

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): Encountering the List. Georges Perec and the Archive
as Spatial Paradigm

Titel (deutsch): Begegnung mit der Liste. Georges Perec und das Archiv
als Raumparadigma

Author(s)/Autor(en): Amy Catania Kulper

Translator(s)/Übersetzer: SAW Communications: Norma Kessler

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 03 (12/2010), pp. 137–167.

Published by: Transcript Verlag, Bielefeld, on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Encountering the List

Georges Perec and the Archive as Spatial Paradigm

Archives, lists, and taxonomies are central to the narrative structure of French writer and filmmaker Georges Perec's writing. Transcending the impetus to impose spatial order, for Perec they are the locus of literary invention. Through an analysis of the spatial narratives of Perec's texts and, in particular, the transition from taxonomy to archive embodied in his works *Species of Spaces* (1974) and *Life: A User's Manual* (1978), Kulper describes three strategies that the discipline of architecture can learn from Perec's approach. Through Perec's example, architects can tap into the generative capacity of classification by activating the situation of the category (both its locus and the practices it engenders), by recognizing the creative potential inherent in the act of naming, and by allowing the multitude of empirical observations to yield to the figures that emerge from them.

Begegnung mit der Liste

Georges Perec und das Archiv als Raumparadigma

Archive, Listen und Taxonomien sind zentrale Elemente der Erzählstruktur in den Schriften des französischen Schriftstellers und Filmemachers Georges Perec. Für ihn, der den Drang nach Errichtung einer räumlichen Ordnung überwindet, sind sie der Ort literarischer Erfindung. Durch die Analyse von Perecs Raumerzählungen und insbesondere den Übergang von Taxonomie zu Archiv, der seinen Werken *Träume von Räumen* (1974) und *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (1978) innewohnt, umreißt Kulper drei Strategien, welche Architekten von Perecs Herangehensweise lernen können. Sie können erstens lernen, wie man die schöpferische Kraft der Klassifikation einsetzt, um Kategorien zu verorten. Zweitens können sie das Potenzial erschließen, das dem Akt der Namensgebung innewohnt und drittens können sie von Perec lernen, wie man aus der empirischen Beobachtung den Stoff für Figuren gewinnt.

In the summer of 1830, a historic debate between two renowned biologists, Baron Georges Cuvier and Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, took place. What was at stake in this debate? “Put briefly, the issue that caused the debate was the question whether the forms of organisms are determined by their function—the position defended by Cuvier—or whether all organic forms can be deduced from one basic type, regardless of their function—the view held by Geoffroy.”¹ Prior to this debate, form was the primary filter for the categorization of natural organisms. Cuvier’s contribution to modern biological thinking was to classify according to function rather than form. What relevance does this debate have for the discipline of architecture?

In an 1853 lecture entitled “Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre” (Sketch of a comparative theory of style), Gottfried Semper described his many visits to the Jardin des Plantes in Paris, where he was a student from 1826 until 1830. Whenever he visited the gardens, he was inexorably drawn to the displays of fossils and skeletons arranged by Cuvier; in particular he was fascinated by nature’s efficacy in producing such unity within diversity. As if struck by the potentially confining nature of this kind of typological thinking in architectural discourse, Semper draws an analogy between taxonomic species and artistic styles, and speculates that Cuvier’s system might imbue architecture with new methods of stylistic invention: “It could be important to designate some of these fundamental types of artistic forms and to follow their gradual progress.... Such a method, similar to the one followed by Baron Cuvier, when applied to art and especially to architecture, would at least help to gain a clear survey of the whole field and perhaps even the basis of a theory of style and a kind of *Topica* or method of invention, which could lead to some knowledge of the natural process of invention.”²

What is most notable about Semper’s speculation is his conclusion that importing

- 1 van Eck 1994: 216. This citation is from a chapter in which van Eck discusses the various manifestations of scientific organicism, and it is significant that in an effort to eschew art-historical categorization, Gottfried Semper turns to scientific taxonomic models in which the familial relationships are functional rather than visible. In another article I discuss the exchange of taxonomical schemas between Georges Buffon and Joachim Wincklemann; see Kulper 2006.
- 2 van Eck 1994: 228. Van Eck describes Semper’s project as a problem of meaning and interpretation. How can we access the art of the past without mindlessly imitating it? And this is where Semper locates the idea of invention. Van Eck writes: “The rest of his career ... was devoted to these problems, which could be described as, in the first place, a search for a scheme of interpretation of the visual arts; secondly, a concern with articulating the nonliteral meanings of visual art; and in the third place, a search for the systematic laws that regulate the development of artistic tradition.” van Eck 1994: 229. This third ambition, the search for systematic laws, leads to the identification of invariant characters that eschew traditional art historical categories.

taxonomies from natural history might spawn “natural processes of invention” in architecture. More precisely, any analogy between the classification of living species and man-made artifact requires an appropriate level of comparison. Semper identified groups of artifacts by a set of invariants. These invariants do not rely on art-historical categories, but on the logic inherent to both matter and fabrication. Thus artifacts belonging to one specific group can stem from different epochs; Semper conceives of families of textile, tectonic, ceramic, and stereotomic arts. Using Semperian theory as a source for invention would mean thinking about new objects as necessarily being part of existing groups of artifacts. Creativity would therefore be enhanced by the identification of invariant characters common to all items belonging to a specific group, no matter whether they were old or new.

It is against this background that I would like to consider the spatial narratives of Georges Perec, and in particular, the transition from taxonomy to archive embodied in his texts *Species of Spaces* (1974) and *Life: A User’s Manual* (1978). Different from Semper’s approach, Perec’s methods do not, at first glance, resort to general theories and available systems of classification. His lists and inventories seem to be empirically obtained through meticulous observations and the description of material settings,

Im Sommer 1830 gab es eine historische Debatte zwischen zwei berühmten Biologen, Baron Georges Cuvier und Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Worum ging es dabei? „Kurz gesagt war die Frage, die diese Debatte auslöste, ob die Formen von Organismen von deren Funktion bestimmt werden – die Meinung von Cuvier – oder ob alle organischen Formen aus einem Grundtypus hergeleitet werden können, unabhängig von deren Funktion – die Meinung von Geoffroy.“¹ Vor dieser Debatte war die Form das Hauptbestimmungselement bei der Kategorisierung von Organismen der Natur. Cuviers Beitrag zum modernen Denken in der Biologie bestand darin, nach Funktion und nicht nach Form zu kategorisieren. Welche Bedeutung hat diese Debatte für die Architekturdiziplin?

In einer Vorlesung mit dem Titel „Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre“ im Jahr 1853 erzählte Gottfried Semper von seinen vielen Besuchen im Jardin des Plantes in Paris, wo er von 1826 bis 1830 studierte. Immer wenn er den botanischen Garten besuchte, fühlte er sich magisch von der Sammlung von Fossilien und Skeletten, die Cuvier aufgebaut hatte, angezogen, und besonders war er fasziniert davon, wie effizient die Natur eine solche Einheit innerhalb der Vielfalt produzieren konnte. Tief beeindruckt von den möglichen Eingrenzungen, die diese Art typologischen Denkens für den Architekturdiskurs bieten könnte, zieht Semper eine Analogie zwischen taxonomischen Gattungen und Kunststilen und wagt die These, dass Cuviers System neue Methoden der Erfindung im Bereich der Stile für die Architektur bieten könnte: „Es dürfte von Wichtigkeit sein, einige dieser Grundtypen der künstlerischen Formen zu bezeichnen und sie in ihrem stufenweisen Fortschritte... zu verfolgen. Eine solche Methode, ähnlich derjenigen, welche Baron Cuvier befolgte, auf die Kunst und speziell auf die Architektur angewandt, würde zum mindesten dazu beitragen, einen

klaren Überblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile und einer Art von Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte.“²

Bemerkenswert an Sempers Überlegungen ist seine Schlussfolgerung, wonach das Übernehmen von Taxonomien aus der Naturkunde „natürliche Prozesse der Erfindung“ in der Architektur hervorbringen könnten. Genauer gesagt, für jede Analogie zwischen der Klassifikation von Lebewesen und vom Menschen geschaffenen Artefakten bedarf es einer angemessenen Vergleichsebene. Semper identifizierte Gruppen von Artefakten durch eine definierte Reihe unveränderlicher Merkmale. Diese Invarianten haben keinen Bezug zu kunsthistorischen Kategorien, sondern zu der Logik, die mit der Materie und der Fertigung zusammenhängt. Damit können Artefakte, die zu einer bestimmten Gruppe gehören, aus unterschiedlichen Epochen stammen; für Semper gab es die Familien der textilen Kunst, der Tektonik, der Keramik und der Stereotomie. Wenn man Sempers Theorie als eine Quelle für Erfindungen nutzen würde, hieße das, dass neue Objekte zwangsläufig Teil

- 1 Zitiert in van Eck 1994: 216. Dieses Zitat stammt aus einem Kapitel, in dem van Eck die verschiedenen Manifestationen eines wissenschaftlichen Organismus beschreibt. Es ist bedeutend, dass Gottfried Semper, auf den wir gleich zu sprechen kommen, in seinem Versuch, kunsthistorische Kategorisierungen zu vermeiden, sich wissenschaftlichen taxonomischen Modellen zuwendet, in denen die verwandtschaftlichen Beziehungen auf funktionaler und nicht auf sichtbarer Ebene bestehen. In einem anderen Artikel bespreche ich die Wechselwirkung taxonomischer Schemata von Georges Buffon und Joachim Winckelmann, siehe Kulper 2006.
- 2 Zitiert in van Eck: 2004: 228. Van Eck beschreibt Sempers Projekt als ein Problem von Bedeutung und Interpretation. Wie kann auf die Kunst der Vergangenheit zugegriffen werden, ohne sie gedankenlos zu imitieren? Genau hier verortet Semper die Idee der Erfindung. Van Eck schreibt: „Den Rest seiner Karriere widmete er sich diesen Problemen, die sich erstens als eine Suche nach einem Interpretationsschema der darstellenden Künste beschreiben ließen, zweitens als ein Ringen um Ausdruckselemente für die figurativen Bedeutungen der darstellenden Künste und drittens als eine Suche nach den Gesetzmäßigkeiten, die die Entwicklung der künstlerischen Tradition steuern.“ van Eck 1994: 229 [Dt. Übers.: SAW]. Dieser dritte Punkt, die Suche nach den Gesetzmäßigkeiten, führt zum Erkennen unveränderlicher Merkmale, die traditionelle kunsthistorische Kategorien vermeiden.

situations, and patterns of use found in everyday life. If Péc's spatial narratives can activate the list for the purpose of invention, can the discipline of architecture too see beyond the epistemological certainty of the list, the taxonomy, or the archive—methodological appropriations from scientific disciplines—to their inventive capacity?

Before proceeding with this question, a clarification of terminology and conceptual lineage is in order. This argument is predicated upon the relationship between lists, archives, and taxonomies in Péc's work and their potential applications to the practice of architecture. "Lists" refer to an ad hoc collection or inventory that is random, and that seeks to be exhaustive while always remaining open-ended. Similarly, an "archive" refers to the assimilation or collection of things; however, the question of access to archives imposes an order upon the randomness of a list—things must be stored in such a way that they can be easily retrieved, and typically this entails either the imposition of a chronology or a serialization of some sort. This ordering of the archive entails a prioritized sense of organization, a connotation of the term that is preserved in the verb "archive," alluding to the transfer of materials to a lower level in the hierarchy of memories. And while the list can be entirely subjective, and may thus fall squarely within the realm of privacy, the archive confers upon its contents the status of public records. "Taxonomy" represents the most rigid organization of the three terms, for it seeks familial or genealogical affiliations among things according to general laws or principles. Taxonomies are systematic worldviews, and the example of Cuvier illustrates that it is possible to shift the criteria of familial relations to such an extent that these affinities are no longer even visible.³ Function, then, is accessed through this systematic understanding, emancipating taxonomies to the status of the universal, and creating a science of classification. Thus it is possible to consider the relationship of the list, the archive, and the taxonomy with respect to three different conceptual trajectories: their locus, their collective status as nouns and verbs, and their proximity to experience.

3 See Foucault 1970 [1966]: 288. Foucault writes: "From Cuvier onward, function, defined according to its non-perceptible form as an effect to be attained, is to serve as a constant middle term and to make it possible to relate together totalities of elements without the slightest visible identity." Tacit, I believe, in Foucault's argument is a potential logic for the shift from taxonomic to archival organization in Péc's narratives. At this moment when the logic of belonging together ceases to be visible, the common ground of the taxonomy is potentially lost to us, which is why his reference to Borges's Chinese encyclopedia is amusing and unsettling in equal measure.

From the vantage point of locus, the private nature of the list, the status of the archive as a housing of public documents, and the emancipated universality of the taxonomy are revealed. The combination and reciprocity of passive and active, reified and generative connotations of lists, archives, and taxonomies, the fact that each operates as both a noun and a verb, attests to their continuing stakes in both continuity and invention. And finally, with respect to the proximity to experience, the list is a product of immediacy, the archive mediates between immediacy and memory, and the taxonomy assumes a position of distance and omniscience, elevating the enterprise to a science of classification and its results to epistemological certainties.

Housing the Archive

It is not inconsequential that Péc locates his literary forays into the list—his spatial narratives laden with ubiquitous taxonomies and abundant archives—in domestic settings. *Species of Spaces*, a non-fictional narrative commissioned by a collaborator trained as an architect and written while Péc held a full-time job as an archivist in a scientific research laboratory, begins with an act of Semperian invention. The first space under consideration in this narrative is the space of the page, but again, not a generic page, rather a page upon which Péc's first words are "I write ..." Through this inscription, the author domesticates the page, filling it, habituating it with words that describe his own tendencies as a writer, words that territorialize the page as a spatial entity, words that simultaneously render him as both author and subject of the exercise. From the discrete space of the page, Péc extends his topological investigation incrementally, from page

einer bestehenden Gruppe von Artefakten sind. Kreativität gründet in der Bestimmung invarianter Merkmale, die allen Objekten einer Gruppe eigen sind, ganz unabhängig davon, ob sie alt oder neu sind.

Vor diesem Hintergrund sollen die Raumerzählungen von Georges Perec und insbesondere der Übergang von Taxonomie zu Archiv, wie er in seinen Texten *Träume von Räumen* (*Espèces d'espaces*, 1974, dt. Erstausgabe 1990) und *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (*La vie mode d'emploi*, 1978, dt. Erstausgabe 1982) zum Ausdruck kommt, untersucht werden. Im Gegensatz zu Sempers Ansatz greifen Perecs Methoden auf den ersten Blick nicht auf allgemeine Theorien der Klassifikation und deren verfügbare Systeme zurück. Seine Listen und Inventare scheinen empirisch durch sorgfältige Beobachtungen und die Beschreibung tatsächlich vorhandener Szenarien, Situationen und Verwendungsmuster aus dem Alltag ermittelt zu sein. Wenn Perecs Raumerzählungen die Liste zum Zweck der Erfindung aktivieren können, kann dann auch die Architekturdiziplin hinter die epistemologische Gewissheit der Liste, der Taxonomie oder des Archivs – methodologische Aneignungen aus naturwissenschaftlichen Disziplinen – auf deren narratives Potenzial blicken?

Bevor näher auf diese Frage eingegangen werden soll, bedarf es einer Klärung der Terminologie und der Herleitung der Konzepte. Die Diskussion baut auf der Beziehung zwischen Listen, Archiven und Taxonomien in den Arbeiten von Perec und deren mögliche Anwendbarkeit auf die Praxis in der Architektur auf. „Liste“ bedeutet eine ad-hoc-Sammlung oder ein Inventar, die ungeordnet und zufällig sind und versuchen, vollständig zu sein, jedoch immer offen bleiben. In ähnlicher Weise bezieht sich ein „Archiv“ auf die Aneignung oder Sammlung von Dingen. Aber aufgrund der Forderung nach Zugänglichkeit zu den Archiven muss die Zufälligkeit einer Liste in eine Ordnung überführt werden – die Dinge müssen so aufbewahrt werden, dass sie leicht zurückverfolgt werden können. Daraus folgt in der Regel entweder die Einführung einer Chronologie oder einer anderen Form der Rei-

hung. Für dieses Ordnen eines Archivs bedarf es primär einer Organisationsbereitschaft, und genau diese Bedeutung schwingt auch in dem Verb „archivieren“ mit, das darauf anspielt, Material in eine tiefere Ebene in der Hierarchie der Erinnerungen zu verlagern. Und während die Liste absolut subjektiv und damit etwas ganz Privates, Persönliches sein kann, verleiht das Archiv seinen Inhalten den Status öffentlicher Aufzeichnungen. „Taxonomie“ bezeichnet die strengste Organisationsform unter den drei Begriffen, denn sie sucht auf der Basis allgemeiner Gesetze oder Grundsätze nach verwandtschaftlichen beziehungsweise genealogischen Verbindungen zwischen den Dingen. In Taxonomien wird die Sicht auf die Welt systematisiert, und das Beispiel Cuviers zeigt, dass es möglich ist, die Kriterien verwandtschaftlicher Beziehungen in einem solchen Ausmaß zu verändern, dass diese Affinitäten gar nicht mehr sichtbar sind.³ Den Zugang zur Funktion erhält man durch dieses systematische Verstehen, wodurch die Taxonomien den Status des Universellen erhalten und eine Wissenschaft der Klassifikation geschaffen wird.

Daher ist es möglich, die Beziehung von Liste, Archiv und Taxonomie anhand von drei unterschiedlichen konzeptionellen Überlegungen zu betrachten: ihrem Ort, ihrem Status als Substantive und Verben sowie ihrer Nähe zur Erfahrung. Hinsichtlich des Ortes werden die Privatheit der Liste, der Status des Archivs als Heimstatt öffentlicher Dokumente und die errungene Universalität der Taxonomie deutlich. Die Kombination und Reziprozität von passiv und

3 Siehe Foucault 1974 [1966]: 324. Foucault schreibt: „Seit Cuvier dient die in der nicht wahrnehmbaren Form der zu erreichenden Wirkung definierte Funktion als mittleres konstantes Glied und gestattet, Gesamtheiten aus Elementen, die der geringsten sichtbaren Identität ermangeln, aufeinander zu beziehen.“ Unausgesprochen, glaube ich, liegt in Foucaults Aussage eine mögliche Erklärung für den Wechsel von einer taxonomischen Ordnung hin zu einer Ordnung in Archiven in Perecs Erzählungen. In dem Moment, da die Logik, die alles zusammenhält, nicht mehr sichtbar ist, geht für den Leser oder Betrachter die gemeinsame Grundlage der Taxonomie unter Umständen verloren, und dies ist wohl auch der Grund, warum sein Bezug zu der chinesischen Enzyklopädie von Borges in gleichem Maße amüsant wie auch verunsichernd ist.

to bed, from bed to bedroom, from bedroom to apartment, from apartment to apartment building, from apartment building to street, from street to neighborhood, from neighborhood to town, from town to countryside, from countryside to country, from country to Europe, from Europe to the world, and from the world right back to space where his narrative began. This topological movement from the page to the world takes what is most familiar and known as its conceit, and proceeds to domesticate increasingly larger spatial territories through this lens. However, beginning with the most intimate topology—the page—Perec establishes this stable situation as the locus of invention as well. His exploitation of the spatiality of the page coupled with his inclination to subjectivize a purportedly “objective” classification of territories, constitute acts of invention that the seemingly benign act of taxonomizing appears to preclude.

The novel *Life: A User's Manual* also makes use of a domestic setting, in this case, a Parisian apartment building. Perec first toyed with the idea of the novel in the section of *Species of Spaces* devoted to the apartment building, in which he writes: “I imagine a Parisian apartment building whose façade has been removed ... so that all the rooms in front, from the ground floor up to the attics, are instantly and simultaneously visible. The novel, whose title is *Life: A User's Manual* restricts itself...to describing the rooms thus unveiled and the activities unfolding in them...”⁴ Perec cites Saul Steinberg’s 1952 cartoon *The Art of Living* [→ fig. 1] as a source of inspiration for the novel, and brainstorms, in the form of a list extending almost three pages, about the sorts of things to be found in such a place [→ fig. 2]. The ad hoc nature of this list, which details everything contained within the apartment building, from termites to toy trains, appears to carry over into the novel, whereas the table of contents reads like a haphazard inventory, placing occupants—“Two *Beaumont*”—in seamless adjacency with equipment—“Thirty-Eight *Lift Machinery*”—and locales within the building—“Sixty-Eight *On the Stairs*.”

- 4 Perec 1997 [1974]: 40. The conventions of removing the façade or representing an inhabited section are not new to the discipline of architecture. See Periton 2004: 289–304. Unique to Steinberg’s cartoon within this representational trajectory is that the drawing is not so much about the lifestyle of the inhabitants of the apartments as it is concerned with an inventory of their belongings as a demonstration of that lifestyle.
- 5 Perec 1997 [1974]: 41.
- 6 Vesely 2004: 368. In the context of Vesely’s argument about the paradigmatic nature of dwelling, these examples are cited as evidence of the fact that early twentieth century projects for experimental houses, were not, in the end, very experimental. The stability of the domestic situation, in Vesely’s sense, becomes the locus of continuity in the archive, which is a continuity of practice.

However, upon closer examination, Perec adheres to certain genealogical principles in the list in *Species of Spaces*; for example, he observes “ten adult individuals of the male sex” and then differentiates them based upon their activities, “...one is typing...one is having a shower...one is eating toast.”⁵ Embodied in this transition from *Species of Spaces* to *Life: A User's Manual* is a subtle shift in Perec’s writing, in which the archive supplants the taxonomy as the paradigmatic source of spatial order. In the table of contents of *Life: A User's Manual*, the ordering of space according to species yields to space that is ordered according to local affinities and coincidental adjacencies, much like the archive. Perec’s directive to make the content of the apartment building “instantly and simultaneously visible” privileges chance occurrences and instigates an ordering system predicated upon contingency and local inflection. Perec acknowledges Saul Steinberg’s act of representational invention—the removal of the façade from the apartment building. The subsequent shift in his writing from taxonomy to archive attempts to tap into the creative potential and inventive possibilities of non-familial adjacency.

Perec’s taxonomic and archival lists are located in domestic settings because the domestic represents the ultimate paradigmatic situation. Dalibor Vesely describes the role of the paradigmatic situation as organizing “individual events and elements of praxis” and conferring upon them “a higher and more universal meaning.”⁶ Vesely articulates the stability and continuity of the domestic setting when he writes: “The best

aktiv, verdinglichten und schöpferischen Konnotationen von Listen, Archiven und Taxonomien, die Tatsache, dass alle in gewisser Form sowohl Substantiv wie auch Verb sein können, ist ein Beweis für deren beständige Einsatzmöglichkeiten sowohl im Bereich der Kontinuität als auch der Erfindung. Und schließlich ist die Liste bezüglich ihrer Nähe zur Erfahrung ein Produkt der Unmittelbarkeit, das Archiv vermittelt zwischen Unmittelbarkeit und Erinnerung, und die Taxonomie nimmt eine Position von Distanz und Allwissenheit ein und erhebt das Unterfangen zu einer Wissenschaft der Klassifikation und deren Ergebnisse zu epistemologischen Gewissheiten.

Dem Archiv eine Heimstatt geben

Es folgt einer gewissen Logik, dass Perec seine literarischen Ausflüge in die Welt der Listen – seine Raumerzählungen voller allgegenwärtiger Taxonomien und üppiger Archive – in häuslichen Umgebungen ansiedelt. *Träume von Räumen*, eine sachliche Erzählung, die von einem Kollegen mit einer Architekturausbildung in Auftrag gegeben worden war und geschrieben wurde, als Perec in Vollzeit als Archivar bei einem wissenschaftlichen Forschungslabor arbeitete, beginnt mit einem Akt Semper'scher Erfindung. Der erste Raum, der in dieser Erzählung betrachtet wird, ist der Raum der Buchseite, aber nicht irgendeiner Seite, sondern einer Seite, auf der Perecs erste Worte „Ich schreibe...“ stehen. Durch diese Beschriftung domestiziert der Autor die Seite – füllt sie, arbeitet auf ihr, gewöhnt sie an Wörter, die seine eigenen Neigungen als Schriftsteller beschreiben, Wörter, die sich auf der Seite als eine räumliche Einheit ihren Platz erobern, Wörter, die ihn gleichzeitig zum Autor und zum Subjekt der Übung machen. Vom diskreten Raum der Seite, dehnt Perec seine topologischen Erkundungen aus und lässt sie immer weitere Kreise ziehen, von der Seite zum Bett, vom Bett zum Schlafzimmer, vom Schlafzimmer zur Wohnung, von der Wohnung zum Wohnhaus, vom Wohnhaus zur Straße, von der Straße zum Stadtviertel, vom Stadtviertel zur

Stadt, von der Stadt zum Kreis, vom Kreis zum Land, vom Land zu Europa, von Europa zur Welt und von der Welt direkt zurück zum Raum, in dem seine Erzählung begann. Seine topologische Bewegung von der Seite zur Welt beginnt mit dem Vertrauten und Wohlbekannten und domestiziert davon ausgehend immer größere Räume und Gebiete. Aber indem Perec mit der intimsten Topologie – der Buchseite – beginnt, baut er diese stabile Situation auch als den Ort der Erfindung auf. Er nutzt die Räumlichkeit der Seite und verbindet damit seine Neigung, eine angeblich „objektive“ Klassifikation der Territorien zu subjektivieren; dies lässt Akte der Erfindung entstehen, die der scheinbar harmlose Akt des Taxonomierens auszuschließen scheint.

Der Roman *Das Leben. Gebrauchsanweisung* nutzt ebenfalls eine häusliche Szenerie, in diesem Fall ein Wohnhaus in Paris. Perec spielte zunächst mit der Idee des Romans in dem Teil von *Träume von Räumen*, der dem Mietshaus gewidmet ist und in dem er schreibt: „Ich stelle mir ein Pariser Mietshaus vor, dessen Fassade entfernt worden ist, so daß vom Erdgeschoß bis zu den Mansarden alle nach vorne liegenden Räume augenblicklich und gleichzeitig sichtbar sind. Der Roman – dessen Titel ‚Das Leben, Gebrauchsanweisung‘ lautet – beschränkt sich darauf, die so enthüllten Räume sowie die sich darin abspielenden Tätigkeiten zu beschreiben.“⁴ Perec nennt den Cartoon *The Art of Living* aus dem Jahr 1952 [→ Abb. 1] von Saul Steinberg als eine wichtige Inspirationsquelle für seinen Roman und erarbeitet darüber hinaus Assoziationsketten in Form einer fast drei Seiten langen Liste der Dinge, die an einem solchen Ort zu finden sind [→ Abb. 2]. Das Spontane der Liste, in der alles, was in dem Wohngebäude zu finden ist, aufgeführt wird, von Termiten

4 Perec 1994 [1974]: 52. Die Konvention, die Fassade zu entfernen oder einen bewohnten Schnitt darzustellen, ist in der Architektur nichts Neues. Siehe Periton 2004: 289–304. Das Besondere an Steinbergs Cartoon in dieser Entwicklungslinie ist, dass die Zeichnung nicht so sehr vom Lebensstil der Bewohner der Wohnungen handelt, sondern sich mit einem Inventar der Dinge, die ihnen gehören, als eine Darstellung von eben diesem Lebensstil befasst.

DOUBLING UP

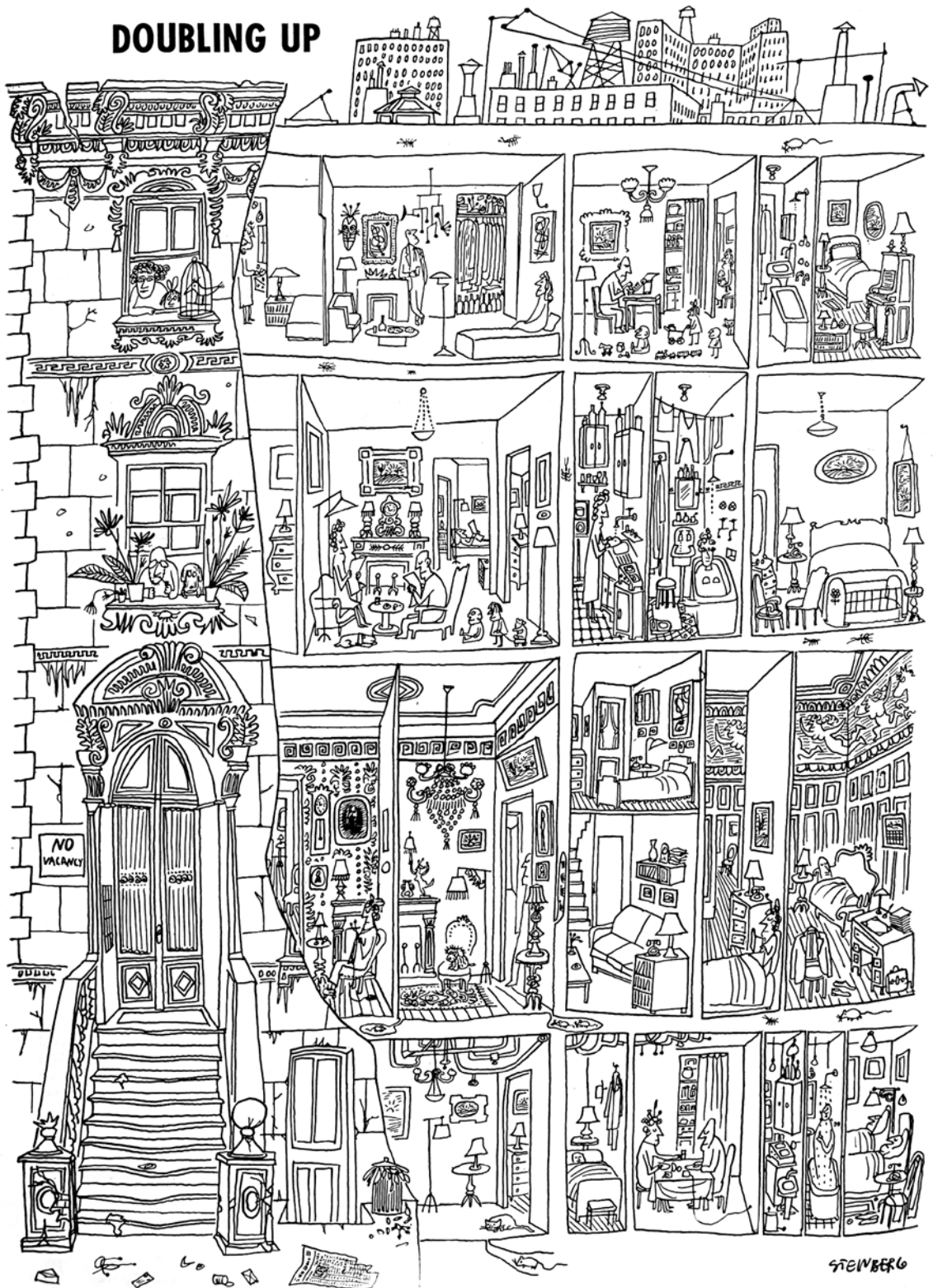


Abb. 1

Saul Steinberg, *Doubling Up*, 1946. Tinte auf Papier.
Diese Zeichnung wurde später als *The Art of Living* in einem gleichnamigen Buch veröffentlicht.

Fig. 1

Saul Steinberg, *Doubling Up*, 1946. Ink on paper.
This drawing was later published as *The Art of Living* in a book of the same title.

- 3 bathrooms. The one on the third floor is empty, in the one on the second, a woman is taking a bath; in the one on the ground floor, a man is having a shower.
- 3 fireplaces, varying greatly in size, but all on the one axis. None of them is working (no one has lit a fire in them, if you prefer). The ones on the first and second floors are equipped with fire-dogs; the one on the first floor is split into two by a partition which also divides the mouldings and the ceiling rose.
- 6 candelabra and one Calder-style mobile
- 5 telephones
- 1 upright piano with stool
- 10 adult individuals of the male sex, of whom
- 1 is having a drink
 - 1 is typing
 - 2 are reading the newspaper, one sitting in an armchair, the other stretched out on a divan
 - 3 are asleep
 - 1 is having a shower
 - 1 is eating toast
 - 1 is coming through the doorway into a room where there is a dog
- 10 adult individuals of the female sex, of whom
- 1 is doing her chores
 - 1 is sitting down
 - 1 is holding a baby in her arms
 - 2 are reading, one, sitting down, the newspaper, the other, lying down, a novel
 - 1 is doing the washing-up
 - 1 is having a bath
 - 1 is knitting
 - 1 is eating toast
 - 1 is sleeping
- 6 young children, 2 of whom are certainly little girls and 2 certainly little boys
- 2 dogs
- 2 cats
- 1 bear on wheels
 - 1 small horse on wheels
 - 1 toy train
 - 1 doll in a pram
 - 6 rats or mice

Abb. 2

Georges Perec, *Träume von Räumen*. Das Mietshaus: Beschreibung des Inhalts des Gebäudes, das in Saul Steinbergs *Doubling Up* dargestellt ist.

Fig. 2

Georges Perec, *Species of Spaces*. The Apartment Building: description of the contents of the building depicted in Saul Steinberg's *Doubling Up*.

- a fair number of termites (it's not certain they are termites; the sorts of animals in any case that live in floorboards and walls)
- at least 38 pictures or framed engravings
- 1 negro mask
- 29 lights (over and above the candelabra)
- 10 beds
- 1 child's cot
- 3 divans, one of which serves uncomfortably as a bed
- 4 kitchens or rather kitchenettes
- 7 rooms with parquet flooring
- 1 carpet
- 2 bedside rugs or mats
- 9 rooms where the floor is no doubt covered with moquette
- 3 rooms with tiled floors
- 1 interior staircase
- 8 pedestal tables
- 5 coffee tables
- 5 small bookcases
- 1 shelf full of books
- 2 clocks
- 5 chests of drawers
- 2 tables
- 1 desk with drawers with blotting-pad and inkwell
- 2 pairs of shoes
- 1 bathroom stool
- 11 upright chairs
- 2 armchairs
- 1 leather briefcase
- 1 dressing gown
- 1 hanging cupboard
- 1 alarm clock
- 1 pair of bathroom scales
- 1 pedal bin
- 1 hat hanging on a peg
- 1 suit hanging on a hanger
- 1 jacket hanging on the back of a chair
- washing drying
- 3 small bathroom cabinets
- several bottles and flasks
- numerous objects hard to identify (carriage clocks, ashtrays, spectacles, glasses, saucers full of peanuts, for example)

place to start is the sphere of typical situations close to everyday existence. Because we always live somewhere, the situations most familiar to us are those related to the place of our dwelling. These have changed very little in comparison to situations related to other spheres of life—places of work and places of commercial and public life, such as schools, hospitals, theaters, and museums.¹⁷ The persistence and constancy of the domestic setting, its paradigmatic nature, proffer the continuity against which taxonomic difference can appear.

Jacques Derrida, in his unpacking of the etymology of archive in the text *Archive Fever*, reveals another important connection between the archive and the domestic setting when he writes: "...the meaning of 'archive,' its only meaning, comes to it from the Greek *arkheion*: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded."¹⁸ Here, Derrida designates the dwelling as the place where domestic and institutional practices meet: "At the intersection of the topological and the nomological, of the place and the law, of the substrate and the authority, a scene of domiciliation becomes at once visible and invisible."¹⁹ What Derrida's observations about the archive make clear is that encountering the list is an act of domiciliation, both tacit and explicit. His use of the term "domiciliation" suggests that for Derrida the domestic is more than a locale; it is also a practice. In both *Species of Spaces* and *Life: A User's Manual* Percec is similarly acknowledging the role of the domestic setting in situating the list, both spatially and with respect to practice. In Percec's writing the domestic is a paradigmatic situation framed as both setting and event, which constitutes an interface between private and institutional practices. Percec's fascination with materialism is apparent in spatial narratives that feature the domestic as the locus of cultural commodification. The detritus of everyday life renders the denizens of the domestic as both collectors and curators of their own chosen lifestyles. Through the act of housing the archive, Percec embraces the situation of the list, rather than pursuing

7 Vesely 2004: 376.

8 Derrida 1995: 2.

9 Derrida 1995: 3. Derrida's evocation of domesticity that is both visible and invisible establishes the domestic as the reciprocity of setting and event, or of locus and practice. In Percec's fiction, the visible dimensions of domiciliation are the purview of the lists, archives, and taxonomies, whereas the invisible resides in the domestic practices of the narrative.

classification as a universal condition of abstraction. For the discipline of architecture, the intersection between the internal logic of the list, archive, or taxonomy and its spatial situation can potentially become the locus of invention.

Naming the Species

Before happening upon a single written word by Percec, the reader of *Species of Spaces* first encounters an image from Lewis Carroll's *Hunting of the Snark* entitled "Map of the Ocean" [→ fig. 3]. This image, or lack of image as the case may be, is revelatory with respect to Percec's taxonomic project. In naming the image "Map of the Ocean," Carroll evokes certain taxonomic conventions. He alludes to the ocean as something that we can name, map, and definitively know, and his deployment of the geometric frame gives visual expression to this epistemological certitude. Paradoxically, the absence of anything within that frame articulates the utter folly of taxonomic endeavors. The blankness of the image points simultaneously to the overwhelming extensity of the ocean and to the human inability to comprehend its scale or understand it in any meaningful way. For Percec, this image establishes the tone for all of his future taxonomic endeavors. In naming, Percec consistently evokes conventions, while cleverly subverting conventional expectations and counteracting the very logic of classification. In this sense, he is explicitly augmenting Semperian invention, paradoxically through the practice of naming—an act that tends to limit conceptual possibilities through the conceit of "knowing" something, rather than extemporaneously riffing on an idea to produce projective trajectories.

In his discussion of archives, Derrida references the "nomological principle"—

bis Spielzeugeisenbahnen, scheint in den Roman hineinzureichen, dessen Inhaltsverzeichnis sich wie eine willkürliche Zusammenstellung liest und in dem die Bewohner – „Zweites Kapitel: Beaumont“ – übergangslos neben Gerätschaften – „Achtunddreißigstes Kapitel: Maschinenraum des Aufzugs“ – und Schauplätzen innerhalb des Gebäudes – „Achtundsechzigstes Kapitel: Treppenhaus“ stehen.

Bei näherer Betrachtung folgt Perec in der Liste in *Träume von Räumen* jedoch bestimmten genealogischen Grundsätzen. So beobachtet er beispielsweise „10 Erwachsene männlichen Geschlechts“ und arbeitet dann Unterschiede anhand ihrer Aktivitäten heraus, „...1 schreibt Schreibmaschine... 1 duscht...1 isst Toastscheiben“.⁵ In diesem Übergang von *Träume von Räumen* zu *Das Leben. Gebrauchsanweisung* findet sich ein sachter Wandel in Percs Schreibstil, bei dem das Archiv die Taxonomie als die paradigmatische Quelle räumlicher Ordnung ablöst. Im Inhaltsverzeichnis von *Das Leben. Gebrauchsanweisung* weicht das Ordnen von Raum gemäß bestimmter Gattungen einem Raum, der gemäß örtlicher Affinitäten und zufälliger Nachbarschaftsbeziehungen ganz ähnlich wie ein Archiv geordnet wird. Percs Vorgabe, den Inhalt des Wohnhauses „augenblicklich und gleichzeitig sichtbar“ zu machen, gibt zufälligen Begebenheiten den Vorzug und inspiriert zu einem Ordnungssystem, das auf Unvorhergesehenem und örtlichen Wendungen aufbaut. Perec erkennt Saul Steinbergs Akt darstellerischer Erfindung an – die Entfernung der Fassade von dem Wohngebäude. Die anschließende Wendung in seinem Werk von der Taxonomie zum Archiv versucht, das kreative Potenzial und die erfinderischen Möglichkeiten der nicht-verwandtschaftlichen Nachbarschaftsbeziehungen zu nutzen.

Percs taxonomische Listen sowie seine Archivlisten sind in häuslichen Umgebungen verortet, weil das Häusliche die ultimative paradigmatische Situation darstellt. Dalibor Vesely beschreibt die Rolle der paradigmatischen Situation als das Organisieren „einzelner Ereignisse und Elemente der Praxis“ und das Zuordnen „einer höheren und

universelleren Bedeutung“.⁶ Vesely beschreibt die Stabilität und Kontinuität der häuslichen Umgebung folgendermaßen: „Der beste Ausgangsort ist der Bereich der typischen Situationen, die eng mit dem alltäglichen Leben zusammenhängen. Da wir immer irgendwo wohnen, sind die Verhältnisse, die uns am vertrautesten sind, diejenigen mit einem Bezug zu dem Ort, an dem wir wohnen, zu unserer Wohnung. Diese haben sich nur wenig verändert im Vergleich zu den Verhältnissen in anderen Bereichen unseres Lebens – Orte der Arbeit und Orte des Geschäfts- und öffentlichen Lebens, wie Schulen, Krankenhäuser, Theater und Museen.“⁷ Der Fortbestand und die Beständigkeit der häuslichen Umgebung, deren paradigmatisches Wesen, bilden die Kontinuität, vor der sich ein taxonomischer Unterschied abzeichnen kann.

Jacques Derrida analysiert die Etymologie des Archivs in dem Text *Dem Archiv verschrieben* und macht damit eine weitere wichtige Verbindung zwischen dem Archiv und der häuslichen Umgebung deutlich. Daher, so Derrida, „kommt der Sinn von ‚Archiv‘, dessen einziger Sinn von dem griechischen *archeion*: zuerst ein Haus, ein Wohnsitz, eine Adresse, die Wohnung der Magistratsangehörigen, der *archontes*, diejenigen, die geboten.“⁸ Hier beschreibt Derrida die Wohnung als den Ort, an dem häusliche und institutionelle Praktiken zusammentreffen: „In der Überkreuzung des Topologischen und Nomologischen, von Ort und Gesetz, Träger und Autorität, wird ein Schauplatz verbindlicher Ansiedlung sichtbar und unsichtbar zugleich.“⁹ (S. 150) Derridas Beobachtungen hinsichtlich der Archive machen deutlich, dass die Begegnung mit der Liste implizit und explizit ein Akt der

5 Perec 1994 [1974]: 53.

6 Vesely 2004: 268 [Dt. Übers.: SAW]. Innerhalb Veselys Argumentation hinsichtlich des paradigmatischen Wesens des Wohnens werden diese Beispiele als Beweis für die Tatsache genannt, dass experimentelle Hausprojekte zu Beginn des 20. Jahrhunderts letztlich gar nicht so sehr experimentell waren. Die Stabilität der häuslichen Situation im Sinne Veselys wird zum Ort der Kontinuität in dem Archiv, das heißt eine Kontinuität der Praxis.

7 Vesely 2004: 376 [Dt. Übers.: SAW].

8 Derrida 1997 [1995]: 11.

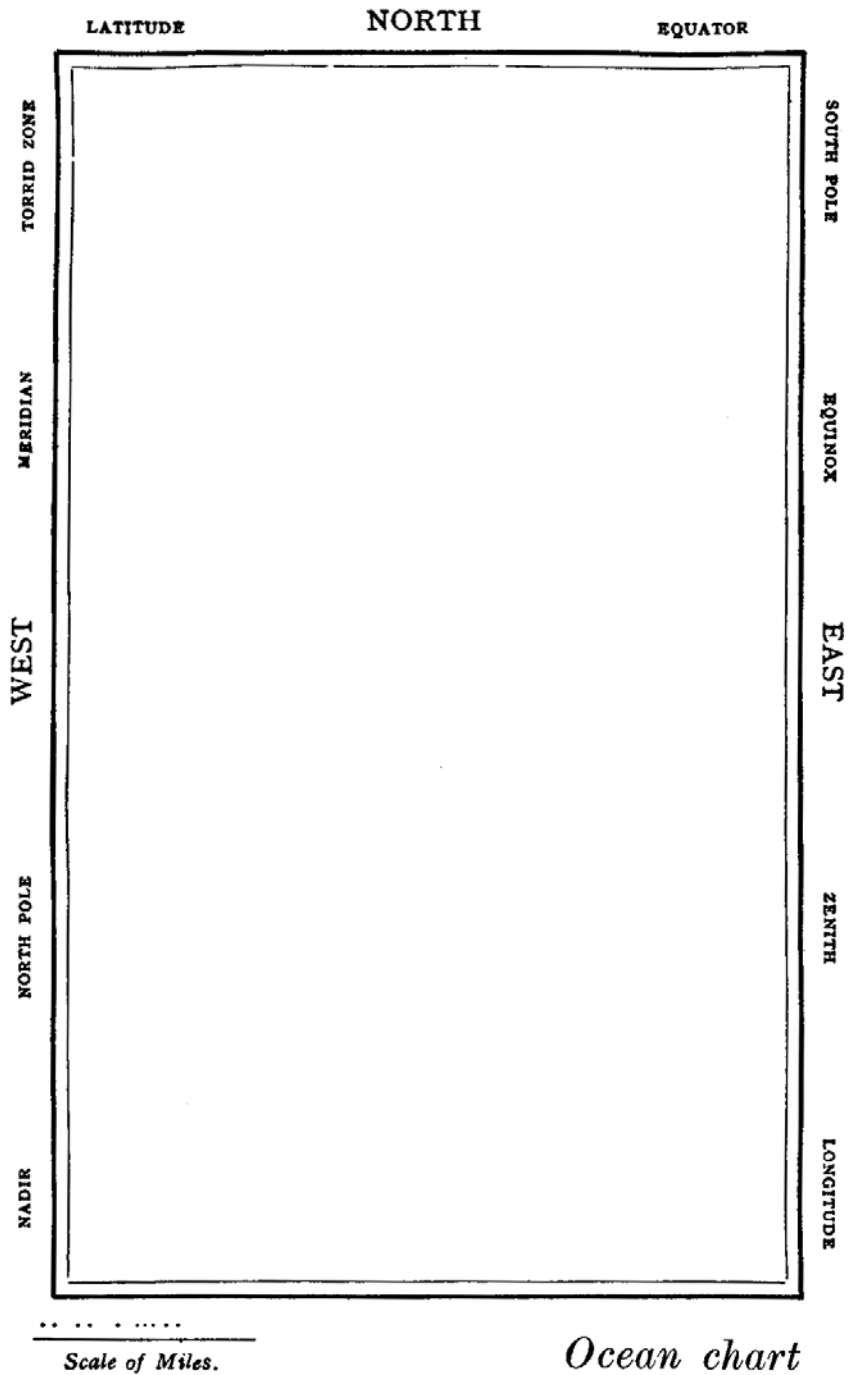


Abb. 3
Henry Holiday, *Seekarte*, aus Lewis Carroll's
Die Jagd nach dem Schnark, 1874.

Fig. 3
Henry Holiday, *Ocean Chart*, from Lewis Carroll's
Hunting of the Snark, 1874.

Domestizierung ist. Seine Verwendung des Begriffs „Domizilierung“ [verbindliche Ansiedlung] lässt vermuten, dass für Derrida das Häusliche mehr als ein Schauplatz ist, es ist auch eine Praxis. Sowohl in *Träume von Räumen* als auch in *Das Leben. Gebrauchsanweisung* erkennt Percec in ähnlicher Weise die Rolle der häuslichen Umgebung beim Aufstellen der Liste sowohl räumlich als auch in Bezug auf die Praxis an. In Percecs Schriften ist das Häusliche eine paradigmatische Situation, die sich als Schauplatz wie auch als Ereignis darstellt und ein Bindeglied zwischen privaten und institutionellen Praktiken darstellt. Percec ist fasziniert vom Materialismus, und dies wird deutlich in den Raumerzählungen, in denen es um das Häusliche als Ort kultureller Kommodifizierung geht. Die Überbleibsel des Alltagslebens macht die Bewohner des Häuslichen sowohl zu Sammlern als auch zu Kuratoren ihres eigenen, so gewählten Lebensstils. Durch den Akt, dem Archiv eine Heimstatt zu geben, macht sich Percec die Situation der Liste zu eigen, statt nach der Klassifikation als universeller Abstraktionsbedingung zu streben. Für die Disziplin Architektur kann die Überkreuzung der inneren Logik der Liste, des Archivs oder der Taxonomie und deren räumliche Situation zum Ort der Erfindung werden.

Benennung der Gattungen

Bevor der Leser von *Träume von Räumen* auf ein einziges Wort von Percec trifft, findet er ein Bild aus Lewis Carrolls *Die Jagd nach dem Schmark* mit dem Titel „Seekarte“ [→ Abb. 3]. Dieses Bild, oder eigentlich das Fehlen eines Bildes, sagt bereits sehr viel aus über Percecs taxonomisches Projekt. Indem Carroll dem Bild den Titel „Seekarte“ gibt, erinnert er an bestimmte taxonomische Konventionen. Er spielt darauf an, dass die See etwas ist, was wir benennen und kartografieren können und ganz sicher kennen, und die Verwendung des geometrischen Bilderrahmens gibt dieser epistemologischen Gewissheit einen optisch sichtbaren Ausdruck. Paradoxiertweise zeigt die Abwesenheit von etwas Dargestelltem innerhalb dieses Rahmens die absolute Verrücktheit taxonomi-

scher Bemühungen. Die Leere des Bildes hebt die überwältigende Weite des Meeres und zugleich die Unfähigkeit des Menschen hervor, dessen Ausmaße zu erfassen oder es in angemessener Weise zu verstehen. Für Percec ist dieses Bild bestimmend für alle seine zukünftigen taxonomischen Anstrengungen. Bei seinen Benennungen lässt Percec beständig Konventionen anklingen, aber unterwandert zugleich geschickt konventionelle Erwartungen und handelt so entgegen der eigentlichen Logik der Klassifikation. In diesem Sinne erweitert er die Semper'sche Erfindung paradoxerweise durch die Praxis des Benennens – einen Akt, der dazu neigt, die konzeptionellen Möglichkeiten dadurch einzuschränken, dass man sich einbildet, etwas zu „wissen“, statt aus dem Stegreif virtuos großartige neue gedankliche Linien zu entwickeln.

Derrida bezieht sich in seiner Diskussion über Archive auf das „nomologische Prinzip“ – ein Lehrsatz, der anerkennt, dass der Akt der Benennung zugleich auch ein Akt des Aufstellens und Interpretierens des Gesetzes (*nomos*) ist. Indem Derrida den „topo-nomologischen“ Charakter des Archivs herausarbeitet, stellt er damit implizit die Frage, ob dieses Zusammenziehen von *topos* und *nomos*, Ort und Benennung (oder Gesetz), ein Kontinuum oder ein Auferlegen darstellt. Erwächst die Ordnung des Archivs aus einem kreativen topologischen Dialog oder stellt der Akt des Archivierens das Aufzwingen einer rationalen Ordnung auf die zufällige Welt der Dinge dar? In der ersten und vielleicht am wenigsten offensichtlichen Gattung von Raum, die Percec bespricht, – der Seite – stellt er übergangslos die quantitativen und höchst persönlichen Beschreibungen einer Einheit nebeneinander, von der angenommen wird, dass sie, sobald sie einmal benannt ist, dem Leser aufs Intimste bekannt

9 Derrida 1997 [1995]: 12. Indem Derrida die Häuslichkeit heraufbeschwört, die sowohl sichtbar als auch unsichtbar ist, führt er das Häusliche als die Wechselbeziehung von Szenerie und Ereignis beziehungsweise von Ort und Praxis ein. In Percecs Geschichten erscheinen die sichtbaren Dimensionen einer Domizilierung der Geltungsbereiche Liste, Archiv und Taxonomie; während das Unsichtbare den häuslichen Praktiken der Erzählung innewohnt.

a tenet that acknowledges that the act of naming is simultaneously an act of establishing and interpreting the law (*nomos*). When Derrida articulates the “topo-nomological” nature of archives, he implicitly raises the question of whether this elision of *topos* and *nomos*, place and name (or law), is a continuum or an imposition. Does the order of the archive emerge from a creative topological dialogue, or does the act of archiving represent the imposition of a rational order upon the haphazard world of things? In the first, and perhaps least obvious, species of space that Perec discusses—the page—he seamlessly pairs quantitative and highly personal descriptions of an entity that, once named, is assumed to be known intimately by his readers. It is precisely this assumption of knowledge that Perec targets in his taxonomic forays. He begins with this quantitative description of the page: “The space of a sheet of paper (regulation internal size, as used in Government departments, on sale at all stationers) measures 623.7 sq. cm.”¹⁰ In offering the standard measure of the page and assigning it to both institutional and commercial locales, Perec offers the reader precisely what he expects, what the name “page” evokes. He continues: “You have to write a little over sixteen pages to take up one square meter. Assuming the average format of a book to be 21 by 29.7 cm, you could, if you were to pull apart all the printed books kept in the Bibliothèque Nationale and spread the pages out one beside the other, cover the whole, either of the island of St. Helena or of Lake Trasimeno.”¹¹ In this eccentric extension of quantitative logic, Perec nudges the reader beyond the realm of expectation and spatializes the page through the evocation of large territories. Perec trumps expectation, and utilizes the most banal, quantitative description of the page as a springboard for spatial invention.

In *Life: A User's Manual*, Perec continues to explore the possibility of naming as an inventive spatial practice. The apartments and their basements become the headings of various chapters, and since the basements are used for storage, they become the locale of the list, inventory, or collection, whereas

10 Perec 1997 [1974]: 16. Such descriptions in Perec's work also parody scientism, or the belief that science holds the answers to our most pressing cultural problems. To discuss the page in terms of its quantifiable attributes is anathema to most writers, and it poignantly demonstrates, in Perec's able hands, what such instrumental descriptions lack, without having to elaborate upon precisely where these deficits reside.

11 Perec 1997 [1974]: 16. Here, the expansion of Perec's initial quantification of the page serves both as a spatialization of the page and a cautionary tale about the potential vehicles through which scientism spreads and legitimizes itself.

the apartments themselves become the catalysts to more elaborate events and descriptions. A brief glance at the basements of the Altamonts and the Gratiolets gives the impression that Perec's exhaustive inventory is an end in itself, but upon closer examination it becomes apparent that these extensive lists are the staging area for subsequent character developments and plot twists—though they appear in the form of collections, the basements paradoxically establish context [→ figs. 4 and 5]. From these lists, we can surmise that the Altamonts are fastidious and organized, and are well-off gourmands who keep up appearances, whereas the Gratiolets are disorganized, eclectic, athletic, and are avid travelers. Perec's extensive inventories of basements and the relational structure that they establish with the apartments and their inhabitants forge a dialogue between the epistemologies and events of everyday life. His lists, inventories, and collections are not exclusively objective, nor are his description of the building's inhabitants lacking in facts or objectified data. This mutual approximation of the epistemological and the ontological—the situation of positively observed facts in the context of lived experience—advances praxis as the critical concern of spatial knowledge, while undermining empiricism's claim that naming is an epistemological end in itself. From Perec, architecture can learn the evocative potential of naming as a practice that reveals the possibilities for invention, in lieu of language's capacity to discursively overdetermine and therefore eschew discovery.

Letting the Figure Emerge

As stated earlier, the logic of the list in Perec's *Species of Spaces* is the logic of taxonomy

ist. Und genau auf die Annahme einer solchen Kenntnis zielt Perec in seinen Ausflügen in die Taxonomie. Er beginnt mit dieser quantitativen Beschreibung der Seite: „Der Raum eines Blatts Papier (Internationales Maß, bei allen Verwaltungen üblich, in allen Schreibwarengeschäften erhältlich, in Deutschland als DIN A4 bekannt) misst 623,7 cm².“¹⁰ Indem Perec mit dem Standardmaß der Seite arbeitet und es sowohl institutionellen als auch gewerblichen Schauplätzen zuordnet, bietet er dem Leser genau das an, was dieser erwartet, was das Wort „Seite“ evoziert. Er fährt fort: „Um einen Quadratmeter auszufüllen, muß man etwas mehr als sechzehn Seiten schreiben. Gesetzt den Fall, das Durchschnittsformat eines Buches beträgt 21 x 29,7 cm, so könnte man, wenn man alle in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Druckwerke auseinandernimmt und die Seiten sorgfältig nebeneinander legt, damit entweder die Insel Helena oder den Trasimenischen See vollständig bedecken.“¹¹ In dieser ausgefallenen Erweiterung quantitativer Logik führt Perec den Leser weit über dessen Erwartungen hinaus und verräumlicht die Seite, indem er große Territorien vor dem inneren Auge aufziehen lässt. Perec sticht die Erwartung aus und benutzt die sehr banale quantitative Beschreibung der Seite als Sprungbrett für räumliche Erfindung.

In *Das Leben. Gebrauchsanweisung* fährt Perec fort, die Möglichkeit der Benennung als eine erfinderische und schöpferische Raumpraxis zu erkunden. Die Wohnungen und deren Keller werden zu Überschriften verschiedener Kapitel, und da die Keller als Lagerräume dienen, werden sie zum Schauplatz von Liste, Inventar oder Sammlung, während die Wohnungen dagegen zu Katalysatoren für größere Ereignisse und Beschreibungen werden. Ein kurzer Blick auf die Keller der Altamonts und der Gratiolets vermittelt den Eindruck, dass Perecs umfassende Inventare Selbstzweck sind, aber bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass diese ausführlichen Listen die Bühne bilden, auf der sich die darauf folgenden Entwicklungen der Charaktere und gewundenen Handlungsstränge abspielen – auch wenn die Keller in Form von Sammlungen erscheinen,

bilden sie paradoxerweise doch einen Kontext [→ Abb. 4 und 5]. Aus diesen Listen lässt sich mutmaßen, dass die Altamonts übergenaue, wohl organisierte und reiche Schlemmer sind, die einen äußeren Schein wahren; dagegen sind die Gratiolets schlecht organisiert, eklektisch, athletisch und reisen gerne. Perecs ausführliche Inventare der Keller und der Beziehungsstruktur, die sie mit den Wohnungen und ihren Bewohnern schaffen, bauen einen Dialog zwischen den Epistemologien und den Ereignissen des Alltags auf. Seine Listen, Inventare und Sammlungen sind durchaus nicht rein objektiv, wie es seiner Beschreibung der Einwohner des Gebäudes auch nicht an Fakten und objektivierten Daten mangelt. Diese gegenseitige Annäherung des Epistemologischen und des Ontologischen – das Platzieren tatsächlich beobachteter Fakten im Kontext gelebter Erfahrung – bringt die Praxis als das entscheidende Anliegen des räumlichen Wissens voran und unterminiert zugleich den Anspruch der Empirie, dass Benennung epistemologischer Selbstzweck ist. Die Architektur kann von Perec das evokative Potenzial der Benennung lernen: eine Praxis, die die Möglichkeiten der Erfindung offenlegt und dabei eine Sprache vermeidet, die dazu neigt, weitschweifig über die Maßen zu bestimmen und damit Entdeckung zu vereiteln.

Die Figuren entstehen lassen

Wie bereits oben ausgeführt, ist die Logik der Liste in Perecs *Träume von Räumen* die Logik der Taxonomie mit einer Betonung der verwandtschaftlichen Eigenschaften (Gattungen)

10 Perec 1994 [1974]: 16. Solche Beschreibungen in Perecs Arbeiten sind eine Parodie auf den Szientismus beziehungsweise den Glauben daran, dass die Wissenschaft die Antworten auf unsere dringlichsten kulturellen Probleme besitzt. Die Diskussion über die Seite hinsichtlich ihrer quantifizierbaren Attribute ist ein Anathema für die meisten Schriftsteller, und durch seine begnadete Art kann Perec damit auf den Punkt bringen, was solchen Hilfsbeschreibungen fehlt, ohne dass er dabei genau herausarbeiten muss, wo genau diese Defizite liegen.

11 Perec 1994 [1974]: 16. Hier dient die Erweiterung von Perecs anfänglicher Quantifizierung der Seite sowohl als eine Verräumlichung der Seite als auch einer Lehrgeschichte über die möglichen Vehikel, mit deren Hilfe sich der Szientismus ausbreitet und legitimiert.

The Gratiolets' cellar. Here generations have heaped up rubbish unsorted and unordered by anyone. Three fathoms deep it lies, under the watchful eye of a fat ginger-striped cat crouching high up on the other side of the skylight, tracking through the wire netting the inaccessible but nonetheless just perceptible scuttling of a mouse.

The eye, becoming slowly accustomed to the dark, could end up making out beneath the layer of fine grey dust heteroclitre remains coming from each of the Gratiolets: the base and posts of an Empire bed, hickorywood skis having lost their spring long ago, a pith helmet that was of purest white once upon a time, tennis racquets held in heavy trapezoidal presses, an old Underwood typewriter of the celebrated *Four-Million* model, which was held to be, in its time, and owing to its automatic tabulator, one of the most sophisticated objects ever made, and on which François Gratiolet began to type his invoices when he decided he had to modernise his accounting systems; an old *Nouveau Petit Larousse Illustré* beginning with a half-page 71 – ASP. *sbs* (Grk. *aspis*). Colloquial for viper. *Fig. Asp-tongue* perpetrator of calumnies – and ending with page 1330: MAROLLES-LES-BRAULTS (Dept of Sarthe, Mamers County); pop. 2,000 (vill. 950); an old cast-iron coatstand still holding up a raw-wool cloak patched with pieces of different colours and even different materials: the overcoat worn by Pre Gratiolet, Olivier, taken prisoner at Arras on 20 May 1940, released as early as May 1942 thanks to the efforts of his uncle Marc (Marc, the son of Ferdinand, was not Olivier's uncle but his father Louis's second cousin, but Olivier called him "my uncle" just as he said "uncle" to his father's other cousin, François); an old cardboard globe, with quite a few holes; piles and piles of incomplete runs of papers: *L'illustration*, *Point de Vue*, *Radar*,

Détective, Réalités, Images du Monde, Comédias; on a cover of *Paris-Match*, Pierre Boulez, wearing a tuxedo, waves his baton at the première of *Wozzeck* at the Paris Opera; on a cover of *Historia* two adolescents can be seen, one in the uniform of a colonel in the Hussars – white kersycmere trousers, midnight-blue dolman with pearl-grey frogging, tasselled shako – and the other in a black cloak and lace cravat and cuffs, rushing into each other's arms, above the following legend: *Did Louis XVII secretly meet Napoleon II at Fiume on 8 August 1808? The most amazing mystery of French history finally solved!* A hatbox full of curling photographs, of yellowed or sepia-tinted snapshots you can never remember of what, or taken by whom: three men on a country lane; that dark man of graceful carriage, with curling black moustaches, wearing light-coloured check trousers, is surely Juste Gratiolet, Olivier's great-grandfather, the first proprietor of the block of flats, with friends of his, who might be the Beteaux, Jacques and Emile, whose sister Marie he married; and those other two, standing in front of the War Memorial in Beirut, both with empty right sleeves and rows of medals on their chests, are Bernard Lehameau, a cousin of Marthe, François's wife, and his old friend Colonel Augustus B. Clifford, for whom he worked as interpreter at Allied Forces General HQ at Péronne, where, like the colonel, he lost his right arm when the said GHQ was bombed by Richthofen, the "Red Baron", on 19 May 1917; and the other one, the obviously short-sighted man reading a book on a raked lectern, is Gérard, Olivier's grandfather.

Abb. 4
Georges Perec, *Das Leben. Gebrauchsanweisung*.
Beschreibung des Kellers der Gratiolets.

Fig. 4
Georges Perec, *Life: A User's Manual*.
Description of the Gratiolets' cellar.

The Altamonts' cellar, clean, tidy, and neat: from floor to ceiling shelving and pigeonholes labelled in large, legible letters. A place for every thing, and every thing in its place; nothing has been left out stocks and provisions to withstand a siege, to survive a crisis, to see through a war.

The left-hand wall is allocated to food provisions. First, basi ingredients: wheat flour, semolina, corn flour, potato starch, tapioca oat flakes, sugar lumps, granulated sugar, castor sugar, salt, olives capers, condiments, large jars of mustard and gherkins, cans of cooking oil, packets of dried herbs, packets of peppercorns, cloves freeze-dried mushrooms, and small tins of sliced truffle; wine vinegar and pickling vinegar; chopped almonds, peeled green walnuts vacuum-packed hazelnuts and peanuts, biscuits, aperitifs, sweets bars of cooking chocolate, bars of dessert chocolate, honey, jam tinned milk, powdered milk, powdered eggs, yeast, pre-cooked puddings, tea, coffee, cocoa, herb tea, stock cubes, tomato concentrate, nutmeg, bird pepper, vanilla pods, spices and flavourings breadcrumbs, crispbread, sultanas, candied fruits, angelica; then come tinned foods: tinned fish, tuna chunks, sardines in oil, roller anchovies, mackerel in white-wine sauce, pilchards in tomato sauce hake Spanish style, smoked sprats, lumpfish roe, smoked cod's roe tinned vegetables: garden peas, asparagus tips, button mushrooms baby runner beans, spinach, artichoke hearts, mange-tout peas salsify, diced vegetable salad; as well as sachets of dried vegetables split peas, lentils, broad beans, green beans, bags of rice, of past products, macaroni, vermicelli, pasta shells, spaghetti, crisps mashed-potato flakes, and packets of soup powders; tinned fruit. apricot halves, pears in syrup, cherries, peaches, plums, packs of figs, boxes of dates, dried bananas, prunes; preserved meats and pre-cooked meals: corned beef, ham, *terrine* and *rilette* pâtés, chopped liver, liver pâté, boned meat in aspic, ox muzzle, sauerkraut, *cassoulet*, sausage and lentil stew, ravioli, lamb with potatoes and turnips, *ratatouille niçoise*, couscous, chicken with boletus and Bayonne ham, paella, and traditional veal *blanquette*.

The rear end wall and the larger part of the right-hand wall are reserved for bottles, stacked on their sides in plastic-coated wire racks in an apparently canonical order: first come the so-called table wines, then the Beaujolais, Côtes-du-Rhône, and that year's white wine from the Loire, then the wines to be drunk young, Cahors, Bourgueil, Chimon, Bergerac; then the real wine cellar, the grand *cave* controlled by a wine list in which every bottle is entered by geographical origin, name of grower, name of supplier, vintage, date of entry, optimal maturity date, and, where relevant, date of leaving:

Alsace wines: Riesling, Traminer, Pinot noir, Tokay; red Bordeaux: Médoc vineyards: Château-de-l'Abbaye-Skinner, Château-Lynch-Bages, Château-Palmer, Château-Branc-Cantencac, Château-Gruau-Larose; Graves vineyards: Château-Lagarde-Martillac, Château-Larivet-Haut-Brion; Saint-Emilion vineyards: Château-La-Tour-Beau-Site, Château-Canon, Château-La-Gaffelière, Château-Trotteville; Pomerol vineyards: Château-Tailleur; white Bordeaux: Sauternes vineyards: Château-Sigalas-Rabaud, Château-Cailou, Château-Nairac; Graves vineyards: Château-Chevalier, Château-Malartic-Lagravière; red Burgundy wines: Côtes de Nuits vineyards: Chambolle-Musigny, Charmes-Chambertin, Bonnes-Mares, Romanée-Saint-Vivant, La Tâche, Richebourg; Côtes de Beaune vineyards: Pernand-Vergelesse, Aloxe-Corton, Santenay Gravières, Beaune Grèves "Vignes-de-l'enfant-Jésus", Volnay Caillerets; white Burgundy wines: Beaune Clos-des-Mouches, Corton Charlemagne; Côtes-du-Rhône wines: Côte-Rôtie, Crozes-Hermitage, Cornas, Tavel, Châteauneuf-du-Pape; Côtes-de-Provence wines: Bandol, Cassis; wines from the Mâcon and Dijon areas, ordinary wines from the Champagne vineyards – Verrus Bouzy, Crémant – and various Languedoc wines, wines from Béarn, from the region of Saumur, from Touraine, and wines from abroad: Fecy, Pully, Sidi-Brahim, Château-Maffe-Hughes, Dorset wine, Rhine and Mosel wines, Asti, Koudiat, Hochmormag, Egri Bikavér, etc.; and last of all come a few cases of champagnes, aperitifs, and various spirits – whisky, gin, kirsch, calvados, cognac, Grand-Marnier, Bénédictine, and, up on the shelving again, various cartons containing miscellaneous non-alcoholic beverages, effervescent and still, mineral waters, beer, fruit juices.

To the far right, finally, between the wall and the door – a thick wooden palisade with iron braces, and two large padlocks for closing it – comes the maintenance, cleansing, and miscellaneous supplies section: stacks of floorcloths, cartons of washing powder, detergents, descaling liquid, bleach products for unblocking wastepipes, supplies of ammonia bleach, sponges, products for polishing floors, cleaning windows, shining brass, untarnishing silver, for brightening glassware, floor tiles, and linoleum, broomheads, Hoover bags, candles, spare matches, piles of electric batteries, coffee filters, soluble aspirin with added vitamin C, candle bulbs for chandeliers, razor blades, cheap Eau de Cologne in litre bottles, soap, shampoo, cottonwool, cottonbuds, emery nailfiles, ink cartridges, beeswax, paint pots, dressings for minor cuts, insecticides, firelighters, dustbin liners, flints for cigarette lighters, and kitchen paper towel rolls.

with an emphasis on familial traits (species) and the ethos of elementarism coursing through it. However, there are a number of places in the text in which Perec signals a shift of priorities, transitioning to the logic of the archive in which ad hoc adjacencies, exhaustive enumeration, and a multiplicity of relations are privileged. This tendency is most clearly evident in the section describing the species of “town.” Perec’s first observation about the town concerns how difficult it is to define it as a category of operation. He writes: “Don’t be too hasty in trying to find a definition of the town; it’s far too big and there’s every chance of getting it wrong. First make an inventory of what you can see. List what you’re sure of. Draw elementary distinctions: for example, between what is the town, and what isn’t the town. Concern yourself with what divides the town from what isn’t the town.”¹² Though Perec’s commentary appears to advocate for the categorization of a town, the text ultimately speaks to the impossibility of arriving at such a definition. Thus, rather than start from a category and populate it, Perec admonishes the reader to simply observe what is there, and to allow the figure to emerge from these observations. In this sense, taxonomic logic is supplanted by the logic of the archive as familial traits give way to the possibility of emerging figures and themes with imaginative and inventive potential.

In *Life: A User’s Manual*, the transition from taxonomy to archive is complete, such that it is no longer appropriate to discuss the logic of the list in this context, but rather, the logics of the lists. In this transition the familial relations of the taxonomy that genealogically subsumes objects yields to the exhaustive nature of the archive that continually serializes its innumerable contents. Foucault describes the logics of the archive as follows:

The archive is the first law of what can be said.... But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they

12 Perec 1997 [1974]: 76. In such statements by Perec, we witness the elision of his “day job” as a scientific archivist and his work as a writer. Though the practice of archiving may have trained Perec to be inherently suspicious of overdetermined definitions, the practice of empirical observation serves him well in both realms. And though, at first glance, invention that allows the figure to emerge ostensibly belongs to the habits of imaginative writing, numerous scientists allude to the importance of such moments of creativity in the process of scientific discovery.

13 Foucault 1972 [1966]: 126–131, in: Merewether 2006, 28f. Here, Foucault articulates the proactive manifestation of the archive, not as an institution whose sole function is to preserve, but rather as a sense of agency that, because it preserves, conditions all future articulations. This systemic framing of the archive is predicated upon the assumption that we say as much about our culture by what we chose to preserve and reify, which in turn determines, in some measure, how we act.

disappear at the mercy of chance external accident; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities.... The archive is not that which, despite its immediate escape, safeguards the event of the statement, and preserves, for future memories, its status as an escape; it is that which, at the very root of the statement-event, and in which embodies it, defines at the outset *the system of its enunciability*....¹³

For Foucault, the archive does not impose a predetermined familial relation, but rather groups found things together until a theme or figure emerges. The archive is composed with respect to multiple relations, and thus its endgame is to differentiate discourses. Foucault’s contention that the archive houses “statement-events” preserves the situation of the names and is consistent with Derrida’s claims about the housing of the archive. With respect to Perec, what is so fascinating about his novel are the multiple logics of its construction. Examining the structure of the novel, the role of lists as organizational devices is impressive. The lists that structure the novel include the table of contents based upon various locales in the apartment building (four pages long), the index (sixty pages long), an alphabetical checklist of some of the stories narrated in the manual (four pages long), and a postscript listing

und dem Ethos des Elementarismus, der sie durchströmt. Es gibt jedoch eine Reihe von Stellen in dem Text, in denen Perec einen Prioritätenwechsel signalisiert und zur Logik der Archive wechselt, in der spontanes Angrenzen ausgiebige Aufzählungen und eine Vielzahl von Bezügen den Vorrang erhalten. Diese Tendenz wird sehr deutlich in dem Abschnitt, in dem die Gattung „Stadt“ beschrieben wird. Perecs erste Beobachtung zur Stadt dreht sich um die Frage, wie schwer es ist, sie als eine funktionale Kategorie zu definieren. Er schreibt: „Nicht versuchen, allzu schnell eine Definition der Stadt zu finden: das ist viel zu groß, man hat alle Aussichten, sich zu irren. Zunächst einmal eine Bestandsaufnahme dessen machen, was man sieht. Das überprüfen, dessen man sich sicher ist. Unterschiede feststellen: zum Beispiel zwischen dem, was die Stadt ist, und dem, was die Stadt nicht ist. Sich für das interessieren, was die Stadt von dem trennt, was nicht Stadt ist.“¹² Obwohl Perecs Kommentar für eine mögliche Kategorisierung einer Stadt zu sprechen scheint, ist im Text letztlich die Rede davon, dass es unmöglich ist, zu einer solchen Definition zu gelangen. Statt mit einer Kategorie zu beginnen und diese zu füllen, ermahnt Perec damit den Leser, lediglich zu beobachten, was da ist, und der Figur zu erlauben, sich aus diesen Beobachtungen heraus zu entwickeln. In diesem Sinne wird taxonomische Logik durch die Logik des Archivs ersetzt, da verwandtschaftliche Eigenschaften der Möglichkeit sich entwickelnder Figuren und Themen mit imaginativem und erfinderischem Potenzial weichen.

In *Das Leben. Gebrauchsanweisung* ist der Übergang von der Taxonomie zum Archiv vollzogen, so dass es nicht mehr angemessen ist, die Logik der Liste in diesem Kontext zu diskutieren, sondern eher die Logik der Listen. In diesem Übergang bringen die verwandtschaftlichen Beziehungen der Taxonomie, die Objekte genealogisch subsumieren, den umfassenden Charakter des Archivs hervor, das beständig seine unzähligen Inhalte in serielle Reihungen bringt. Michel Foucault beschreibt die Logiken des Archivs wie folgt:

„Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann... Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielfalt anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden; sondern daß sie sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischen Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen... Das Archiv ist nicht das, was trotz seines unmittelbaren Entrinnens das Ereignis der Aussage bewahrt und ihren Personenstand als den einer Ausbrecherin für die zukünftigen Gedächtnisse aufbewahrt; es ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit* definiert.“¹³

Für Foucault erlegt das Archiv keine vorbestimmte verwandtschaftliche Beziehung auf, sondern fügt eher gefundene Dinge zusammen, bis sich ein Thema oder eine Figur abzeichnet. Das Archiv setzt sich zusammen auf der Basis vielfältiger Beziehungen und

- 12 Perec 1994 [1974]: 76. In solchen Äußerungen Perecs zeigt sich das Zusammenziehen seiner Arbeit zum Lebensunterhalt als wissenschaftlicher Archivar und seiner Arbeit als Schriftsteller. Auch wenn die tägliche Praxis des Archivierens Perec darauf sensibilisiert hat, grundsätzlich misstrauisch gegenüber vorbestimmten Definitionen zu sein, ist ihm die Praxis der empirischen Beobachtung in beiden Bereichen sehr nützlich. Und obwohl eine Erfindung, die es der Figur erlaubt, sich angeblich zu entwickeln, auf den ersten Blick zu den Gewohnheiten des imaginativen Schreibens gehört, deuten zahlreiche Wissenschaftler die Bedeutung solcher Momente von Kreativität im Prozess der wissenschaftlichen Entdeckung an.
- 13 Foucault 1973 [1969]: 187f., in Merewether 2006: 28f. Hier bringt Foucault die proaktive Manifestation des Archivs zum Ausdruck, nicht als eine Institution, deren alleinige Funktion es ist zu erhalten, sondern eher als eine Art Agentur, die, weil sie erhält, alle zukünftigen Äußerungen bedingt. Diese systemische Einordnung des Archivs gründet sich auf der Annahme, dass viel über unsere Kultur ausgesagt wird durch das, was für die Erhaltung und Verdinglichung ausgewählt wird, was wiederum in gewissem Maße bestimmt, wie gehandelt wird.

all of the people Perec has quoted in the text (one-half page long). Following a single theme of the manual—the puzzle-maker—reveals how the multiple logics of the lists operate within the novel.

The theme of the puzzle-maker is certainly, for Perec, an autobiographical detail in his work. Perec was a lover of puzzles, particularly word puzzles, and went so far as to publish a lipogram entitled “La Disparition” in 1969, a three-hundred-page text that examines how much can be done with the French language, absent its most often-used letter “e.”¹⁴ In his essay “Think/Classify,” Perec includes a section entitled “U: The World as Puzzle,” that essentially critiques the futility of the project of classification. Here, Perec opines: “So very tempting to want to distribute the entire world in terms of a single code.... Unfortunately this doesn’t work, has never even begun to work, will never work.”¹⁵ This essay first appeared in 1978, the same year as his magnum opus, *Life: A User’s Manual*, in which he includes a preface describing the respective agency of the puzzle-maker and the puzzler [→ figs. 6 and 7]: “From this, one can make a deduction which is quite certainly the ultimate truth of jigsaw puzzles: despite appearance, puzzling is not a solitary game: every move the puzzler makes, the puzzle-maker has made before; every piece the puzzler picks up, and picks up again, and studies and strokes, every combination he tries, and tries a second time, every blunder and every insight, each hope and each discouragement have all been designed, calculated and decided by the other.”¹⁶ With this description of the puzzle-maker as the novel’s preface, Perec weaves a tacit analogy between the puzzle-maker and the author, the puzzler and the reader, simultaneously choreographing how the reader should encounter his text. As puzzlers, readers are empowered to craft their own narratives, but are reminded that meaning and understanding will always emerge from the dialogical relationship with the author.¹⁷

Through his cognizance of the cultural expectations of the list, the taxonomy, or the archive, Perec is able to actively undermine

14 Perec 1997 [1974]: xvi.

15 Perec 1997 [1974]: 190.

16 Perec 1988 [1978]: preface.

17 Here, Perec’s views on textual interpretation align quite closely with those expressed by Roland Barthes in his seminal 1967 essay “The Death of the Author.” In architectural discourse, the reciprocity between the conceptualization of the inhabitant and the design of the space parallels these questions of literary interpretation and the agency of the reader. See Adrian Forty’s discussion of the modernist “user.” Forty 2000: 312–315. See also Hill 2003.

18 Semper 2004 [1878]: 71.

certain assumptions about the list, while operating inventively on it. In the examples cited here, lists were assumed to privilege the epistemological over the ontological, lists were thought to prioritize similitude over difference, lists acted as *a priori* conditions of engagement, and lists were intended to be definitive and totalizing. When lists appear within the discipline of architecture, for example, a list of programmatic requirements, they too come with certain assumptions attached to them. Primary among these assumptions are the belief that program is fundamentally about locating people, objects and events, and that program constitutes a sort of hegemonic logic about how the building will eventually be inhabited and used. In Perec’s able hands, the situation of the list is not simply about locating people, objects, and events, but extends to include the situation of discourses and meanings. The recurring figure of the puzzle-maker in Perec’s writing potentially admonishes architects to eschew the hegemonic logic of program and acknowledge the role of the spatial inhabitants as co-creators, co-inventors, and co-conspirators.

In the first sentence of the prolegomena of *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (1861–63), Gottfried Semper wrote: “The nocturnal sky shows glimmering nebulae among the splendid miracle of stars—either old extinct systems scattered throughout the universe, cosmic dust taking shape around a nucleus, or a condition in between destruction and regeneration.”¹⁸ In a sentence that Werner Oechslin deems a *Jahrhundertsatz* (a “sentence of the century”), Semper instantiates his reflections on architectural style with an attempt at classifying the night sky through a parallel

ermöglicht damit am Ende die Unterscheidung von Diskursen. Foucaults Behauptung, dass das Archiv „Aussage-Ereignisse“ enthält, bewahrt die Situation der Benennungen und stimmt mit Derridas Aussagen zur Unterbringung des Archivs überein. Das Faszinierende des Romans von Perec sind die multiplen Logiken seiner Konstruktion. Analysiert man die Struktur des Romans, ist die Rolle von Listen als Mittel zur Organisation beeindruckend. Zu den Listen, die dem Roman Struktur geben, gehören das Inhaltsverzeichnis, das auf den verschiedenen Schauplätzen im Mietshaus basiert (vier Seiten lang), der Index (sechzig Seiten lang), eine alphabetische Checkliste von einigen der Geschichten, die in der Gebrauchsanweisung erzählt werden (vier Seiten lang), und ein Nachwort, in dem alle Personen aufgelistet sind, die Perec in dem Text nennt (eine halbe Seite lang). Verfolgt man ein Einzelthema aus der Gebrauchsanweisung – den Puzzlehersteller – so wird deutlich, wie die multiplen Logiken der Listen innerhalb des Romas funktionieren.

Das Thema des Puzzleherstellers ist für Perec sicherlich ein autobiografisches Element in seiner Arbeit. Perec liebte Puzzles, insbesondere Wort-Puzzles, und veröffentlichte 1969 sogar ein Lipogramm mit dem Titel „La Disparition“ [Das Verschwinden], ein Text mit dreihundert Seiten darüber, was alles mit der französischen Sprache ohne den am häufigsten verwendeten Buchstaben „e“ möglich ist.¹⁴ In seinem Aufsatz „Penser/Classer“ [Denken/Einordnen] überschrieb Perec einen Absatz mit „U. Le Monde du Puzzle“ [U. Die Welt des Puzzles], das im Wesentlichen die Vergeblichkeit des Projektes der Klassifikation kritisch beleuchtet. Hier schreibt Perec: „Es ist so verführerisch, die ganze Welt nach einem einzigen Code aufteilen zu wollen ... leider funktioniert das nicht, es hat nicht einmal zu funktionieren angefangen, es wird nie funktionieren.“¹⁵ Dieser Aufsatz erschien 1978 zum ersten Mal, im selben Jahr wie sein großes Werk, *Das Leben. Gebrauchsanweisung*, in dem er ein Vorwort einfügt, das die jeweilige Institution des Puzzleherstellers und des Puzzlespielers beschreibt [→ Abb. 6 und 7]: „Man wird

daraus etwas ableiten, das sicherlich die höchste Wahrheit des Puzzles ist: allem Anschein zum Trotz ist es kein solitäres Spiel: jede Gebärde, die der Puzzlespieler macht, hat der Puzzlehersteller vor ihm bereits gemacht; jeder Baustein, den er immer wieder zur Hand nimmt, den er betrachtet, den er liebkost, jede Kombination, die er versucht und wieder versucht, jedes Tasten, jede Intuition, jede Hoffnung, jede Entmutigung, sind von dem andern ergründet, auskalkuliert, beschlossen worden.“¹⁶ Mit dieser Beschreibung des Puzzleherstellers als Vorwort des Romans webt Perec eine stillschweigende Analogie zwischen dem Puzzlehersteller und dem Autor sowie dem Puzzlespieler und dem Leser und choreografiert zugleich, wie der Leser seinem Text begegnen soll. Als Puzzlespieler werden die Leser dazu ermächtigt, ihre eigenen Erzählstränge zu spinnen, aber sie werden daran erinnert, dass Bedeutung und Verstehen immer aus der dialogischen Beziehung mit dem Autor entstehen.¹⁷

Aufgrund seiner Kenntnisse der kulturellen Erwartungen an die Liste, die Taxonomie und das Archiv war Perec in der Lage, aktiv bestimmte Annahmen im Zusammenhang mit der Liste zu unterminieren und gleichzeitig erfindungsreich damit umzugehen. In den hier zitierten Beispielen sollten die Listen das Epistemologische gegenüber dem Ontologischen bevorzugen, Listen sollten Ähnlichkeit gegenüber Unterschied eine höhere Priorität einräumen, Listen fungierten als apriorische Bedingungen der Verpflichtung, und Listen sollten endgültig und summierend sein. Wenn es Listen in der Architektur gibt, etwa eine Liste der bauprogrammatischen Anforderungen,

14 Perec 1994 [1974]: xvi.

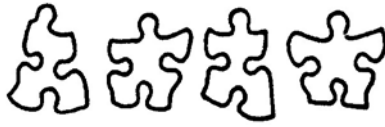
15 Perec 1996 [1978]: 120.

16 Perec 1991 [1978]: 14.

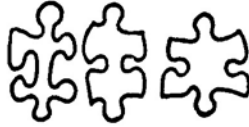
17 Hier stimmen Perecs Ansichten über die Interpretation von Texten sehr stark mit denen von Roland Barthes in dessen wegweisendem Aufsatz „Der Tod des Autors“ von 1968 [1967] überein. Im Architekturdiskurs gibt es in der Wechselbeziehung zwischen der Konzeptualisierung des Bewohners und der Gestaltung des Raums Parallelen zu diesen Fragen der Interpretation in der Literatur und der Institution des Lesers. Siehe Adrian Fortys Diskussion über den modernen „Nutzer“, Forty 2000: 312–315. Siehe auch Hill 2003.

Pieces in puzzles of this kind come in classes of which the best-known are

the little chaps



the double crosses



and the crossbars

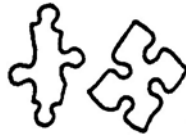


Abb. 6
Taxonomie der Bausteine des Puzzles aus der Pramabel zu
Das Leben. Gebrauchsanweisung.

Fig. 6
Taxonomy of Puzzle Pieces, from the Preamble to
Life: A User's Manual.

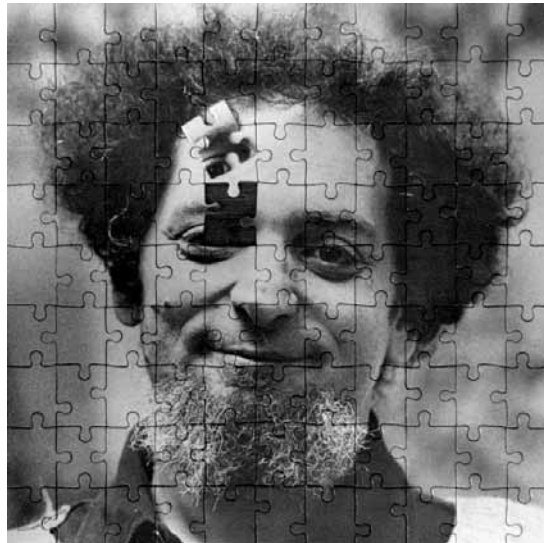


Abb. 7
Puzzle pour un portrait de Georges Perec. Aus: *La Poesie dans un jardin* – Festival d'Avignon, 1988.

Fig. 7
Puzzle pour un portrait de Georges Perec. From: *La Poesie dans un jardin* – Festival d'Avignon, 1988.

hängen an ihnen ebenfalls bestimmte Annahmen. Vorrangig bei diesen Annahmen ist der Glaube daran, dass es beim Programm im Grunde um die Verortung von Menschen, Objekten und Ereignissen geht und dass das Programm eine Art hegemoniale Logik darstellt, wie das Gebäude schließlich bewohnt und genutzt werden wird. Durch Percs literarisches Geschick geht es in der Liste nicht einfach nur um die Verortung von Menschen, Objekten und Ereignissen, sondern sie geht darüber hinaus und schließt das Platzieren von Diskursen und Bedeutungen mit ein. Die wiederkehrende Figur des Puzzleherstellers in Percs Schriften mahnt möglicherweise Architekten dazu, die hegemoniale Logik des Bauprogramms zu meiden und den Bewohnern Rollen als Mitgestalter, Miterfinder und Mitverschworene einzuräumen.

Im ersten Satz der Prolegomena zu *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (1861–63) schrieb Gottfried Semper: „Der nächtliche Himmel zeigt neben den glanzvollen Wundern der Gestirne mattschimmernde Nebelstellen, – entweder alte, erstorbene, im All zerstobene Systeme, oder erst um einen Kern sich gestaltender Weltnebel, oder ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung.“¹⁸ In einem Satz, den Werner Oechslin einen „Jahrhundertsatz“ nennt, verdichtet und verbindet Semper seine Überlegungen über Baustil mit einem Versuch, den Nachthimmel durch eine entsprechende Identifikation von Invarianten zu klassifizieren.¹⁹ Wie Cuvier Anlass zu einer Neupositionierung der klassifikatorischen Impulse für die Naturkunde gab, vermied Sempers Schema der Kategorisierung kunsthistorische Periodisierung zugunsten der Materie und der Fabrikation. Vielleicht deutet die Verwendung von Archiven, Listen und Taxonomien in Percs literarischem Werk auf einen weiteren Wandel in der Klassifikation von Architektur hin. In Percs Schriften ist eine Begegnung mit der Liste eine Begegnung mit der literarischen Erfindung. Durch die einfache Strategie der Inversion nimmt Perc ein typischerweise dekontextualisiertes Archiv und stellt

es in einen kreativen Dialog mit dessen räumlicher Umgebung; er spricht sich gegen die Überspezifizierung der Benennung aus, indem er sie mit einem offen-unfertigen kreativen Potenzial erfüllt; er lässt die restriktiven Lehrmeinungen der empirischen Beobachtungen als Selbstzweck hinter sich, indem er sie als Konstellationen positioniert, aus denen heraus sich schöpferische Figuren entwickeln können. In *Träume von Räumen* ermutigt Perc die Leser in geradezu hinterhältiger Weise, ihre Teelöffel zu hinterfragen – was kann die Architektur aus solchen Aphorismen lernen? Als Disziplin müssen wir fragen, welche Kategorien unserer Handlungen so banal, welche Listen so allgegenwärtig und welche Taxonomien so konventionell sind, dass sie unterhalb des Radars unserer kollektiven Aufmerksamkeit fliegen? Perc lehrt uns, dass diese verdinglichten Schemata uns ihr erfinderisches und schöpferisches Potenzial geradezu auf einem Silbertablett servieren.

¹⁸ Semper 1878: vii.

¹⁹ Klar 2005. Die Frage, warum dies ein Jahrhundertsatz für Oechslin darstellt, ist interessant. Mit dem Versuch, den Nachthimmel zu kategorisieren, gerät Semper mit seinen Bemühungen sofort zwischen die wissenschaftliche Quantifizierung und die Welt ästhetischer Eigenschaften. Und trotzdem scheinen sowohl die ästhetische Charakterisierung der Wahrnehmung des Nachthimmels als „mattschimmernde Nebelstellen ... neben den glanzvollen Wundern der Gestirne“ als auch die wissenschaftlichen Erklärungen „zerstobene Systeme“ und „Weltnebel“ fehlzuschlagen. „Ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung“ ist vielleicht die geeignetste Beschreibung für diese Wahrnehmung, insbesondere weil sich in ihr sowohl die wissenschaftliche Erklärung als auch die ästhetische Beschreibung wiederfinden, aber zugleich auch der historische Ansatz seinen Platz erhält.

identification of invariants.¹⁹ Just as Cuvier occasioned a repositioning of the classificatory impulse of natural history, Semper's categorical schema eschewed art historical periodization in favor of matter and fabrication. Perhaps the use of archives, lists, and taxonomies in Perec's literary oeuvre portends another shift in architectural classification. In Perec's writing, an encounter with the list is an encounter with literary invention. Through the simple strategy of inversion, Perec takes a typically decontextualized archive and puts it into creative dialogue with its spatial setting; he mitigates against the overspecification of naming by imbuing it with open-ended creative potential, and he transcends the restrictive tenets of empirical observations as ends in themselves by positing them as a constellations from which generative figures can emerge. In *Species of Spaces*, Perec infamously encouraged readers to question their tea spoons—what can architecture learn from such aphorisms? As a discipline we must ask which categories of our operations are so mundane, which lists so ubiquitous, and which taxonomies so conventional, that they fly beneath the radar of our collective attention? Perec teaches us that these reified schemas are redolent with inventive potential.

¹⁹ Klar 2005. The question of why this is a sentence of the century for Oechslin is an interesting one. The attempt to categorize the nocturnal sky immediately positions Semper's classificatory efforts between scientific quantification and the realm of aesthetic qualities. And yet, both the aesthetic characterization of the experience of the night sky as "glimmering nebulae among the splendid miracle of stars" and the scientific explanations of extinct systems and cosmic dust seem to fall short. "A condition between destruction and regeneration" is perhaps the most apt characterization of the experience, largely because it accommodates both scientific explanation and aesthetic description, while simultaneously positioning the historical effort.



Fig. 8
Philippe Rahm architectes, Domestic Astronomy, Louisiana
Museum, Denmark, 2009.

Abb. 8
Philippe Rahm architectes, Domestic Astronomy, Louisiana
Museum, Denmark, 2009.



Fig. 9
Office of Metropolitan Architecture (OMA), Seattle Public
Library, Living Room, 2004.

Abb. 9
Office of Metropolitan Architecture (OMA), Seattle Public
Library, Living Room, 2004.

Archival Appendix

Housing the Archive: Philippe Rahm's Domestic Astronomy

If program is one of the taxonomic preoccupations for the discipline of architecture, then Rahm's 2009 project, *Domestic Astronomy*, takes the domestic program to task by imagining the climate as the determining factor in its distribution. In designing this apartment prototype, Rahm considered the temperature differential in the vertical axis of any spatial enclosure, governed by the climatic principle that heat rises. Rahm's invention was to render climate the locus of the project, and allow the various bits of domestic program to migrate vertically to their optimal temperature zones. Thus, the domestic topography is subject to new forms of organization according to climatic categories and atmospheric species. The bath hovers near the ceiling, the bed levitates just above the floor, and the conventional programmatic adjacencies for domestic architecture are all but forgotten. Perec's legacy, when viewed through the lens of Rahm's architecture, is to allow the paradigmatic situation of dwelling and its dialogue with the list of site attributes, or the taxonomy of conventional program, to leverage disparate forms of invention [→ fig. 8].

Naming the Species: Office of Metropolitan Architecture's Seattle Public Library

When Rem Koolhaas was commissioned to design the Seattle public library in 1999, there were certain conventions and expectations conjured by the library typology: stacks, reading rooms, a circulation desk. In lieu of these typological defaults, Koolhaas and OMA (Office of Metropolitan Architecture) proposed a mixing chamber, a living room, a Dewey ramp, and a meeting platform. Through a rigorous exploration of both the typology and contemporary practices of a library, the designers were able to occasion spatial invention through the very act of naming the program. The living room, for example, imbues a collective space of the library with a domestic horizon, while operating at a scale and level of transparency that

facilitates another reading of the space as a public urban living room. Koolhaas deploys strategies of doubling and hybridization that allow this space to operate in the interstices between a private dwelling space for families, an institutional reading room, and a public space for collective activity. Here, naming is not an act of definition, but rather, of invention [→ fig. 9].

Letting the Figure Emerge: UNStudio's La Défense Offices and Shigeru Ban's Nomadic Museum

Letting the figure emerge from a multitude of empirical observations is often the result of relaxing classifications or reorienting categories. This de-specification yields invention by seeking unconventional correspondences between categories and the objects that populate them. Contemporary architectural discourse has facilitated such moments of invention through the de-classification of materials according to their use. This shift in priority expands the imaginative spectrum of the potential of materials within and outside of the discipline. Two examples of projects that locate invention in the de-classification of materials might serve to illustrate Perec's entreaty to allow a figure to emerge from the inventory. First, UNStudio's *La Défense Offices* in the Netherlands (1999–2004) alters the logic of the list by de-classifying a material's use. The material in question is a multicolored foil, originally manufactured for use in perfume bottles, but in this project it clads the glass panels of the interior courtyard to spectacular visual effect [→ fig. 10]. Similarly, Shigeru Ban's *Nomadic Museum* (2005) de-classifies and repurposes materials. Here, cardboard tubes are used structurally, shipping containers are deployed spatially, and teabags (with the tea removed) are pressed together and implemented aesthetically as a large billowing curtain against which the exhibition is featured. Thinking outside of the rigid logics of material classification allowed van Berkel, Bos and Ban to orchestrate a moment of unprecedented invention [→ fig. 11].

Heimstatt für das Archiv: Philippe Rahm, *Domestic Astronomy*

Wenn das Bauprogramm eines der taxonomischen Themenfelder der Architekturdiziplin ist, dann wird in Rahms Projekt *Domestic Astronomy* aus dem Jahr 2009 das Wohnprogramm einer kritischen Betrachtung unterzogen, da er das Klima als den bestimmenden Faktor für die Raumverteilung heranzieht. Beim Entwurf dieses Wohnungsprototyps stand für Rahm der Temperaturunterschied in der Vertikalen einer Raumhülle im Vordergrund: Dieser wird bestimmt von dem physikalischen Prinzip, dass Wärme aufsteigt. Rahms Erfindung war es, das Klima zum zentralen Element des Projektes zu machen und die unterschiedlichen Wohnbereiche aus dem Bauprogramm vertikal zu den für sie optimalen Temperaturzonen wandern zu lassen. Damit ist die häusliche Topografie neuen Organisationsformen entsprechend den klimatischen Kategorien und atmosphärischen Gattungen unterworfen. Das Bad schwebt nahe der Decke, das Bett erhebt sich leicht über dem Boden, und die Nachbarschaftsbeziehungen des konventionellen Wohnprogramms sind so gut wie vergessen. Wenn man Perecs Vermächtnis durch die Brille von Rahms Architektur betrachtet, besteht es darin, der paradigmatischen Situation des Wohnens und deren Dialog mit der Liste von Standortattributen beziehungsweise der Taxonomie des konventionellen Bauprogramms zu erlauben, das Beste aus disparaten Formen der Erfindung herauszuholen [→ Abb. 8].

Benennung der Gattungen: Office of Metropolitan Architecture, Seattle Public Library

Als Rem Koolhaas 1999 den Auftrag erhielt, die öffentliche Bibliothek in Seattle zu entwerfen, gab es gewisse Konventionen und Erwartungen, die von der Gebäudetypologie Bibliothek vorgegeben wurden: Regale, Magazine, Leseräume, Ausgabeschalter. Statt dieser für ein solches Gebäude typischen Standardeinrichtungen schlugen Koolhaas und das Office of Metropolitan Architecture

(OMA) ein *mixing chamber* mit den modernsten Informationssystemen, ein Wohnzimmer, eine Dewey-Rampe und eine Begegnungsplattform vor. Durch ein rigoroses Durchforsten sowohl der Typologie als auch der aktuellen Funktionsweisen und Nutzungen einer Bibliothek konnten die Architekten allein durch den Akt der Benennung im Bauprogramm räumliche Erfindung ermöglichen. Das Wohnzimmer beispielsweise gibt einem Gemeinschaftsraum der Bibliothek einen Hauch von Häuslichkeit, während er in einem Maße und Umfang transparent ist, dass eine andere Lesart des Raumes nahegelegt wird als die eines öffentlichen urbanen Wohnzimmers. Koolhaas wendet Strategien der Verdoppelung und Hybridisierung an, wodurch dieser Raum etwas zwischen einem privaten Wohnraum für Familien, einem institutionellen Lesesaal und einem öffentlichen Raum für gemeinsame Aktivitäten werden kann. Hier ist Benennung nicht ein Akt der Definition, sondern eher der Erfindung [→ Abb. 9].

Die Figur entstehen lassen: UNStudio, *La Défense Offices* und Shigeru Ban, *Nomadic Museum*

Es ist häufig das Ergebnis einer Lockerung von Klassifikationen oder einer Neuordnung von Kategorien, wenn sich die Figur aus einer Vielfalt empirischer Beobachtungen entwickeln darf. Diese De-Spezifikation bringt Erfindung hervor, indem nach unkonventionellen Übereinstimmungen zwischen Kategorien und den Objekten, von denen sie bevölkert sind, gesucht wird. Der zeitgenössische Diskurs in der Architektur hat solche Momente der Erfindung durch die De-Klassifikation von Materialien entsprechend ihrer Verwendung erleichtert. Dieser Prioritätenwechsel erweitert das denkbare Spektrum des Potenzials von Materialien innerhalb und außerhalb der Disziplin. Zwei Beispiele von Projekten, bei denen die Erfindung in der De-Klassifikation von Materialien liegt, könnten dazu dienen, Perecs eindringliche Bitte zu erläutern, es einer Figur zu erlauben, aus der Inventarisierung zu entstehen. Das erste Projekt, *La Défense Offices* in den Niederlanden (1999–2004) von



Fig. 10
UN Studio, La Défense Offices, Netherlands, 1999–2004.

Abb. 10
UN Studio, La Défense Offices, Netherlands, 1999–2004.



Fig. 11
Shigeru Ban, Nomadic Museum, 2005.

Abb. 11
Shigeru Ban, Nomadic Museum, 2005.

UNStudio, ändert die Logik der Liste durch die De-Klassifizierung des Gebrauchs eines Materials. Es handelt sich um eine mehrfarbige Folie, die ursprünglich für die Verwendung in Parfümflaschen hergestellt wurde; aber bei diesem Projekt ist sie auf die zum Innenhof ausgerichteten Fassadenelemente aus Glas aufgebracht und lässt spektakuläre optische Effekte entstehen [→ Abb. 10]. In ähnlicher Form de-klassifiziert Shigeru Ban beim Nomadic Museum (2005) die Materialien und führt sie neuen Nutzungen

zu. Hier werden Kartonröhren für konstruktive Zwecke eingesetzt, aus Frachtcontainern entstehen effektiv Räume, und Teebeutel (aus denen der Tee entfernt wurde) werden zusammengepresst und ästhetisch ansprechend als luftige Projektionsflächen für die Ausstellung genutzt. Indem sie außerhalb der ausgetretenen Pfade der strengen Logik der Klassifikation von Materialien denken, können van UNStudios Berkel und Bos und Ban einen Moment noch nie da gewesener Erfindung inszenieren [→ Abb. 11].

Danksagung

Die Autorin dankt Susanne Schindler und Axel Sowa für deren unermüdete redaktionelle Bemühungen und das aufschlussreiche Feedback. Ein Dank geht auch an Jane Rendell, die aufmerksam die Veranstaltung moderierte, auf der dieses Thema zum ersten Mal präsentiert wurde; von ihr habe ich viel über die Überkreuzung von Erzählung und Raumpraxis gelernt. Danken möchte ich auch Claire Sheridan und Alexander Brown für ihre Findigkeit und freundliche Unterstützung.

Acknowledgements

The author would like to thank Susanne Schindler and Axel Sowa for their tireless editorial efforts and insightful feedback. Thanks to Jane Rendell, who thoughtfully moderated the conference session in which this paper first appeared, and from whom I have learned much about the intersection of narrative and spatial practices. I would also like to thank Claire Sheridan and Alexander Brown for their resourcefulness and good-natured assistance.

Amy Catania Kulper ist Architektin und Architekturhistorikerin und -theoretikerin. Derzeit ist sie Assistant Professor of Architecture am Taubman College of Architecture and Urban Planning der University of Michigan. In ihren aktuellen Forschungsarbeiten bearbeitet sie die Frage der Konzeptualisierung der natürlichen Welt in einer Disziplin, deren zweigeteiltes institutionelles Erbe das Natürliche entweder als angewandte Wissenschaft oder als reine Kunst fasst. Ihre Fragen ergeben sich aus dieser künstlichen Unterscheidung und entstehen aus dem Wunsch, alternative Erzählstrukturen für die Einflüsse der Wissenschaft und des Szientismus auf den Architekturdiskurs herauszuarbeiten. Ihr geplantes neues Buch trägt den Arbeitstitel *Immanent Natures: The Laboratory as a Metaphor for Architectural Production*. Weitere Publikationen sind Beiträge in den in Kürze erscheinenden Büchern *Experiments: Architecture Between Sciences and the Arts* (Ákos Morávanszky und Albert Kirchengast, Hg.), *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City*

(Diana Periton und Vittoria di Palma, Hg.) sowie *Visions of the Industrial Age: Modernity and the Anxiety of Representation in European Culture, 1830–1914* (Amy Woodson-Boulton und Minsoo Kang, Hg.) und außerdem Artikel in *Journal of Architecture* und *Field: A Free Journal for Architecture* (in Kürze). Kulper schloss ihre Studien mit einem Master of Architecture an der University of Pennsylvania und einem Master of Philosophy und PhD an der Cambridge University ab.

Deutsche Übersetzung:

SAW Communications: Norma Keßler.

Amy Catania Kulper is an architect and architectural historian and theorist. She is currently Assistant Professor of Architecture at the University of Michigan's Taubman College of Architecture and Urban Planning. Her current research explores the conceptualization of the natural world in the context of a discipline whose divided institutional legacy frames the natural either as an applied science or a fine art. Her questions are lodged in this artificial distinction, and emanate from a desire to craft alternative narratives for the influences of science and scientism on architectural discourse. Her forthcoming book has the working title *Immanent Natures: The Laboratory as a Metaphor for Architectural Production*. Other publications include chapters in the forthcoming *Experiments: Architecture Between Sciences and the Arts* (Ákos Morávanszky and Albert Kirchengast, eds.); *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City* (Diana Periton and Vittoria di Palma, eds.); and *Visions of the Industrial Age: Modernity and the Anxiety of Representation in European Culture, 1830–1914* (Amy Woodson-Boulton and Minsoo Kang, eds.) as well as articles in *Journal of Architecture* and *Field: A Free Journal for Architecture* (forthcoming). Kulper received her PhD and MPhil from Cambridge University, and her MArch from the University of Pennsylvania.

References

- Derrida, Jacques.** 1995. *Mal d'archive*. Paris: Gallilée.
ENGLISH: 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Eric Prenowitz, trans. Chicago: The University of Chicago Press.
DEUTSCH: 1997. *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression*. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Übers. Berlin: Brinkmann und Bose.
- Forty, Adrian.** 2000. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames and Hudson.
- Foucault, Michel.** 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
ENGLISH: 1972 [1970]. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon Books.
DEUTSCH: 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Ulrich Köppen, Übers. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- . 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
ENGLISH: 1972. *The Archeology of Knowledge*. A. M. Sheridan Smith, trans. New York: Pantheon Books.
DEUTSCH: 1973. *Die Archäologie des Wissens*. Ulrich Köppen, Übers. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hill, Jonathan.** 2003. *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London and New York: Routledge.
- Klar, Alexander.** 2005. "Gottfried Semper (1803–1879): Architektur und Wissenschaft. Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics." *Oxford Journal of Design History*, Vol. 18, Nr. 2: 211–214.
- Kulper, Amy.** 2006. "Of Stylized Species and Specious Styles." *The Journal of Architecture*, Vol. 11, Nr. 4: 391–406.
- Merewether, Charles, ed.** 2006. *The Archive*. Cambridge, MA: The M.I.T. Press.
- Perec, Georges.** 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Gallimard.
ENGLISH: 1997. *Species of Spaces*. John Sturrock, ed. and trans. London and New York: Penguin Books.
DEUTSCH: 1994 [1990]. *Träume von Räumen*. Eugen Helmlé, Übers. Frankfurt/Main: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- . 1978. *La vie, mode d'emploi*. Bagneux: Le Livre de Paris.
ENGLISH: 1988. *Life: A User's Manual*. David Bellos, trans. Boston: David R. Godine.
DEUTSCH: 1991 [1982]. *Das Leben. Gebrauchsanweisung*. Eugen Helmlé, Übers. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch Verlag.
- . 1985 [1978]. *Penser/Classer*. Paris: Hachette.
ENGLISH: 1997. "Think/Classify." In: *Species of Spaces and Other Pieces*. John Sturrock, ed. and trans. London and New York: Penguin Books.
DEUTSCH: 1996. *In einem Netz gekreuzter Linien*. Eugen Helmlé, Übers. Bremen: Manholt.
- Periton, Diana.** 2004. "The 'Coupe Anatomique': Sections through the Nineteenth Century Parisian Apartment Block." *The Journal of Architecture*, Vol. 9, Nr. 3, 289–304.
- Semper, Gottfried.** 1878. *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch Für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. München: Friedr. Bruckmanns Verlag.
ENGLISH: 2004. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Harry F. Mallgrave and Michael Robinson, trans. Santa Monica: Getty Texts and Documents.
- van Eck, Caroline.** 1994. *Organicism in Nineteenth-Century Architecture: An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background*. Amsterdam: Architectura & Natura Press.
- Vesely, Dalibor.** 2004. *Architecture in the Age of Divided Representation*. Cambridge, MA: The M.I.T. Press.

Picture Credits

- Fig. 1** Originally published in *Architectural Forum*, April 1946. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.
- Fig. 2** Courtesy of: The Penguin Group.
- Fig. 3** Courtesy of: The Penguin Group
- Fig. 4** Reprinted by permission of David R. Godine, Publisher, Inc. Copyright © 1978 by Hachette Littérature, translation 1987.
- Fig. 5** Reprinted by permission of David R. Godine, Publisher, Inc. Copyright © 1978 by Hachette Littérature, translation 1987.
- Fig. 6** Reprinted by permission of David R. Godine, Publisher, Inc. Copyright © 1978 by Hachette Littérature, translation 1987.
- Fig. 8** Courtesy of: Philippe Rahm architectes (Photo: Brøndum & Co.).
- Fig. 9** Courtesy of: OMA (Photo: Philippe Ruault).
- Fig. 10** Courtesy of: UN Studio (Photo: Christian Richters).
- Fig. 11** Courtesy of: Shigeru Ban Architects (Photo: Michael Moran).

Candide is dedicated to exploring the culture of knowledge specific to architecture. How is architectural knowledge generated, collected, presented, and passed on? Which forms of architectural knowledge can be observed? How can knowledge generated in reference to a specific task be applied to other contexts? Which experts, designers, and users, which institutions and organizations are involved? Which techniques, tools and methods are instrumental? What do graduates of architecture schools know? What did architects of different periods know? Through which media is architectural knowledge disseminated? These are some of the central questions that *Candide* invites authors to address.

Wie wird das Wissen der Architektur generiert, gesammelt, aufbereitet und weitergegeben? Welche Formen des Wissens lassen sich beobachten? In wie weit ist kontextgebundenes Wissen auf andere Lagen übertragbar? Welche Personen, Institutionen und Verbände sind an der Wissensproduktion beteiligt? Welche Techniken, Instrumente, Verfahren und Methoden spielen dabei welche Rolle? Was wissen Absolventen von Architekturfakultäten? Was wussten Architekten verschiedener Epochen? Durch welche Medien erfährt das Wissen der Architektur seine Verbreitung? Dies sind einige der zentralen Fragen, zu deren Beantwortung *Candide* einladen möchte.