

## Wort und Form. Schriftspuren im Raumkonzept von Yuji Takeoka

Dr. Yvette Desevye

Über die »Leere« in Takeokas Arbeiten ist bereits viel diskutiert worden.

Es finden sich Deutungsansätze, die die fernöstliche Tradition der Leere fokussieren wie von Michael Hübl<sup>1</sup> in seinem Aufsatz »In der Leere den Grund suchen«, oder jene, die die »Produktivität« der Leere betonen wie Reinhard Ermen<sup>2</sup> oder Raimund Stecker, der seine einleitenden Überlegungen dem »Leeren Dazwischen«<sup>3</sup> in Takeokas Arbeiten widmet. Übereinstimmend lässt sich aus der Darstellung des scheinbar gegenstandslosen Raums und der sich infolgedessen entwickelnden künstlerischen Nutzbarmachung der Leere von einer eindeutigen Gestaltungsstrategie im bildnerischen Schaffen von Yuji Takeoka sprechen.

Umso lohnenswerter erscheint es daher, einmal die Objekte in das kunsthistorische Blickfeld zu nehmen, die von dieser Strategie augenscheinlich abweichen: Objekte, in denen die Präsenz oder gar Fülle von verwendeten Objekten der Ding-Welt im Vordergrund stehen. Fasst man darunter Arbeiten wie die »Vitrinenskulptur ( Hommage á Michael Asher)« von 1987, die zwei Jahre darauf entstandenen »Spezifischen Räume« oder sein »Kunstinformantenkopf«, den er 1992 auf der documenta IX präsentierte, sowie die ebenfalls 1992 entstandenen skulpturalen Installation »About Painting No.1«, »Rückenstärkung« und das »International Art Magazines Rack« aus dem Jahr 1997, so können diese Arbeiten als eine regelrechte Werkgruppe im Œuvre des Künstlers Yuji Takeoka bezeichnet werden. Gemein ist diesen seit den späten 1980er- Jahren und verstärkt in den 1990er- Jahren entstandenen Werken die Verwendung von »Schrift, im weitesten Sinn. Sie ist in Form von Büchern und Zeitschriften, Einladungskarten oder bloßen Platzhaltern für Magazine skulptural materialisiert. Diesen- gegenüber den Sockelskulpturen- bislang wenig beachteten Schriftspuren soll im Folgenden nachgegangen und der dieser Werkgruppe dadurch eigene Ansatz der Raumproduktion beleuchtet werden. Weniger aufschlussreich hierfür sind die biografischen Wurzeln –Takeoka stammt aus einer Familie, in der durch den Beruf des Vaters als Antiquar das Buch eine allgegenwärtige Präsenz innehatte – als vielmehr die bewusst gewählten kunsthistorischen Referenzen, die sich in dieser Werkgruppe beispielhaft aufzeigen lassen.

|

Yuji Takeoka ist kein Bildhauer, der durch schrille, nach Öffentlichkeit heischende Installationen auf sich aufmerksam macht. Seine Werke sind konzentriert und scheinen in sich selbst zu ruhen. Doch weit gefehlt wäre es, Takeoka als einen künstlerischen Einzelgänger zu bezeichnen, der in meditativer Abgeschlossenheit sein Werk vorantreibt. Takeoka ist ein Bildhauer, der am aktuellen künstlerischen Zeitgeschehen teilhat und seinen Beitrag zum internationalen Kunstgeschehen leistet. Das Takeoka als Japaner das europäische und amerikanische Kunstgeschehen analysiert und für sich fruchtbar gemacht hat, war und ist sowohl für japanische als auch westliche Künstler bis heute nicht selbstverständlich. » Es fehlt [im Westen] schlechtweg noch an allgemeingültiger Sicht über die japanische Gegenwartskunst. d.h. Japan hat noch keinen Platz in der Kunstwelt«<sup>4</sup>, resümierte Takeoka 1997 in einem Interview. Entscheidende Impulse, insbesondere zur Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen westlichen Kunst lieferten ihm 1970 die » 10th Tokyo Biennale« sowie

eine von Siegfried Salzmann kuratierte Schau junger deutsche Kunst. Die Begegnung mit Beuys' (1921-1986) dort ausgestelltem »Filzanzug« (Filz, 1970), der das Paradox eines Anzugs darstellt, der nicht als Anzug, sondern als Objekt funktioniert, welches sich gerade durch das Nicht-Tragen auszeichnet, zeigte gar Takeokas Wunsch, an der Düsseldorfer Kunstakademie erneut ein Studium aufzunehmen. Düsseldorf als das vielleicht wichtigste Zentrum der jungen bundesrepublikanischen Kunstszene blieb immer aktueller Referenzpunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Wichtigster Ausgangspunkt und künstlerische Reibungspunkte boten jedoch die Werke Marcel Duchamps (1887-1968) sowie Michael Ashers (geb. 1943) und Donald Judds (1928-1994). Takeoka setzt sich mit ihnen im Folgenden näher zu erläuternden Kunstkonzeptionen auseinander und bezieht mit seinem Werk klar Position.

Duchamps Einfühlung des Ready-mades darf hierbei wohl als grundlegend bezeichnet werden. Er befreite damit die Kunst aus den Zwängen der handwerklichen Produktion und lieferte für Takeoka den entscheidenden Impuls zur Problematisierung des sozialen und ästhetischen Status' von Kunst durch seine Berufung auf die besondere Situation des Ausstellungsraums.<sup>5</sup> Neben zahlreichen offensichtlichen Anspielungen auf Duchamp<sup>6</sup> lässt sich auch der verwendete Katalog französischer Skulptur in Takeoka »Vitrinenskulptur (Hommage á Michael Asher)« als subtiler Verweis auf die Bedeutung dieser für die Entwicklung der modernen Bildhauerei lesen (Abb.). In linearer Reihung ordnet Takeoka rechts neben dem Katalog ein der Kunst Richard Serras (geb. 1939) gewidmetes Buch sowie eine gedruckte Einladungskarte der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer an, die zur 1986 stattgefundenen Ausstellung seines Kollegen Lawrence Weiner (geb.1942) lud. Entscheidend ist nicht, dass Yuji Takeoka diese Objekte in einer handelsüblichen Museums vitrine präsentiert, sondern dass der Künstler sowohl die Vitrine als auch die Schriftstücke als skulpturale Einheit versteht und sie konsequenterweise als »Vitrinenskulptur« betitelt.

Zu beobachten ist hier ein folgenreicher Dreischritt, in dem der tatsächliche Raum (die Vitrine) zu einem ersten Bedeutungsträger wird, die Kunstkataloge zu Trägern eines gedanklich konzipierten Raums werden, in dem Takeoka seine Kunst zu den Werken Serras bzw. Weiners in Beziehung setzt,<sup>7</sup> sowie in einem letzten Schritt der Umraum –Takeokas präsentierte seine Vitrinenskulptur 1987 erstmals in einer Ausstellung in Köln – zu einem entscheidenden Teil der Aussage wird.

Um diesen strukturellen Dreischritt näher fassen zu können, de sich wie ein roter Faden durch die gesamte Werkgruppe all jener Skulpturen zieht, in denen Takeoka »Schrift« als ein zentrales Moment in seinen Werken aufnimmt, kann die Einführung der Raumtheorie Henri Lefebvres (1901-1991) hilfreich sein.

Der französische Philosoph Henri Lefebvre publizierte 1974 erstmals seine Theorie »Die Produktion des Raums«,<sup>8</sup> eine auf sozialgeografische Erfassung des Raums zielende Arbeit, in der die Kategorien »Stadt« und »Raum« in eine übergreifende Gesellschaftstheorie integriert und damit eine Trias sozialer Räumlichkeit entwirft.<sup>9</sup> Das erste Feld, welches Lefebvre mit »espace perçu« bezeichnet, beschreibt die reale räumliche Praxis. Über den tatsächlich entwickelten, dreidimensionalen Raum kann zusätzlich ein gedanklich konzipierter Raum »espace perçu« geblendet werden. Beides geht im dritten Schritt, im gelebten oder erlebten Raum, dem »espace perçu«, auf, den er auch den »Repräsentationsraum« nennt. Lefebvre entwickelt bewusst kein auf Dichotomien

gründendes Verständnis, sondern eine gedankliche Trias, um die Raumsystemen inhärente Komplexität greifen zu können. In dieser Dreiheit von » Wahrgenommenem, » Konzipiertem« und » Gelebtem« ist vor allem der letzte Schritt entscheidend: »Es ist der beherrschte, also erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht. Er legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch.«<sup>10</sup> Er ist analog zu den von Takeoka immer mitgedachten, musealen Ausstellungskontext: »Wird ein zum Kunstwerk erhobenes, Objekt' in einem bestimmte Raum ausgestellt, hat es eine psychologische und materielle Existenz, so dass es in einem gewissen Sinne komplex wird«<sup>11</sup>

Betrachtet man vor diesem Hintergrund seine Arbeit »Kunstinformatenkopf« (Abb. S.28) oder sein auf ganz ähnlichen Strategien fußendes Objekt »Istanbul Connection« (Abb.) aus dem Jahr 1996, so lässt sich das jeweils zugrunde liegende künstlerische Konzept als eben solche eine Dreiheit bestimmen. In beiden Fällen verwendet Takeoka eine aus Vierkantstahlstützen gebaute Konstruktion, der im Falle der »Istanbul Connection« außerdem deutliche Gebrauchsspuren aufweist. Auf dem konstruktiven Gestell ruht eine kubische Glashaube. Gestelle und Glashaube bilden zusammen die reale räumliche Situation einer Museumsvitrine. Im Gegensatz zu seiner »Vitrinenskulptur (Hommage á Michael Asher)«, in der Takeoka die ausgewählten Schriftstücke sorgsam in Reihung präsentiert, sind die Glashauben mit Kunstzeitschriften, Galerie- und Messenkatalogen verschiedenster Länder scheinbar unsystematisch befüllt. Obwohl eine zufällige Anordnung suggeriert werden soll, sind doch alle Zeitschriften mit der Vorderseite zum potenziellen Betrachter gewendet. Erst dem Schriftzug der entsprechenden Titelseiten gelingt es nämlich– mit Lefebve gesprochen–, einen gedanklich konzipierten Raum zu öffnen und so Takeokas hinterfragende Haltung gegenüber Kunstmarkt und Ausstellungswesen zu versinnbildlichen. Für beide Fälle entscheidend ist wiederum der jeweilige »Repräsentationsraum« der Vitrinen. Erst im Ausstellungskontext der dokumenta IX bzw. des Atatürk Kultur Zentrums kann es eine mit Kunstzeitschriften gefüllte Glashaube als Kunstwerk wahrgenommen und gelesen werden.

## II

Ein großer Teil seiner so genannten »Sockelskulpturen« trägt entweder keinen Titel oder bleibt einer beschriebenen Ebene verhaftet, wie »Schwebender Sockel« (Messing, 1992), »Wandsockel für Staub« (Terrakotta, 1985/86), oder »Oranger Sockel« (Kunststein, 2000). Der gewählte Werkstitel nimmt sich damit entweder ganz zurück oder verstärkt den ersten, oft dominanten visuellen Eindruck. Auch hier grenzt sich die zu analysierende Werkgruppe völlig ab.

Bereits mit dem Titel »Spezifische Räume«, eine 1989 entstandene Arbeit Takeokas, gibt der Künstler bewusst einen Hinweis auf den von ihm gedanklich konzipierten Raum. Die Annahme, dass Takeokas Anspielung auf Donald Judds »specific objects« dechiffriert werden kann, zeigt einmal mehr seine permanente Reflektion des »Repräsentationsraum«, indem von einem kunstwissenschaftlich versierten Publikum dieser Transfer geleistet wird. Der 1964 erschienene Aufsatz Donald Judds, der entgegen seiner eigentlichen Zielrichtung– Judd<sup>12</sup> betont an mehreren Stellen, dass es sich nicht um eine rhetorische Begründung einer Bewegung, Schule oder Stilrichtung handelt– oft als Manifest der Minimal Art bezeichnet wird, wird zu einem Referenzpunkt, zu dem sich die

Arbeit Takeokas verhält. Mit dieser bewusst gesetzten Anspielung stellt sich sofort die Frage nach einer künstlerischen Begründung. Um darüber zu reflektieren, weshalb der Künstler diese Folie für sein Werk aufruft, müssen eventuelle Gemeinsamkeiten oder – vielleicht wichtiger – die Unterschied von Takeokas künstlerischer Haltung gegenüber der Minimal Art festgemacht werden.

Judd rüttelt mit seinem Aufsatz an den Grundfesten der etablierten kunstwissenschaftlichen Einteilung der Kunst in verschiedene, auf das künstlerische Ausdrucksmedium bezogene Gattungen. Er proklamiert eine Kunst, die weder Skulptur noch Malerei ist, aber dennoch klar dreidimensional ausgerichtet ist\_ ohne dabei illusionistisch zu sein: <sup>13</sup> »Je anti-illusionistischer in der Raum- Darstellung, desto mehr das Bild zum konkreten, dreidimensionalen Objekt, das, statt den Raum abzubilden, die Farbe und Fläche zu einer Entität vergegenständlicht und somit realen Raum annimmt.« <sup>14</sup> Diese Ganzheit versucht Judd zu erreichen, indem er nicht die kompositorische Gliederung von Einzelkomponenten in den Vordergrund stellt, sondern das Kunstwerk in seiner spezifischen Gesamtform sieht.<sup>15</sup> Unter diese Gesamtform hat sich auch die Materialität unterzuordnen. Favorisiert werden von Judd neu entwickelte Materialien oder solche Dinge, die bislang noch nicht in der Kunst verwendet wurden. Yuji Takeoka stellt diesen Anforderungen ein in neutralem Grau gehaltenes Regal gegenüber. Auch wenn immer wieder Takeoka Klarheit und Einfachheit von Proportionen und Oberflächen betont wird, so steht der minimalistischen Suche nach Elementarformen hier wieder eine klare inhaltliche Ausrichtung gegenüber : »Der Minimalkunst ist das Problembewusstsein eigen, das Kunstwerk zu seinem ursprünglichen Standpunkt zu führen, indem man nur von Elementarformen Gebrauch macht, was meine Kunst in die Nähe der Minimalkunst rücken kann. [...] sie [die minimalistischen Kunstwerke] erfüllen den herkömmlichen ästhetischen Sinn vollkommen [...]. Und eben in dieser sinnlichen Erfüllung wird mir die Minimalkunst fraglich.«<sup>16</sup> Für den Ausdruck dieser künstlerischen Distanz ist entscheidend, dass Takeoka das Regal eben nicht leer lässt, sondern erneut mit Inhalt füllt. Damit verbindet sich Takeokas Haltung gegenüber der Minimal Art weniger in einer Suche nach Formreduktion als vielmehr mit der ursprünglichen Suche Judds nach etwas Neuem. Dieser von Judd formulierten grundlegenden Skepsis neuer Arbeiten gegenüber bereits bestehenden Kunstwerken<sup>17</sup> ist Takeokas Nachdenken über die Grundfeste der Bildhauerei vergleichbar.

Eine deutliche Weiterentwicklung– vielleicht sogar ein erreichter Endpunkt– innerhalb der hier vorgestellten Werkgruppe ist in seiner Arbeit »International Art Magazines Rack« von 1997 zu bemerken (Abb.). Yuji Takeoka untersucht hier einen Weg, durch noch grundlegende Formen inhaltlich konzipierte Räume zu öffnen. Die bislang in Form von Schriftstücken aufgerufenen Referenzwerte sind hier faktisch nicht mehr vorhanden. Die unterschiedlichen Farbbögen übernehmen eine Stellvertreterfunktion für verschiedene, üblicherweise auf einem Regal für Kunstmagazine präsentierte Zeitschriften. Ausschlaggebend ist, dass Takeoka sich bei den Farbbögen der Pantoneplatte bedient. Sie gilt als Standard in der Kommunikation über Farbe, d.h. ist »entindividualisiert, ähnlich wie Takeokas Verwendung von künstlichen Materialien wie Corian von einem historischen Kontext befreit erscheint. Takeoka entscheidet sich im Gegensatz zu den besprochenen Arbeiten »Kunstinformantenkopf« oder »Istanbul Connection« in der Arbeit »International Art Magazines Rack« also bewusst gegen eine reale Verwendung der Kunstmagazine und damit gegen eine Eindeutigkeit. Dadurch öffnen sich zwei mögliche Referenzhorizonte: Zum einen verweisen die Blätter in ihrer Stellvertreterfunktion abermals

auf kritisch zu hinterfragende Eigenheiten zeitgenössischer Kunstopublikation bzw. Kunstmarktstrategien; sie verweisen zum anderen durch die Art und Weise der Präsentation aber auch auf Gerhard Richters (geb. 1932) Untersuchungen zur abstrakten Malerei anhand von Farbtafeln (Abb.)

In Takeokas 1992 entstandenem Werk »About Painting No.1« (Abb.) ist die Verweisspur auf Gerhard Richter noch wesentlich direkter gelegt. Takeoka stellte damals neben einer monochrom blauen Farbfläche, die auf Yves Kleins (1928-1962) Suche nach einem transzendenten, immateriellen Raum durch Farbe verweist, einen Katalog von Werken Gerhard Richters auf. Richter, der seit 1973 ebenfalls an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte, gehört zu den Künstlern, deren Werke Takeoka noch in Japan kennen gelernt, und die seine Faszination für die zeitgenössische deutsche Kunstszene ausgelöst hatten.

Verfolgte Richter in seinen ersten Farbtafel-Arbeiten noch den Versuch einer kompositionellen Rhythmisierung, so überließ er die immer größer werdenden Zusammenstellungen letztendlich völlig dem Zufall– ein deutlicher Hieb auf die neokonstruktivistische abstrakte Farbfeldmalerei. Entgegen Richters Zufallsprinzip entschied sich Takeoka für eine bewusste Anordnung. Allerdings suchte er nach einer Anordnung, in der möglichst wenige Farbflächen– im Sinne von Farbfamilien, -kontrasten oder einer rhythmischen Verteilung –eine Verbindung eingehen. Überspitzt könnte hier von einem Versuch Takeokas einer »Antikomposition« gesprochen werden, die wiederum auf die Anliegen Judds einer größtmöglichen Neutralität und damit ikonografischen » Nicht- Interpretierbarkeit« seiner Werke verweist.

Versucht man die anhand der vorgestellten Werkgruppe gemachten Beobachtungen zusammenzufassen, so lässt sich festhalten, dass Yuji Takeoka zu einer bildhauerischen Sprache findet, in der er mittels einer reduzierten Formensprache reale Raumssituation schafft, die über eine bloße Objekthaftigkeit hinausgehen. Dieser entscheidende Schritt, der ihn auch maßgeblich von der Kunst der Minimal Art trennt, gelingt ihm– um noch einmal mit Lefebvre zu sprechen– durch die Überführung der geschaffenen dreidimensionalen Räume in eine von ihm gedanklich konzipierte Räumlichkeit. Hier führen die von ihm gelegten Schriftspuren zu den entscheidenden gedanklichen Referenzpunkten in seinem Werk, dem Ready-made, der Konzeptkunst oder der Minimal Art. Erst in dem von ihm auf diese Weise umrissenen Kontext kann er in und durch sein Werk bewusst eine Stellung beziehen. Genau durch diese künstlerische Haltung, die bestimmte Parameter in Frage stellt, die kommentiert und vielleicht gedankliche Lücken schließt, gelingt es Takeoka, einen Beitrag zum internationalen Kunstgeschehen zu leisten.

Takeoka geht sogar – wie im »International Art Magazines Rack« gesehen– noch einen Schritt weiter und überführt die genannten Schriftspuren in ein noch grundsätzlicheres Verfahren: in Form und Farbe. Dass Takeokas Kunst auch dechiffriert werden kann, dass seine »Spezifischen Räume« eben nicht als ein bloßes Regal gelesen werden, hängt maßgeblich mit dem Einbeziehen der sogenannten »Repräsentationsräume« zusammen, in denen Yuji Takeoka im Museums- oder Galeriegebäude selbst die Situation des Ausstellens und Präsentierens reflektiert.

<sup>1</sup> Michael Hübl : In der Leere den Grund suchen. West-östliche Anmerkungen zu den Arbeiten von Yuji Takeoka, in : Yuji Takeoka. Geste des Zeigens. Gesture of Presenting, Ausst. Kat. Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz 2003, S. 2-15.

<sup>2</sup> Reinhard Ermen: Für Raum und Gedanken braucht man ein Gefäß. Yuji Takeoka im ‚White Cube‘, in: Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein/ Westfälischer Kunstverein, Stuttgart 1997, S.67-79

<sup>3</sup> Raimund Stecker: Ermessene Masse, in: Yuji Takeoka, Ausst. Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 8-11.

<sup>4</sup> Yuji Takeoka im Gespräch mit Minoru Shimizu, in: Ein Leeres Dazwischen. Yuji Takeoka, Ausst. Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 22-31, hier S.28.

<sup>5</sup> Zur Bedeutung Duchamps für Takeoka, vgl. besonders Minoru Shimizu: Rigorose Freiheit. Drei Bemerkungen zu Takeokas Schaffen, in: Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein/ Westfälischer Kunstverein, Stuttgart 1997, S.35-53, besonders S.39.

<sup>6</sup> Vgl. Ermen 1997 (wie Anm.2), S.73

<sup>7</sup> Zu denken wäre dabei beispielweise an Takeoka wie Serra zeitgleiche Verwendung von industriellen Werkstoffen wie Gummi und damit verbundenen Versuch, diesen Werkstoff in Bezug zum Raum zu setzen, wie auch den Verweis auf Weiners Bedeutung als Hauptvertreter der Konzeptkunst.

<sup>8</sup> Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums, in : Jörg Dünne und Stephan Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006, S. 330-342. Vgl. zu Lefebvres Schriften ausführlich Christian Schmid: Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes (Sozialgeographische Bibliothek, Bd.1), München 2005. Die Theorie Lefebvres wird als eine erklärende Hilfskonstruktion für Takeokas Raumverständnis eingeführt.

<sup>9</sup> Im Folgenden besonders Lefebvre/ Dünne / Günzel 2006 (wie Anm.8), S. 335-336

<sup>10</sup> Lefebvre/ Dünne / Günzel 2006 (wie Anm.8), S. 336.

<sup>11</sup> Yuji Takeoka: Vom ‚Objekt‘ zum Kunstwerk, in: Yuji Takeoka. Geste des Zeigens. Gesture of Presenting, Ausst. Kat. Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz 2003, S. 15.

<sup>12</sup> Donald Judd: Specific Objects, Arts Yearbook 8 (1965), zitiert nach: Donald Judd: Complete Writings 1959-1975, Halifax 2005, S. 181. Deutlich wird dieses »Anliegen« allein schon an den Beispielen, die Judd als Gewährsmänner in seinen »Specific Objects« aufruft. Die wenigsten dieser Künstler, wie Georg Segal (geb.1934), Claes Oldenburg (geb.1929) , Lee Bontecou (geb. 1931), werden heute mit der Minimal Bewegung in Verbindung gebracht.

<sup>13</sup>

Judd 2005 (wie Anm.12). S.184.

<sup>14</sup> Perica Balzenka: Specific Objects– Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd, Kassel 2000, S. IX-X

<sup>15</sup> Judd 2005(wie Anm.12), S.183»The Parts are few and so subordinate to the unity as no be parts in an ordinary sense. A painting is nearly an entity , one thing, and not bet he indefinable sum of a group of entities and references.«

<sup>16</sup> Yuji Takeoka im Gespräch mit Minoru Shimizu 2000 (wie Anm.4), S. 26.

<sup>17</sup> »The disinterest in painting and sculpture ist a disinterest in doing it again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions. New York always involves objections to the old.« Judd 2005 (wie Anm. 12), S. 181.

© Dr. Yvette Deseyve, Vervielfältigungen aller Art über den rein privaten Gebrauch hinaus bedürfen der ausdrücklichen Zustimmung des Verfassers. Aus dem Katalog „Yuji Takeoka - Zum Nullpunkt der Bildhauerei“ Museum Gerhard Marcks Haus, Bremen, 2012