

Visionen einer besseren Welt? Utopische Konzepte im kunsthistorischen Kontext

Studentischer Workshop unter der Leitung von Dr. Corinna Kühn

Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster

12. und 13. Februar 2026

Sektion 1: Bildräume zwischen Utopie und Dystopie

Alissia Madeleine Kaus

Utopische und dystopische Welten im Werk von Hieronymus Bosch – *Der Garten der Lüste*

Ziel dieses Vortrags ist es, das Werk *Der Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch hinsichtlich seiner utopischen bzw. dystopischen Interpretationsmöglichkeiten im zeitgenössischen Kontext zu betrachten. Es stellt sich die Frage, inwieweit *Der Garten der Lüste* das vollkommene Paradies darstellt. Hierzu wird zuerst eine Lesart verfolgt, in welcher das irdische Paradies, wie in der Genesis beschrieben, als Utopie verstanden wird. Der Begriff *Utopie* wird hierbei, wie bereits in Thomas Morus' *Utopia* von 1516 angedeutet, zugleich als *wünschenswerter Ort* und als *Nicht-Ort* verstanden. Es wird ersichtlich, dass Bosch in diesem Werk eine Version des irdischen Paradieses schuf, in welcher der Sündenfall nicht stattgefunden hat und die Menschheit nie aus dem Garten Eden vertrieben wurde. Diese Vorstellung einer perfekten Welt ähnelt der bereits im Mittelalter bekannten Utopie-Vorstellung des Schlaraffenlandes – es ist ein Ort des Überflusses, frei von Sorgen und Nöten. Dieses Paradies ist jedoch fragil, weshalb die Hölle auf Erden – geschaffen von den Menschen selbst – eine mögliche Zukunft darstellt. Wie in der mittelalterlichen Traumliteratur ist die Vision der Hölle als Mahnung zu verstehen. Ebenso ist es möglich, dass das Paradies auf der linken Tafel des *Gartens der Lüste* nur dem Schein nach eine Utopie ist. Der Kunsthistorikerin Margaret A. Sullivan folgend, könnte hier der getarnte Antichrist, welcher die Menschheit bereits zur Sünde verführt hat, dargestellt sein. Mit den aufkommenden Modernisierungen und Veränderungen im Weltbild des beginnenden 16. Jh. war die Sorge vor der kommenden Apokalypse groß. Das Jüngste Gericht wäre dieser Lesart zufolge in nahe Zukunft gerückt. Das Werk *Der Garten der Lüste* weist somit utopische wie auch dystopische Elemente auf und zeigt, dass Utopie und Dystopie nicht immer klar voneinander zu trennen sind.

Sektion 2: Gesellschaftliche/Individuelle Utopie

Freya Stindt

Die Kunst der Frauenbewegung um 1900

Wenn man an die Frauenbewegung um 1900 denkt, so hat man schnell Bilder von Kundgebungen, Demonstrationen und Protestaktionen vor Augen. Weniger offensichtlich ist es, sich mit der Kunst zu befassen, die von dieser Bewegung inspiriert wurde. Zum einen wurde für die Bewegung Kunst geschaffen, um für die Ziele zu werben und finanzielle Mittel zu generieren. Zum anderen gab es Künstler:innen wie Annie Louisa Swynnerton (1844-1933), die sich von dem neuen Frauenbild und dem Kampf der Bewegung gegen Unterdrückung inspirieren ließen. In diesem Vortrag, der sich auf die Kunst der Frauenbewegung um 1900 in

Großbritannien fokussiert, wird aufgezeigt, dass der Kampf für die aus damaliger Sicht utopische Vorstellung der Gleichberechtigung Ausdruck in der Kunst fand. Zu diesem Zweck werden, nach einer kurzen Darstellung des historischen Hintergrundes der Frauenbewegung, Beispiele der Kunstwerke präsentiert und analysiert, die zur Förderung der Bewegung geschaffen wurden. Hier wird vor allem auf Plakate und dekorative Kunst eingegangen. Anschließend wird auf das Leben der Künstlerin Annie Louisa Swynnerton thematisiert, die sich zeitlebens für Frauenrechte, besonders in der Kunst, eingesetzt hat. Durch die Gründung der Manchester Society of Women Painters, schuf sie einen Raum, in dem Frauen die Möglichkeit hatten, künstlerisch tätig zu werden, was außerhalb ihrer Gesellschaft eine utopische Vorstellung war. Hierdurch entstand ein Raum in dem die Utopie in die Realität überführt wurde. Ihr Gemälde „*Joan of Arc*“ (ca. 1904) zeigt nicht nur eine Figur, die ebenfalls von der Frauenbewegung genutzt wurde, sie unterscheidet sich auch stark von herkömmlichen Jeanne d’Arc-Darstellungen, da Swynnerton hier ein modernes Frauenbild betont. Der Vortrag zeigt, dass sich die Bewegung besonders durch den Einsatz bestimmter Farben und Symboliken auf vielfältige Weise in der Kunst ausgedrückt hat.

Ursula Johannsmann

Wiederentdeckung von Werken queerer Künstler:innen aus der Zeit von 1900-1950

Wenn mit Utopien Vorstellungen einer besseren Gesellschaft oder eines fiktiven, besseren Ortes gemeint sind, erscheint es naheliegend, sich mit queeren Künstler:innen der klassischen Moderne im Zeitraum von ca. 1900 bis 1950 zu befassen. Viele Künstler:innen dieser Zeit verband der Glaube an eine andere, bessere Zukunft, die sich nicht zuletzt auch in ästhetischen und gesellschaftlichen Entwürfen jenseits normativer Ordnungssysteme manifestierte.

Der Begriff der Queerness entstammt dem Gay Liberation Movement und ist seit Mitte der 1990er-Jahre, insbesondere durch die Etablierung der Gender Studies und der Queer Theory, zu einem festen Bestandteil des akademischen Diskurses geworden. Der Beitrag erläutert zunächst die historische und theoretische Entwicklung des Begriffs und widmet sich anschließend der Frage, in welchem Verhältnis die klassischen Avantgarden zu den im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzenden Forschungen zu Sexualität und geschlechtlicher Identität stehen. Auf diese Weise soll deutlich werden, dass queere Sensibilitäten im behandelten Zeitraum für Künstler:innen durchaus relevant waren, auch wenn ihnen der heutige Begriff der Queerness noch nicht zur Verfügung stand. Im Zentrum der Analyse stehen ausgewählte Werke der dem Surrealismus nahestehenden Künstler:in Leonor Fini sowie der konstruktivistischen Künstler:in Marlow Moss. Die zentrale Fragestellung lautet: Wie äußert sich eine queere Sensibilität in der Kunst der Avantgarden, und welche formalen Strategien entwickeln diese Künstler:innen, um sich binären sowie körperlich determinierenden Denk- und Ausdrucksweisen zu entziehen? Im Ergebnis lassen sich sowohl spezifische formale Merkmale in den Arbeiten queerer Künstler:innen als auch eine alternative Auffassung vom Sinn und der Funktion künstlerischer Produktion innerhalb der Avantgarden herausarbeiten.

Sektion 3: Totalitäre/Sozialistische Utopie

Deborah Urban

Bilder ohne Ermüdung: Alexander Deinekas Körper als ästhetische Utopie des Sozialismus

Der Beitrag untersucht, wie der sowjetische Künstler Alexander Deineka in Gemälden der 1920er- und 1930er-Jahre Arbeiter-, Sport- und Jugendkörper als Projektionsflächen einer sozialistischen Zukunft entwirft. Im Zentrum steht die Frage, wie diese idealisierten Körperbilder sozialistische Energie, Jugend und Harmonie darstellen und dabei in einem strukturellen Spannungsverhältnis zur historischen Erfahrung von Erschöpfung, Gewalt und Repression der Stalinzeit stehen. Ausgangspunkt bildet der sozialistische Realismus als kunsttheoretischer und kulturpolitischer Rahmen, verstanden als historisch spezifische Verbindung von marxistischer Kunstauffassung, ideologischer Programmatik und institutioneller Steuerung. In Anlehnung an John E. Bowlt wird Kunst in diesem Kontext nicht primär als Abbild der Gegenwart verstanden, sondern als Darstellung einer ‚Realität in revolutionärer Entwicklung‘. Vor diesem Hintergrund wird Deinekas Werk zwischen offizieller Integration in die staatlichen Kunststrukturen und der Entwicklung einer eigenständigen, modern geprägten Bildsprache verortet. Der Beitrag argumentiert, dass Deinekas Darstellungen weniger als unmittelbare Propaganda, denn als ästhetische Zukunftsentwürfe zu lesen sind, die innerhalb eines politisch regulierten Kunstsystems individuelle Spielräume eröffnen. Durch die systematische Ausblendung von Ermüdung, Gewalt und sozialer Härte erzeugen die Bilder eine ästhetische Gegenwelt. Darin wird die sozialistische Utopie nicht als politische Realität, sondern als visuelle Ordnung und affektive Erfahrung von Vitalität, Disziplin und Zukunft erfahrbar.

Marco Strecke

Ronald Paris' *Lob des Kommunismus*: „Und die Sonne schön wie nie über Deutschland scheint.“

Ronald Paris (1933–2021), Maler und Grafiker, war einer der bedeutendsten Künstler der ehemaligen DDR. Für das Haus der Statistik in Ost-Berlin schuf er 1969 ein großformatiges und transportables Wandbild mit dem Titel *Lob des Kommunismus*, rekurrierend auf das gleichnamige Gedicht von Bertolt Brecht. Mit einer für die damalige Zielgruppe leicht zugänglichen Ikonographie wird die Revolutionäre Arbeiterbewegung, die mit dem Brückenschlag über den Sozialismus in der vollendeten Utopie einer kommunistischen Gesellschaft nach sowjetischem Vorbild ihren Abschluss finden sollte, in theatralischer Erzählweise versinnbildlicht – doch verband der Künstler Utopie und Pathos mit bildimmanenter Regime- und Systemkritik. Ein wiedervereintes Deutschland unter der Fahne des demokratischen Sozialismus war ursprünglich das proklamierte Ziel des neugegründeten Staates, bevor sich die Führung der DDR zu Beginn der 1970er Jahre davon abwandte, damit den Klassenkampf weiter vorantrieb und das Land zu einem abgeschlossenen totalitären Überwachungsstaat und einer sozialistischen Diktatur mutierte. In der Kunst- und Kulturpolitik gab die Doktrin des Sozialistischen Realismus die ideologische Richtung vor, wenngleich oft auch weniger konsequent vollzogen als angedacht und stets begleitet von (system-)kritischen Auseinandersetzungen und Widerständen. Der Künstler Ronald Paris war zeitlebens überzeugter Sozialist und Kommunist, doch trat er für die Utopie eines gerechten, demokratischen Sozialismus in einem wiedervereinten Deutschland ein und stand genau deshalb dem DDR-Regime kritisch gegenüber. Der Vortrag versucht, einige Schlaglichter auf die ideologisch motivierte Kunst- und Kulturpolitik des Sozialistischen Realismus der DDR zu

werfen, schwerpunktmäßig die dort weit verbreitete Praxis der öffentlichen sowie halb- und nicht-öffentlichen Wandbildmalerei und die damit verbundene Intention. Es wird der Frage nachgegangen, unter welchen – mitunter kuriosen – Umständen ein systemkritisches Werk eines eher unbequemen Künstlers zwanzig Jahre als integraler Bestandteil eines offiziellen Regierungsgebäudes überdauern konnte.

Maximilian Reith

Fritz Langs *Metropolis* – eine Utopie/Dystopie-Kippfigur

Anlässlich des hundertjährigen Jubiläums von *Metropolis* im Jahr 2026, dem Jahr, in dem Thea von Harbous Romanvorlage selbst angesiedelt ist, untersucht der Vortrag Fritz Langs Stummfilm von 1927 als utopisch/dystopische Kippfigur der Weimarer Moderne. Ausgangspunkt bildet das Kippfigurenkonzept Ludwig Wittgensteins, das Wahrnehmung als Wechsel zwischen widersprüchlichen Bedeutungsstrukturen beschreibt und damit ein produktives Modell für die Ambivalenz des Films liefert. *Metropolis* entwirft zugleich Visionen gesellschaftlicher Versöhnung und eindringliche Bilder sozialer Spaltung, technischer Entfremdung und autoritärer Ordnung. Theoretisch stützt sich die Analyse auf Siegfried Kracauers filmsoziologischen Ansatz, wonach Filme weniger bewusste Ideologien transportieren als unbewusste kollektive Dispositionen sichtbar machen. Der Film wird als ästhetische Verdichtung gesellschaftlicher Spannungen der Weimarer Republik gelesen. Im Zentrum stehen Architektur, Allegorie und Masseninszenierung. Die vertikal organisierte Megastadt visualisiert soziale Hierarchien unmittelbar, während monumentale Räume Macht, Kontrolle und Entindividualisierung verkörpern. Die choreographierte Darstellung der Arbeiter:innen als formbares Kollektiv antizipiert Bildpolitiken von Ordnung, Disziplin und Gemeinschaft, die später für totalitäre Ästhetiken zentral werden. Gesellschaftlicher Konflikt wird dabei nicht strukturell gelöst, sondern in eine moralisch aufgeladene Mittlerfigur verschoben. Abschließend reflektiert der Vortrag die ideologische Offenheit des Films und seine politische Resonanz. Die positive Rezeption durch führende Akteure des nationalsozialistischen Regimes verweist auf die Anschlussfähigkeit der Bildsprache, ohne *Metropolis* auf Propaganda zu reduzieren. Zugleich wird seine filmhistorische Bedeutung als frühe Vision einer gigantischen Zukunftsstadt hervorgehoben, die erstmals gesellschaftliche Ordnungen in monumentaler Bildform verhandelte und bis heute ästhetische Referenz für spätere Großstadtdarstellungen geblieben ist.

Keynote

Dr. Andreas Beitin (Direktor des Kunstmuseums Wolfsburg)

Utopia. From Nowhere to Now Here

In seinem Vortrag setzt sich Andreas Beitin mit der historischen Entwicklung, dem aktuellen Zustand und der zukünftigen Notwendigkeit von Utopien auseinander. Ausgehend von der Begriffsprägung durch Thomas Morus zeichnet Beitin den Wandel von räumlich isolierten „Nicht-Orten“ hin zu zeitlichen Utopien und den im 20. Jahrhundert dominant gewordenen Dystopien nach. Letztere seien vor allem durch die Erfahrung technischer Destruktion und ökologischer Ausbeutung geprägt. Beitin analysiert die gegenwärtige globale Situation als eine „Polykrise“, die u.a. durch die menschengemachte Klimakatastrophe, Kriege sowie einen zunehmenden Vertrauensverlust in Demokratien gekennzeichnet ist. Er kritisiert, dass wissenschaftliche von der Politik und der Wirtschaft oft zugunsten von Profit und Kalkül ignoriert wurden.

Als Gegenmodell zum allgegenwärtigen „Dystopie-Alarm“ plädiert Beitin für einen neuen „kollektiven Utopismus“ und die Förderung von Mikro-Utopien. Dabei weist er der Kunst eine Schlüsselrolle zu, da sie innovative Visionen eines gelingenden, empathischen Zusammenlebens von Mensch und Natur entwerfen kann. Der Vortrag schließt mit einem Appell zum Handeln: Utopien sollten nicht mehr als unerreichbare Ideale in der Ferne betrachtet werden, sondern als konkrete Aufforderung, die Verhältnisse im Hier und Jetzt gemeinschaftlich zum Besseren zu verändern: „from nowhere to now here“. Im Anschluss an den Vortrag präsentiert Andreas Beitin mit Werkbeispielen die Ausstellung Utopia. Recht auf Hoffnung, die im Kunstmuseum Wolfsburg vom 27.9.2025 bis 11.1.2026 zu sehen war.

Sektion 4: Raumutopien

Lena Schwandt

Biomaterielle Raumutopien in der zeitgenössischen Kunst: EcoLogicStudios *Tree.One* und Julia Lohmanns *Hidaka Ohmu*

Diese Arbeit untersucht die Installationen *Tree.One* von ecoLogicStudio und *Hidaka Ohmu* von Julia Lohmann als Beispiele für biomaterielle Entwürfe zukünftiger Lebensräume. Beide Werke verhandeln die Beziehungen zwischen Mensch, Material und Natur auf unterschiedliche Weise. *Tree.One* integriert lebende Mikroalgen in eine 3D-gedruckte Baumskulptur, wodurch Wachstum, Photosynthese und symbiotische Prozesse sichtbar und erfahrbar werden. *Hidaka Ohmu* hingegen arbeitet mit getrockneten Meeresalgen, die zu einer begehbaren, organisch-membranartigen Raumhülle verarbeitet werden, wodurch Materialität und Lichtführung zur Atmosphäre beitragen. Unter Rückbezug auf Jane Bennetts Konzept von ‚Vibrant Matter‘ und Donna Haraways ‚tentacular thinking‘ wird argumentiert, dass die verwendeten Biomaterialien in beiden Arbeiten als wirkungsmächtige Akteure auftreten und deren Form und Präsenz, Wahrnehmung und Bedeutung aktiv mitkonstituieren. Die Analyse zeigt, dass *Tree.One* und *Hidaka Ohmu* unterschiedliche, aber miteinander verbundene Modelle utopischer Raumgestaltung entwickeln, welche Materialität und ökologische Ko-existenz zwischen Mensch und Natur in den Mittelpunkt rücken und so ein erweitertes Verständnis zukünftiger Lebensräume ermöglichen.

Sektion 5: Subjektive/Mikro-Utopie

Marie-Féline Malavasi

After Stella and Beyond – Utopische Imagination in Yto Barradas *After Stella*

Der Vortrag untersucht, wie Yto Barrada durch die Wiederaneignung einer Formsprache bestehende Machtstrukturen innerhalb des westlichen Kunstkanons hinterfragt. Ausgangspunkt ist die Auseinandersetzung mit Frank Stellas *Moroccan Paintings*, bei denen marokkanische Kunst abstrahiert und von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst wurden. In ihrer Serie *After Stella* überführt Barrada diese Formsprache zurück in das Medium der Textilkunst. Durch handgewebte Stoffe und natürliche Farben, die sie in ihrem Atelier *The Mothership* in Tanger gewinnt, macht sie die handwerkliche Arbeit und die materielle Kultur Marokkos wieder sichtbar. Theoretisch wird ihr Werk als utopischer Entwurf gerahmt, der auf Michel Foucaults Konzept der Heterotopie und Nicolas Bourriauds Idee der Mikro-Utopie basiert. Barrada schafft damit reale Gegenorte und handlungsorientierte Modelle, die alternative Wissensformen bewahren und die Moderne als Ergebnis eines wechselseitigen Austauschprozesses neu lesbar machen.

Lucia Kraschewski

Subjektive und Mikroutopische Erfahrung im Werk Olafur Eliassons

Der Beitrag untersucht ein zeitgenössisches Verständnis von Utopie, das sich von normativen Zukunftsentwürfen löst und stattdessen Erfahrbarkeit, Prozessualität und Gegenwartsbezug als konstitutive Aspekte begreift. Anhand ausgewählter Arbeiten von Olafur Eliasson wird Utopie als situativer Möglichkeitsraum definiert, der sich im ästhetischen Erleben eröffnet. Utopisches Denken manifestiert sich dabei in der Irritation gewohnter Wahrnehmungs- und Orientierungsstrukturen sowie in dem Moment, in dem ein Abstand zum Gegebenen entsteht – ein Moment, in dem die Kontingenz der Welt erfahrbar wird und alternative Formen des Wahrnehmens und Denkens möglich erscheinen. Ausgehend von den theoretischen Positionen Ernst Blochs sowie Nicolas Bourriauds Konzept der relationalen Ästhetik und der Mikro-Utopien analysiert der Beitrag die Arbeiten *Din blinde passager* (2010), *The Weather Project* (2003) und *Ice Watch* (2014-2018). Im Zentrum stehen die von Eliasson geschaffenen Situationen, in denen Wahrnehmung, Körperlichkeit und soziale Interaktion in eine wechselseitige Beziehung treten. Als temporäre Erfahrungsräume unterbrechen diese Arbeiten etablierte Wahrnehmungs- und Handlungsrouninen und eröffnen eine Perspektive auf Utopie als gegenwärtige, prozessuale Erfahrung. Die Analyse zeigt, dass sich in diesen Situationen mikroutopische Erfahrungen auf subjektiver wie intersubjektiver Ebene entfalten, in denen Selbstreflexion, individuelle Verantwortung und gesellschaftliche Bezüge fortlaufend neu verhandelt werden. Visionen einer ‚besseren‘ Welt erscheinen dabei nicht als ausgearbeitete Entwürfe, sondern sind in der Erfahrung selbst verortet – als dynamischer Prozess, der sich im Spannungsfeld von Wahrnehmung, Imagination und Gegenwart entfaltet.

Sektion 6: Utopie und Stadt

Luca Scholz

Der utopische Körper als Ausdrucksform von Eskapismus in der künstlerischen Praxis von Cao Fei

Der Vortrag untersucht die Inszenierung des utopischen Körpers als Ausdruck von Eskapismus in der künstlerischen Praxis von Cao Fei. Exemplarisch werden hierzu die Videoarbeiten *Cosplayers* (2004) und *Whose Utopia* (2006) betrachtet, in denen der Körper zum Träger utopischer Wünsche wird. Die Werke sind eng mit Cao Feis biografischer Prägung verbunden, insbesondere mit dem wirtschaftlichen Aufschwung Chinas ab 1979, den die Künstlerin selbst miterlebte. Durch den rasanten Wandel Chinas wurde die Landschaft des Landes stark verändert, woraus das Potenzial resultierte, sich neue, utopische Ordnungen vorzustellen. Vor diesem Hintergrund werden die Werke betrachtet. Zur theoretischen Fundierung der Untersuchung werden zudem Michel Foucaults Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Utopie herangezogen. Foucault zufolge ermöglicht das Maskieren, Tätowieren oder Schminken ein temporäres ‚Entfliehen‘ aus dem eigenen Körper. Cao Feis Videoarbeiten zeigen, dass Körper-Utopien nicht nur durch visuelle Eingriffe am Körper, sondern auch durch performative Interventionen erzeugt werden können. In *Cosplayers* (2004) schlüpfen Jugendliche mittels Kostümierung und Rollenspiel in imaginäre Identitäten, während in *Whose Utopia* (2006) die Performances der Fabrikarbeiter:innen im Zentrum stehen, in denen sie Wünsche und Sehnsüchte visualisieren. In beiden Werken wird der Körper zur Projektionsfläche utopischer Entwürfe. Die Performances ermöglichen es den Akteur:innen, die Grenzen des Alltäglichen temporär zu verschieben und ihren Körper sowie ihr Umfeld mit ihrem eskapistischen Vorgehen zu konfrontieren. Zwar sind ihre Körper-Utopien nur von vorübergehender Dauer, jedoch eröffnen sie Raum für Hoffnung und Reflexion.

Junyoung Jeong

Techno-Utopie und ihr Schatten: Die Ambivalenz der Smart City

Das Leitbild der „Smart City“ verspricht durch den Einsatz von Informations- und Kommunikationstechnologien eine nachhaltige Steigerung der urbanen Lebensqualität. In der zeitgenössischen Kunst wird jedoch deutlich, dass diese techno-utopischen Versprechen immer dystopische Strukturen in sich tragen. Der Vortrag untersucht die Ambivalenz der Smart City an der Schnittstelle von technologischem Fortschrittsglauben und neuen Formen der Überwachung und Disziplinierung. Laut Michel Foucault gewährleistet die asymmetrische Sichtbarkeit im Panopticon durch Disziplinierung das automatische Funktionieren der Macht. In einer Smart City fungieren technologische Stadtsysteme wie CCTV oder Predictive Policing auf ähnliche Weise: Sie überwachen die Bevölkerung ständig und erfassen dabei deren Daten. Die gesammelten Daten dienen der städtischen Kontrolle, wobei oft verborgen bleibt, wie und zu welchem Zweck sie ausgewertet werden. In diesem Sinn lässt sich die Smart City selbst als ein unsichtbares, algorithmisches Panopticon begreifen. Diese theoretische Rahmung wird durch zwei künstlerische Positionen konkretisiert: Lynn Herschman Leeson's *Shadow Stalker* (2018–2021) thematisiert die algorithmische Kategorisierung von Individuen. Durch digitale Schatten auf Basis gesammelter Datenspuren macht sie die Mechanismen der Überwachung und das Konzept des „Data Double“ sichtbar. Liam Youngs *Seoul City Machine* (2018–2020) entwirft eine filmische Spekulation über eine zukünftige Stadt, die von einem KI-System verwaltet wird. Young zeigt auf, wie die Smart City Überwachung und Kontrolle als fürsorglichen, personalisierten Service für die Bevölkerung maskiert. Beide Werke machen die unsichtbaren Schatten der Smart City sichtbar und eröffnen kritische Reflexionsräume, um die Gegenwart aktiv durch deren Ambivalenz zu navigieren.