GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Protest im Fast Fashion-Alltag : Visible Mending als textile Intervention

Derwanz, Heike

2020

https://doi.org/10.25595/2283

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Derwanz, Heike: *Protest im Fast Fashion-Alltag : Visible Mending als textile Intervention*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 68 (2020), 116-129. DOI: https://doi.org/10.25595/2283.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

PROTEST IM FAST FASHION-ALLTAG. *VISIBLE MENDING* ALS TEXTILE INTERVENTION

Als die Webseite *Craftivism.com* im Jahr 2003 der Verbindung zwischen handwerklichen Praktiken und Aktivismus ein digitales Zuhause gab, kam in den Kleiderschränken und Geschäften im Globalen Norden die Fast Fashion an. *Craftivism.com* veröffentlichte ein Manifest des proaktiven politischen Protests durch den „slow process of creating by hand" als Gegenposition zum System der Massenproduktion und des Konsums, z.B. von Bekleidung (Craftivism 2019a), also Fast Fashion.[1)] Die Aktivistinnen hinter *Craftivism.com* kritisieren konkret die durch die globale textile Kette hervorgerufene Unverhältnismäßigkeit bei der Bepreisung von Arbeit: „Because there is a cognitive dissonance between making a sweater by hand that takes 30 hours, vs paying $15 for a handmade sweater in a store" (Craftivism 2019a). Das Manifest adressiert dabei die gesellschaftliche Konstellation aus ästhetischer Produktion, Wirtschaft und Politik. Denn trotz langwieriger Forderungen wurden keine oder nur wenige legislative Mittel gegen schlechte Arbeitsbedingungen oder Umweltverschmutzung umgesetzt. Das Verständnis für diese wirtschaftlich-politische Verflechtung ist Ausgangspunkt der Betrachtung des ästhetischen Phänomens *visible mending*, welches als Teil der *craftista*- und *slow fashion*-Bewegung zu lesen ist. *Visible mending* erscheint als textile Praktik parallel mit der Demokratisierung des Internets durch Blogs, Instagram und persönliche Webseiten ab 2010[2)] und später dann auch in Magazinen und Büchern. *Visible mending* ist die Umkehrung des deutschen Kunststopfens (Derwanz 2018: 213, 215), das heißt die unsichtbare Wiederherstellung einer Schadstelle in Textilien **(Abb. 1)**. Im *visible mending* wird die Schadstelle und ihre Reparatur bewusst ausgestellt. Meine These lautet, dass das Sichtbarmachen von Stopf- und Flickstellen als Technik der Mittelschicht im Globalen Norden nur durch den Kontext der Fast Fashion zu verstehen ist.

Das Flicken und Stopfen hat eine Sozialgeschichte, die auch immer Wirtschaftsgeschichte ist, sei es auf den Haushalt bezogen oder auf die Entwicklung der

1) Siehe auch das *Manifesto for a Fashion Revolution* (Fashion Revolution 2018), das *Slow Cloth Manifesto* (Lipson 2012), das *Slow Clothing Manifesto* (Milburn 2015), Li Edelkoorts *Anti-Fashion Manifesto* (2015), Mistras *Future Fashion Manifesto* (Mistra 2015) oder Vivienne Westwoods *Buy less, choose well & do it yourself-Fashion Manifesto* (2007). Ein Teil davon betrifft die Industrie und professionelle Designer*innen, wie Mistra oder Li Edelkoort, ein Teil davon Handwerker*innen und Konsumierende.

2) Tom of Holland hat seinen Blog wohl 2010 eingerichtet.

// Abbildung 1
Kari Steihaug, *Stopp Wool Mending*, 2016



Bekleidungsindustrie (Derwanz 2018). Gleichzeitig ist es eine im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs vernachlässigte Geschichte (Twigger Holroyd 2016: 285), die sehr eng mit der Entwicklung der Geschlechterverhältnisse verknüpft ist. Sie wurde im Emanzipationsprozess der Frauen im Globalen Norden auch zu einer Geschichte der Abwehr, wie Bombek (2000: 102) und König (2013: 576) dokumentieren.
Visible mending wird in dem vorliegenden Artikel aber nicht nur in seiner historischen Dimension als Haushaltspraktik diskutiert, sondern auch in seiner heutigen Form als gestalterische ästhetische Praxis, durch die sich die Protagonist*innen der Spannung zwischen Kunst und Handwerk bedienen. Mit diesen beiden historischen Kontexten, aber aus der Perspektive des Zeitalters der Fast Fashion werde ich das Phänomen *visible mending* als eine politische Intervention im ästhetischen Raum des Alltags mit Hilfe kulturanthropologischer Quellen diskutieren.

WIRTSCHAFTS- UND SOZIALGESCHICHTE DES STOPFENS UND FLICKENS

In ihrem Haushaltsratgeber *Das Flick-Buch* beschreibt Hedwig Gamm 1920 das Flicken als eine Kunst (Gamm 1920: 3; ebenfalls Dillmont 1893: 31) mit dem Ziel die Schadstellen nahezu unsichtbar zu machen. Sie schreibt:

> Ein guter Flicken [...] ist der, der am wenigsten sichtbar ist, dazu gehört:
> 1. Daß passendes Material verwendet wird, also: daß Gegenstand und Flicken möglichst übereinstimmen in Farbe, Stoff, Muster, Webart und Fadenstärke,
> 2. Daß die richtige Flickart gewählt wird,
> 3. Daß die Ausführung eine möglichst sorgfältige ist. (Gamm 1920: 4)

Das Zitat verdeutlicht, wie viele textile Kompetenzen das gekonnte Reparieren in diesem Sinne voraussetzte. Die Alltagspraktiken umfassen verschiedene textile Techniken, die zwar teilweise mit Stichen des Nähens oder Stickens übereinstimmen, aber sich in der Funktion grundsätzlich unterscheiden. Flicken und Stopfen gehören zu den Reparaturtechniken, die sich anders als Produktionstechniken auf den schon vorhandenen Gegenstand beziehen müssen und dessen Funktionsfähigkeit wieder herstellen (Krebs / Schabacher / Weber 2018: 9). Sie verlängern die Lebensdauer eines Kleidungsstückes erheblich und das mit oft minimalem Materialaufwand.

Viele historische Quellen verorten das Flicken und Stopfen vor dem Ende des 20. Jahrhunderts in Deutschland im Bereich der Haushaltstätigkeiten, die von Frauen unterschiedlicher Statusgruppen alltäglich ausgeführt werden (Reith / Stöger 2012: 178). Als Quellen liegen Haushaltsbücher (z.B. Alexander 1989) oder Anleitungsbücher[3)] vor. Bis auf die Mustertücher aus dem schulischen Unterricht sind Flick- und Stopfobjekte in den Quellen der materiellen Kultur der heutigen Museumssammlungen aber selten (Korff / Roller 1983; Burckhardt-Seebass 2011: 172), da Altkleidung im Haushalt aufgebraucht oder an die Papierindustrie als Lumpen verkauft werden konnte. Auf der anderen Seite wird in der Forschungsliteratur neben dieser Geschichte der weiblichen Hausarbeit bisher die *his-story* oft ausgespart, so im Militär oder der Seefahrt, in anderen Konsum- und Produktionszusammenhängen als der Familie,[4)] wo Frauen nicht für das Management von Textilien im Haushalt verantwortlich waren. In der feministisch orientierten Literatur wird hingegen das „heimliche" Erarbeiten von „Nadelgeld" von Frauen in Heimarbeit erwähnt (Heck 1993; Lemire 2012: 2; Ehrmann-Köpke 2010: 274ff.).

Besonders in der Wirtschaftskrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in den Weltkriegen wird Flicken und Stopfen durch Publikationen staatlich propagiert (Dalton 1943; Müller 1993: 63; Ehrmann-Köpke 2010: 156; Gottfried 2012). Eine starke Renaissance erleben Publikationen zu den textilen Techniken während des ersten und zweiten Weltkrieges, in denen textiles Material rationiert wurde. Der Zweck der Reparatur wird darin über den Haushalt hinaus auf die Ebene der übergeordneten nationalen Verwaltung von Ressourcen gehoben, wie englische und deutsche Anleitungen zeigen. Dies war eine bereits angelegte Argumentation, wurde doch schon in der Erziehung der Frauen vorher der Sinn unbezahlter häuslicher Reproduktionsarbeit im Dienst des „Volkes" betont (Altmann / Grupe / Mundorff 1929: 18). Zu dieser Zeit ist bereits der Grad der Industrialisierung durch Massenkonfektionsbetriebe (Mecheels / Vogler / Kurz 2009: 607–615, 624) sowie die niedrigere Bepreisung massenproduzierter Kleidung durch Firmen, wie C&A oder Peek&Cloppenburg, mit in Betracht zu ziehen (Schnaus 2017; Spoerer 2016).

Es lohnt sich hier, nicht nur nach der Geschlechterverteilung der Reparierenden zu fragen, sondern auch nach den gesellschaftlichen Gruppen, die diese Arbeiten zum einen ausführten und zum anderen geflickte oder gestopfte Kleidungsstücke trugen. Beschreibt Karin Maak in ihrem Text *Flickwerk als Metapher* Flicken und Stopfstellen als ein soziales Stigma (1999), zeigt Uta Betzold in einer

3)
Einige in hohen Auflagen erschienene sind u.a. Dillmont 1893, Gamm 1920, Wundt, Rothemund / Künzler 1937 [1922] oder Oheim 1961.

4)
Dies betrifft zum einen die Altkleiderhändler, die die Kleidung für die neuen Konsumierenden wieder aufarbeiteten, als auch einige Schneider, die gebrauchte Kleidung verkauften (Stöger 2011). Weitere Hinweise in der Literatur sind äußerst sparsam. Eine Ausnahme bildet hier Joseph McBrinn, der sich mit Stickereien britischer Männer beschäftigt (2016; 2017).

ebenfalls volkskundlichen Arbeit über den bäuerlichen Umgang mit Kleidung, dass ausgebesserte Kleidung zur Realität gehörte und nach Anlass differenziert eingesetzt wurde (1987: 33). Die von Therese de Dillmont herausgegebene *Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten* ist hier bezeichnend. Sie adressiert Frauen oberer Schichten und enthält nur acht von fast 800 Seiten zu Repariertechniken. Dagmar Ladj-Teichmann differenziert deshalb in ihrem Standardwerk *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten* (1983) in Arbeitsunterziehung der Unterschichten vor dem 19. Jahrhundert, Töchterschulen und Industrieschulen im 19. Jahrhundert und schließlich den ab 1872 fest eingeführten Handarbeitsunterricht, der aufgrund des „Geschlechtscharakters" ausschließlich für Mädchen vorgesehen war (1983: 13, siehe auch Ehrmann-Köpke 2010). Flicken und Stopfen wurde Unterrichtsthema,[5] wie die vielen Stopfmustertücher in den Museumssammlungen zeigen.[6] Flick- und Stopfmustertücher wurden „als neutralere Form" bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dem didaktischen Mittel schlechthin, da die Kinder unter anderem „mit Hinweis auf den alsbaldigen Gebrauch der Sachen" keine „alten geflickten Hemden und Strümpfe" mitbringen wollten (Müller 1993: 51). Dies wurde bis zur Abschaffung oder gestalterischen Reform des Textilunterrichts in Deutschland einhundert Jahre ganz gestrichen: „Auch zum Flicken waren Kinder Mitte der 70er Jahre kaum mehr zu bewegen, zumal Familien im Rahmen eines geänderten Konsumverhaltens darauf immer weniger Wert legten", wie Heidi Müller ihre Geschichte des Handarbeitsunterrichts in Baden abschließt (ebd.: 68). Sollte der Textilunterricht zunächst die Mädchen im Rahmen des Haushaltsunterrichts auf ihre spätere Rolle als Hausfrau oder aber auf ihre Arbeit in den Textilfabriken vorbereiten, gingen beide Funktionen am Ende des 20. Jahrhunderts verloren.

VISIBLE MENDING ALS KUNSTFORM: DAS PHÄNOMEN AB 2010

Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts gleicht sich der Preis von Kleidungsstücken durch das als Fast Fashion bezeichnete Produktions- und Vermarktungssystem von Kleidung im Globalen Norden dem von Lebensmitteln an. Die massenhafte Herstellung außerhalb Westeuropas führt zu einer Demokratisierung des Zugangs zu aktueller modischer Kleidung für viele Bevölkerungsgruppen. Flicken oder gestopfte Stellen werden als *used look* auf neuen Jeans angebracht, sind als Reparatur aber aus dem Alltag verschwunden. Stricken oder Nähen hingegen sind als DIY-Techniken in den Bereich der Freizeitgestaltung verschoben. Zu

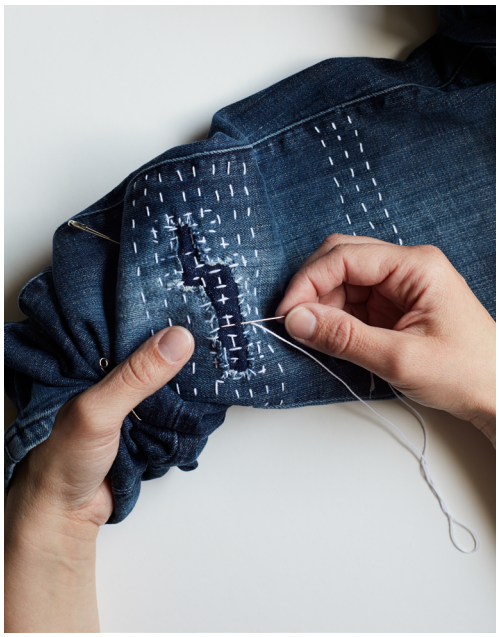
5) Ehrmann-Köpke schreibt in ihrer Arbeit über Handarbeitsunterricht in den Hansestädten des 19. Jahrhunderts, dass Flicken und Stopfen an höheren Töchterschulen in der 7. Klasse unterrichtet wurde und im Gegensatz zu den Luxusarbeiten zu den Nutzarbeiten zählte (2010: 166).

6) Siehe z.B. Derwanz 2018: 210f.; Müller 1993: 47, 51; Heck u.a. 1993: Abb. 14, 17, 60–62.

diesem Zeitpunkt taucht auch *visible mending* als Schlagwort auf. *Visible mending* als populäres Phänomen ist an die Entwicklung der sozialen Medien des Internets nach der Jahrtausendwende geknüpft. Pinterest Boards und Instagram, aber auch Blogs von Künstler*innen oder Interessensgruppen verbreiten die Bezeichnung schnell und googlebar. Ein englisches Buch erschien mit diesem Titel (Wilding Cardon 2018), obwohl mehrere Bücher zur Textilarbeit die Techniken mindestens inkludieren (z.B. Wellesley Smith 2015; Rodabaugh 2018). Wilding Cardon beginnt ihr Buch mit dem Verweis auf die romantische Wirkung des Imperfekten (2018: 5) und führt dann die japanische Boro-Technik ein. Boro wird von Autorinnen, wie Emily Brayshaw oder Katrina Rodabaugh, als eine Sticktechnik verortet, von Felicia Semple auch als *embroidermending* (Semple 2014) bezeichnet. Letztgenannter Terminus führt auf die beiden Herkünfte des *visible mending* zurück. Zum einen auf die oben beschriebene Alltagspraxis, dieses Mal aus Japan und zum anderen auf das aus der häuslichen handwerklichen Sphäre überführte Sticken. Beides sind Formen, die heute auf dem zeitgenössischen oder globalisierten Markt für Kunst ihren Platz gefunden haben, denen als ‚angewandte Kunst' historisch jedoch der Zugang zu den Schauplätzen der Hochkultur verwehrt blieb.

Geflickte und gestopfte japanische Kleidungsstücke wurden zunächst auf den Kunst- und Antiquitätenmärkten in Europa und Nordamerika verkauft. Boro-Kleidung, so die Narrationen in den Publikationen für das westliche Publikum, ist eine bäuerliche Praktik des späten 18. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts (Briscoe 2011: 8f.; Wellesley-Smith 2015: 80f.). Sie exemplifiziert für die europäischen und nordamerikanischen heutigen Adressat*innen das Prinzip des Wabi-Sabi, Schönheit im Gebrauchten und Handgemachten sowie Überreste als Ressourcen zu sehen (ebd.), denn „Unregelmäßigkeiten und Fehler sind oftmals Schlüsselelemente, die einen Gegenstand aus der Vielfalt des Gewöhnlichen in den Rang des Außergewöhnlichen heben" (Schlomb 2015: 14). Im Unterschied zur europäischen Stickerei, die auch auf Haushalts- oder Schmuckgegenständen in bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaftsschichten appliziert wurde, steht hier die Reparatur der Kleidung im Vordergrund oder aber die Anfertigung von Kleidung und Decken aus Reststücken. Ästhetisch dominierend in den westlichen Medien ist der Sashiko-Stich sowie die ausschließlich aus verschiedenen indigo-gefärbten Flicken hergestellten Objekte (Schlombs 2015; Tzuzuki / Koide 2014; Wellesley-Smith 2015: 80f.). Die Ausführung des Boro widerspricht dabei den von Hedwig

Gamm im Flickbuch geforderten Maximen des Flickens, der Wahl der gleichen Farbe für den Stich und eines ineinander blendenden Materials für Flicken **(Abb. 2)**. Das Sashiko-Garn setzt sich meist heller vom Stoff ab, die Stiche sind groß und sichtbar auf der Oberfläche angebracht. Dieser Heft- oder Laufstich ist der einfachste Stich, der von der Oberseite auf die Unterseite geführt wird und jeweils Leerstellen auf beiden Seiten enthält. Als Gestaltungselemente dienen deshalb Garnstärke, Garnfarbe, die Länge der Stiche und Leerstellen sowie die parallelen Abstände der einzelnen Nähte (Briscoe 2011; Marquez 2018).



// Abbildung 2
Katrina Rodabaugh, *Sashiko Stitch*, 2018

Ist der Sashiko-Stich auch in den Medien sehr präsent, ist es nicht die einzige angewandte Technik des *visible mending*. Die Künstlerin Celia Pym ist in mehreren Publikationen mit ihrer Arbeit *Hope Sweater* präsent (Wellesley-Smith 2015: 76f.; Twigger Holroyd 2017: 38, Derwanz 2018: 218). Hier hat sie das Nachweben, also Kunststopfen, aber mit einer Kontrastfarbe angewandt **(Abb. 3)**. Das hervorgehobene Nachweben mit fliederfarbenen Garn macht die Struktur und das Muster des bunten Strickgewebes sichtbar, das Finden der richtigen Machart entspricht dem Prinzip künstlerischer Forschung:

> I like to see how something is made, how it works. Darning is good at helping you understand an object: you darn it and you can figure out how it works, where it is strong and weak, how it was constructed, how it was used, loved. (Wellesley-Smith 2015: 76)



// Abbildung 3
Celia Pym, *Hope's Sweater*, 2011

Visible mending transportiert nicht nur diese Bedeutungsebene der Verbundenheit der Künstler*in mit dem Gegenstand, auch die Geschichte der Schadstelle wird in die Bedeutungsfindung des Artefakts miteinbezogen. In dem Projekt *I have sharp elbows but my needle is sharper* reparierte Pym für Besucher*innen in London vom 12. bis 18. Mai 2019 deren Gegenstände und erfuhr im Gegenzug die Geschichte des Gegenstandes **(Abb. 4 und 5)**. Ihre Intention war das Auffinden der Spur, die die Schadstellen bedeuten: „I am interested in how these damaged garments become evidence of our regular movements and actions, holding an imprint of the wearer and the often overlooked labour of our day." (Pym 2019) Diese beiden Bedeutungsebenen sind leicht verständlich und die

gestalterische Arbeit mit technischem Können vermittelt unmittelbar ein authentisches *künstlerisches* Erlebnis.

Sashiko kann technisch auch als Stickerei gelesen werden, wie sie in der europäischen Kultur seit Jahrtausenden nachgewiesen ist. In ihrem 1984 erstmals erschienenen Buch *The Subversive Stitch* beschreibt die britische Kunsthistorikerin Rozsika Parker den Weg der weiblichen Nadelarbeit über die Jahrhunderte bis zur feministischen Kunstform (2017 [1984]). Die Rolle der Stickerei als weibliches Kunsthandwerk wandelt sich erst innerhalb der klassischen Moderne (2017 [1984]: 192) unter Einfluss der Industriegeschichte, denn bestickte Artefakte sind individuell und unterscheiden sich von den massenkulturell hergestellten Produkten.[7)] Individualität und Persönlichkeit, die beiden Konstanten des künstlerischen Genies, konnten so die textile Praxis auch zu Kunst werden lassen (ebd.: 202f.). Jedoch schließt sie, dass trotz des Erfolgs in der Kunstwelt die alten Ideale dominieren, dass „[e]mbroidery is still seen as an emotional gesture rather than creative work" (ebd.: 213).

Wer adressiert also *visible mending* heute als Kunst? Die britische Textilkünstlerin Celia Pym hat eine künstlerische Ausbildung genossen und stellt ihre Arbeiten im Kunstkontext aus. Von der britischen Autorin und Aktivistin Jonnet Middleton wird sie als Künstlerin bezeichnet, die einen „niche celebrity status" erreicht hat (2016: 265). Durch spezifisch gestalterische Elemente, wie z.B. das Abheben der Farben, aber vor allem im gestalterischen Gebrauch der ehemaligen Alltagspraktiken heute im Gegensatz zur schnell konsumierten massenproduzierten Ware, werden ihre Arbeiten in einem an Haptik und Handwerk interessierten Segment der Kunstwelt als authentische Kunstwerke erkannt.

VISIBLE MENDING ALS POLITISCHE PRAXIS

Das Reparieren als politische Praxis z.B. im Rahmen eines Political Consumerism (Boström / Micheletti / Oosterveer 2019) ist in den letzten Jahren der ökologischen Debatten in den Massenmedien auch wissenschaftlich interessant geworden, wie die Publikationen *Die Welt reparieren* und *Kulturen des Reparierens* oder das deutschlandweite Projekt *RETIBNE* zu Reparaturwissen und -können (Baier u.a. 2016; Krebs / Schabacher / Weber 2018; Retibne 2019) zeigen. Es ist jedoch sehr schnell feststellbar, dass hier zwar von vielen Haushaltsgeräten die Rede ist, von denen jeweils eines oder zwei im Haushalt vorhanden sind, aber Textilien, die oft hundertfach in einem Haushalt gebraucht und verbraucht werden, deutlich unterrepräsentiert sind. Warum sind textile Reparaturen so selten repräsentiert? Ist es eine Frage der Rezeption, die textile Reparaturen aus dem

7)
Die Historikerin Judith Coffin bemerkt aus Sicht der Textilproduktion des 19. Jahrhunderts die spezifische gegenderte Zuschreibung: „Representations of femininity endowed women with such qualities as dexterity, taste, intuition, and artistry, but sharply distinguished those attributes from craft, skills, and technological mastery, which were acquired and maintained in the masculine world of the shop. Artisan elites worked with machines, operating and repairing them […]." (1996: 125)



// Abbildung 4
Celia Pym, ***Debbie and Zac's socks mended***, 2019



// Abbildung 5
Celia Pym, ***Debbie and Zac's socks***, Detail, 2019

Fokus der Aufmerksamkeit der neuen Reparaturbewegungen, wie *iFixIt* manövriert? Flicken und Stopfen, so konstatiert Middleton, hat jedenfalls eine sehr niedrige Einstiegsschwelle, denn sie basieren auf Improvisation (Middleton 2016: 263). In diesem Rahmen kann man, wie es Baier u.a. tun, Flicken und Stopfen als eine postkapitalistische Praxis verstehen, die, wie Niko Paech im selben Sammelband schreibt, ihre große Bedeutung in einer anzustrebenden Postwachstumsökonomie entfaltet (2016: 287–294; auch Middleton 2016: 265). Für Paech realisiert sich darin die

> Befähigung zum mehr oder weniger eigenständigen Erhalt materieller Güter. Die damit ermöglichte Autonomie gegenüber industrieller Fremdversorgung ließe sich als ökonomische und soziale Resilienz charakterisieren. Der Autonomiegrad hängt davon ab, wie subsistent, also einkommensunabhängig (im monetären Sinne) die Reparaturleistungen erbracht werden können (ebd.: 290).

Für Bertling und Leggewie ist Reparieren eine nachhaltige Praxis, die nicht nur suffizient, sondern auch effizient im Sinne verminderten Ressourcenverbrauches wirkt (Bertling / Leggewie 2016: 278). Sie sehen im Reparieren einen Treiber für eine nachhaltigere Lebensweise, der lokal und zunehmend kollaborativ geschieht (ebd.). Die Beschreibungen beziehen sich nicht auf die Diskussion der Reparatur von Kleidung. Jedoch möchte ich zwei Aspekte davon aufnehmen, das anti- oder postkapitalistische Moment und die Kollaboration und damit die Öffentlich-Werdung von Haushaltspraktiken aus dem privaten Raum.

Politischer Konsum wird von den Autor*innen Boström, Micheletti und Oosterveer als ökonomische Aktivitäten individuell Konsumierender verstanden, die auf vier Ebenen stattfinden: Abwehr des Kaufes bestimmter Produkte, der Kauf bestimmter Produkte, Kommunikation zu bestimmten Produkten und tiefere Veränderungen des Lebensstils (2019: 3). Die Autor*innen weisen darauf hin, dass es sich nicht um vereinzelte Konsumierende handelt, sondern um Netzwerke, die zu sozialen Bewegungen werden und mit Hilfe bestimmter Medien große Aufmerksamkeit für ein Thema generieren können (ebd.: 4).

Alle vier Ebenen werden durch das *slow fashion movement* angesprochen, in dem sich Designer*innen, Künstler*innen und Konsumierende in Bezug auf Referenzen wie *fast food* und *slow food* zusammengeschlossen haben. Der Begriff *slow fashion* wurde vor allem von Designwissenschaftler*innen geprägt, wie

Kate Fletcher (2012) oder Hazel Clark (2008). *Slow fashion* will die Produktion und den Konsum von Kleidung verlangsamen. Damit beziehen sich die Autor*innen auf ein verändertes Design, auf bessere Materialqualität und faire und ökologische, zum Teil auch lokale, Herstellung. Auf der Seite der Konsumpraktiken wird in der *slow fashion* von intensiverer und längerer Nutzung geschrieben,[8] wobei Reparieren nur eine Möglichkeit darstellt.[9]

Eine prominente Ausnahme ist hier der Künstler Tom of Holland,[10] der wie Celia Pym eine große Bekanntheit über seinen Blog erlangt hat (König 2013: 578; Middleton 2016: 265; Derwanz 2018: 215f.; Twigger-Holroyd 2017: 30). Tom van Deijnen jedoch vermarktet sich nicht als Künstler, sondern als Aktivist. Er zeigt alte Arbeitsanleitungen und technische Exzellenz in seinen Projekten. Darüber hinaus nimmt er an Gemeinschaftsausstellungen teil und widmet sich Workshops, in denen er sein Wissen teilt. Er leitet dabei bewusst ein *do-it-together* an und holt die Praktik somit in die Öffentlichkeit. Entsprechend der Beschreibung der Craftista-Bewegung von Eismann und Zobl geschieht eine Umdeutung: „Handarbeit wird nicht als individualistisches, dekoratives Hobby verstanden, sondern als Vernetzungstool, mit dem auf ungewöhnliche Weise (sozial)politische Anliegen vokalisiert und öffentlich verhandelt werden." (2011: 191) Sein Engagement, welches er hauptsächlich über seinen Blog publiziert, bezeichnet er als *visible mending programme*, in dem es um die positive Darstellung und Verbreitung von *visible mending* geht:

> The Visible Mending Programme seeks to highlight that the art and craftsmanship of clothes repair is particularly relevant in a world where more and more people voice their dissatisfaction with fashion's throwaway culture. By exploring the story behind garment and repair, the Programme reinforces the relationship between the wearer and garment, leading to people wearing their existing clothes for longer, with the beautiful darn worn as a badge of honour. (Van Deijnen 2019)

Laitala und Klepp hingegen belegen, dass es immer noch eine Barriere für Personen ist, sichtbare Reparaturstellen an Kleidung zu gesellschaftlichen Anlässen oder der Arbeit zu zeigen (2018: 16). Deshalb ist die soziale Umdeutung der Reparaturstellen, wie in der oben beschriebenen Ästhetisierung, sozial notwendig. Denn nicht nur das Durchführen der Reparatur ist eine politische anti-konsumistische Praktik, sondern auch das Tragen

8) Häufig werden dabei die 3, 5 oder 7 R's der Nachhaltigkeit behandelt, die sich nicht nur auf Kleidung beziehen: *Refuse*, *reduce*, *re-use*, *repair*, *re-gift*, *recover* und *recycle*, teilweise mit *rethink*, *respect* usw. Reike, Vermeulen und Witjes fanden in einer Literaturanalyse zur *Circular Economy* sogar 36 R's (2018: 253f.).

9) Dass Flicken oder Stopfen und eine positive Einstellung zu Nachhaltigkeit häufig verbunden sind, konnten Laitala und Klepp 2018 in einer Studie zu norwegischen Verbraucher*innen nachweisen (2018: 16). Sie schreiben auch, dass das Reparieren von Kleidung doch häufiger vorkommt als zuvor gedacht, vor allem bei Frauen und Älteren.

10) Der Name Tom of Holland ruft die Assoziation an den Fotokünstler und Aktivisten Tom of Finland (1920–1991) hervor, einen konkreten Bezug konnte ich jedoch in den Blogposts nicht finden.

und damit Kommunizieren einer neuen gesellschaftlichen Norm. Der gesellschaftliche Aspekt, der zum einen in den *repair communities* (z.B. Baier u.a. 2016: 211; König 2013: 581), aber auch in Kunstprojekten umgesetzt wird (z.B. Fletcher 2012) arbeitet an der Normalisierung von gealterter Kleidung. Hier ist auch die gesellschaftliche Intervention zu verorten, indem die Praktizierenden ihre sichtbar reparierte Kleidung zu gesellschaftlichen Anlässen und bei der Arbeit zeigen. Das Tragen entsprechender Kleidung wird zur Sozialkritik, eingebunden in eine neue Kultur des *craftivism*, der Maker und Hacker (Middleton 2016: 265): „Visibility is one of the most pressing tasks of the mending activist" (ebd.: 268).

SCHÖNE NEUE HÄUSLICHKEIT Die Geschlechterrollen sollten sich in den letzten Jahren verändert haben und das Modell der Hausfrau, wie es etwa für Westdeutschland üblich war, nicht mehr die Regel darstellen. Aber, wie König schreibt, gilt dies nicht für Flicken und Stopfen (2012: 577). Auch Amy Twigger-Holroyd und alle anderen Publikationen über *visible mending* kennen außer Tom of Holland nur weibliche Protagonist*innen. Eine Antwort im digitalen Zeitalter kann man vielleicht wieder in der Geschichte finden, wenn Ladj-Teichmann über die Funktion textiler Hausarbeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkt:

> Textile Handarbeiten und die zeitaufwendige Herstellung ‚unnötiger Dinge' bilden einen Anachronismus in einer Epoche, in der sich kapitalistische Produktionsmethoden durchsetzten und jede Tätigkeit an der ‚ökonomisch' eingesetzten Zeit gemessen wurde. Sie stehen einer kapitalistisch verwerteten Arbeitskraft direkt entgegen. (ebd.: 216)

Dies wird von Ladj-Teichmann auch als Selbstbestimmung gedeutet:

> Andererseits unterstützen textile Arbeiten Frauen dabei, sich gegen ausschließlich am Tauschwert orientierte Arbeit und die daraus resultierende kapitalistische Reduktion des Menschen zu wehren. Durch Versuche, am Gebrauchswert hergestellter Dinge festzuhalten, konnten Frauen ein kleines Stück Selbstbestimmung in der konkreten Arbeit – wenn auch nicht ungebrochen – aufbewahren. (1983: 215)

Sich feministisch dem Konsum hinzugeben und die *care work* an der Kleidung der Haushaltsmitglieder abzulehnen, ist keine Lösung im Sinne nachhaltiger Haushaltspraktiken. Die

sozialwissenschaftliche Forschung verzeichnet das Phänomen der *new domesticity*, in der besonders junge Frauen sich wieder vermehrt in den privaten Raum zu reproduktiven Tätigkeiten im Sinne nachhaltiger Care-Arbeit zurückziehen (u.a. Schlosberg / Coles 2015). Amy Twigger Holroyd weist einen Nähtrend Ende der 1990er Jahre und einen Stricktrend seit ca. 15 Jahren nach, der sich in steigenden Umsätzen der Verbrauchsmaterialien zeigt und durch Umfragen zu Hobbies bestätigt wird (2018: 27–29). Elke Gaugele deutet *craftivism* als neue Begeisterung für textile Arbeiten im Rahmen eines *3rd Wave*-Feminismus der 1990er Jahre: „Nicht die Befreiung von Häuslichkeit ist der emanzipatorische Akt, sondern seine Umarmung in einer kalten, unpersönlichen, von Männern bestimmten Welt" (Gaugele 2011: 26) – eine Ambivalenz, die sich im obigen Zitat 100 Jahre vorher ebenfalls zeigt. Gaugele merkt an, wie stark sich diese Strategie von derjenigen der *2nd Wave*-Feministinnen der 1960er und 1970er Jahre unterscheidet.

Im *visible mending* ist, im Gegensatz zum Kunststopfen, ein starkes soziales und rebellierendes Element integriert. Reparierende und Tragende sind auf ein kollektives Verständnis der Techniken angewiesen. Amy Twigger Holroyd nennt die Praktiken deshalb auch *Folk Fashion* (2017), weil sie einen starken Aneignungs- und *commons*-Charakter in sich tragen. Solange hier kein gesellschaftlicher Anspruch ausschließlich an Frauen formuliert wird, ist das unproblematisch. Eine historisch basierte geschlechterspezifische Normalisierung ist dies jedoch nicht.

Visible mending wurde als ein Mittel gezeigt, sich in Zeiten von Fast Fashion wieder mit der eigenen materiellen Kultur zu verbinden. Sie unterstützt als anti-konsumistische Praxis Verbundenheit mit einer Gruppe und Selbstwirksamkeit: „Maintenance and repair can itself be a vital source of variation, improvisation and innovation", schreiben Graham und Thrift (2007: 6), und betonen weiter das Potenzial, welches sich durch die Reparatur realisieren kann: „And what starts out as repair may soon become improvement, innovation, even growth" (ebd.: 6). *Visible mending* stellt eine aktivere emanzipatorische Praktik dar als die Ablehnung von Neukonsum.

Es wäre nun zu leicht, im Sinne der Nachhaltigkeitsziele *visible mending* als die Lösung der Probleme mit der Produktion und dem Konsum von Fast Fashion-Kleidung zu sehen, wie die finnische Designwissenschaftlerin Cindy Kohtala mahnt: „It is too easy to romanticize these endeavours and empowerment-wash them as beneficial" (Kohtala 2018: 2). Bei der Entwicklung einer kritischen kunst- und kulturanthropologischen Lesart, habe ich deshalb vor

allem eine gender- und klassenorientierte Perspektive angelegt, die heutige Phänomene der digitalen Medien mit der Geschichte verbindet. Dieser Blick ist auf Deutschland und den Globalen Norden beschränkt und fußt auf dem Überfluss und der Entwertung von Kleidung derzeit. Gemessen an der Ablehnung gestopfter und geflickter Sachen im Straßenbild ist jedoch jedes *visible mending*, das öffentlich getragen wird, eine kleine nachhaltige politische Intervention.

// Abstract

Visible Mending is the inversion of the practice of invisible clothing repair through mending and darning and appeared first in the internet and lately in books. Visible Mending celebrates old household practices as an environmentally friendly alternative in the age of fast fashion (Rodabaugh 2018; Wilding Cardon 2018). It appears as art in galleries or museums or as activism in the form of political consumerism. Described as a way to slow down fast fashion (Clark 2008; Fletcher 2012), its purpose as art or everyday object is to display the aesthetics of aging clothing and the agency of consumers. The article presents artworks and practices from a historical class and gender perspective to understand todays meanings as artistic or activist intervention in everyday life.

// Literaturverzeichnis

Alexander, Beatrix (1989): Gab ich an Marie auf Lohn. Das Haushaltsbuch der Emma Pfeifer. Köln, Böhlau

Altmann, Elisabeth / Mundorff, Anna / Grupe, Margot (1929): Methodik des Nadelarbeitsunterrichts. Leipzig, Teubner

Arantes, Lydia Maria (2017): Verstrickungen. Kulturanthropologische Perspektiven auf Stricken und Handarbeit. Berlin, Panama Verlag

Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.) (2016): Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis. Bielefeld, transcript

Bertling, Jürgen / Leggewie, Claus (2016): Die Reparaturgesellschaft. Ein Beitrag zur großen Transformation? In: Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.), Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis. Bielefeld, transcript, S. 275–286

Betzold, Uta (1987): Bevor die Landleute vornehm wurden. Bäuerliche Bekleidung aus dem Amt Rahden. Rahden, Eigenverlag

Bombek, Marita (2000): Frauen haben eine Affinität zu Textilien und Kleidung! Haben Frauen eine Affinität zu Textilien und Kleidung? In: Frauen antizipieren Zukunft. Interdisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung, Bd. 1, Köln, VUB-Fachverlag, S. 79–98

Boström, Magnus / Micheletti, Michele / Oosterveer, Peter (Hg.) (2019): The Oxford Handbook of Political Consumerism. Oxford, Oxford University Press

Brayshaw, Emily (2018): Visible mending: punk's not dead, just patching itself up. http://theconversation.com/visible-mending-punks-not-dead-just-patching-itself-up-91226 (16.12.2019)

Briscoe, Susan (2011): The ultimate sashiko sourcebook. Patterns, projects and inspirations. Cincinnati, David and Charles

Burckhardt-Seebass, Christine (2011): Das Kleid ändern. In: Hartmann, Andreas / Höher, Peter / Cantauw, Christiane / Meiners, Uwe / Meyer, Silke (Hg.), Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. Münster, Waxmann, S. 171–180

Clark, Hazel (2008): Slow + fashion. An oxymoron or a promise for the future. Fashion Theory, Jg. 12, H. 4, S. 427–446

Coffin, Judith G. (1996): Consumption, Production, and Gender. The Sewing Machine in Nineteenth-Century France. In: Frader, Laura L. / Rose, Sonya O. (Hg.), Gender and Class in Modern Europe. Ithaca, London, Cornell University Press, S. 111–141

Craftivism (2019a): What is craftivism, anyway? http://craftivism.com/what-is-craftivism-anyway/ (03.12.2019)

Craftivism (2019b): Manifesto. http://craftivism.com/manifesto/ (30.12.2019)

Dalton, Hugh (1943) Make Do and Mend. London, Board of Trade

Derwanz, Heike (2018): Zwischen Kunst, Low-Budget und Nachhaltigkeit. In: Krebs, Stefan / Schabacher, Gabriele / Weber, Heike (Hg.), Kulturen des Reparierens. Dinge, Wissen, Praktiken. Bielefeld, transcript, S. 197–224

Dillmont, Therese de (1893): Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten, Mühlhausen, Dillmont
Ehrmann-Köpke, Bärbel (2010): Demonstrativer Müßiggang oder rastlose Tätigkeit? Handarbeitende Frauen im hanseatischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Münster, Waxmann
Ellwanger, Karen (1998 [1994]): Bekleidung im Modernisierungsprozeß. Frauen, Mode, Mobilität 1870–1930. Dissertation, Universität Dortmund
Fashion Revolution (2019): Manifesto for a Fashion Revolution https://www.fashionrevolution.org/manifesto/ (03.12.2019)
Fletcher, Kate / Grose, Lynda (2012): Fashion and Sustainability: Design for Change. London, King
Gamm, Hedwig (1920 [1908]): Das Flick-Buch. Anleitung für Haus und Schule zum Ausbessern, praktischen Umändern und Verwerten von Kleidung, Wäsche u.a.m. 4. Aufl. Leipzig, Beyer
Gottfried, Claudia (2012): Glanz und Grauen. Mode im Dritten Reich. Begleitbroschüre zur Sonderausstellung. Ratingen, LVR Industriemuseum
Graham, Stephen / Thrift, Nigel (2007): Out of Order. Understanding Repair and Maintenance. In: Theory, Culture & Society, Jg. 24, H. 3, S. 1–26
Heck, Brigitte (1993): Frauenerwerbsarbeit im textilen Heimgewerbe. In: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, S. 105–138
Holroyd, Amy Twigger (2016): Perception and Practice of Dress-Related Leisure.
Shopping, Sorting, Making and Mending. In: Annals of Leisure Research, Jg. 19, H.3, S. 275–293
Kohtala, Cindy (2018): Studying making and repairing. How do we know what we are looking at? Conference Paper Scorai, Kopenhagen 2018
König, Anna (2013): A Stitch in Time. Changing Cultural Constructions of Craft
and Mending. In: Culture Unbound, Jg. 5, H.4, S. 569–585
Korff, Gottfried / Roller, Hans-Ulrich (1983): Vorbemerkung. In: Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.), Flick Werk. Reparieren und Umnutzung in der Alltagskultur, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum
Krebs, Stefan / Schabacher, Gabriele / Weber, Heike (Hg.) (2018): Kulturen des Reparierens. Dinge, Wissen, Praktiken. Bielefeld, transcript
Ladj-Teichmann, Dagmar (1983): Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten.
Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert. Weinheim, Beltz
Laitala, Kirsi / Klepp, Ingun Grimstad (2018): Care and production of clothing in Norwegian homes. In: Sustainability, Jg. 10, H. 8, S. 2899
Lemire, Beverly (2012): Budgeting for Everyday Life. Gender Strategies, Material
Practice and Institutional Innovation in Nineteenth Century Britain. https://www.eurozine.com/budgeting-for-everyday-life/ (03.12.2019)
Lipson, Elaine (2012): The Slow Cloth Manifesto. An Alternative to the Politics of Production. https://www.fashionrevolution.org/manifesto/ (03.12.2019)
Maak, Karin (1999): Flickwerk als Metapher. In: Nixdorf, Heide (Hg.), Das textile
Medium als Grenze-Begrenzung-Entgrenzung. Berlin, Reimer, S. 153–182
Marquez, Jessica (2018): Make and mend. Sashiko-inspired embroidery projects to customize and repair textiles and decorate your home. Berkeley, Ten Speed Press
McBrinn, Joseph (2016): 'The work of masculine fingers'. The disabled soldiers' embroidery industry, 1918–1955. In: Journal of Design History 31, S. 1–23
McBrinn, Joseph (2017) Queer Hobbies. Ernest Thesiger and interwar embroidery. In: Textile. Cloth and Culture 15, S. 292–323
Mecheels, Stefan / Vogler, Herbert / Kurz, Josef (2009): Kultur- und Industriegeschichte der Textilien. Bönningheim, Wachter
Middleton, Jonnet (2016): Mending. In: Fletcher, Kate / Tham, Mathilda (Hg.), Routledge Handbook of sustainability and fashion. London / New York, Routledge, S. 262–274
Milburn, Jane (2015): Slow Clothing Manifesto. https://textilebeat.com/slow-clothing-manifesto/ (03.12.2019)
Mistra (2015): Future Fashion Manifesto. http://mistrafuturefashion.com/wp-content/uploads/2016/10/Future-Fashion-Manifesto.pdf (03.12.2019)
Müller, Heidi (1993): Der Handarbeitsunterricht. In: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, S. 17–72
Oheim, Gertrud (1961): Das praktische Handarbeitsbuch. Gütersloh, Bertelsmann
Paech, Niko (2016): Die Welt lässt sich nur in der Postwachstumsökonomie reparieren. In: Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.), Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis. Bielefeld, transcript, S. 287–294
Parker, Roszika (2017 [1984]): The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. London, Women's Press
Pym, Celia (2019): My elbows are sharp but my needle is sharper. http://celiapym.com/work/my-elbows-are-sharp-but-my-needle-is-sharper/ (16.12.2019)

Reike, Denise / Vermeulen, Walter J.V / Witjes, Sjors (2018): The circular economy: New or refurbished as CE 3.0? Exploring controversies in the conceptualization of the circular economy through a focus on history and resource value retention options. In: Resources, Conservation & Recycling August 2018, Bd. 135, S. 246–264
Reith, Reinhold / Stöger, Georg (2012): Einleitung. Reparieren – oder die Lebensdauer der Gebrauchsgüter. In: Technikgeschichte Jg. 79, H.3, S. 173–184
Retibne / Arbeitsgruppe Technische Bildung (2019): Reparatur in der Bildung für eine nachhaltige Entwicklung. http://retibne.de (30.12.2019)
Rodabaugh, Katrina (2018): Mending matters. Stitch, patch, and repair favorite denim and more. New York, Abrams
Schnaus, Julia (2017): Kleidung zieht jeden an. Die deutsche Bekleidungsindustrie 1918–1973. Berlin, De Gruyter
Semple, Felicia (2014): Visible Mending as an Art Form. http://thecraftsessions.com/blog/2014/6/13/visible-mending-as-an-art-form?rq=Visible%20Mending (16.12.2019)
Schlombs, Adele (2015): Boro. Begleitheft zur Ausstellung vom 28.03. bis 02.08.2015 im Museum für Ostasiatische Kunstgeschichte. Köln, Museum für Ostasiatische Kunst
Schlosberg, David / Coles, Romand (2015): The new environmentalism of everyday life. Sustainability, material flows and movements. In: Contemporary Political Theory 15, S. 160–181
Spoerer, Mark (2016): C&A. Ein Familienunternehmen in Deutschland, der Niederlande und Großbritannien 1911–1961. München, C.H. Beck
Tzuzuki, Kyoichi / Koide, Yukiko (2014): Boro: tsugi, hagi, ikasu: Aomori no boronunu bunka. Rags and tatters from the far north of Japan. Tokio, Asupektuto
Van Deijnen, Tom (2019): About the Visible Mending Programme. https://tomofholland.com/about/ (03.12.2019)
Wellesley-Smith, Claire (2015): Slow stitch: Mindful and contemplative textile art. London, Batsford
Wilding Cardon, Jenny (2018): Visible Mending. Artful stitchery to repair and refresh your favorite things. Martingale & Company
Wundt, Emma / Rothemund, Alice / Künzler, Minna (1937 [1922]): Koch- und Haushaltsbuch mit einem Anhang für Haushalts- und Kinderpflege. Karlsruhe, Dobler

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: © Kari Steihaug. Foto: Jannik Abel
Abb. 2: © Katrina Rodabaugh. Foto: Karen Pearson für die Publikation Rodabaugh, Katrina (2018): Mending Matters. Stitch, Patch, and Repair your Favourite Denim & More. London, Abrams and Chronicle Books.
Abb. 3: © Celia Pym. Foto: Michele Panzeri
Abb. 4: © Celia Pym. Foto: Michele Panzeri
Abb. 5: © Celia Pym. Foto: Toast & Celia Pym

// Über die Autorin

Heike Derwanz ist Professorin für die Vermittlung Materieller Kultur an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg. Ihre derzeitigen Forschungsschwerpunkte liegen in der Zirkulation von gebrauchter Kleidung in der Stadt und nachhaltigen Praktiken im Haushalt. Erschienen dazu sind *Looking backwards and forwards in sustainable fashion practice* in dem Buch *Eco-friendly and fair. Fast fashion and consumer behavior* (2018) oder *Zwischen Kunst, Low-Budget und Nachhaltigkeit. Kleidungsreparaturen in Zeiten von Fast Fashion* in dem Buch *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken* (2018). Sie ist Herausgeberin des Special Issue *‚Saving' the city: Collective low-budget organizing and urban practice* (2015) der Zeitschrift *ephemera. Theory and politics in organization* (2015).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de