Neuer Aufbau

Einleitung – aktueller Forschungsstand

Biographie ~5 Seiten

Wichtige Theoretische Schriften ~5 Seiten

Transzendentalisten 1 Seite

Emerson, Furness 10 Seiten

Whitmann 25 Seiten

Biographie

Am 3. September 1856 wurde Louis Henri Sullivan in Boston, als der jüngerer zweier Brüder geboren. Die Eltern führten eine erfolgreiche Tanzschule in Boston, so dass Louis oft bei seinen Großeltern mütterlicherseits auf dem Land in South Reading lebte und vor allem dort aufwuchs. Als es Zeit war, die Schule zu besuchen, kehrte er, wenn auch widerwillig, nach Boston zurück. Die Lehranstalt empfand er als Gefängnis, welches *„dulled his faculties, slackened his frank eagerness, ignored his abundant imagination, his native sympathy“*[[1]](#footnote-1). So oft es ging, besuchte er seine Großeltern auf dem Land, dort hatte er die Möglichkeit, die Natur zu beobachten und begann sich eingehend mit ihr zu beschäftigen und von ihr zu lernen. So erschuf sich Sullivan, quasi spielerisch, eine Art eigene, von der Natur inspirierte „Religion“, die ihn bis ins Erwachsenendasein begleitete und ihn in seiner Architekturtheorie beeinflusste.[[2]](#footnote-2)

Während seiner Kindheit spielte sich ein Schlüsselerlebnis ab, das ihn in seiner Wahl, den Beruf des Architekten zu ergreifen beeinflusste und welches später in seiner Autobiographie aufschrieb.

Während eines Spaziergangs 1870 fiel ihm ein gut gekleideter Mann beim Verlassen eines Gebäude auf, der sich in seinen Wagen setzte und dem Fahrer das Zeichen zum Losfahren gab. Louis Sullivan war beeindruckt von der Erhabenheit und Würde, die der Mann ausstrahlte. Auf die Frage an einen Arbeiter, wer dieser Mann sei, erklärte ihm dieser, der Mann sei der Architekt des Gebäudes und somit verantwortlich für die Baupläne und Konstruktionen, er richtet die Räume aus, entwirft die Front und sei jedermanns Chef. Am meisten beeindruckte Sullivan jedoch, dass der Architekt das Aussehen des Gebäudes dabei aus dem Kopf heraus entwirft.[[3]](#footnote-3) Daraufhin war sein Berufswunsch klar, Architekt wollte er werden!

*„How could a man make so beautiful a building out of his head? What a great man he must be; what a wonderful man. Then and there Louis made up his mind to become an architect and make beautiful buildings ‘out of his head.’”[[4]](#footnote-4)*

So begann Louis Sullivan 1872 seine Ausbildung zum Architekten. Er wurde an einer der bedeutsamsten Architekturschulen der Zeit, am *„MIT“*, dem „Massachusetts Institute of Technology“ in Boston angenommen.

Dominiert wurde das kulturelle Klima von Richard Morris Hunt (1827-1895), dem führenden Architekten der Zeit, der als erster der amerikanischen Architekten an der École des Beaux Arts in Paris seine Ausbildung erhielt. Mittlerweile arbeitete er in New York und baute einen Dunstkreis aus jungen, kreativen Architekten um sich herum auf, einige von ihnen sollten Sullivan noch sehr in seinem Werdegang beeinflussen. William Ware (1832-1915) war einer von ihnen. Ware schrieb das seinerzeit meist gelesene Handbuch zum klassischen Stil "The American Vignola".

Sullivan entschied sich, das Studium am MIT nach einem Jahr abzubrechen, um nach Paris zu gehen.[[5]](#footnote-5) Er wollte lieber praktische Erfahrungen sammeln statt weiterhin trockene Theorien zu studieren. Sullivan reiste jedoch zuerst über New York, und will dort beim Meister Hunt persönlich arbeiten und von ihm lernen. Dieses Vorhaben konnte er aber nicht in die Tat umsetzen und so bewarb er sich in Philadelphia bei einem Schüler Hunts, Frank Furness (1839-1912) und seinem Partner George Hewitt (1841-1916). Dort wird er angenommen und beginnt im Juni 1873 sein Lehrjahr und kommt zum ersten Mal richtig mit der Profession des Architekten in Berührung. Furness faszinierte Sullivan vor allem, weil er tatsächlich "Gebäude aus seinem Kopf heraus erschuf" und so das Ideal des Architekten aus Sullivans Kindheit sprichwörtlich verkörperte.[[6]](#footnote-6)

Furness' Vater Henry Furness, ein unitarischer Priester, war ein Freund Ralph Waldo Emersons (1803-1882), dessen transzendentale Ideen und naturbezogene Philosophie einen ausschlaggebenden Einfluss auf Sullivan in seiner späteren Architekturtheorie hatten. Als Quellen dienten Sullivan vor allem Philadelphias Intellektuellen-Zeitschrift *"Penn Monthly"*, in der regelmäßig Berichte über John Ruskin (1819-1900), Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) und die französischen Romantiker erschienen.[[7]](#footnote-7)

Aufgrund der anhaltenden Rezession musste sich Furness im Herbst 1873 von einigen Angestellten seiner Firma trennen, unter ihnen auch Sullivan.

Daraufhin kehrt dieser zu seinen Eltern zurück, die mittlerweile nach Chicago gezogen waren. Chicago war damals in wahrer Aufbruchstimmung. Rasch hatte sich die kleine Siedlung am Lake Michigan innerhalb einiger Jahrzehnte zum größten Handelsumschlagplatz des sogenannten Mittleren Westens entwickelt.

Die ersten Siedlungen am Lake Michigan entstanden um 1770. Um 1823 gab es bereits 250 Einwohner und die Stadt wuchs stetig. Um 1900 lebten ca. 30.000 Menschen in Chicago.

Erst um 1880 wurde das ungeheure Hinterland erschlossen und konnte mit Hilfe der Eisenbahn (Northern Pacific, 1883) in die städtische Einflusssphäre einbezogen werden. Dahinter erstreckte sich tausende Meilen weite Prärie, mit Maisplantagen und Getreidefeldern, die bearbeitet werden mussten. Um diese Leistungsanforderungen erfüllen zu können, musste der handwerkliche Produktionsbetrieb in einen industriellen umgewandelt werden, was nur mit großen Maschinen und spezialisierten Arbeitsabläufen möglich war.

Chicago wurde im Laufe diesen industriellen Umwandlungsprozess zum Mittelpunkt des Mittleren Westens. Ein direkter Wasserweg führte über 1800 Meilen durch die großen Seen in den Sankt-Lorenz-Strom und von dort aus direkt in den Atlantik.

Ein weiterer Produktionsmarkt war die Fleischverarbeitung. Die Schweine und Rinder, die auf den Wiesen der Prärie grasten und mit dem überschüssigen Getreide gemästet wurden, wurden bald in den großen Schlachthöfen zu Konserven verarbeitet.

Ebenfalls gab es rund um die Seen einen dichten Waldbestand, dessen Holz in Chicago in großen Produktionshallen verarbeitet wurde und auf den Wasserwegen in alle Welt verschickt werden konnte.

Mit den Schlachthöfen wuchsen die Seifenfabriken, mit der Pioniertätigkeit und mit dem Ackerbau die Werkzeugfabriken. Daneben gab es noch Brauereien. Ein fast unerschöpflich scheinendes Reservoir an Bodenschätzen, Braunkohlenfelder und Lager von Kupfer und Eisenerz konnte gefördert und verarbeitet werden. Chicago war also auf dem Weg, eine florierende Stadt zu werden, als Sullivan 1873 dort eintraf.

Die Stadt, berüchtigt für ihre Brutalität, hatte zu dieser Zeit jedoch noch einen schlechten Ruf und befand sich im Schatten des großen Feuers von 1871 immer noch im großen Chaos des Wiederaufbaus. Rückblendend von diesem Augenblick erzählt Sullivan fast 50 Jahre später in seiner Autobiographie:

*"The train neared the city; it broke into the city; it plowed its way through miles of shanties disheartening and dirty gray. It reached its terminal at an open shed. Louis tramped the platform, stopped, looked toward the city, ruins around him; looked at the sky; and as alone, stamped his foot, raised his hand and cried in full voice:* This is the place for me!*"[[8]](#footnote-8)*

Nach dem Brand brach eine große Euphorie aus, als wäre alles nur eine gottgeschickte Prüfung gewesen, die die Stadt nun meistern musste, um an die Spitze aller Städte zu gelangen.[[9]](#footnote-9)

Mit dem Wiederaufbau erlebte die Stadt eine Art "Jetzt erst recht!"-Stimmung, von der auch Sullivan mitgerissen wurde. Als Architekt konnte er hier auf viel Arbeit hoffen. Die Zeitungen war voll mit Anzeigen über ständig neue Bauvorhaben und Vertragsabschlüsse, so dass es oft geschah, "*dass die Morgenzeitungen mit einem Bericht über den Vertragsabschluss für das größte Bürohaus der Stadt herauskamen und die Abendzeitungen des gleichen Tages erhielten Anzeigen von anderen Baukontrakten, die jene des Morgens schon weit übertrafen."*[[10]](#footnote-10)Es war ein perfekter Ort für den jungen Architekten, um Erfahrung zu sammeln und bei einer der größten Wiederaufbaumaßnahmen der bisherigen Geschichte der USA teilzuhaben.

In Chicago fing Sullivan im Büro von William Le Baron Jenney (1832-1907) an zu arbeiten, ein weiterer strategischer Zug auf seinem Weg als bedeutendster Architekt seiner Zeit. In Jenneys Büro, ähnlich wie später bei Peter Behrens in Berlin, arbeiteten wichtige Architekten der Zeit, die sich in den 1880er Jahren später alle einen Namen innerhalb der *Chicago School of Architecture* machen sollten: Daniel H. Burnham (1846-1912), John W. Root (1850-1891), William Holabird (1854-1923) und Martin Roche (1853-1927).

In jenem Architekturbüro freundete sich Sullivan mit dem aus Deutschland stammendem John Edelmann (1852-1900) an, mit dem er angeregte Gespräche über Politik und Kunst führte. Er soll ihn auf seinem Werdegang noch länger begleiten. Edelmann nahm Sullivan mit zu einem wöchentlichen Treffen junger Männer, die gemeinsam Sport machten, dem Lotus Club. Dort wird er das jüngste Mitglied.

Im Juli 1874 wurde Louis Sullivan, wahrscheinlich auf Empfehlung Letangs, Wares rechter Hand am MIT, an der École de Beaux-Arts in Paris angenommen.[[11]](#footnote-11) Dort schrieb er sich im freien Atelier bei Emile Vaudremer ein, seinerseits Rezipient des Prix de Rome, des damals wichtigsten Architekturpreises der École, und ein orthodoxer Hohepriester des Beaux Arts-Credo. Er erhielt eine Einführung in die französischen Standards der Architektur, so wie auch Hunt und Richardson vor ihm an der gleichen Stelle. Damit erhoffte er sich Zugang zum inneren Kreis der amerikanischen Architektur.

Sullivan berichtet in seiner Autobiographie nicht sehr ausführlich von seinem Parisaufenthalt, er widmet ihm nur ein paar Seiten. Nichtsdestotrotz war ihm die Wichtigkeit der Ausbildung, die ihm dort zuteil wurde, bewusst. Besonders stolz war er darauf, die Aufnahmeprüfung beim ersten Versuch und noch dazu mit voller Punktzahl bestanden zu haben, das haben seinerzeit nicht mal Hunt oder Richardson geschafft. Dieser Stolz auf das eigene Können hat ihn von da an weiterhin begleitet und motiviert.

Die Transzendentalisten um Emerson

Die primär literarische Bewegung der Transzendentalisten entwickelte sich seit den 1830er Jahren von Natur-Ästhetikern die ihre geistigen Wurzeln im Protestantismus und vor allem im deutschen Idealismus hatten, und blieb für die amerikanische Architekturtheorie bis in das 20. Jahrhundert ein entscheidendes Ferment. Eine auf die Architektur anwendbare organische Naturästhetik wurde von Ralph Waldo Emerson (1803-82) und Henry David Thoreau (1817-62) und den Mitgliedern ihres Kreises in Concord, Massachussetts ausgebildet, ohne jedoch Niederschlag in einer formulierten Architekturtheorie zu finden. Eine solche wurde eher von einem Freund Emersons aus Harvard, dem Bildhauer Horatio Greenough (1805-52) entwickelt.

Dieser verbrachte den größten Teil seines Lebens in Italien und war Schüler von Lorenzo Bartolini, für den er große nationale Skulpturenaufträge für das Capitol in Washington ausführte.

Greenough geht von der Überlegung aus, die Vereinigten Staaten hätten die Aufgabe, *"to form a new style of architecture."*[[12]](#footnote-12) In der gegenwärtigen Architektur seien die großen Prinzipien preisgegeben. Der Ausgangspunkt für die neue Architektur sei ein unmittelbarer Rückgriff auf die Gesetze der Natur. Er fordert eine Suche nach den *"great principles of construction"* und findet eine Antwort von *"skeletons and skins of animals"*, deren Vielfalt als schön wahrgenommen werde.[[13]](#footnote-13)

Die organische Ausdrucksform in der Tierwelt führt ihn im biologischen Analogie-schlussverfahren zu einer Aussage, die sprachlich an Alberti erinnert: *"It is the constency and harmony of the parts juxtaposed, the subordination of details to masses, and of masses to the whole."*[[14]](#footnote-14) Doch Greenough lehnt jedes arbiträre Gesetz von Proportion und Geschmack ab. Die von ihm postulierte *"organic beauty"* findet sich nur im System der Natur. Im Schiffbau sieht Greenough die Prinzipien einer Analogie zur Natur realisiert, die er auf die Architektur übertragen möchte: *"Could we carry into our civil architecture the responsibilities that weigh upon shipbuilding, we should ere long have edifices as superior to the Pantheon."*[[15]](#footnote-15)

Greenough lehnt es ab, die Funktionen von Gebäuden in vorgegebene Formen zu pressen, sondern fordert, von der inneren Raumverteilung als dem Herzen und Nukleus auszugehen und nach außen zu planen. In französischer Tradition geht er vom Raumprogramm aus, dessen Bedeutung er jedoch verabsolutiert: *"The most convenient size and arrangement of the rooms that are to constitute the building being fixed, that access of the light that may, of the air that must be wanted, being provided for, we have the skeleton of our building. Nay, we have all exepting the dress."*[[16]](#footnote-16)

Das Verständnis von Architektur als organischem Skelett und Bekleidung wurde zu einer Grundvorstellung funktionalistischer Architekturtheorie. Die Verbindung und Ordnung von Räumen, die aus praktischen Gründen aufeinander bezogen sind, müsse nach außen in Erscheinung treten und solle auf die Beziehungen untereinander und ihren Nutzen hinweisen.

Greenough fordert Erschaffung und Einhaltung von Stilformen für bestimmte Bauwerke, so dass *"the bank would have the physiognomy of a bank, the church would be recognized as such, nor would the billiard room and the chapel wear the same uniform of colums and pediments."*[[17]](#footnote-17)

Eine Architektur, in deren Konstruktion diese Prinzipien entwickelt seien, könne als *"organisch"* bezeichnet werden, *"formed to meet the wants of their occupants"*, oder als "monumental", wenn sie die Sympathien, den Glauben und den Geschmack der Bevölkerung ausdrücke. Architektur ist in jedem Fall Ausdruck von individuell oder kollektiv verstandenen Bedürfnissen.

Das Ornament muss in Übereinstimmung mit der Natur der ausgedrückten Funktion stehen. Die bewusste Setzung eines neuen nationalen Stils in Analogie zur Natur ist Greenoughs Zielvorstellung.

Greenough verdankt das Weiterwirken seiner Architekturauffassung vor allem Emerson, der in seinen Werken wiederholt auf ihn hinweist.[[18]](#footnote-18) In einem Brief an Emerson vom 28. Dezember 1851 fasst Greenough seine Theorie formelhaft zusammen: *"Here is my theory of structure. A scientific arrangement of spaces and forms to funtions and to site - An emphasis of features proportioned to their gradated importance in function - Color and ornament to be decided and arranged and varied by strictly organic laws... I beg you in the interim to reflect that this godlike human body has no ornament."*[[19]](#footnote-19)

Emersons formulierte seine Vorstellung der Naturgesetze erstmals in seinem 1836 erschienenen Essay *"Nature"*. Bereits hier spielt das Kriterium der *commodity* eine zentrale Rolle, doch erst später tritt unter Einfluss von Greenough die organische Funktionalität in den Vordergrund.[[20]](#footnote-20)

In seinem ersten Essay über die Natur und die Künste von 1836-1844, schuf Emerson den paradiesischen Mythos von Amerika als *'Nature's nation'*: Urwälder, Flüsse, Seen und Berge waren zugleich Zeugnisse der überwältigenden Vergangenheit und zeigen den Weg in die Zukunft.

3. Sullivans Architekturtheorie

An dieser Stelle sind insbesondere drei Schriften von Interesse, denn sie bezeugen exemplarisch Sullivans Vorstellung von einem Neuen Bauen (das hier nicht als jenes der Neuen Sachlichkeit verstanden werden soll, sondern ausschließlich auf den amerikanischen Architekturdiskurs bezogen ist); zugleich sind sie Schlüsseltexte für die Rezeption seiner Theorie. Es sind dies *Ornament in Architecture* von 1892, *The Tall Office Building Artistically Considered* von 1896 sowie *A System of Architectural Ornament* von 1922-23. In den beiden ersten Essays fanden Sullivans Bemühungen um eine gestalterische Lösung für das Hochhaus ihre Zusammenfassung. Er spricht in beiden Texten davon, dass die elementare und logische Form eines Gebäudes zwar für die künftige Entwicklung der Architektur von Bedeutung sei, doch an oberster Stelle komme die künstlerische Form. Der architektonische Ausdruck beginne da, wo es um die individuelle Einheit einer Aufgabe gehe. Damit diese Einheit auch eine wahre und poetische wird, *"should the ornament appear, not as something recieving the spirit of the structure, but as a thing expressing that spirit by virtue of differential growth."[[21]](#footnote-21)*

## 3.1. Ornament in Architecture

Sullivans aus dem Jahr 1892 stammender Aufsatz *Ornament in Architecture* beginnt mit der Feststellung, dass ein Gebäude auch ohne Ornament durch Masse und Proportion wirken könne, Ornament sei geistiger Luxus, keine Notwendigkeit. In seinen Vorschlägen zur Rückkehr zur klaren, einfachen architektonischen Form kommt er Greenoughs Überlegungen zur architektonischen "nakedness" sehr nahe, wenn er schreibt: *"we should refrain entirely from the use of ornament for a period of years, in order that our thought might concentrate acutely upon the production of buildings well formed and comely in the nude."*[[22]](#footnote-22)

Der Text spiegelt Sullivans Verständnis einer organischen Architektur wider. Gleich zu Beginn scheint er darin eine Legitimierung des Ornamentverzichts zu liefern: *"I take it as self-evident that a building, quite devoid of ornament may convey a noble and dignified sentiment by virtue of mass and proportion."*[[23]](#footnote-23) Dieser temporäre Verzicht auf Ornamentik sollte zu der Erkenntnis führen, dass Ornamente als in geistiger Hinsicht nicht notwendigen Luxus zu verstehen sind.

Doch gleich darauf wird deutlich, dass er dem Ornament eine wesenhafte Berechtigung zusprach. Denn die Architektur in ihrer höchsten Ausformung sei einem Organismus vergleichbar, bei welchem alle Teile in einer Art natürlichem Verhältnis zueinander stünden.

Nur durch die seelische Einheit zwischen Natur und Mensch (dem Architekten, der die Naturkreisläufe verinnerlicht hat), kann wahre amerikanische Architektur geschaffen werden.

Für Sullivan bleibt das Ornament jedoch prinzipiell als ein *"garment of poetic imagery"* für die Architektur wünschenswert und wichtig. Das von ihm propagierte Ornament soll aus dem organischen Prinzip von Funktion und Form erwachsen und dieses ausdrücken. Ornament muss individuell, darf nicht austauschbar sein, es darf nicht aufgesetzt scheinen, sonder so, als ob "*it had come forth from the very substance of the material."*[[24]](#footnote-24)

Laut Sullivan ist eine gemeinsame Logik von Konstruktion und Ornament *"the prepatory basis of what may be called an organic system of ornamentation."*.[[25]](#footnote-25) In der Natur, in der er ja zuvorderst das Wesen eines amerikanischen Nationalstils suchte, fand Sullivan ein Leitbild für diese ideale Verknüpfung, denn das Ornament solle wie eine "*flower [...] amid the leaves of its parent plant*" aus der Konstruktion hervorgehen. Hier wird deutlich, wie - und an welcher Stelle - die Prinzipien der Natur für die architektonische Stilbildung nutzbar gemacht wurden: im Ornament. Eine Architektur sei zwar auch ohne es denkbar, doch dann fehle ihr der poetische, ja ideale Ausdruck der Zeitgenossenschaft, der nach einem nationaltypischen Stil verlange.

## 3.2. The Tall Office Building Artistically Considered

1896 schrieb Sullivan den Aufsatz *„The Tall Office Building Artistically Considered“.*[[26]](#footnote-26)

Darin vertritt er die Auffassung, dass das „moderne Bürogebäude“ als Reaktion auf verschiedene Faktoren entsteht. Durch neue technische Möglichkeiten, wie dem Expresslift und dem Stahlbau, aber auch durch die höheren Grundstückspreise, dem Anwachsen der Bevölkerung und die Ballung in den Stadtzentren, wird die Erhöhung der Stockwerkanzahl möglich und nötig. Daraufhin gibt Sullivan Vorgaben für das Konzept eines solchen Gebäudes. Das Problem, welches Sullivan bewältigen will, ist einem so „*sterile pile, this crude, harsh, brutal agglomeration, this stark, staring exclamation of eternal strife, the graciousness of these higher forms of sensibility and culture that rest on the lower and fiercer passions? How shall we proclaim from the dizzy height of this strange, weird, modern housetop the peaceful evangel of sentiment, of beauty, the cult of a higher life?*“[[27]](#footnote-27) Aus diesem Problem ergibt sich für ihn folgende Lösung, die auf jedes Bürogebäude anwendbar sei:

*"The practical conditions are, broadly speaking, these:*

*Wanted - 1st, a story below-ground, containing boilers, engines of various sorts, etc. - in short, the plant for power, heating, lighting, etc. 2nd, a ground floor, so called, devoted to stores, banks, or other establishments requiring large area, ample spacing, ample light, and great freedom of access. 3rd, a second story readily accessible by stairways - this space usually in large subdivisions, with corresponding liberality in structural spacing and expanse of glass and breadth of external openings. 4th, above this an indefinite number of stories of offices piled tier upon tier, one tier just like another tier, one office just like all the other offices -an office being similar to a cell in a honey-comb, merely a compartment, nothing more. 5th, and last, at the top of this pile is placed a space or story that, as related to the life and usefulness of the structure, is purely physiological in its nature - namely, the attic. In this the circulatory system completes itself and makes its grand turn, ascending and descending. The space is filled with tanks, pipes, valves, sheaves, and mechanical etcetera that supplement and complement the force-originating plant hidden below-ground in the cellar. Finally, or at the beginning rather, there must be on the ground floor a main aperture or entrance common to all the occupants or patrons of the building."[[28]](#footnote-28)*

Das Untergeschoss sieht Sullivan für die Technik des Gebäudes vor (Boiler, Maschinen, Strom, Heizung, Beleuchtung).

Das Bauwerk wird durch das Portal im Erdgeschoss betreten, in dem die öffentlichen Einrichtungen untergebracht sind (Läden, Banken). Die zweite Etage sollte leicht über Treppen zu erreichen sein und einen offenen Raum bieten. Diese beiden Etagen können nach außen durch größere Fenster gestaltet werden. In den darüber liegenden Geschossen werden die immer gleich gestalteten Büros untergebracht. Das oberste, fensterlose Stockwerk bildet das Pendant zum Untergeschoss. Auch hier sind nochmals Technik und Maschinen untergebracht (Behälter, Rohre, Ventile, Räder).

Der Text ist zudem hinsichtlich eines weiteren Aspekts interessant, denn er zeigt, dass Sullivan nicht ganz so unbelastet von der klassischen Architekturgrammatik war, wie er selbst es vorgab: Sein formelhafter dreiteiliger Aufbau des Hochhauses, bestehend aus zwei unteren Geschäftsetagen, einer unbestimmten Anzahl Bürogeschosse und einem abschließenden Attikageschoss speist sich offensichtlich aus jener der antiken Säule mit Basis, Schaft und Kapitell - eine motivische Nähe, die noch dadurch bestärkt wird, dass die Büroetagen durch betont vertikale Elemente in ihrer Einheitlichkeit zusammengefasst werden sollen und so an Kanneluren denken lassen.[[29]](#footnote-29)

Hinzu kommt für Sullivan nun noch die Emotion. Das Gebäude soll in allen Teilen ausdrücken, dass es hoch ist. Sullivan will sein Gebäude nicht als klassische Säule konzipieren, in ihm die Schönheit der Zahl 3 darstellen, ihm eine Einleitung, eine Mitte und einen Schluss geben, in ihm eine Pflanze aus Wurzel, Stängel und Blüte sehen. Für Sullivan liegt die Form in der Natur des Gegenstands. Jedes Ding hat eine Form, die es von anderen unterscheidet und dessen inneres Leben diese Form hervorbringt. Dadurch wird eine vollkommene Übereinstimmung der Form mit den Bedürfnissen erreicht.

Doch auch hier muss der Kontext in den Blick genommen werden. Obgleich er scheinbar unumstößlich formulierte: *"form ever follows function - that is the law!*"[[30]](#footnote-30), beschränkte er seinen Funktionsbegriff nicht auf den rein technischen Aspekt der Architektur. Liest man die unmittelbar anschließenden Zeilen, so wird klar, dass die Funktion in Sullivans Verständnis beispielsweise auch in den "Manifestationen des Herzens und der Seele" zu suchen ist, zu denen etwa das oben beschriebene Ornament gezählt werden muss: *"It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function.*"

Sein Hauptanliegen, eine eigene Architekturform für das hohe Bürogebäude zu finden, versucht er durch den Ausdruck der Funktion, der Konstruktion und im besonderen Maße der Höhe zu erreichen.

Seine Passion zum Ornament kommt in den vorgestellten Bauwerken voll zum Durchbruch und geht soweit, dass selbst die Türbeschläge durch diesen Gestaltungswillen geformt werden. Ada L. Huxtable sieht in "*Sullivans berühmten und oft strittigem architektonischem Ornament einen üppigen, durchflochtenen Dschungel von geo-metrischen, organischen, peitschenartigen Formen, die seine Gebäude bereicherten und sie als eine Art Unterschrift und Handelsmarke kennzeichneten*".[[31]](#footnote-31)

## 3.3. System of Architectural Ornament

Das formale Prinzip des organischen Ornaments beschreibt Sullivan in seinem letzten Werk, erschienen 1924 kurz vor seinem Tode, *"A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Power"*. Er greift hier die dualistische Naturauffassung Swedenborgs auf und entwickelt aus organischen (keimhaften) und anorganischen (geometrischen) Grundformen eine Ornament-Grammatik, wobei sich in der Überlagerung von Teilung und Expansion menschliche Kraft in Aktion zeigt, *"as applied to a specific form of activity call Architectural Ornament"*[[32]](#footnote-32).

Er nähert sich mit seiner Ableitung von Ornamentformen einem analogen Ansatz, den John Ruskin anlässlich seiner Überlegungen zum Ornament in dem Abschnitt *"The Nature of Gothic"* in seinen *"Stones of Venice"* (1851-53) entwickelt hatte.[[33]](#footnote-33)

Sullivan benutzt das botanische Bildnis des Keims mit seinen Keimblättern als Modell für die Entwicklungsphasen des schöpferischen Prozesses. Laut Sullivan gibt es drei Phasen des schöpferischen Prozesses: die sensorielle, die spirituelle und die praktische. Jede Phase folgt einem Entwicklungsmuster, in dem das Anorganische organisch wird, das Ideale real und das Subjektive objektiv wird. Sullivan Philosophie beruht auf einem dialektischen Verhältnis von Antithese und Synthese. Die Verwandlung von Anorganischem, wie Stein, Metall, abgelagertes Holz und Ton wird durch die Verarbeitung und Nutzung des Künstlers in Bauwerken zu Organischem, indem der Mensch *"mit seiner Kraft entwarf, schafft und hervorbringt, was vorher nicht existierte."*[[34]](#footnote-34)

Die Harmonie von Mensch und Natur und ihre gestaltenden Kräfte werden durch das Keimlings-Paradigma veranschaulicht. Der Parallelismus zwischen Mensch und Natur und dem Menschen und seinem Werk sieht Sullivan als die Quelle der künstlerischen Inspiration. Entsprechend seinen Vorstellungen von einem Entwicklungsparallelismus glaubt er, dass der Prozess des Entwerfens dem Wachstumsmuster eines Keimlings folgt.[[35]](#footnote-35) So trägt jedes Samenkorn bereits am Anfang ein Abbild der voll ausgebildeten Pflanze in sich, und analog dazu bringt eine anfangs gestaltlose Idee ein einzigartiges ornamentales Motiv hervor: *"The Germ is the real thing: the seat of identity. Within its delicate mechanism lies the will to power: the function wich is to seek and eventually find its full expression in form".*[[36]](#footnote-36)

Inspiriert wird er auch durch Herbert Spencer, dem Begründer des Evolutionismus, und seinem "organischen Wachstum" als schrittweiser dialektischer Prozess, durch den das Einfache komplex, das Undefinierbare definiert wird und polare Gegensätze ein dynamisches Gleichgewicht entfalten.

Sullivans Verwendung einer symbolischen Ausdrucksweise stellt ihn in eine Reihe mit den romantischen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, denen er nacheiferte. Wie seine literarischen Vorgänger benutzte Sullivan Worte und sichtbare Realität als Symbole, um seinen Einsichten und starken Gefühle - erfahren im Austausch mit der Natur - Ausdruck zu verleihen.

Er glaubte auch, dass das Kunstwerk wie die Poesie die ursprüngliche Quelle der Inspiration und das immaterielle Reich, in das der Betrachter (oder Leser) eintritt, mehr andeuten als beschreiben müsse.[[37]](#footnote-37)

Für Sullivan waren die "objektiven" oder technologischen Aufgaben in der Architektur gleichwertig dem Erschaffen und Produzieren von Ornamenten.

Er benutzte das Ornament als Element, um die rationalen und praktischen Aspekte der Architektur in einer organischen und damit poetisierenden Weise auszudrücken.

Um einen amerikanischen Stil zu erlangen, bedarf es seiner Meinung nach eine Ornamentik, die von den Grundlagen der Natur ausgeht, um damit zu einer *"true, poetic Architecture"* zu werden.[[38]](#footnote-38)

Sullivans Ornamentik, die selbst Hochhäuser bis zum Kranzgesims überzieht und sich in wenigen späten Bauten verselbständigt, ist in Wirklichkeit keineswegs so organisch entstanden, wie er es forderte, sondern macht ausgiebig Gebrauch von Vorbildern wie beispielsweise den Veröffentlichungen von Viollet-le-Duc. So erklärt sich auch, dass man seine Ornamentik als zeitgebunden empfindet und sie bereits von den Zeitgenossen mit dem Symbolismus und dem Art Nouveau verbunden wurde.[[39]](#footnote-39)

Sullivan steht als Architekt und Theoretiker in der romantisch-idealistischen Tradition des 19. Jahrhunderts.

1. Sullivan: Autobiography, 1924, S. 24. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sullivan: Autobiography, 1924, S. 38-71. [↑](#footnote-ref-2)
3. Sullivan: *Autobiography*, 1924, S. 118-119. [↑](#footnote-ref-3)
4. Sullivan: *Autobiography*, 1924, S. 119. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sullivan: *Autobiography,* 1924, S. 177-190. [↑](#footnote-ref-5)
6. Sullivan: *Autobiography*, 1924, S. 193. [↑](#footnote-ref-6)
7. Frei, Hans: *Louis Henry Sullivan.* 1992, S. 13. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sullivan *Autobiography* 1924, S.197. [↑](#footnote-ref-8)
9. Zukowsky 1987, S. 27. [↑](#footnote-ref-9)
10. World's Fair Souvenirs 1893, zitiert nach Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur.* Die amerikanische Entwicklung, S. 247. [↑](#footnote-ref-10)
11. Twombly: *Louis Sullivan. Life & Work* 1986 S. 64. [↑](#footnote-ref-11)
12. Greenough American Architecture, Ausgabe 1974, S. 51. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-12)
13. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 57 f. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-13)
14. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 58. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-14)
15. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 61. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-15)
16. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 62. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-16)
17. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 63. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-17)
18. Vgl. Charles R. Metzger: Emerson und Greenough. Transcendental Pioneers of an American Esthetic. 1954, Ausgabe 1970, S. 67ff. [↑](#footnote-ref-18)
19. Natalia Wright (Hrsg.): Letters of Horatio Greenough 1972, S. 400f. [↑](#footnote-ref-19)
20. Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 403. [↑](#footnote-ref-20)
21. Sullivan 1892, S. 83. [↑](#footnote-ref-21)
22. Sullivan 1892, in Kindergarten Chats (1947) S. 187. [↑](#footnote-ref-22)
23. Sullivan Ornament in Architecture. in Kindergarten Chats and other writings. S.187. [↑](#footnote-ref-23)
24. Sullivan 1892, in Kindergarten Chats (1947) S. 189. [↑](#footnote-ref-24)
25. ebd. S 133. [↑](#footnote-ref-25)
26. Sullivan, Louis Henry: The tall Office Building artistically considered (1896). Übersetzt und veröffentlicht in: Sherman, Paul: Louis H. Sullivan, Ein amerikanischer Architekt und Denker, Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet, Bauwelt Fundamente 5, Berlin 1963, S. 144-149. [↑](#footnote-ref-26)
27. Sullivan: Das große Bürogebäude, 1896, S 144. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sullivan: The Tall Office Building Artistically Considered. 1896. [↑](#footnote-ref-28)
29. Der Architekt, Ausgabe 2/2011. Artikel??? [↑](#footnote-ref-29)
30. Louis Henry Sullivan, Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet (The Tall Office Building Artistically Considered, 1896), in: Paul 1963, S. 144-149, hier S. 148.

    (6) Louis Henry Sullivan, Was ist Architektur? Eine Studie über das amerikanische Volk von heute (What is Architecture? A Study in the American People of Today, 1906), in: Paul 1963, S. 152-164, hier S. 153-154. [↑](#footnote-ref-30)
31. Louis Sullivan: A system of Architectural Ornament, the American Institute of Architects 1924. 2. Auflage, kommentiert von Ada Louise Huxtable, New York 1966. [↑](#footnote-ref-31)
32. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924, Einleitung. zitiert nach Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. S. 413. [↑](#footnote-ref-32)
33. Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. S. 414. [↑](#footnote-ref-33)
34. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924 S. [↑](#footnote-ref-34)
35. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924. Lauren S. Weingarden (Hrsg.)1990 S.13. [↑](#footnote-ref-35)
36. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924. Lauren S. Weingarden (Hrsg.)1990 S. 46. [↑](#footnote-ref-36)
37. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924, Einführung von Lauren Weingarden S. 19. [↑](#footnote-ref-37)
38. Sullivan Kindergarten Chats [↑](#footnote-ref-38)
39. Vgl. Weingarden 1980. [↑](#footnote-ref-39)