

Kunst, Fotografie und Reproduktion – Die „Stills“ von Sebastian Riemer

Zur Ausstellung – „Das Ende des XX Jahrhunderts – Sebastian Riemer“ im Kunstverein Recklinghausen, 22. Mai bis 28. August 2021

„Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu lassen, die Contouren bis auf die zartesten Theile scharf zu umgrenzen, ja diesen ganzen Zauber (freilich einen farblosen) bei heiterem sonnenklarem Tage unserer nördlichen Zone in 8 bis 10 Minuten, bei Egyptischer Durchsichtigkeit der Luft und tropischer Lichtfülle wahrscheinlich in 2–3 Minuten hervorgerufen zu sehen, das spricht freilich unaufhaltsam den Verstand und die Einbildungskraft an.“¹

Auf diese Weise berichtet am 7. Februar 1839 Alexander von Humboldt der Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau von seinem Eindruck der „Daguerri-schen Entdeckung“, den er bei seiner Reise nach Paris von der neuen Erfindung der Fotografie bekommen hatte. Bemerkenswert an dieser Beschreibung des neuen Bildverfahrens ist die Betonung der Selbsttätigkeit. Dieser Automatismus ist wiederum die Voraussetzung für den „Realismus“ der erzeugten Bilder. Das Licht hinterlässt Spuren, ohne dass eine menschliche Hand eingreift oder „mahlt“. Es ist die Natur selbst, die hier ihr Abbild mit Hilfe des Lichtes erzeugt. „Die Bilder haben ganz den unnachahmlichen Naturcharakter, den die Natur nur selbst hat aufdrücken können.“²



Foto: Ferdinand Ullrich

Zugleich bewirkt das Verfahren eine Gleichsetzung der Bildmotive. Die großen und die kleinen Dinge, die Vielzahl der Details oder das bedeutende und das „arme“ Motiv – alles unterliegt unhierarchisch dem gleichen technischen Verfahren, das keinen Unterschied macht. Der Aufwand bleibt jeweils identisch und ist im Vergleich zu der manuellen Bildproduktion durch Malerei, Zeichnung oder auch diverse Drucktechniken gering. Dies hat sehr schnell zur massenhaften Verbreitung des neuen Verfahrens geführt, als es, im Gegensatz zur Daguerreotypie, möglich wurde, die fotografischen Bilder zu vervielfältigen.



Foto: Ferdinand Ullrich

Die Ausschaltung des menschlichen Faktors ist zugleich die Voraussetzung für den hohen Naturalismus der Fotografie. Der fotografische Apparat macht keinen Unterschied, er wählt nicht aus. Er übernimmt alles, was ihm sichtbar vor die optische Linse kommt. Dieses realistische Prinzip, das man nach Schmollegen. Eisenwerth³ eher „Naturalismus“ nennen müsste, kann man als bis heute durchgängig für das Medium in Anspruch nehmen. Dies gilt auch angesichts der vielfältigen Experimente einer abstrakten oder ungegenständlichen Fotografie, die man mit einigem Recht eher den grafischen Künsten zuschlagen kann. Fotografische Bilder sind so verstanden geradezu sklavisch an einen Gegenstand der äußeren Wirklichkeit gebunden. Das Faszinosum eines Apparats, der die äußere Wirklichkeit ohne manuelles Zutun abzubilden vermag, ist die eigentliche Legitimation der Fotografie als eigenständigem Medium.⁴ Die Grundvoraussetzung, dass dem Medium der Naturalismus essenziell ist, bleibt also bestehen. Die Fotografie ist, mit der Erfahrung der Kunst der Moderne gesprochen, durch und durch gegenständlich, selbst dort, wo sie Dinge sichtbar macht, die mit dem bloßen Auge nicht erkennbar sind.

Die Aura

Während Walter Benjamin den Verlust der Aura wesentlich der Reproduzierbarkeit zuschreibt, kann man den Verlust ebenso am apparativen Moment festmachen, weil es Egalisierung bedeutet, oder, wie Benjamin formulierte: „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für das Gleichartige in der Welt so gewachsen ist, daß sie mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“⁵ Es ist die „Entwertung des Hier und Jetzt“, der Verlust der „Echtheit“.⁶

An dieser Stelle können wir auf Sebastian Riemers „Stills“ verweisen. Der Künstler reproduziert in seinen Fotos Dias mit Werken aus der Kunstgeschichte, wie sie etwa für Seminare an der Universität verwendet wurden. Der Bildgegenstand, das gerahmte Dia, ist einerseits extrem nah, während das im Dia eingefasste Bild, das Kunstwerk, wiederum extrem fern erscheint. Der Diarahmen hat eine geradezu aufdringliche Nähe. Das dort abgebildete Kunstwerk bietet dagegen nur noch eine schwache Ahnung vom Original. Es ist ferner denn je. Es ist verbraucht und im Verschwinden begriffen. Bemerkenswert ist



Foto: Ferdinand Ullrich

aber, dass gerade der qualitative Verlust, die Abnutzungserscheinungen, der Staub der Jahrzehnte eine Ahnung vom Hier und Jetzt, vom „einmaligen Dasein“⁷ verschaffen, weil sie in ihrer eine einmalige Konstellation bilden, die sich in einem anderen Dia des selben Kunstwerkes durchaus anders darstellt. Das Äußere und die Oberfläche sind es nun, die den Diarahmen zum ersten Bildgegenstand machen. So stellt sich eine Unmittelbarkeit ein, die dem abgebildeten Kunstwerk abhandengekommen ist. Diese besondere Qualität des fotografischen Bildes bedeutet, mit Kracauer gesprochen, die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“⁸. In dieser mimetischen Funktion bestätigt die Fotografie nach wie vor ihre ureigenste Qualität und Bestimmung.

Die Werke von Sebastian Riemer treten uns als reine Reproduktionen vor Augen, denen jede gestalterische Absicht zu fehlen scheint. Die Beschreibung der Produktionsweise bezeugt die aufwendige, aber höchst technische Vorgehensweise, bei der etliche Entscheidungen getroffen werden müssen, die man gleichwohl als von geringer Gestaltungskraft bezeichnen darf. Die Bilder erfüllen die Idee der Reproduktion in einem Höchstmaß auch deshalb, weil sich das subjektive Moment kaum finden lässt. Die besondere Perspektive, der extreme Ausschnitt, die dramatische Beleuchtung – alles, was man im Modus des Fotografischen als das Schöpferische bezeichnen könnte, fehlt hier. Es ist die nüchterne, emotionslose Darstellung dessen, was ist und was auch wäre, wenn es den Fotografen nicht gäbe, um es positivistisch auszudrücken. Diese Bilder bezeugen die Entfremdung des Gemachten und des Machens vom Macher.

Das Bildmotiv

Sebastian Riemer reproduziert gerahmte Kleinbild-Diapositive von bekannten Kunstwerken. Diese Dias wurden in hoher Stückzahl etwa für den Lehrbetrieb an Schulen und Hochschulen hergestellt. Riemer beschafft sie sich unter anderem auf den einschlägigen Plattformen im Internet. Er beschränkt sich dabei auf das sogenannte Kleinbildformat von 24 x 36 mm Bildgröße, also einem Seitenverhältnis von 2:3. Es ist ein in einem Diarahmen gefasstes Quadrat von 5 x 5 cm, also einem Seitenverhältnis von 1:1. Neben dem Diapositiv-Filmmaterial besteht dieses Bildobjekt aus Kunststoff, Pappe, Metall und Glas. Die Beschriftung ist entweder direkt auf den Diarahmen oder mittels eines Aufklebers aufgebracht. Die Reproduktionen der Kunstwerke selbst wurden mit durchaus



Foto: Ferdinand Ullrich

unterschiedlichen Methoden produziert. Im seltenen Idealfall sind die Kunstwerke direkt ohne Umwege auf Diafilme fotografiert worden, was einen geringen Qualitätsverlust bedeutet. Die Diareproduktion ist noch nahe am Original, sofern nicht eine lange Lagerzeit zu Farbverlusten geführt hat. Im immer noch günstigen Fall wurden Kopien von solchen Masterdias gezogen. In aller Regel aber wurden Dias von Abbildungen gefertigt, die selbst auf Reproduktionen beruhen. Zum Beispiel wurden aus Büchern schlicht die gedruckten Abbildungen abfotografiert, so dass in der Projektion das Druckraster unübersehbar wurde. Die Qualitätsverluste waren offensichtlich. Diese stellten sich auch bei regelmäßigem Gebrauch der Dias ein, weil sie durch die Projektion im Diaprojektor ausbleichen, regelmäßig in die Hand genommen werden und daher auch Verschmutzungen aufweisen. Angesichts seiner ursprünglichen Funktion ist dieser Bildgegenstand durchgängig von mangelhafter Qualität – eine mangelhafte Reproduktion, die im Laufe der Zeit noch schlechter geworden ist.

Die Aufnahmetechnik

Insofern lohnt auch die Erwähnung der Aufnahmetechnik, die Sebastian Riemer anwendet. Sie entspricht den avanciertesten Methoden des Genres. Hier ist es die Digitaltechnik auf höchstem Niveau. Durchgängig ist die Idee der perfekten, makellosen Reproduktion. Alles, was sichtbar vorhanden ist, soll wiedergegeben werden. Da es sich bei den Kunstdias aber sowohl um ein Objekt, das mit Auflicht betrachtet werden will, wie um ein fotografisches Diapositiv handelt, das Durchlicht erfordert, entsteht eine technische Herausforderung. Beide Beleuchtungsmethoden müssen simultan so kombiniert werden, dass sowohl das Objekt wie auch das abgebildete Kunstwerk gleichermaßen erkennbar in optimaler Qualität wiedergegeben werden. Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass der Diarahmen ein dreidimensionales Objekt darstellt mit einer geringen, aber in der Vergrößerung merkbaren Tiefe und auszugleichendem Schärfeverlust, während das Dia selbst in der Zweidimensionalität verharrt. Die optische Achse des fotografischen Apparats steht senkrecht zur Fläche des Diarahmens. Schrägsicht und perspektivische Verkürzung werden vermieden, so wie man in der Regel zweidimensionale Objekte reproduziert unter Verzicht auf die dem Medium der Fotografie so eigentümliche Zentralperspektive.

Deutlich wird, dass der hier betriebene Aufwand die mindere Qualität der Diaherstellung konterkariert. Das äußerst mangelhafte Objekt wird in höchster Qualität reproduziert. Das hat zur Folge, dass diese Mängel hervorgehoben werden, geradezu ins Auge springen: Staub, Beschädigungen, Raster und Unschärfen, die in größtmöglicher Schärfe nun unübersehbar reproduziert sind.



Foto: Ferdinand Ullrich

Die Ausrichtung

Riemer reproduziert die Vorlagen mit einer klaren Vorstellung: Der Schatten ist so gestaltet, dass ein Oben und ein Unten klar und deutlich werden. Das ist deshalb erwähnenswert, weil die „richtige“ Ausrichtung keineswegs offensichtlich ist. Je nachdem, worauf man die Aufmerksamkeit richtet, bieten sich verschiedene Möglichkeiten. Deutlich wird es zum Beispiel an seinen vier Versionen der „Campbell's Soup Can“ von Andy Warhol, die dies geradezu didaktisch demonstrieren. Bei rechtwinkligen Drehungen des Diarahmens gibt es vier Varianten in der Ausrichtung. Davon könnten drei als „richtig“ verstanden werden, weil sich ihre Ansicht klar begründen lässt:

1. Die Bildausrichtung ist mit rechts-querliegender Suppendose richtig, wenn man die Beschriftung auf dem Aufkleber betrachtet.
2. Die Bildausrichtung mit aufrechtstehender Dose ist richtig, weil sie das im Dia abgebildete Motiv, die Dose, in ihrer normalen Stellung darstellt und zudem das Gemälde von Warhol in seiner richtigen Ausrichtung zeigt, denn – man darf daran erinnern – das Dia zeigt ja nicht eine Suppendose, sondern die gemalte Abbildung einer Suppendose.
3. Die Bildausrichtung mit kopfstehender Suppendose ist richtig, wenn man das Dia projizieren will und auf der Projektionswand die Suppendose richtig dargestellt wissen möchte. Bei anderen Diavorlagen, die Riemer verwendet, wird diese Ausrichtung noch durch einen roten Punkt zur leichteren Erkennbarkeit markiert.
4. An der vierten Variante kann man das Besondere dieser Werkreihe insgesamt exemplarisch verdeutlichen. Diese Variante entspricht keiner der vorhergehenden Betrachtungsweisen. Hier passt nichts – jedenfalls wenn man eine Begründung für die Ausrichtung in den Motiven sucht, weder im Text noch im Gegenstand noch in der Präsentationsfunktion. Aber auch diese Ausrichtung kann „richtig“ sein, wenn man in Rechnung stellt, dass

alles, was hier im Modus der bloßen Abbildung gezeigt wird, Illusion ist. Man kann sich also mit einem gewissen Recht auf ein rein abstraktes, von jedem Gegenstand emanzipiertes Sehen zurückziehen. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat hierfür den Begriff des „sehenden Sehens“ geprägt, das er dem „wiedererkennenden Sehen“ gegenübergestellt hat.⁹ In dieser von Riemer so konstituierten unbestimmten Konstellation entsteht also die Aufforderung, von allem Verweis auf die außerbildliche Wirklichkeit, vom „außerkünstlerischen Realgegenstand“¹⁰ Abstand zu nehmen. Das Bild wird maximal abstrakt, also konkret. Es kann in seiner kompositorischen Ganzheit gesehen werden: schwarz, weiß, grau, rot, konstruktive Linien, klar getrennte Farbfelder – das ist, jenseits der mimetischen Darstellung, der formal-ästhetische Sachverhalt. Kandinsky spricht von „großer Abstraktion“ und „großer Realistik“, „zwei Wege, die schließlich zu einem Ziel führen“.¹¹ Er konstatiert, „daß die kommende Realistik in unserer Periode nicht nur gleichwertig mit der Abstraktion ist, sondern ihr identisch“.¹² Siegfried Kracauer hat diese Idee ein halbes Jahrhundert später für die Fotografie nutzbar gemacht. Zunächst unterscheidet er die „formgebende Tendenz“ und die „realistische Tendenz“. Die Malerei bestimmt dabei das eine und die Fotografie das entgegengesetzte, andere Ende. Schließlich eröffnet er zumindest die Möglichkeit der Einheit: „Das formgebende Streben braucht also mit der realistischen Tendenz nicht in Konflikt zu geraten.“¹³

Die Präsentation

Riemer vergrößert die Aufnahmen bis zu 2 x 2 m, in jedem Fall also bis zu einer Größe, die das Originalformat des Diarrahmens bei Weitem überschreitet. Man kann dies als Monumentalisierung bezeichnen. Im Hinblick auf das Diarrahmotiv, also das abgebildete Kunstwerk bleibt die Frage der Skalierung offen. Hier könnte eine Vergrößerung stattfinden, aber denkbar ist genauso die Annäherung an das Originalformat des Kunstwerks. Was aber auf alle Fälle stattfindet, ist die Nivellierung von Größenverhältnissen auf ein Einheitsmaß. Diese Egalisierung ist zwar schon in der Diareproduktion selbst gegeben, hier wird sie aber zum Thema, da es sich eben nicht um eine temporäre Projektion handelt, sondern um einen dauerhaften Abzug im festgelegten Format. Dabei wird nicht nur das Bild des Kunstwerks vergrößert, sondern der Rahmen gleich mit, und erleidet unwillkürlich damit das gleiche Schicksal – die Monumentalisierung des einen geht einher mit der Nivellierung des anderen.

Die Auswahl

Insofern das im Diapositiv abgebildete Kunstwerk mehrfach reproduziert wird und damit zunehmend an Bedeutung verliert, lässt sich doch fragen, welchen Sinn es in dieser sehr komplexen Konstellation hat. Wie bestimmt ist die Auswahl der Diavorlagen, die es wert sind, diesem Prozedere unterworfen zu werden? Was sind die Kriterien? Zur Auswahl stehen zwei: zum einen ein formal-ästhetisches und zum anderen ein motivisch-inhaltliches. Und beide Kriterien kann man sowohl auf die Diavorlage als reines Objekt wie auch auf das abgebildete Kunstwerk anwenden. Im Falle von René Magrittes „Trahison des images“ (Der Verrat der Bilder) von 1922 ist der Zusammenhang offensichtlich. „Ceci n'est pas un pipe“ (Dies ist keine Pfeife) ist unter der Darstellung einer Pfeife – als Bestandteil des Bildes wohlgermerkt – zu lesen. Und in der Tat ist es keine Pfeife, sondern die gemalte Abbildung einer Pfeife. Bei Riemer wiederum ist es die Abbildung eines Dias mit Rahmen, das die Abbildung eines Gemäldes zeigt, welches einen Gegenstand der äußeren Wirklichkeit, die Pfeife, zeigt. Das Thema des Gemäldes von Magritte ist also das Thema der Fotografien von Riemer: Was ist ein Bild?¹⁴

Diese Frage kann man auf formal-ästhetischer Ebene forcieren. Im Wechsel der Wirklichkeitsebenen (Kunstwerk, Abbild, Diareproduktion, Rahmen) sind inhaltlich und funktional völlig heterogene Korrespondenzen zu entdecken. Bei Duchamps „Ball of Twine“¹⁵ von 1916 handelt es sich um ein plastisches Objekt, bei dem das Garnknäuel zwischen zwei quadratische Metallplatten mit vier Schrauben eingeklemmt ist. Die vier Schraubenköpfe finden sich auf den Diarahmennieten genauso wieder, wie das Quadrat der Platten dem quadratischen Diarahmen entspricht.

Die „ikonische Differenz“

Die Aura, die dem Kunstwerk hier sinnfällig verlorengeht, gewinnt das ins Monumentale gezogene Abbild zurück. Bei diesen Bildern entsteht eine mehrfache „ikonische Differenz“, ein „Überschuss des Imaginären“,¹⁶ der nicht mehr sprachlich-diskursiv aufzulösen ist. Auch wenn das „Hier und Jetzt“ nur im Modus einer hochgradigen Mimesis realisiert ist, zwischen „Sukzession und Simultaneität“¹⁷, so bleibt doch die unmittelbare Präsenz des physisch gemachten Bildes selbst.

Von der Reproduktion zum Kunstwerk

Gottfried Boehm hat festgestellt, dass die zeitgenössische Bilderflut eigentlich eine Bilderfeindlichkeit ist. „Die moderne Reproduktionsindustrie favorisiert das Bild als Abbild, als Double der Realität“,¹⁸ so begründet er diese Beobachtung der Flut „schwacher“ Bilder. Dagegen setzt er die Idee des „starken“ Bildes: „Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.“¹⁹ Es ist, vereinfacht gesagt, die Vielschichtigkeit, die „Polyvalenz“²⁰, die ein „schwaches“ Bild zu einem „starken“ macht, ein technisch-wissenschaftliches Bild zu einem ästhetischen, das bestimmte Bild wird zu einem unbestimmten, was wiederum der von Kracauer konstatierten Affinität der Fotografie zum Unbestimmten entspricht.²¹

So sehr es sich bei den Bildern von Sebastian Riemer um bloße Reproduktionen handelt, unabhängig vom enormen technischen Aufwand, so sehr eröffnen sie gerade damit eine ästhetische und kunsthistorische Vielschichtigkeit, die unser aller Bildverständnis in einem erhellenden Sinn kritisch hinterfragt, ohne zu letztgültigen Aussagen zu kommen. Es ist ein Werk, dass die Fotografiegeschichte und -theorie wie auch die Kunst-, Stil- und Bildgeschichte in sich enthält. Man könnte auch sagen, dass Sebastian Riemer die Frage Walter Benjamins neu stellt, „ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe ...“.²²

Anmerkungen

- 1 Alexander von Humboldt, zit. nach: Werner Neite, „Die frühen Jahre der Photographie – Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland“, in: „In unnachahmlicher Treue“, Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, hrsg. von Siegfried Gohr, Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 8. September bis 21. Oktober 1979, Köln 1979, S. 28.
- 2 Ebd., S. 30.
- 3 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth unterscheidet detailliert zwischen Realismus als inhaltlichem Prinzip und Naturalismus als formalem Prinzip. Dem Realismus wohnt, ausgehend von Courbet, immer auch eine kritische Komponente inne, unabhängig von der Darstellungsweise, während der Naturalismus die naturgetreue Wiedergabe meint: „Realismus hat die Schärfe der kritischen Analyse und des Kämpferischen für eine soziale Gerechtigkeit als ideologische Essenz dem künstlerischen beigemischt, die dem reinen Naturalismus fehlt, fehlen muß, da er nur Darstellungsart ist ohne kritische oder gar politische Zielsetzung“. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Naturalismus, Realismus, Photorealismus – Versuch einer Begriffsklärung“, in: ders., Vom Sinn der Photographie: Texte aus den Jahren 1952–1980, München 1980, S. 202.
- 4 Hier soll auch nicht weiter auf die der Technik geschuldeten, gleichsam zufälligen Phänomene der Fotografie eingegangen werden, wie sie Peter Geimer beschrieben hat, die gleichwohl die Vorstellung des Automatismus des apparativen Verfahrens bestätigen; vgl. Peter Geimer, Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.
- 5 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963 (1936), S. 19.
- 6 Ebd., S. 15.
- 7 Ebd., S. 13.
- 8 Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985.
- 9 Siehe unter anderem: Max Imdahl, Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, S. 12, in der Erörterung der Bildtheorie John Ruskins.
- 10 Ebd., S. 94.
- 11 Wassily Kandinsky, „Über die Formfrage“, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1965 (1912), S. 147.
- 12 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1973 (1912), S. 127.
- 13 Kracauer 1985 (wie Anm. 8), S. 41.
- 14 Siehe auch: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994.
- 15 Der eigentliche Titel des Werks von Duchamp lautet „With Hidden Noise“. Es ist ein Gemeinschaftswerk, bei dem Duchamps Freund Walter Arensberg ein Objekt in die Öffnung des Knäuels steckte. Es ist nicht bekannt, um welches Objekt es sich handelt. Siehe auch: <https://www.kurtvonmeier.com/with-hidden-noise-pretext> (Zugriff 06. 06. 2021).
- 16 Gottfried Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 49.
- 17 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Boehm 1994 (wie Anm. 14), S. 30.
- 18 Ebd., S. 35.
- 19 Ebd.
- 20 Vgl. Siegfried J. Schmidt, Ästhetizität – Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen, München 1972, darin: „Die Konzepte ‚Polyfunktionalität‘, ‚Polyvalenz‘ und ‚konkretes Sehen‘“, S. 19–27.
- 21 Kracauer 1985 (wie Anm. 8), S. 46.
- 22 Benjamin 1963 (wie Anm. 5), S. 25.

Kunstverein Recklinghausen e. V.
Kunst im Kutscherhaus
Willy-Brandt-Park 5
45657 Recklinghausen

Vorsitzender: Dr. Arno Apel
stellv. Vorsitzende: Dr. Elisabeth Pierchalla
Geschäftsführer: Peter Hennecke

Geschäftsstelle:
c/o Peter Hennecke
Ortlohstraße 232
D-45665 Recklinghausen
Telefon 02361 927615
Fax 02361 927666
info@kunstverein-recklinghausen.de