

# Form follows Function?

## Misunderstanding and Value of a Sullivan's Concept

ELISABETTA DI STEFANO

### Geschichte einer ästhetischen Idee

Schon lange bevor die Moderne die Formel »Form follows Function« verbreitete, gab es in der Geschichte der ästhetischen Ideen eine Position, welche die Form in Beziehung zum Zweck setzt. Sie hat eine doppelte Matrix: Philosophie und Rhetorik. Im 5. Jahrhundert v. Chr. besteht Sokrates darauf, dass für Gebrauchsgegenstände die Angemessenheit (*prépon*) zum Zweck zu betrachten sei. Beispielsweise findet Sokrates goldene und dekorierte Schilder nicht schön, weil Gold ein viel zu zerbrechliches Material sei, um guten Schutz im Krieg zu gewährleisten. Auch die klassische Rhetorik bemühte sich um ein angemessenes Verhältnis (gr. *prépon*, lat. *decorum*) der gesprochenen Wörter zum Publikum und den Umständen, in denen sie verlautbart worden. In der Architektur definierte Vitruv (*De architectura* 1, 2, 5) nach diesem Prinzip die Angemessenheit einer Architekturordnung von Tempeln im Bezug zu den Göttern, für die er errichtet wurde: Die dorische Ordnung, einfach und bescheiden, ist für Minerva, Mars und Herkules geeignet, für Götter, die für Kraft und Krieg stehen; Die korinthische Ordnung ist Venus, Flora und Proserpina gewidmet, weil die weichen Ornamente und das Blumenmotiv den Anmut dieser Göttinnen betont. Die ionische Ordnung befindet sich zwischen der Strenge des Dorischen und der Feinheit des Korinths und passt zu rechten und balancierten Göttern wie Jupiter und Diane.

Dieses Thema wird später erneut von Leon Battista Alberti (1404–1472) aufgenommen und mit einer anderen Bedeutung versehen. In seinem Werk *De re aedificatoria* greift er auf Sokrates sowie auf die antike Rhetorik zurück und gelangt zum Prinzip von *decorum*, um die Architekturornamente nach Gebäudefunktionen zu ordnen. Er definiert damit eine Hierarchie, die bei den privaten Bauten anfängt und über die öffentlichen Gebäude in Sakralbauten gipfelt. Nach Alberti ist nicht jede Form für jedes Werk geeignet. Das Gebäude sei nämlich wie ein Leib, und jeder Bau, genau wie jeder Leib, besäße eine besondere Schönheit. Vitruv entwickelte aus dieser Vorstellung die *Vitruvanische Figur* (die dann durch Leonardo bildlich dargestellt wurde), um die Gesetze der *symmetria* durch Menschenmaße zu definieren. Alberti fügte eine neue Nuance hinzu, indem er die Aufmerksamkeit vom Menschenleib zum lebenden Organismus verschiebt (»veluti animal aedificium«) »a building is very like an animal, and [...] the Nature must be imitated when we delineate it«<sup>1</sup>. Deswegen bekommt Albertis Analogie von Gebäude und Körper ein theoretisches Fundament, das weder Vitruv mit seiner proportionalen Harmonie noch die Theoretiker des 16. Jahrhunderts kannten, die sie zu einer einfachen anthropomorphischen Projektion herabsetzten (wie die Bilder im Text von Francesco di Giorgio Martini beweisen). Alberti interpretiert hier Ideen Ciceros<sup>2</sup> und versteht den lebendigen Körper als Perfektionsmodell, in dem jedes Teil in Bezug auf ein bestimmtes Bedürfnis eine präzise Funktion erfüllt. Infolge dessen harmonisieren Form und Funktion in Gebäuden und Organismen, sie bilden eine Schönheit, die auch

1 Alberti 1996 [1443–1452]: 301

2 Cicero: De oratore III: 179

praktische Vorteile hat (*decorum*):

»Take the case of a horse: they realized that where the shape of each member looked suitable for a particular use, so the whole animal itself would work well in that use. Thus they found that grace of form could never be separated or divorced from suitability for use.«<sup>3</sup>

Alberti bestimmt nicht, bis auf das Beispiel mit den Pferden, die Typologie der Lebensorganismen, aber es scheint so, dass er sich hauptsächlich auf die tierischen Formen bezieht, die als Modell für Gebäude stehen können, wie etwa Fische für Schiffe:

»In building a ship, the ancients would use the lineaments of a fish; so that its back became the hull, its head the prow; the rudder would serve as its tail, the oars as its gills and fins.«<sup>4</sup>

Somit wird auch die Bedeutung des Nachahmungsprinzips der Natur klar, das besonders wichtig für die Geschichte der Ästhetik wird: anders als andere Künste, die äußere Formen nachbilden, ahmt die Architektur Mechanismen des Naturbetriebs nach, die nur in Lebensorganismen aktiv sind.<sup>5</sup>

3 Alberti 1996 [1443-1452]: 454

4 Alberti 1996 [1443-1452]: 136

5 Tatarkiewicz 1980

## Sullivan und die »lebende Form«

Über Jahrhunderte hinweg bleibt die Analogie zu den lebenden Organismen eines der theoretischen Fundamente der architektonischen Debatte über pflanzliche Formen. Beeinflusst von den englischen und deutschen romantischen Theorien verbreitet sich der Gedanke, dass all die Kunstwerke, auch die architektonischen, nicht Ergebnis einer mechanischen Kombination sein, sondern dass sie sich wie ein Samen aus dem Inneren entwickeln. Infolgedessen können sie mit einem Organismus verglichen werden, dessen Teile eng mit der Ganzheit verbunden sind und keinen Sinn oder Schönheit außerhalb dieser besitzen. Diese Theorien haben beispielsweise den amerikanischen Dichter Ralph Waldo Emerson beeinflusst. Er hatte sich die romantische Kultur während seiner Europareise angeeignet. Außerdem ließ er sich durch den Transzendentalismus beeinflussen, ein von Kant und dem Idealismus (Fichte und Schelling) inspirierter philosophischer und poetischer Ideenfluss, der sich Anfang des 19. Jahrhunderts in Nordamerika entwickelt hatte.

Trotzdem gaben die Transzendentalisten, wie Emerson, Thoreau und Whitman, der organistischen Theorie eine pragmatistische Ausrichtung; sie entwickelten so eine ideologische Basis für den industriellen Fortschritt und das für das Projekt einer autochthonen Kultur.<sup>6</sup> Ihre Reflexionen konzentrieren sich häufig auf Architektur, weil sie die repräsentativste Kunst für die wachsende us-amerikanische Nation war und dringend eine Reform brauchte, um öffentliche und private Bauten an die Bedürfnisse der amerikanischen Gesellschaft anzupassen. Trotz der politischen Unabhängigkeit hatte sich in den Vereinigten Staaten noch keine kulturelle und künstlerische Autonomie entwickelt. Architekten schmückten Kirchen und Wohnhäuser sowie Banken und Gewerbebauten mit griechischen Säulen und gotischen Fialen mit sehnsüchtiger Verehrung für den alten Kontinent. Im berühmten Gespräch *The American Scholar* (1837) macht Emerson einen Aufruf an die Amerikaner: Sie sollten nicht die europäischen Modelle nachahmen, sondern eigene Ausdrucksformen entwickeln.<sup>7</sup> Im Essay *Thought on Art* (1841) erarbeitet er das Konzept, nach dem die Form der Funktion folgen sollte. Angemessenheit und Schönheit seien untrennbar in

6 Der Transzendentalismus sah das Leben in Einheit mit der Natur, ganz analog zum Glauben und zu den Werten der Pioniere. Ziel waren eine gesunde, freie und starke Bevölkerung und eine autochthone Kunst und Kultur. Vgl. Emerson 1836; Thoreau 1854; Whitman 1855

7 Emerson 1866: 174-189

der Form vereint; sie gründe zudem auf Vernunft und Bedarf. Henri Thoreau würdigt in seinem sehr bekannten Text *Walden or life in the Woods* (1854) die einfache und ornamentlose Architektur, die wie ein Organismus von innen nach außen und nach Bedürfnissen und Gemüt der dort lebenden Menschen entsteht und sich entwickelt. In Sullivans Schriften schieben sich die Aufrufe der Transzendentalisten für eine autochthone Kunst in sein wissenschaftliches Fundament ein, das auf Hippolyte Taine und Herbert Spencer zurückgreift. Von diesen Autoren beeinflusst, überträgt Sullivan in der Architektur ein konkretes Programm, um einen demokratischen, von europäischen Einflüssen befreiten Nationalstil zu erschaffen. Er versteht den Wolkenkratzer als eine innovative Architekturtypologie, die den unabhängigen und starken Charakter des amerikanischen Volkes am besten ausdrücken könne. In einem seiner berühmtesten Essays, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), prägt er die populäre Formel *Form follows Function*<sup>8</sup>. Damit wollte er ausdrücken, beeinflusst von den Transzendentalisten, dass die äußeren Formen in einem Gebäude den inneren Funktionen folgen müsse, so wie die Naturgesetze es vorschrieben. Architektur wird somit eine lebendige Form, die schon in sich die eigenen Funktionen besetzt:

»All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other. Unfailingly in nature these shapes express the inner life, the native quality, of the animal, tree, bird, fish, that they present to us; they are so characteristic, so recognizable, that we say simply, it is »natural« it should be so. [...] Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. 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*. This is the law.«<sup>9</sup>

Sullivans Positionen stehen mit den Ideen des Bildhauers Horatio Greenough<sup>10</sup> im Einklang, der einige Jahrzehnte zuvor herausgearbeitet hat, dass die äußere Form der Gebäude auf die innere Anordnung anzupassen sei. Außerdem kritisierte er die importierten Ornamente (Säulen, Giebel). Greenough war der Meinung, dass bei Realisierung des organischen Prinzip in der Architektur jedes Gebäude seine Identität zurück gewinnen würde: »the bank would have the physiognomy of a bank, the church would be recognized as such.«<sup>11</sup> Aus der Beobachtung der Naturwelt, in der jeder Organismus seine Struktur ändert, um sich der Umgebung anzupassen – wie die neuen Evolutionsthesen behaupteten – leitet Greenough das Prinzip von *adaptation of forms to functions* ab und legt damit den konzeptuellen Nukleus jenes Mottos dar, das später von Sullivan bekannt gemacht wurde.

»The developments of structure, in the animal kingdom, are worthy of all our attention, if we would arrive at sound principles in building. The most striking feature in the higher animal organizations is, the adherence to one abstract type. The forms of the fish and the lizard, the shape of the horse, and the lion, and the camelopard, are so nearly framed after one type, that

**8** Sullivan 1896: 111: »form ever follows function, and this is the law.« Basierend auf diesem Prinzip definiert Sullivan die Dreiteilung des Hochhauses: ein Basis-Erdgeschoss und erste Obergeschoss als Gewerbefläche-, ein Mittelkörper, unterschiedlich vergrößbar und mit Büroetagen, und ein Dachgeschoss, der das Gebäude abschließt.

**9** Sullivan 1896: 110 f.

**10** Horatio Greenough (Boston 1805 – Somerville 1852) war der erste amerikanische Profibildhauer und hatte das neoklassizistische Riesendenkmal für George Washington gebaut. Er verbrachte viele Jahre in Europa, wo er sich an die Ideen des Neoklassizismus und des romantischen Idealismus (Winckelmann, Hegel, Schiller, Goethe) annährte, und wo er von sehr von den Theorien über "Angemessenheit" von Algarotti und Francesco Milizia beeinflusst wurde. Greenoughs Beitrag ist nicht nur als Künstler, sondern eher als Theoretiker des amerikanischen organistischen Funktionalismus. Vgl. Crane 1966: 415-27

**11** Greenough 1853: 126

the adherence thereto seems carried to the verge of risk. The next most striking feature is the modification of the parts, which, if contemplated independently of the exposure and the functions whose demands are thus met, seems carried to the verge of caprice. [...] Whence the beauty and majesty of the bird! It is the oneness of his function that gives him his grandeur, it is transcendental mechanism alone that begets his beauty. Observe the lion as he stands! Mark the ponderous predominance of his anterior extremities – his lithe loins, the lever of his hock – the awful breadth of his jaws, and the depth of his chest. His mane is a cuirass, and when the thunder of his voice is added to the glitter of his snarling jaws, man alone with all his means of defence stands self-possessed before him. In this structure again are beheld, as in that of the eagle, the most terrible expression of power and dominion, and we find that it is here also the result of transcendental mechanism. The form of the hare might well be the type of swiftness for him who never saw the greyhound. The greyhound overtakes him, and it is not possible in organization that this result should obtain, without the promise and announcement of it, in the lengths and diameters of this breed of dogs.«<sup>12</sup>

Deswegen wurde die Idee, die Form an die Funktion anzupassen, um 1800 lebhaft diskutiert. John Wellborn Root, von den Architekten der Chicagoer Schule und durch Gottfried Semper beeinflusst<sup>13</sup>, führt implizit die stilistischen Charakteristika der Gebäude auf die Idee von Angemessenheit zurück. Dankmar Adler erklärt, den Evolutionstheorien Lamarcks nach, dass sich die Bauform an die Funktionen und Landschaft anpassen solle. Adler drückt dieses übrigens so aus, dass die Urheberschaft der Sullivan zugeschriebenen Aussage *Form follows Functions* in Frage gestellt werden darf.<sup>14</sup> Der Erfolg dieser Aussage scheint allerdings nicht in dem Konzept zu liegen, das sie zu vermitteln versucht. Stattdessen gleicht die einer synthetischen Formel, die Sullivan für seine Zwecke zu nutzen wusste. Rationalisten und Funktionalisten haben dann später die Aussage zu einer Formel vereinfacht, indem sie das transzendentalistische Fundament seiner Theorie verdrängten und Sullivan zum ›Vater des Funktionalismus‹ gemacht. Tatsächlich aber hatte Sullivan die Funktion nicht in utilitaristischer, sondern in expressiver Weise verstanden.<sup>15</sup> In den *Kindergarten Chats* schreibt er dem Begriff Funktion eine ontologische Bedeutung zu, hier ist die Funktion existentielles Geschehen. Eine Eichel in der Erde, welche die ›Funktion‹ Eiche in sich trägt, wird die ›Form‹ Eiche suchen und mit der Zeit wiederum selbst eine Eiche zu sein.

Aus der Voraussetzung, dass wahre Architektur, weil sie lebendig und ausdrucksvolle Qualitäten wie die Menschen haben sollte, identifiziert Sullivan die Höhe als charakteristischen Aspekt von mehrgeschossigen Bauten. Zum ersten Mal wird der Wolkenkratzer als geschlossene und autonome Form wahrgenommen, die durch die vertikale Dimension Ruhm, Stärke und Stolz des amerikanischen Volks ausdrücken kann. Um Architektur einen humanen und expressiven Charakter zu geben, müsse der Architekt ›sympathy‹ besitzen. Dieses Konzept kommt oft in den Schriften Sullivans vor, um eine Art Gefühlsgemeinschaft zu bezeichnen, eine Sym-pathie, nach der die Naturwelt – dann auch die Architektur, falls sie lebendige Kunst ist – einen Anthropomorphisierungs- und Belebungsprozess erleidet. Das Konzept wird auch von anderen Protagonisten der Chicagoer Schule getragen, so z.B. John W. Root, der mit diesem Begriff die Fähigkeit der Gebäude bezeichnet, die Eigenschaften eines Volkes und lokaler Zustände auszudrücken.<sup>16</sup> Wie Sullivan erkennt Root die ausdrucksvolle Qualität der Architektur im Stil (die mittelalterliche Kathedrale verkörpert das unru-

**12** Greenough 1853: 173 ff.

**13** Im Essay *Der Stil* (1863) behauptet Semper, in einem Versuch, die Darwintheorie in die Praxis zu setzen, dass Stile nicht inventariert wurden, sondern sie haben sich aus manchen primitiven Typologien entwickelt, wie die Entwicklung im Reich des lebenden Organismen. Der Text war den Architekten der Chicago Schule bekannt, weil J. Root Teile davon übersetzt hatte, trotzdem ist es möglich, dass Adler, aus Deutschland stammend, ihn in der Originalsprache gelesen.

**14** Adler 1952 [1896]: »Therefore, before accepting Mr. Sullivan's statement of the underlying law upon which all good architectural design and all true architectural style is founded, it may be well to amend it, and say: »function and environment determine form«, using the words environment and form in their broadest sense.« Wright meint 1935, dass die Vaterschaft des Mottos Dankmar Adler einzuordnen sei (Zevi 1945: 87). Adler selber erkennt aber Sullivans merito, den Gesetz des Architekturprojekts in nur drei Wörter zusammenzufassen (Form follows Function), die andere in grossen Kunstphilosophiewerke versucht zu enunciare hatten.

**15** Sullivan 1894: 88-103

**16** Root 1952: 278, 282-83: »Sympathy. Which »puts yourself in his place«; which readily accepts a point of view; which quickly adjust itself to its environment; which gives gravity for gravity, lightness for lightness, tears for tears, laughter for laughter. [...] In each community there are certain tendencies of the people, certain peculiarities, full sympathy with which is essential to the successful designer. This is a point we are apt to neglect. Our work has too much of the transplanted look which comes from the absence of this active sentiment. Touched by the warmth and sunshine of an outgoing and vital sympathy, all styles of architecture become quickly acclimatized and characteristic. Yet it seems

hige Streben der Seele nach Gott, die Macht der Wirtschaft und die Stabilität einer großen Gesellschaft) und kennzeichnet die stilistischen Eigenschaften der modernen Bauten mit den menschlichen Ausdrucksqualitäten bis zu dem Ergebnis, dass jedes Projekt, wenn auch unterschiedlich, dem gleichen Gesetz gehorchen muss – also dem Ausdruck des Ziels.

Sullivans Voraussetzung, dass ein Gebäude, das wirklich ein Kunstwerk sei, »an emotional expression« besitzen sollte, lässt ihn behaupten, dass Form und Ornament unauflöslich sein, da sie zur organischen Identität des Individuum gehören, die sich nicht nur als äußere Form, sondern auch als inneres Wesen jedes Gebäudes zeige:

»That is to say, a building which is truly a work of art (and I consider none other) is in its nature, essence and physical being an emotional expression. This being so, and I feel deeply that it is so, it must have, almost literally, a life. It follows from this living principle that an ornamented structure should be characterized by this quality, namely, that the same emotional impulse shall flow throughout harmoniously into its varied forms of expression – of which, while the mass-composition is the more profound, the decorative ornamentation is the more intense. Yet must both spring from the same source of feeling.«<sup>17</sup>

Deswegen erwachse das Ornament, ganz anders als ein reines Dekorationselement, aus der Form, wie eine Blüte aus der Pflanze. Daher »a certain kind of ornament should appear on a certain kind of structure, just as a certain kind of leaf must appear on a certain kind of tree.«<sup>18</sup> Infolge dessen meint Sullivan:

»It must be manifest that an ornamental design will be more beautiful if it seems a part of the surface or substance that receives it than if it looks »stuck on«, so to speak. A little observation will lead one to see that in the former case there exists a peculiar sympathy between the ornament and the structure, which is absent in the latter. Both structure and ornament obviously benefit by this sympathy; each enhancing the value of the other.«<sup>19</sup>

Für Sullivan ist die Form so untrennbar mit dem Ornament verbunden, dass sie sich gegenseitig stützen. Damit hat Sullivan die Basis für ein organisches Verständnis der ornamentalen Gestaltung gelegt, das die jeweils zeitgenössischen Bedürfnisse berücksichtigt und zugleich den freien und stolzen Charakter der amerikanischen Architektur ausdrückt. Diese Theorien werden im Essay *A system of Architectural Ornament, According with a Philosophy of Man's Powers* (1924) dargelegt. Hier erklärt Sullivan auch – mit Hilfe von Zeichnungen – die Entstehungsgeschichte des Ornaments von einfachen Formen, wie Weizenkeimlinge, bis immer feiner gegliederten und komplexen Formen. Damit interpretiert er die Beziehung von Form und Funktion als Wesen der Dinge: »The Germ is the real thing: the seat of identity. Within its delicate mechanism lies the will to power: the function which is to seek and eventually to find its full expression in form.«<sup>20</sup>

## Lesart und Gegenwart der Aussage »Form follows Function«.

Das zu einfach genommene Verständnis von Sullivans Aussage wird zur Propaganda einer puristischen Ästhetik, welche die moderne Bewegung gegen das

sometimes that one of our greatest efforts is to prevent this acclimatization by rigorous insistence upon mere traditions, too tenaciously holding to the dry canons of mere architectural style. This is altogether a mistake. A great type in architecture, like that of the Parthenon, becomes great not only because of its perfection as a solution of a given problem, but because in a hundred small respects it expresses the immediate influence of essentially local conditions.«

17 Sullivan 1892: 81

18 A. a. O.: 83

19 A. a. O.: 82 f.

20 Sullivan 1924: 46

Ornament führt.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Propaganda dann unter Einfluss der Pop Art in eine ironische und kaleidoskopartige Ästhetik gekippt. 1972 veröffentlicht Robert Venturi, zusammen mit Scott Brown, *Learning from Las Vegas*. Venturi und Brown beziehen sich kritisch auf Ludwig Mies van der Rohes Parole »Less is more«. Sie stellen dem »Less is a bore« entgegen. Der englische Pop Art-Künstler Peter Blake veröffentlichte 1977 ein Buch mit dem provokativen Titel *Form follows Fiasko*. Auch im Design sind ironische Interpretationen Sullivans Parole zu finden. In den 1990er Jahren entwickelte der italienische Architekt Alessandro Mendini eine Produktreihe namens *Family follows Fiction*. Obwohl viele Produkte der Serie *Family follows Fiction* nützlich sind, besitzen sie Ironie: Der Trichter Pino, der Zahnstocher *Magic Bunny*, der Salz- und Pfefferstreuer *Lilliput*, der Flaschenöffner *Diabolik*, der Eierbecher *Cico* und der Korkenzieher *Anna G* – eine Ikone der Marke Alessi. Hinter *friendly* verbirgt sich ein Produkt, das sich durch besondere Formen und lebhaftere Farben auszeichnet. Im Gegensatz zum ergonomischen Design, das besonders auf Handlichkeit der Objekte Wert legt, zeichnet sich die von Mendini und seinen Mitarbeitern entwickelte Serie darin aus, dass sie ihre reale Funktion verbergen. Der ästhetische Genuss steht im Vordergrund. In der gegenwärtigen Gesellschaft wird der Gebrauchswert von dem äußerlichen Bild übertroffen. Produkte befriedigen keine Bedürfnisse mehr. Sie müssen nicht nur einfach nützlich sein, sondern darüber hinaus Lebensstile verkörpern. Deshalb ironisiert die Produktserie *Family Follows Fiction* das Prinzip: Die Form untersteht dem Zweck – aber einen, der keinen praktischen, sondern einen emotionalen Wert aufweist.

Die Aufmerksamkeit gegenüber der Perzeptions- und Gefühlswirkungen ist nicht nur bei den Industrieprodukten, sondern auch in der Architektur vorherrschend. In der heutigen *Gesellschaft des Schauspiels* wird Architektur als Bühnenbild verstanden, die das Autogramm von »Archistars« vorweisen. Diese autoreferenzielle und globale Architektur erzeugt oft ästhetisch wirksame Werke, die aber nur eine schwache Beziehung zu den inneren Funktionen besitzen und manchmal nicht wirklich in der Umgebung integriert sind. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Frank Gehrys Guggenheim in Bilbao. Sullivans Funktionsverständnis kann dienlich sein, einer reinen Verführung der Formen zu entgehen, die nur Bilder, bloße Äußerlichkeiten sind. Sullivans Funktionsverständnis bedenkt aber auch das ausgewogene Verhältnis von Mensch und Kultur sowie die Identität und den lokalen kulturellen Zusammenhalt des Ortes.

## Literatur

Adler, Dankmar 1952: *Function and Environment* [1896]. In: Mumford, Lewis (Hg.): *Roots of Contemporary American Architecture*. New York, 243–50.

Alberti, Leon Battista 1996: *On the Art of Building in Ten Books* [1443–1452]. Hrsg. von Rykwert, Joseph / Leach, Neil / Tavernor, Robert: Cambridge Mass.–London.

Cicero: *De oratore* III: 179.

- Crane, Sylvia E. 1966: The Aesthetics of Horatio Greenough in Perspective.  
In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 24, 415-427.
- Di Stefano, Elisabetta 2010: Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan. Palermo. URL: <http://www.unipa.it/~estetica/download/Sullivan.pdf> (19.11.12)
- Emerson, Ralph W. 1866: The complete works of Ralph Waldo Emerson. London.
- Greenough Horatio 1853: A Memorial of Horatio Greenough. Hrsg. von Tuckerman, Henry New York.
- Manieri Elia, Mario / Sullivan, Louis Henry 1970: Epigono di un'ideologia.  
In: Louis H. Sullivan, Autobiografia di un'idea e altri scritti di architettura. Roma, 7-49.
- Morrison, Hugh 1952: Louis Sullivan Prophet of Modern Architecture [1935]. New York.
- Root, John W. 1952: Character and Style. In: Mumford, Lewis (Hg.): Roots of Contemporary American Architecture. New York, 276-88.
- Sullivan, Louis Henry 1990: A system of Architectural Ornament, According with a Philosophy of Man's Powers [1924]. Hrsg. von Zulowsky, John / Glover Godlewsky, Susan. Tübingen.
- Sullivan, Louis Henry 1988: Emotional Architecture as Compared with Intellectual [1894].  
In: Public Papers. Hrsg. von Twombly, Robert. Chicago, 88-103.
- Sullivan, Louis Henry 1955: Kindergarten Chats and other Writing [1947]. New York.
- Sullivan, Louis Henry 1988: Ornament in Architecture [1892]. In: Public Papers.  
Hrsg. von Twombly, Robert. Chicago, 79-85.
- Sullivan, Louis Henry 1956: The Autobiography of an Idea [1924]. New York.
- Sullivan, Louis Henry 1988: The Tall Office Building Artistically Considered [1896].  
In: Public Papers. Hrsg. von Twombly, Robert. Chicago, 103-113.
- Tatarkiewicz, Wladislaw 1980: History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics (1976). Boston
- Thoreau, Henry D. 2009: Walden or Life in the Woods (1854). New York.
- Vogel, Stanley M. 1970: German Literary Influences on the American Transcendentalist.  
New Haven.
- Whitman, Walt 2005: Leaves of Grass [1855]. London.
- Zevi, Bruno 1945: Verso un'architettura organica. Torino.

## Elisabetta Di Stefano

PhD / Assistant Professor, Aesthetics; Dept. FIERI-AGLAIA. Philosophy,  
Philology, Arts, History, Criticism of Knowledges; University of Palermo.