

Kleiderproduktionen: Besuch auf der Insel von *VEST Mode*

CYNTHIA BROWNE

Eine Insel in einem Meer aus Champignons

An einem Donnerstagabend Ende September 2013 bot sich einem beim Betreten des Gelsenkirchener Bahnhofscenenters ein ungewohntes Bild: Aus nahezu tausend roten Plastikboxen sprossen weiße Pilzköpfe, die den Fußboden der ehemaligen Quelle-Filiale fast vollständig bedeckten. Nur ein Steg aus Holzpalletten führte durch dieses in mehreren Ebenen angelegte Feld von ‚*Agaricus bisporus*‘, auf dem die Besucher der temporären, dreitägigen Ausstellung im Laufe des Wochenendes fast eine Tonne *Kulturchampignons* ernten konnten. Im Raum verteilt befanden sich auch einige Ausbuchtungen, in denen verschiedene Objekte und Installationen angeordnet waren: ein ausgeschlachteter Opel Corsa, eine Reihe unbeweglicher Fahrräder, eine Vitrine mit unleserlich beschriebenen Papierbögen, ein provisorisches Büro. Auch wenn sie ausgestellt werden, haben solche Objekte wenig mit ‚fertigen‘ Kunstwerken gemeinsam, die für die Zirkulation und Präsentation innerhalb eines institutionalisierten Netzwerkes von Galerien, Museen und Sammlern konzipiert werden. Es handelt sich vielmehr um Hinweise auf eine der Sonderzonen, die das Künstlerkollektiv KUNSTrePUBLIK im Rahmen des Projektes Archipel invest realisiert hat. Die Einrichtung dieser Zone entspricht dem, was Claire Bishop als den „social turn“ in der zeitgenössischen Kunst identifiziert: In den 1990er Jahren haben Künstler begonnen, „soziale Situationen als entstofflichte, sich dem Markt entziehende, politisch engagierte Projekte zu entwickeln ... um Kunst zu einem bedeutenderen Teil des Lebens zu machen“ (Bishop 2012, 13).¹ In diesem Essay werde ich mir von anthropologischer Warte aus ansehen, wie Kunst und Leben in einer solchen Sonderzone, dem Modeabel *VEST Mode*, zusammenfließen.

Das Modelabel *VEST Mode* in Castrop-Rauxel ist eine der längerfristig angelegten Zonen von Archipel invest. Es ist aus einer Zusammenarbeit zwischen der in Berlin ansässigen Künstlerin Nadin Reschke und dem 1998 von Ruziye Malkus ins Leben gerufenen

Sartorial Productions: Visiting the Isle of the *VEST Mode*

CYNTHIA BROWNE

An Isle in a Sea of Champignons

On a Thursday evening in late September 2013, the glass doors of Gelsenkirchen's Bahnhofscenenters opened up onto a strange scene: white mushroom caps sprouted up out of nearly a thousand red plastic boxes, completely covering the floor of the former 'Quelle' shop (the *Source* of Archipel invest). Stacked shipping pallets provided a wooden walkway through these cultivated, tiered fields of 'Agaricus bisporus,' and over the course of the weekend, visitors to this temporary, three-day exhibition space harvested nearly one ton of these *Kulturchampignons*. At various inlets stood arrays of sundry objects and processes: a gutted Opel Corsa, a row of stationary bikes, a vitrine housing pages of indecipherable script, a makeshift bureau. Though on display, such objects bear little affinity towards 'finished' works of art, made for circulation and presentation within an institutional network of galleries, museums and collectors. Rather, they serve as indices of the *Sonderzone* (special zone) established within the framework of Archipel invest, the curatorial brainchild of the artist collective KUNSTrePUBLIK. The establishment of these metaphorical 'islands' aligns with what Claire Bishop identifies as the "social turn" in contemporary art, an efflorescence beginning in the 1990s of artists "devising social situations as a dematerialized, anti-market, politically engaged project ... to make art a more vital part of life." (Bishop 2012, 13). In this essay, I look at the confluence of art and life in one such Sonderzone, the fashion label *VEST Mode*, from the vantage point of anthropology.

One of the long-running *Sonderzone* of Archipel invest, the fashion label *VEST Mode* in the town of Castrop-Rauxel emerged out of a cooperation between Berlin-based artist Nadin Reschke and the 'International Bildungs- und Kulturverein für Frauen' (IBKF; International Educational and Cultural Club for Women), started in 1998 by Ruziye Malkus. The project's more subversive element lies in how, by expanding clothing into a set of narrative objects, it undercuts the "scopic regime" (Jay 2008) embodied in the conventional apparatus of the fashion industry

1 Bei Zitaten, von denen – soweit bekannt – noch keine deutsche Übersetzung vorliegt, beziehen sich die Literaturangaben auf die Originalausgabe.

Internationalen Bildungs- und Kulturverein für Frauen (IBKF) entstanden. Das subversive Element des Projekts liegt darin, wie es die „skopische Ordnung“ („scopic regime“, Jay 2008), die im konventionellen Apparat der Modeindustrie und ihrer visuellen Formen der Repräsentation verkörpert ist, durch die Erweiterung von Kleidungsstücken zu narrativen Objekten unterläuft. In der Auswahl der Stoffe und Entwürfe sind biografische Spuren der nach Deutschland eingewanderten Frauen eingeschrieben, die dem Material eine narrative Funktion geben. Diese steht in starkem Gegensatz zu den narrativen Schnipseln, mit denen die Bildsprache der Mode darauf abzielt „unsere Fantasie zu verführen und unser Begehren zu kolonisieren. In dieser Hinsicht geht es beim Zeigen dieser Kleider – als narrative Form – nicht so sehr darum, einem unerreichbaren Schönheitsideal näherzukommen, sondern vielmehr um körperliche Präsenz in der Stadt, um eine paradoxe Rede, in der Einwanderungsgeschichten anhand der Formen und Entwürfe von Kleidungsstücken erzählt werden.

Die skopische Ordnung der Mode

Ursprünglich von Christian Metz im Rahmen seiner Filmtheorie geprägt, wurde der Begriff des „scopic regime“ seitdem erweitert, um eine „nicht-natürliche visuelle Ordnung“ zu bezeichnen, „die auf einer prä-reflexiven Ebene die herrschenden Regeln und Codes des Sehens und Gesehen-Werdens in einer bestimmten Zeit und Kultur“ bestimmt. Der Begriff „Ordnung“ impliziert des Weiteren etwas „unbestimmt Zwingendes, das einen disziplinierten Blick oder ein geordnetes Blickfeld beinhaltet, der oder das eine Kultur durchdringt“ (Jay 2008). In ihren Arbeiten haben Feministinnen wie Laura Mulvey, Naomi Wolf, Ann Kaplan, Maureen Turim und Sandra Lee Bartky ausgeführt, wie die Selbsterfahrung von Frauen durch die mechanische (und nun auch digitale) Reproduktion von Bildern untrennbar mit der Wahrnehmung eines externen, das eigene Selbst spaltenden Blick vermittelt ist.² Iris Marion Young erweitert diesen Bezugsrahmen

and its visual modes of (re)presentation. The choice of textiles and design incorporates biographic threads of the women's experience of immigration to Germany, imparting to the material a narrative function that starkly contrasts with the snippets of narrative suggested in fashion imagery aimed at seducing our imagination and colonizing our desire. In this way, the visual display of this clothing – as a narrative form – is much less about approximating some unattainable ideal of beauty than about bodily presence in the city, about a paradoxical speech in which stories of immigration are told through the lines and designs of clothing.

The Scopic Regime of Fashion

Initially formulated by Christian Metz in his theorization of cinema, the term “scopic regime” has since been broadened to indicate “a non-natural visual order operating on a pre-reflective level to determine the dominant protocols of seeing and being on view in a specific culture at a specific time.” Furthermore, the term “regime” implies something “vaguely coercive, involving a disciplined gaze or organized visual field that permeates a culture.” (Jay 2008) In their writings, feminist scholars such as Laura Mulvey, Naomi Wolf, Ann Kaplan, Maureen Turim and Sandra Lee Bartky have articulated how, through the mechanical (and now digital) reproduction of images, women's experience of themselves have become inextricably mediated by the sense of an external gaze¹ that splits the self. Iris Marion Young, in her article “Women Recovering Our Clothes,” extends these theoretical frameworks to the field of clothing to draw the conclusion that, by the end of the twentieth century, “it would seem that the experience of clothing, is saturated with the experience of images of women in clothing – in advertising drawings and photographs, catalogs, and film.” (Young 1994, 199) This conditioning of experience through imagery, according to Young, occurs largely through identification with an “implicit narrative imagination,” through which notions of desire and experiences of pleasure become intertwined with the visual appearance of clothing. For Young, the

2 Die Literatur ist umfangreich. Während Naomi Wolfs 1991 veröffentlichtes *Der Mythos Schönheit* zu den populäreren Darstellungen zählt, wie die Schönheitsindustrie durch ihre allgegenwärtige Verbreitung unerreichbarer, idealisierter Bilder von weiblichen Körpern den ‚patriarchalen Konsumkapitalismus‘ fördert, stellt Laura Mulveys ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ trotz der späteren Revisionen und Debatten nach wie vor einen Meilenstein für das Verständnis des ‚männlichen Blicks‘ auf Grundlage einer Lacanschen Lesart von Film und Subjektivität dar. In ihrem Artikel ‚Narcissism, Femininity, and Alienation‘ aus dem Jahr 1982 argumentiert Bartky, Frauen würden sich durch die Verinnerlichung des objektivierenden Blicks des ‚Mode- und schönheitsindustriellen Komplexes‘ (‚fashion-beauty complex‘) die Wahrnehmung zu eigen machen, ‚sich selbst so zu sehen, wie sie gesehen werden‘, das aber stets unter dem negativen Vorzeichen defizitärer Körperlichkeit.

1 The literature is extensive. While Naomi Wolf's *The Beauty Myth*, published in 1991, remains one of the more popular accounts of how the beauty industry, through its ubiquitous circulation of unattainable, idealized images of women's bodies, furthers 'patriarchal consumer capitalism,' Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" remains a theoretical milestone, despite subsequent revisions and debates, for the articulation of the "male gaze" based on a Lacanian reading of film and subjectivity. In her 1982 article, "Narcissism, Femininity, and Alienation," Bartky argues that, through an internalization of the objectifying gaze of the "fashion-beauty complex," women acquire a sense of "seeing themselves being seen" but as deficient bodies.

in ihrem Artikel „Women Recovering Our Clothes“ auf Kleidung und kommt zu dem Schluss, am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts habe es den Anschein, „als sei die Erfahrung von Kleidung gesättigt mit der Erfahrung von Bildern von Frauen in Kleidern – in Anzeigen, Zeichnungen und Fotografien, Katalogen und im Film“ (Young 1994, 199). Diese Konditionierung der Erfahrung durch Bildsprache geschieht Young zufolge weitgehend über die Identifikation mit einer „impliziten narrativen Vorstellung“, durch die Erfahrungen von Lust und Freude mit dem Aussehen von Kleidern verknüpft werden. Für Young erstreckt sich die Fähigkeit, die impliziten Narrative, die in der Bildsprache der Mode eingebettet sind, auf sich selbst zu beziehen, nicht nur auf den Film, sondern auch auf Werbebilder, deren narrative Schnipsel allerdings dennoch die Möglichkeit zu Lust und Spiel bieten. „Kleider-Werbung, Kataloge, Musikvideos und so weiter“, schreibt sie, „zeigen Situationen, Clips möglicher Narrative, jedoch ohne jede Konsistenz und Zeitlichkeit“ (ebd., 207). Diese Einladungen in ein „Wunderland aus Figuren und Situationen“ bieten Frauen einen „doppelten Traum von Identifikation und Spiel – ja, sie laden sie ein, mit Identitäten zu spielen“ (ebd.).

Dass Mode in der Lage ist, die Fantasie anzuregen und bestimmte Formen von Beziehungen zwischen Frauen zu ermöglichen, habe ich bei meinen Besuchen im *VEST* Ladenlokal im Jahr 2014 erfahren. Ich kann mich an einen Nachmittag erinnern: Eine Frau war gerade dabei, bei zwei Hemden die Nähte aufzutrennen, als unsere Nachbarin hereinkam, der der Döner-Laden gleich gegenüber gehört. Sofort überredete Ruziye sie, uns einen der jüngsten Entwürfe vorzuführen, der gerade erst fertiggestellt worden war: ein knielanges Kleid mit Empire-Taille und grünem Oberteil, das durch einen horizontalen, orangefarbenen Streifen betont wurde, kombiniert mit einem cremefarbenen Unterteil mit einem bestickten Überzug. Schnell huschte die Frau hinter den Vorhang im hinteren Teil des Raumes und tauchte in ihrem neuen Outfit wieder auf. Sie schnappte sich einen breitkrempigen Strohhut und eine Sonnenbrille und drehte und wiegte sich damit unter unseren Zustimmungsbekundungen vor dem Spiegel hin und her, während Ruziye unten am Saum kauerte, um hier und da noch eine Anpassung vorzunehmen. „Ich könnte am Strand sein“, sagte die Nachbarin mit einem Lachen.

Für Young besteht die Lust an Kleidern zum Teil darin, „dass sie uns zu erlauben, uns Bilder von Frauen in Kleidern vorzustellen, und uns zu wünschen, selbst ein Bild zu werden, unwirklich, in eine intransitive, verspielte Utopie einzutreten ... Das Bild des Kleides

ability to introject the implicit narratives embedded in fashion imagery extends not only to film, but also to advertising images, whose snippets of narrative nonetheless open up possibilities for pleasure and play. “Clothing ads, catalogs, music videos, and so on,” she writes, “present images of situations, clips of possible narratives, but without any thread and temporality” (Ibid., 207). These invitations into a “wonderland of characters and situations” offer women a “double dream of identity and play – indeed, the invitation to play with identities” (Ibid.).

The possibility of fashion to enable fantasy and specific modes of relationality among women is one I observed in my visits to the *VEST* ‘Ladenlokal’ (shop) in 2014. I remember one afternoon, while watching one woman rip out the seams of two skirts, rendering them “kaputt,” that our female neighbor, who owned the döner shop directly opposite from us, popped over. Almost immediately, Ruziye enjoined her to model for us one of the latest designs they had just finished, a knee-length empire waist dress with a sage green bodice, boldly accented by an orange horizontal strip, coupled to a cream-colored bottom with embroidered overlay. She quickly stepped behind the curtain in the back and emerged in her new outfit. Grabbing a wide-brimmed straw hat and sunglasses, she swished and swayed before the mirror and our exclamations of approval, while Ruziye crouched underneath the hem, making appropriate adjustments. “I could be at the beach,” our neighbor told us with a laugh.

For Young, part of the pleasure of clothes consists of “allowing ourselves to fantasize with images of women in clothes, and in desiring to become an image, unreal, to enter an intransitive, playful utopia ... the clothing image provides the image of situations without any situatedness; there is an infinite before or after” (Ibid., 208). Roland Barthes, in his exegesis on the rhetorical system of “Fashion,” describes something similar:

“The doing involved in Fashion is, as it were, abortive; its subject is torn by a representation of essences at the moment of acting: to dress in *order* to act is, in a certain way, not to act, it is to display the being of doing, without assuming its reality.” (Barthes 1990, 249) In one way, our neighbor’s performance, in which she assumes a certain demeanor by throwing herself into a ‘situation’ of the beach, dovetails with how Young and Barthes describe the working of the fashion system. In other ways, these women’s relation to fashion significantly diverges. This neighbor in the mirror, for instance, stands not only before the transcendental and

ermöglicht ein Bild von Situationen ohne Situiertheit“ (ebd., 208). Roland Barthes beschreibt in seiner Auslegung des rhetorischen Verweissystems „Mode“ etwas ganz Ähnliches:

„Das Tun ist in der Mode gleichsam verkümmert; alle Gedanken des Handelnden richten sich im Augenblick des Handelns auf eine Vorstellung von Wesensmerkmalen. Sich kleiden, um zu handeln, läuft in gewisser Weise darauf hinaus, nicht zu handeln, sondern das Sein des Tuns ostentativ zu bekunden, ohne die Widrigkeiten wirklichen Tuns auf sich zu nehmen.“ (Barthes 1985, 255)

Einerseits stimmt das Verhalten unserer Nachbarin – wenn sie sich vorstellt, am Strand zu sein – mit dem überein, wie Young und Barthes das Funktionieren des Systems Mode beschreiben. In anderer Hinsicht weicht ihr Verhältnis zur Mode aber entscheidend davon ab. Die Nachbarin im Spiegel ist nicht allein dem objektivierenden ‚männlichen Blick‘ ausgesetzt, sondern auch den zustimmenden Augen ihrer weiblichen Peers. Des Weiteren hatte ich den Eindruck, dass es ebenso sehr um die körperlichen Bewegungsmöglichkeiten verschiedener Kleider geht, wie um die imaginative Projektion des eigenen Selbst in fantastische ‚Anderswo‘, wenn die Frauen sich mit verschiedenen Kleidungsstücken in Schale werfen. Dieser auffällige Unterschied hängt meines Erachtens nach damit zusammen, dass sich das körperlich verinnerlichte Verhältnis dieser Frauen zu Stoffen und somit auch zu der Mode, die sie herstellen und an der sie sich erfreuen, eben dadurch verändert hat, dass sie an der Mode arbeiten.

Die Sinnlichkeit des Mode-Machens

Die Art und Weise, wie im Ladenlokal Mode gemacht wird, entspricht weder dem Arbeitsprozess der individuellen Unternehmerin noch der entfremdeten und verarmten Routinearbeit in einer Textilfabrik. Modelle entstehen hier vielmehr in der Diskussion und abhängig von den verschiedenen Fertigkeiten der Frauen. Die besondere Form der kollaborativen Produktion im IBKF musste Nadin selbst erst lernen und dabei ihre ursprünglichen Vorstellungen überdenken. Anstatt nach dem Prinzip „Jetzt bin ich Autorin oder Designerin und ich entwerfe das so und so“ vorzugehen, wurde ihr klar, dass IBKF mit einem viel stärker kollektiven Praxis der Entscheidungsfindung arbeitete:

objectifying ‘male gaze’ but also before the approving eyes of her female peers. Furthermore, ‘dressing up’ in certain attire appeared to me to be as much about the corporal possibilities of movement inherent in different clothing as the imaginative projection of oneself into fantastical ‘elsewheres.’ This salient difference stems, I suggest, from how the reintroduction of ‘work’ alters these women’s embodied relationship to fabric and thus to the fashion that they ultimately produce and take pleasure in.

Fashion’s Sensorial Labor

The labor process involved in the making of fashions within the ‘Ladenlokal’ is neither that of the individual entrepreneur, nor the routinized, deskilled labor of the garment factory. Rather, it is one in which design emerges through discussion and differentiated skill. The peculiar mode of collaborative production specific to the IBKF was one Nadin herself had to learn, revising her initial presuppositions about a mode of working based on the principle “I am now the author or designer and I design it so and so.” Instead, she discovered that IBKF operated with a much stronger, collective decision-making process:

“One had at the beginning an idea or one saw some material and said, ‘Look here, out of this material you could make this or that.’ Then the next joins in and says, ‘Look here, that doesn’t work. Out of this material you cannot make that. You must take that to it and really this cut does not work. You must change it here and there.’ And then a third joins in and says, ‘Look here, if we put a fold in it here, then it would be much more fancy.’ This was really a very mixed up heap [of suggestions.]” (Reschke 2014)

Yet within the banter and back-and-forth debate, there also emerged a differentiated set of roles within this collective mode of production:

“So it was not so, that one woman said, that she would sew a model here until the end. Rather there was one who knew how to make a cut and transferred it to the material, while another one tailored it, because she can do that quickly. Then the next woman sewed the things together and yet another woman made the seams. Then there was a woman, she always unstitched in the case of defects. For hours she had been only unstitching! And I figured out, that the women within the club had also, to some extent, found their role.” (Ibid.)

„Einer hat am Anfang eine Idee oder einer sieht einen Stoff und sagt: ‚Schau mal, hier aus diesem Stoff sollte man doch dieses oder jenes machen‘. Dann schaltet sich die Nächste ein und sagt: ‚Schau mal, das funktioniert so nicht. Aus diesem Stoff kannst du das so nicht machen. Du müsstest das dazu nehmen, und überhaupt funktioniert dieser Schnitt so nicht. Du müsstest es hier und dort ändern.‘ Und dann schaltet sich die Dritte ein und sagt: ‚Schau mal, wenn wir hier eine Falte reinsetzen, dann wird es noch viel origineller.‘ Dann war das wirklich ein sehr zusammengewürfelter Haufen!“ (Reschke 2014)

Doch bei aller Ausgelassenheit und allem Hin- und Her-Debattieren bildete sich innerhalb dieser kollektiven Form des Produzierens auch ein differenziertes Set an Regeln heraus:

„Das war also nicht so, dass dann eine Frau gesagt hat, dass sie das Modell jetzt bis zum Ende näht. Sondern da war eine, die wusste, wie man den Schnitt macht und das auf den Stoff überträgt, während die nächste Frau ihr zugeschnitten hat, weil sie das schnell kann. Dann hat die nächste Frau die Sachen zusammengenäht, und wieder eine andere Frau hat das Versäubern gemacht. Dann gab es eine Frau, die bei Fehlern immer aufgetrennt hat. Stundenlang hat sie nur aufgetrennt! Und ich habe festgestellt, dass die Frauen innerhalb des Vereins auch ein Stück weit ihre Rolle gefunden haben ...“ (Ebd.)

Dass sich auf Grundlage des Wissens um Fertigkeiten bestimmte Positionen herausbilden, entspricht dem, was Richard Sennett in seinem Buch *Das Handwerk* „legitime Autorität aus Fleisch und Blut“ nennt. Im Gegensatz zu schriftlich festgehaltenen Rechten und Pflichten gründet diese aus der „Werkstatt“ kommende Autorität auf Fertigkeiten und Können als „Quelle für die Legitimation solchen Befehlens oder für die Würde des Gehorchens“ (Sennett 2008b, 78f.).

Reschkes Hinweise auf die Debatten um die Frage nach der endgültigen Form des Materials, die sich auf die Frage konzentrieren, was dem Material ‚angemessen‘ ist, verweisen aber noch auf eine andere Dimension weiblicher Arbeit im *VEST* Ladenlokal, die ich thematisieren möchte – der Grad, in dem das Material, in seinem formlosen Zustand anscheinend sein ganz eigenes, ihm gemäÙes Design hervorbringt. Es scheint fast, als sei der Werkstatt eine aristotelische Philosophie der Produktion zu eigen, nach der das Material sein ‚Eidos‘ oder seinen Endzweck in sich selbst trägt. Als Thomas (ein Journalist, der nicht mit dem Lesen

This formulation of distinct positions based on the recognition of skill corresponds with what Richard Sennett in his book *The Craftsman* calls “authority in the flesh.” As opposed to rights and duties set down in paper, this form of authority, which is located in the “workshop,” bases itself on skills as the “source of the legitimacy of command or the dignity of obedience.” (Sennett 2008a, 54)

Yet Reschke’s references to the debates surrounding the final form of the material, ones that center around what is ‘proper’ to the material, point to another dimension of the feminine work in the *VEST* ‘Ladenlokal’ that I want to discuss – the degree to which the material, in its formless state, seems to call forth its own particular design. It is almost as if the workshop harbored an Aristotelian philosophy to production, in which material contains its ‘eidos’ or final cause within itself. Thus, the answer to the question by Thomas (a journalist uninitiated into the ways of reading the ‘eidos’ of textiles) regarding the process in the design of *Rakkas*, a brightly colored ‘Teller-rock’ (circle skirt) with longitudinal stripes of green, purple, and red, is simply, “it must be so!” (my paraphrase). The fabric could be nothing other. “And why the name ‘Teller?’” Thomas inquired. Because of the design, Ruziye explained. “The form is made by drawing out the shape of plate into the material, folding it, and then cutting out a hole in the top.” She demonstrated using a paper plate lying nearby. Meanwhile, in the course of Thomas’s inquiry, Hanife had changed into *Rakkas*. “Turn, turn,” urged Ruziye. “Turn like a dervish.” – “Yes, it also looks very Spanish,” observed one woman. “But also in Turkey belly dancers wear such circle skirts with sequins,” responded Ruziye. “Yes, very oriental also,” opined another.

Through all these imagistic ascriptions, verbalizations indicating the ‘exotic’ dimension of the fashion design, Hanife continued to twirl. Was she imagining herself as a dervish, or as a Spanish dancer, sporting her flamenco prowess? Or was she merely enjoying the dizzying array of colors and the centrifugal movement that allowed the bright fabric to rise up around her knees, creating a breeze and moving her along?

In a section on “touch,” Young comments on the “tactile imagination” of clothing – the pleasure of wandering through yard-goods stores, stroking fabrics, pulling them out to appraise patterns, as well as how certain clothes, like one’s favorite wool, pin-striped blazer, feels on the skin. Young draws upon Luce Irigaray’s contention that female desire moves through the medium of touch more than sight, one in which “touch immerses the subject in fluid continuity with the

des ‚Eidos‘ von Textilien vertraut ist) fragte, wie sie denn etwa bei *Rakkas* – einem bunten Tellerrock mit länglichen grünen, lilafarbenen und roten Streifen – auf die Form gekommen seien, bekam er entsprechend lediglich zu hören, dass es eben genau so sein müsse. Der Stoff kann gar keine andere Form annehmen.

„Und warum der Name Teller?“, wollte Thomas wissen.

Wegen des Designs, erklärte ihm Ruziye. „Es entsteht, indem man den Umriss eines Tellers auf das Material aufzeichnet, es faltet und dann oben ausschneidet.“ Sie machte es mit einem Papierteller vor, der in der Nähe lag. Mittlerweile war Hanife aufgrund von Thomas' Fragen in einen *Rakkas* geschlüpft. „Drehen, drehen“, forderte Ruziye sie auf. „Drehen“ wie ein „Derwisch“ – „Ja, spanisch sieht das auch sehr aus“, meinte eine der Frauen. „Aber auch in der Türkei ziehen Bauchtänzerinnen solche Tellerröcke mit Pailletten an“, erwiderte Ruziye. „Ja, sehr orientalisch auch“, meinte eine weitere Frau.

Während all dieser bildhaften Zuschreibungen und Verbalisierungen, die die ‚exotische‘ Dimension des Designs ansprachen, drehte Hanife sich immer weiter. Stellte sie sich vor, sie sei ein Derwisch oder eine spanische Tänzerin, die ihr Flamenco-Können zur Schau stellt? Oder genoss sie einfach die schwindelerregende Anordnung der Farben und die Drehbewegung, die den bunten Stoff in Kniehöhe anhub, einen Windzug verursachte und sie dazu brachte, sich immer weiter zu drehen?

In einem Abschnitt über „Berührung“ kommentiert Young die „tactile imagination“ von Kleidungsstücken – die Freude daran, durch Geschäfte mit Regalen voller Meterware zu streifen, die Stoffe anzufassen, herauszuziehen, um Muster zu bewundern und davon zu schwärmen, wie bestimmte Kleidungsstücke sich auf der Haut anfühlen. Young knüpft an Luce Irigarays These an, dass weibliches Begehren mehr über die Berührung als über das Sehen vermittelt ist, wobei „die Berührung das Subjekt in fließende Kontinuität mit dem Objekt eintauchen lässt, wodurch für das berührende Subjekt der Eindruck entsteht, das berührte Objekt würde die Berührung erwidern und die Grenze zwischen dem Selbst und dem anderen verwischt.“ Berührung, schreibt sie, sei zwar einerseits das Fühlen von Haut auf dem Material, gleichzeitig aber auch eine Form von „Empfinden“, in dem alle Sinne sich gegenseitig durchdringen, anders als beim Primat des Sehens, das Irigaray dem „männlichen Begehren“ zuschreibt. In ähnlicher Weise ist für Maurice Merleau-Ponty das Berühren oder die Möglichkeit des Berührens diejenige Empfindung, die uns,

object, and for the touching subject the object touched reciprocates the touching, blurring the border between self and other” (Young 1994, 204). Touch, she writes, is both the feeling of skin on matter, but also a mode of “sensuality” in which all the senses inform one another, unlike the primacy of sight Irigaray attributes to “masculine desire.” Likewise touch or the possibility of touch, for Maurice Merleau-Ponty, is the sense that, intertwined with vision and with our movement in the world, allows us to take up alternative, situated perspectives through the motor intentionality of the body. Thus our vital area is that “opening upon the world which has the effect of making objects at present out of reach count notwithstanding for the normal person; they exist for him as *touchable things* and are part of his world of movement.” (Merleau-Ponty 2002, 135)

Within the space of the ‘Ladenlokal,’ tactile imagination reigns. Women pick up the folds of fabric as they walk around, stroking them and musing about their history (“This fabric was brought fourteen years ago for only 10 DM!”), or fingering the seams of newly sewn garment. Yet it is the relation between touch and movement in the making of the designs that indicates how the reintroduction of (unpaid) work alters these women’s relationship to clothing. If still mediated by images of clothing, it is the question of how the fabric feels, of what sort of movement certain cuts allow, that predominates. One design, for instance, a satin shirt named *Pfauenfeder* (peacock feather), cascades in folds around the wearer’s body, folds that hide two large cuts in the underarm area. Such cuts, I was told, allow for freedom of arm movement, which is particularly important in daily tasks around the home, yet they remain discretely hidden. Likewise the ‘Tellerrock’ flows out when one turns in it. Such descriptions and behaviors raise the question of how relocating the possibility and capabilities of producing fashion within the hands of an international group of women with an ascribed ‘migration background’ alters the “material logic” (Keane 2005) of clothing: Are such designs and “moments of acting” made and undertaken by a subject split (or “torn”) by the “representation of essences” (Barthes 1990), or rather by a haptic subject where the matter of fabric and the movement of beings dialectically inform one another? Can something so modest, “so banal as a dress or a skirt” (Reschke 2014), become a means for intervening in “le partage du sensible” (the distribution of the sensible) within the field of fashion and the space of the city? Can this aesthetic insertion, in which women design and brand their own fashion label, also be read as a political judgment – a comment on the “distribution of the places and of

zusammen mit dem Sehen und unserer Bewegung in der Welt, erlaubt, durch die motorische Intentionalität des Körpers alternative Perspektiven einzunehmen. Dadurch besteht unser Lebensumkreis aus „jene(r) Offenheit für die Welt, auf Grund derer auch augenblicklich unzugängliche Gegenstände gleichwohl für den Normalen mitzählen, eine *taktile Existenz* für ihn haben und seiner Bewegungswelt zugehören“ (Merleau-Ponty 1974, 144).

Im Ladenlokal herrscht diese fühlbare oder taktile Vorstellungskraft („tactile imagination“). Die Frauen nehmen die Stoffbögen in die Hand, während sie umhergehen, streichen mit der Hand darüber, sinnen deren Geschichte nach („Dieser Stoff wurde vor 14 Jahren gekauft und hat nur 10 DM gekostet!“) oder befühlen die Nähte frisch genähter Teile. Es ist jedoch das Verhältnis zwischen Berührung und Bewegung bei der Erarbeitung der Entwürfe, das darauf hinweist, wie sich durch (unbezahlte) Arbeit das Verhältnis dieser Frauen zu Kleidung verändert. Wenn auch immer noch durch Bilder vermittelt, so ist jetzt doch vielmehr die Frage bestimmend, wie der Stoff sich anfühlt und welche Art von Bewegungen bestimmte Schnitte erlauben. Der Satin-Kaftan *Pfauenfeder*, fällt beispielsweise in Falten um den Körper der Trägerin, Falten, die zwei große Dekorlöcher unter den Armen verbergen. Solche Löcher bieten – insbesondere bei der täglichen Hausarbeit wichtige – Bewegungsfreiheit, bleiben aber diskret im Verborgenen. Solche Darstellungen und Verhaltensweisen werfen die Frage auf, wie die „Materiallogik“ (Keane 2005) der Kleidungsstücke sich dadurch verändert, dass eine internationale Frauen-Gruppe (mit sogenannten Migrationshintergründen) in die Lage versetzt wird, Mode zu produzieren. Handelt es sich hierbei um Entwürfe und das Spiel eines Subjekts, das von „Vorstellung(en) von Wesensmerkmalen“ eingenommen ist (Barthes 1985), oder eher um die eines haptischen Subjekts, bei dem die Art und Beschaffenheit des Stoffes und die Bewegung der Personen sich dialektisch durchdringen? Kann „so etwas Banales wie einen Rock oder ein Kleid“ (Reschke 2014) zu einem Mittel werden, um im Stadtraum auf dem Gebiet der Mode in le partage du sensible (die Aufteilung des Sinnlichen) einzugreifen? Kann dieser ästhetische Einwurf, in dem Frauen ihr eigenes Modelabel gründen und entwerfen, auch als politisches Urteil gelesen werden – ein Kommentar zu der „Verteilung der Orte sowie der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die diesen Orten eignen“ (Rancièrè 2007, zitiert nach Bishop 2012, 27)

the capacities or incapacities attached to those places” (Rancièrè 2007, cited in Bishop 2012, 27)?

Strangers in the City

In opening up the space for the production of fashion and connecting needle to eye, the *VEST Mode* project also imparted a new narrative function to it. Designs in this project serve as sartorial repositories of Mnemosyne. Case in point is the dress *Forma* from the 2013 collection, a knee-length gray cotton dress whose color and cut resemble the uniform of girl’s boarding school in Turkish Eskişehir. Two thin, horizontal lines across its empire waist stand for the two times that Ruziye had to switch bus lines on her way to school. Few of the other clothing designed by the women of the ‘Verein’ contain such specific biographic detail as part of their narrative function. Instead, the relation of their specific form to the migration experiences of the women in the ‘Verein’ remains more oblique. It was not that any one women’s story of migration, told through direct questioning, then became the basis for a design. Rather, the significance of certain designs or articles of clothing emerged slowly, the accumulated knowledge of “cultural intimacy” (Herzfeld 2005) acquired through everyday conversation in the sociality of sewing. As Nadin describes the process,

“One could not now imagine, that we really sat together there and had said, ‘Valentina, now what is your immigration story? Now make a dress out of it!’ That is much too direct and likewise that does not work in art. These stories ultimately appeared to some extent in all the clothing: Valentina had, for example, during the sewing always told about being in Kazakhstan and then coming to Germany. And that she had worn her first pair of pants on her train to Germany, because in Kazakhstan she had only worn dresses. And what meaning on the other hand certain clothing holds for her today in everyday life. And why dresses today in contrast to pants have so a role for her. And these stories would all be dealt with without directly translating them into one clothing item.” (Reschke 2014)

Despite this obliqueness – or perhaps because of it – the fashion line produced by these women working in cohort through summer months became a modality through which to publicly affirm their background as immigrants to Germany rather than to obfuscate it. The ways in which this immigration history in normal everyday situations is denied in order to locally ‘belong’ emerged in a question Frank posed to Valentina about whether she felt ‘accepted’ as a ‘Castrop-Rauxelerin’ or instead, was constantly made to feel

Fremde in der Stadt

Mit der Öffnung des Raumes für die Produktion von Mode und der Verbindung von Nadel und Auge verlieh das *VEST Mode*-Projekt dem Raum auch eine neue narrative Funktion. Die Modelle dienen in diesem Projekt als stoffliche Träger der Mnemose. Paradebeispiel hierfür ist das Kleid *Forma* aus der 2013er Kollektion, ein knielanges, graues Etuikleid, das in Farbe und Schnitt an die Uniformen eines Mädchen-Internats im türkischen Eskişehir erinnert. Die zwei dünnen, horizontalen Streifen, die Ruziye unter der Brust eingenäht hat, sollen daran erinnern, dass sie auf ihrem Weg zur Schule mit dem Bus zweimal umsteigen musste. Nur wenige der anderen Kleider, die die Frauen des Vereins entworfen haben, enthalten als Teil ihrer narrativen Funktion solch spezifische biografische Details. Das Verhältnis ihrer speziellen Form zu der Migrationserfahrung der Frauen im Verein bleibt indirekter. Die Frauen wurden nicht direkt nach ihrer Migrationsgeschichte gefragt, um diese dann zum Ausgangspunkt eines Designs zu machen. Die Bedeutung bestimmter Designs oder Kleidungsstücke kristallisierte sich vielmehr allmählich heraus, das akkumulierte Wissen „kultureller Intimität“ (Herzfeld 2005) wurde durch die alltäglichen Gespräche beim Nähen erworben. Nadin beschreibt den Prozess folgendermaßen:

„Man kann sich das jetzt aber nicht so vorstellen, dass wir tatsächlich da gesessen haben und gesagt haben: ‚Valentina, was ist jetzt deine Migrationsgeschichte? Jetzt mach mal daraus ein Kleid!‘. Das ist viel zu direkt und so funktioniert das in der Kunst auch nicht. Diese Geschichten tauchen letztendlich ein Stück weit in allen Kleidern auf: Valentina hat z.B. während des Nähens immer erzählt, wie sie in Kasachstan war und dann nach Deutschland gekommen ist. Und dass sie die erste Hose in ihrem Leben erst auf der Bahnfahrt nach Deutschland angezogen hat, weil sie in Kasachstan nur Kleider trug. Und welche Rolle wiederum ganz bestimmte Kleider für sie heute im Alltag spielen. Und warum Kleider heute im Gegensatz zu Hosen so eine Rolle für sie spielen. Und diese Geschichten sind alle behandelt worden, ohne dass man sie direkt in einem Kleidungsstück umsetzen könnte.“ (Reschke 2014)

Trotz des indirekten Bezugs – oder vielleicht gerade aufgrund dieser Indirektheit – wurde die Modelinie, die diese Frauen in Gruppenarbeit im Laufe der Sommermonate entwarfen, etwas, wodurch sie ihren Hintergrund als Einwanderinnen in Deutschland eher bekräftigen konnten, als ihn zu verschleiern.

that she came from elsewhere. In her answer Valentina affirmed that, always after she spoke, she received the question “where do you come from?”, to which she always replied, “I come from Castrop-Rauxel.” The literalness of her answer provoked laughter among those listening, who understood the metapragmatics of her answer as a refusal to acknowledge her so-called ‘immigration background’. Yet such anecdotes underscore how immigrants and persons with an ascribed ‘migration background’ come to experience themselves as “strangers” in the city, related to a group by being outside of it. Georg Simmel first theorized the stranger as a social type in 1908, articulating it as a relational position within a community in which

“distance means that he, who is close by, is far, and strangeness means that he, who also is far, is actually near ... The stranger, like the poor and like sundry ‘inner enemies,’ is an element of the group itself. His position as a full-fledged member involves both being outside it and confronting it ...” (Simmel 1971)

Despite the good intentions or mere curiosity that may accompany the question “where are you from?” it nonetheless establishes a distance and difference within the proximity of social encounter. As Rosalyn Deutsche argues, within the cosmopolitan space of the city, one in which urbanism refers not merely to urban planning, but in a more political sense, to “our manner of being together, with others, in heterogeneous space” (Deutsche 1992, 31), the stranger assumes an ethico-political role. By “ethico-political,” Deutsche means how immigrants as strangers, by standing outside and confronting the group, challenge and unsettle the effects of closure that maintain the boundaries of both political communities and individual selves. In this sense, the seemingly anodyne question – Where are you from – acts as what Deutsche calls a “gesture of spacing” in the “privatization” or self-possession of urban space.

“We take possession when we represent space as complete totality, endow it with proper meanings, and disavow that it is socially, not naturally, produced through a gesture of spacing, a gesture that makes space possible. When, that is, we forget that space is an effect of closure – of laying down foundations,

2 The question often posed to (alleged) immigrants “where do you come from?” and the sense of disbelonging it provokes is one directly addressed in Krzysztof Wodiczko’s *Aegis: Equipment for a City of Strangers*, an apparatus built as part of his longer-term project *Xenology*. See Deutsche 1992.

Die Arten, in denen diese Einwanderungsgeschichte in normalen Alltagssituationen geleugnet wird, um in der neuen Heimat lokal ‚dazuzugehören‘, tauchte auf, als Frank Valentina fragte, ob sie sich als Castrop-Rauxelerin akzeptiert fühle oder dauernd zu spüren bekomme, dass sie von woanders sei. Wenn sie etwas sage, werde sie danach immer gefragt, woher sie komme³, antwortete ihm Valentina. Sie sage dann immer, sie komme aus Castrop-Rauxel. Die anderen Frauen mussten über die Buchstäblichkeit ihrer Antwort lachen. Sie verstanden deren Metapragmatik als Weigerung, ihren sogenannten Migrationshintergrund anzuerkennen. Solche Anekdoten unterstreichen aber, wie Einwanderinnen und Menschen, denen ein sogenannter Migrationshintergrund zugeschrieben wird, sich selbst in der Stadt als „Fremde“ erfahren. Georg Simmel war 1908 der erste, der den Fremden als sozialen Typus erfasste. Er bestimmte ihn als

„eine relationale Position innerhalb einer Gemeinschaft, in der die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet, dass der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, daß der Ferne nah ist... Der Fremde ist ein Element der Gruppe selbst, nicht anders als die Armen und die mannigfachen ‚inneren Feind‘ – ein Element, dessen immanente und Gliedstellung zugleich ein Außerhalb und Gegenüber einschließt...“ (Simmel 1908)

Auch wenn nur die besten Absichten oder reine Neugier hinter der Frage „Woher kommen Sie?“ stecken, schafft diese innerhalb der Nähe der sozialen Begegnung dennoch eine Distanz. Rosalyn Deutsche zufolge nimmt der Fremde innerhalb des kosmopolitischen Raums der Stadt, in dem Urbanität sich nicht nur auf Stadtplanung beschränkt, sondern in einem politischen Sinne auch „die Art und Weise“ meint, „wie wir mit andren in einem heterogenen Raum zusammenleben“ (Deutsche 1992, 31), eine ethisch-politische Rolle an. Mit „ethisch-politisch“ meint Deutsche, wie Einwanderer als Fremde, indem sie außerhalb der Gruppe und dieser gegenüberstehen, die Folgen und Konsequenzen dieser Abgrenzung infrage stellen und erschüttern, die die Grenzen von politischen Gefügen wie von Individuen bilden. In diesem Sinne fungiert die scheinbar unbedeutende Frage – Woher kommen Sie? – als das, was Deutsche eine „Geste des Abstands“ („gesture of spacing“) in der „Privatisierung“ des urbanen Raumes nennt.

marking off boundaries, setting something outside, and dividing an interior and exterior – we take possession.” (Ibid., 35)

Valentina’s refusal to accede to the category of the stranger as a figure “who comes today and stays tomorrow” (Simmel 1971) nonetheless attests to how quotidian and normalized the demarcation of socio-spatial boundaries in everyday encounters is. In contrast to the disavowal of her immigration experiences that she must normally undertake in order to claim that she ‘belongs’ to and in Castrop-Rauxel, the *VEST* project offers to Valentina and other *IBKF* members a mode of belonging in Germany on the basis of their migratory experience rather than in spite of it.

Performing Strangeness

In addition to their ‘Ladenlokal’ that allowed their workspace to intersect with the everyday conviviality that characterizes the inner city of Castrop-Rauxel, four public moments – three fashion shows and a choreographed ‘Rundgang’ – provided a more performative, visual frame for presenting their fashion designs to a larger spectatorship. At the first moment in September 2013, which was held on the second floor of Archipel invest’s *Source*, above the sea of champignons, a temporary walkway and tiered seating had been constructed out of shipping pallets. Stage lighting and an announcer in evening attire completed the theatrical setup for the fashion show. One by one, the women walked the aisle in a skillful mimicry of haute couture, as the announcer described the details of their outfit, drawing on elements of the “written vestimentary code” (Barthes 1990) to rhetorically signify the clothing as works of Fashion (i.e. the “timeless Marlene-cut” of *Elle*³, the “classical 1960s” design of *Rakkas*, and the “underhung flared skirt” that imparts to *Maya* an “elegance” of movement.) This dexterous deployment of “the detail,” that “little nothing that changes everything,” transforming “what is outside meaning into meaning, what is unfashionable into Fashion” (Ibid., 243) here serves a dual purpose. It is both a rhetorical technique that legitimates the work of these women as fashion designers, as well as, at moments, a vestimentary signifier referencing their biographical realities. Case in point is the asymmetrical cut of *Satwar*, which both recalls the pants worn for “fieldwork” in Middle Anatolia at the same time

3 Das ausgelöste Gefühl von Nicht-Zugehörigkeit, das von der Frage „Woher kommen Sie?“ – die oft (mutmaßlichen) Immigrierten gestellt wird – wird in Krzysztof Wodiczkos *Aegis: Equipment for a City of Strangers* (Teil seines langfristigen Projektes *Xenology*) direkt adressiert. Siehe Deutsche 1992.

3 All clothing items in the 2013 collection received proper names, several of them adapted from other languages, such as *Yaka* (Turkish for ‘collar’), or the *Shekar* derived from the Persian ‘shir a shekar’ (milk and sugar). See the *VEST* lookbook for a complete listing.

„Wir ergreifen Besitz, wenn wir Raum als lückenlose Gesamtheit repräsentieren, ihn mit passenden Bedeutungen versehen und leugnen, dass er nicht natürlich, sondern gesellschaftlich ist, konstituiert durch eine Geste des Abstands, eine Geste, die Raum ermöglicht. Wenn wir vergessen, dass Raum eine Folge und Auswirkung von Abgrenzung ist – von dem Legen von Fundamenten, von Grenzziehung, vom Setzen von etwas als Außerhalb und dem Unterscheiden eines Inneren und eines Äußeren – dann ergreifen wir Besitz.“ (ebd., 35)

Valentinas Weigerung, sich der Zuschreibung des Fremden zu unterwerfen, als einer Figur „die kommt, um zu bleiben“ (Simmel 1908) zeugt allerdings nichtsdestotrotz davon, wie normal die Ziehung sozio-räumlicher Grenzen in alltäglichen Begegnungen ist. Im Gegensatz zu der Leugnung ihrer Einwanderungserfahrungen, zu der sie sich normalerweise gezwungen sieht, um den Anspruch erheben zu können, zu Castrop-Rauxel ‚dazuzugehören‘, bietet das VEST-Projekt Valentina und den anderen Mitgliedern des IBKF die Möglichkeit, sich gerade aufgrund ihrer Migrationserfahrung, in Deutschland zugehörig zu fühlen, und nicht trotz dieser Erfahrung.

Performing Strangeness – Fremdheit sichtbar machen

Zusätzlich zu ihrem Ladenlokal, wo sie bei der Arbeit am Leben und Betrieb der Castrop-Rauxeler Innenstadt teilhaben konnten, boten vier öffentliche Veranstaltungen – drei Modeschauen und ein choreografiertes ‚Rundgang‘ – einen performativeren, visuellen Rahmen, um ihre Modedesigns einem größeren Publikum zu präsentieren. Bei der ersten Veranstaltung im September 2013, die im zweiten Stock der *Quelle* des Archipel invest, über dem Meer aus Champignons, abgehalten wurde, hatte man einen temporären Laufsteg und Sitzgelegenheiten aus Holzpalletten ausgelegt. Bühnenbeleuchtung und ein Ansager in Abendgarderobe rundeten das theatralische Setup für die Modeschau ab. Eine nach der anderen gingen die Frauen gekonnt, wie bei einer Haute-Couture-Schau den Catwalk entlang, während der Ansager die Details ihre Outfits beschrieb. Er knüpfte dabei an den „vestmentären Code“ (Barthes 1985) an, um die Kleidungsstücke rhetorisch als Mode-Objekte zu kennzeichnen (d.h. der „zeitlose Marlene-Schnitt“ von *Elle*⁴, das „klassische 1960er“ Design der *Rakkas*,

that it “updates” their look for an “urban trend.”

Previously I have indicated how experiences of migration become discreetly interwoven into the designs, yet they also emerged during a more theatrical moment at the fashion show, where its form diverged from convention. Towards the end of show, some of the woman began to bring along with them a suitcase, setting it down at the end of the runway during their presentation, a bulky object, out of place. Then finally, a group of woman came silently onto stage, each with suitcases in hand, setting down and opening up the interior to retrieve sheets of paper. Slowly they tore them, the shreds falling to the floor, as some turned slowly around, circling in place. The silence that surrounded them acquired a weight, particularly in contrast to the percussive beats and amplified voice that had resonated earlier. The stage lights then went out, and the women withdrew.

To myself, watching in the audience, the moment echoed what Rancière describes as the “originary” paradox of the “politics of aesthetics,” one in which an artwork’s very separateness promises the opposite: a life that will not know “art as a separate practice and field of experience,” a freedom of a people for “whom art is the same as religion, which is the same as politics, which is the same as ethics: a way of being together.” (Rancière 2009, 38). The women on stage appeared distant despite their physical proximity, and the ‘ritual’ maintained a strangeness and an “unavailability to our knowledge and desires.” And yet, in the slow shredding of papers that accompanied the suitcases, it suggested the possibility of a future in which such papers might no longer matter.

Concluding Remarks: Communities of Sense

The fashion of *VEST Mode*, a speech without speech, carved out a space for the recognition of intercultural difference without the alienating, isolating effects of questions directed to the ‘strangers’ inhabiting the urban spaces of the German city. The muteness of the gestures in the first fashion show performed at the *Source* of Archipel invest mirrors that of the clothing, which weaves together individual threads from these women’s narratives in the aesthetics of its fabric. Within the fashion collection, remembrances of their homeland discreetly voiced in the texture of everyday conversation, unscripted and informal, acquire a material, corporal reality, available to the senses but which evades legibility. For these biographical memories are largely neither identified nor expressed in the verbal descriptions of the clothes; they remain present but unavailable to a public who has not shared those

4 Alle Kleidungsstücke in der 2013er Kollektion erhielten richtige Namen, einige von ihnen wurden aus anderen Sprachen übernommen, wie etwa *Yaka* (Türkisch für Krage), oder *Shekar* vom persischen „shir o shekar“ (Milch und Zucker). Vgl. die komplette Liste im VEST-Lookbook.

und der „unten angesetzte Glockenrock“, der *Mayas* Bewegungen „Eleganz“ verleiht) Die geschickte Verwendung des „Details“, dieses „kleine(n) Nichts, das alles verändert“ und genügt „um das Nicht-Sinnhafte in Sinn, das Unmodische in Mode zu verwandeln“ (ebd., 249), dient hier einem doppelten Zweck. Sie ist sowohl eine rhetorische Technik, die die Arbeit dieser Frauen als Mode-Designerinnen legitimiert, als auch, in bestimmten Momenten, ein vestimentärer Signifikant, der auf ihre biografischen Wirklichkeiten verweist. Ein gutes Beispiel hierfür ist der asymmetrische Schnitt des Modells *Salwar*, der sowohl an die Pump-hosen erinnert, die in Zentralanatolien zur Feldarbeit getragen werden, und den Look gleichzeitig für einen „urbanen Trend“ „updatet“.

Weiter oben habe ich darauf hingewiesen, wie Migrationserfahrungen diskret in die Designs eingeschrieben werden. Sie kamen aber auch in einem theatralischeren Augenblick der Modeschau zum Vorschein, in dem deren Form von der Konvention abwich. Gegen Ende der Schau begannen einige der Frauen, Koffer mit auf die Bühne zu bringen und sie während ihrer Präsentation am Ende des Laufstegs abzustellen, ein sperriges Objekt, das hier eigentlich völlig fehl am Platze war. Dann kam schließlich eine Gruppe von Frauen still auf die Bühne, jede mit einem Koffer in der Hand, setzten sie ab, öffneten sie und holten Papierbögen heraus, um diese dann langsam zu zerreißen. Die Fetzen fielen zu Boden, wo manche von ihnen im Kreis herumgewirbelt wurden. Die Stille, die sie umgab, erhielt ein Gewicht, das insbesondere zu den perkussiven Beats und der verstärkten Stimme, die zuvor zu hören gewesen waren, im Gegensatz stand. Dann ging die Bühnenbeleuchtung aus und die Frauen zogen sich zurück.

Mich, die ich im Publikum saß und zusah, erinnerte der Augenblick an das, was Rancière als das „originäre“ Paradox der „Politik der Ästhetik“ beschreibt, in dem die äußerste Abgegrenztheit eines Kunstwerkes das Gegenteil verspricht: ein Leben, in dem „Kunst nicht ... separate Praxis und separates Erfahrungsfeld“ sein werden, die Freiheit von Menschen, „für die Kunst das gleiche ist wie Religion, die ihnen das gleiche ist wie Politik, die ihnen das gleiche ist wie Ethik: eine Art des Zusammenseins.“ (Rancière 2009, 38) Die Frauen auf der Bühne wirkten trotz ihrer physischen Nähe entrückt, das ‚Ritual‘ blieb fremd und „unserem Wissen und unseren Wünschen unzugänglich“. Und doch deutete das langsame Zerreißen des Papiers, das sich in den Koffern befunden hatte, die Möglichkeit einer Zukunft an, in der solches Papier nicht mehr länger von Bedeutung sein würde.

experiences or intimate moments. In this way, the visual presentation of the project inscribes within it two “communities of sense” – that is, two new trajectories for “what can be seen, what can be said, and what can be done.” (Rancière 2009, 49) One community of sense incorporates and depends upon a spectatorial audience with its integral role in validating and authorizing the constitution of a fashion show and label by those without the official credentials to do so. The other “community of sense” is that honed in the space of the ‘Ladenlokal’ where, over cups of tea and the sounds of the sewing machine, the tissue of textiles becomes made into a ‘text’ of women’s biographies, a text that can be sensed, felt, and touched but not necessarily read.

Abschließende Bemerkungen: Sinngemeinschaften

Die nonverbale Rede der *VEST Mode* schuf einen Raum für das Erkennen interkultureller Differenz, das ohne die befremdlichen, isolierenden Effekte auskommt, die Fragen an die ‚Fremden‘, die die urbanen Räume der deutschen Stadt bewohnen, zwangsläufig mit sich bringen. In den stummen Gesten während der ersten Modeschau spiegelt sich die non-verbale Sprache der Kleidungsstücke, die in der Ästhetik ihrer Stoffe die individuellen Fäden aus den Erzählungen dieser Frauen miteinander verbinden. In ihren Kollektionen erhalten die Erinnerungen an ihre Heimat, die sie in den alltäglichen Gesprächen diskret und informell geäußert haben, eine materielle, körperliche Realität, die spürbar und fühlbar ist, sich aber unmittelbarer Lesbarkeit entzieht. Denn diese biografischen Erinnerungen werden in den verbalen Beschreibungen der Kleidungsstücke weitgehend weder identifiziert noch ausgedrückt; sie bleiben gegenwärtig, aber ohne für die Öffentlichkeit, die diese Erfahrungen oder intimen Augenblicke nicht teilt, zugänglich zu sein. Auf diese Weise schreibt die visuelle Präsentation des Projekts sich in zwei „Sinngemeinschaften“ („communities of sense“) ein – das heißt in zwei neue Verlaufsbahnen für das, „was gesehen, gesagt und getan werden kann“ (Rancière 2009, 49). Zu der einen Sinngemeinschaft gehört notwendigerweise ein Publikum, das die Durchführung einer Modeschau und die Gründung eines Modelabels durch Laien bestätigt und ihnen Gültigkeit und Autorität verleiht.

Die andere „Sinngemeinschaft“ wird in den Räumen des Ladenlokals gestiftet, wo über Teetassen und den Geräuschen der Nähmaschine das Gewebe von Textilien in einen ‚Text‘ weiblicher Biografien eingearbeitet wird, den man spüren, fühlen und berühren, aber nicht notwendigerweise auch lesen kann.

BIBLIOGRAPHIE BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. 1985. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
— 1990. *The Fashion System*. Trans. by Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley: University of California Press.
- Bartky, Sandra Lee. 1982. „Narcissism, Femininity and Alienation“, *Social Theory and Practice*. 8(2), 127-143.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Deutsche, Rosalyn. 1992. „Sensing Strangeness: Krzysztof Wodiczko's Aegis and the Question of Hospitality“, *Grey Room* 6, 26-43.
- Jay, Martin. 2008. „Scopic Regime“, in *International Encyclopedia of Communication*. Retrieved August 6, 2014. http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199524_ss20-1
- Keane, Webb. 2005. „The Hazards of New Clothes: What Signs Make Possible“, in *The Art of Clothing*. Ed by Suzanne Kucher. London: UCL Press, 1-16.
- Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics in a Nation-State*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1974. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin/ New York: De Gruyter.
- 2002. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen* 16(3), 6-18.
- Rancière, Jacques. 2007. „The Emancipated Spectator“, in *Artforum*, March 2007, 271– 80.
- 2009. „Contemporary Art and the Politics of Aesthetics“, in *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Raleigh: Duke University Press Books, 31-50.
- Reschke, Nadin. 2014. *Interview by Thomas Frank* [recording].
- Sennett, Richard. 2008a. *The Craftsman*. New Haven, CT: Yale University Press.
- 2008b. *Handwerk*. Berlin: Berlin Verlag.
- Simmel, Georg. 1908. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humboldt.
- 1971. *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*. Ed. by Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press.
- Young, Iris Marion. 1994. „Women Recovering Our Clothes“, in *On Fashion*, ed. By Shari Benstock and Suzanne Ferriss. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Wolf, Naomi. 1991a. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Morrow.
- 1991b. *Der Mythos Schönheit*. Reinbek: Rowohlt.