.

17) Ludwig Windstosser, Zehn gegen
Neunzig, in: Photo Magazin, Nr. 4,
April 1949, S. 15, hier zit. nach
Sebastian Lux, wie Anmerkung 4, S. 35.

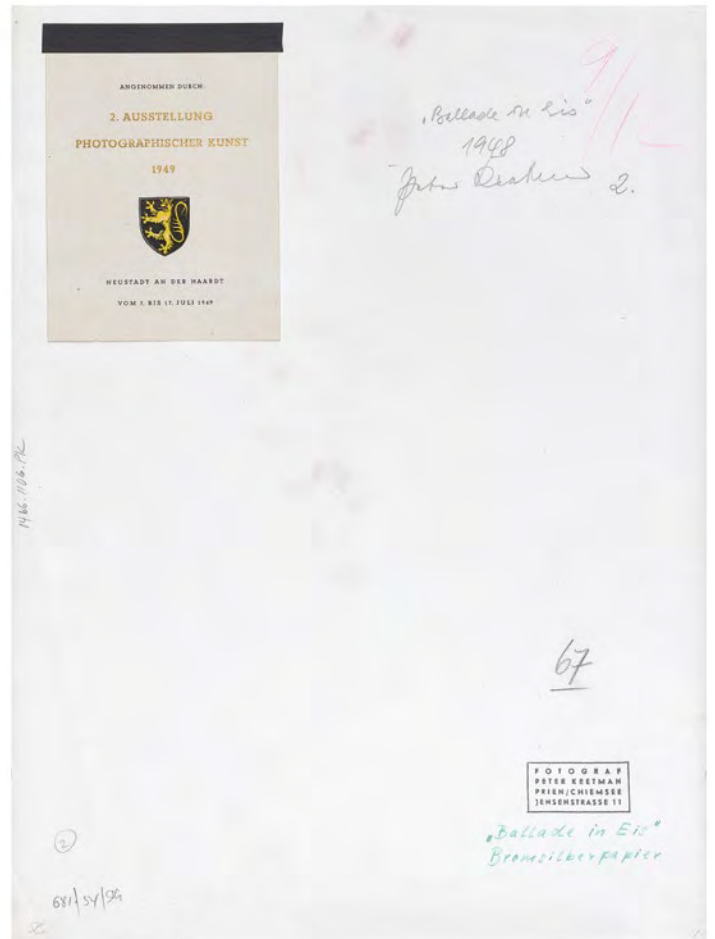
Besonders gefragt, da rein abstrakt und somit vielseitig einsetzbar, waren im Kontext der Werbung Keetmans sogenannte *Lichtpendel-Schwingungen*, die zwischen 1948 und 1955 in zahlreichen Varianten entstehen. In diesen Bildern verlässt der Fotograf die ureigene Domäne der Fotografie, die Abbildung der äußeren Welt, um allein die Lichtspur einer an einem Draht oder Seil befestigten Taschenlampe aufzuzeichnen, die er in der Dunkelkammer über dem Verschluss der Kamera pendeln lässt. Was durch die Schwingung entsteht, sind filigrane, rhythmisch strukturierte Gebilde, reine »Lichtmalerei«, oder, wie Gottfried Jäger

es fasst, »Bilder ohne Worte«. ¹⁵ Gerd Sander beschränkte sich, was diese umfangreiche Serie betrifft, auf den Erwerb eines einzigen Blattes [Abb.14]. Eine sehr begrenzte, dabei gezielte Wahl, handelt es sich hier doch um jenes Motiv, das Otto Steinert für seinen 1952 erschienenen Katalog zur ersten Ausstellung *subjektive fotografie* auswählte. ¹⁶

Wie planvoll Gerd Sander beim Erwerb seiner Keetman-Fotografien vorging, zeigt auch der Umstand, dass es sich bei seiner berühmten *Ballade in Eis* [Abb.15] vermutlich um jenen Abzug handelt, der in der 2. Ausstellung *Photographischer Kunst 1949* in Neustadt an der Haardt zu sehen war.

Das rückseitig auf dem Abzug angebrachte Etikett der Ausstellung legt dies nahe [Abb.16]. Ludwig Windstosser hatte das Bild in einer Ausgabe des *Photo Magazins*, die im Jahr der Ausstellung erschien, als das einzige Foto bezeichnet, »das Wolfgang Reisewitz als ein dem »Neuen« aufgeschlossener Photograph, durch die Jury der Neustadter Ausstellung brachte«. ¹⁷

Das geschulte Auge des Fotografen, Sammlers und Galeristen Gerd Sander brauchte sich gleichwohl nicht auf die Urteile anderer zu verlassen. Andernfalls hätte er wohl kaum das Selbstportrait erworben, das Peter Keetman im Jahr 1950 gemeinsam mit



Keetman's *Light Pendulum Oscillations*, created in various forms between 1948 and 1955, were very much in demand for advertising on account of their abstract nature which made them highly adaptable. In these photos, Keetman departed from the traditional purpose of photography, which is to capture the world around us. Instead, he captured only the trace of light created by a torch attached to a swinging wire or rope above the camera's shutter in a darkroom. What emerged from these oscillations were filigree, rhythmically structured shapes – pure “light paintings” – or, as Gottfried

Jäger puts it, “images without words”.¹⁵ Faced with this extensive series, Gerd Sander chose to purchase only a single photograph [ill.14]. It was a carefully thought-out decision as he intentionally chose the same photograph that Otto Steinert had previously selected for his 1952 catalogue for the first exhibition of *subjektive fotografie*.¹⁶

Gerd Sander was extremely careful in planning his purchases of Keetman's photographs, and we can also see this in his choice of the famous *Ballad in Ice* [ill.15] – probably the print shown at the *2nd Exhibition of Photographic Art 1949* in Neustadt an der Haardt. This is certainly

suggested by the label attached to the reverse of the print [ill.16]. In an issue of *Photo Magazin*, published in the year of the exhibition, Ludwig Windstosser described the picture as “the only photograph that Wolfgang Reiszewitz, as a photographer open to ‘new things’, had succeeded in getting through the jury of the Neustadt exhibition.”¹⁷

It seems, however, that the photographer, collector and gallery owner Gerd Sander had a discerning eye and did not need to rely on the judgments of others. This is evident in his decision to acquire the self-portrait of Peter Keetman and his sister Gunild from 1950 [ill.17]. The

seiner Schwester Gunild zeigt [Abb.17]. Stilistisch erinnert die Aufnahme aufgrund ihrer Ausschnitthaftigkeit und des optischen Spiels mit dem Spiegel, in dem das Gesicht Keetmans sichtbar wird, an die unbefangenen fotografischen Experimente der jungen Bauhäusler, die sich in zahlreichen Schnappschüssen untereinander festhielten. Der hier vorliegende Abzug war einst Teil jener berühmten Rundsendungen, mit denen die *fotoform*-Mitglieder ihre Werke gegenseitig beurteilten und – mittels kurzer, direkt auf der Rückseite der Photographien notierter Kommentare – darüber befanden, ob denn ein Bild nun den ästhetischen Anforderungen der Gruppe genüge, kurz »*fotoform* sei« – oder eben nicht. Im Fall des Selbstportraits [Abb.18] fiel das Votum der vier Kollegen – einzig Windstosser kommt hier nicht zu Wort – eindeutig aus: »Nein, so nicht!« notiert Reisewitz, und Steinert konstatiert: »Ein Bild für amerikanische Zeitschriften«. War es die fröhliche Verspieltheit der Aufnahme, mit denen die Kollegen Keetmans hier nicht einverstanden waren? Die Frage muss unbeantwortet bleiben. Fest steht allein, dass sich Gerd Sander von der hier formulierten Kritik nicht beeindrucken ließ und das reizvolle Portrait dennoch erwarb.

Wie die anderen Fotografien Peter Keetmans im Nachlass von Gerd Sander handelt es sich hier um einen Vintage-Abzug, der zeitnah zur Aufnahme des Negativs entstand. In diesem Zusammenhang lässt sich wohl von der »Gunst der frühen Stunde« sprechen, war doch der Markt für Fotografie zu dem Zeitpunkt, als sich Sander für das Œuvre des Fotografen zu interessieren begann, erst im Werden begriffen. In der Tatsache, dass hier sämtliche Bilder als Vintages vorliegen, abgezogen auf den für ihre Entstehungszeit typischen,

leichten Hochglanz-Papieren, liegt eine Besonderheit dieser Sammlung. Das nunmehr seit über drei Jahrzehnten verwahrte Konvolut besticht darüber hinaus durch die Tatsache, dass sich darin neben den heute berühmtesten Aufnahmen Keetmans auch unbekannte Motive befinden. So dürfte es für den interessierten Sammler die eine oder andere Entdeckung bereithalten. ■



style of the photograph, with its cropped composition and the visual interplay with a mirror reflecting Keetman's face, evokes the unselfconscious photographic experiments of young Bauhaus students who captured each other in countless snapshots. This print was once one of those famous round robins that the *fotoform* members circulated among themselves to review each other's works, putting a

brief comment directly on the reverse of each photo to indicate whether it met the aesthetic standards of the group, i.e. whether it "was *fotoform*" or not [ill.18]. In the case of this self-portrait, all four colleagues – i.e. excluding Windstosser, who did not express himself – gave an unambiguous verdict: "No, not like that!" (Reisewitz) and "A picture for American magazines" (Steinert). Were Keetman's

colleagues objecting to the carefree light-heartedness of the photo? There is no answer to this question, but we do know that Gerd Sander was clearly unimpressed by the criticism which the photograph had received, and decided to purchase this delightful portrait after all.

Like the other photographs by Peter Keetman in Gerd Sander's collection, this is a vintage print produced around the same time as the negative. It was clearly a case of "the early bird catching the worm", as Sander began to take an interest in Keetman's oeuvre when the photography market was still in its infancy. It is a unique feature of this collection that all the photographs are vintage prints on light glossy paper – the kind of paper that was typical at the time of their creation. This collection is unique for two reasons. Firstly, it includes some very famous photographs that are highly regarded today. Secondly, after more than three decades of dormancy, the collection also contains a number of previously unknown subjects. Interested collectors can therefore look forward to quite a few discoveries. ■

▲ Abb. 17 / ill. 17
Untitled, 1950

► Abb. 18 / ill. 18
Untitled, 1950 (Verso)

81

FOTO • URHEBERRECHT
PETER KEETMAN
8211 BREITBRUNN
AM CHIEMSEE • TEL. 305

1950

John Keetman

Nicht einverstanden
L

ein Bild für unser-
kommende Zeitschriften

Kein Keetman!

Gr.

Ther.

Nein, so nicht! 4R,
hat darüber ja geschrieben

681.12

PETER KEETMAN
PRIEN/CHIEMSEE
JENSENSTRASSE 11

BIOGRAPHIE

BIOGRAPHY

27. April 1916 geboren in Wuppertal-Elberfeld	1950 <i>fotoform</i> ist mit 29 Fotografien auf der <i>Photo- und Kino-Ausstellung Köln</i> (ab 1951 <i>photokina</i>) vertreten	April 27, 1916 born in Wuppertal-Elberfeld	1950 <i>fotoform</i> is represented with 29 photographs at the <i>Photo und Kino-Ausstellung</i> (from 1951 <i>photokina</i>) in Cologne
ca. 1926 erste eigene Kamera		ca. 1926 receives first camera	
1932 Umzug nach Prien am Chiemsee	1950/1960er Jahre Zahlreiche Veröffentlichungen in allen wichtigen Fotozeitschriften, Teilnahme an Gruppenausstellungen, Tätigkeit für Werbung und Industrie	1932 moves to Prien am Chiemsee	1950/1960s Numerous publications in all important photo magazines, participation in group exhibitions, work for advertising and industry
1935 – 37 Studium in der Grundklasse an der Bayerischen Staatslehranstalt für das Lichtbildwesen in München		1935 – 37 studies photography at the Bayerische Staatslehranstalt für das Lichtbildwesen (Bavarian State School for Photography) in Munich	
1937 Assistenz bei Gertrud Hesse, Industrie- und Portrait-Fotografin in Duisburg	1951 Umzug nach Breitbrunn am Chiemsee; Berufung in die neugegründete Deutsche Gesellschaft für Photographie	1937 Assistant to Gertrud Hesse, industrial and portrait photographer in Duisburg	1951 Moves to Breitbrunn am Chiemsee and is called to join the newly founded Deutsche Gesellschaft für Photographie (German Society for Photography)
1939 Assistenz im Atelier für Industriefotografie Carl Heinz Schmeck, Aachen	7. – 9. April 1953 Entstehung der Serie <i>Eine Woche im Volkswagenwerk</i>	1939 Assistant in the studio for industrial photography Carl Heinz Schmeck, Aachen	April 7 – 9, 1953 creates the series <i>A Week at the Volkswagen Factory</i>
1940 Einberufung zum Kriegsdienst	1957 Mitglied der GDL (Gesellschaft Deutscher Lichtbildner)	1940 Military service	1957 Member of the GDL (Society of German Photographers)
1947 Meisterkurs in der Oberklasse der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München	1969 Berufung als Ehrenmitglied in den BFF (Bund Freischaffender Foto-Designer)	1947 Master class at the Bavarian State School of Photography in Munich	1969 Appointed honorary member of the BFF (Association of Freelance Photo Designers)
1948 Meisterkurs bei Adolf Lazi, Stuttgart	1981 »David-Octavius-Hill«-Medaille der GDL; im Zusammenhang damit große Einzelausstellung im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum	1948 Master class with Adolf Lazi, Stuttgart	1981 receives "David Octavius Hill" medal from the GDL and has large solo exhibition at the Fotomuseum in the Munich City Museum
Ab 1948 Tätigkeit als freiberuflicher Fotograf		From 1948 starts working as a freelance photographer	
1949 Mitbegründer der Gruppe <i>fotoform</i>	1994 Umzug nach Marquartstein	1949 Co-founder of the <i>fotoform</i> group	1994 moves to Marquartstein
	1991 Kulturpreis der DGPh		1991 receives Culture Award of the DGPh
	8. März 2005 Stirbt in Marquartstein		March 8, 2005 dies in Marquartstein



Adolf Lazi
Peter Keetman, 1948
Vintage ferrotyped
gelatin silver print
23.1 × 16.8 cm

BIBLIOGRAPHIE (Auswahl)

BIBLIOGRAPHY (Selection)

Galerie Rudolf Kicken (Hg.),
fotoform, Köln 1980

Rolf Sachsse (Hg.),
Peter Keetman. Eine
Woche im Volkswagenwerk.
Fotografien aus dem April
1953, Berlin 1985

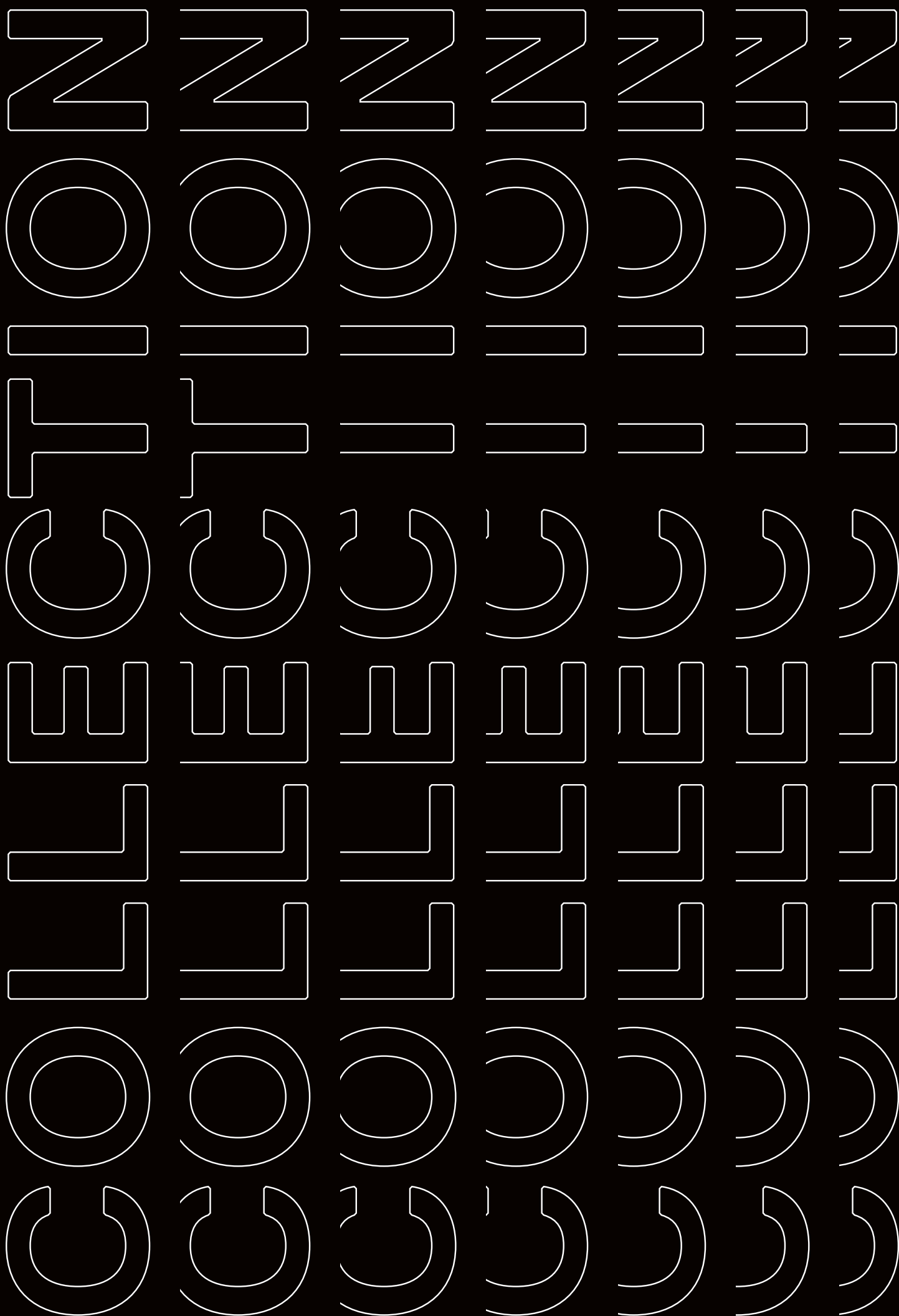
F.C. Gundlach (Hg.),
Peter Keetman. Fotoform,
Berlin 1988

Thilo Koenig, »Subjektive
Fotografie« in den fünfziger
Jahren, Berlin 1988

Manfred Heiting (Hg.),
Peter Keetman. Bewegung
und Struktur, Amsterdam
1996

F.C. Gundlach (Hg.),
Peter Keetman. Gestaltete
Welt. Ein fotografisches
Lebenswerk, Ausst.kat.
Museum Folkwang, Essen,
Göttingen 2016



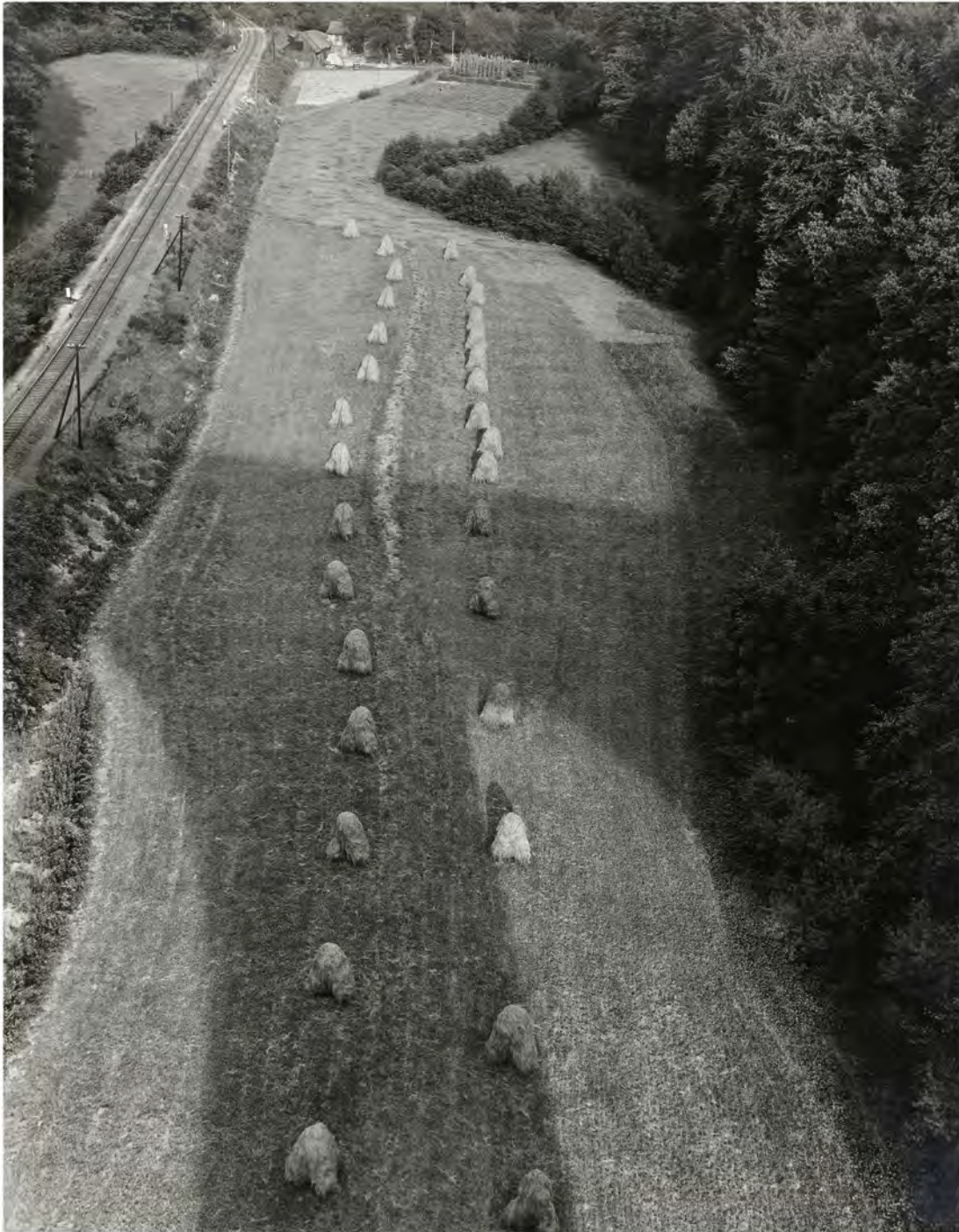




Untitled, 1950
Vintage gelatin silver print
23.4 × 15.4 cm



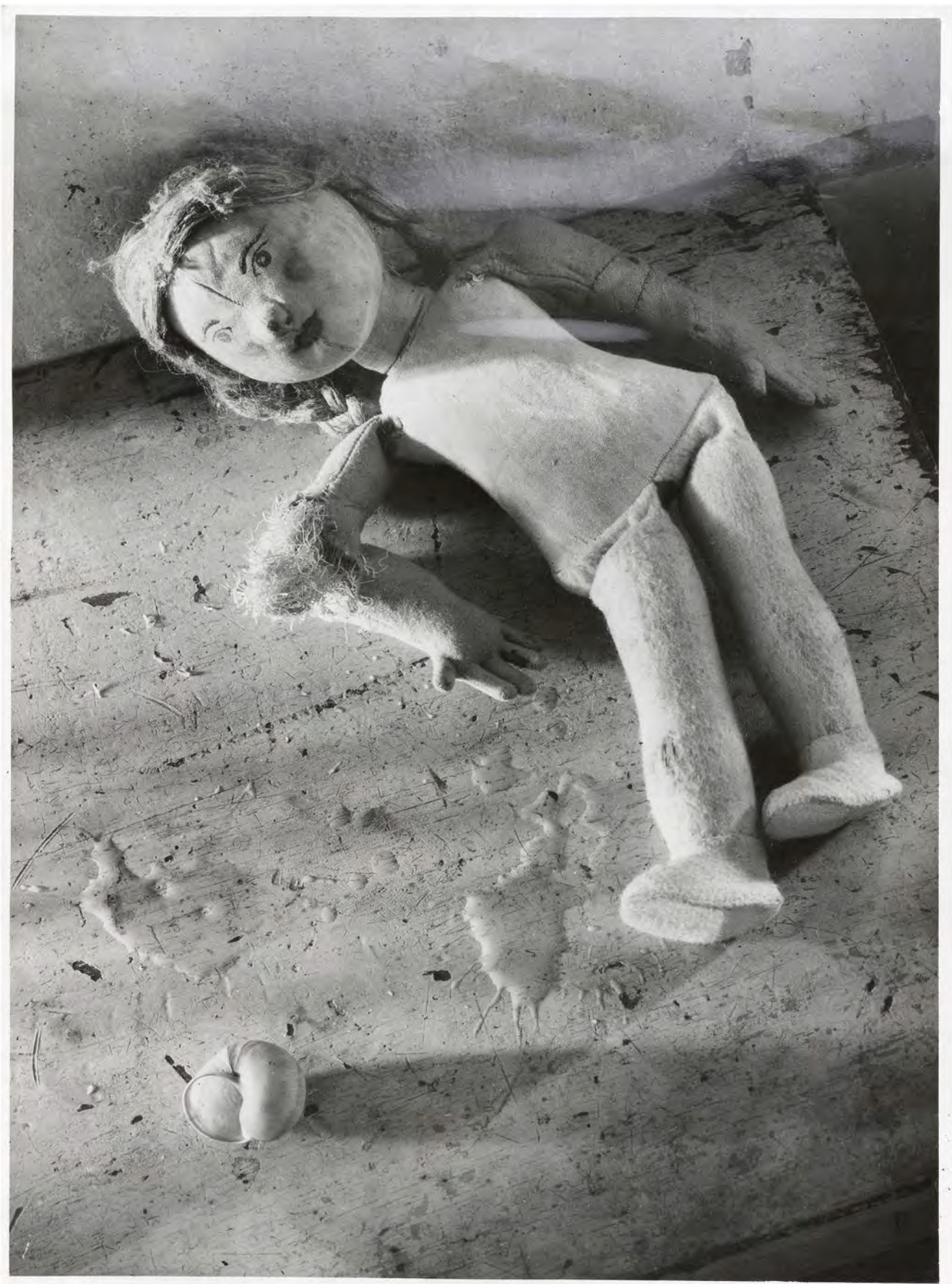
Rheinische Landschaft, 1937
Vintage gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
21.3 × 29.4 cm



Untitled, ca. 1938
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
30.2 × 23.5 cm



Modepuppen, 1949
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
29.2 × 22.8 cm



Verlassene Puppe, 1948
Vintage ferrotyped gelatin silver print
40.7 × 29.9 cm



Untitled, probably 1951
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
17.7 × 23.9 cm



Schlamm-Leiche, 1949
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
18 x 19.5 cm



Schatten, 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
23.7 × 17.6 cm



Unterführung München am Hauptbahnhof, 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
17.7 × 24.2 cm



Mensch und Natur, 1949
Vintage ferrotyped gelatin silver print
39.7 × 29.2 cm



Ballade in Eis, 1948
Vintage ferrotyped gelatin silver print
40.3 × 29.8 cm



Luftblasen im Eis, 1950
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
23.3 × 17.5 cm



Aus einem alten Baume, 1949
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
23.8 × 18 cm



Untitled, 1954
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
23.9 × 17 cm



»Bragi«, 1954
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
40 × 30.2 cm



Untitled, 1965
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa paper
24.1 × 30.3 cm



Abendliche Strasse, 1956
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
30.6 × 24.1 cm



Zug vereister Pfähle, 1949
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
39.3 × 29 cm



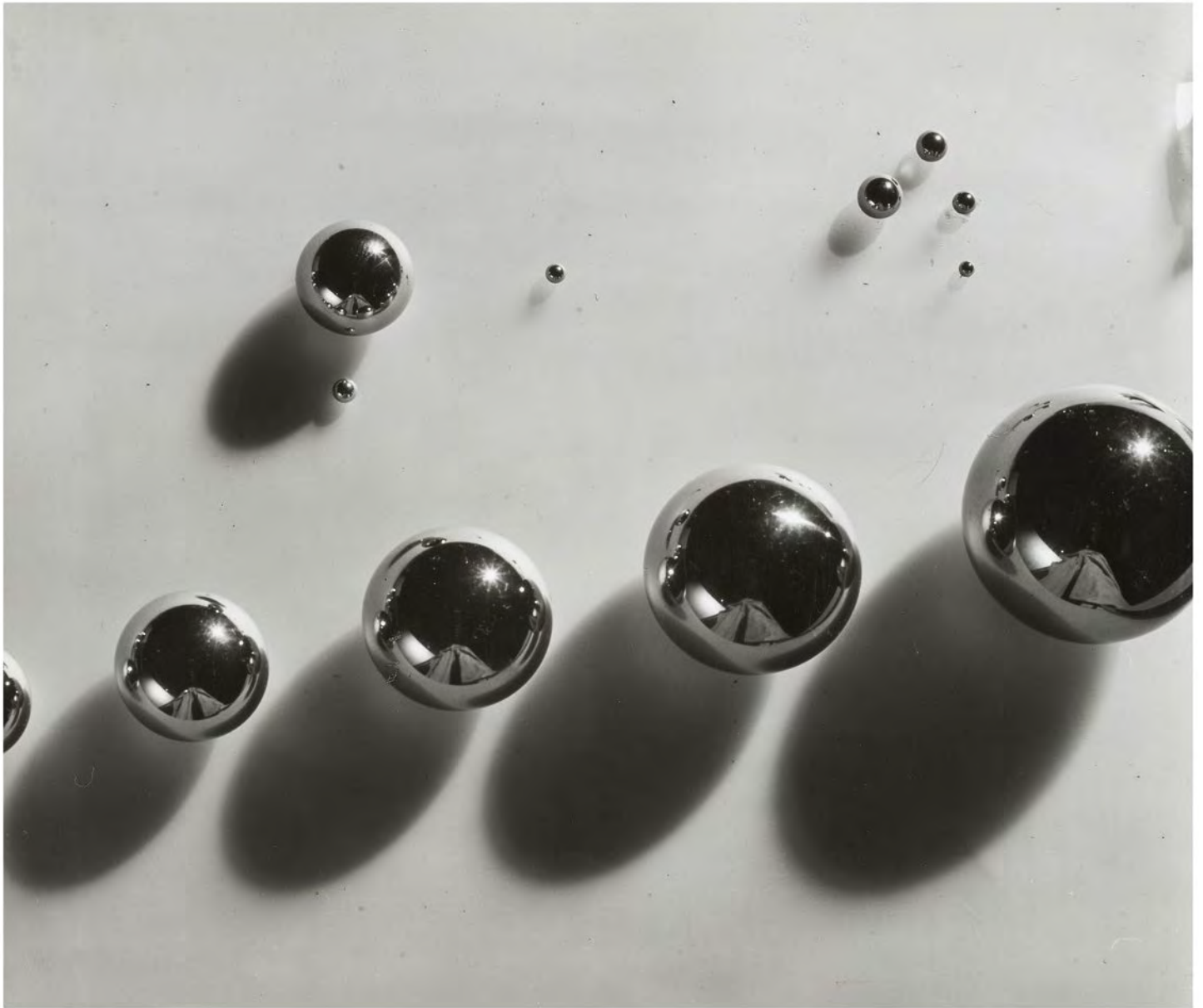
Eisbildung, 1952
Vintage gelatin silver print
39.9 × 30.2 cm



Untitled, ca. 1952
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
23.7 × 17.9 cm



Windrad, 1952
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
23.5 × 17.7 cm



Untitled, ca. 1952
Vintage ferrotyped gelatin silver print
23.9 × 28.3 cm



Beschlagene Fensterscheibe, 1947
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
23.4 × 17.1 cm



Wassertropfen, ca. 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
24.2 × 18 cm



Rauch einer Zigarette, n.d.
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
40 x 30 cm



Fotografische Studie für die Boehringer-Berichte, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
17.7 × 23.5 cm



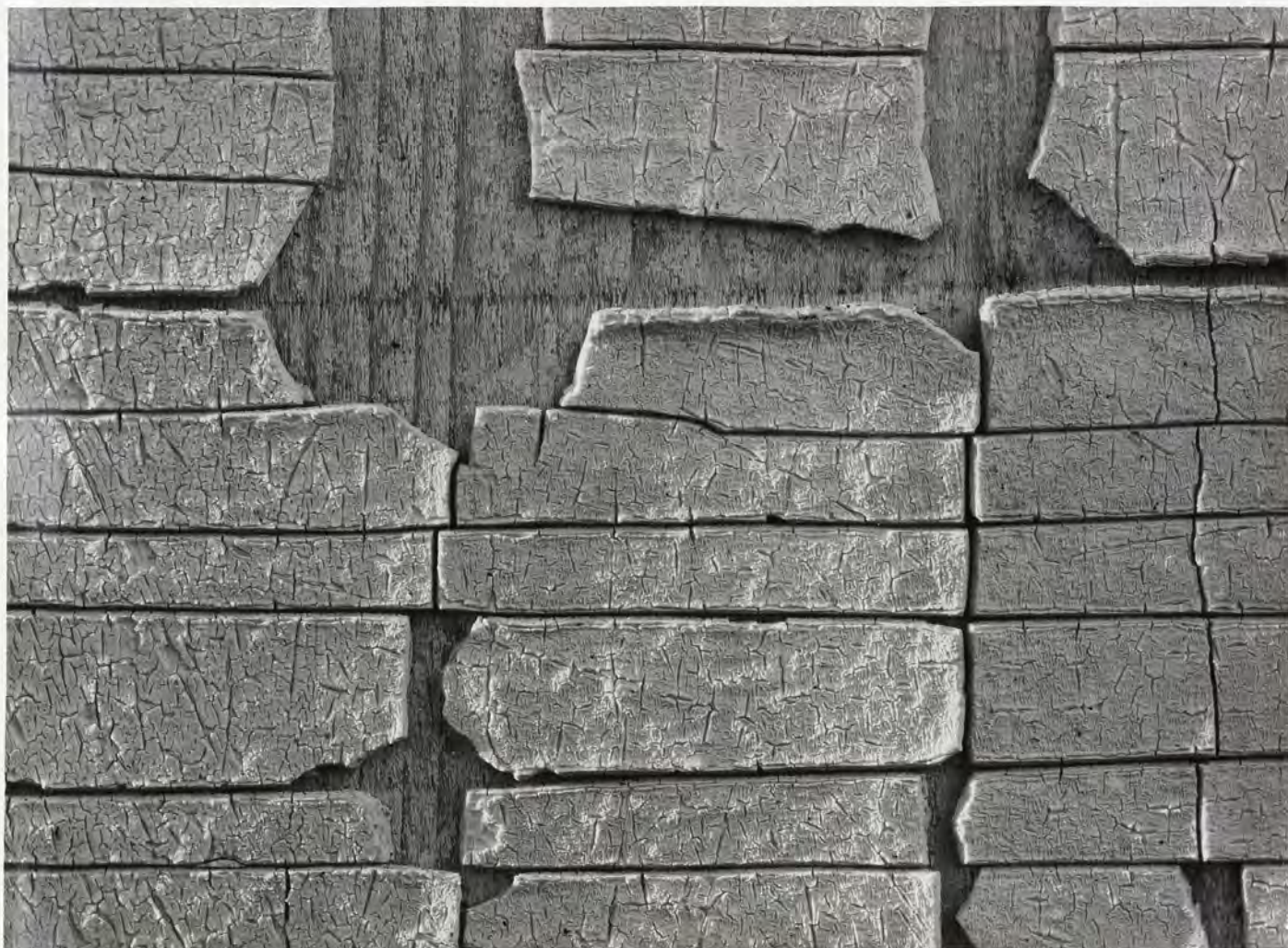
Export, 1960
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa paper
25.1 × 19 cm



Untitled (VW-Werk), 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
23.9 × 33.7 cm



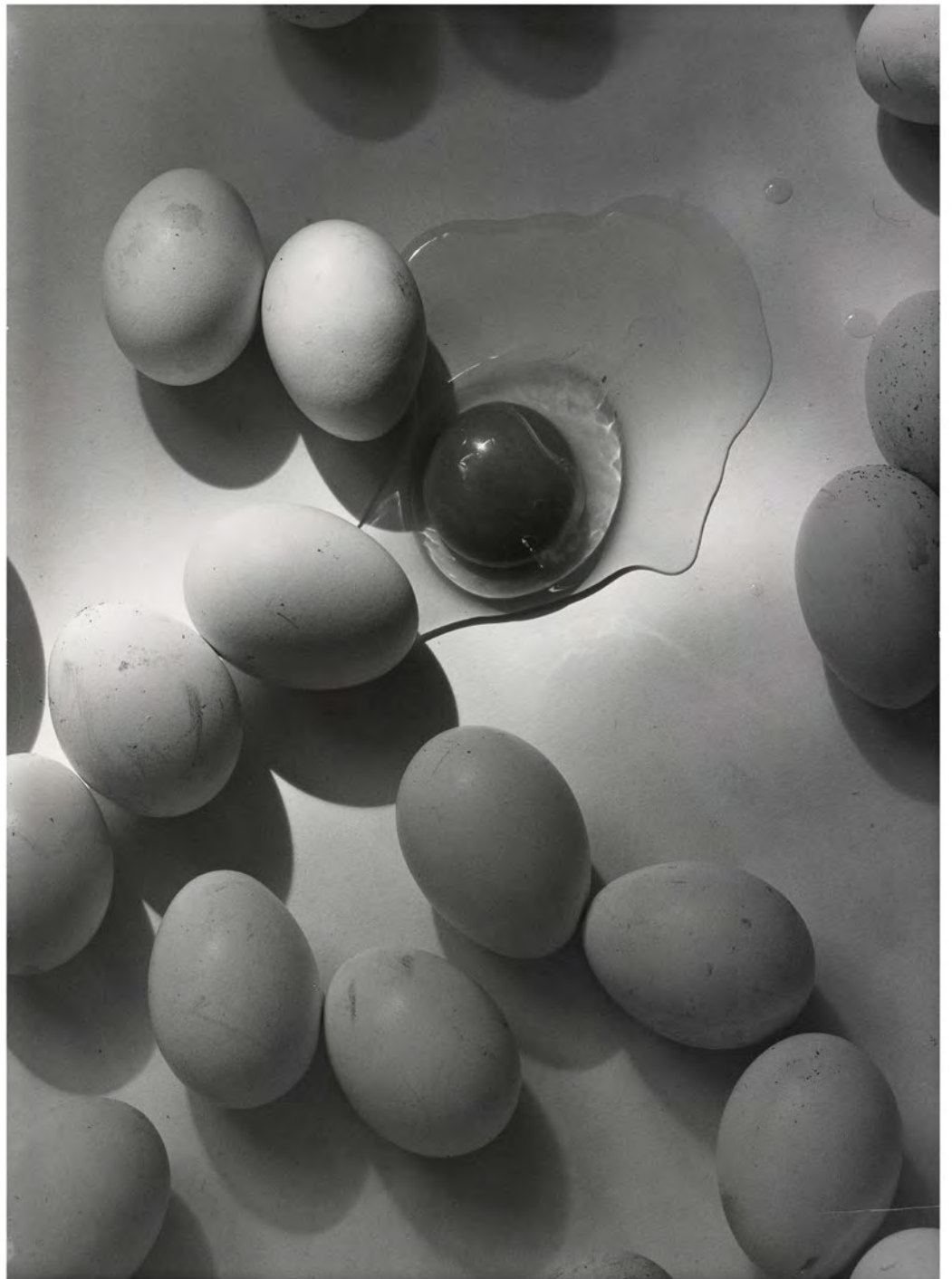
Apparatebau Gauting, 1962
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
39.8 × 30 cm



Struktur, 1950

Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper

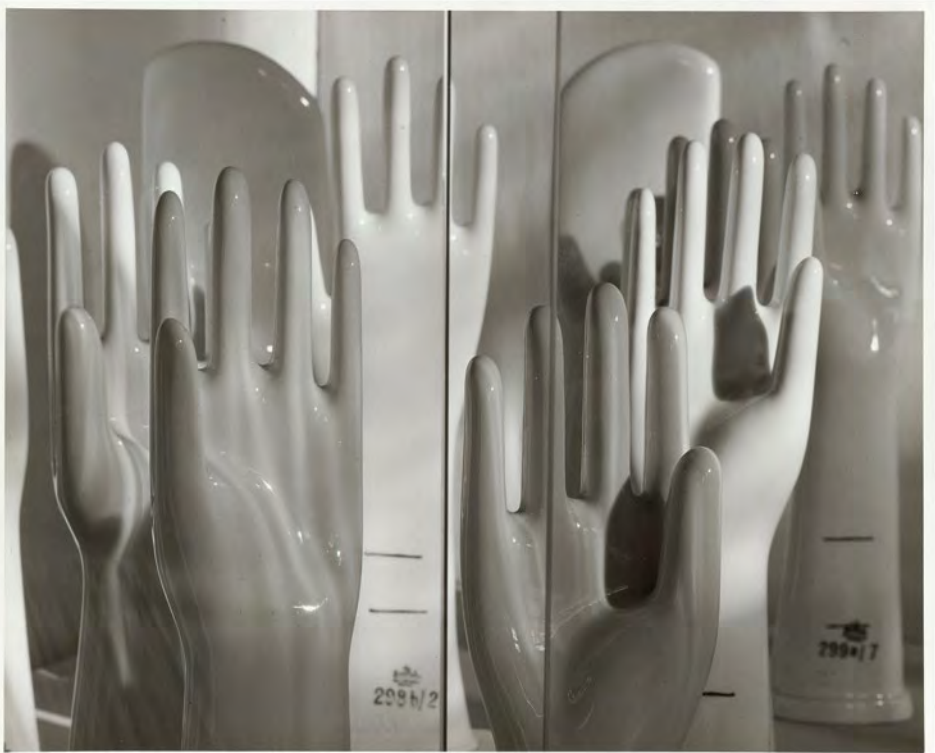
30 × 40.6 cm



Eier, 1959
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
39.3 × 28.8 cm

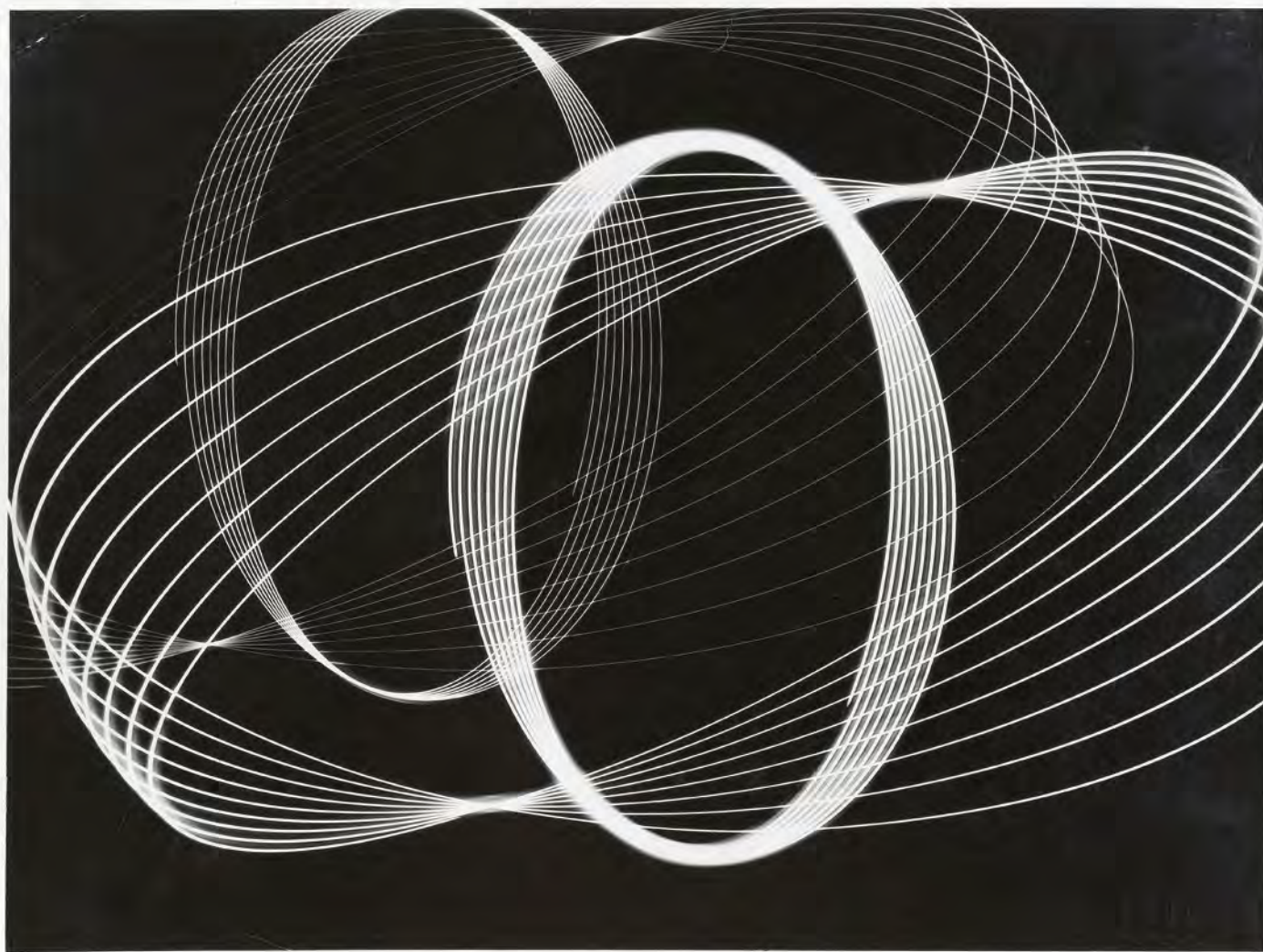


Werbe-Aufnahme für Boehringer, ca. 1956
Vintage ferrotyped gelatin silver print
18 x 24 cm



Porzellan-Hände, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
25.3 × 31 cm

Porzellan-Hände, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
25.2 × 31 cm



Raumschwingungen, 1949
Vintage gelatin silver print
29.4 × 39.3 cm



Nebellauf, 1956
Vintage ferrotyped gelatin silver print
17.9 × 24.2 cm



Lokomotive, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
30.1 × 39.7 cm

Lokomotive, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
24 × 29.9 cm



Lokomotive, 1958
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
25 x 31.3 cm



»Letzter Waggon«, 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
29.6 × 23.5 cm

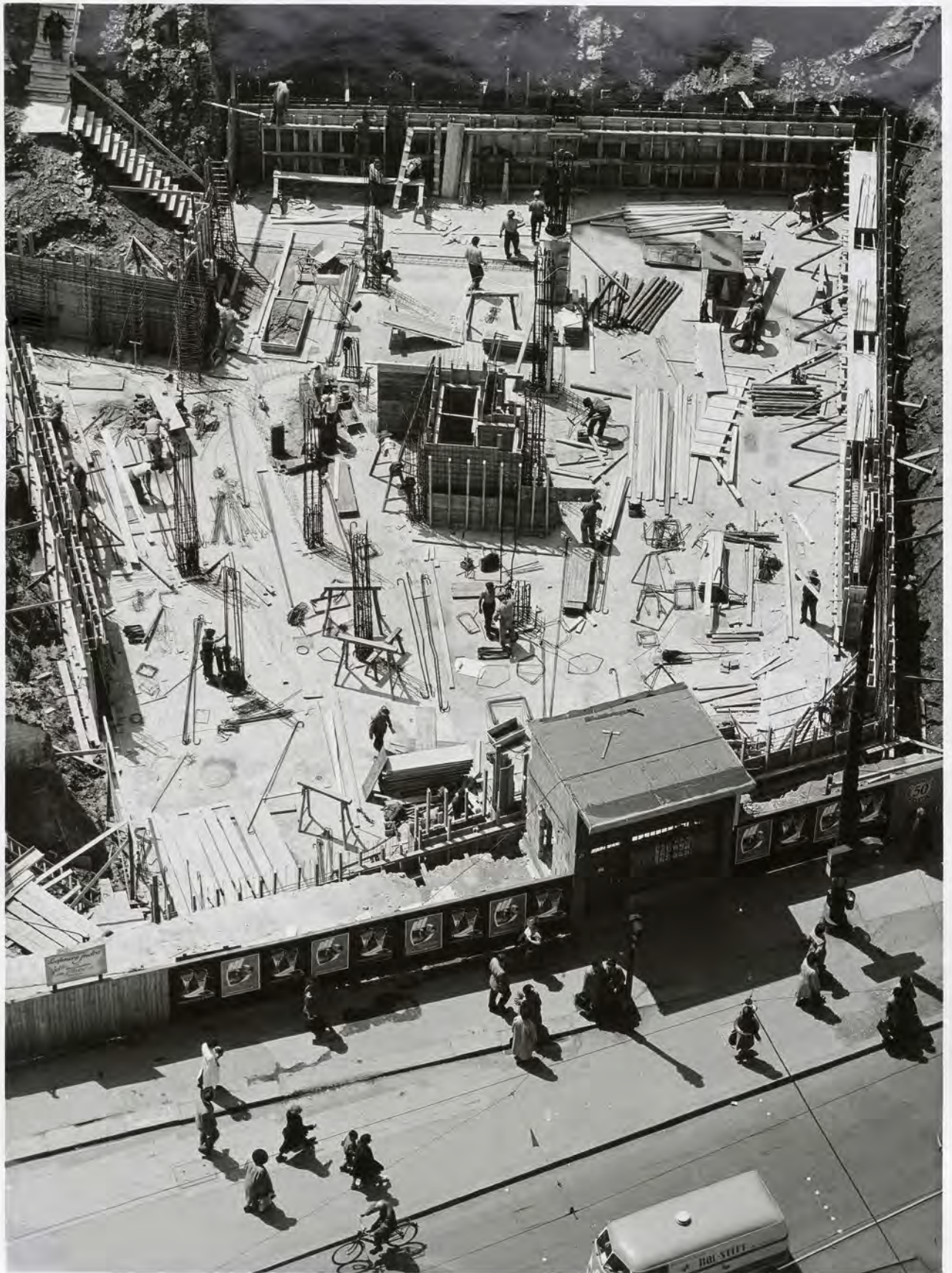


Stachus München, 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Leonar paper
30.4 × 24 cm



Plakatwand, Breitbrunn, 1956
 Vintage ferrotyped gelatin silver print
 on Agfa-Brovira paper
 40 x 29.8 cm

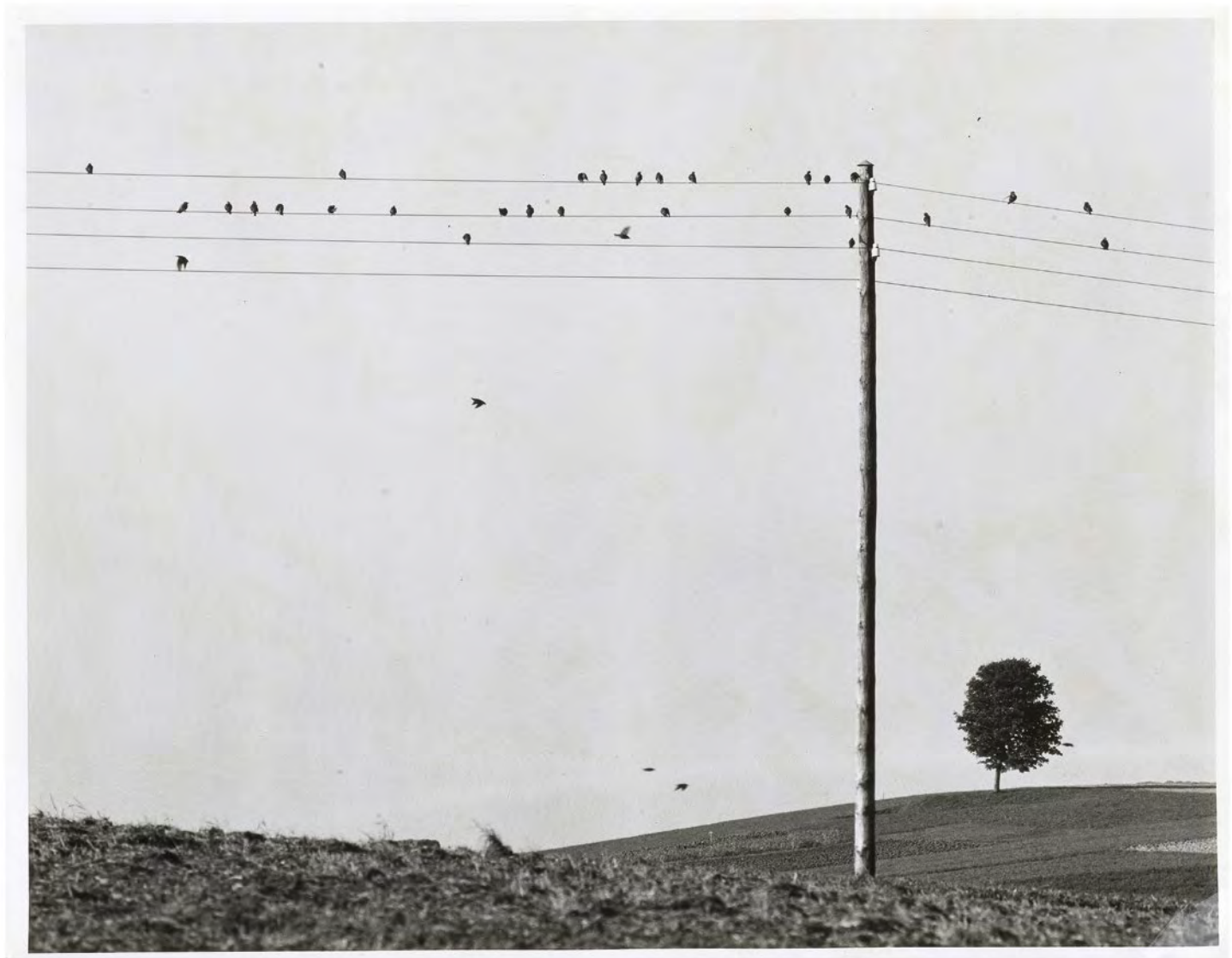
Plakat-Ankleber, 1958
 Vintage ferrotyped gelatin silver print
 on Leonar paper
 30.3 x 24 cm



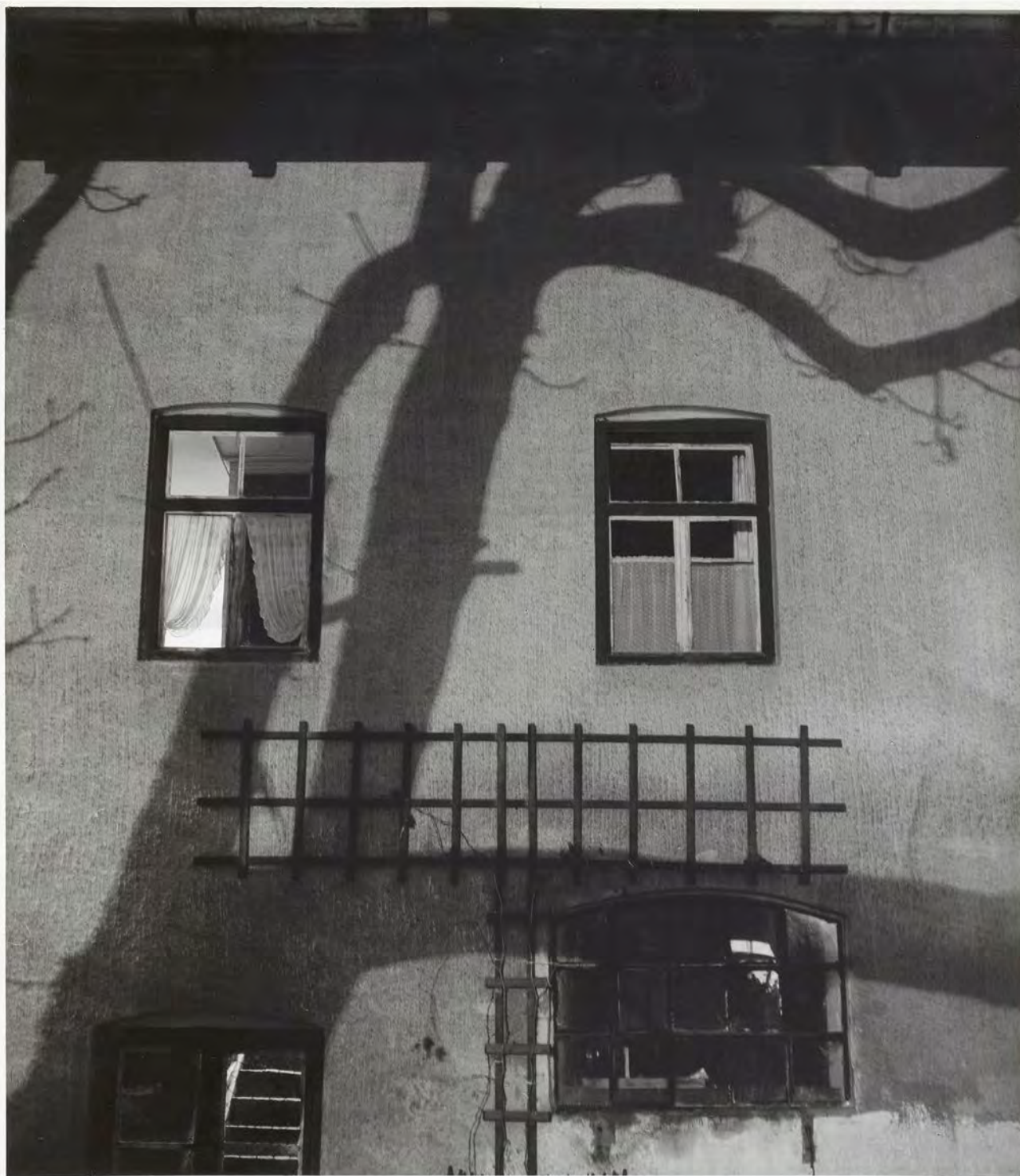
Baustelle Marienplatz, München, 1954
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
40.3 x 29.9 cm



Aprilwetter, 1954
Vintage ferrotyped gelatin silver print
24.9 × 30.6 cm



Stare im Herbst, 1960
Vintage ferrotyped gelatin silver print
23.9 × 30.6 cm



Schatten auf Hauswand, 1953
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
39.8 × 30.1 cm



Drakenstein, 1959
Vintage ferrotyped gelatin silver print
on Agfa-Brovira paper
32.5 x 29 cm

IMPRESSUM

IMPRINT

Galerie Julian Sander
Bonner Straße 82
50677 Cologne, Germany
Tel. +49 (0)221 170 50 70

inquiries@galeriejuliansander.de
www.galeriejuliansander.de

Katalog/Ausstellung:
Catalogue/Exhibition:
Maren Klinge

Fotografie & Bildbearbeitung:
Photography & Image Editing:
Hiro Matsuoka

Übersetzung:
Translation:
Hugh Beyer Translations Ltd.

Gestaltung:
Design:
Felix Braden
www.mwk-koeln.de

Druck:
Print:
Stober Medien GmbH

Auflage:
Circulation:
250

© Fotografien von Peter Keetman:
© **Photographs by Peter Keetman:**
Peter Keetman Archiv/Stiftung F.C. Gundlach

© Texte: die Autoren
© **Texts: the authors**

