

„Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler“, äußerte sich der Schriftsteller Robert Musil gegenüber Monumenten, die sich trotz ihrer oft überwältigenden Größe und Vielzahl, etwa im urbanen Raum, transparent zeigen: „Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben.“¹ Denkmäler, meist strategisch im öffentlichen Raum platziert, dienen zur Erinnerung an ein historisches Ereignis oder an eine Person. Neben ihrem eigentlichen Zweck zeugen sie jedoch – im Rückblick, aus Sicht der Gegenwart – nicht nur vom Dargestellten. Nicht nur davon, was durch sie gepriesen oder davon, an das gemahnt wird. Sie sprechen auch über ihre eigenen Bedingungen. Bedingungen, unter denen sie als Kommunikationswerkzeuge für eine Gruppe von Menschen, als kollektive Gedächtnisstütze, errichtet wurden. Die Mechanismen von Vergessen und Erinnern zeigen sich in Denkmälern ebenso wie historiografische Brüche und Kontinuitäten. Nicht nur Geschichte kommt ins Bild, sondern auch ihre eigene Rezeptionsgeschichte in der Gegenwart.

In diesem Spannungsfeld arbeitet Nikita Kadan mit der im aktuellen Weltgeschehen mehr als konkreten Idee von Krieg und konfrontiert als Ukrainer seine eigene Lebensrealität mit abstrakten Darstellungen von Gewalt aus der Vergangenheit. Seine künstlerische Praxis konzentriert sich auf Monumente aus der Sowjetära im Spiegel der politischen Entwicklungen in der postsowjetischen Zeit – sowie auf die Widersprüche, die sich daran festmachen lassen. Vor dem Hintergrund des Verlusts einer zusammenhängenden historischen Erzählung in der Kunst (und darüber hinaus) werden sowohl in seiner Werkauswahl für die Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* als auch in den formalen und inhaltlichen Analogien seiner eigenen Werke vergangene und aktuelle Erinnerungspolitiken zum Thema.

Nicht im Ausstellungsraum, sondern deutlich sichtbar auf der Fassade des mumok hat der Künstler *On Protection of the Monuments* (2023–2025) installiert. Als Denkmal und Mahnmal zugleich. Basierend auf der stark vergrößerten fotografischen Reproduktion einzelner skulpturaler Fragmente, ist auf der dunklen Basalthülle des Museums eine sich in alle Richtungen hin entfaltende Plastik aus Hostomel zu sehen. Es handelt sich dabei um jene Flughafen-Stadt in der Nähe von Kyjiw, die 2022 zu Beginn des Russischen Angriffskriegs auf die Ukraine und in Fortsetzung des seit 2014 schwelenden Konflikts zwischen den beiden Staaten stark zerstört wurde. Das Original für Nikita Kadans Konfiguration, bestehend aus dem Kopf eines unbekannten Soldaten, aus Körperteilen sowie einem Helm und einer Fahne, die der Krieger zum Zeichen des siegreichen Friedens in den Händen hielt, war nach dem Zweiten Weltkrieg zum Gedenken an das Ende des Faschismus unter dem NS-Regime errichtet worden. Installiert von der ehemaligen Sowjetunion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um die Idee von Befreiung zu propagieren, wurde das Denkmal vom postsowjetischen Russland zu Beginn des 21. Jahrhunderts genauso demoliert wie die Stadt, in der es einmal stand. Ein Paradoxon,² das für sich im Lauf der Geschichte wandelnde Ideologien, die Transformation globaler Verhältnisse, die Umkehrung von Wahrheiten und seltsam synchrone Momente von Hervorbringung und Verwüstung bezeichnend ist.

Im Inneren des Museums setzt sich Nikita Kadans Reflexion über dieses Wechselspiel von Gegenwart und Vergangenheit fort. In seiner Werkauswahl aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne fokussiert er auf Arbeiten, die auf abstrakter Ebene Momente der Veränderung referenzieren, ihrerseits von endzeitlichen Vorstellungen geprägt. „Allein die Tatsache, dass der Begriff ‚Avantgarde‘ ursprünglich dem militärischen Vokabular entstammt und die Vorhut beschreibt, einen kleinen Trupp von Soldaten, der zur Erkundung und Sicherung des Feldes ausgeschiedt wurde“, so Kadan, „verankert die modernistische Kunstproduktion in einem gewaltvollen Zusammenhang. Die Radikalität der künstlerischen Avantgarden bezog sich nicht nur auf ästhetische Prinzipien, sondern auch auf bestehende politische und soziale Verhältnisse.“³ In seinem Bereich sind Werke des Kubismus wie etwa Willi Baumeisters *Mauerbild Schwarz-Rosa* (1923–1929) oder László Moholy-Nagys *Komposition Q VIII* (1922) ausgestellt. Beide sind mit geometrischen Grundformen und einer gewissen Strenge operierende Malereien, die mit Kontrasten und Gegensätzen wie rund/kantig, organisch/geometrisch, hell/dunkel, im Lot/aus dem Gleichgewicht oder im Fall von Baumeisters Relief rau/glatt und erhaben/vertieft die Widersprüche ihrer Zeit abbilden. Daneben Giacomo Balla, Vertreter des Futurismus, jener Kunstbewegung um Filippo Tommaso Marinetti, der sich im zugehörigen Gründungsmanifest unter anderem für Kriegsverherrlichung als kathartisches und auf gesellschaftlichen Fortschritt abzielendes Prinzip aussprach. Ballas *Mercurio passa davanti al sole* (1914), das Vorüberziehen des Merkur an der Sonne, ist Teil einer Serie von Beobachtungen mit dem Teleskop, in dem sich die durch Bewegung und Dynamik einstellenden optischen Effekte als eine Art Explosion präsentieren. Hans Bellmers kolorierte Fotografie *La bouche* (Der Mund, 1935), ebenso in Kadans Werkauswahl, zeigt die surreal-grotesk ineinander verschlungenen Beinprothesen einer Frau. Mit Kniestrümpfen versehen und lasziv auf einem Sessel drapiert. Im offenen Widerspruch zum nationalsozialistischen Körperkult konstruierte der Surrealist Bellmer Bilder und Skulpturen von im selben Maß geschundenen wie erotisierten Frauenkörpern. Puppenbeine und Prothesen, in oftmals verstörenden Verrenkungen.

Ausgangspunkt für Nikita Kadans Skulptur *Limits of Responsibility* (2014) war eine Serie von Farbdias. Während der „Euromaidan“ genannten Proteste gegen die von der ukrainischen Regierung veranlasste Aussetzung des Assoziierungsabkommens mit der Europäischen Union, die von Herbst 2013 bis Winter 2014 stattfanden, dokumentierte er die geplante Räumung des Demonstrant*innenlagers auf dem Kyjiwer Unabhängigkeitsplatz. Während der Besetzung dieses historischen Orts im Zentrum der ukrainischen Hauptstadt legten die Aktivist*innen Gärten an, um sich mit Lebensmitteln zu versorgen und ein Zeichen des Widerstands zu setzen. Kohl, Salat, Zwiebel und Tomaten in geordneten Reihen, inmitten von Barrikaden, Fahnen und Zelten. Die dokumentarischen Dias zeigt Kadan im Ausstellungsraum mit einem skulpturalen Objekt aus weiß lackiertem Sperrholz und einem Beet, in dem Gemüse wächst. Das leere Möbel hat er nach einer Illustration aus einer sowjetischen Agitprop-Publikation aus dem Jahr 1979 gestaltet, einem Entwurf dieses Präsentationsmediums für landwirtschaftliche Erfolge. Ohne Plakate mit erläuternden Diagrammen oder sonstigem didaktischem Beiwerk verweist die Skulptur auf ihre eigene Zeichenhaftigkeit. Diesem symbolischen Akt aufklärerischer Kommunikation einerseits und der widerständigen Praxis der Selbstverwaltung andererseits sowie der gemeinsamen Verwurzelung all dessen in dem der Unabhängigkeit gewidmeten Maidan-Platz stellt Nikita Kadan Karl Blossfeldts *Cucurbita. Kürbisranke, 4-fach vergrößert* (1900–1928) zur

Seite. Diese Fotografie einer durch starke Vergrößerung ornamental, ja verfremdet anmutenden Pflanze hat Blossfeldt selbst zu Lehrzwecken und als Unterrichtsmaterial für Studierende am Kunstgewerbemuseum in Berlin angefertigt. Erst Jahrzehnte später wurden die Fotoarbeiten als künstlerisch wertvoll angesehen und 1928 im Band *Urformen der Kunst* veröffentlicht.

Der Publizist Christian Höller verortet mit Rückgriff auf den Philosophen Jacques Rancière das Widerständig-Politische der Kunst in ihrer Fähigkeit, *Dissens* zu erzeugen und bekannte Kategorien zu destabilisieren, wobei sich dem Autor zufolge „künstlerischer Dissens seit jeher von politischem Dissens [unterscheidet]: Geht es Letzterem primär um die Artikulation eines von der dominanten Ideologie abweichenden Anliegens, so ist Ersterem überwiegend daran gelegen, der sinnlichen Materie (und deren formalem Arrangement) eine noch weitgehend unbekannte Dimension, abzurufen.“⁴ Nikita Kadan verbindet in *Limits of Responsibility* beides: Er baut mit der Dokumentation des Euromaidan auf den bestehenden politischen Zielen der Aktivist*innen auf, einer Gruppe, der er selbst angehört. Durch künstlerische Intervention und eine Verortung in der Kunstgeschichte fügt er jedoch seine eigene Vision hinzu, die projektiv auf noch nicht existierende Formen von Engagement ausgerichtet ist.

Das Springen zwischen den Zeiten und eine in die Zukunft gerichtete Erneuerung der Vergangenheit – in der Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* konzeptuell angelegt – setzt sich in zwei Skulpturen Kadans fort: In *Victory (Small White Shelf)* (2017) modifiziert der Künstler das Modell der nicht realisierten Skulptur *Die drei russischen Revolutionen: 1825, 1905 und 1917* des ukrainischen Avantgardisten Wassyl Jermylow. Im Gegensatz zum geplanten Original hat Kadan unter anderem die kommunistische Symbolik entfernt. Das Ergebnis ist eine an konstruktivistische Prinzipien angelehnte Form aus weißen Kuben. Anstelle des roten Hammers, der in Jermylows Vorstellung den Sockel zieren sollte, hat Kadan die Überreste einer eingeschmolzenen Tasse eingesetzt – ein Fundstück, das er nach einem Artillerieangriff in einem zerstörten Gebäude in Lyssytschansk im Donbass entdeckt hat. Aufgrund frappierend ähnlicher Konstruktionsprinzipien zeigt er *Victory (Small White Shelf)* gemeinsam mit Franz Pomassls *Entwurfszeichnungen* (alle 1928) von Möbeln aus der mumok Sammlung, in denen sich der Grad der Abstraktion bei Kadans Arbeiten widerspiegelt. Dieses Formenspiel flankiert er mit Alexander Archipenkos Skulptur *La boxe* (Boxkampf, 1914), zwei konfrontativ miteinander verwickelte Boxer-Figuren, sowie mit Raymond Duchamp-Villons *Professor Gosset* (1917), dem Porträt eines Arztes, der den Künstler während des Ersten Weltkriegs in einem Militärspital in Frankreich versorgt hatte.

In *Reconstituted Weapons: A Tiger's Leap* (2018) baut Nikita Kadan Waffen nach, die von Metallarbeiter*innen aus Horliwka, einer Industriestadt in der ukrainischen Region Donezk, gefertigt wurden. Diese Instrumente des Widerstands und der Verteidigung kamen während eines gescheiterten Aufstands der Arbeiter*innenbewegung im Zuge der Revolution von 1905 zum Einsatz. Die spitzen Gerätschaften der Arbeiter*innen konfrontiert er mit Auszügen aus dem Buch *Die Gegenstandslose Welt, Bauhausbücher II* (1928) von Kasimir Malewitsch, in dem Luftaufnahmen von Kriegsflugzeugen mit dem suprematischen Formenvokabular der damaligen Zeit assoziiert werden. Friedl Dicker-Brandeis, eine der wenigen in der mumok Sammlung der Klassischen Moderne vertretenen Frauen, kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu: Die zur Werkauswahl des Künstlers zählenden Collagen entstanden in den Jahren 1932/1933, als sich der

austrofaschistische „Ständestaat“ formierte – eine Umbruchszeit, die verheerende Folgen für Österreich und die gesamte Welt hatte. Die Mittel der Collage/Montage setzt die sich als Vermittlerin verstehende Künstlerin ein, um das aktuelle Geschehen zu kommentieren und vor dem aufkeimenden Nationalsozialismus zu warnen. Ihre antifaschistischen und antikapitalistischen Werke tragen Titel wie *So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt*, *Die Lösung der Probleme der Ernährungswissenschaft ist eine Machtfrage*, *Gegenwart und Zukunft des Kindes*, *Das Bürgertum faschisiert sich*, oder *Fürchtet den Tod nicht, verachtet das Geld*. Ein düsterer Zeitbefund in Wort und Bild, dem die Jüdin 1944 im Konzentrationslager Auschwitz im Alter von 46 Jahren zum Opfer fiel. Auch ein großer Teil ihrer Kunstwerke wurde von den Nazis zerstört.

1 Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg 2024, S. 62.

2 Noch ein Paradoxon: Das Werk sollte ursprünglich neben einem umstrittenen Denkmal des antisemitischen Wiener Bürgermeisters Karl Lueger – Vorbild für Adolf Hitler und Vorreiter des Austrofaschismus – installiert werden. Das Ansuchen um Installation im öffentlichen Raum seitens der Kyiv Biennale 2023 wurde von den Wiener Behörden abgelehnt.

3 Aus Gesprächen mit Nikita Kadan, 2025.

4 Christian Höller, „Ästhetischer Dissens. Überlegungen zum Politisch-Werden der Kunst“, in: Hedwig Saxenhuber (Hg.), *Kunst + Politik. Aus der Sammlung der Stadt Wien*, Wien 2008, S. 184–192, hier: S. 186.

"There is nothing in this world as invisible as a monument," stated the writer Robert Musil about the peculiar transparency of monuments despite their often overwhelming size and multitude: "They are no doubt erected to be seen—indeed, to attract attention. But at the same time they are impregnated with something that repels attention, causing the glance to roll right off, like water droplets off an oilcloth, without even pausing for a moment."¹ Monuments, often strategically placed in public space, commemorate a historical event or figure. However, besides their original purpose—in retrospect, from today's perspective—they bear witness to more than just what they represent. Not only to what monuments celebrate or honor. They also speak about their own conditions, the conditions under which they were erected as communication tools for a specific group of people—as a collective memory aid—and the mechanisms of forgetting and remembering as well as historiographical breaks and continuities. Not only history enters the picture but also the history of the monument's reception in the present.

At this temporal crossroads, Nikita Kadan works with the very concrete idea of war in recent world affairs and, as a Ukrainian, confronts the reality of his own life with abstract representations of violence from the past. In his artistic practice, he focuses on monuments from the Soviet era as a mirror of political developments in the post-Soviet period—and on the contradictions that they bring to light. Against the backdrop of the loss of a coherent historical narrative in art (and beyond), his selection of works of classical modernism for the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* and the formal and thematic analogies in his own works draw parallels to past and present memory politics.

The artist installed *On Protection of the Monuments* (2023–25) not in the exhibition space but rather visible to all on the façade of mumok. At once a monument and a memorial. Based on the magnified photographic reproduction of individual sculptural fragments, a sculpture from Hostomel unfolds in all directions on the dark basalt shell of the museum. Hostomel is the airport town close to Kyiv that was devastated in 2022 at the beginning of the Russian invasion of Ukraine, an escalation of the simmering conflict between the two countries since 2014. The departure point for Nikita Kadan's configuration, which consists of the head of an unknown soldier, body parts, a helmet, and a flag held by the fighter as a symbol of triumphant peace, was erected after the Second World War to commemorate the end of fascism under the Nazi regime. Inaugurated under the former Soviet Union in the second half of the twentieth century to propagate the idea of liberation, post-Soviet Russian forces demolished the monument at the beginning of the twenty-first century, along with the city in which it once stood. A paradox² signifying fluctuating ideologies over the course of history, the transformation of global relations, the reversal of truths, and oddly synchronous moments of creation and devastation.

Nikita Kadan's reflections on this reciprocity between present and past continue inside the museum. The works of his selection from the mumok Collection of classical modernism reference moments of change on an abstract level, for their part also marked by apocalyptic themes. "The very fact that the term 'avant-garde' stems from military jargon to describe the vanguard, a small troop of soldiers sent out to scout and secure the field," says Kadan, "anchors modernist art production in a context of violence. The radicalism of artistic avant-gardes was not only related to aesthetic principles but also prevailing political

and social conditions.”³ His section of the exhibition includes works of Cubism such as Willi Baumeister’s *Mauerbild Schwarz-Rosa* (1923–29, Wallpiece Black-Pink) and László Moholy-Nagy’s *Komposition Q VIII* (1922, Composition Q VIII). Both paintings feature basic geometric forms and a certain sense of austerity, using contrasts and opposites such as round/angular, organic/geometric, light/dark, perpendicular/off-balance, or, in the case of Baumeister’s relief, rough/smooth and protruding/recessed, to depict the contradictions of their time. Beside them, Giacomo Balla, a representative of Futurism, the art movement around Filippo Tommaso Marinetti, who glorified war in the founding manifesto as a cathartic principle aimed at social progress. Balla’s *Mercurio passa davanti al sole* (1914, Mercury Transits the Sun) is part of a series of observations with the telescope in which the optical effects caused by movement and dynamics are rendered as a kind of explosion. Hans Bellmer’s colorized photograph *La Bouche* (1935, The Mouth), another work from Kadan’s selection, depicts the surreally grotesque, intertwined prosthetic legs of a woman. Clad in knee-highs and lasciviously draped on an armchair. In open opposition to the National Socialist body cult, the Surrealist Bellmer composed images and sculptures of women’s bodies that were as violated as eroticized. Doll’s legs and prostheses, often in disturbing contortions.

The starting point for Nikita Kadan’s sculpture *Limits of Responsibility* (2014) was a series of color slides. During the Euromaidan protests, which lasted from fall 2013 to winter 2014 against the Ukrainian government’s suspension of the Association Agreement with the European Union, he documented the planned evacuation of the demonstrators’ camp on Kyiv’s Independence Square. During the occupation of this landmark site in the center of the Ukrainian capital, activists planted gardens to grow their own food and as a symbol of resistance. Cabbage, lettuce, onions, and tomatoes in orderly rows, surrounded by barricades, flags, and tents. Kadan displays the documentary slides in the exhibition space alongside a sculptural object made of white lacquered plywood and a bed with growing vegetables. He crafted the empty piece of furniture based on an illustration from a Soviet agitprop publication from 1979, a design of this presentation medium for presenting agricultural successes. Void of explanatory diagrams or other didactic material, the sculpture refers back to its own symbolic nature. Nikita Kadan juxtaposes this form of educational communication, on the one hand, and the resistant practice of self-management, on the other, as well as their common rooting in Maidan Independence Square, with Karl Blossfeldt’s *Cucurbita. Kürbisranke, 4-fach vergrößert* (1900–28, Cucurbita: Pumpkin vine, magnified 4 times). This photographic enlargement of a plant, making it appear ornamental when not alienated, was produced by Blossfeldt himself as teaching material for students at the Museum of Decorative Arts in Berlin. Only decades later were the photographic works deemed to be of artistic value and published in the compendium *Art Forms in the Plant World* in 1929.

Referring to philosopher Jacques Rancière, journalist Christian Höller points to the resistant-political dimension of art in its ability to generate *dissensus* and destabilize familiar categories, whereby “artistic dissensus has always differed from political dissensus. While the latter primarily aims to articulate a concern that deviates from the dominant ideology, the former focuses on wresting a still largely unknown dimension from the sensual material (and its formal arrangement).”⁴ In *Limits of Responsibility*, Nikita Kadan combines both: with his documentation of the Euromaidan, he builds on the existing political objectives of the activists, a group he himself belongs to. Through his artistic intervention and situating it in art history, however, he adds his own vision, which is speculatively oriented towards forms of engagement that have yet to come into being.

This jumping back and forth in time and a future-oriented renewal of the past—a key concept of the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*—continues in two of Kadan's sculptures: in *Victory (Small White Shelf)* (2017), the artist modifies the model of the unrealized sculpture *The Three Russian Revolutions: 1825, 1905, and 1917* (1922–25) by Ukrainian avant-garde artist Vasyl Yermilov. In contrast to the planned original, Kadan has omitted the communist symbolism, among other things. The result is a composition of white geometric cubes based on Constructivist principles. Instead of the red hammer that Yermilov intended to adorn the plinth, Kadan uses the remains of a melted-down cup—a find from a destroyed building in Lysychansk in the Donbas region after an artillery attack. Given the strikingly similar construction principles, he presents *Victory (Small White Shelf)* together with Franz Pomassl's *Entwurfszeichnungen* (all 1928, Sketches) of furniture from the mumok Collection, which reflect the degree of abstraction in Kadan's works. He flanks this interplay of forms with Alexander Archipenko's sculpture *La boxe* (1914, Boxing Match), two boxers entangled in a confrontation, and Raymond Duchamp-Villon's *Professor Gosset* (1917), the portrait of a doctor who had cared for the artist in a military hospital in France during the First World War.

For *Reconstituted Weapons: A Tiger's Leap* (2018), Nikita Kadan has recreated weapons manufactured by metalworkers from Horlivka, an industrial city in the Ukrainian Donetsk region. These instruments of resistance and defense had been in use during a failed uprising of the workers' movement in the course of the 1905 revolution. The artist confronts the pointed tools of the workers with excerpts from the book *Die Gegenstandslose Welt, Bauhausbücher 11* (1928, The Non-Objective World, Bauhaus Books 11) by Kazimir Malevich, in which aerial photographs of war planes are coupled with the suprematist formal vocabulary of the time. Friedl Dicker-Brandeis, one of the few women artists represented in the mumok Collection of classical modernism, plays a special role in this context: her collages included in Kadan's selection of works were created in 1932–33, when the Austrofascist *Ständestaat*, a corporative authoritarian state, took shape—a time of upheaval that had devastating consequences for Austria and the entire world. Dicker-Brandeis, who saw herself as a mediator, employed collage/montage techniques to comment on current events and warn against the burgeoning National Socialism. Her anti-fascist and anti-capitalist works bear titles such as *So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt* (This Is How It Looks Like, My Child, This World); *Die Lösung der Probleme der Ernährungswissenschaft ist eine Machtfrage* (Solving the Problems of Nutritional Science Is a Question of Power); *Gegenwart und Zukunft des Kindes* (The Present and the Future of the Child); *Das Bürgertum faschisiert sich* (The Bourgeoisie Is Becoming Fascized); *Fürchtet den Tod nicht, verachtet das Geld* (Fear Not Death, Despise Money). A gloomy testimony in words and pictures to which the Jewish woman fell victim in the Auschwitz concentration camp in 1944 at the age of forty-six. A large part of her oeuvre was destroyed by the Nazis.

1 Robert Musil, *Posthumous Papers of a Living Author*, trans. Peter Wortsman (New York: Archipelago Books, 2006), p. 64.

2 Another paradox: the work was originally intended to be installed next to a controversial monument to the anti-Semitic Viennese mayor Karl Lueger—a role model for Adolf Hitler and a pioneer of Austrofascism. The request to install it in public space by the Kyiv Biennial 2023 was rejected by the Viennese authorities.

3 Excerpt from a conversation with Nikita Kadan, 2025.

4 See Christian Höller, "Aesthetic Dissensus: Pondering in How Art Becomes Political," in *Art + Politics*, ed. Hedwig Saxenhuber (Vienna: Ambra, 2008), pp. 193–200, here: p. 195.