2.4. Auditorium Building 5

2.5. Wainwright Building 10

2.6. Guaranty Building 13

2.7. Carson Pirie Scott Store 17

4.1. Die Transzendentalisten um Emerson 20

4.4. Sullivans Entwicklung zum poetischen Architekten 30

4.5. Sullivan und Whitman: Vom literarischen Poet zum Poet der Architektur 36

4.6. Naturalisierte Technologie: Sullivans Theorie der Hochhausgestaltung 38

4.8. Das Guaranty Building nach Emerson 49

4.9. Whitmans Einfluss auf Sullivan am Beispiel des Guaranty Buildings 51

*"Ah, the supreme, erotic, high adventure of the mind that was his ornament! Often I would see him, his back bent over his drawing board, intent upon what? I knew his symbolism - I caught his feelings as he worked. A Casanova on his rounds? Beside this sensuous master of adventure with tenuous, vibrant, plastic form, Casanova was a duffer; Gil Blas a torn chapeau, Boccaccio's imagination no* *higher than a stable-boy's. Compared to this high quest the Don's was Sancho Panza's ass. The soul of Rabelais alone could have understood and would have called him brother. How often I have held his cloak and sword while he adventured in the realm within, to win his mistress; and while he wooed the mistress, I would woo the maid!"*

Frank Lloyd Wright über Louis Sullivan, 1924

1. Einleitung

Beim Namen Louis Henri Sullivan denkt man zuerst an den Begründer der modernen Architektur, Vorreiter des Funktionalismus und an den "Vater des Wolkenkratzers".

Doch hat er mit seiner weit gespannten Kunsttheorie erst in den letzten Jahrzehnten ein angemessenes Verständnis erfahren, das die Vorstellung von ihm als Vorläufer von modernem Funktionalismus und neuer Sachlichkeit zugunsten seiner inneren Verbindung mit der romantisch-amerikanischen Tradition revidiert.[[1]](#footnote-1)

Louis Sullivan prägte den Satz „*form follows function*“, der heutzutage wahrscheinlich bekannter ist als der Architekt selbst. Wie Sullivan *„form follows function“* umsetzte, wie seine weitere Architekturtheorie aussah und wie er diese in seinen *Gebäuden* verwirklichte, ist Thema dieser Arbeit. Da Sullivans Kindheit ihn in seiner Theorie beeinflusste, die in seiner Biographie *The Autobiography of an Idea*[[2]](#footnote-2) aus dem Jahr 1924 nachzuvollziehen ist, wird das erste Kapitel sein Leben beleuchten, in das chronologisch seine bedeutendsten Bauwerke eingeflochten werden, zum einen das Auditorium Building in Chicago (1886-90), das Wainwright Building in St. Louis (1890), das Guaranty Building in Buffalo (1894) und der Carson Pirie Scott Store (1899-1904), ebenfalls in Chicago. Darauf aufbauend werde ich seine Architekturtheorie anhand ausgewählter Schriften erörtern und die auf ihn einwirkenden und von ihm ausgehenden Einflüsse beleuchten. Eine wichtige, wenn nicht sogar die wichtigste Stellung nimmt dabei Ralph Waldo Emerson und seine transzendentalistische Philosophie ein und Walt Whitman (1819-1892) als deren buchstäbliche Verkörperung. Lange Zeit war unbekannt, was Sullivan eigentlich zu seiner besonderen Architekturtheorie bewegt hat. Viele hielten seine Ausschweifungen bezüglich der Ornamentik für zu abstrakt, maßlos und überhöht und sehen als Quelle einen Mischmasch aus positivistischen, evolutionistischen, Nietzsche-inspirierten Ideen. Doch die wahrscheinlichste Quelle wird oft übersehen. Sullivan war Zeit seines Lebens ein großer Bewunderer Walt Whitmans und versteht sein Werk als eine Hommage an ihn. So wie Frank Lloyd Wright später sagte, dass seine Gebäude seine richtigen (*real*) Kinder seien, so könnte Sullivan seine Gebäude als seine richtigen Gedichte gesehen haben.[[3]](#footnote-3)

Die Kluft zwischen progressiven und traditionelle Aspekten in Sullivans Werk war evident. Am wichtigsten war ihm die Einheit eines Bauwerks, diese setzt einen Bruch zwischen strukturellem System und formaler Hülle voraus und basiert auf neuen poetischen Strategien der Vermittlung zwischen diesen unabhängig gewordenen Aspekten eines Bauwerkes.

Im folgenden will ich versuchen, Sullivans Intentionen, die er schriftlich darlegte, mit dem Gebauten in Beziehung zu setzen. Der Augenmerk liegt dabei hauptsächlich auf der Beziehung zwischen Konstruktion und Dekoration.

Sullivan reiht sich ein in eine Reihe von Architekten, die zugleich auch Schriftsteller sind bzw. in Sullivans Fall sogar Dichter. Sie schreiben nicht nur über konstruktionelle Beschaffenheiten ihrer Gebäude sondern auch über die Welt und ihre Sicht auf die Dinge. Leon Battista Alberti steht ebenso für den schreibenden Architekten wie der Urvater der Architektur, Vitruv.

2.4. Auditorium Building

Bauherr des Auditorium Buildings war Ferdinand Peck, ein Geschäftsmann aus Chicago mit einem Hang zur Oper. Nach dem von ihm inszenierten „Grand Opera Festival“ im Jahr 1885 wollte er in Chicago ein Opernhaus erbauen, das sich mit den größten der Welt messen konnte. Da das Vorhaben finanziell abgesichert sein musste, wurde entschieden, neben dem Opernhaus ebenfalls ein Hotel und einen Bürokomplex in das Gebäude zu integrieren. Dazu sollte das alte, zeitlich befristete, provisorische Ausstellungsgebäude des Opernfestivals, die „Chicago Opera Festival Hall“, die 1885 von Adler & Sullivan neu eingerichtet worden war, umgestaltet werden.[[4]](#footnote-4) Die „Chicago Auditorium Association“ wurde gegründet und stellte zwei Millionen Dollar zur Verfügung. Hinzu kamen nochmals 900.000 Dollar aus Anleihen.[[5]](#footnote-5)

Adler & Sullivan bekamen im Spätsommer 1886 den Auftrag für dieses Bauunternehmen. Peck kannte ihre Arbeit schon von der „Festival Hall“ und früheren Gebäuden, die klangtechnisches Können voraussetzen, wie die „Central Music Hall“ (1878-1880), und der Umbau des „McVicker’s Theaters“ (1883-1885).

Durch zahlreiche Veränderungen und Verbesserungsvorschläge der Auditorium Association wurden die Pläne häufig umgewandelt. Auf den hohen technischen Standard wollte man nicht verzichten, ein Bankettsaal wurde in das Hotel integriert und im zehnten Stock sollte ein großer Speisesaal mit Blick auf den Lake Michigan eingerichtet werden. Die Kosten stiegen auf über drei Millionen Dollar an.[[6]](#footnote-6)

Im ersten Entwurf (Abbildung) versah Sullivan das Gebäude mit Satteldächern, Giebeln und Erkern. Das neunstöckige Gebäude wurde durch das Postament, Terrakotta-Dekorationen, Erker, die sich über drei Stockwerke erstreckten, eine Fensterarkade und das Giebeldach gestaltet. Der Eingang zur Oper erfuhr durch den, im Vergleich zum übrigen Gebäude nur wenig höheren Turm, seine Betonung.[[7]](#footnote-7)

Im zweiten Entwurf (Abbildung) verzichtete Sullivan auf das Satteldach und fügte dem Bau ein zehntes Geschoss hinzu. Die Sockelzone war der des endgültigen Entwurfes schon sehr ähnlich und auch der Turm unterschied sich nur noch durch seine pyramidenartige Bedachung von seinem endgültigen Flachdach.

Der Bau des Auditorium Buildings nahm ab Januar 1887 drei Jahre in Anspruch. Der gesamte Komplex erstreckt sich entlang der Congress Street und wird begrenzt durch die westliche Wabash und die östliche Michigan Avenue. Dass sich eine Oper innerhalb dieses Gebäudes befindet, ist nicht an der Architektur abzulesen. Es könnte auch ausschließlich als Hotel oder als Bürokomplex genutzt werden. Für ein Theater oder eine Oper ist das Gebäude eher untypisch.

Der Haupteingang zur Oper befindet sich auf der Congress Street. Durch eine dreibogige Arkade ist das Portal hervorgehoben, doch der sich darüber erhebende Turm und die dezentrale Lage ziehen wenig Aufmerksamkeit auf diesen Eingang. Das Portal des Hotels fällt durch seine mittige Lage und seine Breite (es nimmt sechs der zehn Achsen der östlichen Fassade ein) besser ins Auge.

Die ersten drei Geschosse des Auditorium Buildings sind mit einer Rustika versehen. Die Durchlässe des Erdgeschosses öffnen sich zu einer Loggia, die es erlaubt, trockenen Fußes die Schaufenster zu besichtigen. Die dritte Etage des Postaments unterscheidet sich von den ersten beiden in ihrer Farbgebung. Das dunkle Grau des Sockels wird aufgehellt und auf den restlichen Baukörper angewandt. Das dritte Geschoss leitet so vom Postament zum übrigen Teil des Gebäudes über, da es zu beidem eine Verbindung eingeht. Zum unteren Part durch seine rustikale Struktur, zum oberen durch seine Farbgebung. Die nächsten vier Geschosse sind durch Fensterarkaden miteinander verbunden. Darüber splittet sich jede Achse in zwei kleinere Rundbogenfenster auf, die zwei Etagen überspannen. Das oberste Geschoss wird durch zu dritt zusammengefasste, hochrechteckige Fenster erhellt, auf denen das Flachdach mit dem leicht hervorragenden Kranzgesims aufliegt. Der südwestliche Turm wird nochmals durch ein Gesims, das gleichzeitig als Kapitell für die vom unteren Teil heraufstrebenden Pilaster dient, drei Bogenfenster, eine Kolonnade und sehr schmale, an Schießscharten erinnernde Fenster, gegliedert.

Die Innenausstattung des Auditorium Buildings ist eine Meisterleistung beider Architekten. Adlers technisches und Sullivans gestalterisches Können erheben das Gebäude zu etwas Außergewöhnlichem. Adlers herausragende Pionierleistung in diesem Zusammenhang bestand darin, die wissenschaftlichen Untersuchungen des schottischen Ingenieurs John Scott Russell (1808-1882) über die Ausbreitung von Schallwellen im Raum in einem vollkommen neuen Typus von Theatersaal umgesetzt zu haben.

Die Oper fasst im alltäglichen Zustand 4.237 Personen, kann aber durch bewegliche Decken- und Bodenelemente auf 2.574 Plätze verringert oder auf 7.000 Sitze erhöht werden. Des weiteren gab es 136 Büros und 400 Hotelzimmer der Spitzenklasse.[[8]](#footnote-8) Dies alles dekorierte Sullivan durch seine Ornamentik und hauchte dem Gebäude so Leben ein. Die unförmige Gestalt des Theatersaals und seine schiere Größe gaben Sullivan schwierige Bedingungen für die Gestaltung vor. Auch wenn er mit den dekorativen Elementen keine tektonische Ordnung im Nachhinein vortäuschte, so war das System der Ausstattung doch nicht beliebig. Die Lösung bestand darin, jede Wandfläche, jedes Gewölbe und jeden Bogen mit Ornamenten zu versehen und gegenüber benachbarte Teile durch Rahmen abzugrenzen. Diese große Anzahl raumbegrenzender Elemente - "ein Nebeneinander von herabstoßenden Kurven und ebenso deren gegenläufige Pendants"[[9]](#footnote-9) - wurde aber andererseits durch die Abstimmung der Farbtöne und durch den Sog der Bühne in einen auch räumlich einheitlichen Klangkörper verwandelt. Von den hintersten Reihen stürzt der Blick hinunter in die Tiefe, geleitet von glitzernden Schalen, die sich immer enger werdend trichterförmig um die Bühnenöffnung legen.

Diese Gestaltungsweise übertrug Sullivan später vom Innenraum auf Fassaden.[[10]](#footnote-10) Das Stufenportal des Transportation Building (1891-93) für die Weltausstellung kann als nach außen gestülpter Bühnentrichter interpretiert werden, die Fassaden des Guaranty Building haben die dekorative Behandlung der nicht-tragenden Verkleidung zum Thema.[[11]](#footnote-11)

Trotz seiner Aufsehen erregenden Größe und Neuartigkeit wurden durch die Einnahmen die Kosten des Gebäudes nicht abgedeckt. Schon früh wurden rote Zahlen geschrieben und das Gebäude wäre abgerissen worden, wenn der Abriss nicht teurer gewesen wäre, als der Preis eines vergleichbaren Grundstücks. 1946 gelangte es in den Besitz der Roosevelt University, in dessen Händen es sich noch heute befindet.[[12]](#footnote-12)

Eine weitere Gebäudegruppe, die von Adler & Sullivan ausgeführt wurde, waren die Geschäftshäuser. Sie lassen sich sowohl chronologisch als auch formal in drei Gruppen einteilen: die neu-griechischen, die richardsonesken und die Wolkenkratzer.

Als neu-griechisches Beispiel kann der Borden Block (1880, Abbildung) im Zentrum Chicagos gezählt werden, Sullivans erstes Projekt zusammen mit Adler. Hier lässt sich Sullivans Handschrift bereits deutlich ablesen. Anders als das sonst bekannte horizontale Betonen der Stockwerke wurden sie von Sullivan vertikal zusammengefasst. Hier stellt sich seine klassische Dreiteilung anschaulich dar: Sockel, Schaft und Attikageschoss. Der Schaft besteht meist aus gemauerten Teilen und Binnenflächen aus Glas und Gusseisenrahmen, die über mehrere Stockwerke reichen. Die Ornamente wurden von den strukturellen Teilen abgezogen und in ausfachende Flächen integriert. Sie stellen geometrisierte Palmetten und Lotusblüten dar, die oft als Reliefs in den Stein eingelassen wurden. Daran können die damals beliebten ägyptisierenden und byzantinische Schmuckformen abgelesen werden, wie sie auch Ruprich-Robert in seiner *Flore ornamentale* darstellte.[[13]](#footnote-13)

Die zweite Gruppe von Geschäftshäusern entstand im direkten Anschluss an das Auditorium Building. Vorbild war hier wiederum Richardsons Marshall Field Store (1885-1887). Beispiele hierfür sind Walker Warehouse (1888-1889) und der Dooly Block. Die Fassaden mit ihren glatt geschliffenen Quadersteinen erinnern außerdem an Pariser Vorbilder, wie zum Beispiel Vaudremers Gebäude an der Rue de la Monnaie.[[14]](#footnote-14)

Sullivan vereinfachte die Ornamente und Schmuckformen im Gegensatz zu den neu-griechischen Gebäuden wieder etwas. Dadurch wirken die Gebäude wie homogene Blöcke mit scharfen, tiefeingeschnittenen Öffnungen für Fenster und Türen. Einzig die vor die Fassadenflucht gestellten Portiken heben sich davon ab.[[15]](#footnote-15)

Die dritte Gruppe, die Wolkenkratzer, sind wohl die bekanntesten Gebäude Sullivans. Exemplarisch sollen 2hier das Wainwright Building in St. Louis und das Guaranty Building in Buffalo besprochen werden.

Bevor solche Bauten mit zwölf oder mehr Geschossen überhaupt möglich werden konnten, musste dafür gesorgt werden, dass die Außenwände trotz zunehmender Bauhöhe relativ dünn blieben und mit großen Öffnungen versehen werden konnten. Man entschied sich für ein Skelett aus Bessemerstahl, an welches die Fassade nur angehängt wurde. Als erstes Beispiel hierfür gilt Jenneys Home Insurance Building von 1885 in Chicago. Auch Holabird & Roche setzten mit ihrem Entwurf für das Tacoma Building (1887-89) das neue strukturelle Prinzip um, ebenso wie Burnham & Root 1891 beim Reliance Building. Dort ist das Prinzip des schlanken Eisenskeletts besonders gut in der feinen Außenverkleidung der Fassade sichtbar.

2.5. Wainwright Building

Das Wainwright Building ist das erste wirkliche Hochhaus von Adler & Sullivan. Es wurde in den Jahren 1890-92 entworfen und gebaut, allerdings nicht in Chicago, sondern in St. Louis, ca. 500km süd-westlich von Chicago gelegen. St. Louis war zu diesem Zeitpunkt, neben New York, Philadelphia und Chicago, eine der vier größten Städte Nordamerikas. 1890 hatten Ellis Wainwright und seine Mutter Catherine ein im Zentrum von St. Louis liegendes Grundstück gekauft, auf dem sie ein Bürogebäude für die von ihnen geleitete Brauerei errichten lassen wollten.[[16]](#footnote-16)

Frank Lloyd Wright, Schüler Sullivans, weiss zum Wainwright Building eine Anekdote zu erzählen, die einem vor Augen führt, auf was Sullivan bei diesem Gebäude sein Augenmerk richtete:

*„I remember the master came in and threw something on my table – it was a ́stretch ́ with the Wainwright Building in St. Louis designed in outline upon it. He said, ́Wright, this thing is tall. What ́s the matter with a tall building? ́ Well, there it was, tall! After that the skyscrapers began to flourish – tall.”*[[17]](#footnote-17)

Auf den ersten Blick besticht das zehnstöckige, u-förmige Gebäude durch sein warmes, rotbraunes Erscheinen: durch Ziegelmauern, roten Granit, Sandstein und Terrakotta.

Die solide Sockelzone, bestehend aus den beiden untersten Geschossen, weist wenig Ornamentierung auf. Die Wand ist durch die großen Schaufenster und die sich darüber befindenden kleineren, hochrechteckigen Fensteröffnungen gegliedert, die die Größe der Fenster der oberen Geschosse aufnehmen und zu ihnen überleiten. Allein der Haupteingang, der die gleichen Abmessungen wie die Schaufenster aufweist, wird durch einen ornamentierten Rahmen hervorgehoben. Abgegrenzt wird dieser Sockel vom Mittelteil des Gebäudes durch ein Gesims, das als große, äußere Fensterbank der dritten Etage beschrieben werden kann. Um die Vertikalität zu betonen, setzte Sullivan diese Horizontale an den Kanten des Gebäudes aus, so dass sie vom Boden bis zum Obergeschoss des Gebäudes durchgängig in die Höhe schießen konnten.

Über dem Gesims erstrecken sich über sieben Stockwerke gezogene Pilaster bis unter das reich ornamentierte oberste Geschoss, ähnlich wie bei Jenneys Second Leiter Building, das kurz vor dem Wainwright entstand. Vergleicht man die Pilaster mit dem Stahlgerüst, welches das Gebäude trägt, ist auffällig, dass Sullivan zur Betonung der Höhe, zwischen jeden Stahlpfeiler einen weiteren Pilaster setzt. Er verzichtet hierbei zu Gunsten der Höhen-betonung auf größere Fenster, die bei dieser Konstruktion möglich gewesen wären. In den *Kindergarten Chats* schreibt Sullivan zur Vertikalität des Pfeilers:

*„It rests upon the ground, it thus has support; but it already aspires, for it rises vertically from its ground-support into the air. It is stable, for it has both weight and strength. It is serene because within itself are balanced the two great forces, the simplest, elemental rhythms of Nature, to wit, the rhythm of growth, of aspiration, of that which would rise into the air: which impulse we shall call the Rhythm of Life: and the counter-rhythm of decadence, of destruction, of that which would crush to the earth, of that which makes a return to the elements of earth, the Rhythm of death.”[[18]](#footnote-18)*

Er greift also auf die Pilaster und die gemauerten Eckpfeiler zurück , die das Gebäude einrahmen, um das nach oben strebende Element, die Stabilität, das Gewicht und die Kraft, die das Gebäude ausdrücken soll, zu unterstützen.

Die Vertikalität wird weiterhin durch die zurücktretenden Fensterbrüstungen betont, gleichzeitig bilden diese aber auch, durch ihre verschiedene, reliefartige Ornamentik, die in ein und demselben Geschoss immer durchgängig ist, eine Horizontale des Gebäudes.

Abgeschlossen wird das Bauwerk durch das stark ornamentierte oberste Geschoss und das darauf liegende, weit hervorkragende Kranzgesims. Die floralen Ranken des Blätterfrieses schließen sich in regelmäßigen Abständen zu einem kreisförmigen Gebilde zusammen, dessen Mitte ein bullaugenähnliches Fenster enthält, um auch dem obersten Geschoss ein wenig Tageslicht zuzuführen.

Sullivan war es mit dem Wainwright Building gelungen, sich von den üblichen Architekturstilen der niedrigeren Gebäude zu lösen und ein Bauwerk zu schaffen, dass nur wegen seiner Höhe diese Fassade aufweisen konnte. Es brachte wirklich zum Ausdruck, dass es hoch war, wie Sullivan es von seinen Bürogebäuden bzw. Wolkenkratzern erwartete. Die Funktion des Bürogebäudes hatte diese Form selbst hervorgebracht. Im Untergeschoss wurde die Technik untergebracht, die ersten beiden Etagen bildeten den öffentlichen Raum des Gebäudes, die Bürogeschosse hätten bis zu einer beliebigen Höhe aufgestockt werden können und das Attikageschoss bildete technisch das Gegenstück zum Untergeschoss, gestalterisch, das Pendant zum Postament des Baus.

2.6. Guaranty Building

Ab 1892 verschlechterte sich die Auftragslage. Dies kann einerseits mit der allgemein wirtschaftlichen Konjunktur begründet werden; als sich jedoch nach Erholung der allgemeinen Lage nichts veränderte und keine neuen Aufträge kamen, schimpfte Sullivan auf die durch die Weltausstellung 1893 verbreitete "Geschmacksverirrung" durch den dort vorherrschenden Historismus, der dadurch einen neuen Aufschwung erfuhr: *"The damage wrought by the World's Fair will last for half a century from its date, if not longer. It has penetrated deep into the constitution of the American mind... There we have now the abounding freedom of Eclecticism, the winning smile of taste, but no architecture. For architecture, be it known, is dead."*[[19]](#footnote-19)

Die finanziellen Schwierigkeiten zwangen Dankmar Adler 1895 dazu, aus der Firma auszusteigen und sich um eine Anstellung als Ingenieur zu bemühen. Als letzten gemeinsamen Auftrag entwarfen sie zusammen das Guaranty Building in Buffalo, NY. Adler, der sich mittlerweile aus der Firma zurückgezogen hatte, wurde jedoch von Sullivan aus den Plänen des Guaranty Buildings gelöscht, was zu einer Zerrüttung der beiden ehemaligen Partner führte. Frank Lloyd Wright versuchte, sie wieder zusammen zu führen, doch auch er scheiterte mit seinem Vorhaben. Er verließ ebenfalls kurze Zeit später die Firma und begann, sich selbständig zu machen.

George Elmslie (1869-1952) wurde nun zu Sullivans rechter Hand und war maßgeblich an den Entwürfen des Guaranty Buildings beteiligt.

Das Gebäude zeigt am deutlichsten den Einfluss seines architekturtheoretischen Werkes *"Ornament in Architecture"* (1892).

Ähnlich wie das Wainwright Building besteht der Baukörper des Guaranty Buildings aus einem rechteckigen strukturellen Block, mit dem gleichen u-förmigen Grundriss. Die Außenfassade war komplett mit roten Terrakotta-Platten versehen, in die die Ornamente eingearbeitet waren. Anders als beim Wainwright Building war hier die Eleganz der Eisenkonstruktion hinter den rötlichen Tonplatten weit besser erkennbar. Claude Bragdon nannte es *"the highest logical and aesthetic development of steel frame building"*.[[20]](#footnote-20) Ursprünglich für einen Geschäftsmann geplant, der dann aber plötzlich verstarb, übernahm die Guaranty-Baufirma das Projekt 1984. Fast gleichzeitig mit der Eröffnung im März 1896 erschien Sullivans Essay *"The Tall Office Building Artistically Considered"*. Dort findet sich sein berühmtes Diktum:

*It is the pervading law of all things organic and inorganic,*

*Of all things physical and metaphysical,*

*Of all things human and all things super-human,*

*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.*** *This is the law.[[21]](#footnote-21)*

Wenn man nun die beiden Gebäude mit ihrer überschwänglichen "all-over" Ornamentierung und Dekoration betrachtet, ist es schwierig, diesen Satz damit in Einklang zu bringen. Er erhält seine Bedeutung in diesem Zusammenhang erst, wenn man vom autonomen Status von Konstruktion und Dekoration ausgeht, so wie Sullivan es im Gespräch mit John Root anhand des Baums und des Blattes zu erklären versuchte.

Auch finden sich die übermäßigen Dekorationen der akustischen Schalen des Auditoriums wieder, die hier wie ein Trichter von innen nach außen gestülpt zu sein scheinen.[[22]](#footnote-22)

Laut Frank Lloyd Wright machen diese Dekorationen weniger das konstruktive System sichtbar, sondern drücken Sullivans Imagination aus.[[23]](#footnote-23) Sie überziehen die gesamte Fassade wie ägyptische Hieroglyphen.

Die Konstruktion wird nur im Erdgeschoss sichtbar, wo die Glasfront von ummantelten Säulen unter- und buchstäblich durchbrochen wird. Um die Helligkeit im Inneren zu steigern, wurden das Treppenhaus und der Lichtschlitz zum Innenhof hin mit weißen, glasierten Backsteinen ausgekleidet, die um ein Mehrfaches teurer waren als normale Backsteine.[[24]](#footnote-24)

Während Adler noch an der Ausarbeitung der Konstruktion beteiligt war, erfolgte die Ausführung bereits unter Sullivans alleiniger Regie.

Beim Wainwright Building war Sullivan in der Verwendung des Ornaments noch relativ sparsam, woraus folgt, dass den verengt gestellten, glatten Mauerwerkspfeilern durch die ornamentierten Brüstungsfelder die Schwere nicht genommen wird. Beim Guaranty Building kommt er zu einem strafferen Ornament, das mehr auf geometrischen Formen aufgebaut ist und die Oberfläche nur reliefartig modelliert.

In seiner weiteren Entwicklung löst Sullivan sich beim Bayard Building 1898 in New York vom geometrischen Ornament und kommt zu üppigen organischen Formen, mit figürlichen Darstellungen von Mensch und Tier.

Sullivans Assistent George Elmslie entwarf die Mehrzahl der Ornamente für die Fassade des Guaranty Buildings. Die Motive wurden dann von dem aus Norwegen stammenden Bildhauer Kristian Schneider in Gips modelliert, bevor Sullivan seine endgültige Zustimmung zur fertigen Produktion gab.[[25]](#footnote-25)

Die Entscheidung für die typisch rotbraune Farbe der Terrakotta-Platten entsprang der Annahme, dass durch die Erfindung und Verbreitung der Elektrizität der ständige Schornsteinrauch und Ruß eingedämmt werden wird und es so nicht zu einer schnellen Verschmutzung der Fassade kommen würde.[[26]](#footnote-26)

Hinsichtlich der Ornamentik bemerkte Vincent Scully, dass bei den Motiven, die das zweite Fenstergeschoss umgeben, eine metaphorische Beziehung zwischen Struktur und Ornament besteht. Die pfeilähnlichen Motive, die die Fenster umgeben, sind gleichsam eine Abbildung der hinter der mit Terrakottaplatten verkleideten Wand aufeinander treffenden strukturellen Kräfte.

In den darüber liegenden Geschossen setzt sich der Gebrauch von dieser auf die innere Struktur des Bauwerks verweisende Ornamentik fort. Die Motive auf der Stirnseite der Pfeiler ähneln denen der pilasterähnlichen Pfeiler rechts und links des Eingans. Letztere erscheinen als übereinander gelegte vertikale Dreiecke. Die nach unten zeigenden Dreiecke sind vollständig zu sehen, während die nach oben zeigenden Dreiecke teilweise verdeckt werden.

Die Motive auf den oberen Pfeilern sind stumpfe Dreiecke, die wieder jeweils nach unten und nach oben zeigen. Die Spitzen der Dreiecke werden jeweils vom nächsten Motiv verdeckt. Diese konvergenten Dreiecke setzen sich entlang der aufsteigenden Pfeiler fort und könnten ebenfalls die darunterliegenden wechselseitigen Kräfte im Eisenskelett (Druck und Widerstand) repräsentieren. Ähnliche Motive verstärken den Eindruck der strukturellen Vorgänge unterhalb der Fassade, dabei spielt die Blickrichtung keine Rolle. Das könnte Sullivan mit seinen Worten gemeint haben, dass er im Guaranty Building *"eine logische und poetische Ausdrucksweise der Metall-Rahmen-Konstruktion"* darstellen wollte.[[27]](#footnote-27)

Die Höhe jeder Etage (~ 3,90 Meter) ist gleich der Höhe von acht dreieckigen Reliefmotiven auf jedem Pfeiler.

Das Ornamentsystem gipfelt über die Pfeiler hinaus in Rundbögen am oberen Ende des Attikageschosses. Diese Bögen entspringen aus einer Ebene oberhalb der obersten regulären Fensterfront, um keine teilweise Sonnenlichtblockade für die Büroräume zu schaffen.[[28]](#footnote-28)

2.7. Carson Pirie Scott Store

Der Carson Pirie Scott Store (ehemals Schlesinger & Mayer Department Store) soll als viertes Beispiel hier vorgestellt werden, da es ebenfalls eines der bekanntesten Gebäude Sullivans ist und weil Sullivan zu dem Zeitpunkt allein und nicht mehr mit Dankmar Adler zusammen arbeitete.

Das Einkaufszentrum liegt an der Südostecke der State und Madison Street, einer der belebtesten Plätze Chicagos. Das bestehende Bauwerk, welches nach dem großen Brand gebaut worden war, wurde zu klein und Sullivan bekam nach jahrelangen Aufschiebungen 1899 endlich den Auftrag, das Gebäude entlang der Madison Street um drei neunstöckige Achsen zu erweitern.[[29]](#footnote-29) Drei Jahre später reichte Sullivan ein neues Projekt mit zwölf Geschossen ein, da die zulässige Bauhöhe in Chicago auf 75 Meter aufgestockt worden war. Innerhalb eines Zeitraums von acht Monaten wurde der alte Bau abgerissen, ein Stahlskelett hochgezogen und bis Mai 1903 war das Gebäude bezugsfertig ausgebaut. 1904 wurde eine fünfjochige Erweiterung entlang der State Street durchgeführt. In diesem Zeitraum ging das Bauwerk in die Hände von Carson, Pirie und Scott über. Für spätere Änderungen wurde von ihnen Daniel Burnham engagiert, mit dem sie schon früher zusammengearbeitet hatten. Ein letzter Umbau fand 1948 statt, bei dem die Loggia und das Dach verändert wurden.[[30]](#footnote-30)

Außergewöhnlich beim Carson Pirie Scott Store ist die Betonung der Ecksituation. Die Gebäudeteile der State und Madison Street werden durch einen runden Turm, wie durch ein Scharnier miteinander verbunden. Die beiden unteren Geschosse sind durch üppige gusseiserne Ornamente und Reliefs gestaltet. Sie bilden die Basis des Gebäudes.

Der etwas hervortretende Turm besitzt fünf Joche. Jedes dieser Joche beherbergt einen umrankten Eingang und wird im oberen Teil des Gebäudes, über einem Gesims, welches die ornamentierten Geschosse vom restlichen Gebäude abgrenzt, weitergeführt. Wegen der geringen Breite der Joche entstehen hochrechteckige Fenster, die durch Lisenen voneinander getrennt, die Vertikalbewegung des Gebäudes betonen. Zur linken Seite, entlang der Madison Street, erstrecken sich drei zwölfgeschossige und drei 1899 von Sullivan angebaute neungeschossige Joche. Auf der State Street sind es zwölf Abschnitte, wobei die letzten fünf 1904 angebaut wurden. Über der neunten Etage verändert sich die Geschosshöhe. Sie ist etwas niedriger als die der unteren Stockwerke. Unter dem hervor kragenden Flachdach befand sich eine Loggia, die 1948 durch Fenster geschlossen wurde. Das Gebäude erhielt durch ein aufgesetztes Mauerband mit weißen Fliesen einen oberen Abschluss. Den Turm schmücken typische *Chicago Windows*. Durch ihre querrechteckige Orientierung geben sie dem Gebäude eine waagerechte Ausrichtung. Sie nehmen den größten Teil des Fassade ein. Das so entstehende Mauergitter ist mit dem Stahlskelett identisch.

Die wichtigsten Erkenntnisse aus diesem Gebäude sind, dass Sullivans angestrebte Vertikalität, wie sie im Wainwright Building verwirklicht worden war, beim Carson Pirie Scott Store der Horizontalen gewichen ist. Er legte bei diesem Gebäude Wert auf ein Gleichgewicht zwischen beiden Richtungen. Der aufschießende Turm bildet das Gegengewicht zu seinen Flügeln und stellt sich damit in Szene.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass Sullivan das Stahlskelett nach außen trägt. Es ist am Gebäude abzulesen an welchen Stellen sich die Stahlträger und –stützen befinden. Er teilt nicht wie beim Wainwright Building die Joche auf, um das Gebäude zu strecken.

Sullivan eröffnete mit diesem Entwurf, ähnlich wie beim Wainwright Building, neue Ideen, die den Stil der Chicago School of Architecture ausmachten und die Architekten in ihrem Bestreben, Hochhäuser in einem neuen Stil zu gestalten, weiterbrachten.

An den hier gezeigten Beispielen kann die Weiterentwicklung Sullivans, auch wenn die Gebäude verschiedene Funktion haben (Auditorium, Bürogebäude, Kaufhaus) und sich allein deshalb schon unterscheiden, gut abgelesen werden. Das Auditorium Building, eine frühe Arbeit Sullivans steht noch im Schatten vergangener Stile und Vorbilder, in diesem Falle von Richardsons Neoromanik. Beim Wainwright Building hat er sich davon gelöst. Er greift nicht mehr auf vergangene Stile zurück und setzt diese, wie die Pilaster eines Renaissancepalast übereinander. Er entwirft in seinem eigenen Stil und errichtet damit einen Wolkenkratzer, welcher die Höhe in jedem seiner Teile offenbart, dabei jedoch die neuen technischen Errungenschaften, welche ihm dies ermöglichen, noch hinter den dicken Mauern versteckt. Erst im Carson Pirie Scott Store setzt er sich auch darüber hinweg und lässt die Stahlskelettkonstruktion ablesbar werden.

*„Form follows function“* ist der zentrale Satz in Sullivans Architekturtheorie. Doch es steckt viel mehr hinter dieser Behauptung, als auf den ersten Blick angenommen werden kann. Sullivan wird of als Vater des Funktionalismus beschrieben, doch ist er noch zu sehr an vergangene Stile gebunden, um sich vollständig von ihnen zu lösen. Das Gebäude wird bei ihm aus der Funktion geboren, sie ist der Kern seines Schaffens, doch für ihn hat auch das Ornament einen funktionellen Charakter. Seine Aufgabe ist es, dem Gebäude Leben und Emotion zu verleihen. Sullivan kann insofern als Wegbereiter des Funktionalismus angesehen werden, doch die reinste Form des Stils wird erst später erreicht, z.B. in der Sachlichkeit des Bauhauses.

4. Sullivan und die naturalisierte Architektur

Sullivans sehr komplexe und persönliche Architekturtheorie vereinigt verschiedene Überlieferungen wie den amerikanischen Transzendentalismus, den deutschen Idealismus und den Rationalismus der École des Beaux-Arts.

Sullivans theoretische Äußerungen reichen von 1885 bis zu seinem Tod im Jahr 1924 und stellen sich als verhältnismäßig homogen dar, obwohl er niemals ein systematischer Denker war.[[31]](#footnote-31) Erschwerend für das Verständnis seiner Schriften ist eine dichterisch-pathetische Sprache, die auf Nietzsche und andere Vorbilder zurückgeht.[[32]](#footnote-32) Bezeichnend dafür ist bereits sein *"Essay on Inspiration"* von 1886, der als Dichtung in Prosa Ideen des deutschen Idealismus mit der Sprache und den transzendentalen Ideen Walt Whitmans verbindet.

Sullivans erste Berührung mit dem deutschen Idealismus scheint auf den deutsch-stämmigen John Edelmann zurückzugehen, mit dem er in Jenneys Büro zusammen-arbeitete. Ihm schreibt er in seiner Autobiographiedie entscheidende Berührung mit dem Funktionsbegriff zu. Edelmanns *"theory of suppressed functions"* habe in ihm einen Funken entzündet, *"and the world of men began to assume a semblance of form, and of function."*[[33]](#footnote-33)

Sullivan steht mit seiner Wahl, Poesie als linguistisches Modell für die Darstellung der Natur und all die damit verbundenen Emotionen zu verwenden, in der Tradition mit den Begründern der Romantik: William Wordsworth, Samuel T. Coleridge und den deutschen Dichtern A.W. Schlegel und Arthur Schopenhauer. Für all diese Autoren war Poesie das beispielhafte künstlerische Ausdrucksmittel für ontologische und epistemologische Wahrheiten.

Da die Poesie im Mittelpunkt der künstlerischen Matrix stand, waren die Ausdrücke 'Dichtkunst' und 'Kunstwerk' so austauschbar wie 'Dichter' und Künstler'.

Besonders Ralph Waldo Emerson war ein bekannter Vertreter dieser romantischen Grundsätze in Amerika. Bereits 1836 begründete dieser eine nationale Bewegung für einen, aus der Natur rührenden, künstlerischen Ausdruck. John Ruskins naturalistische Ästhetik, die die britische literarische Tradition bis hin zu den darstellenden Künsten durchzog, vervollständigte Emersons Naturalismustheorie. Auf dem Höhepunkt der Strömung um 1860 trat auch der junge Sullivan erstmals mit den Ideen Emersons in Kontakt und war daraufhin bemüht, die Architektur nach dieser Theorie zu entwickeln.

4.1. 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."*[[34]](#footnote-34) 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.[[35]](#footnote-35)

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."*[[36]](#footnote-36) 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."*[[37]](#footnote-37)

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."*[[38]](#footnote-38)

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."*[[39]](#footnote-39)

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.[[40]](#footnote-40) 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."*[[41]](#footnote-41)

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.[[42]](#footnote-42)

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.

4.2. John Ruskins Seven Lamps of Architecture

John Ruskin (1819-1900) war einer der visionären Wegbereiter einer Lebens- und Architekturreform in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England.

In seinem Aufsatz *"Seven Lamp of Architecture"* von 1849 behandelt er in sieben Kapiteln *Sacrifice* (Opferbereitschaft), *Truth* (Wahrheit), *Power* (Stärke), *Beauty* (Schönheit), *Life* (Leben), *Memory* (Erinnerung) und *Obedience* (Gehorsam) und 33 Lehrsätzen seine Sicht auf die Architekturgeschichte und gibt vor, wie die nach christlichen Maßstäben funktionierende, handwerklich orientierte und letztlich anti-industriell wirkende Gesellschaft in England und dem Rest der Welt zu sein habe. Dabei stellt für ihn das organische, aus der Natur entwickelte Formenrepertoire der Gotik den überindividuellen Ausdruck einer intakten Gesellschaft dar. [[43]](#footnote-43) Ruskin will eine neue Architektur schaffen, die sich nicht aus der Vergangenheit ableitet, sondern aus der menschlichen Natur und den Gesetz-mäßigkeiten des Materials entspringt: *"There is no law, no principle, based ob past practice, which may be overthrown in a moment, by the arising of a new condition, or the invention of a new material."*[[44]](#footnote-44)

Das neue Material, von dem er hier spricht, ist Eisen, was zu dieser Zeit erstmal in großem Maß beim Bauen eingesetzt wurde. Außerdem beschäftigt er sich mit der Genese und Funktion des Ornaments.[[45]](#footnote-45)

Die wichtigsten Forderungen zur Architektur stammen aus dem Kapitel *Truth*. Dort warnt Ruskin vor "architektonischen Lügen". Darunter versteht er unter anderem die Vortäuschung einer Art von Struktur und Stütze, die vom wahren Sachverhalt abweicht, oder auch die Bemalung von Oberflächen, um ein anderes Material als das eigentlich verwendete vorzutäuschen.

Er führte seine Überlegungen zurück auf die menschliche Anatomie:

*"The architect is not bound to exhibit structure; nor are we to complain of him for concealing it, any more than we should regret that the outer surface of the human frame conceal much of its anatomy; nevertheless, that building will generally be noblest, which to an intelligent eye discovers the great secret of its structure, as an animal form does, although from a careless observer it may be concealed."*[[46]](#footnote-46)

Diese Analogie Ruskins zwischen dem Körper eines Geschöpfes und seiner Haut, und der inneren Konstruktion eines Bauwerkes und seiner äußeren Hülle, wurde insbesondere wichtig für die Architekten der *Chicago School* beim Entwerfen der Hochhäuser.

Ruskin These vom "wahren Bauwerk" beinhaltet die Vorgabe, dass Gusseisen bzw. Metall nie als Stütze verwendet werden dürfen, sondern nur als Verkleidung *"not as support, only as cement"*[[47]](#footnote-47). Sobald Eisen den Platz von Stein oder Holz einnimmt, ist das Gebäude keine 'wahre Architektur' mehr.

Die Architekten der Chicago School verwendeten 30 Jahre nach dem Erscheinen der *"Seven Lamps of Architecture"* und der mittlerweile weiten Verbreitung von Gusseisen als Stütz- und Konstruktionsmaterial dieses auch als Stütze, blieben aber auf der Außenseite der Architektur im Sinne Ruskins treu.

Ruskin stellte sich außerdem gegen die Verwendung von maschinell hergestelltem, gegossenen Ornament. Dem Ornament muss die Frage gestellt werden: *"Was it done with enjoyment, was the carver happy while he was about it?"*[[48]](#footnote-48)

Dabei impliziert Ruskin einen inneren Zusammenhang zwischen dem Zustand einer Gesellschaft, Ornament und Architektur, der während der Aufklärung aufkam.

Sullivans Betonung der geschwungenen Linie in seinen theoretischen Ausführungen (*A System of Architectural Ornament*) als visuelles Symbol des Subjektiven und Organischen und als Symbol poetischen Ausdrucks weist unmittelbar auf John Ruskins Ornament-theorie hin. In seinen beiden bekanntesten Architekturstudien *"The Seven Lamps of Architecture"* (1849) und *"The Stones of Venice"* (1851-53) äußerte Ruskin die Überzeugung, der symbolische Wert abstrakter krummliniger Muster bestehe darin, dass *"all perfectly beautiful forms must be composed of curves; since there is hardly any common natural form in which it is possible to discover a straight line."*[[49]](#footnote-49) Ruskin nannte diese organische Ausdrucksweise "Naturalismus" und sah seine Ursprünge und seine exemplarische Gestaltung im gotischen Ornament.[[50]](#footnote-50)

Er spricht sich, wie Sullivan später, für einen nationalen Stil aus, jedoch soll dieser ebenfalls historisch und bewahrend wirken. Der gotische Stil hat für ihn die großartigste aller Formensprachen, denn sie ist *“in some sort the embodiment of the Polity, Life, History, and Religious Faith of nations.*”[[51]](#footnote-51)

Nach dem Brand von 1871 und der darauffolgenden Wiedererrichtung Chicagos wurde die Stadt zu einem zentralen Ort für die ruskinischen Ideen und Ausführungen. Dank des gleichzeitigen Prozesses der Säkularisierung und Verlagerung wurden die früheren neogotischen Assoziationen zwischen demokratischen Kollektivismus und mittelalterlichen Naturalismus in die neuen Diskurse rund um Hochhausbau und Hochhausverkleidung mit aufgenommen.[[52]](#footnote-52)

Die meisten der neu entstandenen Gebäude waren sich ihn ihrem richardsonesken, neoromanischen Aussehen sehr ähnlich. Fast alle Bauwerke wiesen in ihrer Fassadengestaltung Akanthus-Schnitzereien auf und waren mit Rustiken aus grob behauenen Natursteinblöcken verkleidet, was jedoch nicht von allen Kritikern wohlwollend aufgenommen wurde. C.H. Blackall schrieb für die *American Architect and Building News,* das diese Übertreibung der Verwendung der ruskinischen Elemente im Sinne Richardsons zu weit ginge. Über Roots Entwurf für das Art Institute und Adler & Sullivans Standard Club schrieb er: *"The whole city seems to have gone crazy on this kind of work, and nothing is thought of but rough and jagged stone."*[[53]](#footnote-53)

In den Jahren nach Richardsons Tod gab es einen Umschwung in der Rezeption Ruskins. Die Architekten und Kritiker zitierten vermehrt Ruskins Analogie zwischen linguistischem und stilistischem Wandel, um Richardson als Hauptverantwortlichen für die Erschaffung eines neuen amerikanischen Stils im Sinne Ruskins zu erschaffen, der sich von Chicago aus im ganzen Land verbreitet.

Ruskins Theorien stimmen insofern mit denen Emersons überein, als dass sie gleiche architekturtheoretischen Grundsätze beinhalten, wie das Herausbilden eines architektonischen Stils, das Gebrauchen von Ornamenten, die Verwendung bestimmter Materialien und ihrer Gegenparts in der Natur.

Die visuelle Sprache Emersons, die Architektur aus der Natur heraus entstehen lässt, war Grundlage für die Gebäude Sullivans, die sich als eine Poetisierung der amerikanischen Landschaft verstehen.

Ruskin Thesen begründeten die amerikanische Neogotik: die National Academy of Design (P.B. Wright) und die Harvard University Memorial Hall (1870-76) zeigen beispielhaft, wie die Neogotik zunehmend säkularisiert wurde, um demokratische Ideale in der amerikanischen Landschaft zu verbreiten.[[54]](#footnote-54) Laut Ruskin sollte *"A great architect must also be a great sculptor or painter... If he is not a sculptor or painter, he can only be a builder."*[[55]](#footnote-55)

Ruskin verlagerte die Betrachtung der Ornamente des University Museums in Oxford, England (Deane & Woodward,1854-60) von einem eher ästhetischen auf einen sozialen Blickwinkel. Damit wurde die amerikanische Rezeption des gotischen Ornaments auf demokratische Sichtweisen erweitert und erhielt eine große Rolle in Sullivans Schaffen.

In seinem ersten Brief spricht Ruskin drei Punkte der gotischen Gestaltung an: der soziale Wert des Ornaments, sein didaktischer Zweck und die Art der Ausführung.

Im Gegensatz zu Gemälden, die immer nur für eine geringe Anzahl, meist wohlhabender Menschen zu betrachten sind, seien Ornamente, in und an Kirchen und Häusern, für die Allgemeinheit zugänglich und unterstreichen damit sogleich den demokratischen als auch den didaktischen Ansatz. Zugleich bemerkt Ruskin aber, dass nur bestimmte Teile eines Gebäudes von Ornamenten geschmückt werden sollen, und diese müssen vor allem unmittelbar zugänglich und lesbar sein: *"to make the edifice as noble in aspect as in function[,]... rich ornamentation may be given without any chance of failure, just to that portion of the exterior which will give pleasure to every passer-by, and express the meaning of the building best to the eye of strangers."*[[56]](#footnote-56)

Der Höhepunkt der anglo-amerikanischen Ruskin-Bewegung war Adler & Sullivans Auditorium Building.

Kurz nach der Fertigstellung des Auditorium Buildings 1890 erschien eine Monographie von Edward R. Garczynski über das Gebäude. Darin bewunderte er vor allem Sullivans künstlerische Fähigkeiten, die unterliegende Stahlskelettkonstruktion kunstvoll zu verkleiden.

*"Within the four retaining walls the whole inner construction is a maze of iron columns and steel girders, masked by every kind of architectural device. Some parts are sheathed with many-hued marblelite, some are hidden behind artistic curtains of plaster upon wirelathing, and some are cuirassed against fire with a thick coating of Keen's cement. It may be truthfully said that inside the Auditorium the eye never sees the least evidence of the structural use of iron, but, nevertheless, it is present everywhere.[[57]](#footnote-57)*

Garczynski lobt Sullivan in den höchsten Tönen, als *"the artist who brought beauty to construction"*.

Ruskins Thesen haben nicht nur Sullivans theoretischen Standpunkt, sondern auch den der zeitgenössischen Kritiker geprägt.

4.3. Das Auditorium nach Ruskin betrachtet

Die ersten beiden Entwürfe für das Auditorium Building sahen eine verspieltere neoromanische Form vor, die sich noch näher an Bemans Studebaker Building hielten, besonders der Büroturm ähnelte sehr Richardsons Plan für das Allegheny Gerichtsgebäude in Pittsburgh, Pennsylvania (1883-88, Abbildung).

Um das Gefühl von Erhabenheit der Natur zu vermitteln, verwendete Sullivan in seiner Fassade für das Auditorium Building fast ausschließlich große Natursteinquader, die er denen aus Granit in den ersten beiden Stockwerken und aus Backstein in den darauffolgenden bestehenden tragenden Wände vorstellte. Diese Verkleidung markierte auch die optische Unterscheidung zwischen öffentlichem Bereich (Theater und Hotel) und privaten Wohn- bzw. Büroeinheiten in den höheren Stockwerken. Somit ergibt sich ein Farbspiel von dunkelgrauem Granit in den ersten beiden Stockwerken und gelbbraunem Kalkstein in den höher liegenden Stockwerken, wobei er im dritten Stock einen grob behauenen Granit und vom vierten bis zum zehnten Stock Naturstein verwendete.

Durch das Übereinanderlagern eines helleren Farbtons in den oberen Etagen über einem dunkleren Farbton in den unteren Etagen erhöht er den Effekt der abnehmenden farblichen Kontraste, der typischerweise in der Landschaftsmalerei verwendet wird.[[58]](#footnote-58)

Sullivans Gebrauch von Bruchstein und Naturstein im Auditorium Building fängt den Chiaroscuro Effekt des natürlichen Lichtes ein und gibt somit gleichfalls die funkelnde, lichtreflektierende Oberfläche des Michigan Lakes in der Fassade wieder. Die tief eingelagerten Tür- und Fensteröffnungen des Erdgeschosses vermitteln dem Fußgänger und Betrachter gleichzeitig das Gefühl, auf eine Berglandschaft oder das naheliegende steinige Seeufer zu schauen.[[59]](#footnote-59)

Aus seinem Bürofenster im Turm des Auditorium Buildings konnte Sullivan sehen, was er als Architekt schon erreicht hatte und welche Ziele er noch verfolgen müsste auf seinem Weg als "poet-architect", um die Natur in die Stadt zu bringen. Mit der Überbrückung von geografischen Grenzen zwischen der Geschäftswelt und der Natur und künstlerischen bzw. gestalterischen Grenzen zwischen Technologie und Natur, schien Sullivan das Ideal einer Emerson'schen Idee für eine einheimische Kunstform nahe gekommen zu sein.[[60]](#footnote-60)

Das Auditorium Building kann somit als Sullivans erste umfangreiche Ausführung eines eigenen "amerikanischen Stils", welchen er "the true, the Poetic Architecture" nannte, gelten. Genau wie seine darauf folgenden Entwürfe für die ornamentale Hochhausgestaltung steht sie sowohl als wörtliche Referenz für die Natur als auch als Metapher der wandelbaren und verbessernden Kraft der Natur über die Technik.

Bezogen auf Ruskins Lamp of Truth, die vorgibt, dass natürliche Materialien sind den hergestellte (man-made) Materialen zu bevorzugen sind. Die fünf großen, aus Mamorimitat hergestellten, Säulen in der Eingangshalle des Auditorium Buildings sind allerdings eine 'honest deception', da sie nicht vorgeben, das echte Material, da sie es augenscheinlich nicht sind - zum Beispiel fehlen ihnen die typisch fossilen Löcher an der Oberfläche.[[61]](#footnote-61)

4.4. Sullivans Entwicklung zum poetischen Architekten

Schon während seiner Zeit in Philadelphia bei Frank Furness, tritt Sullivan durch Furness' Vater mit Emerson und seinen Schriften in Kontakt, der sich in seinem Transzendentalismus um eine nationalamerikanische Naturästhetik bemühte und - mit Blick auf die Architektur - insbesondere die Schriften des Bildhauers Horatio Greenough propagierte. Über Furness' Vermittlung dürfte Sullivan mit dem Gedankenkosmos des letzteren in Berührung gekommen sein, in dem er sein später berühmt gewordenes Axiom *form follows function*, aber auch sein organisches Verständnis der Baukunst angelegt fand. So hatte Greenough die Adaption historischer Stile kritisiert und besonders im Ingenieurbau erste Anzeichen eines amerikanischen Stils gesehen, denn dort entwickle sich die Form in organischer Weise aus der Funktion heraus: *"In all structure that from ist nature is purely scientific - in fortifications, in bridges, in shipbuilding - we have been emancipated from authority by the stern organic requirements of the works. (.) If there be any principle of structure more plainly inculcated in the works of the Creator than all others, it is the principle of unflinching adaption of forms to functions"*.[[62]](#footnote-62)

Die Besinnung auf die Natur stand im Amerika des 19. Jahrhunderts hoch im Kurs. Der wohl bekannteste Versuch zur Ergründung des Natürlichen ist jener von Henry David Thoreau - eines weiteren Weggefährten Emersons. Thoreau hatte sich für mehr als zwei Jahre in eine einsame, selbst errichtete Hütte am Walden Pond zurückgezogen, *"if only to learn what are the gross necessaries of life"*.[[63]](#footnote-63) Man erhoffte sich, über die Natur einen Weg zu nationalem (amerikanischem) Ausdruck in der Kunst zu finden, der allein in den Eigenheiten des Landes und seines Volks begründet liege - also frei von zivilisatorisch konventionalisierten (europäischen) Traditionslinien sei. Die künstlerische sollte der politischen Unabhängigkeit Amerikas von Europa folgen.

Nachdem Sullivan während seines Lehrjahres unter Frank Furness bereits mit Ruskins Ideen in Berührung kam, nimmt er sich 1885 erneut Ruskins Schriften zur Hand, um mehr über seine naturalistische Formensprache zu erfahren. Bei seinen Skizzen und Zeichnungen verband er realistische Formen mit Entwürfen von gewundenen und verschnörkelten Linien, um zu einer eigenen Form des Ornaments zu gelangen.

Sullivans Ziel als Künstler-Architekt (*artist-architect*) war es, den Menschen die Liebe für die Natur wieder näher zu bringen, vor allem die Liebe zu Pflanzen, um das nationale und moralische Wohlergehen zu sichern.[[64]](#footnote-64)

Emerson schrieb *"Nature is a language and every new fact one learns is a new word; but it is not a language taken to pieces and dead in the dictionary, but the language put together into a most significant and universal sense. I wish to learn this language, not that I may know a new grammar, but that I may read the great book that is written in that tongue."*[[65]](#footnote-65)

1886 entdeckte Sullivan den Dichter Walt Whitman, der einen großen Einfluss auf ihn und seine sich gerade entwickelnde Formensprache hatte. In einem Brief an den Dichter schrieb Sullivan seine Bewunderung über *Leaves of Grass,* von dem er zu allererst *"attracted by the curious title"* war und beim zufälligen Aufschlagen einer Seiten, blieben seine Augen an dem Gedicht *"Elemental Drifts"* hängen. Dieses beeindruckt ihn so sehr, dass er aufspringt und ausruft *"You then and there entered my soul, have not departed, and never will depart."*[[66]](#footnote-66) Inspiriert von *"Elemental Drifts"* versuchte sich Sullivan 1886 selbst an einem Prosagedicht - *"Inspiration"*. Dieses Essay kann als unverkennbare Hommage an Whitman gelesen werden.

Sullivans Schreibstil emulierte Whitmans Stil in Form und Wortgebrauch. Parallelismus, die Wiederholung einzelner Wörter, syntaktische und grammatikalische Muster ahmten die langen, gewunden Verse Whitmans nach. Er benutzt den gleiche Wortschatz wie der große Dichter und paraphrasierte dessen Prosa und Axiome (*seeds, inspiration, spiritual*).

Sullivans Schriften von 1885 bis 1889 zeigen, dass er zwar zum Gedanken der Chicago School of Architecture beigetragen hat, aber sich auch bald subtil davon entfernte. Er sah und vertrat einerseits Ruskins Ansichten zur Naturverbundenheit, der Rohheit und Ungeschliffenheit eines aufkommenden nationalen Stils und auch die Einheit zwischen Natur und Architekt durch die wesentliche und zentrale Arbeit der Handwerker.[[67]](#footnote-67) Während Emerson den konzeptionellen bzw. sprachlichen Rahmen für Sullivans Theorien des organischen Ausdrucks bildete, lieferten Ruskins Schriften das visuelle Vokabular.

Während er sich vor allem auf Ruskins architektonischen Naturalismus bezog, wurde Sullivan aber auch von Emersons Idee der 'naturalisierten Aneignung von Technologie' inspiriert.[[68]](#footnote-68) Dafür stand ihm auch Walt Whitman Modell, in Sullivans Augen ein Dichter, der in der Lage war, das Natürliche und technisch Hergestellte, Stoffe und kosmische Welten zu verbinden.

Das alles bestärkte Sullivan, seinen Appell für eine Verbindung von Spiritualität und Materialität bzw. dem Subjektiven und dem Objektiven in der Architektur zu formulieren. Sullivan versuchte, Whitmans sprachliche Methode als Modell für seine architektonische Gestaltung zu verwenden. Er betrachtete architektonische Elemente als Wortsymbole, die so zusammengefügt werden, um damit die Dynamik der Natur auszudrücken. Folglich widersprach er dem rationalistischen Ansatz der Chicago School, dass Ornament und Dekoration als ein lesbarer Teil des konstruktionstechnischen Systems eines Gebäudes zu betrachten sind.

Sullivan lobte Whitman als den größten aller Dichter und beschreibt ihn als:

*"a man who can resolve himself into unison with Nature and Humanity as you have done, who can blend the soul harmoniously with materials, who sees good in all and his spirit; to such a man I joyfully give the name Poet - the most precious of all names."*[[69]](#footnote-69)

Edmund Clarence Stedman beschrieb in seinem 1885 erschienenem Werk *"Poets of America"* die Landschaftsmalerei als Amerikas erste unabhängige Kunstform, durch welche die Künstler die spirituelle Kommunion mit der Natur erhielten, während die restliche Bevölkerung die Natur für ihren eigenen Bedürfnisse ausnutzt. Jedoch sollen die Maler bald von den Dichter abgelöst werden, weil diese mit ihren Worten sowohl die große Weite als auch die kleinsten Details der vielfältigen amerikanischen Landschaft besser darstellen und ausdrücken können würden, so Stedman.[[70]](#footnote-70)

Ebenso wie Whitman nahm Sullivan die Natur, angelehnt an Emersons Idee des übergeordneten, alles-sehenden Auges, mit weitem, umfassenden Blick wahr. Dieser ausschweifende Blick verstärkt die Rolle des Dichter als Versöhner von Gegensätzen und Widersprüchen.

Wie Whitman versucht auch Sullivan in seinem Essay "Inspiration", die irdischen und transzendentalen Blicke des Dichters, der durch die Natur wandert, zu weiten auf die beiden großen Lebenszyklen sowohl der Natur als auch des menschlichen Lebens - Wachstum und Dekadenz. Für Sullivan spiegelten sich die beiden Rhythmen mit Hilfe der Jahreszeiten in der Natur wieder. Im ersten Kapitel mit dem Titel *"Growth: A Spring Song"*, umschreibt Sullivan die Geburt einer aufblühenden Landschaft. Im nächsten Abschnitt *"Decadence: An Autumn Reverie"* verbindet er die sich im Verfall befindende Landschaft mit dem nahenden Tod und Zerstörung. Im dritten Abschnitt *"Infinite: Song of the Depths"* findet er Trost im melodischen Rhythmus des Meeres, das ihn mit seinem immer wieder kehrenden Wellenschlag und Gezeiten an die allgegenwärtige Kraft der Natur erinnert und beruhigt.

Diese bildlichen Ausdrücke sind eindeutig von Whitmans Ausführungen in *Elemental Drifts* abgeleitet. Whitman resigniert jedoch nicht vor der Gewalt und Übermacht der Natur sondern, befreit sich von ihrer Übermacht, indem er sich mit ihr verbindet und eins wird. Nach einem Erlebnis von Chaos und Zerstörung im Wald und auf freiem Feld kehrt er an den Strand zurück, um zu *"gather, and merge himself as part of the sands and drift"*. Er will sich mit der Natur bzw. der See verbinden und schreibt:

*"Ebb, ocean of life,...*

*Cease not your moaning you fierce old mother,*

*endlessly cry for your castaways, but fear not, deny not me,*

*Rustle not up so hoarse and angry against my feet as I touch you or*

*gather from you."[[71]](#footnote-71)*

In seiner Autobiographie zitiert Sullivan 1922 einen Teil der *Inspiration*, den er für repräsentativ für das ganze Werk hält. Dabei zeigt sich seine stilistische und thematische Verbundenheit zu Whitmans Vision und Ausdrucksweise. Ebenso wie Whitman bittet er die See nach einer Vereinigung mit den Urkräften der Natur:

"*Deny me not, Oh sea! for indeed I am come to thee as one aweary with long journeying returns expectant to this native land.*

*Deny me not that I should garner now among the drifted jetsam on this storm-wash shore, a fragmentary token of serenity divine. For I have been, long wistful, here beside thee, my one desire floating afar on meditation deep, as helpless driftwood floats, and is borne by thee to land."*[[72]](#footnote-72)

Mit dem Auditorium Building setzt er so seine neu gefundene Theorie aus *Inspiration* um. Nun lehnt er den historisierenden Neo-Stil ab, obwohl er noch einige Jahre früher in *Characteristics and Tendencies* noch davon sprach, dass das Aufnehmen von sogenannten fremden Stilen, mit einer Anpassung an die amerikanischen Gegebenheiten und Einflüsse zu befürworten ist. Nun, mit dem Aufkommen des von ihm eingeführten "all-over" Ornaments, glaubte er, den unwiderruflichen Niedergang dieser historisierenden Stilformen eingeläutet zu haben. Er prophezeit in *Inspiration*:

*"[That] a spontaneous and vital art must come fresh from nature, and can only thus come.*

*That the specters of departed and once spontaneous art growths, wich arise from their natural graves and walk abroad clad in tenuous garbs, like other phantoms and mock relatives, must vanish with the dawn of artistic vitality.*

*That such a dawning is closing upon this land there can no longer be any doubt...*

*The Heavens are faint with the flow of a new desire; and with overflowing heart I rise through the mists, aloft, to catch a glimpse of the coming sun, and carol this poetic song of spring."*[[73]](#footnote-73)

Sullivan las Whitmans *Democratic Vistas* und erhoffte, durch die Verwendung der gleichen Whitmanschen Rhetorik spirituelle Authorität zu erlangen.

Er lehnte nun die Verwendung von historisierenden Formen vollkommen ab und lenkte seinen Fokus auf die spirituelle Formentwicklung. Er riet seinen Kollegen davon ab, in die Ferne zu schweifen, sondern dem Dichter gleich, die Natur mit "the grass, the rocks, the trees, the running waters...right under our feet" zu betrachten und sich von ihr inspirieren lassen.

Alle diese Elemente beinhalten Stil (*Style*), weil sie als Einzelteile erst das Ganze vervollständigen. Sullivan wollte das "Wort" Stil vom "Ding" (*Thing*) Stil loslösen, und setzte dabei die Bedeutung von Stil mit der Bedeutung von Seele (*Soul*) gleich. Er definierte diese beiden Begriffe Style und Soul als *"symbol[s] or arbitrary sign[s] which stand for the inscrutable impelling force that determines an organism and its life; ... that mysterious essence which we call our identity."*[[74]](#footnote-74)

Diese Neudefinition des Begriffes *Style* (als Symbol für Geist und ein Analogon für Seele/Soul), beinhaltet auch das romantische Ideal und folglich die Suche nach ursprünglichen Sprachen. Emerson und andere Sprachtheoretiker versuchten die Rückführung von Wörtern zu ihrer ursprünglichen Bedeutung und Signifikanz. Sullivan studierte Emersons Kritik der modernen Sprache und ihrer Korruption. Folglich verurteilte er "kultivierte Mittelmäßigkeit" als ein kontemporäres kulturelles Symptom eines "abwesenden übersinnlichen Lebens", in dem *"words are accepted in the stead of things, and things in the stead of meanings."*[[75]](#footnote-75) Für Sullivan war die historisierende Formensprache gleich-bedeutend mit der Korruption der modernen Sprache: so wie die Worte von den Dingen, die sie bedeuten, losgelöst sind, so sind die Baustile leere Bedeutungshüllen architektonischer Ausdrucksformen.

4.5. Sullivan und Whitman: Vom literarischen Poet zum Poet der Architektur

Bei einem Treffen der *Illinois Association of Architects* im April 1887 leitete Sullivan ein Symposium zum Thema *"What is the Just Subordination, in Architectural Design, of Detail to Mass?"*. Dort verweigert er sich allen technischen und logischen Bestrebungen, architektonische Werke zu schaffen, als die geistige ???

und fordert *"I value spiritual results only. I say spiritual results precede all other results, and indicate them. I can see no efficient way of handling this subject on any other than a spiritual or psychic basis."*[[76]](#footnote-76)

Damit zeigt sich der große Einfluss von Emersons Thesen und Whitmans Gedichten auf Sullivan und sein Architekturverständnis.

Sullivans Aneignung von Whitmans literarischer Persona war in der Tat entscheidend für seine späteren künstlerischen und theoretischen Äußerungen. Für seine Zwecke war Whitman die perfekte Wahl, seine Werke lieferten quasi ready-made Skripte für die Weiterentwicklung von Amerikas geistiger Evolution zu einer gemeinsamen kulturellen Ausdrucksform. Die Kernaussage von *Democratic Vista* ist die Überzeugung, das je naher und unmittelbarer man in der Natur und mit ihr zusammenlebt, umso ausdrucksvoller und stärker - also poetischer - der sich daraus entwickelnde Dichtkunst und Architekturstil wird. Wie Emerson vorgeschlagen hatte, glaubte Whitman daran, dass, sobald diese kulturelle Evolution beginnt, sich die moderne Technik und Wissenschaft der aufstrebenden Macht der Natur unterordnen müssen.

Whitman gibt in Vistas an:

*"America demands a poetry that is bold, modern, and all-surrounding and cosmical, as she is herself. It must in no respect ignore science or the modern, but inspire itself with science and the modern. It must bend its vision toward the future, more than the past. Like America, it must extricate itself from even the greatest models of the past, and, while courteous to them, must have entire faith in itself, and the products of its own democratic spirit only."*[[77]](#footnote-77)

Whitman stattete Sullivan mit einer poetischen Sprache aus, in der die Technologie bezwungen werden kann und die Architektur erhoben wird. In seinem Vortrag über die Unterordnung des Details zur Masse beim Symposium 1887 greift er Whitmans Rhetorik aus *Democratic Vistas* auf und wendet Whitmans Metaphysik auf sowohl für bestimmte architektonische Probleme, als auch allgemeine Problem der geistigen Verbindung vom Künstler zur Natur an.

*"This is why I say that contemplation of nature and humanity is the only source of inspiration; this is whay I say that without inspiration there can be no such thing as a just coordination of mass and details. That, as there may be countless inspirations profoundly vital, so, also there may be countless coordinations of mass and details unspeakably just...*

*Therefore I say that each one must perforce answer the question for himself; and that his answer will be profound or superficial acording to the reach of his inspiration, and the gentleness and power of his sympathy; and that this answer can be found, in tangible form, only in his works; for here it is that he records his life, and it is by his works, and not by his words, that he shall be judged; for here he can hide nothing - standing to the spiritual as one naked.[[78]](#footnote-78)*

Zur gleichen Zeit des Vortrags stellte Sullivan auch die Entwürfe für das Auditorium Building fertig. Durch den Zuwachs an professionellem Ansehen wächst auch sein Selbstvertrauen in seine dichterischen und architekturtheoretischen Texte.

Nach der Fertigstellung des Auditoriums 1889 veröffentlichte er ein weiteres Essay "The artistic use of the Imagination", das sich wiederum der Whitmanschen Rhetorik bedient. Diesmal stellte er seine theoretischen Überlegungen eines von Whitmans Gedichten gegenüber, "There was a Child Went Forth Every day". An diesem Beispiel will er dem Leser die Dynamik zwischen subjektiver, poetischer Ausdrucksform des Dichters und kreativer Rezeption des Lesers verdeutlichen. In Whitmans Gedicht ist das "Kind" Platzhalter für den Dichter selbst, der intuitiv wahrnehmend die Oberfläche der Dinge durchdringt um Zwiesprache mit ihrem geistigen Wesen zu halten.

Sullivan versucht sich zu einem "divine literati" nach Whitmans Vorbild zu schaffen.

Sullivan konnte Whitmans geistige Gegenmittel für die industrialisierte amerikanische Gesellschaft auf das gegenwärtige Problem der Hochhauskonstruktion anwenden. Von da an nahm Sullivan architektonische Elemente als Wortsymbole wahr, mit denen er Gebäudeaufrisse entwarf, die die vitale Essenz der Natur, mehr noch, die amerikanische Landschaft verkörpern. Sullivan verwirklichte diese Neugestaltung in zwei komplementären Formen: er verstand die architektonische Formensprache als symbolische Art der organischen Ausdrucksweise, nach Emersons Modell der Metamorphose; außerdem nutzte er die symbolische Formensprache der Architektur als Lexikon der Wort-Bilder.[[79]](#footnote-79)

4.6. Naturalisierte Technologie: Sullivans Theorie der Hochhausgestaltung

Für das Auditorium Building verwendete Sullivan die von Ruskin dem mittelalterlichen Stilformen des Naturalismus zugeordneten Formensprache und Materialen. In seinen darauffolgenden Gebäude setzte er eine symbolische und naturalistische Formensprache ein, die befreit war von historisierenden Anklängen und Motiven.

Auch wenn er Ruskins ästhetischem Ideal und dessen Techniken treu blieb, wurde er immer deutlicher von Whitmans Theorie der Poesie und Wortbilder und deren Verknüpfung mit der amerikanischen Landschaft beeinflusst. Whitman folgt in seinen Werken Emersons Ideal der Verknüpfung moderner Technologie und nützlichen Erfindungen im Einklang mit einer transzendentalen Weltanschauung.

So wie die Romantik nach Ursprungsäußerungen in frühen Sprachen forschte, war Sullivans auf der Suche nach einem poetischen Mittel der architektonischen Repräsentation. Diese Anstrengung war auch mit dem ehrwürdigen Status der Sprecher verbunden die den primitiven Charaktertypus darstellen, sei es ein unschuldiges Kind (bei Whitman) oder ein mittelalterlicher Architekt-Kunsthandwerker (bei Ruskin). Das selbe Paradigma unterstützte Sullivan bei seiner Suche nach einem amerikanischen Stil. In seinen *Kindergarten Chats* adaptiert er das primitivistische Ideal für seine eigene Geschichte, indem er Henry Hobson Richardson zu dem Sprecher der ursprünglichen naturalistischen Formensprache macht, als dessen Erbe er sich bezeichnet.

Er beschreibt Richardsons Marshall Field Wholesale Store mit Hilfe der primitivistischen Attribute aus Whitmans "Song of myself". Whitman benutzte den Begriff "manliness" als die anfangs naive und rohe Sicht des Dichters mit der Natur, bevor er eine Verbindung mit ihr eingeht. Die Phase der "manliness" signalisiert das geistige Wachstum auf dem Weg des Dichters zum "divine literatus".[[80]](#footnote-80) Whitmans "Song of myself", eines seiner frühesten Gedichte, zeigt beispielhaft seine Attribute des Männlichkeit als auch seine primitivistischen Anfänge als raubeiniger Barde. Beim Vergleich der früheren Versionen mit den älteren in Leaves of Grass wird dieser stilistische Kontrast evident.

Mit dem Auditorium Building zieht Sullivan eine Synthese - sowohl verbal als auch visuell, zwischen dem ruskinischen Naturalismus und Whitmans "manliness".

Im Kapitel "An Oasis" in den Kindergarten Chats beschreibt Sullivan Richardsons Marshall Fields Store als als *"four-square and brown"*, und stellt die ausdrucksstarken Beziehungen zwischen seiner kommerziellen Funktion und seiner maskulinen Erscheinung hervor. Sullivan weißt seinen Schüler an, die augenscheinlichen Mängel des Geschäftshauses zu übersehen und seine Aufmerksamkeit dem Innenleben zuzuwenden, denn *"the faithfullness is there, the breath of life is there, an elemental urge is there, a benign friendliness is there."*[[81]](#footnote-81) Die äußere Form sei jedoch auch *"simple, dignified and massive"* und erwecke einen edlen Anschein von Poesie.[[82]](#footnote-82)

Unter Verwendung von Wortbildern aus Whitmans "Song of myself" beschreibt Sullivan das Gebäude als *"lonely voice which sings in the wilderness a song of procreant power"*. [[83]](#footnote-83)Sullivan zitiert Whitman auch direkt, in dem er die einfache Formensprache als Rückbesinnung zu ursprünglichen, natürlichen Zuständen preist. Es sei *"good for the body and good for the soul. ... It refreshes and strengthens, because it is elemental, bespeaks the largeness and the bounty of nature, the manliness of man."*[[84]](#footnote-84)

Zusammengenommen zeigen diese direkten und indirekten Zitate den Marshall Field Store als die Verkörperung von "manliness" im Whitmanschen Sinne und stehen für eine beispielhafte Verkörperung von Whitmans Prophezeiung einer *"nation of supple and athletic minds, well train'ed, intuitive, used to depend on themselves."*[[85]](#footnote-85)

Dieselbe Beschreibung vom braunen, rechteckigen Kasten, der die Großzügigkeit der Natur und die Männlichkeit des Menschen verkörpert, trifft ebenso auf Sullivans Auditorium Building zu. Man kann das Auditorium sogar als visuelle Nachbildung von "Song of myself" lesen. Beide Bauwerke, sowohl das Auditorium Building als auch der Marshall Field Store waren in ihrer Form jedoch eben so 'unfertig' wie Whitmans frühe Fassung seiner Gedichte, indem sie noch nicht den idealen und voll ausgearbeiteten amerikanischen Architekturstil darstellten. Zwar beeindruckten beide Gebäude durch Größe und Ausstrahlung, aber keines war wirkliche *"Poetic Architecture"*.

Wenn wir Sullivans Verständnis von *Poetic Architecture* als eine Verwirklichung von visueller und konzeptioneller Analogie zwischen Poesie und Architektur verstehen, dann stellt das Wainwright Building seine erstes erfolgreiches Ergebnis in dieser Hinsicht dar. Dieser ornamentierte Wolkenkratzer und die darauf folgenden Bauwerke erhalten eine ikonographische Bedeutung, die sich mehr auf Whitmans spätere metaphysischere Gedichte, als die früheren wie "Song of myself" und Whitmans Theorie der "Männlichkeit" beziehen.

Die Weiterentwicklung wird vor allem klar, wenn man die Höhe der Wainwright Building mit dem Büroturm des Auditoriums gegenüberstellt.

Die Innenausstattung des Auditorium Buildings verlangt nach einer anderen Vergleichsanalyse. Es existieren zwei verschiedene dekorative Systeme, ein bildliches und ein abstraktes. In der Hotellobby verwendete Sullivan Naturmaterialien, sowie goldüberzogene florale Reliefs, und abstrakte Schablonenmuster, und erreichte ein Zusammenspiel von whitmanesker Ikonographie einer amerikanischen Landschaft und einer ruskinischen Ikonographie des architektonischen Realismus. Im Inneren des Theaters bleiben diese jedoch getrennt. Sullivan vereinigt im Gesamtkonzept die vergoldeten Reliefs und schablonierte Ornamente und im hinteren Raumabschnitt versieht er die Wände des Auditoriums mit Wandgemälden, die die frühlingshaften und herbstlichen Verse aus seinem whitmanesken Essay "Inspiration" illustrieren. Während diese wörtlichen Übersetzungen von Sullivans dichterischen Streben die Kohäsivität des naturalisierten ornamentalen Programm unterbricht, bieten die Wandbemalungen doch die Möglichkeit Zeuge von Sullivans erstmaligen Versuch zu werden, Poesie direkt in eine visuelle Sprache zu übersetzen.

Sullivans Bemühen war es, in diesem einen großartigen Raum ein synästhetisches Schauspiel durch die Interaktion von Relief-Ornamenten, elektrischen Lampen, figürliche Landschaftsmalereien und wörtlichen Inschriften zu gestalten. Das dekorative Programm war der thematische Mittelpunkt des Gebäudes, insofern verkörpert das Auditorium Building Sullivans poetisches Bestrebungen als Architekt-Dekorateur, bevor er den ornamentierten Wolkenkratzer als wahre *Poetic Architecture* erkennt.

Sullivan setzte mit den Wandmalereien sein Essay *Inspiration* innerhalb eines architektonischen Umgebung um. Die beiden Inschriften (*Spring Song* und *Autumn*) und auch die Farbschemata der Bilder deuten auf ein Umsetzen des zyklischen und kosmischen Themas der Jahres- und Lebenszeiten aus *Inspiration*. In einem Artikel für die Zeitschrift "Industrial Chicago", erklärte Sullivan, die Absicht der Wandbilder, sei es *"to express, allergorically, the two great rhythms of nature, namely, growth and decadence."*[[86]](#footnote-86)

Die Wandbilder weisen nicht nur eine besondere Beziehung zu Sullivans Inspiration auf, sie sind auch eine visuelle Verbildlichung von Whitmans Gedichten. In der verbalen und visuellen Darstellung des allwissenden Dichters und seiner Vereinigung mit der Natur, beschwört Sullivan seinen neu erlangten Status als *poet-architect,* der von Whitman und Emerson inspiriert wurde. Somit kann das Auditorium, zusammen mit *Inspiration* als erstes Beispiel Sullivans auf dem Weg zu einer neuen, eigenen amerikanischen Kunst und Formensprache gelesen werden.

4.7. Sullivans Poetisierung der Hochhaus-Theorie

Wie hat Sullivan Emersons linguistische Theorie des organischen Ausdrucks mit der übereinstimmenden Theorie von symbolistischer Darstellung in die visuelle Sprache der Architektur übersetzt? In Emersons Sprachtheorie können wir die Basis von Sullivans Strategien finden, die die rationalistische, mechanische Theorie der Hochhausgestaltung mit einer symbolistischen Theorie der poetischen Äußerung zu ersetzen versucht. Zur Zeit des finalen Entwurfs des Wainwright Buildings hatte sich Sullivan als "divine literatus" im Sinne Whitmans etabliert. Es ist also kein Zufall, das er für den Entwurf die historischen Stilmittel aufgab. In der Zeit von 1890 bis 1896 entwarf Sullivan insgesamt zwölf Hochhäuser, von denen fünf auch gebaut wurden. In der selben Zeit entstand auch sein Aufsatz "The Tall Office Building Artistically Considered". Dort beschreibt er, wie er die emersonische Agenda in tatsächlich architektonische Praxis umsetzte. Er beginnt sein Essay mit der anscheinenden Zustimmung zu Viollet-le-Ducs rationalistischen Lehren, die er mit den transzendentalen Prophezeiungen Emersons ersetzte und schlussendlich die Streitfrage zwischen dem Realen und dem Idealen mit Hilfe von Whitmans kosmischem Modell auflöste.

Sullivans Verwerfung der rationalistischen Regeln als Voraussetzung für die neue architektonische Formensprache muss im Kontext der Rezeption Viollet-le-Ducs von den Chicago School Architekten gesehen werden. Für sie, als auch für die Mehrzahl der progressiven Architekten Europas und Amerikas, war Viollet-le-Duc aufgrund seiner Gutheißung des strukturellen Realismus als sowohl zeitloser Standard guten Designs und Ausdruck der modernen Anforderungen populär. Viollet-le-Ducs Schriften und Entwürfe waren in ihrer Essenz anti-akademisch, er lehnte das Kopieren von Stilen ab, er forderte die Wiederentdeckung von ursprünglichen Gestaltungsleitsätzen und Baupraxen. Durch die Umsetzung seiner Methoden, für die er neue Materialien und Baustoffe verarbeitete und so neues Bild des industrialisierten Zeitalters schuf, sichert ihm eine progressivitische Autorität zu, wo immer sein Ideen bekannt waren.

Seine Schriften und Lehrsätze waren nicht nur in Paris bekannt, wo er an der École des Beaux Arts lehrte, sondern wurden auch ins Englische übersetzt und verbreiteten sich somit auch schnell im Rest Europas und Nordamerikas.

In seinen Werken verwirft er die akademischen Standards der klassischen Tradition und fordert für die modernen Gegebenheiten einen gleichsam moderne Formensprache.

Auf den ersten Blick scheinen sich Viollet-le-Duc Suche nach einer ursprünglichen architektonischen Sprache und Sullivans gleichsames Bemühen dafür zu ähneln, jedoch suchte Viollet-le-Duc nach einer intellektuellen Reinheit und rationalen Denkansätzen, während Sullivan eine emotionale Reinheit und geistige Denkansätze einforderte. Daher reduzierte Sullivan Viollet-le-Ducs Thesen in seinem Essay polemisch auf eine mechanistische, materialistische Denkmethode.

Im ersten Teil des Essays *The Tall Office Building Artistically Considered* paraphrasiert Sullivan mehr oder weniger Viollet-le-Ducs Aufsatz um die Notwendigkeit der Entwicklung des Hochhauses zu verdeutlichen. Er benennt den Theoretiker jedoch im Text kein einziges Mal, wohl auch wegen der metaphysischen Erörterung, die folgte.

Er begann sein Essay damit, Viollet-le-Ducs Schlussfolgerungen nachzustellen, erstens mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen, die den programmatischen, sozioökonomischen und technologischen Umständen angepasst werden müssen. Indem er diese sozialen Umstände als Tatsachen akzeptiert, beginnt Sullivan mit der ersten Phase von Viollet-le-Ducs rationalistischem Denkprozess, er stellt das Geschäftshochhaus als Problem dar, für das eine Lösung gefunden werden muss. Dann wendet er sich den spezifischen, technischen Einflüsse zu, die das Bauwerk ausmachen:

*"offices are necessary for the transaction of business; the invention and perfection of the high-speed elevators make vertical travel, that was once tedious and painful, now easy and comfortable; development of steel manufacture has shown the way to safe, rigid, economical constructions rising to a great height; continued growth of population in the great cities, consequent congestion of centers and rise in value of ground, stimulate an increase in number of stories; these successfully piled one upon another, react on ground values - and so on, by action and reaction, interaction and inter-reaction. Thus has come about that form of lofty construction called the "modern office building." It has come in answer to a call, for in it a new grouping of social conditions has found a habitation and a name."*[[87]](#footnote-87)

In der zweiten Stufe des Gestaltungsprozesses nach Viollet-le-Duc, stellt Sullivan sein Lösungskonzept zum allgemeinen Problem der Hochhausgestaltung in Form einer rationalistischen Gestaltungsanalyse vor. Er beginnt mit den programmatischen Planungsanforderungen und schließt ab mit tektonischen und räumlichen Lösungen in der Struktur. Er zählt sechs praktische Funktionen und ihre dazugehörigen Ausdrucksformen.

*"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."[[88]](#footnote-88) (Zitat auch auf Seite 28)*

Nach diesem Schema behandelt Sullivan das Kellergeschoss als versteckten Raum, in dem sich die elektrischen Anlagen, Heizungsanlagen, Rohrleitungen und Ventilationsgerätschaften befinden. Im Erdgeschoss und dem darüber liegenden Stockwerk befinden sich Bank und Geschäftsräume, die große, offene Flächen einnehmen; breiten Fensterfronten, die durch dazwischenliegende Säulen unterteilt werden, sorgen für genügend Tageslicht im Inneren. Der vierte Abschnitt sind die Büroetagen, die mit den immer gleichen Bürozellen bestückt sind, und daher "gleich aussehen, weil sie gleich sind."[[89]](#footnote-89)

Beim Beschreiben des fünften und sechsten Elements des Geschäftshochhauses, nämlich Attikageschoss und Eingangsbereich, nimmt Sullivan auf Viollet-le-Ducs letzte, künstlerische Phase des Gestaltungsprozesses Bezug. Er verdeutlicht grundlegende Teile über ihre nützliche Funktion hinaus und ordnete die Teile dem Ganzen unter.

Er lenkte besondere Aufmerksamkeit auf das Attikageschoss, wo das zirkuläre System (aus dem Maschinenraum des Kellergeschosses hinaufströmend) sich schließt und in einer immerwährenden Bewegung ständig aufsteigt und wieder zurückfließt.

Er betrachtete die Ausschmückungen des Attikageschosses ebenfalls als kunstvolle Besonderheit, weil hier anders als bei den Büroetagen, die Platzierungen und Fensteröffnungen keinen praktischen Nutzen haben und deshalb ehr unwichtig erscheinen. Abschließend erklärt er den Kontrast zwischen breiter Fläche der Attikageschosswand und der starken horizontalen Auskragung des Dachgesims als einen ästhetische Ausdruck und Verdeutlichung, dass die aufeinanderfolgenden Büroetagen endgültig beendet sind.

Bis hier hat Sullivan hauptsächlich die logische Abfolge der rationalistischen Methoden Viollet-le-Ducs wiedergegeben. Die Kernaussage von Viollet-le-Duc war: *"Toute forme dont il est impossible d’expliquer la raison d’être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde l’architecture, toute forme qui n’est pas indiquée par la structure doit être repoussée."*[[90]](#footnote-90) Kunst in der Architektur besteht aus der Unterscheidung der Form und ihrer wahrsten Darstellung. Jede Form deren "raison d'être" nicht erklärt werden kann, kann nicht schön sein und in der Architektur soll jede Form, die nicht strukturell bedingt ist zur Seite geschoben werden.

Auch wenn sie beide der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Meinung waren, dass das Wesen des Stils aus der Natur entspringt, so gab es doch entscheidende Unterschiede zwischen Viollet-le-Ducs logischer Betrachtung und Sullivans geistiger Erforschung der Natur.[[91]](#footnote-91)

Während Viollet-le-Duc die Natur als Gegenstück des menschlichen Geistes sah, glaubte Sullivan an den natürlichen und organischen "Stil" aller Organismen der Natur, weil jeder Teil dem Zweck und der Form eines Ganzen in Funktion und Form entsprach.

Ein wichtiges Problem sah Sullivan in der künstlerischen Verwirklichung des Hochhauses auf gestalterischer Ebene. Er fragt: *"How shall we impart to this 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?"*[[92]](#footnote-92)

Sullivan stellt seinen vorangegangenen rationalistischen Diskurs zum Hochhausproblems ein und erklärt, dass eine wahre künstlerische Lösung aus einem Zustand der ruhigen, philosophischen Betrachtung kommt. Der Künstler versucht eine umfassende endgültige Lösung zu finden, mit der alle Probleme gelöst werden können.[[93]](#footnote-93) Ausgehend von diesem philosophischen Ansatz, der das Betrachten der internen Prozesse in der Natur dem externen Blick auf die Natur vorzieht, entwickelt er sein Credo *form ever follows function*.

*"the moment we peer beneath this surface of things, the moment we look through the tranquil reflection of ourselves and the clouds above us, down into the clear, fluent, unfathomable depth of nature, how startling is the silence of it, how amazing the flow of life, how absorbing the mystery. Unceasingly the essence of things is taking shape in the matter of things, and this unspeakable process we call birth and growth. Awhile the spirit and the matter fade away together, and it is this that we call decadence, death.*

*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."[[94]](#footnote-94)*

Im ursprünglichen Kontext gelesen, sehen wir, dass Sullivans seinen Grundsatz *form ever follows function* benutzte, die mechanistischen Implikationen abzulehnen und natürliche Regel für die Architektur aufzustellen.

Ungeachtet der modernen Interpretationen des Axioms, festigt diese kontextuelle Lesart Sullivans Stellung innerhalb der romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts.

form follows function wurde für Sullivan zur entscheidenden Norm und zum praktischen Gestaltungsprinzip. Beim Rückblick auf die dreiteilige Aufteilung der von ihm gestalteten Hochhäuser erklärt er, dass es *"naturally, spontaneously, unwittingly" aus seinem Inneren entwuchs, so dass "when function does not change, the form does not change."*[[95]](#footnote-95) Andererseits bezichtigte er die Neo-Stilisten, den Tod der Architektur herbeizuführen, weil sie das "Leben" des Gebäudes von seinem wesentlichen Ausdruck getrennt haben.

Sullivan beschuldigte die Rationalisten der Chicago School *"[of] merely [speaking] a foreign language with a noticeable American accent."*[[96]](#footnote-96) Auch hier kommt *form follows function* zur Sprache, diesmal als linguistisches Modell für die Neubesinnung der amerikanischen Architektur auf ihre indigenen Wurzeln.

Emersons naturalistische Sprachtheorie unter Hilfenahme von symbolischen Darstellungsmethoden half Sullivan bei seiner Erklärungsfindung der primordialen Funktion seines Hochhausdesigns.

Es gab ihm Gelegenheit, ein korrespondierendes Modell von elementaren architektonischen Formen und ihren organischen Bedeutungen zu formulieren.

Im dritten Teil seines Essays zieht Sullivan Vergleiche zu Emersons Essay *The Poet* um die "wahre" geistige Auseinandersetzung des *artist-architect* mit der Natur zu beschreiben.

In *The Poe*t stellt Emerson den Dichter mit den "prophetischen Philosophen" einer neuen, naturverbundenen "Religion" in eine Reihe, der Teil der "new men, new lands, and new thoughts"[[97]](#footnote-97) ist. Emerson vertrat die Auffassung, dass der Dichter für jeden amerikanischen Künstler beispielhaft die Handlungsweisen veranschaulicht, die die Nation, ob ihrer materiellen und technologischen Fortschritte und Zugewinne, wieder mit der Natur in ihrem Ursprung zusammenführen kann.

Um Sullivans Aneignung von Emersons Thesen zu veranschaulichen, stelle ich drei Arten von verbalen und visuellen Handlungen heraus, die Emerson dem Dichter zusprach und die Sullivan am meisten zusagten:

1.) aufschlussreiche Handlungen des Benennens und Sagens

2.) transformative Handlung des Gebrauchs von Metaphern

3.) Handlungen der Verbindung oder Wiederherstellung

Emerson assoziierte die offenbarenden Handlungen des Benennens und Sagens mit der doppelten Funktion des Interpretierens und Erschaffens einer universellen symbolischen Sprache der Natur. Der Dichter war gleichsam *"an initiator , ... a beholder of ideas, and an utterer of the necessary and casual"* und *"the [natural] sayer, the namer, sent into the world to the end of expression."*[[98]](#footnote-98)

Sullivan kombinierte die beiden Aufgaben (das Lesen von Symbolen und das Kreieren von Symbolen), um wichtige Teile von Architektur in einer symbolischen Ausdrucksweise wiederzugeben.

Wie weiter oben ausgeführt, reduzierte Sullivan den Pfeiler, Sturz und Bogen zu einer grundlegenden Grammatik und Syntax. Somit werden sie zur Metaphern symbolischer Verkörperung des endlosen Lebenszyklus von Mensch und Natur.

Ebenso verwendete er Emersons Theorie der Korrespondenz, um die akademisch-rationalistische Methode der Komposition als eine organische Methode der Organisation neu zu definieren. Damit ersetzte er den mechanistischen Prozess, der Gebäude hauptsächlich von außen wahrnimmt, durch einem aus dem Inneren des Architekten motivierten Inspiration- und Gestaltungsprozess.

Laut Emerson folgte der kreative Schaffensprozess des Dichters einer geistigen und psychologischen Interaktion mit der Natur, damit seine Gedanken, Handlungen und Worte der "göttlichen Energie" oder dem "Divine Mind" nahe kommen.[[99]](#footnote-99)

Die Erkenntnis des Dichter ist eine hohe Kunst des Sehens, die nicht durch Studieren erreicht werden kann, sondern *"by sharing the path or circuit of things through forms, and so making them translucid to others. The path of things is silent."* Dieser stummen Kraft gab er den Namen *"metamorphosis"*.[[100]](#footnote-100)

Er drückt seine Gedanken zur Form und deren Verwandlung im folgenden Zitat aus:

*"[the poet] through better perception, he stands one step nearer to things, and sees the flowing or* ***metamorphosis****; perceives that thought is multiform; that within the form of every creature is a force impelling it to ascend into a higher form; and, following with his eyes the life, uses the forms which express that life, and so his speech flows with the flowing of nature. All the facts of the animal economy, sex, nutriment, gestation, birth, growth, are symbols of the passage of the world into the soul of man, to suffer there a change, and reappear a new and higher fact. He uses forms according to the life, and not according to the form. This is true science."*[[101]](#footnote-101)

Metapher steht in Emersons Fall für den transformativen Vorgang der *metamorphosis*. Der metaphorische Prozess und die daraus entstehende poetische Form zeigen, dass die Natur *"a higher end in the production of individuals, ... namely, ascension, or the passage of the soul into higher forms"* ist*.*[[102]](#footnote-102) Für Emerson und Sullivan ergeben sich diese Transformationsprozesse (gekennzeichnet von der Metapher) aus der *metamorphosis* und stellen sicher, das *"the [poet's] expression is organic."*[[103]](#footnote-103)

Sullivans Grundsatz *form follows function* sollte synonym mit oder auch eine Metapher für *metamorphosis* sein.

Im letzten Abschnitt von *The Tall Office Building Artistically Considered* erklärt Sullivan den Wolkenkratzer zur "Gott-gegebenen" Bauform. Er verkündete, ein wahrer Architekt *"must realize at once at with the grasp of inspiration that the problem of the tall office building is one of the most stupendous, one of the most magnificent opportunities that the Lord of Nature in His beneficence has ever offered to the proud spirit of man."*[[104]](#footnote-104)

Nachdem er den Wolkenkratzer als eine neue Art der organischen Ausdrucksweise quasi heilig gesprochen hatte, wurde er zum konkreten Symbol seiner *metamorphosis*-Idee.

Sullivan veränderte die grundlegende Architekturgrammatik in eine metaphorische Repräsentation, indem er die vorgegebene Vertikalität des ganzen Gebäudes und seiner einzelnen Teile verstärkte, entwickelte er eine visuelle Poesie für die Hochhaus-gestaltung.[[105]](#footnote-105)

Sullivan betont wörtlich die vertikalen Proportionen des Wolkenkratzers als Reaktion auf Emersons Gebot, dass der Dichter die organische Sprache der Natur nutzen solle, um *"the ascension...of the soul"*[[106]](#footnote-106) darzustellen. Auf die Frage, was das vornehmliche Merkmal eines hohen Bürohauses sei, erwiderte er: *"the skyscraper must be tall, every inch of it tall. The force and power of altitude must be in it, the glory and pride of exaltation must be in it. It must be every inch a proud and soaring thing, rising in sheer exultation that from bottom to top it is a unit without a single dissenting line that it is the new, the unexpected, the eloquent peroration of most bald, most sinister, most forbidding conditions."*[[107]](#footnote-107)

Sullivans Ausführungen sind eher philosophische Denkanstöße als tatsächliche praktische Formeln für die Hochhausgestaltung. Deshalb steht seine schriftliche Exegese auch in einer analogen Beziehung zu seinen ausgeführten Hochhausentwürfen.

4.8. Das Guaranty Building nach Emerson

Sullivans Guaranty Building ist von all seinen Gebäuden das am meisten von Whitman beeinflusste. Er verteilte seine kunstvolle Ornamentik auf der gesamten Oberfläche des Gebäudes, geprägt durch die dialektischen Synthese, auf der sein System der Ornamentgestaltung beruht. In der hohen Bauform grenzte er den visuellen Kontrast zwischen anorganischer Unterkonstruktion und organischem Reliefmotiv ein und löste es schließlich auf. Dies tat er, indem er die Fassade im Ganzen in ein flächendeckendes poetisches Ornamentgewand hüllte. Daraus entwickelte sich seine These von einem *"image of poetic art: utilitarian in foundation, harmonious in superstructure."*[[108]](#footnote-108)

Aufgrund des allumfassenden Ornaments zeigt sich das Guaranty Building auch als hervorragendstes Beispiel für Sullivans Konzept vom *poet-architect*. Sullivan erklärte, das der *poet-architect "not words but building material as a medium of expression"*[[109]](#footnote-109) nutzte.

Die Verblendung der Stahlskelettstruktur mit Backstein und Terrakotta-Platten war sein Ausdrucksmittel für die Vereinigung von Realem und Idealem in der Fassade.

Er veränderte fast unmerklich die Flachreliefs im Ornament, um die Spannungen und Verbindungsstellen des unterliegenden Träger- und Stützsystems sichtbar zu machen, ähnlich der Konstruktion des Wainwright Buildings.

Er modifizierte ebenfalls die abstrakten und botanischen Ornamentmuster, die sich an den Pfeilern und Bögen entlang schlängeln und einen auf- und absteigenden Rhythmus folgen, ähnlich dem Aufstieg und Niedergang in der Natur.

Eine genauere Betrachtung der Verteilung und Variationen der Ornamentik zeigt, dass Sullivan große Aufmerksamkeit darauf verwendete, die unzähligen Details als Mittel der Darstellung der *metamorphosis* der Gebäudekonstruktion zu poetischen Metaphern werden.

Die Formen sind ähnlich dem Wainwright Building, allerdings ist das Gebäude auf 13 Geschosse erweitert und erscheint endlich als wirkliches Hochhaus, nicht als Kubus. Auch der Abschluss ist gelungener: Sullivans üppiges Ornament scheint aus den Bögen zu wachsen, die jede Fensterreihe abschließen. Dann windet sich das Ornament um die runden Fenster des obersten Geschosses, ehe es in einem gewölbeähnlichen Gesims verschwindet. Noch bemerkenswerter ist Sullivans Basis, die hier durch innovative Planung der Ladenfronten oben zurückgebogene Fenster hat, wodurch das ganze Gebäude vom Boden abgehoben erscheint. Das Guaranty Building repräsentiert dadurch den Triumph des großartigen, geschlossenen Stils der Chicago School und nimmt zugleich die Hochhäuser des Internationalen Stils vorweg, die auf Pilotis gestellt sind.[[110]](#footnote-110)

4.9. Whitmans Einfluss auf Sullivan am Beispiel des Guaranty Buildings

So wie in den bekanntesten Gedichten Whitmans "Crossing Brooklyn Ferry" und "Song of myself" sich der Leser mit dem Geschehen identifiziert, so verkörpern die Fassaden von Sullivans bekanntesten Wolkenkratzern seine Absicht, den Betrachter und Besucher in seinen Bann zu ziehen.

Beide Künstler, Poet und Architekt, wollen den Betrachter mit ihrer Kunst zum Nachdenken anregen, auch über den Begriff Kunst, und somit den Blickwinkel für ihre Kunst weiten.

Sullivan und Whitman teilten die Auffassung, die deutlich wird in einer radikalen Gleichheit aller Menschen, die zwangsläufig die Beziehung zwischen Künstler und Publikum radikal ändert. Die Leser-orientierten Gedichte Whitmans, die aus seiner Überzeugung der Gleichheit in der Gesellschaft (Egalitarismus) entstanden, sind ein aufschlussreicher Zugang zu Sullivans Architektur, mit welchen man besser die Verwendung seiner Ornamentik in seiner nutzer- und betrachterorientierten Architekturtheorie verstehen kann.

Kurz nach der Auftragsvergabe des Auditorium Buildings schrieb Sullivan einen Brief an Whitman, in welchem er den alternden Dichter um Rat fragt. Auch wenn er keine Antwort von Whitman bekam, lässt sich doch sein Einfluss in seinen darauf folgenden theoretischen und prosaischen Abhandlungen nicht leugnen. Sullivan zitierte in der Folge mehrfach aus Whitmans Gedichten und gebrauchte seine kulturelle und poetische Terminologie.

Was Sullivan an Whitman und seiner Arbeit faszinierte, war, dass er seine poetischen Experimente in einem größeren sozialen und politischen Kontext sah, der eine eindeutige und notwendige Abkehr von der Tradition forderte.

Die zentrale Frage, die Whitman Zeit seines Dichterlebens beschäftigte, war eine, die später auch Sullivan für den Bereich der Architektur zu beantworten suchte. Wie unterscheidet sich die Poesie, die unter den neuen sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen Amerikas entsteht, von der Poesie früherer Zeiten?

Sullivans zentrale Fragestellung während seiner Wirkungszeit war es, eine ureigene amerikanische architektonische Gestaltungsform zu finden und zu definieren, die dem aktuellen Kontext in Gesellschaft, Politik und Kultur entspricht.

Für Whitman war Poesie ein öffentlicher Akt, er suchte immer das Zwiegespräch mit seinem Leser. Er versteht sich den Dichter als aktiven Teil der Gesellschaft und besteht darauf, dass *"the proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it.[[111]](#footnote-111)"* Mit seiner Begeisterung für die Demokratie will Whitman die Unterschiede zwischen Künstler und Nicht-Künstler auslöschen. Nach Whitman existieren Künstler und Publikum in einer radikalen Gleichheit. Whitman fügt hinzu *"The poet sees for a certainty how one not a great artist may just be as sacred as the great artist"[[112]](#footnote-112)*

In seiner ursprünglichen Aussage *"The United States themselves are essentially the greatest poem"*[[113]](#footnote-113), ergründet er den doppelten Aspekt: Amerika und seine Einwohner einerseits als Teil eines politischen Systems und als Teil einer poetischen Fiktion.

Von *Leaves of Grass* erschienen etliche Auflagen ab 1855, immer mit ausführlichen Vorworten des Autors versehen. Nach dem Bürgerkrieg, den Whitman als freiwilliger Sanitäter an der Front miterlebte und der tiefe Spuren in ihm hinterlässt, änderte sich seine frühere optimistische Sichtweise auf Amerika, sowohl in politischer als auch in poetischer Hinsicht. Er verfasste ein politisches Essay *Democratic Vistas,* das in seiner Kombination aus politischer Tirade und literarischer Analyse an Sullivans Verflechtung von architektonischer und kultureller Kritik in seinen Werken erinnert.

Das Essay stellt die Begriffe Feudalismus und Demokratie gegenüber, wobei Feudalismus alle vorangegangen kulturellen Systeme beschreibt, die ein Individuum über ein anderes stellen. Sullivan verwendet diese Ausdrücke später auch in seinen architekturtheoretischen Werken, zum Beispiel in den *Kindergarten Chats*.

Auch wenn Amerika sich mit seiner Unabhängigkeitserklärung 1776 von allen Hierarchien trennen wollte, so bestanden sie doch noch weiter in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens.

Whitmans Demokratie-Begriff soll die Antithese zum "Feudalismus" darstellen, er will das Individuum als exemplarisches Beispiel für alle Mitglieder der Gesellschaft beschreiben und ansprechen und damit die Verbundenheit aller in der Gesellschaft aufzeigen. Im Gegensatz zur Lobpreisung von großen und berühmten Persönlichkeiten, sagt er *"The average man of a land at last only is important."*[[114]](#footnote-114)

Als Brücke zwischen den vorherrschenden abstrakten Regeln des Regierens, und den tatsächlichen tagtäglichen Erlebnissen des Durchschnitts-Amerikaners soll die neue demokratische Literatur Amerikas dienen, um eine demokratische Kultur zu schaffen. Whitman fordert dafür eine neue Klasse von amerikanischen Schriftsteller ein, so wie später Sullivan auch nach amerikanischen Architekten verlangte, die wiederum andere Künstler und Schaffende beeinflussen, und somit die neuen Denkrichtungen in allen Teilbereichen des Lebens in eine Art Kulturrevolution münden.

Außerdem entwickelt Whitman eine verblüffende Theorie der partizipatorischen Ästhetik:

*"a new theory of literary composition for imaginative works of the very first class, and especially for highest poems, is the sole course open to these States. Books are to be call'd for, and supplied, on the assumption that the process of reading is not a half-sleep, but; in highest sense, an exercise, a gymnast's struggle; that the reader is to do something for himself, must be on the alert, must himself or herself construct indeed the poem, argument, history, metaphysical essay-the text furnishing the hints, the clue, the start or frame-work. Not the book needs so . much to be the complete thing, but the reader of the book does. That were to make a nation of supple and alhletic minds, well-train'd, intuitive, used to depend on themselves, and not a few coteries of writers."*[[115]](#footnote-115)

Folgerichtig soll der mündige Bürger nicht nur am demokratischen Prozess beteiligt sein, sondern auch am künstlerischen Schaffensvorgang partizipieren.

Er benutzt sogar die gleichen Metaphern: *"Political democracy supplies a training-school for making first-class men. It is life's gymnasium"*[[116]](#footnote-116) So wird der Kampf des Turners gleichbedeutend dem politischen Kampf des Bürgers für Gleichheit und Demokratie.

Die Funktion von Poesie ist sowohl die Erhebung als auch die Gleichsetzung vom Publikum.

Die ideologische Orientierung macht zwei hervorspringende Charakteristiken von Whitmans Gedichten sichtbar: zum einen die seinen langen Gedichten zugrunde liegenden Wahrnehmungen und imaginären Erfahrungen. Und zum anderen leitet er den Leser durch die direkte Ansprache durch die Fülle des Werkes und hilft ihm bei der Suche nach Antworten.

Die Gedichte sind buchstäblich phantasievolle Übungen und ihre Funktion liegt darin, das Vermögen und die Aufmerksamkeit des Lesers für die imaginative Aufnahme zu stärken.

Whitman versteht seine Gedichte gleichzeitig als Handbuch für das Verstehen dieser neuen Art von Poesie.

Die Begründung für diese Experimente liegt in Whitmans egalitärer Ausrichtung seiner Ästhetik und betont die Notwenigkeit der Leserbeteiligung an der Gestaltung der Gedichtkohärenz.

Wendet man sich Sullivans architekturtheoretischen Texten zu, so finden sich Whitmans Einflüsse überall. Man könnte sogar behaupten, die *Kindergarten Chats*, entstanden 1902-03, dienen als eine Art Übersetzung von Whitmans "Song of myself" im Prosa-Stil.

Neben zahlreichen Zitaten aus Whitmans Gedichten findet sich eine unübersehbar ähnliche Anordnung: beide Werke sind unterteilt in 52 sequentiellen, akkumulativen Kapiteln. Außerdem greift Sullivan geschickt die Anliegen und Strategien Whitmans auf, um sie fast 50 Jahre nach seinen ersten Erscheinen wieder in die Gedankenwelt der Gesellschaft in Erinnerung rufen.

Beide Arbeiten haben eine Art Lehrer-Schüler Zwiegespräch zum Thema, beide bewerten das gegenwärtige Geschehen, beide haben eine neue und fundamentale Prüfung der Herkunft und Verfahrens ihrer jeweiligen Kunstform zum Ziel. Beide arbeiten mit einer indirekten Methode - indem der Autor jeweils nur ein Thema andeutet, aber keine Ergebnisse liefert, soll der Leser zu seinen eigenen Schlussfolgerungen kommen.

Sullivans Analyse der gegenwärtigen Architektur beruht auf grundlegenden Begriffen, die auch Whitman in seinem Essay verwendete: feudale und demokratische Kultur.

Wir entdecken beim Lesen von Sullivans Werk das, was Whitman bereits ein halbes Jahrhundert früher in seiner Analyse der Dichtkunst behauptete: die Architekturanalyse geht einher mit der Auswertung der sozialen Umstände der Gesellschaft.

So schreibt er am Beginn der *Kindergarten Chats:*

*"by this light, the critical study of architecture becomes not merely the direct study of an art- for that is but a minor phase of a great phenomenon - but, in extenso, a study of the social conditions producing it; the study of a newly-shaping type of civilization."*[[117]](#footnote-117)

Die kritische Auseinandersetzung mit Architektur ist nicht nur eine Betrachtung der Kunst, sondern ein Auseinandersetzen mit den vorhandenen sozialen Bedingungen und einer sich neu schaffenden Art von Gesellschaft.

Von Anfang an verwendet der Lehrer in den *Chats* eine literarische und analytische Sprache, die für den Schüler anfangs unverständlich ist. Der Lehrer behauptet beispielsweise, dass jedes Gebäude eine klare und deutliche Geschichte erzählt, worauf der Schüler erwidert: *"I can never learn to do this. I fell that it requires the eye of a poet."* Doch der Lehrer beschwichtigt ihn und sagt: *"Never fear. We are all poets."*[[118]](#footnote-118)

Diese Annahme Sullivans ist eine wichtige, auf der seine Architekturtheorie beruht. Sullivan erwähnt an einer anderen Stelle: *"If it is assumed that the art of reading is confined to the printed page, we cannot go far. But if we broaden and quicken our sense of reading until it appears to us, in its more vital aspect, as a science, an art of interpretation, we shall go far indeed."*[[119]](#footnote-119)

Sullivan erweitert diese Fähigkeit der visuellen Interpretation auf den einfachen Mann, der ideale Leser und Betrachter in Whitmans egalitärer Sichtweise. Das folgende Zitat macht deutlich, dass Sullivan nicht nur mit Whitmans politischer Meinung, sondern auch auch mit seiner leser- und betrachterorientierten Ästhetik übereinstimmt.

*"Indeed, most of us have, in less or greater measure, this gift of reading things. We come into it naturally; but, curiously enough, many are ashamed because it does not bear the official stamp of that much misunderstood word, scholarship, a stamp, by the way, which gives currency to most of the notions antagonistic to the development of our common, thinking powers. It is this same Scholastic fetichism, too, that has caused an illogical gap between the theoretical and the practical. In right thinking such gap cannot exist. A true method of education, therefore, should consist in a careful and complete development of our common and natural powers of thinking, which, in reality, are vastly greater, infinitely more susceptible to development than is generally assumed. Indeed, the contumacy in which we habitually underrate the latent powers of the average human mind is greatly to our discredit. It constitutes, in fact, a superstition. A superstition whose origin is readily traceable to the scholasticism of past centuries, and to the tenacious notion of social caste. It is definitely the opposite of the modern and enlightened view now steadily gaining ground, that the true spirit of democratic education consists in searching out, liberating, and developing the splendid but obscured powers of the average man, and particularly those of his children."*[[120]](#footnote-120)

Alle Menschen haben die Befähigung Kunst und Literatur zu lesen und verstehen, aber auch selbst zu schaffen. Es darf nicht einer bestimmten sozialen Schicht vorbehalten sein, sich zu bilden. Nein, der Zugang zu Bildung muss allen Menschen ermöglich werden.

Von diesem Standpunkt aus können wir besser verstehen, dass *Kindergarten Chats*, ein Buch ist, das sich ausdrücklich an ein Laienpublikum richtet, in dem ein Schüler in die Kunst der Gebäudebetrachtung und Interpretation eingeführt wird. Wie Whitman, dessen Gedichte den Leser zugleich bilden sollen, will Sullivan die *Kindergarten Chats* als Handbuch für ein neues Architekturverständnis implementieren.

Er beginnt damit, seinem Schützling die drei, seiner Meinung nach wichtigsten Elemente der Architektur zu erklären: Pfeiler, Sturz und Bogen.

Der Pfeiler ist das einfachste architektonische Element, weil es in sich die Urkräfte von Aufstieg und Verdichtung beinhaltet; Kräfte, die der Lehrer, also Sullivan, mit dem Rhythmus des Lebens und dem Rhythmus des Todes verbindet.

Diese antagonistisch und dialektalen Kräfte stehen für eine grundlegende Verknüpfung der menschlichen Welt mit der Natur, zwischen Subjekt und Objekt, die Quelle von unzähligen Zyklen, innerhalb des Menschen und auch außerhalb. Der Pfeiler befindet sich im Gleichgewicht, scheinbar im völligen Ruhezustand. *"While it seems aspiring, it seems also solidly founded: it impresses us as immovable, as static: as timeless. Simple as it seems and is to our sense of sight, it is nevertheless compound; for it is the field of operation of two synchronous forces- downward and upward."*[[121]](#footnote-121)

Der Sturz hingegen ist funktionslos, erst im Zusammenspiel mit dem Pfeiler bekommt er eine Aufgabe. Dabei wird Architektur lebendig, nicht nur als Wissenschaft und nützliche Kunst, sondern auch als Ausdrucksart.

Beim dritten Element, dem Bogen, wird Sullivan metaphorisch und humanistisch:

*"More subtle, more intricate, more subjective than either pier or lintel, the arch has so much more of man in it. We may therefore view it both as a triumph over an abyss and as the very crystallization of that abyss itself. It is a form so much against Fate, that Fate, as we say, ever most relentlessly seeks its destruction. Yet it does rise in power so graciously, floating through the air from abutment to abutment, that it seems ever, to me, a symbol and epitome of our own ephemeral span."*[[122]](#footnote-122)

Für Sullivan verkörpert die Architektur buchstäblich den Charakter des menschlichen Lebens. Die Elemente stehen in Parallelität mit dem Hinaufstreben, dem Andauern und der Begrenztheit des menschlichen Lebens, kurz, die Spanne der Architektur zeichnet die Spanne des menschlichen Lebens nach. Der Mensch erschafft sich neu in seinen Werken, und die Funktion von Architektur ist es, die Dialektik menschlicher Bestrebungen und Begrenzungen in architektonischer Form wieder zu geben.

Die wahre Funktion von Architektur ist das Interpretieren und Initiieren von sozialem Wandel. Als eine ebenso bedeutende Funktion sieht er die Verkörperung der humanistischen Idee, die auf den durchschnittlichen Betrachter wirken soll. Mit diesen Erkenntnissen im Hinterkopf sollte einem klar sein, das Sullivans berühmter Satz "form ever follows function" neu überdacht bzw. erweitert werden muss, indem man die Betrachterorientierung mit einbezieht.

Funktion soll sich nicht nur auf das beziehen, was im Gebäude passiert, sondern auch darauf, was im Kopf des Betrachters vor sich geht. Die Benutzbarkeit und der Gebrauch eines Gebäudes sind nur der Anfang. Sullivans sozialen und politischen Anschauungen nach ist es die primäre Aufgabe von architektonischen Objekten, eine Beziehung zum Betrachter aufzubauen und nicht, das historisch assoziative Modell der klassischen Formen durch ein modernes assoziatives Modell der utilitaristischen Kodierungen zu ersetzen.

Die Wirkung eines Gebäudes bzw. seine Verbindung mit dem Betrachter ist genauso wichtig wie sein mechanischer Nutzen .

Diese Ästhetik wird in der Fassade des Guaranty Buildings in Buffalo deutlich. Im Hinblick auf das traditionelle Verständnis von Sullivans Funktionalismus ist dieses wohl das paradoxeste Beispiel, da die Fassade über und über mit Ornamenten geschmückt ist. Die verzierten Terrakotta-Platten haben keinen Bezug darauf, was im Inneren des Gebäudes geschieht und damit eigentlich keinen nützliche Funktion. Die Funktionen des Gebäudes sind nur an der strukturellen Abgrenzung ablesbar. Die Ornamentik, zusammen mit den strukturellen Elementen, vermittelt dem Betrachter den Eindruck von spannungsvollen Gegensätzen. Dies sah Sullivan als zentralen Rhythmus eines Gebäudes an.

Aufgrund ihrer großartigen Verzierungen wirken die Pfeiler wie "released springs", die das vertikale Aufstreben des Gebäudes betonen, das bis zum überkragenden Gesims hinaufsteigt und an den Okuli vorbei sich wieder der Erde zudreht.

Vom Boden aus betrachtet scheinen sich die Okuli vorzubeugen, um den Bogen des aufstrebenden Pfeiler-und Pfosten-Schubs zu vervollständigen und ihn gleichermaßen wieder nach unten abzuleiten. Sie zeichnen so ein ständiges Auf und Ab nach, das dem Auge des Betrachters nicht entgehen kann. Die Säulen, die das Gebäude an der Basis stützen, verdeutlichen ihrerseits mit den schmalen horizontalen Streifen die physische Last und das Zusammendrücken durch das massive, darüber liegende Gebäude. Auch hier findet sich also das Zusammenspiel aus Hinauf-streben und Verdichtung wieder.

Die allmähliche Verengung der Fensterzwischenräume der großen Schaufenster im Erdgeschoss verläuft bis zu den den zentrierten Fenstern im zweiten Stockwerk über den nach oben springenden Pfosten, der die Aufwärtsbewegung der Pfeiler nachbildet. Sie bietet ein Gegengewicht zum ablesbaren Verdichten der horizontalen Bänder in den Säulen. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Bereichen des Aufstiegs und der Kompression zeigt das gestreckte Band um die Basis, besonders im Fensterbereich des zweiten Stockwerkes, die Kollision und Fusion der horizontalen und vertikalen Kräfte die im Gebäude wirken.

Die Fusionspunkte, an denen diese dialektalen Kräfte aufeinandertreffen, sind paradoxerweise unverziert gelassen worden. Als ob an diesen Stellen der maximalen Kompression das strukturelle Innenleben des Gebäudes durch den Mantel der Ornamentik nach außen stoßen will. Somit wird auf allen drei Ebenen die Außengestaltung durch verschiedene Zweckfunktionen vorgeschrieben. Sie sind übersetzt, um dem Betrachter die verschiedenen visuellen Entsprechungen vom Druck der vertikalen Säulen und Gegendruck der horizontalen Trägerbalken zu zeigen.

Aber diese Übersetzung gelingt eher metaphorisch als tatsächlich. Durch die Manipulation der Ornamentierung wird dem Betrachter die Aufteilung von Fläche vermittelt, aber nicht eine innere Nutzfunktion des Gebäudes.

Zurückkommend auf die Analogie mit Whitman, kann man die vielen Verweise und Anregungen sehen, die Whitman seinen Lesern im Verlauf eines Gedichtes wie "Song of myself" und "Crossing Brooklyn Ferry" bietet. Sie veranschaulichen, dass das Gedicht (und auch das Gebäude) einerseits ein Nachsinnen darüber fordert, was Poesie (und Architektur) ist, andererseits auch Anlass zum Ausdruck einer bestimmten Erzählweise (oder das Erfüllen eines bestimmten kommerziellen Zwecks) bietet.

Der Sinn dieses Experiments war es, der Blickwinkel des Betrachters auf den Dualismus von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von Mensch und Natur zu lenken.

Whitman glaubte mehr als jeder andere Autor des 19. Jahrhunderts, dass Poesie vor allem eine öffentliche und soziale Kunst sei. In diesem Sinne war die kommerzielle Architektur die Art öffentliche Kunst, die die Menschen einer Gesellschaft am meisten beeinflusste.

Indem er seine Schaffenskraft auf öffentliche und mittlerweile alltägliche Gebilde wie das Hochhaus konzentrierte, hob Sullivan den Zweck eines Geschäftshauses zu dem einer monumentalen Architektur empor. Er sprach der Architektur eine große Bedeutung zu, da sie seiner Meinung nach die Hoffnung eines Volkes verkörpert und die Öffentlichkeit mit dem besten Selbstbildnis zu begeistern versuchen soll. Darüber hinaus erweiterte er den Tätigkeitsbereich von Kunst in das alltägliche Leben, eine Position, die ganz im Einklang mit Whitmans Kunstverständnis steht.

5. Schlussbetrachtung

*"Das Lebenswerk Louis Sullivans besteht aus zwei großen Teilen: seinen Bauten und seinen Schriften. Diese beiden Teile sind sozusagen komplementär. Was er als Entwerfer von tatsächlich errichteten Bauten nicht erreichte, suchte er in Form polemischer Aufsätze darzustellen. Aber auch sie spiegeln die Widersprüchlichkeit, die ihn schließlich zerstörte, obwohl er durch seine Leistungen auf beiden Gebieten unstreitbar zu einer der größten Gestalten der modernen Architektur wurde. ... und seine Analyse der sozialen Funktion des Bauens und der besonderen Rolle des Architekten muss - wegen ihrer Klarheit, ihres Mutes und ihres Scharfblicks - auch heute noch als das klassische Werk zu diesem Thema gelten."*[[123]](#footnote-123)

Durch das Lebenswerk von Louis Sullivan zieht sich die Ornamentik wie ein roter Faden.

Während zu Beginn seiner Schaffenszeit die Ornamentik noch sehr von Richardson und Ruskin und deren historisierenden Stilformen geprägt war, entwickelte er bald unter dem Einfluss Ralph Waldo Emersons und vor allem Walt Whitmans eine eigene Ornamentästhetik. Sullivan erhielt von Emerson die theoretischen Grundlagen für ein poetisches Verfahren zur visuellen Darstellung der amerikanischen Landschaft.

Für ihn war Gesetz, was sich aus den Regeln der Natur ableitete. Die Funktion implizierte daher in erster Linie die Nutzung des Gebäudes. Das Bedürfnis der darin lebenden oder arbeitenden Menschen sollte befriedigt werden.[[124]](#footnote-124) Die Nutzung wollte Sullivan nach außen hin sichtbar werden lassen, darüber hinaus sollte das Gebäude organisch sein, die Natur zum Vorbild haben und zum Leben erwachen. Die Voraussetzung dafür liegt in den drei Kräften: Vorstellungskraft, Gedanke und Ausdruck, die harmonisch zusammengeführt werden müssen. Das war nach seinem Verständnis die Aufgabe des Architekten.

*„The true work of the architect ist to organize, integrate and glorify UTILITY. Then and then only is he truly MASTER-WORKER”.[[125]](#footnote-125)*

Das Auditorium Building war äußerlich eher unspektakulär, einem braunen Kasten ähnelnd. Im Innenbereich zeigte sich jedoch bereits eine überbordende Ornamentik, die jedes Bauelement überzieht, sei es Bögen, Säulen, Konsolen oder Decken, die sich buchstäblich wuchernd verbreiten.

Beim Wainwright Building gab nicht nur der Fassade die Ornamentik zurück, sondern leitete ein Wechselspiel zwischen vertikalen und horizontalen Bauelementen ein. Die botanisch inspirierten organischen Ornamente dienten führten zu einer Auflockerung des starren architektonischen Baukörpers.

Das nächste große Projekt, das Sullivan bereits unter Eigenregie ausführte, war das Guaranty Building. Dort kommt es nun zu einer universellen Verwendung des Ornaments, der Baukörper erscheint im "poetischen Gewand", der das Gegenspiel zwischen anorganischen Unterbau und organischen Reliefmotiven verdeutlicht. Sullivan stellt Wachstum und Verfall durch auf- und absteigende Linien dar. Sein Standpunkt als poetischer Architekt zeigt sich an dem Umhüllen des Stahlskeletts mit Ziegel und Terrakotta, wodurch er das Reale mit dem Ideale verbinden will.

In der Fassade des Schlesinger & Meyer Store, später Carson Pirie Scott Store kam es zur radikalen Trennung des Ornamentes vom Baukörper. Durch ihren vergrößerten Maßstab und eine Übertreibung der Plastizität der organischen Motive schuf er den starken Kontrast dieser mit dem schmucklosen Baukörper.

Die Betonung liegt beim Carson Pirie Scott Store auf der Koexistenz von organisch und anorganischen Elementen.

An Sullivans Bestreben, die Natur in die Stadt, in die Welt des Kommerzes tragen zu wollen, lässt sich Emersons transzendental-philosophischer Einfluss ablesen. Es war Emersons Wunsch, dass - angeführt vom Dichter - alle Künstler jedes Genres, ihre Kunst dazu nutzen sollten, durch fortlaufende geistige Erneuerung in der Natur einen Ausgleich zu materiellen Errungenschaften und äußerem Wohlstand zu schaffen.[[126]](#footnote-126)

Das organische Verfahren der Ornamentgestaltung war zentraler Gedanke bei Sullivans künstlerischer Tätigkeit und bei seiner Architekturphilosophie.

Die Natur ist Urquell der künstlerischen Inspiration und Sullivans Ornament weist in diesem von Emerson geprägten Kontext darauf hin. In zweiter Linie ist es eine objektive Antwort auf praktische und technische Gegebenheiten, mit denen Sullivan das Ideale im Realen darstellen will. Dieser metaphysischen Sehweise verdanken wir, dass Sullivans Ornamentik nicht nur als ein Quell künstlicher Schönheit, sondern auch als eine Art Visier überdauert hat, das in unserer postmodernen Ära die Kunst wieder auf die Natur verweist.[[127]](#footnote-127)

Bibliographie

Balzer, Willi: Das Hochhaus in den USA. Baugeschichtliche Voraussetzungen im 19. Jahrhundert. Dissertation Uni Aachen 1973.

Blackall, C.H.: *Chicago. The Standard Club's New Building.* AA&BN 25 (28.März 1889).

Blaser, Werner: *Chicago Architecture, Holabird & Root*, 1880-1992. Basel/Boston/Berlin 1992.

Bragdon, Claude: *Letters from Sullivan*, *Architecture* 64 (Juli 1931)

Condit, Carl W.: *The Chicago School of Architecture, A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area*, 1875-1925. Chicago/London 1952.

Emerson, R.W.: *Ralph Waldo Emerson: Essays and Lectures.* Joel Porte (Hrsg.).New York, Library of America 1983.

Emerson, Ralph Waldo: *Early Lectures 1833–36*. Stephen Whicher (Hrsg.). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1959.

Fitch, James M.: *Vier Jahrhunderte Bauen in USA*, in: Bauwelt Fundamente 23, Berlin 1968.

Frei, Hans: *Louis Henry Sullivan*. Zürich: Artemis Verlag 1992.

Garczynski, Edward: *Auditorium*. New York, Chicago: Exhibit Publishing Co. 1890.

Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur.* Die amerikanische Entwicklung

Goldberger, Paul: *Wolkenkratzer*. New York/Stuttgart 1984.

Greenough, Horatio: *Structure and Organization* (1852), zit. nach: Harold A. Small (Hg.), *Form and Function. Remarks on Art, Design, and Architecture* by Horatio Greenough, Berkeley/Los Angeles 1969.

Greenough, Horatio: *American Architecture*, Ausgabe 1974.

Hoffmann, Donald: *Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan and the Skyscraper.* New York 1998.

Klotz, Heinrich: *Das Chicagoer Hochhaus als Entwurfsproblem*. In: Chicago Architektur 1872-1922, *Die Entstehung des kosmopolitischen Architektur der 20. Jahrhunderts.* Hrsg.: John Zukowsky, München 1987.

Jordy 1986

Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie, von der Antike bis zur Gegenwart.* München 1985.

Larson, Gerald R.: *Der Eisenskelettbau: Entwicklungen in Europa und den Vereinigten Staaten*. In: Chicago Architektur 1872-1922, *Die Entstehung des kosmopolitischen Architektur der 20. Jahrhunderts*. Hrsg.: John Zukowsky, München 1987.

Manieri Elia, Mario: *Louis Henry Sullivan.* New York: Princeton Architectural Press 1996.

Metzger, Charles R.: *Emerson und Greenough. Transcendental Pioneers of an American Esthetic.* 1954, Ausgabe 1970.

Morrison, Hugh: *Louis Sullivan. Prophet of Modern Architecture.* New York W.W. Norton & Co. 1998.

Murphy, Kevin: *Walt Whitman and Louis Sullivan*. *The Aesthetics of Egalitarianism*. in Walt Whitman Quarterly Review, Vol. 6 Nr. 1, 1988. S. 1-15.

Paul, Shermann: *Louis Henry Sullivan. An Architect in American Thought.* Englewood Cliffs, Prentice Hall 1962.

Root 1885

Ruskin, John: The Seven Lamps of Architecture

Ruskin, John: *Lectures on Architecture and Painting,* Delivered at Edinburgh in November 1853. New York, John Wiley, 1854.

Sullivan, Louis Henry: Kindergarten Chats and Other Writings. Hrsg.: Elizabeth Athey, New York, George Wittenborn 1947.

Sullivan, Louis Henry: *The Autobiography of an Idea* (1924). Hrsg.: Ralph Marlowe Line, New York 1956.

Sullivan, Louis Henry: *A system of Architectural Ornament*, the American Institute of Architects 1924. 2. Auflage, kommentiert von Ada Louise Huxtable, New York 1966.

Sullivan, Louis Henry: Letter to Walt Whitman. veröffentlicht in Paul, Sherman: *Louis Sullivan*. 1962. Kopie des Originals in Archives of American Institute of Architects, Washington, D.C.

Siry, Joseph M.: *Adler and Sullivan's Guaranty Building in Buffalo* in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 55, No. 1, 1996.

Siry, Joseph M.: *The Chicago Auditorium Building. Adler and Sullivan’s Architecture and the City*. Chicago/London 2002.

Scully, Vincent: *Sullivans Architectural Ornament*. Perspecta 5, Yale University Press 1959, 73-80.

Stedman, Edmund Clarence: *Poets of America*. New York 1899.

Taut, Bruno: *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Berlin, Hoffmann 1929.

Thoreau, Henry David: *Walden* (1854) Köln 1996.

Twombly, Robert C.: Louis Sullivan. *His Life and Work*. New York, Elizabeth Sifton Books, Vinking 1986.

Twombly, Robert C. und Menocal, Narciso B. Louis Sullivan. *The Poetry of Architecture.* New York, W.W. Norton & Co. 2000.

Van Zanten, David: Sullivans City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan. New York, W.W. Norton & Co. 2000.

Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur. Braunschweig : Vieweg, 1993.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Entretiens sur l’architecture II*, Paris 1863-1872, Brüssel 1977.

Weingarden, Lauren S.: *Ornament und Architektur* (Luis H. Sullivan *A system of architectural ornament*) Tübingen: Wasmuth 1990.

Weingarden. Lauren S.: *Louis H. Sullivan and a 19th-century poetics of naturalized architecture*. Burlington, VT [u.a.] : Ashgate, 2009.

Whitman, Walt: *Democratic Vistas.* in: *Collective Writings of Walt Whitman: Prose Works* 1892., New York 1964.

Wright, Frank Lloyd: *The Future of Architecture.* New York 1953.

Wright, Frank Lloyd: Genius and Mobocracy. New York, Sloane and Pearce, 1949.

Wright, Frank Lloyd: Letters to Architects. B.Brooks Pfeifer (Hrsg.), Fresno California State University Press, 1984.

Wright, Frank Lloyd: Louis H. Sullivan. Beloved Master. Western Architect 33 (Juni 1924), S. 64-66.

Wright, Frank Lloyd: *Louis H. Sullivan: His Work.* Architectural Record 56 (Juli 1924), S.28-33.

Whitman, Walt: *As I Ebb'd With the Ocean of Life. Poetry and Prose.*

Whitman, Walt: *Walt Whitman. Complete Poetry and Prose.* Hrsg.: Justin Kaplan, New York, Library of America, 1982.

100 Jahre Architektur in Chicago, Kontinuität von Struktur und Form. Ausstellungskatalog München, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Die neue Sammlung, 1973

Zukowsky, John (Hrsg.): *Die Entstehung des kosmopolitischen Architektur der 20. Jahrhunderts.* München 1987.

Abbildungsverzeichnis

1. Vgl. Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 410. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sullivan, Louis Henry: The Autobiography of an Idea (1924). Hrsg.: Ralph Marlowe Line, New York 1956. [↑](#footnote-ref-2)
3. Twombly: Sullivan. The Poetry of Architecture. S. 25. [↑](#footnote-ref-3)
4. Siry, Joseph M.: *The Chicago Auditorium Building. Adler and Sullivan’s Architecture and the City.* Chicago/London 2002, S. 123-125. [↑](#footnote-ref-4)
5. Morrison 1998, S. 62. [↑](#footnote-ref-5)
6. Morrison 1998, S. 62. [↑](#footnote-ref-6)
7. Siry 2002, S. 132-138. [↑](#footnote-ref-7)
8. Morrison 1998, S. 75-79. [↑](#footnote-ref-8)
9. Venturi 1996, S. 91. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jordy 1986, S. 135. [↑](#footnote-ref-10)
11. Frei 1992, S. 28 f. [↑](#footnote-ref-11)
12. Frei 1992, S. 69. [↑](#footnote-ref-12)
13. Frei 1992 S. 30. [↑](#footnote-ref-13)
14. Frei 1992 S. 30. [↑](#footnote-ref-14)
15. ebd. [↑](#footnote-ref-15)
16. Hoffmann, Donald: *Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan and the Skyscraper.* New York 1998, S. 21. [↑](#footnote-ref-16)
17. Wright, Frank Lloyd: *The Future of Architecture*. New York 1953, S. 12. [↑](#footnote-ref-17)
18. Sullivan: *Kindergarten Chats*, 1918, S. 121. [↑](#footnote-ref-18)
19. Sullivan Autobiography, S. 325. [↑](#footnote-ref-19)
20. Bragdon 1909, S. 92. [↑](#footnote-ref-20)
21. Sullivan, Louis Henry: *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896). in: Kindergarten Chats and other Writings.1947. S. 208. [↑](#footnote-ref-21)
22. Frei 1992 S. 114. [↑](#footnote-ref-22)
23. Wright 1924, S. 30. [↑](#footnote-ref-23)
24. Frei 1992 S. 114. [↑](#footnote-ref-24)
25. Joseph Siry: *Adler and Sullivan's Guaranty Building in Buffalo* in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 55, No. 1 (Mar., 1996), S. 6- 37. [↑](#footnote-ref-25)
26. *"Buffalo is destined to be the 'electric city,and... it will be the cleanest city in the world. Therefore we do not hesitate to putt up buildings of a light buff color, since we are not afraid of their being blackend to any great extent of soot or smoke."* George Muolton "To Beat The World" Buffalo Courier 2. Februar 1895 [↑](#footnote-ref-26)
27. Brief von Louis Sullivan an Claude Bragdon, 8. November 1903, in Bragdon: *Letters from Sullivan*, *Architecture* 64 (Juli 1931) S. 9. [↑](#footnote-ref-27)
28. Hill, "Modern Office Building," 448, schrieb über die Tageslichtzufuhr *"The particular point to watch is that where there are large arched openings the offices that come partly behind them shall have plenty of light, either by openings at the sides or by piercing the spandril [sic] walls, or in some other way, as the volume of light from the the window is of much greater lighting value than that coming in at the floor."* [↑](#footnote-ref-28)
29. Morrison 1998, S. 166-167. [↑](#footnote-ref-29)
30. Frei 1992, S. 124-125. [↑](#footnote-ref-30)
31. Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 410. [↑](#footnote-ref-31)
32. ebd. [↑](#footnote-ref-32)
33. Sullivan Autobiography S.??? [↑](#footnote-ref-33)
34. Greenough American Architecture, Ausgabe 1974, S. 51. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-34)
35. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 57 f. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-35)
36. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 58. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 400. [↑](#footnote-ref-36)
37. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 61. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-37)
38. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 62. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-38)
39. Horatio Greenough: American Architecture, Ausgabe 1974, S. 63. zitiert nach: Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 401. [↑](#footnote-ref-39)
40. Vgl. Charles R. Metzger: Emerson und Greenough. Transcendental Pioneers of an American Esthetic. 1954, Ausgabe 1970, S. 67ff. [↑](#footnote-ref-40)
41. Natalia Wright (Hrsg.): Letters of Horatio Greenough 1972, S. 400f. [↑](#footnote-ref-41)
42. Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. München 1991, S. 403. [↑](#footnote-ref-42)
43. Der Architekt, Ausgabe 2/2011. John Ruskin. Der Leuchter der Wahrheit. S. 25. [↑](#footnote-ref-43)
44. John Ruskin Seven Lamps of Architecture. Mineola, Dover Publications 1989 S. 3. [↑](#footnote-ref-44)
45. Kruft S. 380. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ruskin, Seven Lamps of Architecture, S. 61. [↑](#footnote-ref-46)
47. John Ruskin Seven Lamps of Architecture. Mineola, Dover Publications 1989 S. 40. [↑](#footnote-ref-47)
48. John Ruskin Seven Lamps of Architecture. Mineola, Dover Publications 1989 S. 173. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ruskin Seven Lamps of Architecture. Mineola, Dover Publications 1989 S. 108. [↑](#footnote-ref-49)
50. Sullivan A System of Architectural Ornament 1924. Einführung von Lauren Weingarden S. 20. [↑](#footnote-ref-50)
51. John Ruskin Seven Lamps of Architecture S. ??? Lamp of Obedience [↑](#footnote-ref-51)
52. Weingarden 2009, S. 185. [↑](#footnote-ref-52)
53. C.H. Blackall Chiacgo: The Standard Club's New Building. AA&BN 25 (28.März 1889): 137; Chicago: The Art Institute. AA&BN 23 (21. Januar 1888):30. [↑](#footnote-ref-53)
54. vgl.: Lauren S. Weingarden: Louis H. Sullivan and the 19th century poetics of naturalized architecture.Burlington 2009, S. 75 [↑](#footnote-ref-54)
55. Ruskin: Addenda to Lectures I and II, in LAP, p.93. [↑](#footnote-ref-55)
56. Ruskin, Brief an Acland, Nr.2, 20. Januar 1859, in Acland and Ruskin, S. 76. [↑](#footnote-ref-56)
57. Garczynski, Edward: Auditorium. New York, Chicago: Exhibit Publishing Co., 1890, S. 25. [↑](#footnote-ref-57)
58. Vgl.: Weingarden 2009, S. 172. [↑](#footnote-ref-58)
59. Vgl.: Weingarden 2009, S. 173. [↑](#footnote-ref-59)
60. Vg..: Weingarden 2009, S. 175. [↑](#footnote-ref-60)
61. Vgl.:Lauren Weingarden, S. 103. [↑](#footnote-ref-61)
62. Horatio Greenough, Structure and Organization (1852), zit. nach: Harold A. Small (Hg.), Form and Function. Remarks on Art, Design, and Architecture by Horatio Greenough, Berkeley/Los Angeles 1969, S. 113-129, hier S. 116-118. [↑](#footnote-ref-62)
63. Henry David Thoreau, Walden (1854), Köln 1996, S. 14. [↑](#footnote-ref-63)
64. Weingarden: 2009, S. 219. [↑](#footnote-ref-64)
65. Emerson, Ralph Waldo. Early Lectures 1833–36. Stephen Whicher, ed.. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959. [↑](#footnote-ref-65)
66. Sullivans Letter to Whitman, zitiert nach Weingarden 2009, S. 224f. [↑](#footnote-ref-66)
67. Weingarden 2009, S.219. [↑](#footnote-ref-67)
68. Weingarden 2009, S 220. [↑](#footnote-ref-68)
69. Sullivan, Letter to Walt Whitman, 9. Februar 1887, veröffentlicht in Paul, Louis Sullivan; Kopie des Originals im Archives of the American Institutes of Architects, Washington, DC. S. 1-3. [↑](#footnote-ref-69)
70. Stedman, S. 45-47. [↑](#footnote-ref-70)
71. Whitman, As I Ebb'd With the Ocean of Life. Poetry and Prose, S. 396. [↑](#footnote-ref-71)
72. Sullivan Inspiration, in *Autobiography* S. 302. [↑](#footnote-ref-72)
73. Sullivan Inspiration, in Twombly: Sullivan. The Poetry of Ornament, S. 170 / Sullivan Inspiration S. 39. [↑](#footnote-ref-73)
74. Sullivan "Style". In Sullivan *Papers*, S. 45-52. [↑](#footnote-ref-74)
75. Sullivan Style. In Sullivan Papers, S. 46. [↑](#footnote-ref-75)
76. Sullivan Kindergarten Chats and other writings. S. 185. [↑](#footnote-ref-76)
77. Whitman Democratic Vistas Zeile 984-85. [↑](#footnote-ref-77)
78. Sullivan 1887, S. 39. [↑](#footnote-ref-78)
79. Weingarden 2009, S. 229-236. [↑](#footnote-ref-79)
80. Weingarden 2009 S. 242. [↑](#footnote-ref-80)
81. Sullivan Kindergarten Chats and Other Writings. 1947, S. 29 [↑](#footnote-ref-81)
82. ebd. S. 29. [↑](#footnote-ref-82)
83. Sullivan Kindergarten Chats and other Writings (1947) S. 30. [↑](#footnote-ref-83)
84. Sullivan Kindergarten Chats and other Writings (1947) S. 30. [↑](#footnote-ref-84)
85. Whitman DV Poetry and Prose, S. 993. [↑](#footnote-ref-85)
86. Sullivan 1891, zitiert nach Weingarden 2009, S. 245. [↑](#footnote-ref-86)
87. Sullivan 1896, S. 202. [↑](#footnote-ref-87)
88. Sullivan: 1986. in Kindergarten Chats and other Writings. 1947, S. 203 [↑](#footnote-ref-88)
89. Vgl.: Sullivan 1896 S. 208. [↑](#footnote-ref-89)
90. Viollet-le-Duc Entretiens sur l’architecture S 303. [↑](#footnote-ref-90)
91. Weingarden 2009 S. 249. [↑](#footnote-ref-91)
92. Sullivan 1896 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947 S. 202. [↑](#footnote-ref-92)
93. Vgl.:Weingarden 2009 S. 251. [↑](#footnote-ref-93)
94. Sullivan 1887, S. 207-08. [↑](#footnote-ref-94)
95. Sullivan in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947, S. 208. [↑](#footnote-ref-95)
96. Sullivan 1887. [↑](#footnote-ref-96)
97. Emerson Vorwort zu *Nature*. 1849, in *Essays and Lectures*, S.7. [↑](#footnote-ref-97)
98. Emerson *The Poet* Zeile/Seite(?) 449-50. Aus "Language" 1849 in *Essays and Lectures* S. 20-25. [↑](#footnote-ref-98)
99. Emerson The Poet, S. 450. [↑](#footnote-ref-99)
100. ebd. S. 456. [↑](#footnote-ref-100)
101. Emerson The Poet S. 456. [↑](#footnote-ref-101)
102. ebd. [↑](#footnote-ref-102)
103. ebd. [↑](#footnote-ref-103)
104. Sullivan. 1896 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947, S.206. [↑](#footnote-ref-104)
105. Weingarden 2009 S. 253. [↑](#footnote-ref-105)
106. Emerson The Poet S. ??? [↑](#footnote-ref-106)
107. Sullivan 1896 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947, S. 206. [↑](#footnote-ref-107)
108. Sullivan 1896 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947 S. 161. [↑](#footnote-ref-108)
109. Sullivan Kindergarten Chats S. 140?? [↑](#footnote-ref-109)
110. Paul Goldberger: Wolkenkratzer. New York Stuttgart 1984. S. 38. [↑](#footnote-ref-110)
111. Whitman: Vorwort zur Ausgabe 1855. Leaves of Grass. [↑](#footnote-ref-111)
112. Whitman ebd. Zeile 152-153. [↑](#footnote-ref-112)
113. Whitman ebd. Zeile 11-12. [↑](#footnote-ref-113)
114. Whitman *Democratic Vistas*. in Collective Writings of Walt Whitman: Prose Works 1892., New York 1964, 2:387. [↑](#footnote-ref-114)
115. ebd. Zeile 1955-1966. [↑](#footnote-ref-115)
116. ebd. Zeile 715-717. [↑](#footnote-ref-116)
117. Sullivan 1902 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947 S. 24. [↑](#footnote-ref-117)
118. Sullivan 1902 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947 S. 24. [↑](#footnote-ref-118)
119. Sullivan 1896 in Kindergarten Chats and Other Writings. 1947 S. 230. [↑](#footnote-ref-119)
120. Sullivan *What is architecture?* In *Kindergarten Chats and other Writings*, S. 230-231. [↑](#footnote-ref-120)
121. Sullivan *Kindergarten Chats* in *Kindergarten Chats and other Writings* S. 121-122. [↑](#footnote-ref-121)
122. Sullivan *Kindergarten Chats* in *Kindergarten Chats and other Writings* S. 121-122. [↑](#footnote-ref-122)
123. James M. Fitch: Vier Jahrhunderte Bauen in USA, Berlin 1968, Bauwelt Fundamente 23, S.203. [↑](#footnote-ref-123)
124. Sullivan: *Kindergarten Chats*, 1947, S. 139. [↑](#footnote-ref-124)
125. Sullivan: *Kindergarten Chats*, 1947, S. 141. [↑](#footnote-ref-125)
126. Vgl.: Weingarden *Ornament und Architektur* S. 38. [↑](#footnote-ref-126)
127. ebd. [↑](#footnote-ref-127)