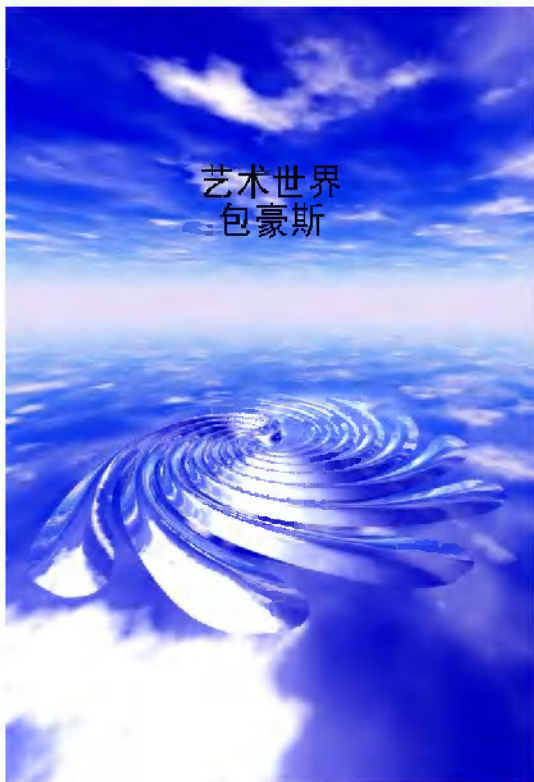


艺术世界
包豪斯





包豪斯



Bauhaus



[英] 弗兰克·惠特福德 [Frank Whitford] 著

林 鹤译

艺术世界

World of
Art

生活·读书·新知 三联书店

Bauhaus

Frank Whitford

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd., London

©1984 Thames and Hudson Ltd., London

泰晤士与哈德逊出版社授权出版

图书在版编目(CIP)数据

包豪斯/(英)惠特福德著;林鹤译.-北京:生活·读书·新知
三联书店,2001.12

(艺术世界)

ISBN 7-108-01610-9

I.包… II.①惠… ②林… III.包豪斯设计学院
-简介 IV.G649.516.8

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第079257号

责任编辑	孟晖
装帧设计	陆智昌
出版发行	生活·读书·新知三联书店 (北京市东城区美术馆东街22号)
邮 编	100010
经 销	新华书店
排 版	北京新知电脑印制事务所
印 刷	北京国彩印刷有限公司
版 次	2001年12月北京第1版 2001年12月北京第1次印刷
开 本	880×1230毫米 1/32 印张7.625
字 数	120千字
印 数	00,001—10,000册
定 价	32.00元



001 | 在包豪斯校舍中贯通双层过街楼的走廊。包豪斯的管理办公用房和格罗庇乌斯的私人事务所都安置在这里。德绍，1926年。

前言

1919年,包豪斯的故事开始了。在它诞生之际,它所见到的那个世界,非常不同于我们现在身处其中的这个世界;不过很显然,包豪斯的影响至今依然存在。时光已经流过了半个多世纪,目前的教育活动和建筑活动都越来越趋向于保守,但是,在眼下的这个时代里,还是会有人不断地问起那些包豪斯当年曾经提出过的问题——进行艺术与工艺的教育时,应该采取什么样的方式;优秀设计的本质是什么;建筑对于生活在里面的人们会造成一些什么样的影响——同时,这些问题也像以往一样,迫切地需要得出解答。设计我们的生活环境的那些人还是继续从包豪斯的作品当中汲取着灵感。而在遍布世界各地的许多艺术院校里,包豪斯的艺术教育方法依然普遍地影响着它们现在的教学。

关于包豪斯的文章早已是连篇累牍了。但是,奇怪的是,至今仍然没有人着手来写一本最基本的书,讲述包豪斯自己的故事,检视它的目标与成就,描述学校里的师生们的个性。

我能得到一个机会,在原德意志民主共和国进行研究,这要感谢不列颠议会和东德文化部的好意。文化部驻柏林的代办安吉利卡·兰得曼(Angelika Landmann)为我安排了研究计划,帮助我联系各个档案馆,还介绍我认识了许多位学者和档案馆长们。我在魏玛的时候,图林根州立档案馆的君特·米歇尔-特莱勒先生(Herr Gunther Michel-Treiler)、城堡博物馆的朱塔·霍宁太太(Frau Jutta Horning),均在各方面帮了我很多忙;对我帮助很大的还有埃伯哈德·雷诺先生(Herr Eber-

hard Renno)和赫尔曼·萨默与英格堡·萨默夫妇(Hermann and Ingeborg Sommer)。魏玛建筑与工程大学的克里斯迪安·谢德里希教授(Pro Christian Schadlich)对我的帮助特别大,他给我看了他的学校里收藏着的珍贵的包豪斯图片。我还非常感谢乔治·奥皮茨博士(Dr George Opitz),他带着我游览了整修如初的包豪斯校舍,以及在德绍与包豪斯有关的其他建筑。同样,还要感谢德绍市立档案馆的尤拉·亚伯朗诺斯基博士(Dr Ulla Jablonowski)。

非常感谢不列颠学院慷慨出资,赞助我在西柏林的包豪斯档案馆进行研究。感谢这所档案馆的第一任馆长,已故的H·M·温格勒教授(Pro H.M. Wingler),他允许我利用了馆内的精良设施。感谢巴巴拉·斯托尔太太(Frau Barbara Stolle),她耐心而高效地为我处理事务,整理了大量的包豪斯图片。保罗与夏洛特·冯·科德里希夫妇(Paul and Charlotte von Kodolitsch)对我在各方面的帮助都很大,在此不胜枚举。

感谢《星期日镜报》的编辑罗伯特·爱德华兹(Robert Edwards),以及伦敦皇家艺术学院的克里斯多弗·费雷林教授(Pro Christopher Frayling),在我写作本书的过程当中,他们对我的帮助和理解都助益良多。

我还必须得感谢伊恩·博伊德-怀特(Iain Boyd-Whyte)、保罗·乔安尼德斯(Paul Joannides)、吉利安·内勒(Gillian Naylor)和约翰·盖奇(John Gage),他们审阅了打字稿,并且为它的改进出力不少。理查德·霍利斯(Richard Hollis)曾经向我指出了在第一版中出现的一些错误,在此,这些错误均已改正。我只希望,本书中再也没有留不更多的错误了。

F.P.W.

大威尔布拉姆,剑桥,1991

目 录

前言	1
1 目标与雄心	1
2 艺术、工艺、建筑与学院	6
3 艺术教育改革	22
4 奠基人	27
5 问题重重	38
6 第一批教员	49
7 学生们	66
8 成果	73
9 生力军	82
10 基础课:色彩与图形	106
11 分道扬镳	122
12 走向新的统一:莫霍利-纳吉与艾尔伯斯	130
13 公共形象	144
14 德绍	161

15	青年大师	179
16	新任校长	193
17	苦涩的结局	208
18	评价	215
	文 献	221
	参考书目	227
	引文出处	229
	名称索引	232

目标与雄心

在现代时期,名气最大的一所艺术院校就数包豪斯了。1933年4月11日,刚刚上台的纳粹政府下了命令,让柏林警方查封了包豪斯。此时此刻,纳粹的文化政策第一次显露峥嵘,表明了它的决心:要在德国境内彻底扫除一切它所谓的“颓废的”艺术,或者说是“布尔什维克的”艺术。

1933年1月30日,阿道夫·希特勒就任德国首相。这个事件标志着,在1919年时拟订的《魏玛宪法》已经是日薄西山了。包豪斯的生命历程,与魏玛共和国的历史恰恰相始终。当年,在同一座城市里,就在包豪斯开门招生的时候,全国立宪国民代表大会正在商讨着如何制订宪法。包豪斯后来的历史充满了重重压力;而新生的共和国为了生存下去,也必须抵御同样的压力。包豪斯的一名教师奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)在1923年时曾写下了一段话,正好说明了这一点:“包豪斯的四年,不仅反映出了一段艺术的历史,而且还反映出了一段时代的历史,因为在这里所反映出的,还包括一个国家、乃至一个时代的土崩瓦解。”

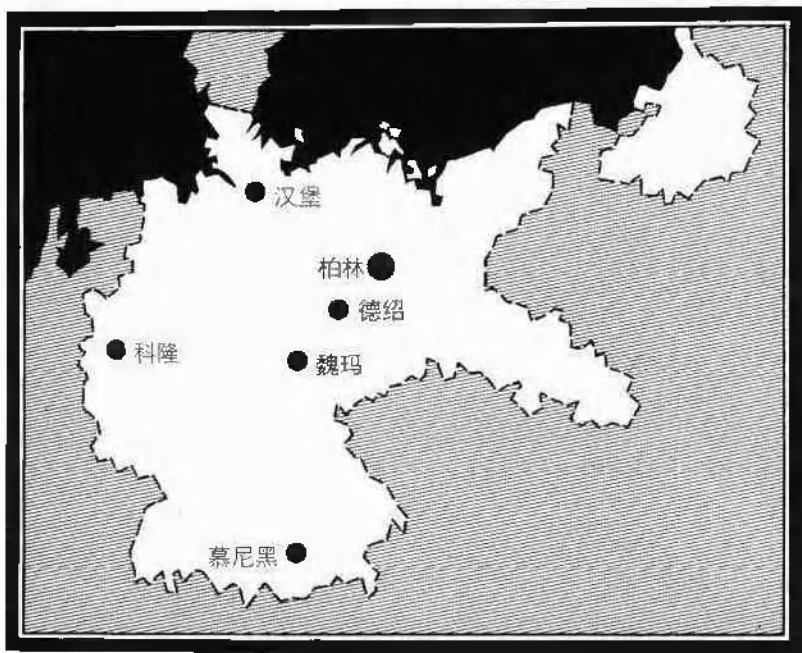
最初阶段的包豪斯具有两大特点:首先,它决心改革艺术教育,想要创造出一种新型的社会团体;其次,为了这个理想,它不惜做出巨大的牺牲。和年轻的共和国一样,包豪斯也为各式各样的问题所苦:教师之间发生着分歧纷争;外部世界对它提出了种种无理要求;动荡不定的社会经济正在经历着危机。于是,包豪斯很快就不得不重新确立它的目

标，把理想主义和现实主义糅合在一起。因而，在包豪斯的第二阶段（1923年至1925年底），理性的、带有科学色彩的想法逐步成形，取代了艺术家们专门表现自我的浪漫主义想法，这就使得学校的课程设置和教学方法同时发生了重大的改变。正是在此期间，德国政府努力设法，把以前那种风雨飘摇的经济局势稳定下来，国家开始了一段工业繁荣的时期。然而，同样是在此期间，左翼和右翼的政治极端分子各自分别积蓄了力量。这些事情所产生的影响，也都直接波及了包豪斯。

1925年，国家主义势力把持了新上台的魏玛市政府，他们撤销了前任政府向包豪斯提供的经济资助。于是，包豪斯历史上的第三阶段开始，它被迫撤离了魏玛。在这段日子里，就连德意志共和国本身，也正日甚一日地遭受着激进分子与革命者同时发起的两面夹击。包豪斯现在把校址设在了德绍，在这里，它也照样没能逃脱政治上的两极分化所造成的阴影。在这个时期，德国的经济一度曾有过转瞬即逝的繁荣，包豪斯开始调整它的教学，以便适应工业界的要求。这第三个历史阶段结束于1928年初。包豪斯的创办者兼校长沃尔特·格罗庇乌斯（Walter Gropius）在那时做出决定，将学校大权转交给汉斯·梅耶（Hannes Meyer）。梅耶此人公开承认，自己是一个马克思主义者，他认为，评判艺术与建筑价值的惟一标准，是要看它们造成了什么样的社会效益。

政治立场上的差异，不仅导致了梅耶于1930年辞职，由密斯·凡·德·罗（Mies van der Rohe）接任，而且，它还导致了包豪斯于1932年从德绍迁往柏林。究其缘由，又是因为国家主义者在地区选举中赢得了胜利。一旦国家主义者最终夺取了政权，柏林的包豪斯终于不可挽回地被迫关闭；大多数与包豪斯渊源颇深的艺术家与建筑师们都离开了德国，到其他国度（尤其是美国）去寻求庇护，包豪斯的思想也被他们随身带到了世界各地。

在包豪斯的短暂历程中，下论其结果是好还是坏，反正，它的确促



002 | 德国地图，用黑体字标明了包豪斯相继选设的三处校址。

使艺术教育领域发生了一场革命，我们至今依然能够感觉到它的影响。现在，每一名就读艺术院校的学生，为了自己在学校里有那些“基础课程”要学，都得感激包豪斯的贡献。每一所艺术院校，之所以能给学生开课讲授材料、色彩理论与三维设计的内容，都或多或少地要归功于大约六十年以前在德国进行的那场教育实验。普通大众坐着钢管框架的椅子、使用着可调节式台灯，或者，他们的住宅建筑里部分或者全部采用了预制构件，这些都是获益于（或者受累于）包豪斯在设计领域里掀起的巨大革命。用沃尔夫·冯·埃卡尔特(Wolf von Eckardt)的话来说，包豪斯“创造了当今工业设计的模式，并且为此制订了标准；它是现代建筑的助产士；它改变了一切东西的模样，从你现在正坐在上面的椅子，

一直到你正在读的书”。

的确，包豪斯在它短暂的历程中曾经几度调整过自己的方向，尽管如此，它所追求的，基本上还是可以归纳为三个主要的目标，早在《包豪斯宣言》以及同时拟定的《魏玛的国立包豪斯教学大纲》里，就已经明确地定义了其中的每一个目标。包豪斯的创办者兼校长沃尔特·格罗庇乌斯写出了大纲，由里昂耐尔·费宁格 (Lyonel Feininger) 为大纲绘制了插图，这是一幅整页篇幅的木刻，画面内容是一座哥特式的天主教堂。这个大纲的出版日期是 1919 年 4 月。

包豪斯的第一个目标是，要挽救所有那些遗世独立、孤芳自赏的艺术门类，训练未来的工匠、画家和雕塑家们，让他们联合起来进行创造，他们的一切技艺将会在新作品的创造过程中结合在一起。他们创造出来的作品将会是建筑，因为，依照《宣言》开篇的响亮宣告，“一切创造活动的终极目标就是建筑”。

第二个目标是，要提高工艺的地位，让它能与“美术”平起平坐。《宣言》声称，“艺术家与工匠之间并没有什么本质上的不同”，“艺术家就是高级的工匠……因此，让我们来创办一个新型的手工艺人行会，取消工匠与艺术家之间的等级差异，再也不要用它树起妄自尊大的藩篱！”

在大纲里，对第三个目标的表达不如另外的两个目标那么清晰，但是，一旦包豪斯走上了轨道，它就变得越来越重要了，这个目标就是，“与工匠的带头人以及全国工业界建立起持久的联系”。这一条款不仅关乎信念，它还从经济角度上关系到了学校生死存亡的大事。包豪斯希望能够把它的制成产品以及设计方案直接出售给大众和工业界，这么一来，它就能够渐渐地不只靠公共资金来提供津贴了。同时，让包豪斯去接触外部世界，这也能防止它变成一座象牙塔，而且还能让它的学生们充分做好准备去面对现实生活。

包豪斯的宣言与大纲表达出来了一些想法，它们有着惊人的颠覆

性，至少，其中有一点内容的颠覆性颇足观：它声称，艺术是教不会的。不过，工艺和手工技巧是能教得会的，这就解释了学校为什么以它的作坊为基础：“学校为作坊服务，将来还会被作坊所吸纳。”这也解释了，为什么“在包豪斯里不分教师和学生”，而是效仿行会的先例，分别设置了“大师、熟练工人和学徒”。所以，学生们将在实干的过程当中去学，他们将会与比较有经验的人进行合作，或者是在前辈的指导之下，通过实际制作物品来学会一些东西。

在下文中，我们将会看到，从《包豪斯大纲》里所表现出来的理想，即使只求实现其中的一小部分，也很是需要耗费一些时日。我们还会看到，包豪斯想要改革艺术与工艺的教育，这样的意图也绝对不是孤立的。再说，从首倡改革的角度来看，它甚至还算不得是早莺先啼呢。

艺术、工艺、建筑与学院

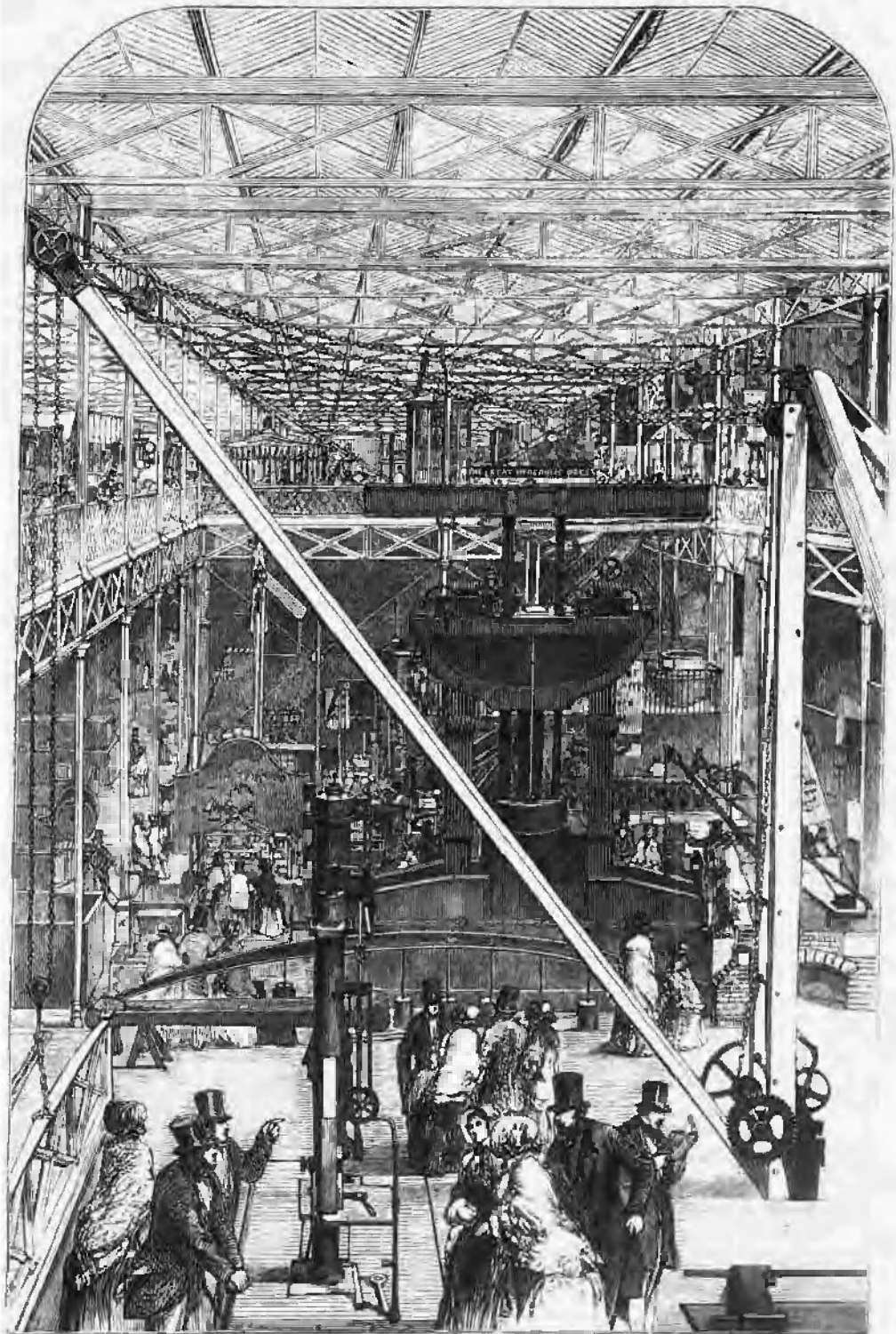
旧史钩沉，其实并没有哪所艺术院校和包豪斯是当真翻模也似地相仿。尽管如此，在 1919 年的大纲背后隐含着的那些想法，它们的渊源传承却是既漫长又可敬的。在工程与技术力量的作用之下，人们对艺术、建筑与工艺已经形成了新的态度，大纲里的那些想法就反映出了这种态度。

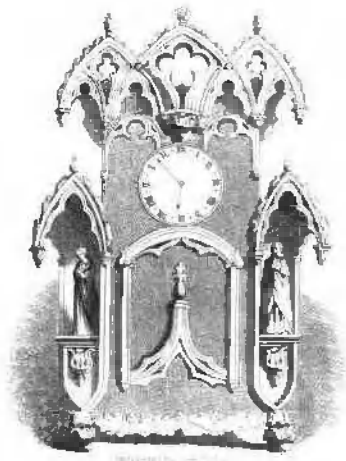
工业革命将各种机器与材料推上了前台，传统上由艺术家与工匠们完成的任务，面临着被这些新东西取而代之的危险。铸铁远比砖或者木材要随心合用得多。以蒸汽为动力的机器，可以冲压、切割、制造任何一种时髦的物件儿，比匠人的双手更迅捷、动作更规范。机械化生产，就意味着降低价格、提高利润。

1851 年，“万国博览会”在伦敦的海德公园隆重登场。随便什么人，只要稍微动动脑子就能看明白，这个博览会向人们戏剧化地显示出，自从 19 世纪初年以来，整个世界已经发生了多么巨大的变化。万国博览会的巨型展厅（水晶宫）用预制的金属肋拱和薄片玻璃建成，它的设计者约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）并非建筑师，而是一位灵感勃发、无师自通的工程师，而在水晶宫里展出的那些展品，下仅包括了世界各地出产的传统制品，还包括了一些新的发明——蒸汽机、引擎、汽锤、车床、织机等等——正是由于有了它们，不列颠才能享有今天的工业优势与经济优势，令其他的国家望尘莫及。

帕克斯顿创造出来的奇幻景象令普通大众惊叹狂想不已；然而，当

003 | 1851 年举办的万国博览会。图为设在水晶宫里的机械展厅，前景中有一架起重机的吊钩，远景中有一架水压机。





004 | 在万国博览会上展出的一架座钟，选自官方印制的展览目录。它的装饰风格是仿哥特式的，金属质地的外壳被做成好像是橡木的杆了。

005 | 在万国博览会上展出的威廉·莫里斯公司的产品目录中的一页。

THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS
 MORRIS AND COMPANY
 449 OXFORD STREET, LONDON, W.



"BAMFETT" ARM-CHAIR.
 IN BLACK, 30/6.



ROSE-CURVE CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.



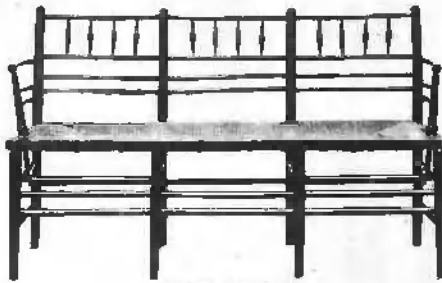
"DUNN" SIMPLE CHAIR.
 IN BLACK, 7/6.



"DUNN" ARM-CHAIR.
 IN BLACK, 30/6.



"DUNN" SIMPLE CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.



"DUNN" BENCH, 6 FT. 6 IN. LONG.
 IN BLACK, 15/6.



"DUNN" HIGH-FIELD CHAIR.
 IN BLACK, 10/6.

此之际，它的内在意义却吓着了极少数深谋远虑的人士。这些人确信，机器的降临，正宣示着创造个性与工匠行业都将面临着衰亡的命运（除此而外还有其他的恐怖前景，姑且不论）。

在19世纪的英国，最明确地公然与机器为敌的人，当属约翰·拉斯金(John Ruskin)和威廉·莫里斯(William Morris)。莫里斯认为，一件产品明明是用机器造出来的，却偏要假装成人工制品，这种把戏很不诚实；而拉斯金则根本反对使用机器，在工艺制作过程当中，除了协助“人类双手的肌肉活动”以外，引入其他任何手段都会遭到他的谴责。他们两个人都确信无疑，工业产品将会带来的后果，就是同时毁灭工匠和消费者双方的精神：机器本身没有灵魂；它会让人类也同样失去灵魂。工匠在精心的劳作中自得其乐，用技艺与爱心造成的环境，将会提升大众的生活质量；而机器则会横加剥夺这给取两造的享受。 | 004

莫里斯就此提出的解决之道是，用提供经济资助的办法来帮助传统工艺获得复兴。1861年，他成立了一个公司，既能在公司里制作他所称许的产品，又能雇佣传统工匠，让他们有活儿干。莫里斯还希望，公司能把产品的价格大幅度降低，低到让普通人也能买得起，因为，普通人比那些“猪一般的富人”（莫里斯的措辞）更加亟须得到精神上的抚慰，而满足他们这种需求的，应该就是那些诚实而理性地制作出来的产品。 | 005

莫里斯的设想，以及他对工业化潮流的那种螳臂当车般的抵抗，都实在是过于天真了。他为这些想法汲取力量的源泉，是在他天真的想像中的中世纪，而不是实际的中世纪。照他的想像，在中世纪那会儿，人们向来未尝梦想过机械化的事情，工匠们无忧无虑，心满意足，置身于一群和乐兄弟当中，从一处大教堂游荡到又一处大教堂，一边哼哼唱唱，一边挥凿刻石不已。

而且莫里斯的设想也并不现实。尽管工匠们的作品的确是有市场的，但是，出诸工匠们之手的这些东西，却难免比大批量生产出来的产

品更其昂贵,只有那些“猪一般的富人”才能买得起,而他们却又并不需要这些东西。机器的无情进逼势不可当,落伍的乡间作坊对此已经是无可奈何了。

高弗雷·森帕(Gottfried Semper, 1803—1879)是一名德国建筑师,他也对大博览会上的大多数展品展开了猛烈的抨击。森帕是在英国政治避难的,已经在此地住了好几年。他意识到,技术的进步是无可逆转的。他没有绞尽脑汁地企图去保存传统工艺,而是提出,应该教育培养新型的工匠,让他们学会运用艺术而理性的方式,理解并且开发利用机器的潜力。为了复兴工艺、改革设计,人们曾经努力进行过各式各样的尝试,英国人新造了一个短语“艺术与工艺运动”,用以形容这些实验所取得的成果。森帕也为它造出了一个德语的对等词:*Kunstgewerbe*。

有个英国人曾经帮忙组织过万国博览会,但是他对其中的展品也瞥议不已,与森帕有戚戚焉,此人就是亨利·科尔(Henry Cole, 1808—1882)。像森帕一样,科尔也认为,要想解决工业化带来的问题,惟一的长远出路就是兴办教育,而在这个过程中,工艺博物馆将会起到重要的作用,其重要性将丝毫不亚于工艺美术学校。创办于1852年的南肯星顿博物馆(即现在的维多利亚与阿尔伯特博物馆)请科尔担任了馆长;博物馆附属的有一所设计学校(即现在的皇家艺术学院),科尔也担任了它的校长。由于有了这两个职位在手,科尔所造成的影响就相当深远了,不仅泽布不列颠,而且远及欧洲大陆,尤其在德意志和奥地利两国更是如此。

工艺美术方面的教育亟须改革。艺术家们和工匠们一如既往地拜师学艺,仿佛工业革命从未未曾真正发生过:艺术家们继续在学院的幽雅气氛中受人点拨,工匠们还是奉行着学徒制,在这个体系之下修得手艺,这种制度可以一直回溯到建造大教堂的年月,这么些年来它还是丝毫没有走样儿。

在 19 世纪末年的时候,整个欧洲都很时髦到处去兴办工艺博物馆,而且还为这些博物馆兴办附属的工艺美术学校。但是,无论是在哪里办了这些学校,当地社会上的人们还是普遍认为,它们只不过是美术学院的落魄远亲——毕竟,它们训练出来的不是艺术家,而只是区区工匠么。同时,艺术学院还在继续施行着传统的教育,以研习古董和古代的大师为基础,懵然无视前卫艺术的杰出成就,尤其是法国的成就和绘画的成就;而且,这些艺术学院都深信,只有它们自己,才尊奉着终极的艺术价值。他们还深信,自己的学生是有可能被教育成艺术家的。很明显,要想在艺术教育上进行任何改革,首先要做的,就应该是对精英主义的学院体系发起一场攻击。

工业革命还预示着建筑面临的危机。建筑师能否合理运用新型的建筑材料,运用这些新型材料之后,会衍化出什么样的建筑形式来,这些疑虑尚不是全部问题之所在。城市人口令人骇异的剧增导致了許多新的问题,人们必须为此找到出路。新生的城市无产阶级将在哪里容身、将会怎样容身?

这一紧迫问题没能得到回答,带来的结果就是灯光昏暗、空气浑浊、潮湿龌龊的贫民窟。从巴黎到布达佩斯,在任何一座工业化的城市里,如此景象触目皆是。要想解决这些问题,传统的建筑师们是无能为力的,学校只教会了他们去模仿古老的风格,或者去用熟滥的材料造出一些零碎儿来。

英国首先对这个问题提出了解决的方案。早至 1850 年代,英国就开始了为工人的家庭兴建住房。在 19 世纪余下的时日里,遍布英国各地的,既有为无产阶级兴建的住房,也有为中产阶级兴建的住房,其中有一些项目是由大公司专为属下的雇员们建造的住宅区(比如阳光港 [Port Sunlight] 和伯恩维尔 [Bournville] 项目都是如此)。花园城市运动 (the garden city movement) 是出于同一目的的一个举措。它的第一个实

006 | 莱奇沃思的拉什比草场(Rushby Mead), 1914年。工人住宅区里的一条典型的街道。

例是在莱奇沃思(Letchworth), 始建于1904年。自始至终, 对这一开发项目进行规划的核心内容, 都是如何才能满足那些将会成为这里的住
006 | 户的工厂工人们的需求。

在19世纪最后的20年里, 欧洲大陆上的人们开始对不列颠艳羨有加, 崇拜不列颠所拥有的一切: 工业产品的优秀品质、高超的工艺水准、工艺美术学校、花园城市、朴实而坚固的居住建筑。这些人对英国如此之艳羨, 部分原因在于, 他们渴望能够迅速赶超不列颠, 达到它所创造的工业优势与经济势力的记录。设计精良的产品会比伪劣产品更加畅销; 健康满足的工人会比虚弱寡欢的工人更出活儿、更认真。

在赶超英国的行列当中, 奥地利人和德国人走在了前面(1871年德国统一以后, 它的经济开始繁荣起来), 到了1910年, 它们已经在以下两个方面超过了英国: 丰富的原创思想, 以及用高质量的实际手段来解决艺术教育、工艺、设计与建筑的问题。

007 | [右] 查尔斯·伦尼·麦金托什为小山屋 [Hill House] 里的 卧室设计的椅子, 1902 年。

008 | [左] 维也纳制造工场的 图案, 约瑟夫·霍夫曼 [Josef Hoffmann] 设计, 1905 年。



维也纳分离派 (Vienna Secession) 成立于 1898 年, 这是一个前卫艺术家的组织, 它所挂怀的问题既包括如何才能复兴建筑与工艺, 又包括怎样才能从历史主义的桎梏下解放绘画与雕塑, 而他们对于上述问题的观点, 都很受英国肇始的艺术与工艺运动的影响, 特别是查尔斯·伦尼·麦金托什 (Charles Rennie Mackintosh) 的作品对他们的影响很大。 | 007

1903 年, 分离派的成员合力创办了维也纳制造工场 (Wiener Werkstätte), 这是一个工艺作坊, 生产的产品种类包括家具、家居用品、织物, 甚至还有服装, 制造工场把这些产品都摆在自己拥有的店铺里出售, 这样, 它就既可以实际训练艺术家与工匠们, 又可以向他们提供经济支持。 | 008

维也纳制造工场很快就选择了一种相对简洁、基本上属于几何特性的风格倾向。同时, 有一些激进的维也纳建筑师, 比如阿道夫·卢斯 (Adolf Loos, 1870—1933) 这样的人, 开始有了一些建筑作品面世。与他们同时代的大多数人都觉得, 这些建筑绝无装饰, 其个性特征之奇缺真

是令人愕然骇异。二十世纪的所有设计都有一个共同的主要特征,这就是缺乏装饰,这种选择在意识形态和审美这两个方面都自有其理由。依卢斯看来,装饰只不过是浪费钱财。在他写的文章《装饰与罪恶》(Ornament and Crime, 1908)里,他论述道,一件物品上附加的装饰因素越多,被雇来制作它的工匠受到的剥削就越多:“如果我买一个素盒子所花的钱和买一个花盒子所花的钱是一样多的,那么,多出来的工作时间就能归那个工人了。”

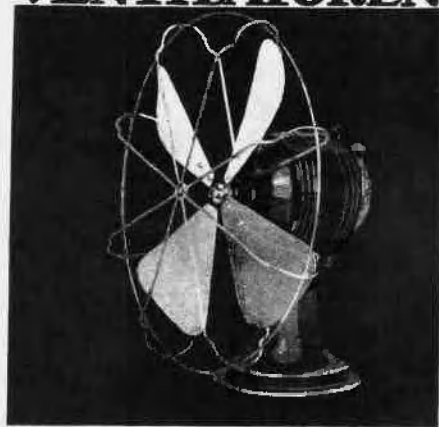
同一时期,在1896年,德国政府在驻伦敦大使馆里专设了一个职位,目的是为了建筑家赫尔曼·穆台休斯(Hermann Muthesius, 1861—1927)能够去研究英国的城镇规划与住宅政策,随即向德国方面做出汇报。穆台休斯在伦敦住了七年,后来,他出版了一本影响巨为深远的书:《英国住宅》(Das englische Haus, 1904)。

英国的居住建筑强调功能主义,具有一种庄重节制的个性,穆台休斯对此倾慕不已,他盼望在工艺制作中也能看到这种特质。他希望看到产品表现出原材料的特性,摆脱不必要的虚饰,能让大多数普通人买得起。他相信,装饰与机械化生产是水火不相容的。他写道,“我们想在机械产品上看到的,是平滑的形式,简化到只剩下了最基本的功能”。

从伦敦回国以后,穆台休斯被普鲁士商业部任用,主管各地的工艺美术学校。在他的游说之下,一些很知名的建筑师,比如彼得·贝伦斯(Peter Behrens)、汉斯·波埃齐奇(Hans Poelzig)、布鲁诺·保罗(Bruno Paul)这等人,分别在一些重要的大城市里担任了艺术院校的校长,比如,杜塞尔多夫(Dusseldorf)、布雷斯劳(Breslau)和柏林等地都被他们控制了。在英国教育改革家的影响下,穆台休斯鼓励各地积极兴办培训作坊,让学生在制作产品的过程当中学会一些本事,而不是纸上谈兵。

穆台休斯不仅致力于改革艺术教育,更加重要的是,他还努力劝说

AEG VENTILATOREN



009 | 彼得·贝伦斯，为德国通用电气公司设计的商标，1908年。

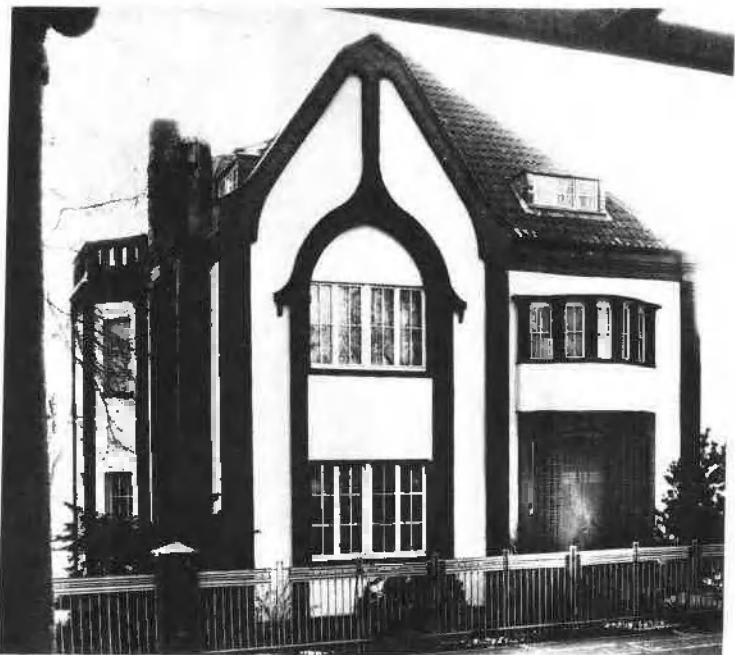
010 | 彼得·贝伦斯，为德国通用电气公司设计的电扇，1908年。

德国的工业家们，积极对优秀的设计进行鼓励。1907年，他成功地团结了十二位艺术家和十二位工业家，成立了一个组织，起名为“制造联盟”（Werkbund）。按照他们的计划，制造联盟应该安排工业界聘用设计师们，并且不断公开举办活动，指导人们对产品制作进行改进。它的目的是，协调艺术、工艺、工业和贸易诸多方面，从而改善德国产品的质量。

1907年，AEG（德国通用电气公司，这是德国最大的雇主之一）聘用了制造联盟的发起人之一彼得·贝伦斯（1868—1940）出任它的首席设计师。贝伦斯不仅为该公司设计了不少产品（电话、风扇、水壶和路灯之类），并且使公司印刷分发的宣传品具有一种明确的独家风格。此外，他还为AEG设计了一些工业建筑，其中最出名的一个，是位于柏林的德国通用电气公司透平机车间。

| 009, 010

贝伦斯的职业生涯生动地说明了，由莫里斯首倡的那些思想，是如何于跨世纪之际在德国得到了具体的实现。贝伦斯最初是一位画家，但



011| 彼得·贝伦斯给自己设计的住宅，位于达姆施塔特的马蒂尔达高地，1901年。这是“青年风格”[Jugendstil]的佳例，是新艺术风格在德国的翻版。

012| 亨利·范·德·威尔德在魏玛的家里，1910年。他自己设计了这座住宅和内部的家具。就连缝制软垫靠垫用的织物也出诸他的设计。

是，他关心的焦点很快就转向了设计领域，随即又转向了建筑。1898年，在达姆施塔特(Darmstadt)的马蒂尔达高地，一群艺术家聚居在一起，部分目的是要效仿英国的工艺美术运动，而贝伦斯正是这群艺术家中间的带头人之一。他与年轻的维也纳建筑师(也是分离派的成员)约瑟夫·玛利亚·奥尔布里希(Josef-Maria Olbrich)密切合作，设计了自己的住宅以及室内的所有细部，从门把手、家具直到餐具，巨细无遗。

011 |

1903年，贝伦斯离开了达姆施塔特，前往杜塞尔多夫。他接受了穆台休斯的任命，到杜塞尔多夫去担任当地的工艺美术学校的校长。由于意识到了工业化的深刻意义，意识到了机器具有无限的潜力，他重新安排了学校的课程，希望能够借此让传统的工艺技巧与机械化生产重新协调起来。“什么时候、用什么方法，才能把我们这个时代的伟大的技术成就，变成为一种成熟的、高级的艺术，这个问题至关重要，在人类的文化中具有深远的意义。”德国人力图把艺术教育转变成现代的形式，他

们最早进行的若干尝试之一,就包括杜塞尔多夫的工艺美术学校。意味深长的是,阿道夫·梅耶(Adolf Meyer)就在这里上学,日后,他成了格罗庇乌斯的搭档。

随后,贝伦斯离开了杜塞尔多夫,前往柏林,他就是在柏林加盟了德国通用电气公司。莫尔·埃德华·让纳雷(Charles Edouard Jeanneret),日后自称勒·柯布西埃(Lé Corbusier)的那个人,在贝伦斯的私人建筑事务所里做了几个月的学徒。包豪斯未来的两任校长,沃尔特·格罗庇乌斯和路德维希·密斯·凡·德·罗,也都在这里干过。因而,贝伦斯的想法与设计实践都对包豪斯起到了重要的作用。

1912年,格罗庇乌斯加入了制造联盟,他在制造联盟的组织形式与政策制订上都起到了积极的作用。另外还有一位制造联盟的成员,即亨利·范·德·维尔德(Henry van de Velde, 1863—1957),他的作品与思想也对包豪斯造成了重要的影响。像贝伦斯一样,这位比利时人最初

也是一名画家（在第二代新表现主义画家当中，他是最优秀的人物之一），但是，他深信，要想担负起他心目中的那些社会责任，绘画并不是最好的载体。于是，他当了设计师兼建筑师。1910年时，他曾经这样写道：“无疑，正是约翰·拉斯金与威廉·莫里斯的作品及其影响，孕育了我们的精神，激发了我们的行动，彻底更新了装饰艺术领域里的装饰与形式。”不过，他所设计出来的方案，既可以用于机械化生产，也可以用于手工制作。1897年，他宣称自己的理想是，“把我的创作增殖一千倍”。

1924年，格罗庇乌斯写成了一篇文章《国立包豪斯的观念与发展》（Concept and Development of the State Bauhaus），行文之间，他承认，这所学校应该感谢“英国的拉斯金和莫里斯，比利时的范·德·维尔德，德国的奥尔布里希、贝伦斯……以及其他一些人，最后，还有德意志制造联盟”，他们全都“苦心探求，并且最先找到了一些方法，重新把劳作的世界与艺术家们的创造结合起来”。

至少从实际因素的角度来讲，包豪斯最应该感谢的人就是范·德·维尔德了。一开始，包豪斯在魏玛的所作所为，不过是把范·德·维尔德已经着手在做着的事情继续做下去罢了。1902年，范·德·维尔德被召到魏玛来，“通过进行设计，制作模型、样本之类的手段，向工匠和工业家们提供艺术灵感”。这个“私人工艺美术讲习班”是“一个支持工匠与工业生产的机构，它在某种程度上更像是一个实验室，免费向每位匠人或者工业家提供建议，帮助他分析与改进产品”。于是，范·德·维尔德就实现了“让艺术家、工匠与工业家进行合作的梦想……比制造联盟的成立要早六年，比包豪斯则要早了二十年”。1907年，他的学校开始公开招生。包豪斯最初占用的校舍就是由这位比利时人设计的房子；格罗庇乌斯就任校长一职也是受了范·德·维尔德的引荐；包豪斯的许多课程的设置，都是为了保持范·德·维尔德最初的设想。

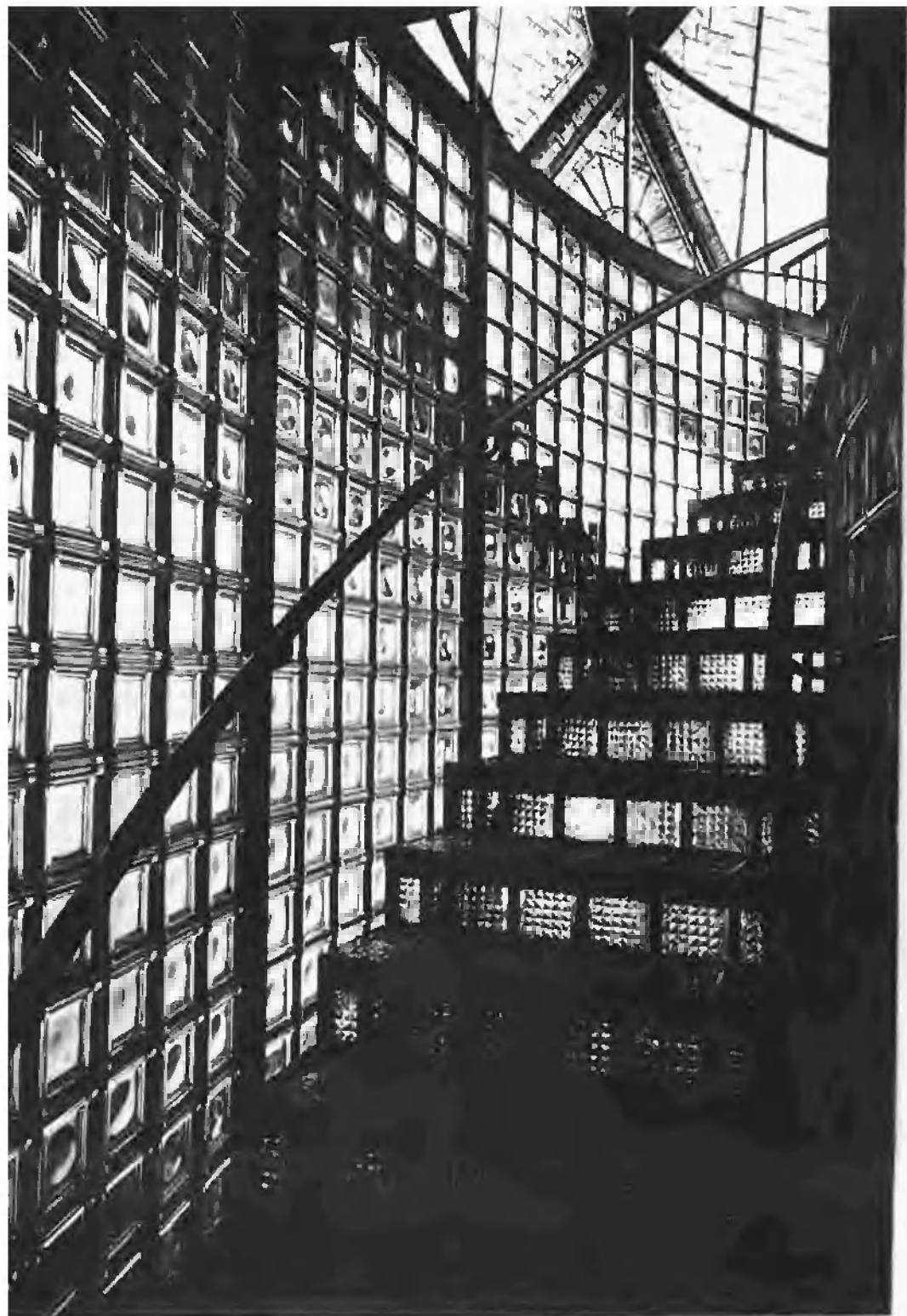


0131 由布鲁诺·陶特设计的“玻璃亭”，制造联盟科隆展，1914年。在这次展览闭幕以后，您在展览场地上的所有建筑，包括这一个，全都被拆除了。

1919年的《包豪斯宣言》有点儿语焉不详、半痴半喜，而且充满了乌托邦的幻想。在这个方面，它所借鉴的既不是贝伦斯，也不是范·德·维尔德，而是一次大战以前的表现主义。为了宣扬它的渊源，《宣言》中还配上了一幅木刻插图（木刻本来就是为表现主义者所偏爱的一种手法），采取了表现主义所特有的支离破碎的动态风格。

表现主义者迫切呼吁社会变革，甚至于革命：这些都应该是由于人类的意识发生了深刻的变革，从而自然而然地派生出来的产物。表现主义者狂热地相信，艺术能够改变世界。

1914年，制造联盟在科隆举办了一次展览，范·德·维尔德和格罗庇乌斯专门为这次展览而设计了供展出的建筑。另外还有一座古怪的建筑，是由布鲁诺·陶特（Bruno Taut）想出来的东西，一座用五光十



色的玻璃嵌板搭建而成的拱状房子。陶特的灵感来自于保罗·希尔巴特(Paul Scheerbart)的作品。希尔巴特并不是建筑师,而是一位作家,专好作奇思异想之语。由于受了他的启发,并且有现代材料以资敷用,陶特就用了七彩颜色和怪异形状,创造出了一座极其富于想像力的建筑。在这座“玻璃亭”的束带层上,铭刻着一些词句,是希尔巴特的文字,比如什么“彩色玻璃消弭仇恨”之类的。

泛泛而论,制造联盟颇有一些成员做出来的建筑设计属于表现主义风格的范畴,陶特只不过是其中的一员。他的梦想是,用奇幻的乌托邦方案,让建筑师去改造世界,也改造人类的思想意识。从几个重要的方面来看,表现主义者的理念与包豪斯努力想要实现的一些想法是息息相关的。格罗庇乌斯希望借助于艺术的方式,把他的学校变成社会变革的策源地;通过在包豪斯强调合作的重要性,既能把学生训练成工匠与艺术家,同时又能塑造他们的人格。

包豪斯还认为,一件至关紧要的大事就是,要把以往互不相干的若干学科与手段结合在一起,从而创造出“一个综合的、‘整体的’”艺术作品。这种信念也和表现主义者是一脉相承的。或许,这就可以为我们解释,为什么在格罗庇乌斯带到魏玛去教书的艺术家当中,竟会有偌多人与表现主义者的往来是如此的密切频繁。

141 在“玻璃亭”里,就连楼梯也是用半透明的玻璃砖砌筑而成的。

艺术教育改革

在 1914 年那会儿，全德国一共有 81 所专门的机构在从事着各式各样的艺术教育，而魏玛工艺美术学校只不过是其中的一个。在这些机构当中，至少有 63 所开设了工艺系。尽管其中有不少学校只限于进行初级的技术培训，但是，它们中间的大多数都和美术学院有着密切的联系，这就证明了，自从 19 世纪末叶以来，德国人一直在努力寻找着一种新的教育方式，想要用它来替代原有的学院体系，并且把工艺与美术紧密地结合起来。

在德国，进行教育改革的愿望非常强烈，这就派生出了两大基本要求。首先，一切艺术教育都应该以工艺训练为基础；其次，既然学校并不主张自己的学生囿于某个专门领域，那它就应该尽可能多地举办各种各样的活动。美术、种类极其繁多的工艺技巧，（如果有可能的话）还有建筑以及工程，它们都是平起平坐的门类。为了形容这种新奇的组织，德国人杜撰了一个新词 *Hochschule für Gestaltung*（最佳的译法是“设计学院”，但是这个译法并不完美），多年以后，格罗庇乌斯在包豪斯的第二阶段，即德绍的包豪斯，才用到了这个名词。

人们还进一步提出了要求，必须把那个向来令人恼火的顽症——“学院的自由”——做一个了断。这本是德国高等教育向来的支点，它允许每个学生自行其是地安排学习计划，直等到学生自己觉得已经彻底准备好了，才来进行结业考试。这种规则导致的结果是，出现了大量的“职业学生”，其中的一些学生早已人近中年，却还照样在大学里或者艺

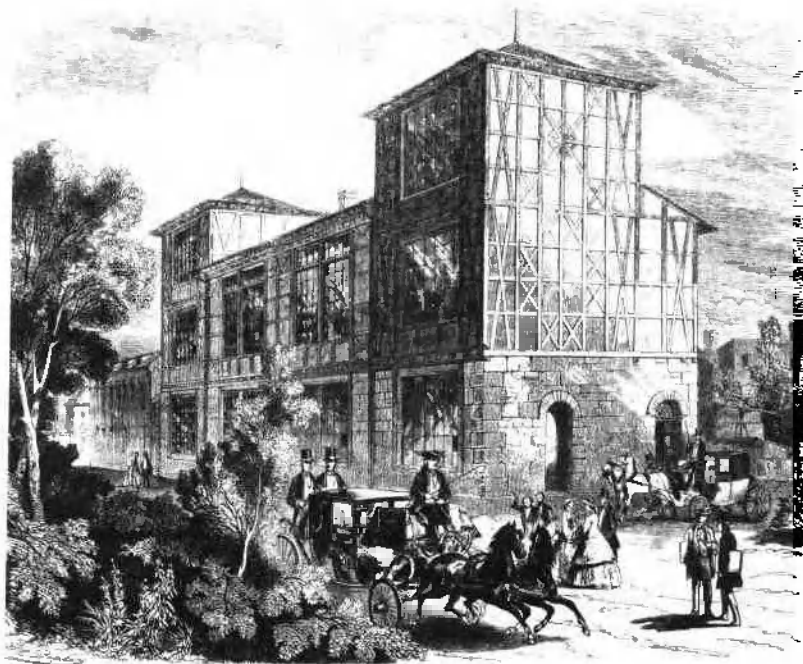
术学院里晃荡着。改革者们坚持认为，早就应该实行固定学制的规章制度，至于包豪斯呢，它的课程结构严谨，学生们必须在规定的年限里结束学习。

大多数改革家们都认为，应该把普通的初步课程作为教学大纲的一个基本组成部分。在初步课程的教学过程当中，富于艺术天分的学生能够脱颖而出，并且能够得到机会，尽可能多地接触各种手法以及技巧，这样，他才能够发掘出自己真正的天赋之所在。

贝伦斯在杜塞尔多夫执掌着一所工艺美术学校，建筑师汉斯·波埃齐奇的麾下则有布雷斯劳学院，它们都将美术、建筑与工艺的教育结合在一起，并且反对学科专门化。同时还有许多机构都在做着这样的事情，它们只不过是其中的两处而已。

在第一次世界大战以前，以及后来在战争期间，开始有越来越多的德国人相信，艺术教育的改革问题，关系到德国经济生死存亡的大事。德国比不得美国或者英国，它并不是一个富蕴原材料的国度，因此，它极其倚重它所特有的熟练工人以及它的工业力量，生产出复杂细致的优秀产品用于出口。社会对于设计师的需求与日俱增，要想满足这种需求，必须在艺术教育中采用全新的方法。

这就向我们解释了，为什么即使在战争正在进行着的关头，格罗庇乌斯和魏玛的官员们还能照样开始进行他们之间的磋商。这些官员们希望，一旦战争结束，就能立即重新开办工艺美术学校。（范·德·维尔德是敌对国的侨民，已经辞职。在此期间他的学校停办了。）这也解释了，为什么 1860 年建校的魏玛美术学院里的教授们得出了一个惊人的结论，认为进行教育改革是符合他们自己的利益的。在这件事情上，并不是政府的官僚们而是这些教授自己提出了建议，要把美术学院与重新开张的工艺美术学校合并起来；是他们自己无私地得出了一个结论，认为不应该由他们自己的人（即艺术家）来掌管新创办的学校，而应该



015 | 魏玛的第一所美术学校, 1860年由萨克森-魏玛大公兴办。

把它交在一位建筑师的手里。

就这样, 格罗庇乌斯在 1919 年时获得了任命, 他的任务并不是去新建一所学校, 而是去执掌合并以后的美术学院和工艺美术学院。在就任校长一职之后不久, 他就得到了批准, 把合并后的新学校取名为“国立包豪斯”(The State Bauhaus)。尽管如此, 在第一学年里, 学校还是更像原先的美术学院, 而不像是一个改革过的机构。它从美术学院那里接收了四位教授, 还接手了美术学院的全体学生。

为合并后的学校起名叫做“包豪斯”, 这实在是意味深长。名词 *Bau* 的字面意思是“建筑”, 而且它在德语里还会让人产生其他的一些联想, 这显然也正中格罗庇乌斯的下怀。在中世纪的时候, 泥瓦匠、建筑工人与装潢师的行会叫做 *Bauhütten*, 捎带着, 从这个行会里还衍生出了互

济会。*Bauen* 还有一层意思是“种植作物”，几乎毫无疑问的是，格罗庇乌斯想让他校的校名使人联想起播种、培育以及硕果累累之类的涵义。包豪斯应该训练工匠们，让他们把自己的技艺结合在建筑方案当中。他们的团结合作应该以中世纪的行会为榜样，在学校内部，应该形成一个与互济会一样向心的团体。

来自于前美术学院的教授们可能还没有醒悟过来，自己是卷到什么事情里面来了。在格罗庇乌斯到任以前，马克斯·西迪（Max Thedy）是美术学院的在任院长，他已经上了岁数，作风保守，而且精通肖像画。理查·恩格elman（Richard Engelmann）是一位雕塑家，和西迪有着同样的学院倾向；而瓦尔特·克莱姆（Walther Klemm）则是一位版画印制师兼绘图师，才华出众而且谨慎守成。在教学过程当中，他们继续沿用着常规的画室方法，过去他们自己也正是用这套方法被训练出来的。

照格罗庇乌斯看来，“教授”这个称呼散发着学院作风的臭气，他排斥这个词汇的用意是要向外界自豪地宣告，包豪斯反对学院习气。但是还不止于此。他把教师称为“人师”，把学生称为“学徒”和“熟练工人”，从而进一步表明，他的学校将以工艺为基础，是真实的、劳作的世界中的一个组成部分。

经过一段过渡时期以后，后来的课程设置极为严格，也让学生们面对了现实。任何一名学生，在包豪斯顶多可以呆满四年。在学校里随心所欲地无限期地耗下去，尽情享受自由自在的日子和学校的设施，这样的好时光已经一去不复返了。有些学生早在战前就已经注册就读于魏玛美术学院，而且他们还打定了主意，要在最优秀的画室里安营扎寨，现在，格罗庇乌斯当机立断，把他们全都扫地出门了。

包豪斯的教学基础不是画室，而是作坊。在德国的其他地方，也有一些“经过改革的”工艺美术学校，在它们开列出的课程单里，已经把作坊训练当成了一个重要的组成因素。但是，与以往的这些尝试相比较，

包豪斯还是能够脱颖而出，这是由于它那一环扣一环的作坊教学体系。不仅有每一门专项工艺的“大师”负责指导“学徒”，还有美术家也插手其中。前者教会学生们掌握工艺的方法与技巧，而后者则与工匠们密切合作，他们将带领学生去探索创造的奥秘，帮助学生发现自己独到的形式语言。学校对这类艺术家们的称呼是“形式大师”，对工匠们的称呼则是“作坊大师”，从理论上讲，这两类大师的地位是平等的。

包豪斯之所以能比德国所有“经过改革的”学校都更好，还应该归功于初步课程（*Vorkurs*）的特点。好像格罗庇乌斯原本并不打算要开这么一门课，但是，约翰·伊顿（Johannes Itten）说服了他。他最早聘用的教师中间就包括伊顿在内。1919年秋，初步课程以一种试验基础的形式面世，一年之后成了必修课。不过，一旦步入了正规，初步课程很快就在包豪斯的课程设置中成了关键的一个环节。同时，人们还把初步课程看做是一段试验期：如果有哪个学生在初步课程中表现得不尽人意，就不能获准进入下一步，接受作坊训练。

初步课程与作坊训练：这两个要素，就是格罗庇乌斯理想中的包豪斯的基本支柱。然而，在1919年的时候，大家一定还以为这个理想是永远也实现不了的。

奠基人

当魏玛的包豪斯开门招生的时候，沃尔特·格罗庇乌斯只不过才 36 岁，然而，已经有许多人认为，他在德国是一名引领风气之先的年轻建筑师。要想衡量他那时拥有了何等样的声誉，可以参照如下的这个事实——1915 年，阿尔玛·马勒 (Alma Mahler) 答应嫁给他，作曲家的遗孀、这个维也纳女人，在当时出了名的美人里数得上是狡黠机巧的一位呢。据马勒太太说，(在她与画家奥斯卡·科柯施卡 [Oskar Kokoschka] 之间的一段暴风骤雨般的恋情结束之后) 她初次结识了格罗庇乌斯，那时候的他“应该很适合去演《大歌唱家》(Die Meistersinger)，演里面那个瓦尔特·冯·斯托尔钦的角色”。

如果比较一下战前时期格罗庇乌斯的本来面目的话，可以说，在包豪斯初年的时候，格罗庇乌斯已经是脱胎换骨了。在战争期间，格罗庇乌斯是一名骑兵军官。机器摧毁一切的力量造成了骇人的景象，亲眼目睹这种景象，使他改变了过去一度抱持的乐观看法，不再认为机器给人带来的全部都是好处。他以前并不关心政治，现在则开始同情左翼观点。和左翼人士一样，他也同样相信，只有借助于剧烈的社会变革，才能够治愈德国的沉疴。

| 016

从格罗庇乌斯发生的信念转变来看，就很容易理解包豪斯的早期为什么具有那样的特点：包豪斯没有把着重点放在机器生产上，而是在强调着工艺技巧；它试图建立起一个微缩的理想社团；它在聘任教员时选择了一些具有乌托邦倾向的画家，教学大纲所提出的目标，既包括培



训技术才艺，又包括发展塑造学生的个性。上述这些方面都说明了，格罗庇乌斯不仅迫切地希望改革艺术教育，也迫切地希望改革社会本身。从他早年的活动当中，却很难看得出这些想法的征兆。

1883年5月18日，沃尔特·格罗庇乌斯出生在柏林。格罗庇乌斯家族与建筑界和教育界的关系都很密切。他的祖父是一位著名的画家，和著名建筑师辛克尔（Schinkel）是好朋友；他有个了不起的叔父，设计了柏林工艺美术博物馆，并且在博物馆的附属学校当过校长。格罗庇乌斯的父亲也是一名建筑师。沃尔特·格罗庇乌斯是在慕尼黑和柏林学的建筑。他很快就毕业了一——只用了五个学期——在这期间，他的学业中断过一次，在第十五轻骑兵团当了一年的志愿兵。1907年，他刚一获得学位资格，就在柏林加入了贝伦斯的设计事务所，正是在那一年，贝伦斯被德国通用电气公司委任为首席设计师。

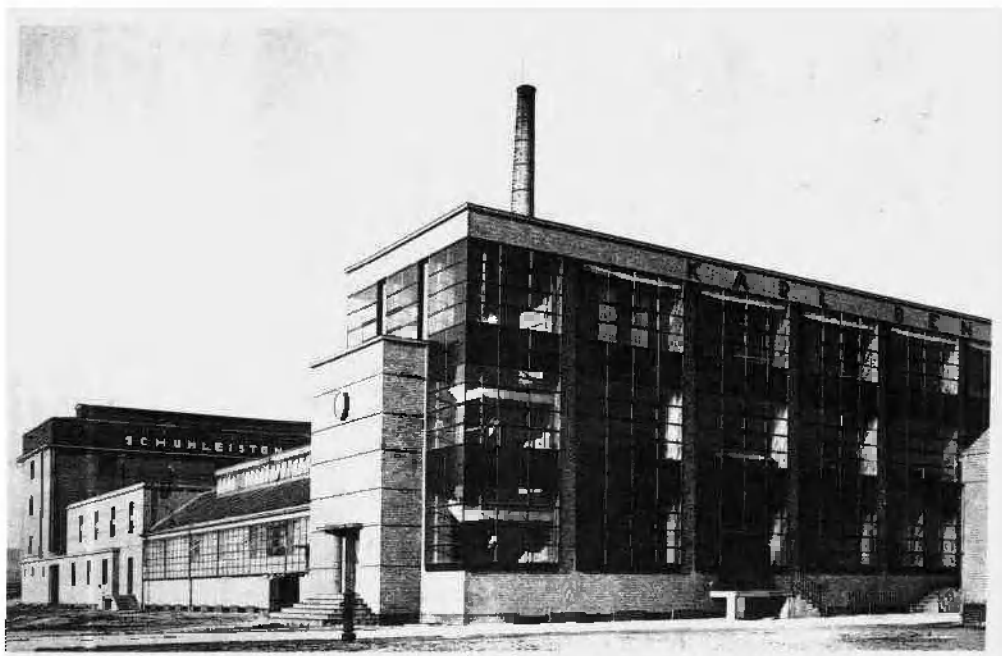
三年以后，格罗庇乌斯离开了贝伦斯，开始创办自己的事务所。他几乎立刻就接到了令他一举成名的项目委托：在莱茵河上，希尔德斯海姆（Hildesheim）附近有一个小镇阿尔费尔德（Alfeld），那里开着一家鞋楦制造厂，这就是法古斯工厂（Fagus）。格罗庇乌斯与阿道夫·梅耶（其后多年都一直是他的搭档）一起为法古斯工厂设计的建筑远远地超越了时代的水准，简直令人大吃一惊，尤其是，它独出心裁地利用了钢材和玻璃，替代了常规的承重墙。

1019

此时的格罗庇乌斯正在反思着设计与工程中的一些基本问题，作为他的思考的佐证，法古斯鞋楦厂并不是一个孤例。1910年，在阿尔费尔德的法古斯工厂完工之前几个月的时候，格罗庇乌斯写信给瓦尔特·拉瑟瑙（Walther Rathenau），此人是德国通用电气公司的总裁，也是一位极有影响力的经济学家兼政治家。格罗庇乌斯提议，应该成立一个公司，用标准化的预制构件来为工人家庭兴建住宅。

格罗庇乌斯决心就基本问题的原则进行调适，更进一步的证据是，





017 | [左上] 火车的柴油机车头。

018 | [左下] 中欧卧车及餐车股份公司 [Mitropal] 的一节卧铺车厢，1904 年。

019 | [右上] 格罗庇乌斯与阿道夫·梅耶合作设计的法古斯鞋厂，莱茵河上的阿尔费尔德，1910—1911 年。图中所示的是带车间的主要一侧。

020 | [右下] 与阿道夫·梅耶合作设计的办公楼，制造联盟科隆展，1914 年。在展览会闭幕以后，这座建筑，还有旁边也是由格罗庇乌斯设计的模型工厂，都被拆除了。



他开始参加制造联盟组织的活动。本书曾经在第二章里简略地描述过这个由建筑师、设计师和工业家们组成的松散组织。他以几种不同的方式在制造联盟里留下了自己的印迹。他和范·德·维尔德一起带领了一小群人,反对穆台休斯提出的标准化的要求。穆台休斯鼓吹推出国家规范——要给所有的东西都制定出标准——而格罗庇乌斯却深信不疑,一旦推行了穆台休斯的政策,设计师和建筑师们都会束手束脚,个人的创造性将会走向萎缩枯竭。

017, 018 | 依照制造联盟的精神,格罗庇乌斯开始试着插手其他主题的设计,其中包括家具、壁纸、一台柴油发动机的火车车头以及铁路客车里的设施。仍然是在阿道夫·梅耶的合作之下,他在1914年的制造联盟科隆020 | 展上还负责设计了一座小型的模型工厂。它的形式大胆,立面上用的玻璃揭示出了建筑内部的功能,而没有把这些功能隐藏起来。这座工厂的设计思想与在阿尔费尔德造的那个方案一样富于原创性。

就在制造联盟举办展览的那几个星期之间,战争爆发了。我们不太了解格罗庇乌斯在战争期间服役的情形,只知道他在西线参加了战斗(1917年的时候他在索姆河 [Somme]),受过重伤,两次被授予了铁十字勋章,直到1918年11月18日才获准复员。他是在1915年8月结婚的,第二年,他的妻子生不了一个女儿,名叫阿尔玛·玛侬(Alma Manon)。

1915年,范·德·维尔德推荐了三名候选人,预备从中选出一个来接替他,担任魏玛工艺美术学校的校长一职,在这些候选人当中就包括格罗庇乌斯。格罗庇乌斯显然是一个现代主义者,在这么一个古板守旧的城市里,他所抱持的想法显得十分格格不入;再说,他在教育与管理方面还都全然是个生手。尽管如此,魏玛当局还是立即就宣布了要聘用格罗庇乌斯,并且请他马上开始着手勾勒他对学校未来发展的畅想。

到了 1916 年 1 月，格罗庇乌斯就向魏玛当局提交了一份报告，概括叙述了他的计划。但是，学校此时已经关闭，校舍被军方征用，给部队充当了后备医院。不过，魏玛当局对这份报告还是郑重以待的。这份报告思路清晰，对当地的经济形势与社会形势的了解相当透彻。以魏玛为首府的大公国处在一个经济尚不发达的阶段。耶拿市(Jena)拥有享誉国际的玻璃制造厂肖特(Schott)，还有卡尔·蔡斯(Carl Zeiss)成立的摄影与光学公司，除此而外，在大公国的境内，几乎没有什么现代工业，熟练的工匠和小商人的数量比德国其他大多数地方都要多。很久以来，工匠们就感觉到了，机械化的微风正起于青萍之末。

因此，格罗庇乌斯在报告中首先进行了一个概述，讨论了大规模生产的方式导致传统的工艺技术发生衰退的情况。报告还提出“在艺术家、工业家和技术专家之间创立一种伙伴关系，根据时代的精神把他们组织起来，他们最终有可能将取代一切旧有的个人劳动的要素”。

如果学生在就读以前已经是一名训练有素的工匠，并且获得了设计委托，他就要带着这个委托任务到学校里来，在教师的指导下对设计的艺术进行完善，随即回到工厂或者作坊里去，把这个设计方案付诸实现。

魏玛的州务大臣认为这些建议十分完美，但是，他并未就此决定工艺美术学院未来的出路。更加亟须解决的迫切问题接踵而至。然而，格罗庇乌斯对此事未尝或忘，战争刚一结束，他就致信当局，提醒他们以前进行过的磋商，并且声称：“很久以来，我一直都在全心全意地设想着，怎样才能给魏玛注入一种全新的艺术生命力，为此，我专门设想出了一些计划。”1919 年的 2 月和 3 月间，他经常跑到魏玛去讨论这些计划，参与讨论的人里包括奥古斯特·鲍德尔特(August Baudert)，他是图林根共和国的临时首脑。格罗庇乌斯还力图谋取当地望人的支持，其中包括魏玛剧院的院长恩斯特·哈特(Ernst Hardt)。4 月 1 日，格罗庇

乌斯被聘为美术学院的院长,4月12日,他受命将美术学院与重新开张的工艺美术学校进行合并。

两天以后,他致信恩斯特·哈特,勾画了他心目中的长期规划

我对魏玛的设想可不是小打小闹……我坚信,恰恰是由于魏玛具备了国际声誉,它才最适于为思想的共和国奠基……我想像,在魏玛的贝尔韦代尔山丘(Belvedere hill)的四周盖上无数建筑,中心的地方盖的是公共建筑,剧院,音乐厅,最终的目标是一座宗教建筑。每年夏天,都会在这里举办最受欢迎的庆典……

在战争期间,格罗庇乌斯的精神上与躯体上都留下了创伤,因此,他来到魏玛的时候,好像是政治使命感十足。用他自己的话来说,“像每个动脑子思考的人一样”,他感到了“必须改变人们的思想”。他开始相信,“由于资本主义与强权政治,我们这个民族的创造力已然昏昏欲睡,数目惊人的布尔乔亚庸人正在窒息着生机盎然的艺术。布尔乔亚知识分子……已经证明了,他们没有能力为德国文化充当栋梁”。

至少在某些目标上,格罗庇乌斯对左翼的革命家是认同的。1919年时,他曾经在莱比锡做过一次演说,他在演说中谴责了“对权力和机器的危险崇拜,它使我们忽略了精神的方面,走向了经济上的无边欲壑”。他还加入了新近由建筑师、艺术家和知识分子成立的一个左翼联合组织——艺术工作苏维埃(Arbeitsrat für Kunst),并且在1919年初担任了它的主席一职。艺术工作苏维埃所追求的目标是,让那些富于创造力的021 | 人们能够直接参与打造新型的社会秩序。它的宣言(由布鲁诺·陶特草拟)里说,“艺术与人民必须联合起来”;在艺术工作苏维埃的一份出版物中,刊登了格罗庇乌斯的一篇文章,他写道,“社会主义国家的真正任务是,终结重商主义的邪恶势力,让人民中间重新绽放起建设的活跃精神”。



0211 艺术工伴苏维埃出版的一份小册子里的木刻插图,1919年4月。它采用了表现主义的风格,作者大概是马克斯·佩克斯坦[Max Pechstein]。

战后,格罗庇乌斯还在柏林参加了另外一个左翼的艺术家组织,即“十一月集团”(Novembergruppe)。但是,就算他是一名社会主义者,他所信仰的社会主义也是纯属空想的那一类。如果说,他曾一度同情过任何一个政党的目标,那么这种同情也很快就让位给了他对一切有组织的政党的憎恶。1920年6月,他在致一位友人的信中写道:“我们必须摧毁政党。我希望在这里建立起一个非政治的社团。”

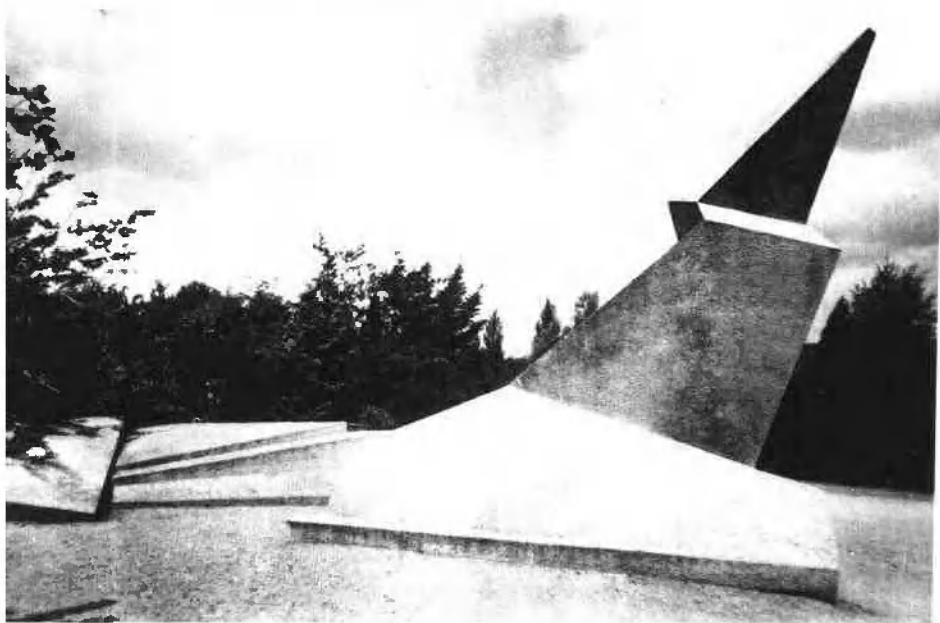
包豪斯确实需要变成一个“非政治的”社团,以免它自己的信念授人以柄,让它的政治对手借机发难。1920年3月,魏玛枪杀了一群罢工者;六天以后,上百名同情者出席了这群罢工者的葬礼,包豪斯的学生也去参加抬棺,这些棺木是在包豪斯的校园里做成的。据阿尔玛·马勒说,“包豪斯全体都出席了,而沃尔特·格罗庇乌斯……后悔他被我劝阻,没有亲自参加。但是,我只希望他不要参与政治活动”。就是格罗庇乌斯自己,也强烈地希望他的学生们不要干预政治,3月24日,他给八名学生去信阐明校方的立场,说学校不能苟同他们在葬礼上的示威行

022 | 为。然而没过多久，格罗庇乌斯为死难的罢工者设计的纪念碑就矗立在魏玛的公墓里了。

委托他设计这座纪念碑的是当地的商业联合会，他们从几个候选方案当中选出了格罗庇乌斯的方案。纪念碑由包豪斯的石刻作坊协助建造，是用混凝土浇筑而成的，它十分神似于表现主义建筑，是一个矮胖的角状体块，活像一块巨型的水晶，从一个低矮的、几乎是圆形的围合基座上向斜上方升起。格罗庇乌斯有一些朋友在制造联盟里，专会设计这种奇异的建筑。这个纪念碑不但透露出了格罗庇乌斯的政治同情，而且还表明，他的建筑手法也发生了与此协调一致的变化。没有人能够想像得到，法古斯工厂的设计人竟然也会设计出这样的东西来。

1919年4月，艺术工作苏维埃在柏林举办了一次展览，展出的主

022 | 格罗庇乌斯设计的“三月死难者纪念碑”，混凝土材质，魏玛主公墓，1921年。纳粹时期它遭到了严重的破坏，因而后来重新被修复了。



题是乌托邦建筑。格罗庇乌斯为这个展览写了一篇文章，流露出了他在这段时间里的所思所感。文章呼吁“为建设未来的大教堂提出创造性的构想，用这个构想把所有的一切——建筑、雕塑与绘画——都重新浓缩在同一个形式当中”。更加令人吃惊的是，文章还对设计领域里的功能主义嗤之以鼻：“由实用与需求所形成的东西绝不能遏止人们的梦想，那建设一个新的美好世界，那浴火重生的精神统一，过去，它曾经为我们带来过哥特式大教堂的奇迹……”

如果说，在包豪斯的这段草创时期里，格罗庇乌斯在想些什么还算容易厘清的话，那么，他每天都在干些什么可不容易说得清楚。他终日里忙得焦头烂额，应付管理、确保资金的来源、处理公共关系、选录教员和学生，此外，他还在继续操持着他的建筑设计项目。除了担任校长一职以外，从1921年开始，他还掌管起了新开办的制柜作坊。直到1920年，他都是临时凑合着过日子的，后来，他才搬进了一套没配家具的公寓，一个人独自住着。阿尔玛·马勒留在维也纳，她在那里与作家弗兰茨·沃费尔（Franz Werfel）开始了一段恋情，这件事格罗庇乌斯早自1918年起就已经了然于心。他们于1920年离婚，在此之前，在极其偶然的状况下，格罗庇乌斯会希望她帮着招待一些重要的来宾，她就会到魏玛来走一趟。格罗庇乌斯于1923年再度结婚。

格罗庇乌斯是一个行事稳妥的管理者，在政治上极其机敏，而且，在有必要的时候，处理人和事件的手段都很圆滑老练。从他的通信中可以看出，担任包豪斯的校长绝不仅仅是给他又多添了一份工作而已，其他所有的一切，包括他个人的建筑设计业务在内，都被他推到了次要的地位上。他孜孜不倦地维护着学校和学生们的利益。学校内部的冲突就已经够严重的了，但是，相形于外界对包豪斯发起的非难而言，内部的冲突又何足道哉。

问题重重

在德国, 1919年这个年头, 想要兴办任何事情都不是个好年头, 更不用说要创办一所独辟蹊径的艺术学校了。在德国战败、德皇逊位之后, 举国上下都陷入了一片混乱当中。

尽管政治动荡对魏玛的波及比较弱, 这里也照样是一个诸事不宜的地方: 它的居民人数约有 4 万, 城市太小, 又几乎没有什么工业。魏玛曾经是一个大公国的首府, 它的文化历史颇足自豪, 于是对新奇玩意儿便心存疑虑。狭窄的街道、板条抹灰的房子、欢乐的广场、小巧的城堡和风景公园, 这些元素为它渲染上了一种田园诗般的气氛。在这里工作与生活过的有歌德与席勒, 还有两位画家克拉纳赫兄弟 (Cranachs)、音乐家巴赫 (J. S. Bach)、诗人维兰 (Wieland), 比较近一些的还有音乐家李斯特。德国启蒙运动的关键人物赫得 (Herder) 在魏玛当过许多年的神父。人们坚定不移地确信, 在魏玛的空气里, 一定蕴涵着激发伟大文学作品的触媒, 于是, 在 19 世纪, 有大群的末流文人在这座城市里定居下来。1900 年, 尼采在魏玛辞世。歌德与席勒的遗产挂在这个城市的脖子上, 沉甸甸的。

1919 年, 临时联合政府把首都定在了魏玛, 这个政府的最终形式尚有待于新的国家宪法来确定。1 月 19 日, 全国议会经选举产生。1919 年 2 月 6 日, 议会第一次召开全体大会, 制订宪法。大会的会址没有选在柏林, 而是设在了魏玛的国家剧院, 因为游击队正在首都出没着, 而人们以为他们不会来此地骚扰。即便如此, 军方还是派了一个士兵小分

队去魏玛驻守着。4月5日,魏玛发生了一次大规模的示威活动,矛头直指全国议会。一个星期以后,魏玛的失业者们极其激烈地抗议食品的搭配不公(此外还有其他抗议内容)。正是在这个纷扰频仍的时刻,4月11日,格罗庇乌斯抵达了魏玛,他是来签订聘书的。

和别处一样,魏玛的市政当局是临时在任的,这首先就导致了管理上的混乱局面。无论做什么事情,都几乎一个钱也没有;就算有几个钱,也没人知道谁才有权力来调拨款项。

直到包豪斯创办了整整一年以后,新的德意志共和国才颁布了国家的形态以及管理形式。魏玛被选为图林根联邦的首府。由图林根的教育与司法部长负责管理包豪斯的事务。

考虑到当局的情况是如此混乱一片,包豪斯竟然能够上路,这可真是一个奇迹。考虑到经费与得当设施的极度匮乏,包豪斯竟然能够存活下来,这就更是一个奇迹了。它占用的一部分校舍属于原来的工艺美术学校,一部分校舍属于原来的美术学院。这两个学校彼此之间挨得很近(在同一条宁静小巷的两侧),但是,并不是马上就能用得上所有的房间。在战争期间,部队征用了工艺美术学校的一部分校舍用做医院和仓库,至今还没有腾出来。还有些房间又在1919年的时候被全国议会的卫队占用了。大多数的房间里没有人工照明设施,少数的屋子里配着煤气灯。用来采暖的燃料在几年之内都是个大问题,全靠校长典型的灵光一闪,这个问题得到了部分的解决(至少是在1919年)。格罗庇乌斯做出了一些安排,直接雇卡车从矿区收煤,学生们可以帮着卸车来挣饭票。

校舍拥挤、采暖不足,这些问题都还数不上是最严重的。有好几个作坊已经投入了运行,但是,必不可少的基本工具和器材却极其匮乏,这才是最大的麻烦。直到1920年3月,格罗庇乌斯还在向当局恳求,立即向包豪斯提供资助。“没有材料,没有工具,我们就没法工作!我认为,

| 023



023 | 1920年时的格罗皮乌斯。

024 | 魏玛的美术学院，由范·德·维尔德创建于1904年至1911年间。1919年以后，包豪斯的管理部门、教室和画室就安置在这里。图中照片是从范·德·维尔德的工艺美术学校的主入口取景，包豪斯也把这个学校合并在内了。

如果还不能得到援助，包豪斯以后的生存就成问题了。整个为许多人不



更多的批评来自于另外一类人，他们深信，包豪斯没有充分地吸纳以前的美术学院，反倒是扼杀了它。老美术学院有几名教员留在包豪斯里教书，他们很快就转变了立场，反对起格罗庇乌斯来，而且煽动着要重新恢复美术学院。1920年1月，马克斯·西迪写信给格罗庇乌斯，责备他“培养了艺术上的无产阶级：……我深信，这些年轻人在包豪斯上完学以后，连当个工匠都不见得能胜任，更不要说想当个画家了”。西迪委婉地谴责了格罗庇乌斯对美术的看法，然后还说，“提香、鲁本斯、委拉斯凯兹、伦勃朗，不应该把这些人的艺术创作都说成是‘沙龙艺术’，唯一的理由只是因为他们创作的时候没有与任何一座建筑产生关联。绘画本身就是自足的目的”。后来，西迪便不再支持格罗庇乌斯推出的学校发展计划了。

1920年9月，经过魏玛当局的批准，包豪斯被分割了，重新办起了一个绘画学校。西迪和老美术学院曾经聘用过的其他艺术家们离开了包豪斯，还带走了28名学生。1921年4月，新的国立美术学校成立，老美院得到了新瓶装旧酒式的恢复。这么快就摆脱掉了一个对头，格罗庇乌斯一定为此人松了一口气，不过，他也一定为如此这般地放弃它而感到了郁闷，因为这样一来，他的那个人纲就塌陷了一角支柱。包豪斯再也不能声称自己把工艺与艺术统一在同一个屋顶下了。新的美术学校仍然与包豪斯共用着校舍和设施，不过，他们总是在为了谁该用哪个而争吵个没完，更不用说，他们还要尽量给自己多抢到一些预算的份额呢。

这些矛盾冲突，再加上设施的匮乏，打击了许多学生的士气。本来，他们入学的时候可是满怀希望的。尽管他们囊中羞涩，但还是极其乐观地期待着，自己能利用一段宁静的时期，发展成为一名艺术家。然而，他们的眼前似乎只有过不尽的难关。学校本身都步履维艰，在其他的地方谋生也很困难。大多数学生都在城里的青年旅店寄宿，大多数教员则住

在客栈里。少数幸运的学生获准在隔壁的一座建筑里帮工，而且还可以住在那里。

以学生的观点来看，包豪斯唯一真正让人高兴的事情，得数在原军队医院的洗衣房里建起了一个餐厅。餐厅一直开放到夜半，每天至少能为师生们提供一顿营养充足的伙食。格罗庇乌斯劝服了魏玛和外地的几个富人，捐资开办了“免费餐桌”，在这以后，数量有限的几个学生吃饭就不用花钱了。格罗庇乌斯还以（具有社会主义倾向的）图林根政府的嘉奖作为交换条件，募到了捐助的款项。即使是那些必须付费的学生，在餐厅里吃一顿午饭或者晚餐，也只不过要花上十分尼。大部分蔬菜都是学校自己的菜园子种出来的，这块地的位置在魏玛的城边上，大小约在7000平方米左右，是由政府租借给学校的。一名全时的园子由学生帮工，这些学生来这里干活挣饭票。这些措施都是性命交关的大事，因为大多数学生真正是一文莫名。运气最好的学生有家里给钱，或者是在魏玛的剧院里跑跑龙套，每晚能挣上两马克。他们来包豪斯的作坊里工作的时候，先就已经被额外打的工给累垮了。

一名学生回忆道：“我们有很多人晚上都在一家工厂里干活儿，这家工厂是制作图林根农民画的。我们在那儿得干上几个小时，一般是干到半夜，然后立刻就拿了钱。早上，面包房刚一开张，我们就冲进去买面包。到了中午时分，这面包就已经变得比前一天涨价的风吹得可凶着呢。”

由于遭遇了欧洲有史以来最严重的通货膨胀，格罗庇乌斯面临着困难处境更是雪上加霜。有好多学生绝对是囊空如洗，连鞋和衣服都买不起了。格罗庇乌斯筹到了一些钱，批发来了一些鞋了裤了之类的东西，分配给那些最急需它们的人。

很快，包豪斯的餐厅在学校里就成了最重要的一个地方，这儿成了包豪斯的社会生活中心，也是格罗庇乌斯梦想着的真正社团的基地。

格罗庇乌斯从一开始就已认定，包豪斯不应该简简单单地只是一个学校。他希望，在这个微缩的小社会里，学生们能够一起学会生活与工作，这个小社会应该能够详尽地示范出大社会的实际面目。为此，他推行了一些极其开放的措施，在当时可算是民主得惊人了。包豪斯的管理委员会专门给学生留出了两个席位，还鼓励学生们成立了一个联合会。每个作坊里都选出来了一名学生代表，校方做出的任何决定都会通知到他，而且，学生们还组织举办了许许多多各自独立的活动，其中包括举办艺术史的讲座，以及固定的星期六远足。

格罗庇乌斯知道，要想把他理想中的那种社团付诸实现，除了要求师生们在一起工作之外，还必须要求他们在一起生活。于是，他就制定出了一个计划，要用政府租借给包豪斯的一块地，在上面建起一座小房子。由于缺乏资金，这个计划胎死腹中。

如果说，大多数学生都和格罗庇乌斯有着共同的梦想，愿意建立一个理想的社团，那么，他们却并不是个个都能理解或者同情他在艺术教育方面的构想，愿意在联合作坊训练的基础上接受艺术教育。在报名入学的时候，大多数学生的理想都是希望自己将来能当个画家或者雕塑家，然而，校舍很拥挤，材料很稀缺，课程安排也极其轻视美术教学，这些新发现让他们沮丧到了极点。

这种沮丧倒是情有可原的。一开始，格罗庇乌斯在包豪斯的宣言里就很清楚地表明了，他有一些前卫的新型艺术教育的思路；而且，他似乎也很厌恶架上绘画。尽管如此，他聘来包豪斯教课的人选，显示出的却完全是另外一个理数。在1919年到1924年之间，被他委任为“形式大师”的九名教师当中，至少有八个人是画家。

最初，格罗庇乌斯的行事尚有受人掣肘之处。由于包豪斯合并了原来的工艺美术学校和美术学院，从其前身那里接收下来的聘任合约它便也不得不尊重有加。原美术学院的教授们在包豪斯的所作所为促使

格罗庇乌斯下定了决心，再多去聘一些美术家来——只要这新人是远离正统、旁门左道的——这主意可真够古怪。对于学校计划要教的课程——书籍装帧、木工手艺、金属加工，或者其他任何一种工艺技巧——画家们又能懂个什么呢？

如果考虑到各位形式大师的独特个性与专门兴趣，也许，格罗庇乌斯的聘任政策就不会显得那么古怪了。雕塑家马克斯（Marcks）、费宁格、伊顿、穆希（Muche）、施莱默（Schlemmer）、克利（Klee）、施赖尔（Schreyer）、康定斯基（Kandinsky）和莫霍利-纳吉（Moholy-Nagy），他们在1919年到1924年之间陆续来到了魏玛，个个都是极富原创性、同时也极擅长于自我表达的人。他们全都有兴趣研究基本问题的理论。除了莫霍利-纳吉以外，他们都被宽泛的表现主义思想吸引住了。然而，他们的作品彼此之间却并无多少共同之处。

在格罗庇乌斯对包豪斯的构想当中，有一个概念是很重要的：从本质上讲，美术与工艺并不是两种不同的活动，而是同一件事情的两种不同分类。画家，尤其是画家，比较关注艺术理论，容易欢迎新的想法，因而，在格罗庇乌斯的眼里，他们教起工艺学徒来，应该更胜过视野褊狭的旧式工匠们。这类的画家可以向学生们强调与解释一切艺术活动的共通要素。他们可以指点设计效果与色彩运用，指点形式与构图，让学生了解到美学的基础。简而言之，他们可以利用自己身为画家的经验，帮助学生创造出新的设计语法，而单靠历史旧例则是做不到这一点的。他们自己的绘画，就好像是源泉不断的创造性的蓄水库。

包豪斯的教员绝对不只限于这些画家。此外还有作坊大师们，他们在各自的工艺类别上都是技艺精湛的人。他们应该教学生们学会手工技巧和技术知识，而画家们则应该同时激励学生们开动思想，鼓励他们开发创造力。

格罗庇乌斯坚持认为，应该分别为每一个作坊选择那种创造性强

的艺术家来掌管一切，尽管如此，他起初对待这些艺术家们与作坊大师的态度，总是尽可能地视同仁。一开始，连他们拿到的薪酬都是一样多的。

尽管联合教学的方法听起来很让人振奋，但是它实际上并不是很成功。魏玛包豪斯的大多数画家们对作坊工作的兴趣索然，有些画家竟然至于拒绝去作坊参观。有几位形式大师预备提出艺术指导，而作坊大师却又反应冷淡。在频繁发生的口舌之争中，工匠们的实践专长难免助了他们一臂之力。这就意味着，作坊大师在教学当中的地位，比格罗庇乌斯事前的估计还更重要。这还意味着，包豪斯应承担要沟通工艺与美术之间的鸿沟，可是至少在建校之初，这道鸿沟其深依然如故。

大师们被分成了两个不同的种类，这就继续维持了古已有之的文化等级制度，而大师们在包豪斯内部的等级地位各不相同，实际上愈加加剧了这种状况。尽管并没有什么明确的说法，但是事实上，形式大师们得到的待遇普遍比他们的工匠同事们更好。从理论上讲，他们可以享受到同样的休假（开始是每年五个工作日，后来是每年四个星期），尽管如此，形式大师一直都在提出要求，而且实际上也确实获准长期离开魏玛，在外地工作，由于有了这种安排，他们在夏天里总是能到阳光灿烂的水滨去。与作坊大师们不同，他们会在夏季正式减少教学工作量，大多数画家从7月中旬至9月底都不会露面，这都已经成了定规了。

画家们在学校里的影响力也盖过了作坊大师们。所有的重大决定都由“大师议会”来做，这个议会里的成员只包括形式大师和学生代表，在做出决定之前，甚至不必去向工匠们请教一二。

作坊里经常会为点儿什么事争执起来。1921年5月，作坊大师们提出了加薪的要求。他们争辩说，他们和形式大师们不能比，学校禁止他们在校外出售制品挣点儿外快，而且，他们也希望能和所有其他艺术院校的教师一样，享有暑假。

1923年7月,作坊大师们仍然在抱怨着不平等待遇,他们还向校长致信,批评形式大师们对作坊太不关心,他们指使学生,未经作坊大师的批准就擅自制作作品,而且他们对工艺技巧本身就缺乏理解。他们还提醒格罗庇乌斯注意一个事头,尽管他们显然也遭受着通货膨胀同样的压力,发薪也是时断时续,但是,他们比形式大师挣的钱却更少。不管怎么说,薪水是够低的,要是比起工匠们在校外能挣到的钱来,就更是少得可怜了。1920年,石版画印工工会曾经向包豪斯提出过抗议,在印刷作坊里的大师挣到的钱,比工会规定的最低工资还要少。

在许多问题上,格罗庇乌斯宣扬出来的目标与他实际上的所作所为并不一致。对这其中出现的分歧,不能总解释成由于缺乏资金与设施,不得不做出令人痛惜然而却是必不可少的妥协让步。包豪斯号称是现代的、前瞻的学校,但是,它却致力于复兴传统工艺,充满了浪漫的中世纪精神的情调。它全力以赴地想要拆除美术与工艺之间的藩篱,但是,它聘来当教师的画家们却不知道如何制作陶坯、装接榫卯,而匠人和装帧工们则既不能画,又不懂雕塑。它骄傲地宣布,一切艺术活动的终极目标就是建筑,但是,包豪斯却没有合适的建筑系。施莱默从一开始就意识到了学校的主要缺陷,并且对此提出了批评,他在1921年写道:“在包豪斯没有建筑课,学徒们没人想当建筑师,至少因此他当不成。同时,包豪斯却还在捍卫着所谓建筑高于一切的想法。”

虽然说没有建筑课,但是,关于工程技术和建筑制图的课程还是有的。学校刚一开办的时候,格罗庇乌斯私人事务所里的合伙人阿道夫·梅耶就接受合约,成了包豪斯的一名兼职员工,虽然他显然更为事务所操心,而不是更关注学校的利益,不过,梅耶终究是在技术问题上对学生进行了定期的指导。格罗庇乌斯还迅速与魏玛工艺学院的院长保罗·克洛普弗(Paul Klopfer)签订了合约。魏玛工艺学院是当地一家公立的建筑商业学校,它的教学目标是培养泥瓦匠、管子工和木工,

此外还教一些基本的建筑工程理论与实践科目。

格罗庇乌斯与克洛普弗约定，包豪斯和工艺学院两校的学生可以互相选修对方学校的课程。工艺学院的教师也定期在包豪斯办讲座。1919年，六名包豪斯的学生参加了工程方案，克洛普弗每个星期在包豪斯讲四个学时的课。

1922年，克洛普弗离开了工艺学院另谋高就，格罗庇乌斯致信部长，急切地提出两校应该继续密切合作，并且提出，合并两校对双方都有好处。此信如同石沉大海，看来，在克洛普弗走了以后，包豪斯的建筑教育将仅限于少数几次定期的理论讲座。1922年，连梅耶的建筑制图课也停开了。

包豪斯在建筑方面的活动——如同在其他许多方面一样——一直是一团乱糟糟的。然而，如果断下结论说，在包豪斯早期的课程安排里没有给建筑留下一席之地，或者说，格罗庇乌斯根本就不打算为建筑留下一席之地，那显然都是不对的。

包豪斯的财政状况极为窘迫，它投入运行的作坊数量很少，学术派系之争直至1921年还没个头绪。如果我们考虑到上述因素的话，那它能得到任何成果都够让人惊讶的。由于有着这些困难，我们就很容易解释，为什么魏玛的包豪斯专以它的理论研究而光彩熠熠：理论比实践所要求的设施要少啊。

第一批教员

等格罗庇乌斯自己的校长位子一坐上,他就着手来聘任大师了。在他最早聘为形式大师的三个人当中,有两个人是画家,那另外的一个是雕塑家,对陶艺和印刷技术都很感兴趣。两位画家分别是约翰·伊顿和里昂耐尔·费宁格(Lyonel Feininger),雕塑家则是格哈特·马克斯(Grehard Marcks)。他们都和柏林的一家画廊“风暴”(Der Sturm)有联系,在一次大战以前,这家画廊是国际前卫艺术在德国的中心,也是表现主义汇聚的焦点。

对学校来说,最重要的人物是画家约翰·伊顿(1888—1967),尽管他肯定并不是最优秀的艺术家。他有一些奇异的信仰,是一位异常明智的教师,也是圣人和吹牛大王的古怪混合体。据他后来的同事罗塔·施赖尔(Lothar Schreyer)说,伊顿“心里很有数,在艺术教育领域里,他的见解是一件具有国际意义的事件”。

伊顿是瑞士人。他原本是一位小学教师,受的是福勒倍尔教学法(Froebel Method)的训练。稍后,他决心要当个画家,就去上了斯图加特美术学院,当时,抽象主义的一名先锋人物阿道夫·赫尔策尔(Adolf Hoelzel)正在该校执教。

在格罗庇乌斯邀请伊顿出任形式大师的时候,他正在维也纳自己开着一家私立学校,发展着一种新奇的艺术教育方法。他借鉴了俾士塔洛齐(Pestalozzi)、蒙台梭利(Montessori)和弗兰茨·齐赛克(Franz Cizek)的教育技巧,作为自己的一部分基础。他与阿诺德·勋伯格

(Arnold Schoenberg) 周围的圈子有联系,也认识阿道夫·卢斯,卢斯曾于 1919 年在奥地利首都组织过一次伊顿的作品展。格罗庇乌斯可能是从“风暴”画廊举办的展览中熟悉了伊顿的画作,他很可能对伊顿的独特教学方法知之甚少,聘请伊顿完全是听了阿尔玛·马勒的举荐。伊顿甚至并不是格罗庇乌斯的首选。1919 年 4 月,这位校长先是向柏林的表现主义画家、舞台设计师凯撒·克莱因(César Klein)提出了邀请,要他到包豪斯来。克莱因答应了,但是却爽了约。

伊顿的个性、行为与信仰,绝对不缺乏古怪色彩,它们真是古怪异常,竟至子遮蔽了人们的视线,让人看不到他作为一名教师的巨大成就了。然而,他的信仰与他的教学方法,这两者是不能割裂开来讲的。

伊顿鼓吹神秘主义,无论对世界做出哪一种唯物主义的解释,都让他很是抵触。在战前与战后时期,中欧地区普遍盛行着各式各样的新信仰和伪宗教,伊顿就是一个信徒。这类东西当中,有一些已经渗透进了包豪斯。阿道夫·梅耶相信通神论。1922 年前来任教的康定斯基一直受鲁道夫·斯坦纳(Hudolf Steiner)的影响,信奉人智说。有几个逍遥派的鼓吹者、神秘恢弘的教派的先知,都在包豪斯出没着,其中包括古斯塔夫·内格尔(gustav nagel),他极力推动着若干种主张,其中包括废除大写字母,所以他把自己的名字都拼成了小写,这种做法也预示着包豪斯日后的印刷风格。另外还有一个游游荡荡、自命先知的人是鲁道夫·豪泽(Rudolf Hausser),他尽力劝导包豪斯的几名学生皈依了他的教派,还带着他们离开了包豪斯,跟随着他去朝圣。

伊顿的信仰和这些人的一样稀奇古怪。他信的是“拜火教”(Mazdaznan),从古代的拜火教(Zoroastrianism)发源而来,与印度拜火教徒(Parsees)的信仰差相仿佛。这个教派的创始人是一个德裔美国摄影家,自己取名叫 O·Z·A·哈尼什博士(Dr O.Z.A.Ha'nish),他名字里的“Z”代表的的意思就是“拜火教”。



025 | 在魏玛的一个摄影室，漫游使徒古斯塔夫·内格尔。

拜火教徒认为，世界是一个战场，为了争夺霸主的地位，“恶”总是不断地在向“善”进行着挑战。（代表“善”的神是阿乎拉·马兹达[Ahura Mazda]，拜火教徒的称谓即起源于这个名字。）拜火教徒还认为，通常被人们解释成现实的东西，其实只不过是一层障眼的纱幕而已，它让人们看不到更高的、更可信赖的存在。为了使思想与躯体能够更好地接受真正的现实，拜火教规定了一整套大纲来锻炼头脑和体力，它严格地规定素食，还要求信徒们定期地斋戒和灌肠，以便净化整个身体系统。

伊顿实实在在地遵守着这些个规定。作为内心信仰的外在征象，他剃光了头，穿着一件松松垮垮的长罩袍。伊顿做的每一件事情都是由他的信仰所决定的。作为一名教师，他相信，每个人都具有与生俱来的创造天赋，只要依靠拜火教，就可以把他们天生的艺术才华解放出来。

| 026



026 | 约翰·伊顿，身着自己设计的罩袍。

实际上，由于伊顿的影响，拜火教竟然一度控制了整个包豪斯，这是因为，在两年多的时间里，这个瑞士人绝对是最重要的一名教师。从一开始，他就比任何一名同仁在学校里呆得更久，他住得离学校也最近。格罗庇乌斯派他担任形式大师的作坊数目最多，在包豪斯开办之后不久，格罗庇乌斯就采纳了伊顿的建议，要求每个学生都得先学六个月的初步课程，此后才能获准在任何一个作坊里作进一步的修习。伊顿独力负责这个初步课程，对选录修课的学生负有很大的责任，因而也就对包豪斯本身负有很大的责任。一名从前的学生回忆道：

我们被格罗庇乌斯面试过以后，还要通过所谓“一个人的学生会”的审核。我记得，被带进那间屋子的时候，我直发抖。那间屋子用石灰水刷得雪白，四壁萧然，只有一面墙上挂着个木

头的十字架。在一张简朴的铁床架边上，坐着一位形容枯槁的年轻人，身着僧侣式的罩袍。他的两颊凹陷，双眼闪烁着狂热的光芒。他是伊顿最信任的门徒之一。“真是个圣徒。”我的同伴喃喃道。这位年轻人上上下下打量着我，而我的同伴则毕恭毕敬地沉默着，站在一边。随即，他用狂喜的吟唱声调说了一些什么，又点了点头。他根本没有看我画的图，也绝没听见我的只言片语，但是我却通过了考核，被录取了。我们离开那间屋子以后，我的同伴向我解释道，“大师对他的直觉判断深信不疑”。

要想衡量伊顿的个性有多大的感召力，有一个依据是，他说服了大约20名学生来模仿他的衣着习惯与行为举止，还尽力在包豪斯创办了许多活动，这些活动显然和格罗庇乌斯的设想不是一回事。他甚至还劝说包豪斯的餐厅，放弃常规的烹饪手段，完全采用拜火教的养生食谱。那些食物原料被做成了大蒜味道的碎块，每当阿尔玛·马勒回忆包豪斯风格中最独具特色的东西时，就会想起那股“呼吸里的人蒜味儿”。

一度皈依过伊顿的一名学生保罗·西特伦（Paul Citroen）写道，那个节食食谱在比较丰衣足食的年代里大概还是挺棒的，但是，战后的德国满目贫困，他吃这种饭吃得一脸菜色。教规要求的净化举止之一是，在浑身上下的皮肤上刺出小孔，随后涂上油膏。于是，这些细小的创口开始化脓了，据称，这样就能让整个身体摆脱掉不洁净状态。

但是伊顿的教学又怎么样呢？由于现在世界各地的许多艺术院校都已经熟悉了他的教学方法，它们可能已经不像当年那样，能充分地显示出丰富的原创性和想像力了。他的主要成就是，设计并且推出了包豪斯的初步课程。

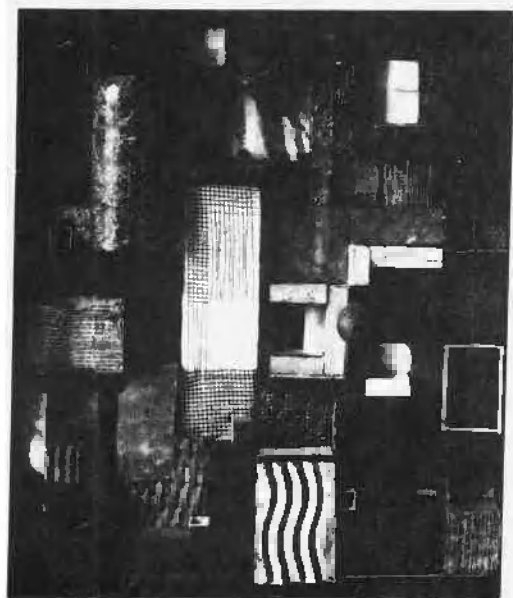
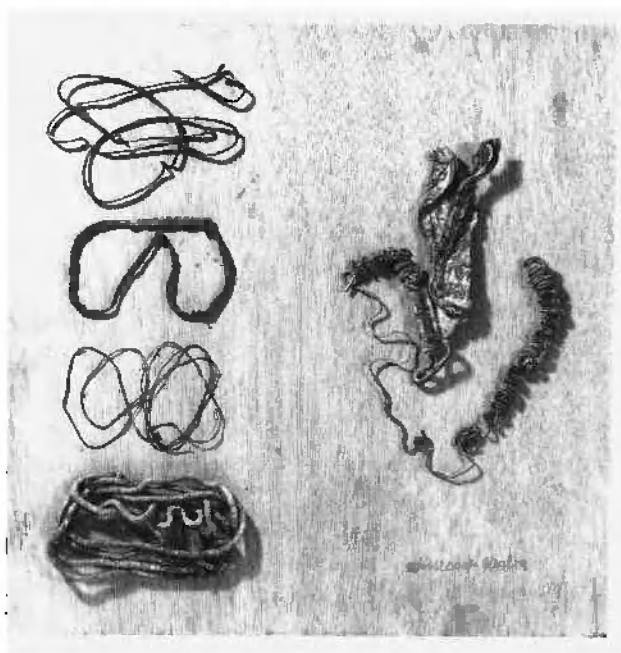
批评初步课程的人会认为，这是一种洗脑子的做法，学生以前学到的东西都被扫荡一空了，这样他们才能够接纳新的想法与手段。为它申辩的人则更喜欢认为，初步课程的首要目的在于，把每个学生内心沉睡

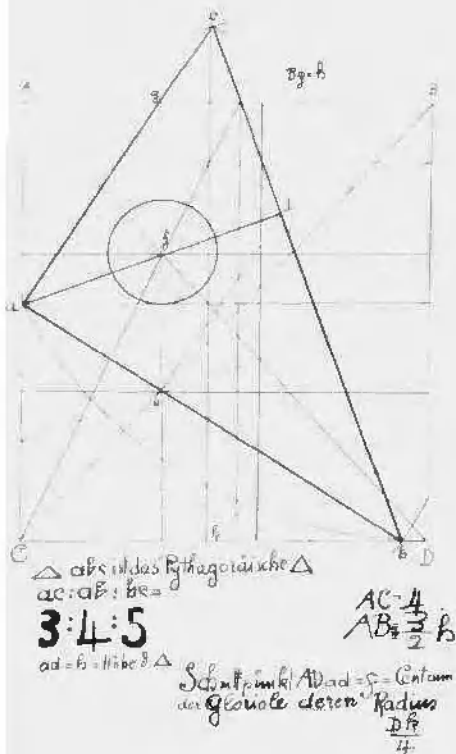
伊顿所开初步课程的学生习作选：

027 | [名] V·韦伯 [V. Weber], 材料研究, 1920 - 1921 年。

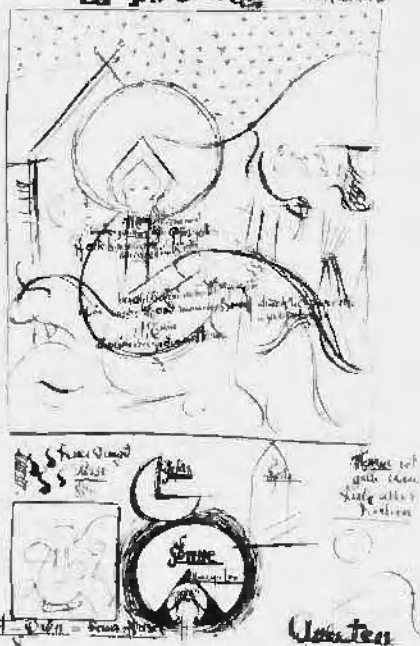
028 | [下方] W·迪克曼 [W. Dieckmann], 材料研究, 1920 - 1921 年。运用棍、绳、砖以及其他材料, 以求拓展触觉以及对不同质感排列的感觉。

029 | [下方] K·奥博克 [K. Aebok], 三维的材料研究, 用来创造一个具象的物体。





Anbetung



伊顿分析佛兰克大师 [Meister Francke] 画的《三博士来拜》[Adoration of the Magi]，发表在《乌托邦》上，魏玛，1921年。

030 | [左上] 原画。

031 | [右上] 韵律分析，用文字记录了颜色的含义。

032 | [左] 结构分析。

着的创造性潜能都解放出来。

027—029 | 伊顿要求学生做的两个练习作业特别重要。第一个练习要求学生把玩各类质感、图形、颜色与色调，既做平面练习，也做立体练习。第二
030—032 | 个练习要求用韵律线来分析艺术作品，目的是为了让学生们把握原作品的内在精神与表现内容。在开始尝试做这些练习之前，他要求学生先要磨练自己的身体与意志，辅助的手段是躯体拉伸、呼吸控制以及沉思冥想。

阿尔弗雷德·阿恩特(Alfred Arndt)还记得入学第一天去上伊顿的初步课程的情形。伊顿让学生们反复对他说“早上好”，但还是“认为我们还在昏昏欲睡、口齿不清。‘请站起来。你们必须要放松，彻底放松，不然就没法工作！转转头！照这样！再使点儿劲！你们的脖子还没睡醒呢……’”

把练习作业变成一种游戏，这种做法有着多种多样的渊源。多少有点儿达达主义者的意思，他们惯于运用一切能想像得到的材料进行拼贴及装配；还有点儿赫尔策尔的影子；更明显的先例是福勒倍尔寓教于乐的想法。照伊顿看来，所有的感觉都产生于对比：若是没有什么不同质的东西衬托着，一个孤立的东西本身是让人看不见的。正是出于这个原因，他给学生布置了无数的作业，要求学生和谐地组织互相对比的标记、色调、颜色与材质。

这些作业的分析类型会让人联想到，在传统的艺术教育中也同样会做一些构成分析，但是，它与那种老套之间的关联其实不过尔尔。它并不太关心一幅画的形式结构是什么，倒是更在意一幅画的潜在结构对其蕴涵着的意义能有些什么样的贡献。

伊顿还要求他手下的学生们去观察与诠释真实的世界。他要求他们去描绘自然界的物体——石头、草木之类的东西——这些写生的本身并不是目的，真正的目的在于磨练学生们的视觉感受能力。照理说写
033 |



038 | M·威勒斯 [M. Willers], 明暗研究, 选自伊顿教的初步课程的习作, 炭笔与铅笔, 1921年。

生作业应该有精确性的要求, 然而, 伊顿开设的人体绘画课却另有意图: 他不要求解剖学意义上的准确无误, 而要求学生独出心裁地去发掘与诠释模特摆出来的各种姿势。为了帮助学生进行这种诠释, 每堂课上 | 034 都一直不停地在放着音乐。伊顿设计的任何一个练习, 本身都并不是目的。它们都只不过是一种准备工作, 在通往独立自主的创造性的道路上, 它们都只是一步台阶而已。

伊顿一开始还负责主管着几个作坊, 其中包括雕刻作坊、金工作坊、彩色玻璃作坊和壁画作坊。在这些作坊里, 他并不如那些工匠们(即作坊大师们)的影响大, 尽管如此, 在作坊里制成的大多数作品身上, 还是可以明显看出他更偏爱动人的独特形式, 远胜过了对于功能的要求。



034 | M·扬 [M. Jahn], 韵律研究, 选自伊顿教的初步课程的习作, 炭笔与铅笔, 1921年。

学生做成这样的作业, 都是因为伊顿坚持要求他手下的弟子们, 必须得强调每个指定主题的某些特定侧面。

然而, 在这个阶段, 任何一个作坊都并没有制造出多少作品来。初步课程主宰着一切, 而且更鼓励学生们多进行讨论, 而不是多动手。

伊顿在包豪斯所造成的巨大影响力很快就引起了人们的侧目, 关注此事的人当然包括格罗庇乌斯, 他认为, 自己的校长地位受到了损害, 自己对学校的原始构想也遭到了颠覆, 但他可不是惟一挂心的人。再说, 越来越多的学生也开始觉得拜火教的信仰很没意思。而且, 他们还注意到, 伊顿说的话经常是错的。有一次, 布置下来的作业要求学生以“战争”为题作画, 在评图的时候, 有一个学生从未应征上过战场, 伊顿却说他的画明显地表达了个人的参与感受; 而另外一个学生曾在战斗中负过伤, 他的画却由于“罗曼蒂克和过多幻想”而横遭指责。我们将会看到, 由于伊顿在包豪斯的内部引起了争执, 课程的设置不久就发

生了改变。

在魏玛时期最早接受聘任的教员当中，重要性仅次于伊顿的一位，当数擅长于雕刻的格哈特·马克斯（1889—1981），他的雕刻作品细长瘦削，韵致优雅，略具哥特气息。他的木刻也很有名，不太像表现主义的风格，倒是更像中世纪的风格。马克斯是制造联盟的一名成员（格罗庇乌斯就是在那里结识他的），他还为格罗庇乌斯和梅耶在科隆展览会上设计的餐室做过陶艺装饰。他还制作过一套瓷制动物的模具，制作工厂是施瓦茨堡（Schwarzburg）的瓷器工厂。 | 035 | 036

由于有过这些经历，马克斯就有了和工厂亲身进行合作的第一手经验，尽管这也很有限，但终究是不同于包豪斯的其他任何一位教员（格罗庇乌斯本人除外）。而且，在他被任命为形式大师以后，他在陶艺作坊里和大家相处得也十分融洽。

1920年以后，陶艺作坊办得十分成功，还有另一个原因是由于它搬出了学校本部，搬到了25公里以外的地方。后文有些章节专门叙述魏玛包豪斯早期的具体成就，将会写到陶艺作坊的组织方式以及他们制作出来的作品。

马克斯对包豪斯的贡献还包括他的版画印制技术。学校的印刷作坊大量印制过他的木刻作品。

印刷作坊里的形式大师是里昂耐尔·费宁格（1871—1956）。他是包豪斯最早聘用的三驾马车上的第三位成员，而且，从实际的效果来衡量，他也是最不重要的一位。费宁格是一位德裔美国画家，《包豪斯宣言》封面上的那幅木刻就是由他创作的。他在学校留任的时间之长，远远超过了其他任何一位同仁，其实他是自始至终都呆在包豪斯，但是他却没怎么教过课，也没有哪一年在包豪斯呆过半年以上的时间。 | 037

在费宁格被格罗庇乌斯聘用的时候，他已经48岁了，正经当个严肃画家才不过当了12年。在此之前，他的漫画作品非常成功。他给美国的

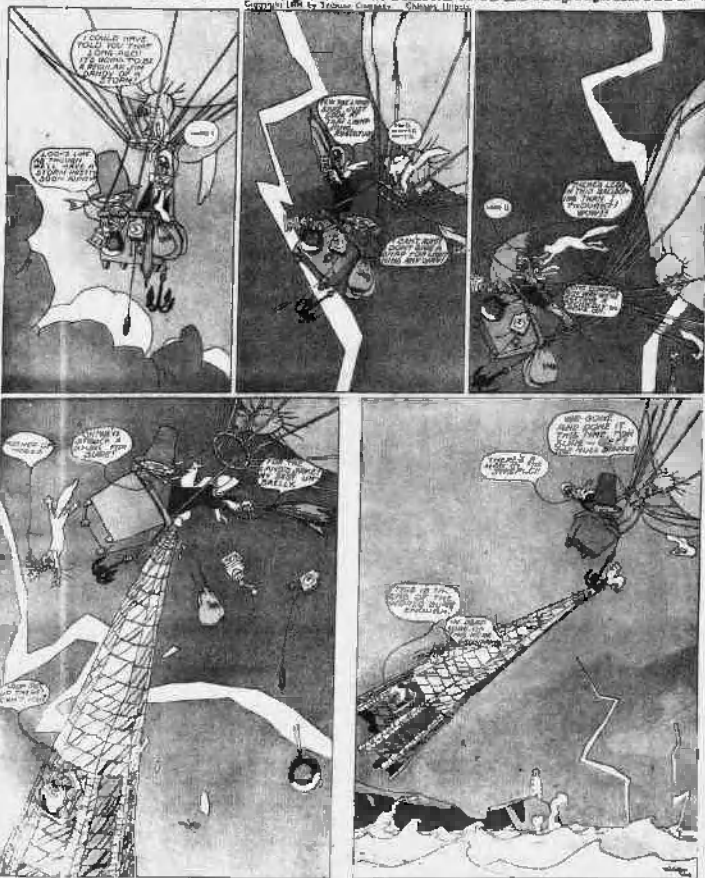


035 | 亚历山大·马克斯, 1921年。

036 | 亚历山大·马克斯, 《第一号》, 1921年。



15¢
Clear-Rick's Balloon Expedition shows into a Steeple, with results



038 | 里昂耐尔·费宁格，
《幼儿园孩子们的轻松探险》，《芝加哥周日论坛报》漫画版的彩色头版，1906年。在费宁格的绘画作品里，这些漫画所显示出来的强烈的直线性得到了进一步的发展。

037 | [左] 费宁格，1920年。

039 | [右] 费宁格，《Gelmeroda - 9号》，布上油画，43 × 31 1/2英寸 [109 × 80厘米]，1926年。



038 | 报纸画一些漂亮的连环漫画，也替德国杂志画一些政治画。

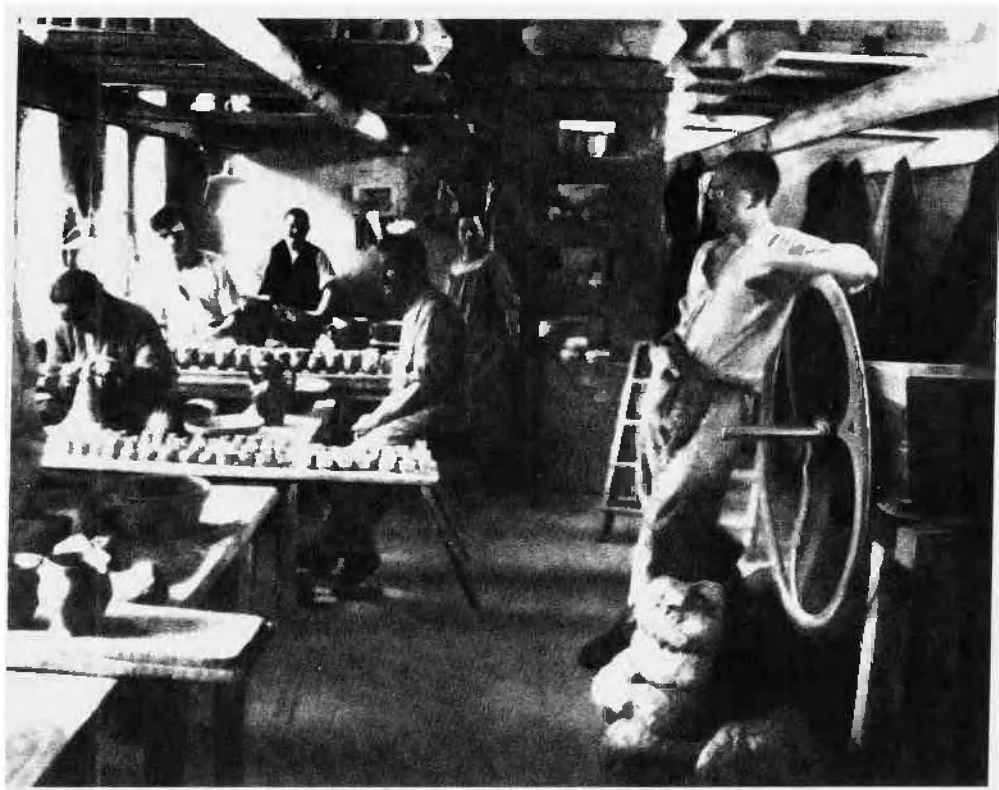
费宁格的漫画具有一种直角图形的风格，预示了后来在他的绘画作品中表现出来的强烈的直线性。由于受到了立体主义以及——更重要的是——罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)的影响，这种风格变得更加几何化了。然而，与立体主义者不同的是，费宁格画画的时候只对风景以及建筑的主题感兴趣，而且，他对色彩的效果极为沉醉。结果，他画了一系列的中世纪小镇与村庄，大大地夸张了画面对象实际具备的几何性，并且还利用这种几何性来敷陈颜色和色调的细微变化。在这些画当中，大部分都画的是魏玛附近的地方，战前许多年，费宁格一直在此地设有一个画室。

也许，费宁格的作品正是以那种独特的建筑特性感动了格罗庇乌斯。但是，格罗庇乌斯究竟以为这位艺术家能对包豪斯的教学做出一些什么贡献呢，这一点可是不很清楚。后来，费宁格自己说，他“在包豪斯的任务”就是“创造气氛”，然而，既然他每周只有一天会和学生们有所接触（他得在那天去教人体写生课），而他呆在印刷作坊里的时候，几乎全是在印制他自己的作品，那他究竟能创造出什么气氛来，也很难说。

直到第一学年的末尾，由格罗庇乌斯直接聘用的全时形式大师，还是只有伊顿、马克斯和费宁格诸人。然而，在此必须提到，另外还有一位兼职的教员。格特鲁德·格鲁瑙(Gertrud Grunow)好像也助了伊顿一臂之力，他单独对学生进行指导，教他们冥思与放松，对这类行为的正规说法是“和谐融洽”，但是温格勒却说，这“更像是为学生提供心理咨询服务”。

那么，同样肩负着重要的责任，几乎不亚于形式大师的那些作坊大师们又是如何呢？

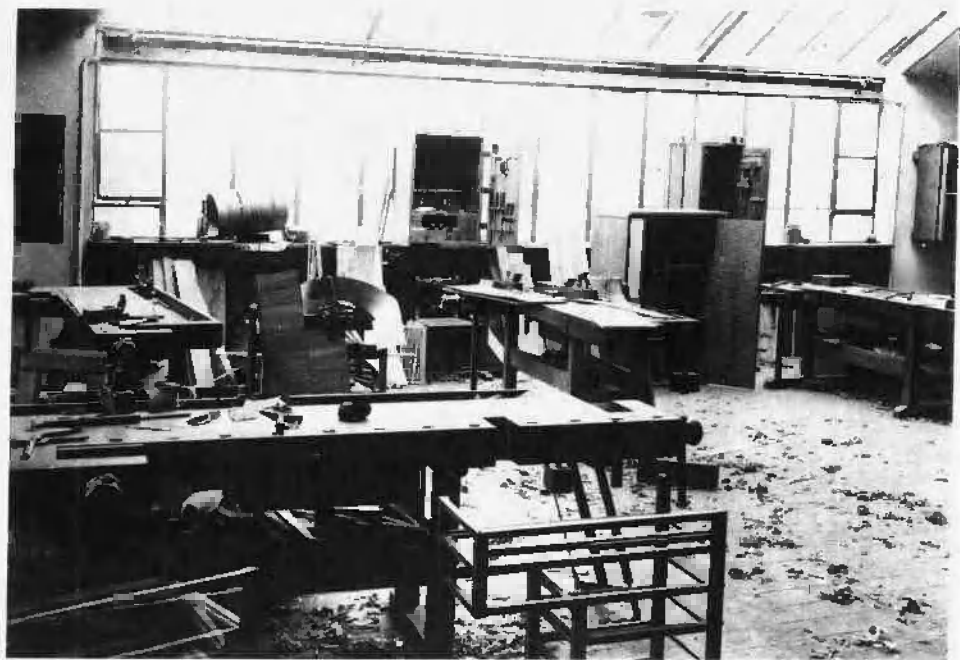
为了找到合格的应聘人员，格罗庇乌斯大伤脑筋。在艺术教育领域里，他悬设的这些职位确属独出心裁。作坊大师必须是天才的工匠、优



040 | 马克斯·克雷斯[中坐者]与学徒们在陶艺作坊里，多恩堡，1924年。

秀的教师，他必须认同学校的教学目标，他必须能与形式大师友好合作，而这些形式大师却难免都是个性极强的人。直到1921年3月，格罗庇乌斯还在到处给建筑师同行和艺术教师们写信，急切地请求他们，为他推荐可能充任作坊大师的人选。他说，事实已经证明，以常规途径来宣传这些悬设的职位是没有结果的，现在已经聘用的几位教员也显然并不合适。

然而，有几个作坊是让格罗庇乌斯别无选择的，因为包豪斯并没有合适的技术设备（有时候甚至连用房也没有），这些东西都属于独立的工匠们。这些工匠把设备租给包豪斯使用，自己便也在包豪斯教起课



041 | 魏玛包豪斯的制柜作坊。

来。书籍装帧用具是奥托·多尔夫纳 (Otto Dorfner) 的,织机是海伦娜·波尔纳 (Helene Borner) 的,烧制瓦炉的小型工厂是利奥·埃默里赫 (Leo Emmerich) 的,包豪斯出品的陶器最初就被放在那里。这三位工匠自然就当上了作坊大师。情况相仿的还有马克斯·克雷汉 (Max Krehan),包豪斯的陶艺作坊于 1920 年搬进了他的陶器场。

其他大部分被包豪斯任用的人,都是一些以前就在范·德·维尔德的工艺美术学校或者美术学院里工作过的人。他们在包豪斯留任的时间并不太长。1921 年,约瑟夫·哈特维希 (Josef Hartwig) 取代汉斯·坎普弗 (Hans Kampfe),接管了木刻作坊;同一年,哈特维希还接管了原先由另外两名工匠执掌的雕塑作坊。哈特维希的专业是石匠,包豪斯早

期的少数几个成功范例当中,有他一个。另外一个成功的例子是卡尔·佐比策(Carl Zaubitzer)。他负责掌管印刷作坊,是包豪斯从工艺美术学校留下来的教师。他在新的环境里如鱼得水,直到包豪斯迁往德绍的时候都一直留在学校里。

1919年以后成立的作坊,人员变动也很频繁。克里斯蒂安·戴尔(Christian Dell)出了不少力,让金工作坊开始制作出了现代化的作品,他在1922年取代了阿尔弗雷德·科普卡(Alfred Kopka)。同一年,莱因哈特·韦登锡(Reinhold Weidensee)从约瑟夫·扎克曼(Josef Zachmann)手里接管了制柜作坊;卡尔·施莱默(Carl Schiemmer)是奥斯卡·施莱默的兄弟,他由另外两位工匠手里接管了壁画作坊。1922年,在领头对格罗庇乌斯的校长地位进行了一次激烈尖锐而诽谤丛生的挑战之后,施莱默又被海因里希·贝伯尼斯(Heinrich Berniss)接替了。包豪斯里的灰姑娘是彩色玻璃作坊,这里一直没有作坊人师,直到1923年才委派了约瑟夫·艾尔伯斯(Josef Albers)。

有关作坊大师的情况,关于他们本人,关于他们的教学,我们都知之甚少,这实在是让人沮丧。同时这也是十分耐人寻味的。尽管格罗庇乌斯决心提高工匠的地位,然而,依然只有那些艺术家们才是学校里的明星。

学生们

最早到魏玛的包豪斯来上学的那些学生们，彼此之间并没有多少共同之处。其中有一些人已经是条成熟的大汉，早就被兵役打磨得粗砺起来了；有些人有炮弹震荡后遗症，有些人已经成为残疾。另外一些人还是孩子，已经开始在美术学院里学着绘画或者雕塑，或者已经在工艺美术学校里学着 一门工艺技术，他们只是在两校合并的时候，简简单单地随着自己的老师转到了这里；有一些学生是跟着伊顿从维也纳来的，有些人在此之前已经是合格的艺术家和教师，因为包豪斯前所未有的教育方向而兴奋不已。有很多学生是女性，其中大多数已经下定决心，要从事纺织业。真的，由于女性的人数实在太多，格罗庇乌斯就觉得，有必要针对她们提高录取标准，以此来限制她们的人数。

根据 1921 年包豪斯的招生简章可以看出，申请入学的学生需要向校方提交自己的作品样本、学业简历、经济状况证明、体检合格证明、以往学徒经验的详细情况，还需要由他们家乡的当地警方提供书面证明，保证学生以往没有不良的警方记录。

042 | 一般来讲，申请材料必须经过格罗庇乌斯的审验，参与核定的还有另外三四名大师，从某种意义上说，伊顿起到的作用最大。走运的学生最初被录取时，只不过是获准参加六个月的考核期的学习，只有等他成功地通过了这个初步课程的学习过程，才能正式被录取为包豪斯的一员。随后，他就可以自行选择一门工艺，进行专门的进修。

包豪斯的学生一旦通过了考核阶段，就必须在魏玛的工商管理部

042 | 1921 年 4 月 16 日，路易斯·莫尔赞 [Luise Molzahn] 接受了格罗庇乌斯、伊顿、穆希、施莱默和费宁格的面试，这是她的面试表格。大师们一致同意，录取她参加考核期即初步课程的学习。莫尔赞小姐住在魏玛，是著名的表现主义画家约翰尼斯·莫尔赞的姐妹。她在修完六个月的初步课程以后没有及格，因此，没能继续进入纺织作坊当一名学徒。

1497
L. 416
Zirkular.

Um Aufnahme Wiederaufnahme in die Groß. Sächs. Hochschule für bildende Kunst
an der Frauenabteilung ersucht

Lehrer Malzahn, Weimar

Das Ehrenerkollegium wird gebeten, über das Gesuch abzustimmen. Die eingereichten Arbeiten und
Portrete folgen anbei.

Bemerkungen:

26 Jahre alt. Angestrebter Jungmann stellt

Weimar, den 18. April 1911

Entsprechung gemäß (§ 5, Abs. 6) zur Probearbeit in

Abstimmung laut § 5, Abs. 9

Probe Grunins
Probe Hen
4 Mümp
Jäger
" Jäger

门正式登记,以学徒的身份注册在案。他们拥有的自由还比不上美术学院的学生们。他们必须定时到作坊里去,定时去上形式大师的课,他们的假期也很短。还有更重要的一条就是,他们必须在固定的日程内完成每一个阶段的学习任务。

学生们要尽量地多做一些东西来卖钱,于是他们就会愈发强烈地感觉到,自己确实是生活在现实世界里的。学校免费提供原材料,学生做成的所有作品都归学校,是属于包豪斯的财产。如果作品被卖出去了,收益的一部分会分到学生的手里。

包豪斯的学生们除了学徒就是熟练工人,只要他们能通过本地行会设立的初级考试就能升级。熟练工人可以准备参加最后的大师资格考试。有一些熟练工人被各个作坊雇用了,薪酬很低。格罗庇乌斯相信,有了这些熟练工人在作坊里出没,就能把学校与外面的劳作的世界密切地结合起来。除了由校外的组织进行考核以外,包豪斯自己并不进行什么考试,也不分年级。学生的作业有形式大师和作坊大师没完没了地进行着评议。

我们在上文已经看到,一开始有很多学生都对学校的情况感到痛心疾首的失望。海因里希·贝斯多(Heinrich Basedow)于1921年离开了学校,他“倒是冲劲十足,可也没学到什么本事”。据贝斯多的说法,“格罗庇乌斯自己倒是沉浸在意图良好的乌托邦构想当中,但是,整个包豪斯除了大肆宣传以外,根本是从来就没有做过任何事情”。贝斯多还说,“既然学校并不规定谁必须当个建筑师或者是工匠,那么,所有的一切就都没有什么区别,而包豪斯最出名的人物也不过尔尔,顶多是个现代风格的、脚下无根的画家”。

离开学生不止贝斯多一个,而且,魏玛包豪斯的学生几乎全都在继续画画,大多数只在私下里画。(伊顿的弟子)西特伦竟至于专精了肖像绘画,人们都认为这个画种比风景画还要江河日下。



像过去未来的所有艺术学生一样，包豪斯的学生们在镇上居民的眼里，显得是又脏又懒，乱七八糟，还自视过高。这些学生在公共雕像上乱涂乱抹，而且裸体进行日光浴，就此激起了市民们的愤怒声讨。

在魏玛当学生，这种生活十分清苦，但是一定好玩儿得很。学生们向格罗庇乌斯和其他教员们奉上的礼物就是，把这些大师都看成是精英人物，并且不惜一切地捍卫学校的声誉。学生们心里都十分清楚，自己正在亲身参与着一个创造历史的试验。

这种自觉意识倒也没有让学生们不来挑错，而且格罗庇乌斯也很鼓励他们来挑错，经常对他们的批评指责做出相应的反应。最经常听到的一种抱怨是，形式大师们很少有效地参与学校生活，很少向学生们展示他们自己的作品。1923年2月23日，学生代表路德维希·赫希菲尔德(Ludwig Hirschfeld)给大师们写了一封公开信，请求他们尽量多参加社会活动。他声称，目前在教师与学生之间，根本就没有建立起个人联系，如果教师们还是“如此无可救药的冷漠淡然、漠不关心，那么，‘创造’一个包豪斯、提供最优秀的教学与课程，为此付出的所有行政努力，都会是白费心机……”赫希菲尔德提醒这些大师们，下一次学生舞会将于两天以后的晚上8点举行，地点在魏玛上城的天鹅大厅。

学生们理解格罗庇乌斯的苦衷，他得倚仗他所能获得的任何道德援助与经济支持，而且这位校长受到了全体学生们的衷心爱戴。一名学生丽兹·阿贝格斯(Liz Abegs)给她的同学根塔·斯托尔策(Gunta Stolzl)写过一封信，内容是讲1919年的圣诞节，从中可以看出学生们对格罗庇乌斯的感情以及早期包豪斯的气氛：

圣诞节过得太美了，难以形容，非常新颖，每个细节都证明这是一个“爱的节日”。有一棵美丽的圣诞树……树下一片雪白，树上系着无数的礼物。格罗庇乌斯讲了圣诞的故事，艾米·海姆(Emmy Heim)唱了歌。格罗庇乌斯给我们每个人都发了礼

物……然后大吃一顿……格罗庇乌斯轮流给大家上菜。这就像是耶稣给门徒们洗脚。

进包豪斯学习向来都很难。就读的位置很少(全部在册的学生总人数不过 1250 人,而同时在校就读的学生人数,平均只有 100 人左右)。6 个月的考核期结束以后,被劝退的人数不胜数。

那些在包豪斯如鱼得水的学生,比如约瑟夫·艾尔伯斯、朱斯特·施密特(Joost Schmidt)、马塞尔·布劳埃(Marcel Breuer)、西奥·勃格勒(Theo Bogler)和根塔·斯托尔策,一进学校就很成功,他们很快就利用了学校提供的机会,做成了作品卖出去挣钱。与满腹牢骚的那种学生不同,他们进得包豪斯来,第一位的希望是要学到工艺技巧,并且和别人进行合作。在他们中间,有不少人的岁数都比较大了。

格罗庇乌斯的私人事务所经常都会把工作转包给学校里的作坊,校长受了委托为人设计住宅,就由包豪斯的作坊来制作家具,进行室内装修。例如,施密特就参与过柏林的萨默菲尔德别墅的工作,格罗庇乌斯保证他得到合理的薪酬。1923 年兴建“霍恩街住宅”时,由布劳埃、艾尔伯斯以及其他学徒与熟练工人们负责了室内装潢,而且他们也拿到了符合当时市价的工资。然而,人体上来讲,从作坊里挣钱最多的还是织工们。

在包豪斯的学生当中,有一些人在校读书的时候成绩平平,后来却很出名,他们都有一个惊人的特点,就是极为多才多艺。一点也不夸张地说,其中大多数学生在学校的时候,把所有门类的工艺技巧都接触遍了,后来也还在继续发展着范围广泛的专业技能。他们能够胜任绘画、摄影、家具设计、制陶和雕塑的任务。赫伯特·拜尔(Herbert Bayer)和马塞尔·布劳埃还能做建筑设计。弗兰兹·辛格(Franz Singer)是跟着伊顿从维也纳来的一名学生,来魏玛的时候只对绘画感兴趣。在包豪斯,他掌握了几门工艺的技巧,后来获得资格,当上了一名建筑师兼室内装

饰师，再以后，他在伦敦为约翰·刘易斯合作事务所 (John Lewis Partnership) 担任顾问。玛丽安娜·布兰特 (Marianne Brandt) 于 1924 年加入包豪斯，后来以制作可调式金属灯具而闻名遐迩，同时又是一位天才的画家，她制作的蒙太奇摄影诙谐机智，富于想像力。学生们这么多才多艺，证明了他们所修的课程确实灵验有效，也证明了给他们上课的那些大师们确实是能力非凡。

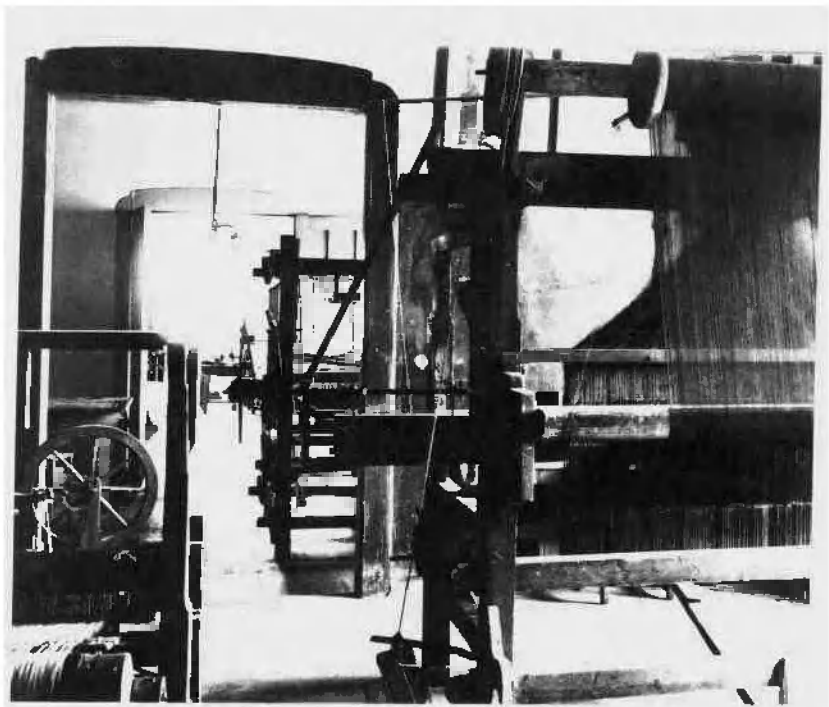
成 果

1919年7月,包豪斯举办了首届学生作品展,这是一次在内部进行的私下展览。格罗庇乌斯在开幕式上做了演说,他的话明显表示出,他对这次展出的作品感到了痛心疾首的失望。他说,“我们生活的时代处于一团可怕的混乱之中,而这次小型展览就是这种混乱的真切反映”。这些作品水准低劣,而且更糟糕的是,全都很业余。格罗庇乌斯提醒学生们说,“不久你们大家就都不幸必须干活挣钱去了,将对艺术保持信念的,只能是那些准备为它去挨饿的人”。

在相当长的一段时期里,包豪斯一直弥漫着一种玩票的气氛。我们已经看到,有些学生宁可把时间花在绘画与雕塑上,而不愿意泡在作坊里,反正那儿连最基本的工具也没有。再说,把学生制成的作品卖出去挣钱,为包豪斯获得经济上的自主,这样的目标在大多数作坊里好像也只是个不着边际的梦想。然而,还是有两个例外的:纺织作坊和陶艺作坊。它们都很快就想办法卖出了自己的制品,而且也从校外争取到了生产委托。

| 044

在包豪斯的教学楼里并没有陶艺作坊所需的设施,也没有钱来置办。魏玛倒是有一家生产瓦炉的工厂,包豪斯与它洽商出来的合作计划也很不现实,到1920年春天就终止了。于是,在离魏玛25公里以外的一个小镇多恩堡(Dornburg),包豪斯找到了一座小型的洛可可式城堡,在它的马厩里建起了一个陶艺作坊。想要到那个地方去,不论是走公路还是走铁路都很费劲。一开始,在这里学习的有五名女生、两名男生。



044 | 魏玛包豪斯的纺织作坊。

在魏玛找不到合适的作坊用房，这种情况导致了一个吊诡的结果：反倒是在多恩堡建立的包豪斯边区很快地实现了包豪斯的最初设想，而学校本部却依然步履维艰。由于陶艺作坊离魏玛实在是太远了，包豪斯本部所面临的重重矛盾以及个人冲突，在这群师生们心目中就显得十分隔膜（陶艺作坊的形式大师是格哈特·马克斯，作坊大师是马克斯·克雷汉，陶艺作坊的器具都是这位陶工自己的），与此同时，由于陶艺作坊本身的规模极小，也促使他们迅速形成了一个关系亲密的社团，
045 | 充满了真正民主的工作气氛。更重要的是，正是在陶艺作坊才体现出了格罗庇乌斯寄希望于整个包豪斯的运作方式：与当地的社区密切合作，从中建立自己的特色。陶艺作坊为当地的社区制作陶器，而多恩堡方面

则租给了他们一小块儿地，学生们在这块地里种上了蔬菜，还希望日后能在上面盖房子。格罗庇乌斯很高兴地注意到，多恩堡的“寄宿学校的特点”“最接近于包豪斯的意图”。

理论在多恩堡可没有多少用武之地，这是因为，陶器显然必须满足实际的功能要求。关于艺术与社会之间有何关系、艺术家与工匠之间孰优孰劣之类的话题，眼下正是众口纷纭的当儿，但是克雷汉对此却并不了然；而那些学生们，要做完手头分到的活计都忙不过来呢。陶艺作坊早就开始为工业进行设计了——他们在为制罐业设计制作产品原型——而包豪斯其他的所有作坊，还要再过上好几年才会投入类似的工作。马克斯当形式大师的做法也很接近于格罗庇乌斯原来的设想。作为一名雕塑家，他把自己的形式感受用在了陶艺设计当中，让这些陶艺作品的形状极其丰富多样，而没有为此牺牲任何实用功能。

| 046—048

真正的实际成果寥若晨星，这是早期包豪斯的一个特点。然而，在包豪斯的早期，却也有一个方案充分地证明了，魏玛学校的各个部门之间是能够通力合作的，这恰好正是格罗庇乌斯所追求的目标。这个方案

045 | 由西奥·博格勒制作的大口杯，上面有格哈特·马克斯画的两个人像，1922年。人像画的是奥托·林迪希 [Otto Lindig] 的脸，他是陶艺作坊里的一名熟练工人。马克斯自己也做了一些陶器，但是，他更喜欢在别人制作的陶器进炉烧制之前，替人在上面做点儿装饰。



陶艺作坊的作品：

046 | [左] 马克斯·克雷汉，特型壶，1923年。

047 | [中] 格哈特·马克斯与西奥·博格勒，双层高壶，1921年。

048 | [右] 奥托·林迪希，带盖壶，1924年。



049 | 是一座别墅，建在柏林，委托设计的业主是木材商人阿道夫·萨默菲尔德(Adolf Sommerfeld)，它于1921年建成(后来被拆毁了)。设计人是格罗庇乌斯和阿道夫·梅耶，包豪斯的各个作坊配合他们，进行了共同合作。

熟悉格罗庇乌斯早期与后期作品的人都会了解，他的设计特征在于合理地运用新材料、坚持简洁性、少用装饰。但是，这些人看到萨默菲尔德别墅的照片都一定会感到惊异。首先，这座别墅完全是用木材搭建起来的，而且大梁的用法会让人想起一些相当原始的建筑，比如说，阿尔卑斯山区的小木屋、蛮荒西部的自耕农的农舍。一些迹象还显露出，它感染了美国建筑师弗兰克·劳埃德·赖特的风格。

有些人也许忍不住要把萨默菲尔德别墅形容成一个表现主义风格

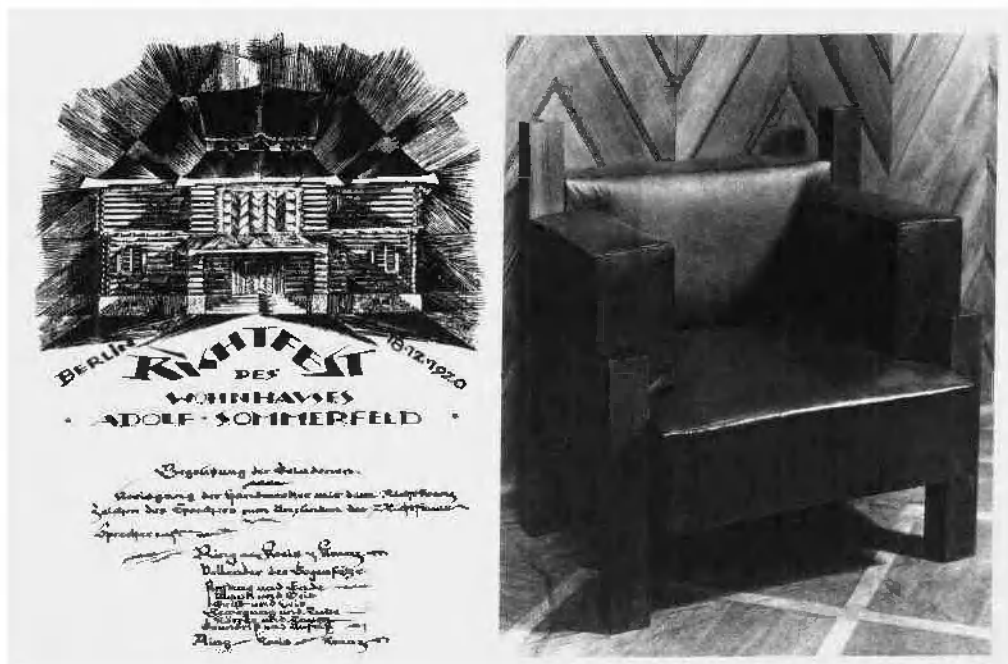


的作品。举行封顶仪式庆典的邀请卡,当然也会让人联想起一些表现主义 | 050
画家创作出来的木刻。然而,之所以选用了沉重的柚木大梁,可完全是
由于格罗庇乌斯和梅耶所受到的实际限制而造成的结果。在 1920 年
那个时候,任何一种材料都很短缺,偏巧萨默菲尔德刚好到手了大量的
木料,全都是从沉船上拆下来的。

包豪斯的学徒朱斯特·施密特负责设计了别墅室内的浮雕,创造
出了与建筑风格迥异的情致。这些富于几何性特征的浮雕极其抽象,它
们传达出来的均衡感及秩序感与表现主义的风格有着天壤之别。有些
家具是由马塞尔·布劳埃做成的,这是他用来通过熟练工人资格考试
的一部分内容,而灯具、门把手和其他装置,则是 by 其他学生设计的。 | 051, 052

萨默菲尔德别墅是一次合作设计的成功范例,尽管如此,它仍然暴





050 | [左]封顶仪式的计划书,1920年12月。

051 | [右]马塞尔·布劳埃为萨默菲尔德别墅的入口门厅设计的椅子,1921年。

露出,包豪斯在许多领域里还有着不少的缺陷。它从老派的意义上歌颂了工艺技巧:在设计当中,没有任何一个细节能让人联想到工业设计。委托设计的业主并不是魏玛本地的赞助商,而是一名来自了柏林的居民。这就表明,获得开明的赞助对包豪斯能否获得成功是生死攸关的大事,但这是外省是找不到的,只能到首都去找。再说,这个委托也不是直接交给包豪斯的,它是由格罗庇乌斯的私人事务所接到的任务。

此外尚有一个问题,倒是和包豪斯自身的缺点毫不相干。在来势汹汹的通货膨胀的人浪里,格罗庇乌斯竭力保护学校免受损失,在这次方案进行过程中,每一次遇到马克贬值,他都会再向业主多要一些钱。萨默菲尔德非常腻味格罗庇乌斯这么没完没了、需索无度,他讥讽地问这位校长,魏玛是不是在德国境内的一块飞地,那里只认美元或者黄金才

49 | 萨默菲尔德别墅,柏林,1922年。由格罗庇乌斯及阿道夫·梅耶设计。从侧面台阶上看到的外观。可能是由朱斯特·施密特做了木梁上的雕刻。



是合法货币。大致在这同一个时期，格罗庇乌斯的事务所还与包豪斯的作坊合作，为其他少数几位私人赞助者进行了设计，类似的账目结算问题也照样出现过。

格罗庇乌斯在柏林还设计过奥特博士 (Dr Olte) 的别墅，包豪斯于 1922 年为这座别墅进行了装饰装修以及家具配置。同一年，也住在柏林的卡格先生 (Herr Cargher) 委托壁画作坊，为他的住处设计一个装潢方案。这些设计以及萨默菲尔德别墅的设计，似乎为包豪斯指明了未来的发展方向。

但是，在 1920 年和 1921 年间，由格罗庇乌斯新聘来担任形式大师的，照样还是三位画家·施莱默、穆希和克利。施莱默指出，“包豪斯的核心应该是建筑与工程班，或者是相应的作坊，但是它根本就没有什么正规的形式，只有格罗庇乌斯的私人事务所……这是一间建筑办公室，它的目标与作坊的教学功能根本就是南辕北辙”。随后，他还同时指出了魏玛包豪斯的主要缺陷，并且表达出了他的许多同仁及其弟了们感到的困惑：“但愿包豪斯自己愿意承认，它是一所现代艺术学校！”

62 | 在萨默菲尔德别墅的入口大厅，由朱斯特·施密特制作的门及四周的镶板，1921年。这座住宅以及里面的东西后来都被毁掉了。

生力军

从 1920 年到 1922 年之间,由于找来了新的经费,或者由于原美术学院教授辞去了本来占据的教职,格罗庇乌斯就又多聘请了五名形式大师。这五位全都是画家,其中的两位,即克利和康定斯基,在没来包豪斯之前就都已经声名赫赫,令人肃然起敬了。在新近聘用的五个人当中,最早就任的两位是奥斯卡·施莱默和乔治·穆希(Georg Muehe)。

053 | 最初,格罗庇乌斯请求施莱默(1888-1943)来包豪斯效劳,但是没有给他正式的任命。1920年夏天,施莱默来到了魏玛,因为伊顿参与编辑的一个收藏版的《乌托邦》里要收录施莱默的几幅画,必须和他商量决定。格罗庇乌斯知道,施莱默和制造联盟有着合作的关系。他曾经在1914年与另外两位艺术家合作,为制造联盟科隆展览会的主馆画过三幅壁画。

1920年12月,施莱默接受了形式大师的职位,不过,多少有一点儿勉为其难。他对包豪斯的第一印象并不好。他在那个时期给人写信说,“他们想干的事情很多,但是没有经费就什么也干不了。所以他们就玩儿上了……比如说,简直令人匪夷所思的是,作坊里的上好设备在战争期间都给卖掉了,结果呢,现在就连一台刨桌都没有,而这还算是一个以工艺为基础的学院呢”。

包豪斯的大多数教师在最初加盟学校的时候,都是过了一段时间才长期定居到魏玛来的,施莱默也是如此。由于他有一部分时间还受雇于斯图加特剧院,在那里当着舞美设计师,所以他得在两地之间往来穿



0531 奧斯卡·施萊默。



054 | 奥斯卡·施莱默，《女性舞者》，
布面油画及蛋彩画，78 1/2 × 51
英寸 [199 × 130 厘米]，1922
1923 年。

055 | 雕塑作坊，魏玛，1923 年。画面
中是施莱默和学生们的作品。

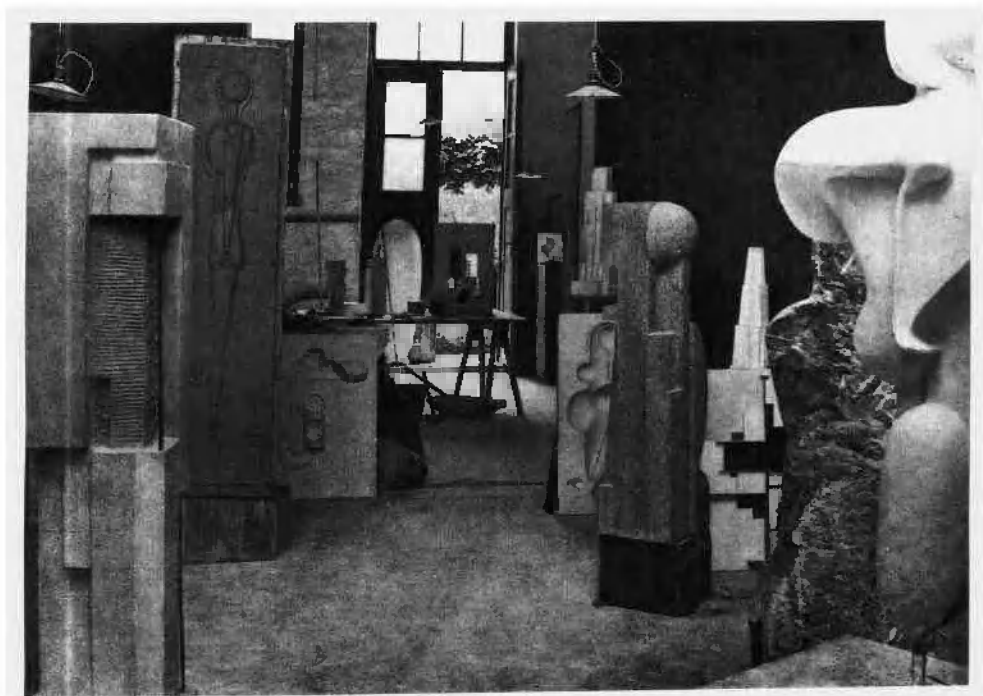
梭。在包豪斯的时候，他就住在一家客店里，后来才找到了一套小公寓。

施莱默出生在斯图加特。他和伊顿一样，也毕业于斯图加特美术学院，是阿道夫·赫尔策尔的弟了。他一开始学的专业是要当个画家（早年间他吸收了塞尚和毕加索的影响），但是很快，他就对剧场发生了兴趣。在第一次世界大战爆发以前，他已经为几场前卫的戏剧演出做过了美工设计，特别重要的是，这其中还包括一些表现主义的戏剧。

然而施莱默也还在继续作画，到了他来魏玛的时候，他所独有的成熟风格已经形成了。他和同时代画家的工作方式都有所不同，无论是在包豪斯还是在其他地方，他所描画的惟一主题只有人类的形象，处理手法简洁而严格，构思时只使用一种有限的几何语汇。他画出来的形象如同偶人一般，不然就像是古典世界里的某些边缘团体的雕像。

054 |

在施莱默的绘画作品中，人像所处的空间进深很浅，多个人像被他



成组地布置起来，仿佛是依据着某个简单的数学公式。由于采用了这种手法，他的画被染上了一丝建筑的味道，拿来装点墙面尤其合适。因此，格罗庇乌斯请他来接手伊顿的一部分职责，掌管壁画作坊。不过，格罗庇乌斯交给施莱默的主要任务是，担任雕塑作坊里的形式大师。他还教 | 055
了一门人体绘画课，从1923年以后，他开始负责掌管包豪斯的剧场作坊，这个职位与他的兴趣以及能力最能吻合一致。

施莱默在壁画作坊和雕塑作坊曾有过哪些作为，都没有留下多少实际的记录。他在剧场作坊里当形式大师的情况，我们还知道得更多一些。这个职位交给他是1923年，那年，原任的罗塔·施赖尔辞职了。

初看来，包豪斯的课程设置中竟然包括了剧场课，这也许会显得特别古怪。在一个主要关注工艺与设计的学校里，舞台的设计与制作能有什么意思呢？

然而，如果我们考虑到，包豪斯之关心艺术，主要关心的还是公共



056 | 罗塔·施赖尔。

057, 058 | 罗塔·施赖尔为戏剧《磨难》[Crucifixion]作的两页表演说明，1920年。施赖尔独出心裁地设计出了一种表演说明体系，详尽地指明了演员的发声应该采取什么样的音质、音调、音量以及节奏，还规定了念每段台词时应该伴随着怎样的动作。

艺术的那一面，那么，剧场作坊的存在也就不足为奇了。剧场或许说得上是最具公共性的艺术。再说，剧场这种艺术形式还结合了多种多样的艺术手段，与建筑相得益彰。舞台表演也像建筑一样，要求来自于不同领域里的多个艺术家与工匠进行通力合作，组成一个团队。这样看来，包豪斯的舞台表演就不单是一种边缘行为了；它其实已经是学校不可或缺的一个组成部分，在运动、服装设计乃至于布景设计等方面都提供了指导。

056 | 第一任大师罗塔·施赖尔（1886—1966）原本是出身于律师行业的，他又是一名表现主义画家，与“风暴”画廊的关系也很密切。1921年，格罗庇乌斯在汉堡的一家前卫剧院里见到过施赖尔的作品，留下了深刻的印象，就此决心委任他开办并且主管包豪斯的剧场作坊。与施赖尔

Spielzeichen

Der Spielgang enthält :

- Wortreihe : Worte und Laute in Takte eingeteilt—
- Tonreihe : Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt
- Bewegungsreihe : Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt
- Taktrhythmus Vierviertel Takt - Schwarze Zackenlinie

Gleichzeitig gespielte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig gespielte Wort-Reihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen

Wort + Wort		WEINEN	Wort + Wort		Wort +
	HALBDREHUNG LINKS	...	KNIET		VON

Bedeutung der Zeichen

SEHR HOCH	HOCH	MITTE	GERÄUSCHTON	TIEF	SEHR TIEF
LEISE bis SEHR-LEISE	GANZ LEISE	MITTELMARK	STARK	SEHR STARK	STARK
VOLLE PAUSE	VIERTEL PAUSE	RHYTHMUS	MUTTER BEWEGUNG	HALBE PAUSE	GELIEBTE BEWEGUNG
	MANN BEWEGUNG	GEBROCHEN		VOLLE PAUSE	
		MANN BEWEGUNG WIE TART VORHER			



XIII

Wunde Füße der Menschen fragen uns

	RECHTE HAND VOR GESICHT				

Mein Herz ist Blut

RECHTE HAND VOR LINKE HAND					HANDE FLÄCHEN ANEINANDER
					HANDE FLÄCHEN ANEINANDER



059 | 施莱默的《三人芭蕾》中的演员们，包豪斯剧场作坊，德绍，1926—1927年。

057, 058 |

相比，就连伊顿的信仰也显得稀松平常了。施赖尔的信仰极端神秘而玄奥，用在剧场的构想上，就表现为某种原教旨主义的伪宗教。

但是，施赖尔在包豪斯却没能呆上多久。1923年，包豪斯要举办一次展览，施赖尔为此排演了自己的一出戏《月亮戏剧》（*Mondspiel*），而他的同事们却都认为这出戏不知所云。后来施赖尔就离职了。

施莱默接替了施赖尔，他对古典剧场和当代的常规舞台都不感兴趣。他心里的远大目标是要彻底革新这一艺术手段。他认为，要想做到这一点，最好是借助于某种仪式化的表演方式，特别是借助于芭蕾，因为芭蕾既突出表现了它与现实世界之间的疏离，又通过风格化的动作与服装，强调了人体与人体之间、人体与周围空间之间存在着的关联。

059 |

施莱默最著名的一个作品是《三人芭蕾》（*Triadic Ballet*），这出戏的首次上演不是在包豪斯，而是在斯图加特剧院，时为1922年9月。演出

中采用了三个形象：一位女性、两位男性。他们身上穿的服装像偶人一样稀奇古怪。剧中的舞蹈动作编排得很细致，让这三个形象表演了各种不同的编舞组合，时而两人共舞，时而三人共舞，映衬着一系列不同的背景，这些背景各自的色彩凸显了整个场面的三重特点。施莱默后来在包豪斯上演的作品是在《三人芭蕾》的基础上发展出来的。

| 060, 061

施莱默设计的剧场类似于一种木偶表演的场面，这牵涉到他最欣赏的一位作家海因里希·冯·克莱斯特(Heinrich von Kleist)的理论，这位作家在随笔《论木偶戏剧》(Concerning the Marionette Theatre, 1798)里，用牵线控制的、没有生命的、理想化的形象作为隐喻，来形容完美纯真的人类。

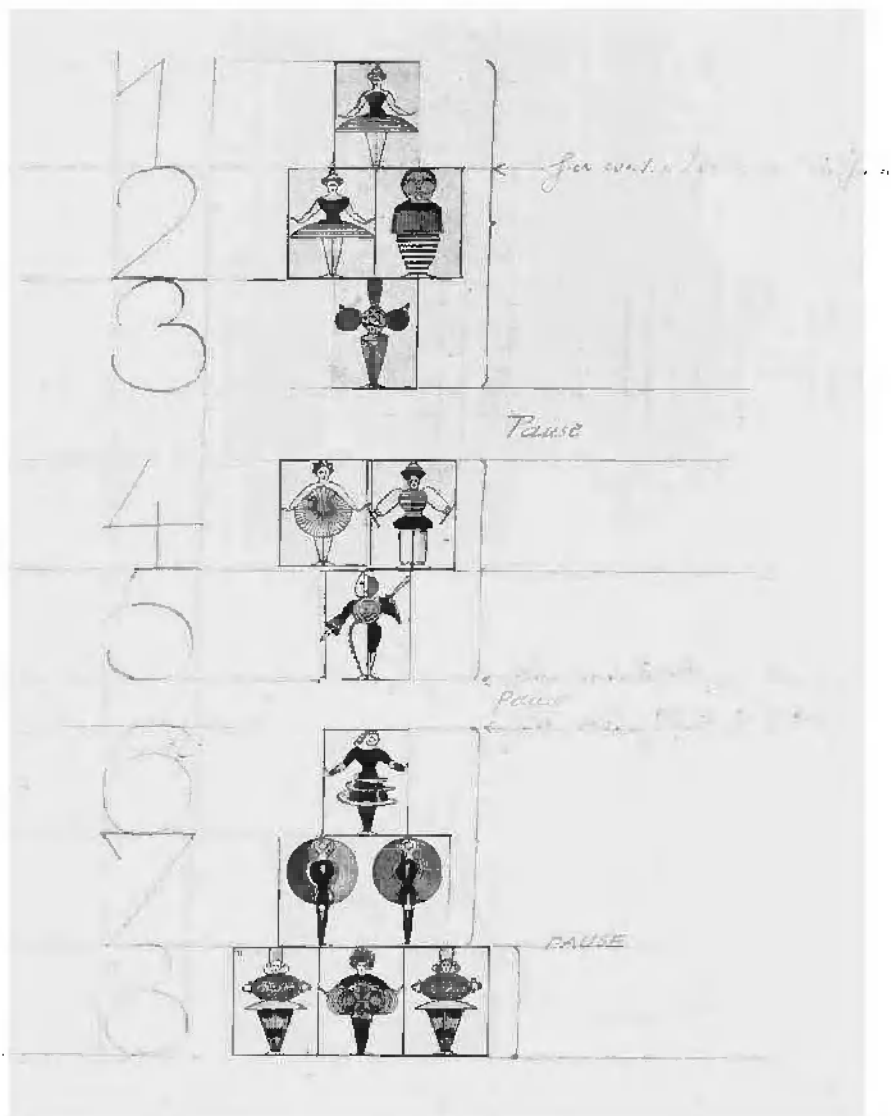
施莱默很快就成了包豪斯最重要的一名教员，剧场作坊的活动也很快就成了包豪斯最可观的一种景象。从施莱默的日记以及通信里还可以看到，他深刻地洞察到了包豪斯背后蕴涵着的理念、包豪斯教员们各自不同的个性以及学校正在蒙受着的矛盾冲突。

| 062

在1921年6月写的一封信里，他说，无论什么时候，只要想到自己是包豪斯的一名教师，他就会想起阿达尔伯·斯蒂夫特(Adalbert Stifter)写的一篇小说的题目——《愚人城堡》(The Castle of Fools)。讲到包豪斯的教育目标，施莱默的困惑真是无以复加。一方面，他评价道，“我们惟一能够指望的，只有最现实的东西……用供人居住、生活的机器来取代大教堂”；另一方面，他又非常清醒地认识到，拿机器当做世间万物的惟一模型是有它潜在的危险的：“我不敢指望工业界能比它现在做得再好一些，也不敢指望工程师们能够做得更好。剩下还能做的就只是隐喻性的东西了：艺术！”

施莱默来包豪斯的时候，基本上和乔治·穆希(生于1895年)是前后脚到的。穆希的主要任务是，协助伊顿进行初步课程的教学，并且负责给作坊里的学徒们讲基础设计课。1920年时，穆希年方25岁，是包豪

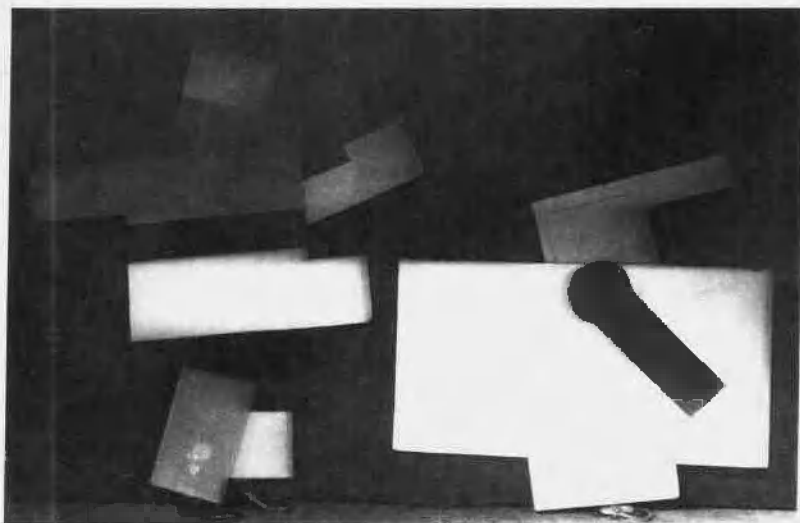
| 063



060 | 施莱默的《二人芭蕾》的图形示意,1927年。其中包括八幕场景、一次幕间休息,每幕的布景都被设计了一个主色调。



061 | 《三人芭蕾》的第二幕,1926—1927年。



062 | 剧场作坊, 魏玛。过台施莱默的机械芭蕾 [Mechanical Ballet] 的形象。身着色彩鲜明的几何形服装的演员们, 可以事先被设计者从头顶到脚底都确切琢磨过。这出芭蕾是在 1923 年包豪斯展览期间首次上演的。



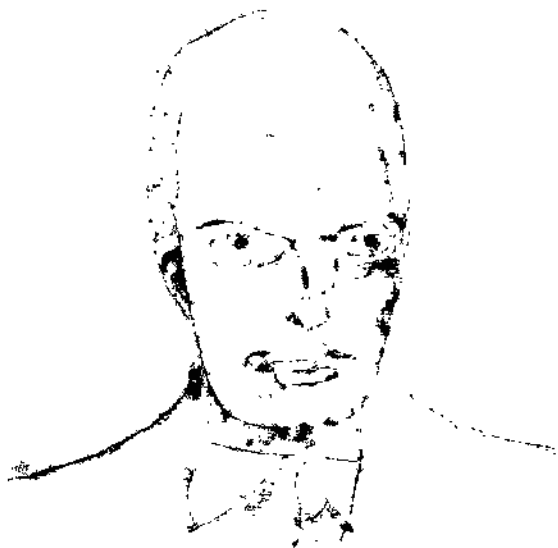
0631 乔治·穆希，纺织作坊的形式大师，为伊顿的初步课程担任助教。他也是一位表现主义画家，很罕见的是，他由抽象绘画转而向图案表现的方面发展。

斯最年轻的教师，一到任就担负起了极为重要的职责。伊顿曾经休职了几个月，去拜火教设在海尔利堡（Herrliberg）的信徒总部学习教中的最高秘义，那段时间，他的初步课程就是由穆希来代课的。

从1921年到1927年期间，穆希还兼任了纺织作坊的形式大师。和他的所有画家同仁们一样，穆希也在柏林的“风暴”画廊举办过作品展览。说真的，他还在首都的“风暴”艺术学校教过书，直到他搬到魏玛去以后才离职了。因而，我们可以预料得到，他的作品呈现出了表现主义的风格。像伊顿一样，他也具有确切无疑的神秘主义倾向，来包豪斯的时候，满心期盼着能看到一个艺术社团的萌芽，他更希望这个地方像是一所修道院，而不是波希米亚艺术家的边区前哨。

穆希在包豪斯呆了六年，在此期间，他的思想发生了急剧的转变。甚至于有一段时间，他还开始运用技术手段来处理艺术问题，这是格罗

064 保罗·克利,《自画像》[Self-portrait], 钢笔淡彩, 1910年。



庇乌斯后来所提倡的。此外他还证明了,不单是学生才会多才多艺;他对建筑发生了兴趣,设计成了两幢实验性的住宅。

在第二批雇员当中,最重要的人物是保罗·克利(1879—1940)和瓦西里·康定斯基(1866—1944)。克利的作品具有冥界意味,富于幻想,异想天开,诙谐机智,不过,当格罗庇乌斯发出邀请,要他加入包豪斯的时候,他的反应却是现实得很,那是在1920年,他当时正在度假。 | 064

克利以前没有教过书。他对这个大师职位很踊跃的原因,主要是考虑到它能提供可靠的经济保障。在尚未接受聘任,还挈妇将雏住在慕尼黑的时候,他便专程到魏玛去过一次,关键目的不是为了调查包豪斯的状况,而是为了比较魏玛和慕尼黑两地的商店,看看里面的物价孰高孰低。

克利成熟得比较晚。1914年,他短期游历了北非,突尼斯强烈的阳光像是给他施加了一道魔法,从此以后,他才敢于大胆地用起颜色来。1920年的时候他已经年满41岁了,评论他的作品的文论刚刚出版,他

也才首度举办过一次重要的作品展。

格罗庇乌斯对克利非常了解，觉得他如果来教书的话就有能力启发学生的想像力。克利痴迷于理论问题，表达清晰，阅读广泛。他对待教学的态度极其认真，很小心地避免武断地乱下结论，这个习惯让学生们觉得他很亲切，别人口里的教条早就让这些学生们听腻了。再说，克利的思想也开始向包豪斯的理路上靠拢，他对艺术进行思考的时候，既考虑其政治背景，又考虑其社会背景。1919年慕尼黑苏维埃共和国垮台以后，他写信给一位艺术家同行说，“个人主义的艺术是……资本主义的奢侈品”，新类型的艺术“能够进入工艺领域，造就杰出的成果。因为以后再也不会会有什么学院了，只会有为工匠而开办的艺术学校”。

魏玛比慕尼黑有着更便宜的物价，于是克利就来了包豪斯，暂时把家人都留在慕尼黑，等他给全家找好了住处再来。克利在魏玛的客栈里住了一年多，每隔两个星期坐火车回一趟慕尼黑。直到1921年秋天，他才找到了一套合适的公寓。

一开始，聘用克利的决定并没有得到全体同事们的认同。据施莱默说，克利的作品“好像让大家前所未有地大摇其头，它纯属‘为艺术而艺术’，完全没有实际的目的”。

克利从穆希手里接管了书籍装帧作坊。他难得在作坊里露一回面，一露面就和作坊大师奥托·多尔夫纳争论个没完没了，而不去正经干点儿什么事情。1922年，包豪斯取消了书籍装帧的教学内容（不单是因为克利与多尔夫纳相处不好），克利又转去负责彩色玻璃作坊。这个安排有些非同寻常。克利接触得最多的作坊，也是后来他惟一接触的作坊，就是纺织作坊，他专门在这里开了一门构图课。他最著影响力的地方当属基础设计课的教学，在教这门课的时候，他劝说学生们，应该发展出一种批评性的手法，用来处理形象设计中遇到的基本问题。

这门课程不但让包豪斯受益匪浅，也对克利自己大有好处。出于教

学的需要，他第一次不得不从理论的层面上来反思自己的作品：“我来讲课的时候，非得自己先彻底想个明白，我主要在无意识的状态下所做的那些，究竟应该算是些什么呢。”克利的理论仅仅来源于他的实践，而不是其他的什么方面。

克利深信，一切自然事物都起源于某些基本的形式，他的教学过程就是在专注地思考着这些形式。他认为，艺术应该揭示这些形式，其方法是，要努力求索自然造物的生成过程，而不是对它们进行肤浅的表面模仿。应该让自然“通过绘画获得新生”，自然世界里的环境松散而自治，自有其内在的法则，在从这里提取画面的时候，必须要遵循这个法则。

像克利的大多数思想一样，这个晦涩的想法让人很难懂。但是，从克利的《教学草图集》(*Pedagogical Sketchbook*)里摘几句话出来，就可以帮助人们厘清这个概念。《教学草图集》本身就是克利在包豪斯教学的成果，1925年，“包豪斯丛书”中收录了它，付诸出版。克利写道(他上课的时候也对学生这么讲)，学生们应该努力争取做到像自然本身一样丰富多样：

遵循自然的创造方式，遵循形式的构成与功能方式。那才配称是最好的学派。然后，也许你就可以从自然开始，获得自己的构成结果。甚至于也许有朝一日，你自己就会变得像是自然本身了，你就会开始进行创造。

在这本书里还有一个生动的比喻，可以向人解释清楚，简单的模仿与真正的创造之间到底有什么关键性的差别：“如果我说，画一个‘休息’的形象，可能你们最容易画成一个人在床上睡着。但是，这应该是一幅分层次的画。好像是发掘古墓似的：一层擦着又一层……”

克利劝学生们多多地试用各种技巧，同时也试验各种色彩、图形以及形象。他自己画水彩画的时候就经常运用多种多样的渲染技法，并 | 065



088 | 保罗·克利，《年轻女士的历险》[Young Lady's Adventure]，水彩，17.2×12.5英寸
[49.8×31.8厘米]，1922年。这是一个示范样本，表现了他的“渲染”技巧，画画的时候把稀薄的水彩淡彩一层一层地涂上去。

且,他也在课堂上教学生来演练这种技法:

我们把一长条白色分成七段,用极浅的纯红色水彩淡彩来染其中六段(第七段留白)。等这片红色干透了以后,我们再用极浅的纯绿色水彩淡彩来染这一部分(第一段留白)……

克利无论是做画家,还是当教师,都总是尽心尽责、埋头苦干、准备充分。来包豪斯的头几年里,他用几本蓝皮的本子,把每节课上要说的话全都巨细无遗地写下来,然后,上课的时候严格根据讲义。他两只手拿着五颜六色的粉笔左右开弓(他特别灵巧),很快就在黑板上画满了图形。他采用的教学方法即使不说是老派的,起码也得算是传统的,每讲授一些理论,他都会给学生布置一些相应的练习,用来验证他的理论。至少在魏玛的包豪斯,这套练习里的第一个作业,是“练习绘制自然的叶子,观察叶脉具有怎样的表现力”。

尽管包豪斯的校方并不鼓励以绘画和制图本身作为学习的最终目的,尽管克利也并不想把他的学生们培养成制图员或者画家,但他还是要求他们练习制图与绘画,因为他深信,只有经过充分的实践,学生们才能抓住他所想要传授的基本理论原则。他经常会强调,建筑与画面的构成之间有着密切的关系。他说,一幅画“是一点一点堆积而成的,和一幢房子没有什么区别”,而画家也像建筑师一样,必须确保他的作品具有稳定性,“能承重”。

1922年初,包豪斯来了一位新人,他与克利的艺术立场十分接近,但是其个性和教学手段都大相径庭。这就是瓦西里·康定斯基,来魏玛的时候正值中年,事业也正走到中途。康定斯基是俄国人,在世纪之交的前后,他在慕尼黑读了艺术学院。此后他一直留在德国,直到战争爆发,身为一名敌国的侨民,他不得不离开这里,取道斯堪的纳维亚回到了俄国。俄国革命爆发以后,他积极投身进去,为年轻的苏联制订文化政策,改革现有的艺术院校,建立新的艺术院校。

1066



0081 瓦西里·康定斯基。

在那一段日子里，康定斯基一直在和格罗庇乌斯通信，他们早在战前就彼此认识了。眼下，康定斯基不断地把他在教育领域里的活动通报给格罗庇乌斯。几乎可以断定，1920年时，康定斯基为莫斯科艺术与文科学院撰写的教育大纲，一定是受到了格罗庇乌斯的《包豪斯宣言》的启发。从包豪斯刚一建校，他好像就很了解它的情况以及它的办学目标。在1919年写的一篇文章里，他谈到了“建筑、绘画与雕塑的全面结合”，而这种结合“据我所知，已经在魏玛得到了实现”。

1921年，康定斯基再次来到了德国。驱使他重游故地的原因是，实验艺术在苏联境内遭到了一阵反弹，这让康定斯基颇生畏惧之心，而且，他对革命也已经感到了幻灭。在这个当口，他一定是在盼望着能有机会到包豪斯来教学。的确，在他抵达柏林之后不久，格罗庇乌斯就马上跟他联系上了：这儿现成的有一个人，在天翻地覆的社会剧变背景下已经投身过教育改革了。然而，格罗庇乌斯一开始还是极其慎重的，他

请求同事们，不要把聘用康定斯基的事情传出去，“因为康定斯基的俄国人身份还是有可能引起一些麻烦的”。

格罗庇乌斯之所以要请康定斯基来包豪斯，其实还有另外一个理由。尽管康定斯基的作品极少受人推崇，甚至于有些前卫派别都会把他拒之门外，因为他们觉得康定斯基的先验理论十分可疑，但是，这位俄国人却真正是在世最著名的抽象派画家之一。人们认为，在艺术的历史上，是康定斯基首创了非写实的构图组合，而他写的长篇随笔《论艺术之精神》(Concerning the Spiritual in Art, 1911)，也被认为是一份关键性的理论宣言，即使有些人不能理解这个理论，也是如此推崇它的。

康定斯基还深信，未来的艺术形式将会把各种艺术手段结合成一体，并且会超越所有单一种类的艺术手段，产生出壮丽的综合成果。这就是实在没法翻译出来的 *Gesamtkunstwerk* (可以被粗略地译成“总体艺术作品”)，这个词是由德国浪漫主义者杜撰出来的，被理查德·瓦格纳拿来用了，他希望能在他的音乐戏剧中创造出这么一种综合效果来。

在1912年的《青骑士年鉴》(*Blue Rider Almanac*)中，发表了康定斯基的一出短剧，为 *Gesamtkunstwerk* 提供了一个试验性的样本：这就是《黄色声音》(*The Yellow Sound*)，它的台词、插曲、动作、形状与颜色，都松散地结合起来了。

格罗庇乌斯心目中的 *Gesamtkunstwerk* 终归是无与伦比的：那应该是一座建筑，里面汇集着许多人的天才与技艺，他们齐心协力地追求着同一个艺术目标。尽管如此，康定斯基和格罗庇乌斯所追求的目标还是彼此很相似，有着密切的联系。

康定斯基的作品还有另外一个方面，更让格罗庇乌斯深信，他能在包豪斯当一名优秀的教师。康定斯基是一位永远不知厌倦的理论家，他在分析艺术的基本问题时，融进去的知识范围非常广泛，其广泛程度竟然包括了法学和物理学。他在《论艺术之精神》里阐述的全部玄远的哲

学,都是在试图为主观经验的表达找出一种客观规律来。

康定斯基在重返德国之前,就已经娶了第二任夫人了。他的新婚妻子尼娜比他年轻很多,而且,从她的回忆录来判断,这位女士的容貌比她的头脑更有魅力。她回忆道,康定斯基第一次带她去魏玛,是在1922年的6月初。他们穷极了,尽管德国商店里卖的货物也不多,他们却已经很是讶异,因为比起苏联的供应来说,那着实已经算得上是十分丰盛了。

康定斯基取代施莱默,在壁画作坊里当上了形式大师,他还开了基础设计课,和克利交替着讲课。他几乎每天上午都会在包豪斯里工作,中午小睡一会儿,到了日落西山的时候再去学校。

康定斯基的年长、缄默与疏离的表现,他的庄重风度,他对教条主张的偏嗜,都给他的教学染上了一丝无可辩驳的气息。他决心宣扬艺术问题上的客观性概念,讲起话来就好像是在揭示着什么绝对真理,而且,既然他以前在大学里当过讲师,教过法律学,他的课便也恰如其分地给人留下了这种印象:这是一位不容置辩的立法者。学生们觉得他很淡漠,不容易和他接近。

康定斯基开设的基础设计课所集中关注的,主要是色彩问题,他也主持了一个色彩问题研讨会,所有的学生都必须列席。他还策划并且讲授了一门分析绘图课。

有一名康定斯基的学生讲述了一桩好玩儿的逸事,这表明,并不是所有人都把这位尊师的话看得那么正经八百。康定斯基时常会在文章与言谈当中讲到,驱使每一位真正的艺术家进行创造的,是艺术家“内心的需要”。有一天,一位美国学生乔治·亚当斯(George Adams)画了太阳。他把太阳衬在日本国旗上,画了它的日出、中午、下午和日落。

康定斯基问他:“你这是想要画什么呢?”“我心里想的是日本。”“可你并不是日本人啊。”“我不是,但是我很容易就能感受

到日本人的灵魂。”康定斯基对此的反应极为激烈——那并不是内心的需要,而是模仿。

另一名學生告訴羅塔·施賴爾說,他認為抽象繪畫純屬無稽之談,於是交給康定斯基的作業里什麼都沒有畫,只有一片空白。他彬彬有禮地說:“康定斯基大師,我終於畫成了一幅絕對純粹的畫,裡面絕對空無一物。”

康定斯基對我的畫完全是鄭重其事地看待的。他把這幅畫立在大家面前,說:“這幅畫的尺度是對的。你想畫出世俗的感覺。世俗的色彩是紅色。你為什麼卻選了用白色呢?”我回答說:“因為白色的平面代表空無一物。”康定斯基說:“空無一物就是極其豐富,上帝就是從空無一物裡創造出了世間的萬物。所以嘛,現在我們想要……從空無一物裡創造出一個小小的天地來。”他拿起畫筆,在白色的平面上畫了一個紅點、一個黃點和一個藍點,在旁邊渲上了一片艷綠色的陰影。突然之間,一幅畫就出現了,這是一幅恰如其分的畫,這是一幅精妙絕倫的畫。

事實證明,這位學生對大師的懷疑是錯的,而被這位俄國人的艱澀想法所征服的,絕對不止這麼一個人。然而,去上康定斯基的課可也絕對不是一件容易的事。在課上不容出現歧議;運用圖形與色彩手段時,不容與大師本人的經驗背道而馳。

根據留存的照片資料來判斷,康定斯基在壁畫作坊裡完成的作品當中,有大部分是在翻制他本人的架上繪畫,按照原作的圖形與色彩,翻制成尺度恢弘的壁畫。他的一名學生赫伯特·拜爾後來也留在包豪斯任教,他回憶了康定斯基在作坊裡講課的情況:

進行指導的時候,都是拿一些為室內或者室外空間而作的壁畫為依據。進行這些指導的目的,都是為了讓學生發展出一種與建築相結合的色彩感覺。先探討過顏色的本質及其與圖形

的关系以后，才把它放大了画成实际作品。理论与实践相结合，在壁画的设计过程中，用最广泛多样的材料和技巧来验证了理论经验。在色彩的心理学以及色彩与空间的关系问题上，康定斯基的想法特别能激发起活跃的讨论。

另外有人认为，康定斯基在上课的时候，允许学生们在细节上模仿他的手法。下面这段话讲的是，有一次在分析绘图的课堂上做的一个练习。

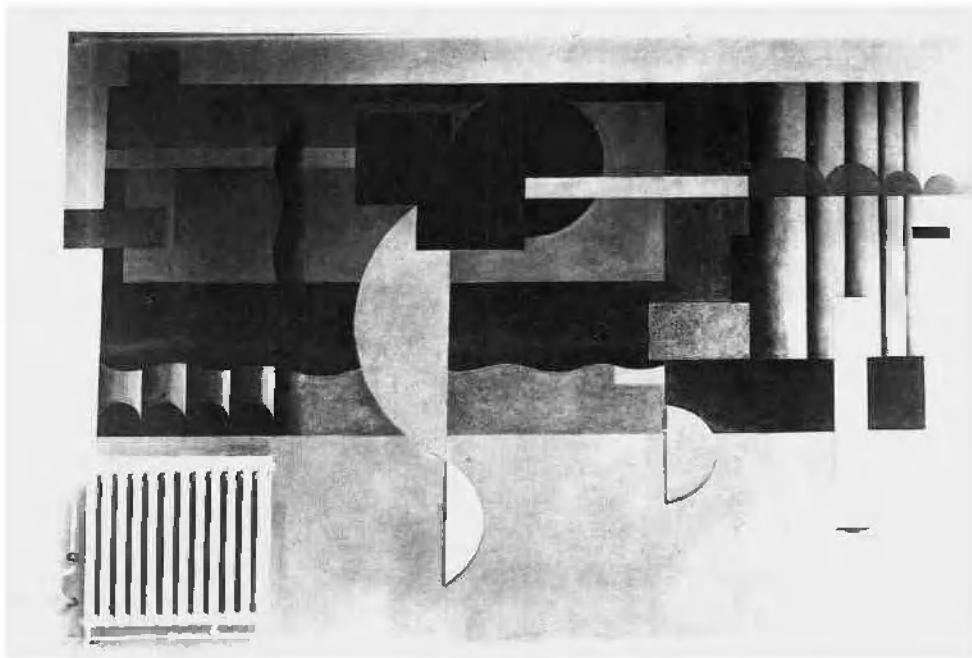
康定斯基的课上了两个小时。为了进行绘图练习，康定斯基时而独自动手，时而以学生们的帮助之下，用支架、板条、木线、直尺之类的东西搭成了一组静物。他不允许我们在画面上照搬静物。康定斯基宁可命令并且期望着学生们，能把这组静物翻译成许多张力线或者结构线，记录着它从头到尾、或轻或重的独到特点。

问 名学生还回忆了另一个练习：

康定斯基教给我们的，是观察的过程，而不是真的画画。课程安排就是让学生们首先进行练习。比如下面这个练习：“到下周周五的时候，请完成下列作业：用一张黑纸，在上面画上不同颜色的正方形。然后把同样颜色的正方形画在一张白纸上。然后反过来在彩色的正方形里依次画上一个白色的正方形和一个黑色的正方形。这就是你们下一堂课的作业。日安。”

还有一名学生回忆了康定斯基给班上的学生留的假期功课。

30厘米乘10厘米的画面，划分成5厘米乘10厘米的小块。必须运用的颜色包括：三种原色、三种间色、三种非彩色（黑、白、灰）。彩色矩形的分布完全随你们自己决定，但是它们必须是水平或者垂直的，不能有任何倾角。每种颜色的使用次



067] J·马尔坦 [J. Maitani] 与 A·阿恩特 [J. Arndt] 合作, 作坊楼里的壁画, 1923 年 [后被
毁]。这幅带有浮雕因素的壁画, 是马尔坦通过熟练工人资格考试的作品, 也是阿恩特
通过学徒资格考试的作品。

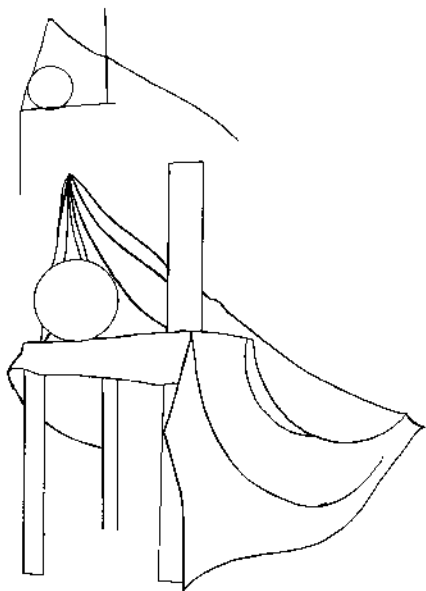
数也随你们自己决定, 但是每种颜色都至少要出现一次。练习
要求如下:

1. 强调中心;
2. 平衡顶部与底部

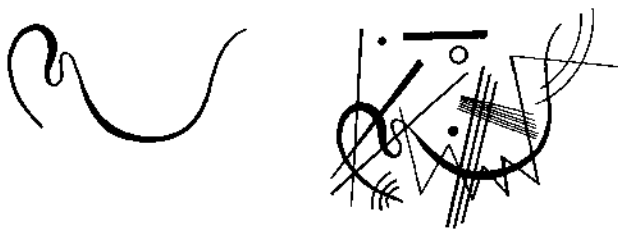
这位学生接下去回忆道:

他前面讲的那节课里没有多少新的内容, 只是进一步讲了
在正方形里包含的张力。我一点儿也听不懂, 而且我认为, 这根
本就没那么重要……

康定斯基的基础设计课偶尔是会遇上这样的质疑的。尽管如此, 在
魏玛包豪斯开设的课程当中, 它好像照样还是最有用的一个方面。康定
斯基以严格的、准科学的分析手段来处理色彩、图形与线条, 从而让学



068| L·朗格[L.Lang],分析绘图,选自康定斯基所教课程的作业,1926—1927年。这是一系列分析绘图中的第一阶段,要求学生把画室里搭成的一组静物简化还原成一组抽象的几何构成。这一母题的潜在结构如图左上角的草图所示。



069| 康定斯基画的“自由的波纹线,强调水平性”,以及右图,“加上几何形体的伴奏效果”。

生们看到了,这种艺术手法其实有可能做到既充分地表达感情,又不失于理性的控制。再说,他本人的绘画作品也充分表现出,只需运用一些显然有限的抽象语汇,发挥出来的表现潜力便能达到仿佛无穷无尽的境界——康定斯基对几何形状的精妙运用,极大地影响了包豪斯的设计,尤其是在1925年以后。

067—070|



070 | 荷兰国·皮特·蒙德里安，《紫罗兰》(Violet)，彩色版，1923年。

基础课：色彩与图形

1963年，伊顿著文谈到了他的初步课程，他不承认它的内容有什么非同寻常的地方，也不承认它用了什么新颖的教学手段。策划开设这门课的目的，只是要为那些来上课的学生们度量一下，他们自身蕴涵着多么大的创造潜力，还要帮他们把这份潜力解放出来。

的确，包豪斯的初步课程背后的想法算不得有多新鲜，在德国各地都有一些学校已经坚持提出要求，所有的学生都得经过一段时间的考核期，以便校方观察他们是否应该最终被录取。无论是在伊顿在校的日子还是在他离职以后，包豪斯的初步课程之所以能够超乎群伦，是因为它的理论教学量大质高，是因为它运用了严格的理性思考，对视觉体验以及艺术创造性的本质进行着检验。

前文已经讲过，伊顿在课堂上就各种材质进行试验，并且就传统大师的画作等内容展开了分析，而理论课程大纲的另外一部分内容，还包括伊顿、克利和康定斯基就色彩以及图形的特性所进行的探究。在开设初步课程的绝大部分时期里，基础理论课都是由克利和康定斯基讲的。他们开的色彩与图形课都是必修课，克利的课开到1931年，康定斯基的课开到1933年，那一年包豪斯就关门大吉了。他们都把当时自己在课堂上讲授的内容记录下来，或者至少是以那段教学经验为基础出版了一些书。康定斯基出了《点、线与面》(Point and Line to Plane)，克利出了《教学草图集》，“包豪斯丛书”系列把这两本书都收录出版了。

伊顿也教一点理论课，我们应该从这位初步课程的创始人开始

STUNDENPLAN FÜR VORLEHRE

VORMITTAG

	MONTAG	DIENSTAG	MITWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG	
8-9			WERKARBEIT				
9-10	GESTALTUNGS STUDIEN MOHOLY REITHAUS					ALBERS	
10-11			REITHAUS				
11-12		GESTALTUNGSLEHRE FORM KLEE ARTHAUS		GESTALTUNGSLEHRE FARBE KANDINSKY			
12-1							
2-3			WERKZEICHNEN GRODIUS-LANGE MEYER RAUM 39				
3-4							
4-5	WISSENSCHAFTL. FÄCHER - MATH. PHYS - AKTSAAL	ZEICHNEN KLEE RAUM 39	<i>Handgezeichnete Lehrtafel in K. 39</i>	<i>Handgezeichnete Lehrtafel in K. 39</i>	ANALYTISCH ZEICHNEN - KANDINSKY RAUM	VERSCHIEDENE VORTRÄGE.	
5-6				<i>Raum 39</i>			<i>Raum 39</i>
6-7							
7-8		ABENDAKT KLEE OBLIGATORISCH FÜR VORKURS			ABENDAKT		
8-9							

AM DEN GELB UMRANDETEN UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE
GESELLEN UND LEHRLINGS TEILNEHMEN.

Inhalt
28
1955/56
172
10/10

80025 25540



讲起。

身为一名画家，伊顿认为自己把握色彩的天才能力尤其卓然超群。相应地，他也经常会在著名的时候多加上一个词：“色彩艺术的大师。”而且，伊顿还深信，正是因为他是一位色彩理论家，他才能够为艺术教育做出了最大的贡献。

在阿道夫·赫尔策尔任教期间，伊顿就读于斯图加特学院。自歌德以后，少数的几位德国艺术家对色彩理论做出了创造性的贡献，赫尔策尔就跻身于这些人之列。像歌德一样，他也对色彩的情绪特性与精神特性更关心，而不太留意色彩的科学性的一面。转而，赫尔策尔又深刻地影响了伊顿的理论。

伊顿认为，考虑色彩的时候，不可能剥离图形的因素，反之亦然，因为这两者是相互依存的。他在1916年写了一篇短文，为他的色彩与图形理论提供了基本的原则：

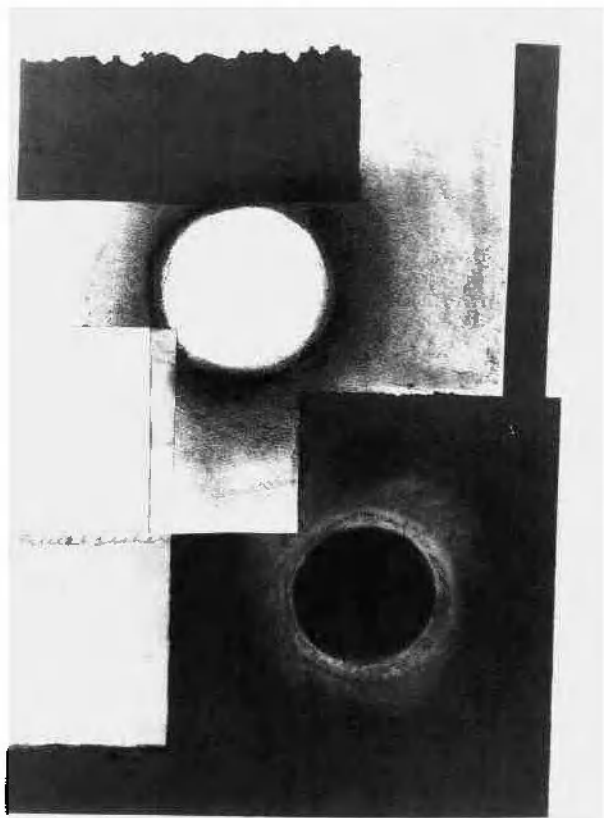
人们最容易彻底理解那些明确的几何图形，这些几何图形的基本元素包括圆形、方形和三角形。每一种可能出现的图形都静静地隐含在这些图形元素中间。想看的人就能看见，不想看的人就看不见。

图形亦即色彩，没有色彩，就没有图形可言。图形与色彩是一体的。光谱中的色彩是最容易让人理解的，每一种可能出现的色彩都静静地隐含在它们中间。想看的人就能看见，不想看的人就看不见……

几何图形与光谱中的色彩，就是最简单、最感性的图形与色彩，因而，它们也就是一件艺术作品最恰当的表现手段。

于是，学生们开始跟着伊顿上课时，一开头接触的内容就是研究色彩与图形，他们获准运用的，仅限于最基本的几种图形和色调。

如果没有色彩，图形就无法存在；如果没有一些相关语境的限定，



072 | F·迪克尔 [F Dicker], “明暗研究”, 选自伊顿教的初步课程的习作, 炭笔, 1920年。

图形也同样无法存在：在某些细部上进行比较总归是必不可少的。因此，伊顿的理论的核心内容，就是对比与张力的概念。

伊顿遵循着赫尔策尔的教导，选用了色彩对比的七种鲜明类型，作为自己的研究基础，这七种对比类型中包括：两种颜色之间的简单对比，一种明亮颜色与一种阴暗颜色之间的对比，一种暖色与一种冷色之间的对比，互补色之间的对比。 | 072

伊顿同时还在质量及数量上进行了对比。设计这些对比练习的目的，都是为了发掘出相关颜色的基本性质，把它们的效果发挥到最好。

伊顿就色彩问题展开思考的结果是，他设计出了一个色彩球，而不

用色彩圆圈，他说，这个色彩球是“最能有效表现色彩秩序的形状”。它还“让人能够表现出互补色的法则，图解这些互补色之间的所有基本关系，并且图解它们与黑色和白色之间的关系”。环绕着色彩球的“赤道”，颜色分布由红色渐变成紫色，而在“两极”之间，则是由白色渐变成黑色。作为光谱色的补充，伊顿的色彩球引入了四组中间色调，并且图示出互补色与原色、间色之间在色调尺度上的关系，以及它们相互之间的关系。

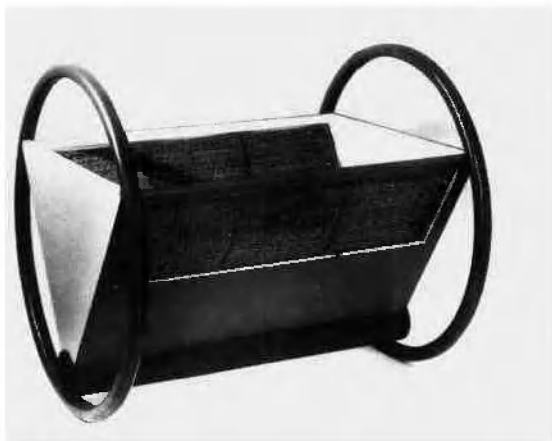
对于伊顿来说，色彩的性质绝对不只限于是一些光学上的性质。作为一名神秘主义者，伊顿相信，色彩向人们传达着普遍化的情绪状况——图形也传达着类似的信息。经过研究三种基本的几何形状，伊顿发现，它们与特定的色彩之间，有着某种类似性。

这种类似性指的是情绪与精神上的类似。例如，正方形象征着和平、死亡、黑色、阴暗、红色，而三角形则象征着热烈、活力、白色、黄色，再说圆形，它的象征意味则是“均匀的、无限的、宁静的”。圆形还象征着蓝色。

因而，每种图形天生都自有着伊顿所谓的“本家色彩”：图形与色彩所表达出来的情绪必须是相配的；而一位画家如果想要在自己的作品中获得均衡而和谐的效果，就必须重视这些自然而然地富于亲和力的组合：正方形与红色、三角形与黄色、圆形与蓝色的组合。

——直到1922年间，康定斯基才加入了包豪斯，他和伊顿所见略同。几乎可以肯定，这位未来的同仁的色彩理论，即发表于1912年的《论艺术之精神》里所阐述的理论，早就对伊顿产生了影响。康定斯基贡献给初步课程的内容，与伊顿先前就已经教给学生们的内容十分契合。

伊顿深信，如果经历过亲身的体验，他的弟子们就能够更好地理解，各种图形分别具有哪些表现潜力。因此，他鼓励学生们依照各种几何形状的秩序而动作，例如圆形或者三角形，以便在纸上落笔之前，先



073 | 彼得·凯勒，摇篮，1922
年。这件作品被漆成了
原色。

行“感受”和“体验”这些形状。

他还要求学生进行构图设计，去发掘和表现圆形、正方形及三角形各自的特点，以及这三种形状组合在一起的特点。伊顿希望，通过这种方式，他的学生们就能够敏锐地感受图形和色彩的“内在意义”，也就能更好地利用平面和立体的视觉形象，来传达自己的内心感受。

伊顿的理论不仅在学生们构思绘画与雕塑作品的时候起到了作用，它还直接影响到了包豪斯的作坊实际做出来的成品。1922年，在制柜作坊里，彼得·凯勒(Peter Keler)做成了一个其状岌岌可危的摇篮。他不单在这个摇篮的造型上运用了三角形和圆形，并采用了正方形的外沿控制线，而且，在为它选用颜色的时候也参照了伊顿的理论，与形状配合得亦步亦趋。顺便提一句，其实这个摇篮的安全性远远比它看上去要可靠得多。

| 073

在伊顿的理论中，时或掺杂着客观的观察和主观的判断。从这个方面来讲，它和康定斯基的理论十分类似。康定斯基的理论比伊顿的理论更加精妙细致，他所关心的，也是如何才能建立起一套基本的视觉语言体系。

康定斯基从小就明白，自己拥有一种综合审美的大赋，也就是说，当一种感官受到刺激时，另外一种感官也会同时作出反应。具体到他本人，在看见一幕场景，甚至于看见一种颜色的时候，他同时还会听见一些声音；或者反过来，在听音乐的时候，他会看到某些色彩或者场景。他所听见、看见的东西都相当特别，比如说，那会是在某一种特定的乐器上奏响的某一个特定的音符。

色彩和声音还会在他心里引起相当特别的感觉，尽管他心里所体会到的这种情绪难免很主观，但是，康定斯基还是想要对此做出解释，为此，他一直在致力于探寻并且定义它的普遍法则。

可以把康定斯基对初步课程的贡献分成两个部分：一个是分析绘图——上一章已经讲到过这一点——另外一个是对色彩与图形的理论研究。进行这一研究的时候，他所采取的方式经过了精心的建构，几乎像是一种科学的方式。他首先对色彩与图形进行孤立的检视，然后再把它们相互联系起来，最终，他还要把它们与“基底”——一切二维形象得以展示其上的平面——联系起来。

追根溯源，康定斯基的色彩理论，是通过人智论者鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Steiner）从歌德那里传下来的。他用来区分色彩的基本元素，包括色彩的“温度”——色彩的明显的温暖感或者寒冷感——以及色彩的色调——色彩的明亮感或者阴暗感。

这样一来，康定斯基就以综合审美的方式定义出了色彩的“四个主音”：亮暖色、暗暖色、亮冷色、暗冷色。

决定任何一个颜色的色温的因素，在于这个颜色所表现出来的倾向，是趋向于黄色（绝对暖色），还是趋向于蓝色（绝对冷色）。然而，每一种颜色不仅具有色温，它还具有象征的意义。“黄色是典型的世俗颜色”，而“蓝色是典型的天堂颜色”，这些特性另外还会衍生出其他多种特性。黄色是进取的，超越极限，富于侵略性，积极主动而不稳定；相反，

蓝色是收敛的,谨守限制,羞涩而消极。黄色坚硬而锐利;蓝色柔软而顺从。黄色的味道刺激,蓝色让人好像品尝到了新鲜的无花果。号是黄色的,管风琴是蓝色的。

康定斯基还进一步列举了“第二对重大对比”——白色与黑色之间的对比——的各种特性,以及“第三对重大对比”——红色与绿色之间的对比。

由于绿色把完全相反的黄色和蓝色混合在了一起,所以,它就创造出了一种完美的均衡感与和谐感,它是消极的,是自我满足的。康定斯基对绿色的意义有一条注解,从这条注解中可以看出,他为了说明色彩的特性,预备偏题到什么程度:“纯绿色所占据的位置,就是所谓的布尔乔亚在人类世界里所占据的位置·它是一个稳固不移的元素,满足于自己的地位,在每一个方面都是有限的。”

另一方面,红色则是生气勃勃的,躁动不宁的,强有力的。把红色和黄色混合起来,就得到了橙色。橙色和紫色(红色和蓝色的混合)构成了康定斯基的最后一对“重大对比”。用在黄色与蓝色的对比上合适的原则,用在橙色与紫色的对比上也同样合适,尽管其适用程度要稍微弱点儿。于是,在黄色和蓝色之间的鸿沟上,便由红色架起了桥梁。

即便只看上述极其扼要的概述,也可以了解到康定斯基讲授色彩课程的基本概况,他是在发展着一种视觉语言,他相信,这种视觉语言最终能够清晰地表达出作者的内在感受,比言辞的叙述还要清楚得多。由于他也像伊顿一样,相信色彩不能独立于图形而存在,因此,他的图形理论就在这种视觉语言中构成了一个至关重要的部分。

康定斯基研究图形的起点,是最小的、不能进一步被继续分割的元素,这就是点,让点运动起来,就形成了线。不过,决定点的本质的,还包括它与衬底之间的相对尺度,比如说,一个比较大的点就变成了一个圆盘。

一个点能够衍生出哪一种线，要看这个点的运动是受到了哪一种力的驱使。在单一的规则动力的作用下，会衍生出直线；而两个或者多个动力，就会衍生出折线或者曲线。

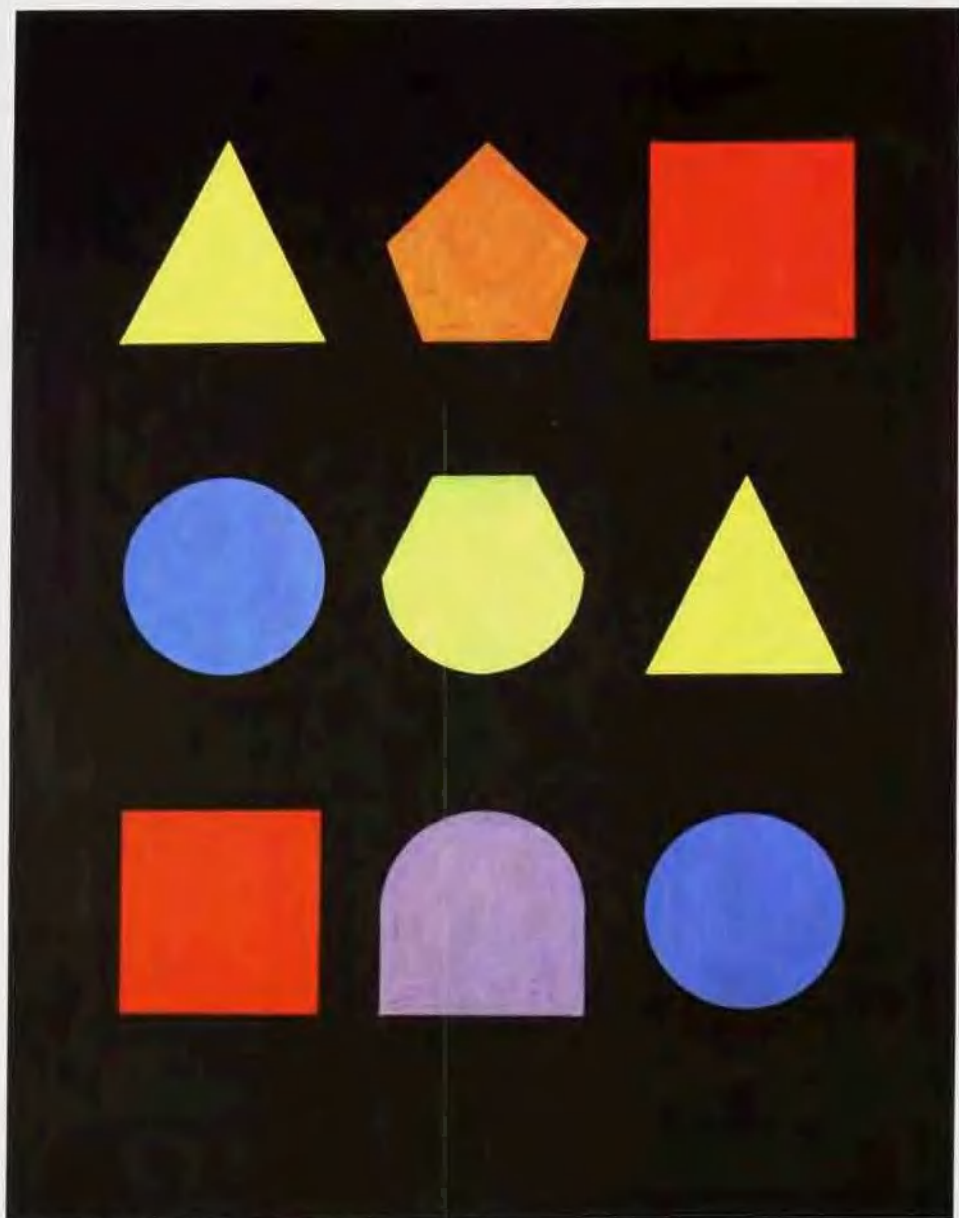
就像每一种色彩都具有各自不同的特性一样，每一种线也都具有各自不同的特性。例如，垂直线是温暖的，水平线是寒冷的；根据其不同的位置和方向，不同的对角线各自或温暖或寒冷的倾向程度也是不同的。

康定斯基在讲课的时候布置了许多练习作业，目的都是为了让学生能找到色彩与图形之间的恰当对位。他声言，如果原色应该与基本的形状相对应，形成黄色的三角形、红色的正方形、蓝色的圆形，那么，图形的混合就必须和色彩的混合相伴始终。一个五边形里混合了正方形和三角形，因此，它必然得是橙色的。折线和曲线也都有它们各自的恰当颜色。同样有一些练习作业对这类效果进行了探究，这些习作就算没有证实康定斯基的论断，通常它们看上去也显得够漂亮的。

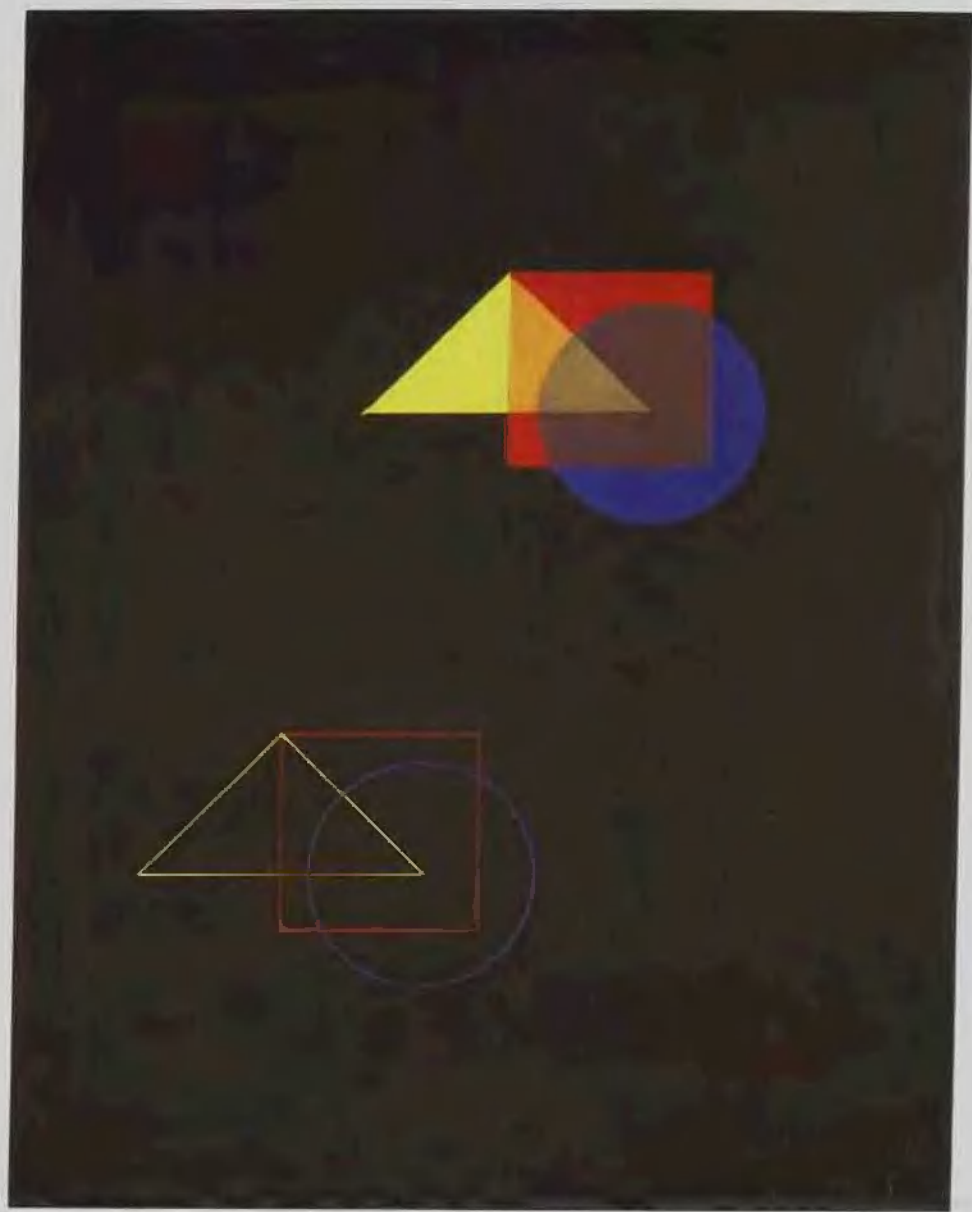
康定斯基发展成了这么一种体系，下单是为了揭示所谓的色彩与线条之间的关系，他还想把它应用在整个的构图设计当中。他的看手是把应用程序划分成类型。水平的程式是温暖的，垂直的程式是寒冷的。迫使目光向上移动的构图是自由轻盈的，迫使目光向下移动的构图则是沉重压抑的。迫使目光向左侧移动的构图是冒险的、解放的，反之，则是熟滥的、安全的。这类“法则”能创造出视觉的和谐与对比，还能用构图表现出微妙的心理感觉。

康定斯基的理论是阐释性、教条性的，克利的理论却是试验性的、游移不定的。康定斯基的法则好像是由摩西带下山来的诫条；而克利的，则只是一些经验主义的结论，都来源于一些普通的体验。

像康定斯基和伊顿一样，克利也在绘画与音乐之间定义出了无数的对应关系，并且就此进行了理论探索。与康定斯基和伊顿不同的是，



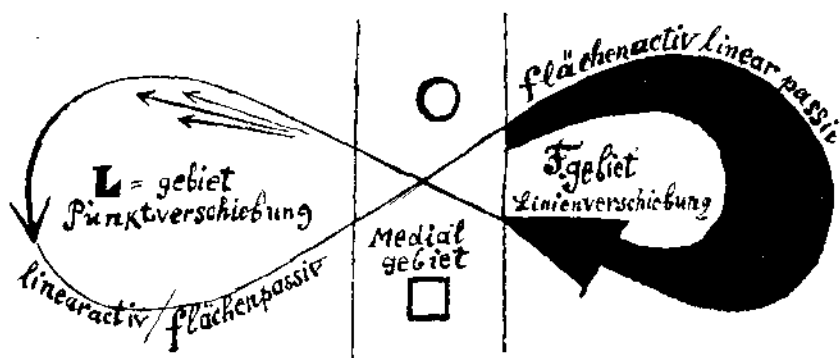
074 | 尤金·巴茨 [Eugen Baiz], 色彩与形状的秩序, 选自康定斯基主持的色彩研讨会的习作, 1929—1930年。与“原”几何形状相配合的颜色被混合起来, 以求与中列的几个“间”形状相配合。



075 | 弗利茨·查奇尼希 [Franz Tschaschnig]，《色彩与形状的秩序》，选自康定斯基主持的色彩研究会的习作，1931年。



076 | 弗利茨·奇奇尼希，呈不同角度的色彩的秩序，源自康定斯基主持的色彩研讨会的著作，1931年。据说，角度也和颜色一样是“有温度的”。



克利本人恰好是一位技艺精湛的音乐家：他是一名手法纯熟的小提琴手，在12岁上就和伯尔尼交响乐团一起合奏过。克利具有强烈的神秘主义倾向，他相信，艺术表现中最高级的一种，就是无可名状的神秘。不过，艺术表现的初级阶段还是可以解说，并且可以传授的。就色彩与图形的问题，克利发展出来了自己的理论，也像康定斯基的理论一样精致微妙，同样也依赖于科学模型。他教的理论课成了启发学生们创造图形的一个源泉，他的自然研究课做到这一点还要迟几年。

077 | 像康定斯基一样，克利的图形课一开始先来讨论点和线。根据他的定义，线就是运动中的一点。他论述了，线分三种基本类型：积极的线、消极的线、“中性的”线。积极的线自由自在，不断地移动，无论有没有一个特定的目的地。一旦有哪条线描摹出了一个连贯一致的图形，它就变成了中性的线。如果再把这个图形涂上颜色，那么这条线就又变成了消极的线，因为此时已经由色彩允任了积极的因素。

克利并没有专断地判定每一种线的性质，他宁可借用比喻的方式来描述它们。例如，一幅画就是“一条线去散步”，随着途中遇到的不同情况，这条线也在不断地变幻着自己的性质：行进得是顺利还是艰难，是不是彻底受到了阻碍。

077| 保罗·克利, 积极的线加消极的面构成的形象[左], 以及消极的线加积极的面构成的形象[右], 二者之间的关系图示。在中心区域, “中性的线”应参与进来了。



078| 克利的一份画稿, 结构性的图形与个别性的图形[鱼]。



由中性的线描绘成的图形, 可以被划分成两种基本类型: 结构性的图形与个别性的图形。如果可以无限地重复同一种视觉元素, 就得到了结构性的图形; 反之, 一个个别性的图形若不改变它的特性, 就既不能给它加上什么元素, 也不能从中减少什么元素。一条鱼是一个个别性的图形。它的鳞片则是结构性的图形。

| 078

随即, 克利开始着手考虑, 怎么才能把两种类型的图形相互联系起来。他给学生留的作业是, 要求他们以多种不同的手法, 在多种不同的条件不运用同样的图形: 反转的、转九十度角的、大头冲下的, 如此等等。这么一来, 一种简单形象所具有的潜在表现力就让学生们耳熟能详了。

对克利来说, 每一件艺术作品的目标, 都是要创造出视觉的和谐, 要在思维以及实际事物当中平衡“男性要素”原则与“女性要素”原则。这样一来, 天平就成了一个关键性的形象, 用它来让线与颜色达到均衡, 让图形与色调达到均衡, 诸如此类。

克利阐明, 像在其他所有情况下一样, 在这里, 最重要的因素也是相对性的问题。

有一个假设说, 黑色比白色更加沉重, 只有在一种前提下,

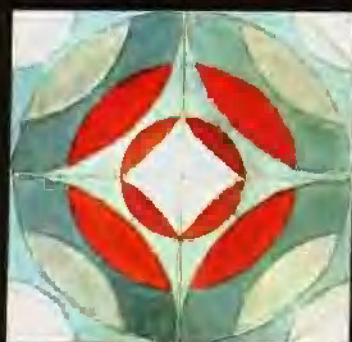
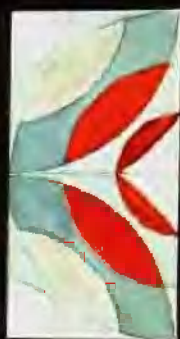
这种假设才是正确的，那就是，我们面对的那个基底是白色的……人们在物理学的领域里讨论比重的时候，用水作为衡量的基准；而在我们的领域里，比重是多种多样的，因为衡量基准分会选用白色、黑色或者是平均色（以及其间的各种色调），色彩的世界还能产生出更多的关系——绿色基底上的颜色……红色基底上的颜色……

与康定斯基和伊顿的理论一样，克利的色彩理论也植根于歌德的理论，并且，在很大程度上，他还借鉴了其他人的理论：朗吉(Runge)、德拉克洛瓦(Delacroix)、康定斯基本人以及德劳内(Delaunay)，后者关于光效的论文是在1912年由克利译成德文版本的。像伊顿一样，克利也从光谱色入手，他把这些颜色画成了一个圆圈，比伊顿用的球形稍微常规一些。在视觉体验中，色彩是最为丰富的一个侧面，线只有长度，色调只有量度和浓度，色彩则增加了第三种要素——性质。

因此，克利要求学生，一定要在彻底掌握了线条与色调之后，才能着手来处理色彩问题。克利要求他们运用比喻的天赋，来衡量各种颜色的分量高下（比如说，红色比蓝色重），并且思考多种颜色的级差递进，其中的一步是由紫色递进到红色。克利指导学生进行所有这些训练的目的，并不是要制订出什么法则。他只是把原材料都交给学生们，让他们自己得出结论。

079

也许很让人惊讶的是，初步课程中理论性的一面，确实影响到了工作室里的制成品。有许多作品都做成了基本的几何形，并且漆上了原色，那件著名的摇椅并不是无双的孤品。在大多数情况下，艺术指导和形式启发都是又源于初步课程，而不是出诸各位形式大师们，虽然照理说，这本该是他们的职责。



079 | 玛格丽特·莱希纳 (Margaret Leschner), 四件。选自她1929年的40件课程的作业, 1929年。

分道扬镳*

在 1922 年 9 月的那期《风格》(*De Stijl*) 杂志上,发表了维尔莫斯·赫萨尔(Vilmos Huszar)写的一篇文章,他是受到了荷兰艺术家西奥·范·多斯堡(Theo van Doesburg)的启发。文章指责包豪斯不事生产,犯下了“对国家与文明的罪过”:

在空间、图形与色彩的统一组合当中,哪里看得到有一丁点儿把几种原则统一起来的努力? 绘画,什么都不顾,只是绘画……图形,以及单件的雕塑。费宁格展览出来的东西,十年前在法国就有人比他做得更好(1912年的立体主义者)……克利……胡乱地记下了自己病态的梦境……伊顿的画面空洞,纯属华而不实的胡涂乱抹,只是为了追求浮光掠影的表面效果。施莱默的作品让我们看着十分眼熟,他的这些试验是在模仿其他雕塑家的作品……在魏玛的公墓里,矗立着由格罗庇乌斯校长设计的表现主义纪念碑;这是廉价的书本理念造成的结果,它连施莱默的雕塑都比不上……为了达到它在宣言中所设定的目标,包豪斯必须还要再多吸纳一些别的大师,这些大师确实得要明白,创造一件统一的艺术作品,必须具备哪些条件。他们也必须能够表现出,自己有能力创造出这样的艺术作品来……

* “分道扬镳”的原义是 *going Dutch*, 用在此处显然是一语双关,因为格罗庇乌斯和伊顿的分子,多少是受到了荷兰人范·多斯堡的影响,而接替伊顿的莫霍利-纳吉也与范·多斯堡十分接近。——译注

很明显,这“别的大师”里,就应该包括一位荷兰人。

赫萨尔发表的文章,以及范·多斯堡在魏玛的露面,是包豪斯改动课程设置的一部分原因。西奥·范·多斯堡是艺术家、建筑师、理论家、荷兰风格派(De Stijl)的创始人。他是在1921年第一次来魏玛的。以魏玛作为基地,他开始发行他所主办的《风格》杂志。他公开发表演说,褒扬格罗庇乌斯关于教育改革的基本理念,但是,他也尖锐地批评了包豪斯所选择的教育方向。

费宁格仔细地权衡再三,向范·多斯堡提供一个教职会带来哪些好处,这个设想最初还是由格罗庇乌斯本人亲自提出来的。费宁格说,范·多斯堡可能会“很有价值,因为他代表了另外一个极端,可以和我们这单萦绕着的过度浪漫主义相抗衡”。但是,费宁格同时也看到了危险。“不过,他可能保持不住分寸,很快就和伊顿一样……想要统管天下了。”

费宁格把伊顿和范·多斯堡看成是同一个硬币的正反两面,从某种意义上讲,他们确实也是如此:他们都很教条。然而,除此而外,他们就一无相像之处。伊顿身着僧侣式长袍游荡在魏玛,而范·多斯堡则带着单片眼镜,黑衬衣,白领带,大步流星地穿越城市。伊顿看见敌人就能认出来,他恨恨地评说道,“穿黑衬衣的人,心也是黑的”。

来自范·多斯堡的批评可不容易漠然以对。他在国际前卫人士当中十分著名,备受尊崇;他参与推动的一个小组曾经包括了里特维尔德(Rietveld)和蒙特里安(Mondrian);他在欧洲艺术界留下的印迹已经不可磨灭,还影响了一种建筑风格的形成,而格罗庇乌斯就是这种风格的崇拜者之一。特别是,他指责包豪斯不可救药地变得浪漫主义,并未创造出切实的成果,事实证明,他在这个问题上说得很对。

范·多斯堡自己也正面临着—个转折点。跟他一起创办风格派的其他人全都和他断绝了来往,他却企图为自己营造出更加烜赫的国际



060 | 构成主义者与达达主义者大会，魏玛，1922年。内利与西奥·范·多斯堡夫妇在第一排右数第二、第三位，他们后面是莫霍利-纳吉与人人，戴格子帽的是艾尔·里西茨基；左边是包豪斯的学生韦尔纳·格蕾夫 [Werner Graeff]；最下面一排右起为特里斯坦·查拉 [Tristan Izara]、汉斯·阿普 [Hans Arp] 和汉斯·里希特 [Hans Richter]。

声誉。他还希望格罗庇乌斯能在包豪斯给他一个职位。1921年4月，他旅行到了魏玛。阿道人·梅耶为他找了一套公寓，包豪斯的一名学生把自己的画室交给他用来教学。

060 | 尽管范·多斯堡的批评表述得很清楚，足能让人理解，但是，他的意见中的积极的一面却不很明显。1922年，他在魏玛组织召开了“构成主义者与达达主义者大会”，这表明，他当然提倡理智的、受到工程启发的艺术形式，但是，他同样也提倡那些无法无天的表现方式，这种方式是艺术家们特别擅长的，无论是出于政治原因还是其他原因，这些艺术

家都自命居于一种近乎白痴的状态。

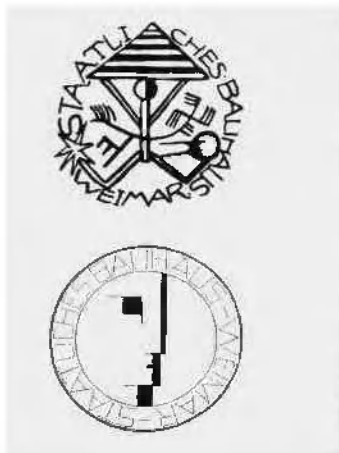
有一名女生当时正在包豪斯学习，她生动地回忆起了范·多斯堡在魏玛的举止：

范·多斯堡敲锣打鼓地抨击课题、抨击人物。而且他还尖叫。他叫得越是刺耳，就越确信他的想法穿透了人们的思想。他让整个魏玛和包豪斯都感到了不安。我和大家一样，去看他的晚间表演，他谈论着构成主义，大吼大叫。他那长篇大论的演说时而被打断，因为他的夫人内利用钢琴雄壮地演奏着构成主义音乐的片断。她使劲地敲击着琴键，制造出不和谐音。我们真是乐不可支，范·多斯堡竟然还成功地收服四名学生信了他的想法。这些人责骂包豪斯的其他成员说：“你们全都是些浪漫主义者。”

几乎可以肯定，内利·范·多斯堡演奏的旋律是她自己的作品，即《蚂蚁与大象进行曲》。

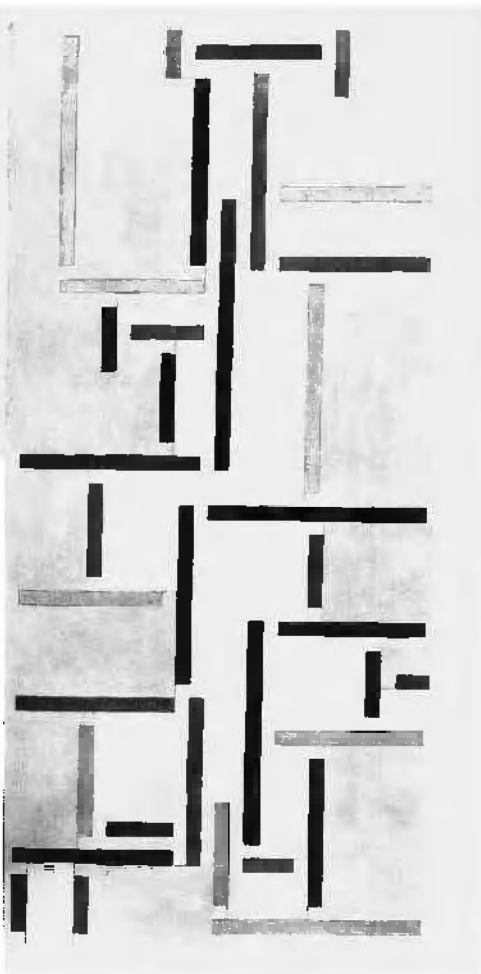
范·多斯堡从包豪斯收服的一名学生是韦尔纳·格雷夫，在他的协助之下，1921年到1923年间，范·多斯堡在魏玛开了一门讲风格派的课程，讲课时配有图示。他还无偿地指导包豪斯的学生们进行构图设计。结果，风格派在魏玛形成了一个小小的分支，几乎把包豪斯的全体学生都收罗在旗下，其中最重要的人包括卡尔·彼得·罗尔(Karl Peter Rohl)，他的作品于1922年被发表在《风格》上。罗尔曾经为包豪斯设计过一枚图章，类似表现主义的风格，一直被学校用到1921年。到了这时，罗尔严格地受着风格派的影响，在作品中只用直线和原色。

范·多斯堡出现在魏玛，并且更多地影响了包豪斯的在校学生，而不是那些决心退学的学生，这就促使格罗庇乌斯省悟到，包豪斯已经在某一个单一的方向上走得太远了，再不马上改变就该来不及了。格罗庇乌斯本来梦寐以求的是，让包豪斯成为一个快乐的地方，能够包容多种



081 | [上左] 包豪斯的校方专用图章。由卡尔·彼得·罗尔设计。

082 | [下左] 包豪斯的校方专用图章。由施莱默设计，显然是受到了风格派的影响，参看图 83。



083 | [右] 西奥·范·多斯堡，《俄国舞蹈的韵律》，布上油画，53 1/2 × 24 1/2 英寸 [135.8 × 61.5 厘米]，1918 年。

不同的观点，能够从多样性中创造出和谐来。但是，这个理想并没有实现。伊顿的影响已经变得太大了，竟至于主宰了一切。而且，着重强调工艺技巧，这样的观点现在也显得越来越落伍了。

有人说，格罗庇乌斯的思想发生转变，第一个明确迹象就是，他另外选用了一个新的校方专用图章。原先由罗尔设计的图章作废了，取而代之的是 1921 年秋天由施莱默设计的一枚图章，它是清晰性与经济性的一个典范。它响亮地宣告了包豪斯将要努力培养学生去设计怎样的

一种形象,尤其是预示了它在1923年以后的倾向。毫无疑问,这个图章的设计受到了风格派的形式语言的影响。

| 083

有许多证据表明,范·多斯堡出现在魏玛,只不过是坚定了格罗庇乌斯早已酝酿有日的一些看法,将格罗庇乌斯的另外一面,即设计法古斯工厂的那一面发掘出来了;从上次大战爆发时开始,那一面就一直在受着压抑。在包豪斯,思想上发生重大变化的信号越来越多。例如,1922年2月3日,格罗庇乌斯在形式大师中间散发了一份备忘录,其部分段落如下:

伊顿大师最近要求人们必须做出抉择,或是作为独立的个人,与外部的经济世界势不两立,创造出自己的作品;或是追求与工业界达成谅解……我则期待着,能够在结合之中达到统一,而不是把生活的各种形式割裂开来。我们既能称道装配良好的飞机、汽车或者机器,又能称道创造性的双手做成的艺术作品,这样好不好呢?我们不是那种非此即彼的人,很明显,我们同时在思考着两种创造过程,它们相互之间完全是隔绝的,但是又在同时进步着。并不一定其中的一个是过时的,另一个就准是现代的;它们都在继续发展着,而且看来还会渐渐地相互靠拢。无论什么时候有人问起,日后会被当成是我们这个时代的特征的,将是由最近的一代人创造出来的形式,而建筑师、学者、艺术家—工匠们的作品,则都会从视线中消失。另一方面……形式的世界肇源于机器,并且与机器相始终,机器证明了自己的力量:旅行的新方式(蒸汽机车、飞机)、工厂、美国式筒仓,还有我们的日常用品,都是用机器生产出来的。

格罗庇乌斯接下去说,包豪斯正面临着一种危险,它会使自己隔绝于现实的世界。他还说,如果将来发生了那种情况:

惟一的出路只有浪漫主义的孤岛。包豪斯的一些人推崇一种被误解的、卢梭式的“回归自然”。他们想要用弓箭射猎，却不赞成用来复枪。但是那又为什么不干脆投掷石块、裸身行走呢？……过去历代留下来的所有建筑和“美术与工艺”……除了极少数例外，全部都是谎言。所有的这些创造当中，在在都充斥着“创造艺术”的暧昧企图。

战前，格罗庇乌斯的思想明显排斥空想社会主义以及浪漫的世纪精神，现在这种倾向开始反击了。

格罗庇乌斯目前大力鼓吹的方向调整，在此后的 18 个月里得以付诸实施。其实这种调整只不过是一个症候，因为与此同时，在德国境内，所有艺术门类的口味都在经历着普遍的转移。在绘画、剧场、电影院、诗歌、散文和音乐等诸多领域当中，表现主义已经被人们宣告死亡，并且迅速地入土为安了。代替它的新风格，是严守纪律的、冷静的，甚至是传

Primat

Sehr geehrter Herr Professor!
Da sich meine Auffassung von der Lösung der Aufgabe
des staatl. Bauhauses in den Hauptmomenten wesentlich
unterscheidet von der Art und Weise wie Sie abgeleitet
den Anstalt die Lösung versuchen, so behrde mich
ausserstande, mit die Verantwortung für das Ge-
lingen der Lösung tragen zu helfen. Dies veran-
lasst mich Sie zu bitten, mich auf Ende des Winter-
semesters 1922/23 aus dem Lehrkörper des staatl.
Bauhauses zu entlassen.

094 | 伊顿致格罗庇乌斯的辞呈。

统的风格，为了给这种风格取个名字，人们杜撰出来了一个词 *Neue Sachlichkeit*。这个德语词一般被翻译成“新客观性”，它同时还表达着实用性、平常性与直接性的感觉。

格罗庇乌斯意识到，要想做出任何变化，首先必须以一个变化作为前提条件：必须削弱伊顿的影响力；最好不过的是，伊顿得走人。格罗庇乌斯使了一连串精明的政治手段，终于劝动了伊顿，在 1922 年 10 月间辞职。伊顿最终离开魏玛是在次年的复活节期间，最后两个学期没怎么教课。他离开魏玛以后，去了苏黎世附近的海尔利堡，那里有拜火教开设的“生命学校”，他到那里静修冥思去了。耐人寻味的是，接替他的人是一位与范·多斯堡十分接近的艺术家。这就是拉兹洛·莫霍利-纳吉 (Laszlo Moholy - Nagy)。



085 | 拉兹洛·莫罗利-纳西。

走向新的统一： 莫霍利 - 纳吉与艾尔伯斯

拉兹洛·莫霍利 - 纳吉 (1895 - 1946) 于 1923 年受到委派, 从伊顿手里接管了初步课程。他是一名匈牙利人, 对贝拉·库恩 (Bela Kun) 的匈牙利苏维埃十分狂热。他以一名文字雕刻师和标志绘画师的身份, 靠打工穿越了德国, 于 1921 年 1 月抵达柏林。向格罗庇乌斯引荐莫霍利的人是阿道夫·贝恩 (Adolf Behne), 而格罗庇乌斯下决心聘用这位匈牙利人任职包豪斯, 这个决定为学校带来了关键性的结果——而且完全是出于格罗庇乌斯的深谋远虑。

在伊顿辞职以后, 格罗庇乌斯改变政策的第一个举措, 就是任用了莫霍利。毕竟, 莫霍利属于西奥·范·多斯堡的阵营: 1922 年, 这位荷兰人在魏玛组织召开达达与构成主义者大会, 莫霍利也来参加了。

就连莫霍利的外表也显示出了他的艺术取向。伊顿总是穿着僧侣式的衣服, 把头剃得完美无缺, 想要给自己塑造出一种教士的气质, 和超验的知觉形成交流。莫霍利却炫耀着现代工厂里的工人穿着的那种工装裤。他戴着圆形边框的眼镜, 进一步渲染着他那清醒明白的形象, 这种形象的人不仅具有激情, 而且还更愿意呆在家里和机器打交道, 而不是与人结交来往。他的衣着显示出, 他是一个构成主义者, 是弗拉基米尔·塔特林 (Vladimir Tatlin) 和艾尔·里西茨基 (El Lissitzky) 的门徒, 这些人拒绝给艺术不任何主观的定义, 旧有的观念以为, 艺术家灵感勃

| 085

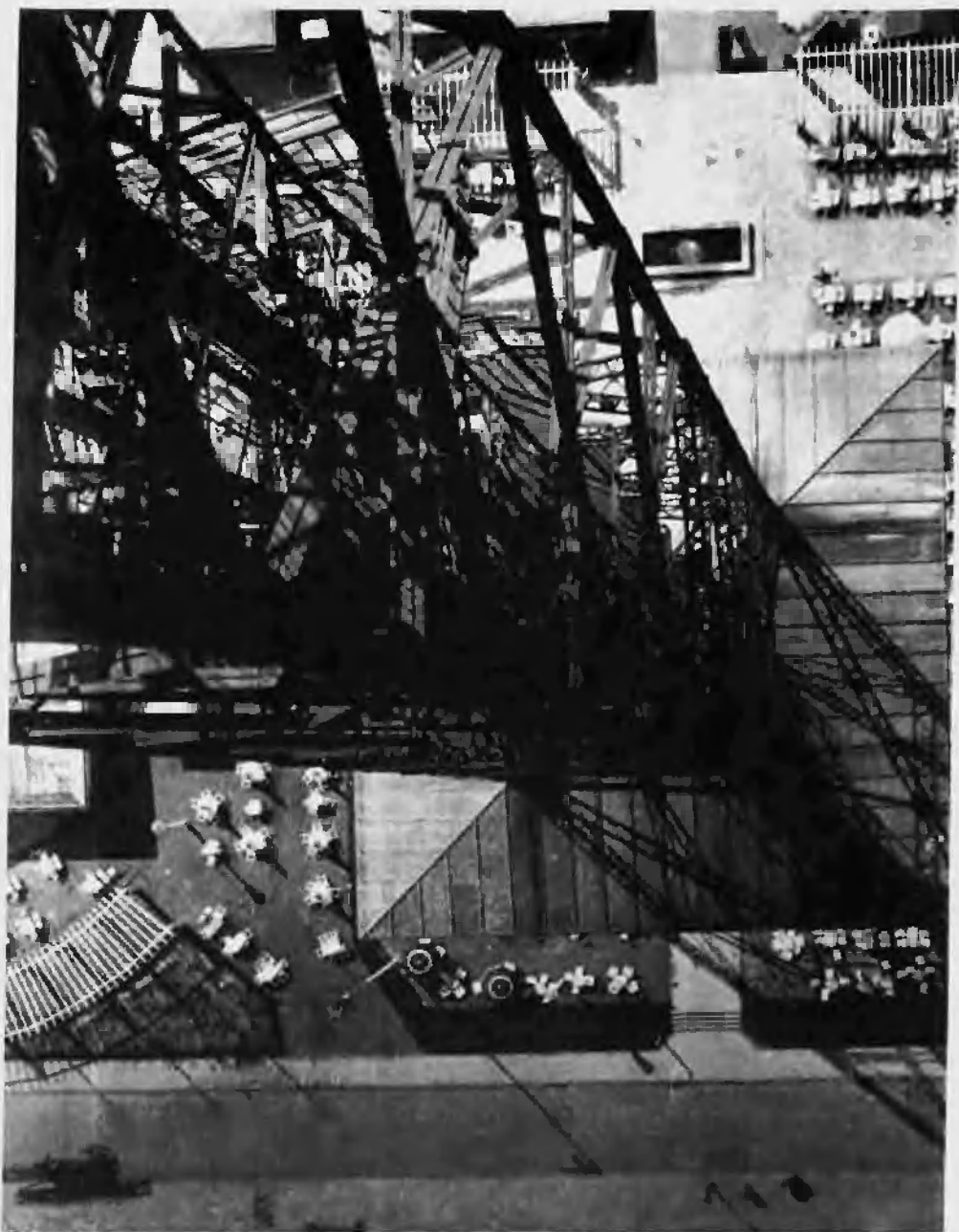
发、独出心裁地进行着创作，他们的个性被不可磨灭地铭刻在其作品上，这种旧观念是被构成主义者深为鄙夷的。在塔特林看来，标准的艺术家应该是一名制造者，应该是某个门类的工程师，他所进行的创造活动应该就是进行装配，他深信，一件艺术作品背后所隐含着的理念，比它的制作手法更其重要。

莫霍利是自学成才的，他的创新性十足，也为自己的多才多艺而感到自豪。1917年，他在战争中受了伤，在养伤的时候开始了绘画。现在他几乎无不涉猎。他造房子，做拼贴，既是印刷工，又是设计师。他认为，对摄影一无所知的人，在某种意义上就是一个视觉艺术盲；一名艺术家如果把自己局限于任何单一品种的艺术手段，就不配让别人认真地对待他。他的特长之一是物影照相技术，这种摄影技术不用照相机，直接把透明的和不透明的物体放在感光纸上进行曝光。莫霍利惟一做不好的一件事情是讲德语，在包豪斯，他的浓重口音引出了无穷无尽的笑话——比如举一个突出的例子，他的名字被误读，造成一语双关的效果：“圣桃花心木（读如霍利·莫格尼）。”

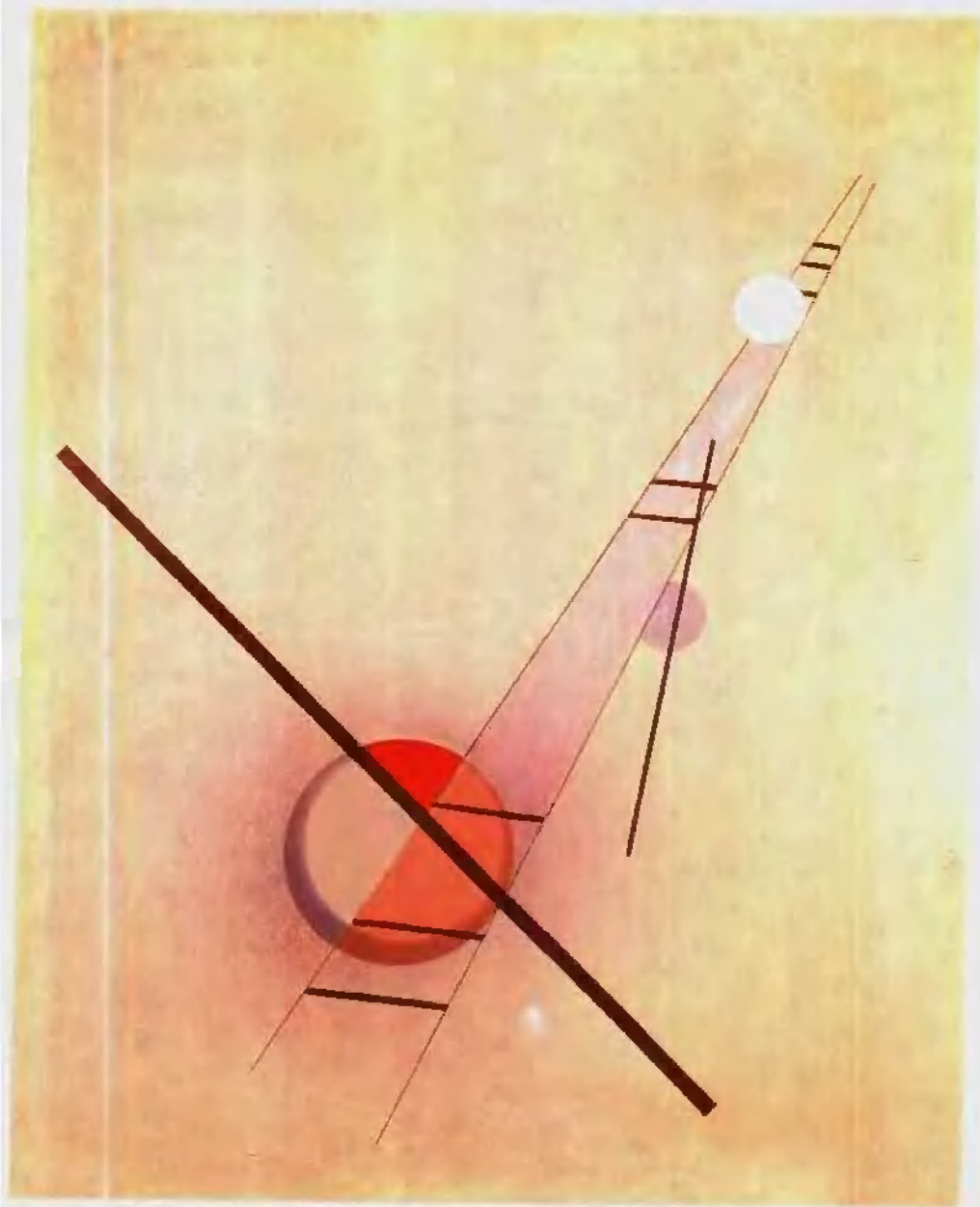
莫霍利的绘画作品坚定不移地采用抽象风格，合理运用少数几种简单的几何元素，完全是构成主义者的手法。这些画看上去显得冷漠、缺少个人特征，就连它们的标题都是伪科学式的，只用字母和数字。就在首途包豪斯之前，莫霍利在柏林的时候，甚至还用电话定制了一套三联画。他向一家专做珐琅标志的工厂给出了详尽的口头指示，由这家工厂负责制造。这套三联画现在被收藏在纽约的现代艺术博物馆。

莫霍利的构图设计几乎可以说是一种“反绘画”。1919年5月，莫霍利在日记中这样写道

在战争期间，我开始意识到自己对社会负有责任，而现在，我愈发感到了这种责任有多么重大。这种意识在不断地向我发问：在这个社会剧变的时代里，当画家是对还是错？在每个人都



0891 约瑟夫·莫里斯·朗吉,柏林齐威电影制片,照片,1925年。



0871 皮兹洛·莫霍利-纳吉,Z4,布上油画,37 3/4 x 30 3/4 厘米(95.8 x 78 厘米),1923 年。

必需解决生存的基本问题的时候，我能不能假想自己拥有一种特权，可以率性去当一名艺术家？过去的 100 年间，艺术与生活各不相干。个人沉醉在艺术创造里，对大众的幸福毫无贡献。

可以想像，抱持这种观点的人，不会在同事堆里获得人人称道。莫霍利认为那种艺术纯属个人沉醉，可是，他的同事们正好全都献身于那种艺术。

莫霍利是一位杰出的教师，或许，他的这一能力也同样导致了同事们的怨愤，因为他们自己与学生相处得并不轻松。不过，包豪斯的其他多数教师之所以被他惹恼了，主要还是因为莫霍利排斥一切非理性的因素。他深信，在某种程度上，那都是因为有人相信能用艺术来揭示人的精神世界：用克利的话来说，他们都认为，艺术的目的在于“把看不见的东西表现成看得见的”。莫霍利的想法却与此截然不同。据说，他曾经对施赖尔说：“你肯定不会相信那些讲究灵魂的古老神话吧？我们知道，灵魂只不过是人类躯体的一项功能而已嘛。”

学生代表大会支持校方任用莫霍利，尽管如此，却并不是所有学生都很欢迎这项任命。其中一位学生保罗·西特伦后来声言：“我们这些支持莫霍利的人，没有一个喜欢他的构成主义。在包豪斯以外诞生的这种‘俄国流派’，有着精确的、模仿技术的形式，我们都觉得它很讨厌。我们所倾心投入的，是德国表现主义的那一个极端。”

西特伦记得，莫霍利“就像一头强壮而急切的大狗，闯入了包豪斯的地盘……他的嗅觉无一遗漏，闻出了尚待解决的、受到传统制约的问题，而他的目的，则是要向它们发起进攻。他和资深教师最明显的差别是，他没有德国人典型的那种威严而疏远的态度，而那些老大师们则多半都是持这种态度的”。

另外一位目击者讲述了莫霍利来到学校时的情形，“就像是一支长枪投进了满布金鱼的水塘”。无论是从哪个比喻来看，这位匈牙利人来

到魏玛所造成的影响都是可想而知的。如果说其他教师没有激情十足地参与讨论，他们至少也做出了教条的断言：莫霍利总是头脑清醒，充满理性的。

在莫霍利与他的同事们之间，另外一个主要的差别就是，他们对机器所持的态度不同。像康定斯基这样的超验主义者，一点儿也不想和机器有什么瓜葛。而对莫霍利来说，机器是某种意义上的偶像。他在一篇文章《构成主义与无产阶级》(Constructivism and the Proletariat, 1922年5月)里这样写道：

我们这个世纪的现实就是技术：就是机器的发明、制造和维护。谁使用机器，谁就把握了这个世纪的精神。它取代了过去历史上那种超验的唯心论。

在下文里，莫霍利继续加强了他的论述中包含着的政治意味：

在机器面前人人平等。我能用机器，你也能用机器，它会碾碎我，它也会碾碎你。在技术的领域里没有传统，没有阶级意识。每个人都可以是机器的主人，或者是它的奴隶。

一等到伊顿终于离开了魏玛，莫霍利就彻底接过了初步课程的责任。在此之前，他还从伊顿手里接管了金工作坊，出任它的形式大师。一旦前面的道路已经扫清，莫霍利就彻底改革了初步课程。所有形而上学的、冥思静想的东西，那些呼吸训练和直觉，那些对图形与色彩的感性理解，都从窗口被风吹尽了。莫霍利在课堂上教学生们了解基本的技术与材料，还教学生们理性地运用它们。伊顿的教学很少超出架上绘画或者单件雕塑的范围，而莫霍利则试图打开学生的思想，让他们去接受新技术与新手段。

莫霍利在金工作坊里造成的影响同样也是推崇冷静的，而作坊大师克里斯蒂安·戴尔也在一边替他推波助澜。照一名学生的说法，过去金工作坊制作出来的，是一些“精神的茶炊和理智的门把手”；而现在，

它则是在处理着完全实际的问题,比如说,设计电灯装置。以前,学生们做的是枝状大烛台之类的东西。现在,他们在用玻璃和金属制作着球状灯,这也许是世界上最早的一个版本。他们不再做“精神的茶炊”,而是把注意力转向了形状简洁的茶壶和浸茶器。学生们也不再受到鼓励去用白银之类的贵重材料。莫霍利告诉他们,用钢板材来代替它。

任用莫霍利是一个明显的证据,证明格罗庇乌斯已经改变了想法,认为包豪斯应该是另外一种教学机构。1923年,在包豪斯举办年展的期间,他在一次公开演说中清楚地说明了这一点。他的演说题为《艺术与技木,一种新的统一》。如果说包豪斯的早期重点是要探索所有艺术门类共通的特性,并且努力复兴工艺技巧,那么现在,它不可逆转地转向了,它要教育出一代新型的设计师,让他们有能力为机器制造的方式构思出产品来。在早期的包豪斯,威廉·莫里斯人概会觉得宾至如归,但是,现在,他可不会再承认这所学校是他的苗裔了。

莫霍利的出现,让他的大多数同事都感到了危机,他们对莫霍利所象征的教育转向深感沮丧。其中有一些人抓住课上课下的每一个机会,用两相对比的办法来挑剔出工程师逊色于艺术家的地方、机器逊色于艺术的地方。克利向学生们承认:“机器实现功能的方式是不错的,但是,生活的方式还不止于此。生命能够繁衍并且养育后代。一架老旧的破机器几时才会生个孩子呢?”

早先格罗庇乌斯还会赞许那些以工艺为基础的课程,可是就连那会儿,画家们尚且没有什么指望会被派去教学,那么到了如今,对于“新的”包豪斯来说,他们好像的确是没有什麼用了。尤其是,现在格罗庇乌斯还受到了越来越大的压力,要谋求学校的经济独立,不再依赖于本地的财东。要想做到这一点,必须要与工业界合作,必须要出售产品设计与专利,而不能只面向少数富裕的赞助人,专门给他们制作孤版的手工艺品。



魏玛金丁车间的制品。

088 | [左] | 作者不详,三只壶,1921—1922年。这些作品采取了“手工艺”式的外形,显得随意占优,是在伊顿执掌作坊期间制成的作品,与图示其他作品那种清晰的线条和功能化的外观形成了鲜明的对照,以下是在莫霍利接手以后的出品。

089 | [左中] | W·图佩尔 [W. Tumpel]、J·克瑙 [J. Knau] 与 C·戴尔,浸茶器,1924年。

090 | [左下] | 玛丽安娜·布兰特 [Marianne Brandt],咖啡具与茶具,1924年。

091 | [右上] | J·朱克尔 [J. Jucker] 与 W·瓦根费尔德 [W. Wagenfeld],台灯,1923—1924年。

092 | [右下] | W·瓦根费尔德 [W. Wagenfeld],沙司罐与碟子,1924年。



人们一直都很明白，包豪斯会尽可能地多挣钱来养活自己，但是这个目标一直只是流于空谈。全体教师们都清楚，这样下去，包豪斯的前景不容乐观。1923年，费宁格著文展望当年晚些时候将要举办的包豪斯大展，他在文中这样写道：

有一点是肯定的：如果我们不能向外界展示出我们的“业绩”，赢得工业家的称许，那么，包豪斯未来的生存希望就很渺茫了。我们的目标必须是挣钱——努力出售、再生产！而这和我们每个人都是格格不入的，很难预料这种演变将会如何……不过，格罗庇乌斯有能力面对现实，而我们其余的人却没有这种能力……

莫霍利讲授新版本的初步课程，可并不是单枪匹马的。他有一个得力的助手，以前曾经是包豪斯的学生，在通过了大师资格考试以后，受到格罗庇乌斯的邀请，留校任教了。1923年，他不仅在彩色玻璃作坊里担任起了作坊大师，还独立开设了一门课，作为初步课程的一个组成部分。此人就是约瑟夫·艾尔伯斯(Josef Albers, 1888—1976)。像他的几个同学一样，艾尔伯斯到包豪斯来就读的时候，已经在别处获得了相当资质，开始了工作，就他而言，他是在小学里教艺术课的一名教师。1920年，艾尔伯斯在包豪斯重新开始了学习，当时他的年纪已经到了31岁，有点儿偏大了。

艾尔伯斯注册就读伊顿开的初步课程，此时的他，正好和老师同龄。不管是在伊顿手下，还是后来在其他几个工艺作坊里，他对材料的运用都充满了想像力，这清楚地表明了，在那一代学生里他是最有天赋的一个人。于是，格罗庇乌斯邀请艾尔伯斯留在魏玛当年轻教师，在初步课上负责讲授材料的运用。校方专门拨给艾尔伯斯用的教室不在总部，而是在一个 *Riethaus*，也就是一个马厩，位于伊尔姆(Ilm)河畔的一个公园里，已经被改建过了。1925年，包豪斯迁往德绍以后，艾尔伯斯被正式聘任为一名“青年大师”；三年以后，莫霍利辞职，艾尔伯斯开始全



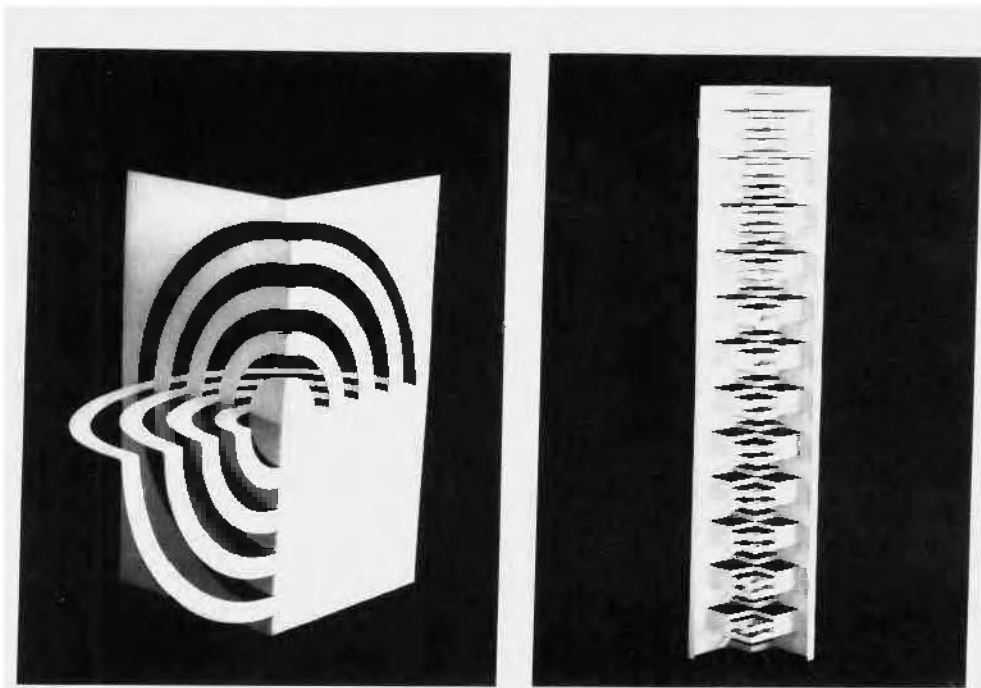
0831 约瑟夫·艾尔伯斯。

面负责初步课程。大约在此同时,他开始主管后来开办的家具作坊。

艾尔伯斯痴迷地研究材料的特性,研究这些材料成型时的潜在能力。例如,纸是很脆弱的材料,但是,如果切割并且折叠得当的话,纸却可以相当地结实,而且富于刚性。他就纸板、金属板以及其他板材进行了多种实验,从中获得了大量知识,显然适用于任何一种艺术与设计活动,这些试验对初步课程也是一个极为重要的补充。

| 094, 095

艾尔伯斯独到的方法与意图中含有一种非常吸引人的因素,而且很容易让人理解。即便是为了讲授建造的本质这么重要的问题,他都能利用任何一种最简单、最不趁手的材料,无论是对工程师还是对艺术家,这都很有启示性。画家费宁格的儿子T·勒克司·费宁格(T. Lux Feininger)也在包豪斯上学,他记得,艾尔伯斯在某一次上课的时候,做成一个“给人留下最深印象的结构”,“其元件只包括安全剃须刀的刀



094.006 | 源自阿尔伯斯教的初步课程的作文，剪纸作品，设计于1927—1928年，这是当代重新制作的样本。

片(制造商已经在上面开了槽、打了孔)和用剩下的火柴棍”。他还记得，阿尔伯斯“领着我们从一个做硬纸板盒子的工厂里走过去，(我坦白)这个地方让我觉得特别没劲，他指点我们注意制造细节，哪些是好的，哪些是坏的(即有待改进的)，他那份严肃认真的专注劲儿，活像是卢浮宫里的一名讲解员”。

另外一位学生汉纳斯·贝克曼(Hannes Beckmann)回忆道，阿尔伯斯第一天来上初步课的时候，带来了一大堆报纸，他说，这个小组既浪费不起材料，也浪费不起时间：

要想让形式达到经济的效果，我们使用的材料首先就得是经济的。注意，往往是你做得越少，获得的却会越多。我们学习

的结果应该是形成建设性的思维。好吗？现在，我想要你们拿起报纸……试试看，用它做出点什么东西来，超出现在的水平。我希望你们能尊重这些材料，用任何合理的方法来利用它——要保持它固有的特性。如果你能不用工具……不用胶水，那就更好了。祝你们好运。

根据贝克曼的回忆，随后，艾尔伯斯就“离开了教室，留下我们在那里目瞪口呆”。

艾尔伯斯还定期给学生留一些别的作业，其中最富于挑战性的一个作业是，要求学生只用单张的纸或者卡片纸，做成一个功能完备的相机皮腔。艾尔伯斯的初步课程还接触到了活版印刷的课题。他要求学生们在纸面上布置明暗区域，不用任何字母，让整个布局能够保持均衡，并且能迫使“读者”的目光从纸面的一部分转移到另一部分。

事实证明，艾尔伯斯当莫霍利-纳吉的助手真是完美得很。他们同协助格罗庇乌斯，带领包豪斯开办了一套新的课程。1923年，在魏玛举办了学校活动的展览，包豪斯未来的发展方向在这个展览上尽显无遗。

公共形象

对于任何一个教育机构来说，公共关系都是生死攸关的大事。不过，有些学校因为得到了市立基金会或者国立基金会的资助，就更要重视公共关系的问题。在魏玛，包豪斯受到了手工业者行会的威胁，受到了学院派拥趸的威胁，受到了国家主义政治家的威胁，还受到了普通大众的威胁，因此，公共关系也就异乎寻常地重要。

校方一直都需要努力向外界做出解释，学校采取了什么样的教育方法，它所设定的目标又是什么。既然抱有这种想法，好像很奇怪的是，一直拖到 1923 年，它才终于第一次全面展出了包豪斯的作品，到这时候，学校已经创办了整整四年了。

不过，在此之前，私下举办的非正式展览也是有过的。第一次的展览是在 1919 年的 6 月举办的，展出了一些绘画与构成设计，显然是受到了表现主义者以及达达派的启发。据一致的公认，这次展览的水平极其令人伤心，格罗庇乌斯甚至于一直不肯公开介绍这些学生作品。

在 1921 年的 3 月和 6 月，以及 1922 年，又组织过几次私下的展览，主要展品是伊顿的学生们在初步课程上做的习作。1922 年夏天，魏玛州立博物馆组织举办了“首届图林根艺术展”。新近分道扬镳的两个群体，美术学院的教师们以及包豪斯的大师们，都出席了这次展览，他们在博物馆里也相向地站成两群，进一步以身体的动作强调了他们在艺术手法上存在的分歧。传统艺术与实验性艺术之间发起了斗争，而传统的一方获得了胜利。正如一位批评家在《莱茵省—威斯特法里亚报》



0861 瓦斯特·施密特, 为 1923 年的包豪斯展览设计的招贴。

(*Rheinisch - Westfälische - Zeitung*)上发表的评论所说,主办者明智地把各种不同的风格分开展示,于是,“艺术爱好者们企图在国立包豪斯的圈子里——或者不如说是在他们的方队里——给自己找到一个定位,为此把自己的脑子逼得太狠了,而他们……在魏玛美术学院的艺术家们中间,就可以让自己痛苦的视神经恢复过来一点儿”。

096 | 这次展览毁了包豪斯。格罗庇乌斯非常聪明,没有写文章去反驳那些俗气的大众做出的言不及义的批评。1923年间,学校改变了方向,明显迹象之一当然是任用了莫霍利-纳吉,除此而外,格罗庇乌斯还提出了一个建议,要在包豪斯开设数学课、物理课和化学课。更加明显的证据是,1923年夏天,在包豪斯举办了一次展览,同时还组织了为期一周的特别活动。

格罗庇乌斯小心翼翼地处理着这次展览的事宜。即便只是为了给学生的作品寻找买主,只是为了给学校寻找新的赞助人,都会到处听见有反对的声音在说,“在各个作坊之间进行的合作太少了,能展示包豪斯理念的任何规格的实际作品太少了,某些作坊制造出来的有用的作品太少了”。

然而,图林根政府要求看到学校有所进展的证据,于是,格罗庇乌斯就毫无回绝的余地。制造联盟做出了计划,与此同时也要在魏玛召开年会,这就进一步为举办展览提供了动力:包豪斯终于可以确信,会有一些同情者来看他们的展览了。

097 | 到头来,这次展览成了公共关系上的一次胜利,它不仅吸引了出席制造联盟大会的成员前来观看,而且,全德国和海外都有人来魏玛看展览。至少有15000人来到了魏玛,住满了旅店,塞满了小商贩的腰包,也提高了包豪斯的士气。开幕式荣幸地请到了一些国际名流出席,比如有斯特拉文斯基(Stravinsky)、布索尼(Busoni)和荷兰建筑师J·J·P·奥德(J.J.P.Oud)。



007 | [从右至左] 康定斯基、彼得·瓦西里奇·施特劳曼、I. B. 康涅。这是施特劳曼的肖像。



儿)。

格罗庇乌斯的演说题目是《艺术与技术：一种新的统一》，它标志着，一个新人公开亮相了，在他的头脑中，彻底扫清了手工艺—浪漫主义的影响以及乌托邦的幻梦。

在格罗庇乌斯的心里发生的变化，与外界的经济因素及社会因素发生着的变化是同步进行、相互对应的。恰恰是在格罗庇乌斯发表演说的时候，德国经济正在遭受着通货膨胀的巨大压力，面临着彻底崩溃的危险。然而，在1923年的11月里，官方推行了一次币值改革，加上从1924年初开始实行的道斯计划，就此稳定了德国的工业，吸引了外国的投资，带来了几年的繁荣时期。这段繁荣一直持续到了1929年10月，美国的华尔街发生股市崩盘的时候。恰好是在这几年的繁荣时期里，包豪斯的重点发生了转移，它开始关注工业设计的概念，关注大规模地生产物美价廉的产品的想法。

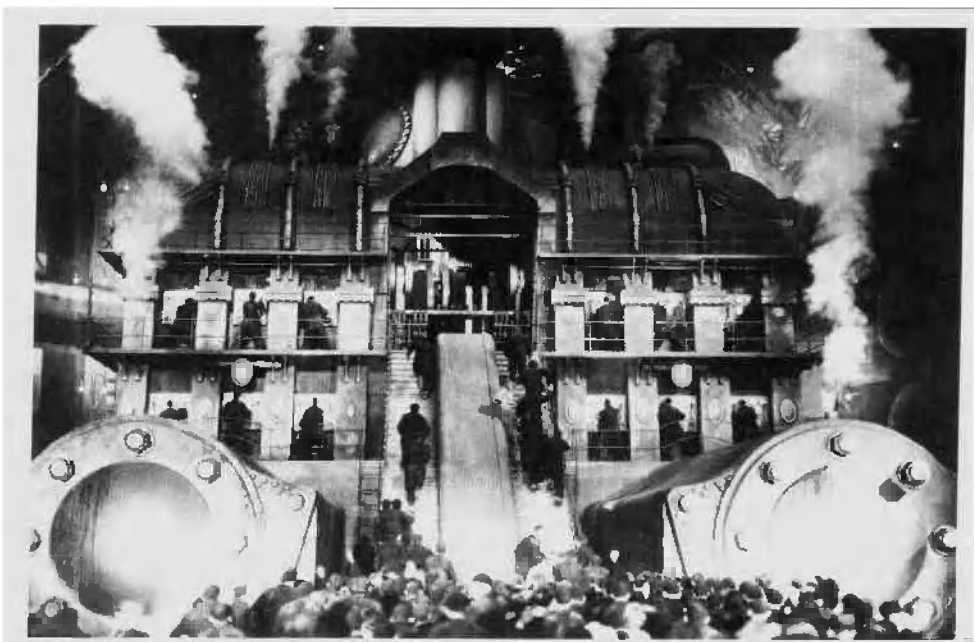
特别有意思的是，同样是在1923年，亨利·福特的自传第一次发行了德文本，立刻就成了一本畅销书。福特公司的事实表明，乌托邦的某些侧面是有可能实现的。用流水线生产出来的汽车为大量人群实现了一个梦想，让他们只用不高的花销，就能够自由自在地快速旅行。同时，福特公司的雇员们也得以改善了他们的工资水平与生活水平。1924年，在科隆分厂，福特公司的德国分公司生产出了第一辆由装配线生产出来的汽车，随即，德国的汽车制造商们也迅速地跟了上来。

由于有了福特和其他美国人做榜样，比如F·W·泰勒(F.W Taylor, 科学管理的先行者)的例子，看起来，美国之所以能够充当全世界的模范，就不单是因为它的技术先进，而且还是因为，它仿佛形成了一个理想的社会，让所有的人都能够富足而且平等。在许多德国人的心目里，以生产不断增长导致的利润激增为基础，幻化成了一个资本主义的乌托邦，取代了以往那种含混不清的社会主义乌托邦，它说机

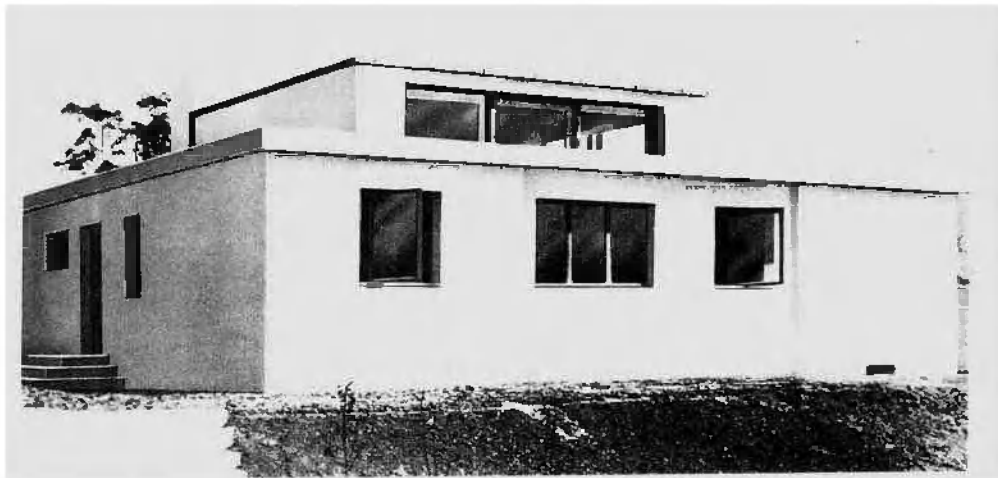
器是与普通人为敌的。

技术变成了一个人人置喙的话题。在 1920 年代的末期，最畅销的图书当数几本专门为外行而写的技术类书籍（题目都是像什么《技术之美》或者《与机器和平共处》之类的）。也许，最能戏剧性地证明机器狂想及其社会影响的，是弗利兹·朗格（Fritz Lang）拍摄的电影《大都会》（*Metropolis*）。

J·J·P·奥德居然出席了包豪斯的庆典，这标志着，包豪斯与风格派言归于好了，荷兰学派对包豪斯的影响力正在不断地增强。风格派让德国人觉得特别兴奋的一点是，它最大限度地压缩了由于个人特征所导致的多样性，由此创造出来的虽然说不上是集体主义的风格，起码也是一种团结协作的风格。同时，荷兰人也开始更加尊重包豪斯了：



103 | 弗利兹·朗格的电影《大都会》的剧照，1925—1926年。



1041 由穆希设计的霍恩街实验性住宅，1923年。从街上看到的外观。这座住宅的地段离学校总部有一段距离，建在包豪斯用做菜地的地块边上。学校希望能在这块地上建起整套的“包豪斯校舍”。

1928年的5月，范通格鲁（Vantongerloo）从巴黎来信，向包豪斯申请一个教职。

1923年的这次展览让人们看到了包豪斯能够获得怎样的成就。最清楚的一个证据也许就该算是那座实验性的住宅，它的名称是根据建筑地段所在的街名而来的：霍恩街住宅。早期的包豪斯作品只能说是个集体作业，而这座住宅可不一样，它具有原型方案的意义，代表着利用最新型的材料，大批量建造廉价的建筑。设计这座建筑的人，不是格罗庇乌斯，不是梅耶，甚至于也不是莫霍利；以前，它的这位设计人连对手工艺都嗤之以鼻，惟一倾力以求的，只有架上绘画：这名教师就是乔治·穆希。不过，这位画家在技术知识方面尚有欠缺，由阿道夫·梅耶提供了技术指导，才得以弥补这一点缺憾。

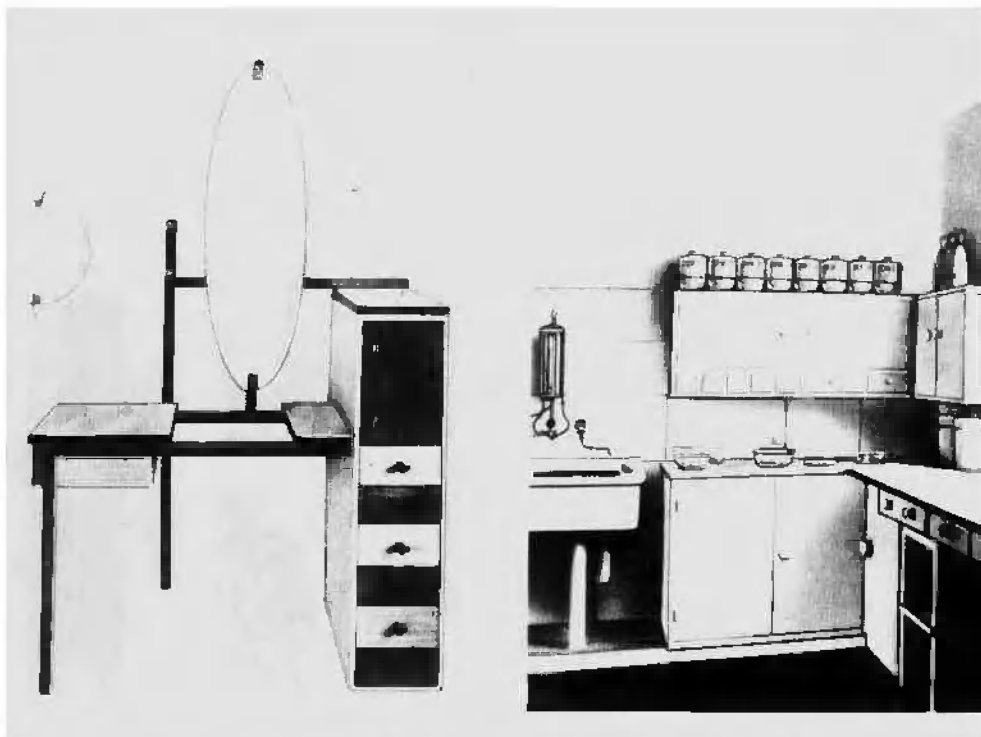
霍恩街住宅是一个简单的方盒子建筑，用钢框架，混凝土填充墙。

在住宅中心的位置上,安排了一个很大的起居室,它的面积有20平方英尺。由于起居室的窗户设计与别的房间不同,因此它的层高比周围的房间都要高。这些房间满足了所有的功能,例如,在为孩子准备的房间里,在墙面上用的材料就可以拿来当黑板用。

在1923年3月的时候,为了包豪斯即将举办的展览,格罗庇乌斯给作家阿尔弗雷德·多布林(Alfred Doblin)写过一封信,问他是不是预备就此发表一篇文章。格罗庇乌斯在信中阐明,霍恩街住宅的设计意图是要“用最经济的花销,借助于最优秀的工艺手段,最合理地布置空间的形式、尺度与交接点,从而获得最大的舒适度”。格罗庇乌斯还说:“在每一间房间里功能都很重要,例如,厨房是最实用、最简单的厨房——不过,不可能同时又拿它当做餐厅。每一个房间都自有其确切的特性,这个特性和它的使用功能是吻合的。”

内部设备的设计也像住宅本身的设计一样富于创新性,全部都是由包豪斯的作坊负责制作完成的。房子里面布置着专门为它而设计的地毯、电暖炉和瓷砖。莫霍利为它设计了灯具,由金工作坊负责制作。在整个建筑里的大多数家具都出自于一名学生之手,即马塞尔·布劳埃,他还负责设计了厨房,它具有令人吃惊的功能性。布劳埃的一个同学问道:“有谁还记得,德国第一个设计成这种类型的厨房就是在这里?它分别设置了低橱柜和贴墙的吊柜,中间安排着连续不断的操作台面,主要的操作空间正好临窗(房间的正中央没有桌子)。”装食物的陶器,比如面粉罐和糖罐,都是由陶艺作坊设计的,特别有意义的是,学校外的一家公司已经开始大批量地生产这样的陶器了。

格罗庇乌斯努力游说工业家们,要他们免费为包豪斯提供材料。在这次展览当中,为了建造霍恩街住宅,是由柏林的木材商人萨默菲尔德提供了资助,格罗庇乌斯曾经在1920年的时候为他设计过一处别墅。整个展览的财务状况着实是一个严重的问题。1923年1月间,格罗庇乌



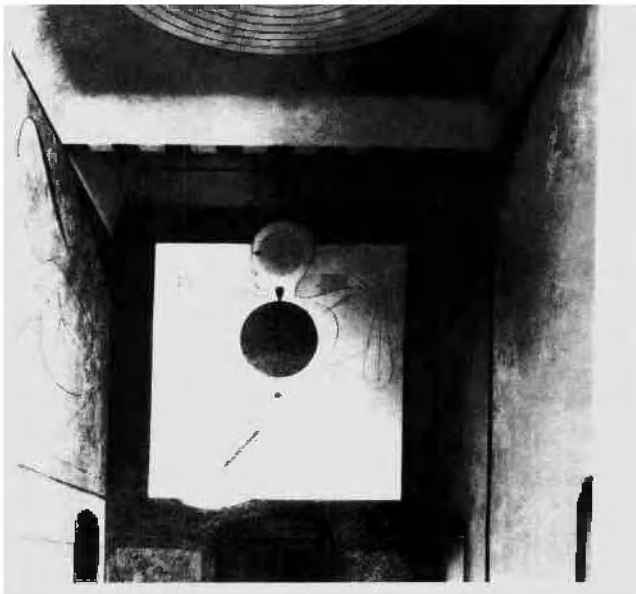
斯花了很多时间，费了很大劲，写成了 一封请求赞助的长信（由费宁格为他翻译），寄给了一些他所谓的“金元之王”，其中就包括亨利·福特。他只收到了两封回信，都是标准的回绝之词。在展览期间，主办人甚至没有足够的钱来多雇几个清洁工，于是，教师太太们就忙着临时充当一阵子女佣。在 1924 年，连霍恩街住宅也不得不卖给了一个私人买主，因为当时学校的财政实在是太紧张了。

这次展览的其余展品，表现出了包豪斯举办的其他各类活动背后的想法。格罗庇乌斯自己也展出了一些设计方案、规划方案、摄影以及模型，都是对“现代建筑”这个主题的图解，并且向人们说明了，整个欧洲此刻也都正在出现一种现代主义的风格。由范·德·维尔德设计的

105 | [左] 由马塞尔·布劳埃设计的挽救台, 镜了是可以移动的。它的构造让人想起风格派的设计。

106 | [右] 由马塞尔·布劳埃设计的厨房。

107 | 魏玛包豪斯作坊候门, 左侧部分的壁画, 奥斯卡·施莱默为 1923 年的展览而作, 后被毁。



学校门厅接受了一番改造, 以便容纳由施莱默、朱斯特·施密特和赫伯特·拜尔设计的装饰方案; 而魏玛的市立博物馆也展出了学生们在课余制作的作品。 | 107

这次展览吸引了报界的广泛关注, 多数报人对展览的评价都是正面而乐观的。阿道夫·贝恩 (Adolf Behne) 当时在德国是激进的建筑批评领袖, 他写道: “顶着最大的困难, 一个新型的、大胆的实验, 已经在 这里进行了四年。我不知道除了俄国以外, 欧洲还有没有其他任何地方, 也有可能在进行着这类的实验。”

有一篇评论拿这次展览来嬉笑逗乐了一番。保罗·韦斯特海姆 (Paul Westheim) 是《艺术画报》(Kunstblatt) 的主编, 他为这份杂志写了一篇文章, 在文中这样总结道: “在魏玛呆上三天, 你就再也看不得正方形了。马勒维奇 (Malevich) 早在 1913 年就首创了正方形。真是够幸运的, 他没有去申请专利。”韦斯特海姆接下去说, 他想念“立体主义的厨房偶像之一: 方盒的肉汤”。

韦斯特海姆还在另外一种刊物上发表了一篇文章, 对这次展览和

1000000

EINE MILLION MARK



WEIMAR, DEN 20. AUGUST 1923
DAS THÜR. STAATSBANKDIREKTORIUM

1000000 Mark zahlt die Kasse der Thüringischen Staatsbank in Weimar dem Einlieferer dieser Banknote. Vom 1. Sept. 1923 ab kann dieses Notgeld aufgerufen und mit Umtausch gegen Reichsbanknoten eingezogen werden.

Wer Banknoten nachmacht oder nachgemachte resp. veräusserte sich verschafft und in den Verkehr bringt wird mit Zuchthaus nicht unter zwei Jahren bestraft.

108 | 由赫伯特·拜尔设计的100万马克面值的钞票，由图林根州立银行发行。

包豪斯进行了比较严肃正经的批评。在法国期刊《新精神》(L'Esprit Nouveau)的第二十期上，他在一篇文章里说，由于受到了构成主义理念的影响，这个学校拿来当模特的是——

工业与工业艺术。这样，他们就立即滑向了一种糟糕的工程师的浪漫主义，以至于很难再进行积极的思想了……倾向于这类趋势所造成的错误无疑在于：许多人会以为，只要创造出一套新的图形拿手戏——正方形、三角形、圆形、立方体以及其他几何形状，自己就能把握住设计的本质了。但是，只有把这些基本的图形元素放在创造活动的中心位置上，它们才会有意义。

不过，这种批评的声音属于少数，而这次展览确实奇迹般地提高了学校的士气。接下来的那个学期是包豪斯最为成功的一个学期，没完没了的理论研讨和纸上谈兵都被减下来了，各个作坊都开始制造着产品。包豪斯甚至还从外界接到了一些委托任务，其中最值得一提的是，图林根铸币厂请他们设计钞票。1923年的时候，拜通货膨胀之所赐，生产钞票在整个德国都是一项繁荣的产业。包豪斯的一名学生赫伯特·

拜尔受到委托,要设计出 100 万、200 万和 10 亿马克面值的钞票。这些钞票于 1923 年 9 月 1 日获得发行,而到了那时,发行更大面值的钞票竟然已经是势在必行了。应该清醒地认识到,就在包豪斯喜气洋洋地大过节的时候,德国的现状正在走向崩溃。在 1923 年的包豪斯展览开幕时,1 美元折合 200 万马克;而到了展览闭幕的时候,1 美元已经可以折合到 1.6 亿马克了。

拜尔设计的钞票与当时市面上同时流通着的其余钞票很不一样。它们是简单性、直接性的典范,或许,只有在这种伪币还不如蜡烛值钱的时候,钞票设计才有可能真正地采用这种版式。

威胁着包豪斯的还不仅仅是通货膨胀的问题。学校开始经历繁荣的这个时期,正好也是一个政治动荡死灰复燃的时期。1923 年,新组阁的国家政府上台,左翼和右翼势力都在全国各地举行了示威游行,威胁着要把现任政府拉下马。为了安定局势,政府向魏玛派驻了军队。由于军方怀疑格罗庇乌斯具有左翼倾向,就上门搜查了他的公寓,但是一无所获。12 月里,政府下台。1924 年初,右翼势力在图林根议会里夺得了上风,格罗庇乌斯心里一定明白,学校还能得到公共资金赞助的日子已经是屈指可数了。

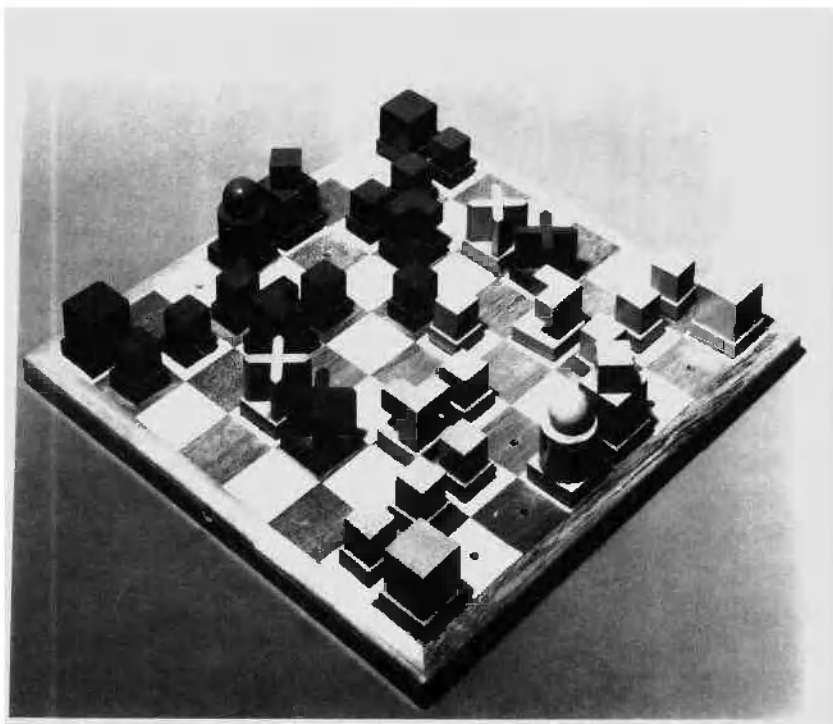
从任何角度来讲,1923 年的包豪斯展览带来的成功都是有限的。在 1923 年以前,包豪斯的作坊出售产品(主要是玩具、家具和织物)时,主要是卖给单个的私人买主,他们或者是直接从学校里买,或者是在校外机构举办的展览上买。到 1923 年 12 月时,德国大约有二十之数的个人或者公司直接向包豪斯的作坊下了定单,还有几个外国公司(包括英国累切斯特郡的“仙灵公司”)也是如此,这是一个小小的进步。德国有少数人得到了有限的特许,可以优先获得包豪斯的产品。在形形色色的国际贸易展销会上,包豪斯都去设了展台,其中包括 1923 年举办的法兰克福博览会和 1924 年举办的莱比锡博览会。在这同一时期里,包豪斯



109 | 1923年11月，被招来平息市民动乱的德国国防军，在魏玛市政厅的前面举行阅兵仪式。

与工业界建立起的联系极少，而且只有陶艺作坊和金工作坊做到了这一点。由约瑟夫·哈特维希(Josef Hartwig)设计的象棋套装闻名遐迩，极其畅销，它的生产者不是哪家工厂，而是一个木匠，因为他组织了一次罢工，原来雇用他的那家钢琴厂就把他开除了。由于有了包豪斯设计的象棋以及其他的生产委托，这个工人才自己开办了一家公司。然而，很难说这就是格罗庇乌斯所期许的“与工业界的合作”。

自从1923年举办了展览以后，包豪斯的气氛在向好处发展着，尽管如此，有许多画家却都日益感觉到了自己与学校之间的格格不入。穆希曾经在霍恩街住宅的设计中显示出了他的建筑天才，就连他，也在后来得出了一个结论：“规范的思想把我的头脑变得迟钝起来了。”穆希回



110 | 约瑟夫·哈特维希,象棋套装,1924年。每个棋子的外型设计都显示出了它的步法。

忆道：

我们这些呆在包豪斯的人，此刻该开始进行理性的思考了。前一段时期，我们的力量都来自于直觉和天真无知。我们自己把生活搞得很麻烦，比如说，我们会开上好几个小时的董事会，想要决定我们应该怎么来装点各个作坊的门，是用字母还是用数字，或者用字母配上数字，或者用数字配上字母，是用白色还是用黑色，还是用黑白相间的颜色，或者用白色配上彩色，或者用彩色配上黑色。

费宁格看到了改革的势在必行，即便是这样，改革的结果也很快就让他大大地懊恼起来。抱有同样态度的人还包括克利和康定斯基，他们

和费宁格一样，宁愿抱着一种期望留下来：他们希望自己能在学校里成为一种制衡的力量，与理性主义思想所造成的压力相抗衡。

在 1923 年举办了展览以后，这种压力就愈发沉重起来，而格罗庇乌斯的思维方式也变得更加科学化了，他在自己的演说和文章里都用技术比喻加上了一些作料。1924 年他写了一篇文章，并于次年发表，照他在文章里的说法，包豪斯的作坊“本质上是一些实验室，在这里，我们仔细地把当今具有代表性的再生产工具都开发成了模特，并且下断地改进着它们。包豪斯的意图是，从这些实验室里培养出一代新型的、前所未有的协作者类型来，他们将在工业界与工艺界施展身手，这些领域要求人们，必须同时了解技术知识和图形知识”。

然而，来自于外界的反势力越来越强大，相对而言，在学校内部存在着的紧张气氛就显得无足轻重了。来自于外界的反势力，很快就根本威胁到了包豪斯的生存。

德 绍

1923年的展览为包豪斯结交到了许多朋友。唉，可惜其中却没有几个人是住在魏玛的。1924年2月，国家主义者在图林根议会里赢得了多数席位，在他们看来，包豪斯实在是太“四海大同”了。本地的匠人们对包豪斯的敌意比起以往任何时候都有过之而无不及，因为现在包豪斯竟然在鼓吹着要与工业界建立起密切的联系，而普通的市民大众则一直都在愤愤不平，当局竟然把他们上交的税赋拨给了这么一个轻浮的机构。那些做娘的不断地威胁着不听话的孩子，如果再不乖一点儿的话，就打点打点送他去包豪斯。

格罗庇乌斯花了很多时间来回避右翼势力发起的攻击，他尽最大可能地向官僚和政治家们解释着包豪斯的情况。这位校长已经感觉到，自己是在打着一场注定要失败的战争，因此，他开始琢磨起来，是不是能找到一些替代基金，再支撑一段时间。

1924年9月，图林根教育大臣通知格罗庇乌斯，只能为包豪斯提供所需经费的半数，还向包豪斯的所有教员发出了即行解聘的预先通知，从1925年3月起开始生效。到了1924年底，教育部派官员在校方的引导下巡视了学校，并且宣布，现在和教师们订立的合同只能再持续生效六个月。三天以后，格罗庇乌斯和大师议会共同发出公告，包豪斯将于1925年3月底关张。其实，在全体大师收到了解聘通知以后，学校已经归政府了，而不再属于这些大师们，因此，他们的这个举措是非法的。不过，政府方面还是很急切地附和了这个公告，学校就此关门大吉。

STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR

Berichtsbank:
THÜRINGISCHE STAATSBANK
BANK FÜR THÜRINGEN
Postfachkarte: ERFT 22026
Formdruck 1736

WEIMAR, den 26. Dez. 1924

An
das thüringische Ministerium für Volksbildung

WEIMAR

Auf Grund des Berichtes über die am 23. Dez. anlässlich der Besichtigung des Bauhauses durch die Mitglieder des Staatsministeriums stattgehabten Besprechung mit Herrn Staatsminister Leutheusser teilen wir dem Ministerium für Volksbildung mit, dass wir von nun ab unsere Bereitwilligkeit zu Verhandlungen über die Weiterführung des Bauhauses über den 1. April 1925 hinaus und über die Gründung einer Bauhausgesellschaft zurückziehen.

Wir sehen uns gleichzeitig gezwungen unsere Stellungnahme durch Bekanntgabe der beifolgenden Erklärung in der Presse vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen.

M. Gropius
für Gerhard Marcks, Walter Gropius
Ludwig Mies van der Rohe
Johannes Leutheusser
Lyonel Feininger
Karl Moschler
L. Moholy-Nagy

111 | 包豪斯的大师议会致函林根教育大臣的信函，就此中止了就学校未来前景与对方进行的磋商。



112| 赫伯特·拜尔,魏玛包豪斯告别晚会的邀请函,1925年3月。

在最后那些混乱的日子里,格罗庇乌斯和他的手下都在思考着,怎么才能在其他地方把学校继续办下去;还有,如果有必要的话,用什么办法才能改变学校的形式。包括布雷斯劳和达姆施塔特在内,有很多城市都向包豪斯表示过,有兴趣把魏玛所放弃的责任部分或者整个地接手下来。美因河上的法兰克福艺术学校提出,它可以聘用包豪斯的全体画家,随即也有一些画家表示想要接受它的聘用。在这次事件当中,数德绍做出的提议是最为慷慨人方的。

这并没有让法兰克福裹足不前,它还是借鉴了包豪斯的方式,重新组织了自己的学校,而且确保了有几位作坊大师前去为它服务,比如金工作坊的大师克里斯蒂安·戴尔。阿道夫·梅耶也去了法兰克福。

同时,随着格罗庇乌斯和他的同仁们统统迁出,魏玛的学校又可以开门招生了。当局重新为此募集了资金,任命了一位新校长,甚至于还把包豪斯的校名也继续沿用了几个月。

德绍有几个特点与魏玛颇有些近似。直到1919年为止,安哈尔特



113 | 1924年的德绍，市政厅，背景的天空上有一架容克公司的飞机。

亲王一直住在德绍，这位亲王和魏玛的大公一样，喜欢花钱来资助艺术活动，不喜欢发动战争。像魏玛一样，安哈尔特及其首府早就有了一个自由主义的赫赫名声，但是，也像魏玛一样，它的文化生活——除了戏剧以外——早就陷入了停滞的状态，已达上百年之久。

然而，在更加重要的地方，德绍与魏玛又很不一样。它的人口更多（有7万之众），它的位置处于一个重要的煤矿区的中心，因而，它是若干种现代工业的基地，其中最值得一提的是容克工程与飞机制造公司。德国化学工业的25%也集中在德绍周边地区。这个城市急着要取得

进一步的拓展。

社会民主党控制德绍已经有一些年头了，即使是在国家主义甚嚣尘上的时期，社会民主党的多数席位好像也是不可撼动的。科特·施维特斯(Kurt Schwitters)致信西奥和内利·范·多斯堡夫妇说：“德绍是德国惟一一个坚持社会主义原则的省份。因此，它把包豪斯吸引到这里来，这件事就有了一种党派的意义了。”德绍提案的最后一个优点是，它比其他任何一个城市都离柏林要近得多。火车车程只需两个小时，而且，从德绍到首都之间，飞机每天的通航也已经指日可待。

师生们多半都很高兴搬到德绍去。尽管它已经工业化了，但是，无论是从德绍的哪一个角落出发，只用走走路，就都能走到河畔或者开阔地带，而且，沃利茨(Worlitz)的美丽花园也相去不远。克利的儿子费利克斯(Felix)这时也已经上了包豪斯，他回忆道：“在阴郁的工业区的中间(有糖厂、煤气厂、阿克发[Agfa]公司和容克[Runkers]公司)，这个小小的首府城市沉沉欲睡，就像是一个睡美人。”

大力促成了包豪斯迁往德绍的人，是德绍市的市长弗利兹·赫西(Fritz Hesse)，这位掌权的自由派人士获得了德意志社会民主党(SPD)的支持。赫西四处游说，让把握权柄的工业家们相信，有了包豪斯伴随左右，他们都会获益匪浅。非但如此，他还为学校找到了一笔靠得住的预算经费，这在魏玛简直是难以想象的，虽然说是图林根政府在魏玛成立了包豪斯，而在德绍呢，则纯粹只倚赖本市的力量。这笔资金被用来盖了新的教学楼、学生宿舍和教师的宿舍。

格罗庇乌斯以及几乎所有的教师们很快就与赫西同进退、共命运 | 114
了。马克斯更愿意到另外一所艺术学校去，还有少数学生和助教们留下来呆在了魏玛。

最初还不能十分确定，能不能找到足够的经费，用来在新学校里开办一个戏剧系，但是，赫西市长想尽办法与德绍市的剧院达成了协议，



114 | 德绍包豪斯的教师们，1926年。自左向右：阿尔伯斯、谢帕、穆希、奥霍利、拜尔、施雷特、格罗庇乌斯、布劳埃、康定斯基、克利、费宁格、施托尔策、施莱默。

主要由该剧院来为学校提供用度。存好几年里，从理论上讲，是德绍市剧院聘用了施莱默，而不是包豪斯。这种安排导致了施莱默暗自怨恨在心：他确信，格罗庇乌斯已经不再支持他了。

一开始，大多数教师们都还是住在魏玛，每次去德绍教课的时候就一呆好几天。康定斯基是他们当中最早搬到德绍去住的一位。克利想办法安排成了一个方便的时间表，每个月集中在德绍呆上两个礼拜，他在康定斯基住的公寓里租用了一个房间。

最后，格罗庇乌斯终于有机会设计一座建筑，用来满足学校的使用需求了，他满怀梦想地投入了工作。然而新的教室还没有盖成呢，于是包豪斯就先搬进了德绍工艺美术学校的部分校舍，并且在市立博物馆里租用了一些设施和房间，拿来当做临时的画室。

曾经有人希望，包豪斯能与德绍的工艺美术学校进行合并。德绍学校的校长受到了劝说，要他拿全额的退休金提前退休，给格罗庇乌斯腾出位置来。但是，魏玛早期的乐观主义已经消失得无影无踪，包豪斯很快就放弃了这个希望。说实在的，在1926年的时候，包豪斯还在校名里

增加了一个称呼，以便和其他学校明确区分开来。它成了 *Hochschule für Gestaltung*，即“设计学院”。

另外，在包豪斯还发生了一些改变，表明它此刻已经与最初的理念相去甚远了。设计学院的教师们改称“教授”，不再被称做“大师”。废除了形式大师与作坊大师双轨并行的体系。训练有素的工匠继续接受聘用，协助进行作坊里的教学，但是，他们不再与教授们享受同等的待遇。不过，学徒计划还是维持了一段时间，把学生分成熟练工人和学徒的做法也维持了一段时间。以前，学生的学习目标是要通过外来机构的验收，获得由外来机构颁发的资格证书；而到了后来，他们只需获得由包豪斯自己授予的单个学位。魏玛时期的民主制度被废止了，现在是由校长本人独握权柄。

在这些变化当中，有一项革新一直都是在计划内的。魏玛时期，之所以实行双轨制的教学体系，那只是一种权宜之计，因为当时缺少教学人手，在艺术理论和工艺实践两个方面都同样才华出众而训练有素的人实在是太少了。格罗庇乌斯希望，一旦包豪斯培养出了足够多的合格毕业生，具备了足够的资质能力，就要及早地放弃这种办法。现在，这样的毕业生已经出现了，他们有资格同时承担起形式大师和作坊大师的职责。他们并不打算只训练工艺师，用格罗庇乌斯本人的话来说，他们要训练的是“一种新型的、前所未有的类型，是工业、工艺和建筑业的合作者，能够同时掌握技术以及形式”。

有一些作坊关张了，另外还有一些作坊进行了合并。关张的作坊包括陶艺作坊（它在多恩堡继续独立开办）和彩色玻璃作坊（这个作坊的专门性太强，不能与工业界进行合作，从中获益）。所谓工艺，就意味着掌握特殊的材料。于是，魏玛时期，人们在命名各个作坊的时候，就借用了每个作坊里使用的材料的名称——木、石、金属，诸如此类。这却带来了不必要的拘束：比如说，第一把用钢管制造出来的椅子，就是在制柜

作坊里做成的，却不是金工作坊的出品，这说明，每个系的学习范围是自然而然地由功能决定的，而不一定局限于某种特定的材料。于是，1928年的时候，制柜作坊与金工作坊被合并起来了，它们要合作进行家具和家居用品的设计。扩系以后，被指定负责这个系的人是马塞尔·布劳埃。

在魏玛的时候，印刷作坊全心全意地致力于图形艺术的生产。在德绍，它则专注于版式设计、活版印刷和广告设计。掌管印刷作坊的人是赫伯特·拜尔。穆希继续负责纺织作坊（由以前的学生根塔·斯托尔策从旁协助），施莱默负责剧场作坊。壁画作坊与雕塑作坊分别由欣纳克·谢帕（Hinnerk Scheper）和朱斯特·施密特负责。由莫霍利和艾尔伯斯讲授初步课程，而康定斯基和克利则主讲关于图形的基础课程，这些都照旧是必修课。在魏玛的时候，格罗庇乌斯一度兼任过制柜作坊的形式大师，现在他不再教学了，全神贯注地处理他的建筑委托项目以及学校的管理事务。

在德绍发生的所有改变当中，最最重要的一个改变，大概得说是包豪斯开始创办了建筑系。尽管建筑系直到1927年的时候才开始运转起来，但是，自从1926年新校舍刚刚落成开幕那时起，格罗庇乌斯就开始为它做起计划来了。他甚至于已经想好了，由什么人来负责掌管建筑系：他属意于汉纳斯·梅耶（Hannes Meyer）。

其他还有一些重要的改变。1925年，由阿道夫·萨默菲尔德提供资金，成立了一个包豪斯有限公司，专门负责替学校出售专利以及设计方案，以便确保学校能够获得独立的经济收入。还有计划要创办一份包豪斯115 | 的期刊。第一期杂志是在新校舍开幕的时候发刊的。还开始了那套116 | “包豪斯丛书”的出版工作。

尽管有了这些变化，或者说，正是因为有了这些变化，起初的一切事情都不算很顺利。1926年1月21日，格罗庇乌斯向所有大师发出了



115 | 朱斯特 + 施密特：为包豪斯（德国）举办的专刊所设计的封面设计，1926年。



116 | 拉兹洛·莫霍利-纳吉, 1925年为“包豪斯丛书”的广告说明书设计的封面。1925年至1930年之间,这套丛书出版了14本,其中包括格罗庇乌斯对国际建筑状况进行的研究、克利的《教学草图集》以及莫霍利自己写的《绘画、摄影与电影》[*Painting, Photography and Film*]。莫霍利独到的印刷设计风格是,审慎地运用色彩,只运用不同规格的无衬线字体,用几条相重的直线作为构图的主导因素

一封公开信,他明确指出,有几个问题已经从魏玛蔓延到德绍来了。他观察到,好像顶多只有六分之一的学生有可能同时在校,而“最受重视的,不是一个系或者整个学校的工作,而是个别人自己的工作……我认为,如果一个人每天只在学校事务上花上一个小时的时间,或者还花不到这么一点时间,是不可能把一个系办好的”。

随后,格罗庇乌斯批评说,学校的形象已经变得过于“工艺美术化”了。这封信的内容也完全有可能适用于1921年时的魏玛包豪斯呢。

考虑到新的包豪斯校舍的规模有多大,它的建造速度之快真是让人吃惊,这也部分地证明了,格罗庇乌斯所运用的新材料和新工艺确实有很多的优点。新校舍于1925年的夏天开工,到了1926年的10月里就可以投入使用了。它正式开幕的日子是在1926年的12月4日,出席开幕式的人数几乎将近1000人之多。

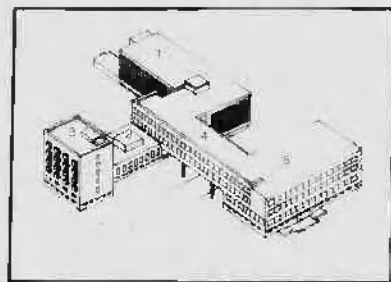
新的校舍容纳了教学区和作坊区,1个剧场、餐厅、1个健身房、供学生使用的28个画室套间,楼顶上还有1个屋顶花园。主楼最杰出的

视觉形象出现在作坊一侧，有一片巨大的玻璃幕墙（在德绍，包豪斯的“水族馆”之名尽人皆知），另外就是一道闭合的双层过街天桥，横跨了一条道路，在这个过街大桥里，安排进了管理用房和格罗庇乌斯的私人事务所（即后来的建筑系）。

这座建筑的室内环境都是由包豪斯的作坊共同设计并且实施安装的，充满了独一无二的特色。用服务窗口把厨房和餐厅连接起来，还配有食梯，因此可以服务于各层的画室公寓以及楼顶上的屋顶花园。舞台把餐厅和主要大厅分隔开来了，如果把折叠式的幕布移开，舞台、餐厅和大厅就可以组合成一个呈局部环形的剧场，观众席从四周环绕着舞台。学生们可以通过室内通道走到学校的每一个角落。德绍的包豪斯具有一种“美妙的社团精神”，一名学生赞蒂·沙文斯基（Xanti Schawinsky）把这归功于格罗庇乌斯设计的建筑：“你要是想招呼一个朋友，唯一要做的一件事情，就是出门到你的阳台上去吹一声门哨。”

这座建筑的结构具有突出的实验性。它采用了钢筋混凝土的结构框架，利用中空的预制板架在梁上做地板。在平屋顶上覆盖的是最近才开发出来的防水材料。不过，事实很快就证明，这种材料并不能满足使用要求。同样不能满足要求的，还有由德绍市议会提供的经费：原本就很慷慨的预算额度又被格罗庇乌斯大大超支了，于是，在1927年将要进行的选举当中，包豪斯肯定会成为一个引起争执的议题。

伯昆瑙尔林阴道（Bergkühnauer Allee）是一条美丽愉快的街道，路的两侧随意自由地种植着松树。大约在从这条路上走个十来分钟出去的地方，格罗庇乌斯为几名教师建起了四座住宅。他自己住的是一座独立式住宅，其余的三座则是双拼式住宅。这些住宅全都严格地遵守着功能性的原则。格罗庇乌斯这样解释道：“建造，就意味着塑造生活中的行为。在一座住宅里面进行着的行为，就决定了这座住宅的组织……一座建筑的外型并不是由它自己决定的……”



117| [左上] 德绍的包豪斯校舍外观。

118| [上] 德绍的包豪斯校舍 [1] 作坊一翼，
[2] 讲堂、餐厅、厨房以及健身房，[3] 画
室公寓，[4] 管理用房以及格罗皮乌斯的
建筑事务所 [后来成了学校的建筑系]
[5] 1 艺术学校。

119| [左下] 学生公寓的阳台。

120| [右] 德绍的包豪斯。校舍主入口的高
层门厅，旁边连接着大会堂。

121| [右下] 包豪斯的人大会堂。剧场里的座椅
是由布劳埃设计的，灯具是由莫霍利设
计的。





122 | 校长住宅,由格罗庇乌斯设计,位于伯昆福尔林阴道,德绍,1926年。

分住其中一栋住宅的人是莫霍利和费宁格,分住第二栋住宅的人是穆希和施莱默,康定斯基和克利则分住了第三栋。他们住进了新的环境,却并不是个个都很开心。康定斯基的妻子回忆道:

有一些缺陷让人生活得不太舒服。比如说,格罗庇乌斯在入口门厅的地方安装了大片透明的玻璃墙面,从街上走过的每一个人都有机会冲着房子里面探头探脑。这让康定斯基很心烦……于是他就自己动手,把玻璃墙面朝里的一边漆成了白色。康定斯基的问题还不单纯是缺乏私密性而已:

格罗庇乌斯反对在他设计的住宅里布置彩色的室内装饰。相反,康定斯基却喜欢生活在一个彩色的环境里。于是,我们就把自己的房间刷上了颜色,比如说,我们把餐厅刷成了黑白相间的颜色。

在康定斯基的指点下,马塞尔·布劳埃为起居室和卧室分别配置了家具。照康定斯基夫人的说法,他“正在经历着一个圆形阶段……他

希望……家具能尽量多地包含圆形的因素”。

或许，正是因为有了这些比较琐碎的生活细节的帮助，我们才能够更加清楚地想像出，在德绍的包豪斯里萦绕着怎样的气氛。康定斯基已到中年，他的衣着一贯无懈可击，他还总爱骑着一辆赛车型自行车到处跑。克利是个技艺精湛的小提琴手，他在家拉着弦乐四重奏的曲子，和妻了一起在包豪斯公开表演二重奏，偶尔还在别处与德绍市立交响乐团的乐手们合奏一番。由容克工厂生产出来的飞机每天都要从头顶上轰鸣而过。1929年，在克利过50岁生日的时候，有一架飞机从天空中撒下了鲜花和礼物，落在了他那栋住宅的平屋顶上。如果费利克斯·克利的话可信的话，那天的礼物极其沉重，竟至于把屋顶都给压塌了。在自由活动的时间里，包豪斯的师生们最爱干的事儿就是运动和漫游。安哈尔特的年轻亲土经常受到邀请，前来参加包豪斯举办的晚会。

对子运动的狂热，反映出了当时德国的一个普遍倾向。过去这些活动在人们的眼中，只不过是一些有闲阶级的追求而已；可是现在人们却认为，这些活动下仅对他们的健康至关重要，而且是一种打破阶级藩篱的方式，通过这种手段，从独裁主义的德国的基础上，就能够创造出民主的共和国。团队就是一切。在足球场上，在作坊生产中，在建筑上，都是如此。

包豪斯的晚会（在魏玛那个时期就已经开始举办了）定期举行，而且非常引人入胜。等到它搬到了德绍，包豪斯爵士乐队的大名远扬，竟然连在柏林的人都听说了，而他们在学校的晚会上总是要献艺的。人们几乎把晚会看成了学校课程的补充部分。每个人都会接到一份计划书，邀请函是专门设计制作的，服装和面具也是专门制作的。整个晚会的过程由施莱默和剧场作坊出任舞台监督。难怪呢，一些毕业生们对晚会的情形记忆犹新，比上课的印象还要鲜明得多。

1929年2月12日，在《安哈尔特通讯》（*Anhalter Anzeiger*）上发表



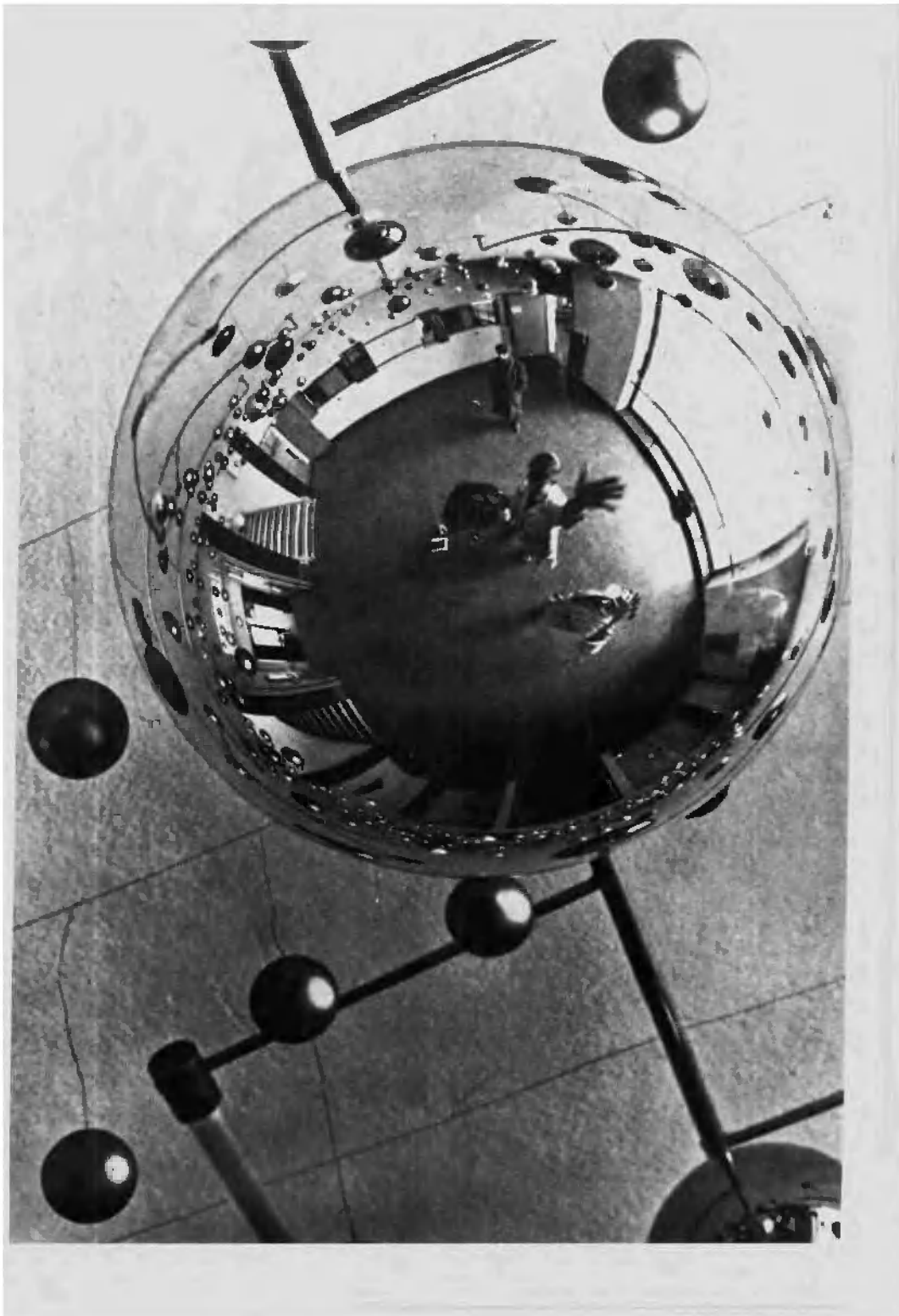
123 | 包豪斯的乐队。它在魏玛时就已经组织起来了，只表演即兴的乐曲演奏——并不全是爵士乐。

了一篇报道，描写了那一年的狂欢节晚会上的兴奋景象，包豪斯选了

124 | “金属”作为这次晚会的主题：

就连晚会的入口也是独出心裁的。在包豪斯校舍两翼之间的通道上，搭建起了一个滑轨，入口就通向这个滑轨的地方。即使是最威严的人士，也得在众目睽睽之下滑进主会场……音乐，铃铛，清脆的声音响个不停……无论你走到哪里……平民生活都得到了无微不至的再现。大多数人穿着“金属式的”服装……好几部电影被他们很有趣地混在一起放，还掺杂着由包豪斯成员们进行的各种表演活动。

124 | 包豪斯的门厅在“金属节”上被装饰成这个模样，这是悬挂在天花板上的一个反光气球上反射出来的镜像，1929年。摄影者是包豪斯的学生W·芬卡特[W.Funkat]。



德绍包豪斯的气氛与魏玛时期的气氛迥然不同。线条明确的、功能突出的、不容分说的现代建筑不断地提醒着人们，学校已经走向了成熟，它不会再新瓶装旧酒般地护庇着老式的手工艺，而是在培养塑造着新型的工业设计师。实验性的时期已经告终了。现在进行着的事业，是严肃的、实际的、高效的。

然而，还是有许多熟面孔留了不来，从魏玛搬来的教师们上课的时候，其实还是换汤不换药。克利和康定斯基继续在基础设计课上对学生进行着指导。艾尔伯斯和莫霍利像在魏玛的时候一样主管初步课程。穆希还是负责纺织作坊，一直负责到1926年。施莱默充分利用了校舍为他们提供的新设施，创造出了一个实验性的剧场，在全德国的戏剧界闻名遐迩。费宁格不再是全时教师。由于他很久没有开课了，他不再领薪水，但是获准免费住在学校的一处住宅里。

在德绍时期，让它的教学状况与魏玛时期分外不同的，主要不是老教授们的工作，而是他们的年轻同事的所作所为，“青年大师”以全新的方式，在包豪斯开始推出了全新的活动以及教学内容。

青年大师

德绍时期的包豪斯有 12 名教员,在他们当中,至少有 6 位在魏玛的时候曾经是包豪斯的学生。他们的身份演化,实现了格罗庇乌斯最初理想之一。

在魏玛时期,其中的一名学生艾尔伯斯,就已经策划并且讲授了一门初步课程,但是,由于当时的具体情况,他还并没有被包豪斯正式聘任,直到搬来了德绍才有所改变。他当上了一名教师,他的同伴还包括赫伯特·拜尔、马塞尔·布劳埃、欣纳克·谢帕、朱斯特·施密特和根塔·施托尔策诸人。

这些人都很熟悉基础理论的问题,而且具有丰富的作坊工作的实际经验,其中的 5 名成员都得到了包豪斯的分派,各自独立负责几个不同的系。第六名成员是根塔·斯托尔策,她被派到纺织作坊里去,不得不在穆希的手下干了些日子,直到 1927 年穆希辞职。拜尔接管了印刷作坊,布劳埃接管了地毯作坊和制柜作坊,谢帕接管了壁画作坊,施密特接管了雕塑作坊。

从正规形式上看,这些青年教师们并没有得到和魏玛的形式大师同等的待遇,没有能和那些老斗士们平起平坐。其中的原因尚不完全清楚,还有待认证,尽管这几乎可以肯定,完全是由于经费不足的缘故,他们没有得到官方承认的头衔,却以非正式的“青年大师”的称号而知名,而且,他们拿的教师工资只达到正式薪水的三分之二的水平。包豪斯答应他们,以后会提升他们当教授,但是,这个允诺并没有兑现。

在这些青年大师当中，最多才多艺的一位可能得算是赫伯特·拜尔（生于1900年）。他是画家、图形艺术家，也是摄影家、设计师兼印刷专家。这位奥地利人到包豪斯来上学是在1921年的时候。此前，从1919年开始，他就已经在达姆施塔特为一名建筑师工作过两年，这位建筑师让他了解到了当时尚属全新的包装设计行业。

从1925年到1928年间，拜尔负责掌管包豪斯的印刷系，在此期间，他开始对所有种类的广告技术深感兴趣，比如设计展台、宣传文案、普通公司或者产品的广告，以及为它们设计形象个性。在魏玛时期，印刷作坊用手工操作，印制活版画、木刻作品以及其他种类的图形作品，而在拜尔的手里，印刷系变成了一个现代化的企业，用上了活动的铅字和机械印刷技术。

拜尔是一名天赋卓越的印刷专家，还在当学生的时候，就有能力完



125 | 赫伯特·拜尔。

成委托项目。他使用简单的字体、粗重的直线和不对称的构图设计，显示出了莫霍利和风格派的深刻影响。作为印刷专业的一名教师，拜尔首先训练学生解决简单性和直接性的问题。他认定，衬线纯属画蛇添足，人与字母也是多余。

针对衬线和大写字母，拜尔进行了勇敢的斗争——有些人可能会认为他很鲁莽——只要别忘了当时的环境条件，这种斗争的意义就会显得更加清楚了。当时许多的德文印刷品都还在用着“哥特式”的字体，而德语的正确拼字法要求人们大量运用人写字母，不仅在恰当的专栏名称上和句子的开头处得用大写，而且，在每个名词的第一个字母处也得用大写。

拜尔坚持认为，只用小写字母会比较经济，因为它只要求用一个字母表示而不必用两个，只要读者看惯了，它打出来的文章也会非常好读的。

这种印刷技术上的激进主义，在当时也和现在一样会遇到强烈的顽抗，而且，在他自己的许多设计里，拜尔也照样还在运用着人写字母。不过，至少他在自己的展览作品里再也不用人写字母了。他使用简单优雅的字體，只用有限的几种字号，运用衬线也很得体，有时候还用不同的颜色。这些手法，也许帮助德绍的包豪斯塑造了一种更加清晰的形象个性。如今看来，包豪斯似乎已经变成了只用纯小写字体这个概念的化身。

其他两个青年人也都和拜尔一样富于创新意识，马塞尔·布劳埃(1902—1981)也是其中之一，还在魏玛的包豪斯当学生的時候，他设计出来的作品就极富原创性。他出生在匈牙利，1920年来到包豪斯，在制柜作坊里花了不少时间。从他最初的作品中可以看出，当时在包豪斯包打天下的表现主义风格深刻地影响了他，相应地，他也对原始风格很感兴趣。他曾经做过的一件东西是一把椅子，当真是直接从树上折下来一

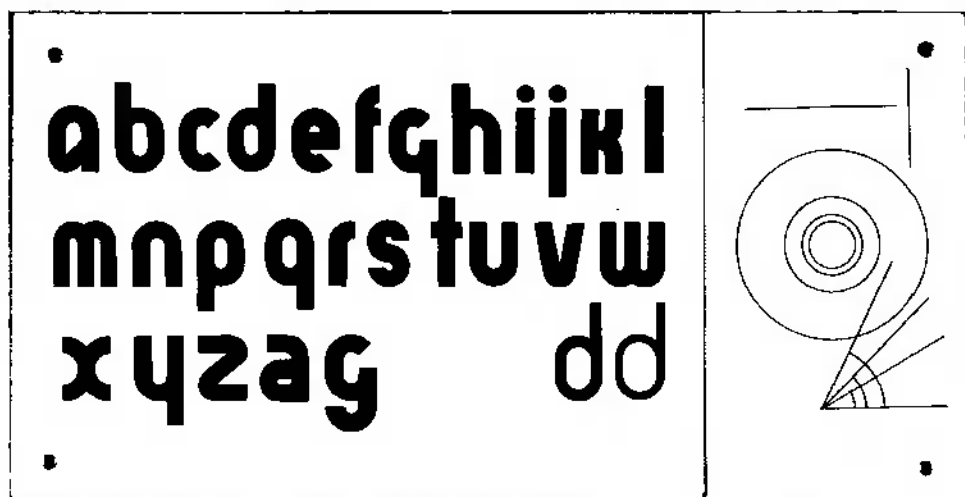


赫伯特·拜尔的设计。

126 | [左上]在德绍为康定斯基的60岁生日举办展览的招贴广告[当代重新印刷的版本]。

127 | [左下]通用字型的发展研究,1927年。

128 | [右]报亭设计,蛋彩画,1924年。





JOURNALLE

ZEI-

ZEITUNGEN

Neueste Typ!
Schwarzec
Die junge Frau
Feldman's Torte

Neueste Typ!
Schwarzec
Die junge Frau
Feldman's Torte



129 | 马塞尔·布劳埃。

些树枝,用它们做成的。随即,他又受到了毕特维尔德和风格派的影响,开始尝试着重新思考,应该怎么样来设计家具,尤其是怎样设计椅子。

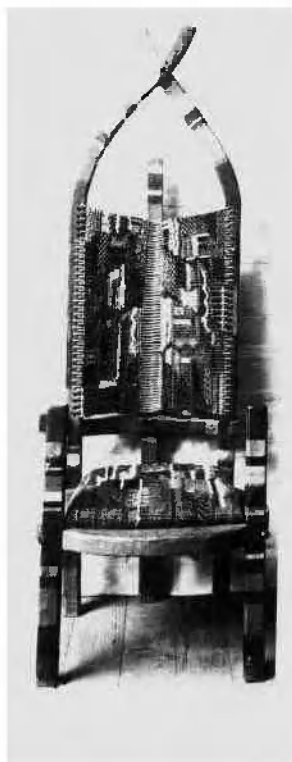
130—131 |

他做成了 一系列的木椅子,其简单明了、闯劲十足的几何性让人感到震撼。依照他的设计,这些椅子还可以利用标准元件,轻而易举地组装起来。

132 |

布劳埃在德绍的包豪斯负责的是制柜作坊,尽管如此,他在完成自己最著名的家具设计时,却并没有用木材,而是用了金属和布料或者皮革。他在椅子的设计上用了弯钢管(据说,他骑的阿德勒牌自行车上采用了镀铬的钢管把手,这给了他很大的启发),这种做法富于原创性,而且影响广泛。椅子上支撑身体的部分用了皮革或者布料,让人坐上去感觉非常舒适,比他以前设计的木头椅子要舒服得多。

曼内斯曼钢材公司(Mannesmann Staal)是一家商业公司,它一直负责为包豪斯加工弯钢管的家具骨架,直到包豪斯自己设计的专用制

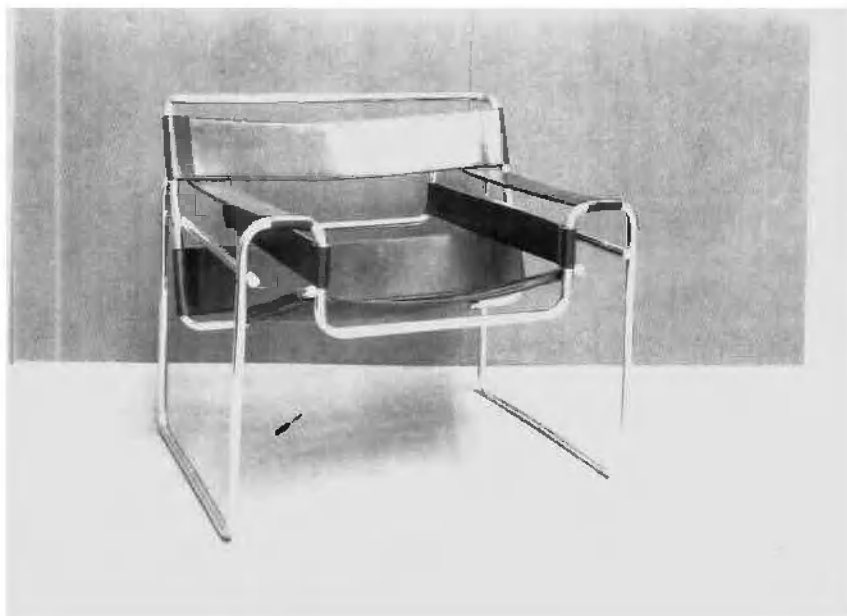


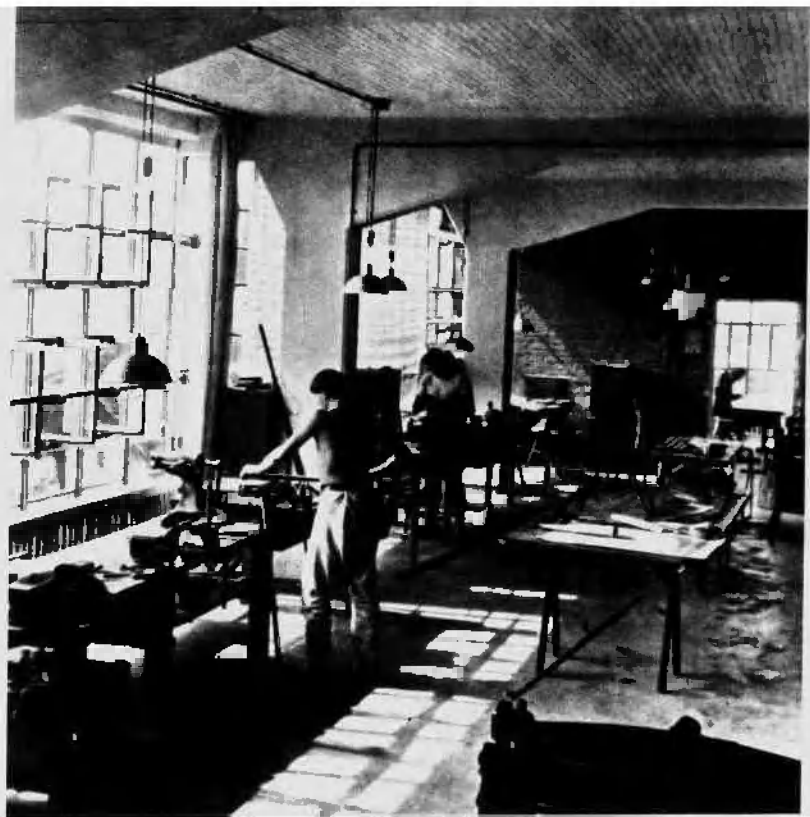
布劳埃的椅子设计的演变：

130 | [上] 原始风格的“非洲椅子”，1921年。

131 | [右] 受到里特维尔德和风格派的影响的木椅子，1922年。

132 | [下] 1925年设计出来的“瓦西里”椅子，用钢管和皮革制作而成（最初用的是帆布），这把椅子是以康定斯基的名字命名的。





133 | 金工作坊, 德绍, 1927年。

133 | 造设备做成, 并且运到了学校。布劳埃是第一个把铬带进家庭的设计师。这种材料与手工艺的传统是极端格格不入的。

134 | 欣纳克·谢帕(1897—1957)在德绍接管的是壁画作坊。有许多学生在末魏玛就读包豪斯以前, 都曾经在别的地方接受过培训, 谢帕也是其中的一员。他于1919年注册入学, 是最早入学的那批学生之一, 当年他22岁。谢帕的专长是壁画, 但是这个用词却容易给人造成误解。在魏玛时期, 负责掌管壁画作坊的人是康定斯基, 他认为, 所谓的室内装饰, 就是在一个大尺度上进行一些抽象构图的设计。在他的门下, 谢帕一直在思考着, 运用大片平涂的手法, 把每一面墙, 包括天花和地板, 都



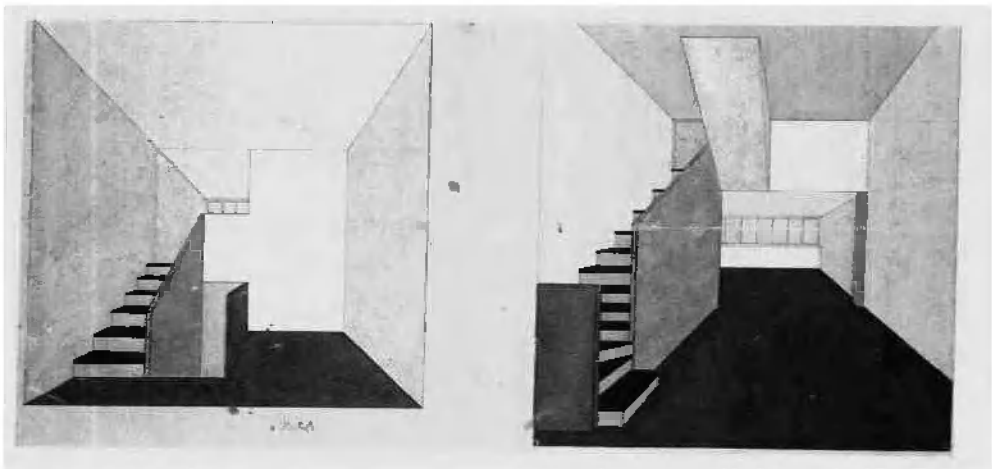
134 | 欣纳克·谢帕。

刷成不一样的颜色，能不能借此创造出一种令人赏心悦目的环境，把基本的建筑设计所造成的空间感受进一步扩大。

| 135

谢帕虽然受着风格派的影响（他们限定自己只用原色），但是，他在设计室内环境时，运用色彩的手法还是很富于独创性的，而且影响面很

135 | 欣纳克·谢帕的室内设计彩图，大约设计于1930年前后。





136 | 朱斯特·施密特,在包豪斯的全体师生当中,他可能是最为多才多艺的。

广。此外,他还用一种新的手法来设计壁纸,这是德绍的包豪斯特别成功的一点。谢帕在设计壁纸的时候,最偏爱用简单的效果来为建筑锦上添花,这和他的色彩组合方案体现出了同样的理念。

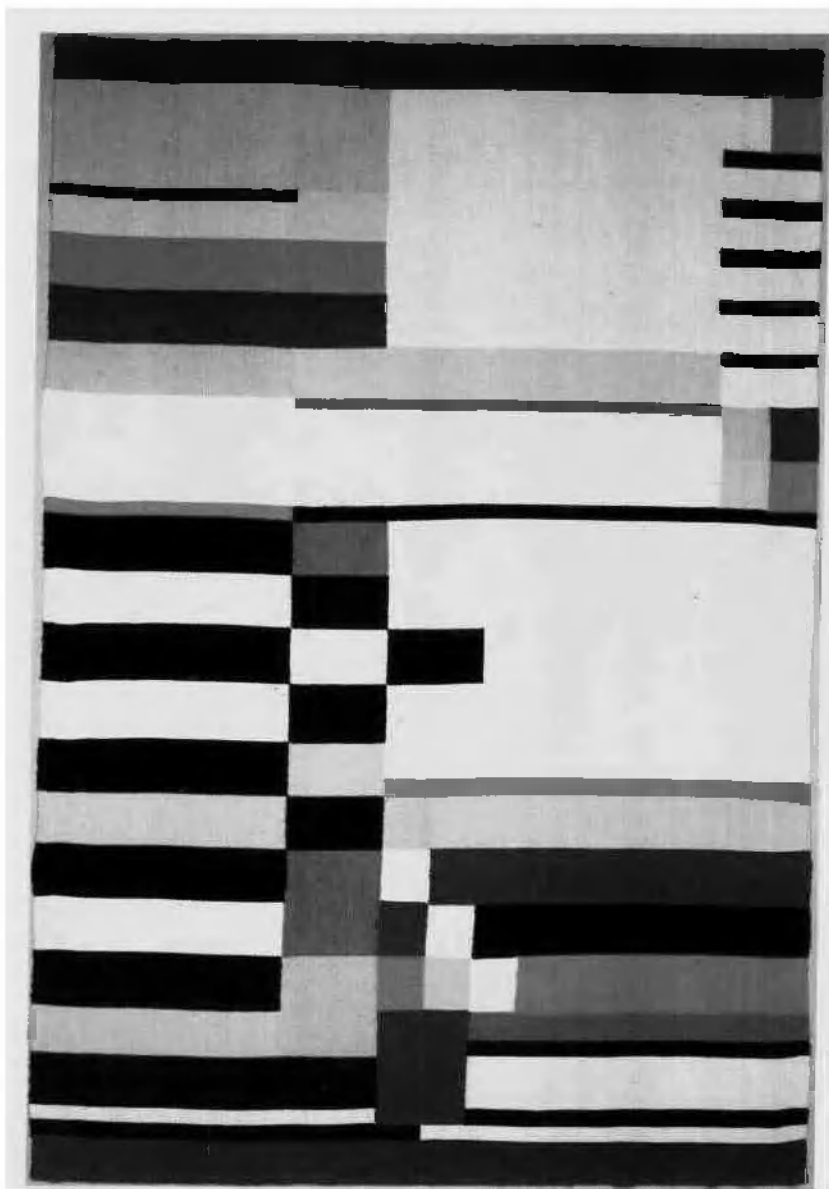
136 | 从1910年到1914年间,朱斯特·施密特(1892—1948)曾经在魏玛的美术学院学过绘画。因此,1919年,当他决心在包豪斯重新开始学习时,他已经是一位合格的艺术家了。当初,包豪斯在柏林兴建萨默菲尔德住宅,他作为雕塑作坊的一名成员参与了合作,是施莱默手下最得

力的 一名能干学生。后来,在包豪斯 1923 年举办展览的时候,他为主楼设计了浮雕。他还是一位天才的印刷专家,在拜尔主管的印刷作坊里讲授手写字体课,同时,他还主管着雕塑系。1928 年,拜尔辞职了,在这以后,由施密特接替他担任了印刷作坊的主管,直到包豪斯最后关闭,施密特都一直留在学校。

在全体教师当中,根塔·斯托尔策(生于 1897 年)是唯一的一位女性,她在包豪斯上学以及后来在这里教书的时候,都呆在纺织作坊里,这个作坊的主题历来都被人们看成是女性专有的天地。斯托尔策于 1919 年来到了魏玛,1924 年 1 月毕业,她通过了资格考试以后,就到海尔利堡去和伊顿会合了。伊顿曾经向她提出过要求,让她在拜火教的总部开办一个小型的纺织作坊。1925 年,斯托尔策回到了包豪斯,担任乔治·穆希的助手,这个安排无论是对穆希还是对她自己都很不合适,连学生们也都不满意。从 1926 年开始,她就独自执掌起了这个作坊,一直管到了 1931 年,在此期间,她证明了自己在当时的那一代纺织人才里是无出其右的。她不仅能将复杂的形式构图变成用手工编制的地毯、窗

137| 根塔·施托尔策,本世纪最有原创力的纺织大师之一。





138 | 纺织作坊的作品。由鲁思·霍洛斯-康赛缪勒[Ruth Hollos - Consemüller]制作的哥白林双面挂毯, 1926年。

139 | 由根塔·斯托尔策制作的哥白林双面挂毯, 1926—1927年。



140 | 根塔·斯托尔策,长桌布设计,蛋彩画,1923年。

138—140 | 帘和长桌布,而且,她还能设计出一些方案,用于机械化的生产。

斯托尔策还成功地尝试着运用了新型的材料(例如玻璃纸),让人大开眼界。她还与工业界建立起了重要的联系。的确,论到把设计作品卖给学校外面的生意人,她的那个系在包豪斯是干得最成功的。

照斯托尔策的说法,德绍的作坊比魏玛的作坊管得更严,而这可不一定是一件好事。在魏玛的时候,任何一名学生都可以逛到系里来,织织地毯或是小毯子,随后又逛出去。这样做出来的作品经常都会比常规之作更加优秀。反之,在德绍,只允许在册的学徒们进到作坊里来干活儿,而且这些学徒们的时间表也是被严格规定了的。

从许多方面来看,这些青年大师都和他们的前辈同事们很不一样。他们不像老大师那么术业专攻,作坊和画室一样让他们如鱼得水,他们精于解决实际问题,只要是对公众明显有用的艺术活动,他们就会全身心地投入;而且,他们还决心证明,在美术和手工艺之间并没有什么根本的差异。他们这一代人比其他教师们更年轻,因此也和学生们更接近,更迫切地希望能在作坊里和学生合作进行设计,用实际的例子来进行教学。在德绍包豪斯的早年间,是这些青年大师们做出了最大的贡献,创造出了包豪斯的个性以及作品。

新任校长

包豪斯是由一名建筑师创办起来的，而且这名建筑师还当上了校长，他的信念是，“一切创造活动的终极目标就是建筑”。但是，在魏玛的时候，包豪斯却一直没有成立建筑系。即便是在 1925 年搬到德绍去以后，也有相当长的一段时间没有成立建筑系。至少在最开始的时候，格罗庇乌斯一直都深信不疑，只有先在理论研究、工艺技巧和设计手法等诸多方面建立起了坚实的基础，学生们才会有能力来处理建筑的问题。

然而，搬到德绍去以后没过多久，格罗庇乌斯就改变了主意。1927 年，建筑系成立起来了，开始和其他的那些作坊并驾齐驱。学生们在学完初步课程以后，可以选择专门去学建筑，这样的话，就不用先被逼着去学会任何一种工艺技巧了。

格罗庇乌斯先是与马特·斯塔姆 (Mart Stam) 接洽了一番，但是斯塔姆对此并不感兴趣，于是，受聘出任建筑教授一职的人，就轮到了瑞士人汉纳斯·梅耶 (1889—1954)。至少从理论上讲，由于梅耶的背景，有他来加入包豪斯是很理想的。从 1909 年到 1912 年期间，梅耶呆在柏林，信仰人智论，还参加了各种各样主张进行土地改革的组织。1912 年和 1913 年期间，他漫游了不列颠，对英国的花园城市和合作运动进行了研究。1927 年初，梅耶来到了德绍，搬进了施莱默的住宅与他合住。梅耶带来了汉斯·威特沃 (Hans Wittwer) 当助手，在设计日内瓦的国际联盟大厦方案时，威特沃就是他的搭档。 | 141

格罗庇乌斯为什么会提议由梅耶来出任这个职位，这一点我们还



141 | 汉纳斯·梅耶在
包豪斯, 1928年。

搞不清楚。更加令人疑惑的是,包豪斯的议会为什么会采纳这个提议。因为梅耶处理建筑设计的手法 and 格罗庇乌斯的手法大相径庭,而且,据悉,他现在已经不像以前一样信奉人智论了,他变成了左翼政治哲学的一名坚定信徒。格罗庇乌斯一定应该明白,包豪斯自己要想生存下去,都必须要要在政治上严格地保持中立,而他却给学校聘用了这么一个人,这简直是在自制灾难。

同样令人疑惑的是,梅耶为什么会接受包豪斯向他提供的教授职位。一开始他还在犹豫不决,因为他对自己在包豪斯看到的作品不以为然,持着尖锐的批评态度。在他写给格罗庇乌斯的信里,他说,“穆希让我立刻想到了‘多纳赫-鲁道夫·斯坦纳’——这就是说,他是宗派主义的、唯美主义的……”三年以后,他写信痛斥包豪斯在他来到德绍的时候怠慢了他。他说这个学校“名声在外,远远超出了它做成任何一件事情的实际能力”,这是“一个‘设计学院’,在这里,每个玻璃茶杯的构

成形状都被当成了一个问题。在这个‘社会主义的大教堂’里，萦绕着一种有如中世纪一般的崇拜气氛，战前对艺术进行过革命的那些人都拼命地要受到这种崇拜，而推波助澜的，则是那些对方翼白眼相向的年轻人，这些年轻人同时又希冀着，自己将来也能在这间‘座于殿里受到顶礼膜拜！”梅耶接下来还说：

混血的理论以一种适合于生活的方式，粘上了每一种设计方法：方盒子是军号，它的表面是黄色、红色、蓝色、白色、灰色、黑色的。包豪斯的这个方盒子，拿给小孩子就是玩具，拿给包豪斯的假行家就是小玩意儿。正方形是红色的。圆形是蓝色的。三角形是黄色的。人们在家具的彩色几何体中间坐卧不定。人们在住宅的彩色雕塑里生活起居。在他们的地板上铺着的地毯，表现着年轻姑娘的心理情结。艺术到处都在和生活进行着斗争。

梅耶满怀热忱地坚信，艺术家的任务就是要设计出功能性的建筑，借此来改善普通人的命运，从而改善社会。要想理解他的哲学，可以参照他在1928年写成的一篇文章，这是他为第四期的包豪斯杂志写的：

在这个世界上，所有的一切事物都来自于某种程式：（功能乘以经济）……建筑是一个生物学的过程。建筑不是一个审美的过程……有些建筑所产生的效果大受艺术家们的推崇，这样的建筑没有权利存在下去。“延续传统”的建筑是历史主义的……新的住宅是……工业的产物，因此，它是专家们的创造：经济学家、统计学家、卫生学家、气象学家……法规、采暖技术的专家……建筑师么？他是一名艺术家，正在变成组织专家……建筑只不过是组织：社会组织、技术组织、经济组织、思想组织。

在梅耶的手下，建筑系协助格罗庇乌斯完成了几个委托项目，其中最重要的一个方案，是在德绍的托滕区（Torten）分三期建造起来的实验性住宅项目（1926—1928年）。在这个项目里，平面设计遵循了理性的原

| 142—145



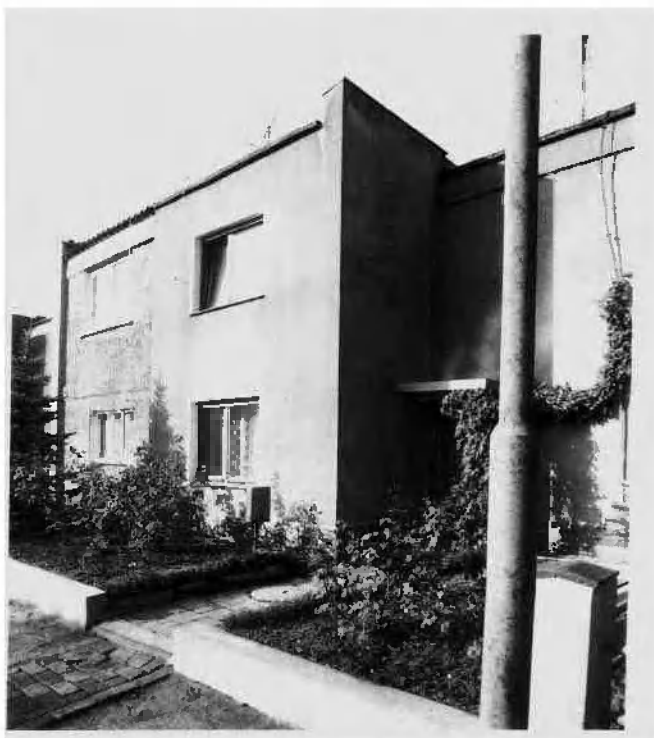
德绍的托滕区住宅：

142 | [左上] 1927 年的建设现场，照片上显示出了在现场制作煤渣砌块和木梁的过程。

143 | [左下] 1928 年完工以后不久的总体外观。由格罗庇乌斯设计的合作商店楼位！照片的左侧。

144 | [右上] 由格罗庇乌斯设计的合作商店楼的现状，它包括一排小商店，位于右侧的建筑是公寓楼。

145 | [右下] 半屋顶住宅的现状。



则,运用了标准化的构件进行建造,大多数的构件,比如混凝土墙体,都是在施工地段上现浇而成的。标准化手段导致了生产过程的快捷和经济,而现场制造则戏剧性地降低了运输的成本。每座住宅的基本建造工期只用了三天。

尽管这个开发项目的头三期已经盖成了,尽管在此期间获得了现场准备工作的重要经验,但是,它还是不很成功。才到1929年,这个项目就已经遭到了人们的严厉批评,说它的建筑正在迅速地衰朽。在墙面上开始出现裂缝,发生问题的房子竟占了住宅总数的三分之一,返潮的问题非常严重,采暖的效果也不好。然而,这些房子(既可出售又可出租)特别便宜,它们给千万个家庭带来了实现梦想的机会:这些家庭终于能自己拥有一处带花园的产业了。包豪斯发明的建设方法遇到的唯一竞争对手在美因河上的法兰克福,就是恩斯特·梅(Ernst May)。

144 | 托滕区的住宅项目里还包括一个公寓楼,下面附带有底层商店,也是由格罗庇乌斯设计的;此外还有由乔治·穆希和理查德·波利克(Richard Paulick)共同设计的一座单层住宅,这是一个实验性的建筑物,几乎通体都是用3毫米厚的钢板建成的。钢建筑早就没什么新鲜的了:一段时期以来,已经有三家英国公司一直在生产着钢质的建筑,他们在广告里自豪地说,他们可以只用六天到九天的时间,就能建成一座房子。然而,他们建成的那些房子,看起来还像是传统的砖本结构,而托滕区的钢房子则不想把真材实料掩盖起来。它现在还伫立在原地,虽然房子的基础周围生锈,导致了一些问题。

146 | 在包豪斯的内部,梅耶的出现很快就激得人们怨声载道的。莫霍利原本就相信科学技术是非常重要的,但是,他也同样坚持认为,艺术创造也起着关键性的作用,梅耶和莫霍利就此吵翻了。梅耶还激起了克利和康定斯基的敌意,这两个人要和莫霍利相处都已经够受的了。甚至在梅耶就任以前,穆希就已经感到了幻灭,他于1927年辞职。穆希开始坚



146 扎滕区住宅中的实验性钢建筑，1926年，由乔治·穆希和理查德·波利克设计，现状照片。门廊和乡村式花园是后加的。

信，他在包豪斯迷了路。意味深长的是，此后他搬到了柏林，加入了由约翰·伊顿开办的私人艺术学校，伊顿在海尔利堡逗留了一阵子以后，现在又回来办起教育了。

1928年1月，格罗庇乌斯本人也决定要辞职。他的这个决定来得很突然，很让人吃惊，而且，他的合同还有两年才到期，这也就是说，他毁约了。他已经当了九年的校长，满心想着要创办学校，满心想着要保护学校免受永无止境的攻击，不停地斗争个没完没了，已是心力交瘁。现在，对包豪斯的批评之声与他在魏玛时期听到的声音如出一辙，而且是越来越频繁了。格罗庇乌斯在辞职的时候声称，“迄今为止，在我所做的工作里，有百分之九十的部分都是在努力地捍卫着学校”。他得出的结论是，如果他还不走，无论是作为一名建筑师还是作为一个人，他都要马上油尽灯枯了。他选的辞职时机还挺吉利的：尽管在报章上出现的批评文章很多，德绍议会也在非议着包豪斯，但是，有生以来第一次，包豪斯和掌管经费大权的权威人士建立起了友好的关系。新的校舍是一次

巨大的成功。学校的设施好极了，它和工业界的接触也开始多了起来。

只有考虑到格罗庇乌斯是多么急于回到他的建筑设计业务上去，考虑到他在卸下了管理的责任以后是多么如释重负，才能解释他在接班人这个问题上做出的选择。因为，在格罗庇乌斯接触了密斯·凡·德·罗（他拒绝了）以后，他提出的下一个人选是汉纳斯·梅耶。梅耶在包豪斯任职的资历比其他任何一名教授都要短，而且，他已经得罪了大多数的同事，他有左翼倾向，反对艺术至上的立场，如果后来他自己说的话可信的话，他对包豪斯的评价也是很低的。

学生议会担心，让梅耶来当校长可能会带来糟糕的后果。他们对格罗庇乌斯说：“我们在德绍这儿，都是为了一个理想在挨饿，你现在可绝对下能放弃啊……汉纳斯·梅耶也许是个绝顶棒的人……但是要让汉纳斯·梅耶来当包豪斯的校长，那就是一场灾难。”

莫霍利马上就辞职了。布劳埃和拜尔很快也走了，奇怪的是，没有别的人随他们的样儿。康定斯基留下来了，继续当代理校长，然而，随后的事态显示出，他干这个只是为了削弱梅耶的地位。

离职的人给包豪斯的议会发了封信，表达了他们的抗议：

现在有一种危险的趋势，这就是，我们会变成自己曾经发起了革命要反对的那种东西：一所职业培训学校。它只看重最终的成果，全然无视人的全面发展……用个人竞争取代了团队精神……

T·勒克司·费宁格是这么说的。

建筑在学习中成了首要的领域……重新统一艺术与技术的理想开始裹足不前……重组社会的梦想凝固了，剩下的只有专业化。权威、结构，全都重新登台亮相了。

建筑系被细分成了两个部分：其一是建筑的理论与实践，其二是室内设计，其中包括家具与器具的设计及制作。于是，除了剧场作坊、新成

立的广告作坊和美术班以外，所有的作坊都被带着更接近了建筑业务，并且当它的仆从。

现在，建筑系的地位显然是至高无上的了，尽管如此，在梅耶当了校长以后，他所采取的一些革新措施肯定还是让师生们吃惊不小。克利和康定斯基第一次获准，可以在课程中加入一些关于绘画的内容，由于缺少经费的原因，施莱默一直没能成为德绍包豪斯的全薪教师，现在终于被聘为教授，梅耶请他来教一门新课，课名叫“人”，这门课的内容包括人体写生，还有关于人类生理、哲学等方面话题的讲座。包豪斯开始有了定期的健身课。路德维希·希尔伯西默（Ludwig Hilbersheimer, 1885—1967）开始讲授市镇规划课。源源不断地有客座教师来包豪斯讲课（其中包括马特·斯塔姆），带来了社会学、马克思主义政治理论、物理学、工程学、心理学和经济学方面的知识。

| 147, 148

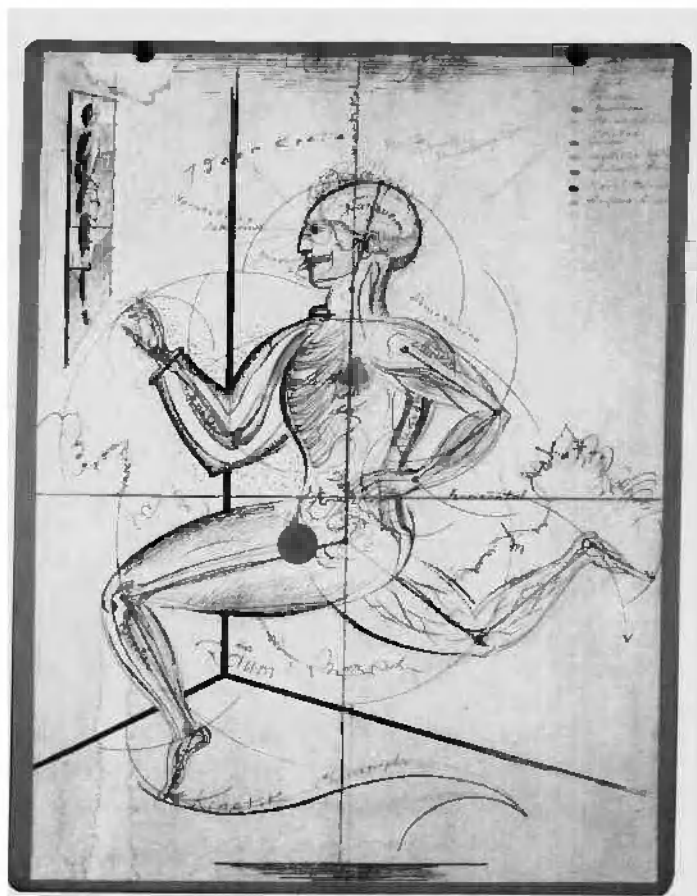
由沃尔特·彼得汉斯（Walter Peterhans, 1897—1960）负责，新开了一个摄影系，但是彼得汉斯原本所学的专业却是数学。他在1928年当上了包豪斯的教授，教学内容既包括摄影的技术手段，又包括摄影的审美问题。在为期三年的课程当中，学生们学到的知识既有新闻摄影，又有广告设计以及其他类型的展览设计。

| 149

梅耶还竭尽全力地劝说各个作坊，不要只为奢侈的购买市场服务，首先应该干的是，设计并制作出一些能卖给工业界的产品，要去做一些便宜的、能够大批量生产的基本品种，比如说去做家具。并且，他还告诉那些就读建筑专业的学生们，要集中关注大批量兴建的住宅的问题，而不要只关心单个住宅的问题。

在课堂上讲的理论其实是实践的反映。几乎在每个作坊里，学生们手里都被分派了一些实际问题让他们去解决：比如说，托滕区住宅项目的最后一期工程，还有，贝尔瑙（Bernau）的商业联合学校的工程。梅耶已经打定了主意，“从写第一封信为必需的材料下定单，到审核最后的





148 | 示意草图，选自施莱默的课“人”，1929年。这幅图指明了形象与环境之间的关系，以及身体的各个部分之间的关系。

结算账目，分配到这个工程的学生组应该巨细无遗地参加这些步骤”。

在梅耶当校长的时候，有些作坊已经开始挣钱了，最好的例子就是壁画系。在奥斯纳布吕克(Osnabruck)附近的布拉姆舍(Bramsche)，埃米尔·拉希(Emil Rasch)继承了一家壁纸工厂，他向梅耶提议，包豪斯是不是愿意为他做一些设计——而他的妹妹恰好是包豪斯的学生。尽管拉希后来说：“我妹妹要我在包豪斯绝对不要提起，她是一个厂商的女儿——更糟糕的是，还是个壁纸厂商的女儿。”不过，他的提议确实受到了校方的热烈欢迎。壁画系的师生们设计出了一系列表面富于质感、图

47 | 奥斯卡·施莱默，《楼梯上的群像》(Group on Stairs)，布上油画，1931年。这幅画的典型性很强，它体现出了画家的建筑化风格，他把简化的、像玩偶一样的形象布置在一个明确界定的空间里。



149 | 在沃尔特·彼得汉斯的课堂上，山学生拍摄的照片，“一只烟灰缸的细部”（Detail of an Ash-tray），1932年。

案安详宁静的壁纸品种，和当时市场上出售的所有壁纸都不一样。这些设计成果非常受欢迎，为学校挣到的钱比谁都多。单是第一年，就卖出了450万卷。现在，这些壁纸还能在市面上买到，生产厂家还是那同一家公司：布拉姆舍的埃米尔·拉希公司。

与此同时，纺织作坊和家具作坊也证明了，自己也能给学校挣来一笔的经费。1928年的最后一个季度，这两个作坊接到了几笔由包豪斯承保的委托业务，有了它们就可以看出，包豪斯的作坊已经获得了巨大的成功。金工作坊为德绍的所有游泳池设计了室内的灯具，还设计了德累斯顿卫生博物馆里的灯具。家具作坊设计了德绍展览会和莱比锡展览会上的展台和装置布置。新成立的广告系争来了一项合同，他们要替染料联合公司（I-G Farben）设计所有的报纸广告。有了这些作坊挣来的经费，包豪斯足以为一批学生设立奖学金和助学金，甚至第一次可以考虑自给自足了。

富于讽刺意味的是，在梅耶这位马克思主义者的手下，学校居然能

够大有进项，究其根源，却是因为资本主义体系获得了成功。到了1927年时，德国重新变成了一支强大的经济力量。它出口电子产品比其他任何国家都多，而且，“德国制造”这个短语已经变成了完美与可靠质量的同义词。现在国家有钱来进行研究和实验了，其中也有一些钱就是流进了包豪斯的账下。

包豪斯第一次达到了它早先所追求的目标，但是，学校同时也发生了许多改变，几乎超出了大家的容忍限度。而梅耶从前任手里接管下来的大多数教师们，则难免会觉察到自己的向隅状态，从而产生了危机感。艾尔伯斯、克利、康定斯基和施莱默很快就确信，他们在这里是格格不入的。克利放出话去，他愿意在别的地方找一个类似的教职。施莱默在1929年的秋天去了布雷斯劳学院。梅耶没有再派人去接替施莱默，而是把剧场系关闭了事。

画家们最觉得反感的是，梅耶把学校的重心放在了建筑、广告和压倒一切的社会学探讨上。施莱默在离开之前不久写过一封信，他在信里写到了“梅耶最近的呼吁，‘社会学’”。

学生们不得不独立做出点儿什么来，要“最大限度地减少自上而下的知识指导”。这样来完成一项任务；即使这作品让人不满意，它也照样具有一种社会价值……（老是有什么东西让我想起那个笑话来：大师，我把你的裤子做完了。现在要我把它给织补一下吗？）目的：建立起学生共和国（没有教师）。

梅耶对社会学的信念来自于他的政治观点的投射，他相信，每一种人类活动都具备着政治意义，因此，在包豪斯设置课程的时候，政治课获得了重要的地位。学校开设了政治理论课，并且鼓励学生们进行政治讨论。在这里成立起了一个共产主义小组，吸收了15名成员，大概占到学生总人数的百分之十。梅耶可不像格罗庇乌斯，他不打算只为了让包豪斯能生存下去就来见风使舵。



150 | 1930 年被画成漫画的汉纳斯·梅耶 “从包豪斯到莫斯科”。

梅耶的马克思主义信仰正好授人以柄，让学校的反对者有机可乘，
150 | 这些人自从包豪斯搬到德绍来的那天起就一直在议论纷纷，说它是布尔什维克的一个巢穴。在 1930 年包豪斯举办的狂欢节聚会上，学生们唱起了俄国革命的歌曲，颇总物议。报纸上在散布着流言蜚语，指责赫西布长花了市立艺术画廊的钱，高价买了包豪斯教师的画，用来装饰他自己的私人房间。赫西日益清楚地意识到，如果包豪斯想要继续生存下去，就必须更换一个新校长。

出谋划策的人明白地暗示康定斯基，要他去让梅耶走人。艺术史学家路德维希·格罗特(Ludwig Grote)是康定斯基的密友，是他第一个告知赫西，包豪斯正在受着左翼激进分子的蛊惑，而校长本人就是那个鼓吹者。在远方，格罗庇乌斯也还在善意地关注着学校，他也赞成要尽快地做出改变。全体教师都和他所见略同，只除了斯托尔策和克利——这可是让人吃惊。1930 年，梅耶不得不辞职了，表面上的理由是，他用包豪

斯的名义向举行罢工的矿工们捐了钱。梅耶给市长写了一封苦涩的公开信，他在信中提醒德绍人注意，在他担任校长的这段时期里，包豪斯的收入几乎翻了一番，在册学生的人数也从 160 人上升到了 197 人之多。他写道：“我们不得不提高入学考试的水平，这样才把人数降了下来。”梅耶的怒气溢于言表。他是“被人从背后捅了一刀”。

被迫离开学校的人还不仅限于梅耶。参加了共产主义小组的那些学生也得离开包豪斯，在他们当中，有几个人与梅耶成立起了一个集体组织，去为苏联效力了。当时梅耶这样写道：“我要到苏联去工作，那里已经形成了真正的无产阶级文化，社会主义已经实现了，我们这些身处资本主义制度不的人为之而奋斗的那种社会已经是一个现实存在了。”梅耶一直在俄国呆到 1936 年，随后他回到了瑞士。

现在，包豪斯的敌人既包括右翼势力，又包括左翼势力。在梅耶辞职以后，具有社会主义倾向的画报周刊《工人画报》(AIZ) 马上发表文章为他张目，说是“在一个资本主义的国家里，建立一个革命的包豪斯纯属幻想”。由于学校遭到了对立两极势力的激烈进攻，包豪斯面临的处境还是在继续走着魏玛共和国时期的老路。来自于各个阵营的攻击本来就已经在让它日见颓败下去了，华尔街又雪上加霜地发生了黑色星期五的崩溃，受此影响，包豪斯的经济状况重新变得一团糟，就此步入了它的最后一段旅程。

1930 年 8 月，梅耶被密斯·凡·德·罗取而代之。包豪斯掀开了最末那几页沉重压抑的历史。

苦涩的结局

151 | 密斯·凡·德·罗 (1886—1969) 一直运用钢和玻璃在设计着外观简单优雅的建筑，为此早已在国际上获得了广泛的声誉。1930 年的夏天，密斯被任命为包豪斯的校长，这个决定是出于格罗庇乌斯的举荐。在 1928 年的时候，密斯曾经拒绝过接替格罗庇乌斯的校长职务，不知道是因为什么，这一次他倒是接受了任命。

交给密斯的主要任务很明确。他必须在包豪斯的反对者面前重新为学校树起一个好名声，而那就意味着，首先要让学校洗脱政治上的一切污点。为了达到这个目的，他不得不把那些比较偏激的学生控制起来，在学校里推行了某种程度的集权主义，这与包豪斯原来的理想是相当南辕北辙的。

在左翼学生中间，反对密斯的声音不绝于耳，此起彼伏。他才到任



151 | 密斯·凡·德·罗。

以后不久，他们就批评他是一个“形式主义者”，因为他更愿意为富裕的业主设计豪华的住宅，而不积极去为工人阶级设计廉价的栖身之地。这些学生们觉得，在任命一位新校长的这件事上，他们没有获得任何发言权，于是，他们就要求密斯展出他的设计，以便让学生们来判断一下，看看他有没有资格来接管这个学校。在艾尔伯斯和康定斯基离去以后留不来的空位置上，他们要求安插一些讲社会学、经济学和心理学课程的教师。在他们散发的传单里，还夹着一份加入共产党的申请表格。学生们在学校的餐厅里举行了人声鼎沸的集会，在会上至少有一名学生威胁说要举行暴动。为校方唱颂歌的学生则鼓励校长走出办公室，去为自己辩护。警察被招来清理了校园，学校随即被封了门。

几个星期以后，包豪斯的大门重新打开，近乎暴动的学生领袖遭到了开除。随后，密斯在他的办公室里依次分别接见了每一名学生，他警告所有学生说，他们如果不立下保证要遵守校规，也会被开除。要守的一条规矩就是，禁止进行任何形式的政治活动。

在1931年的第一学期开学以前，每个学生都从自家的信箱里拿到了一份要求各人签名认可的声明，要想重新入学，就得签字画押。这份声明的部分内容如不：“我签字保证，我会按时定期地去上课，就餐后不在餐厅里滞留，晚间不在餐厅里逗留，不谈政治，在镇上小心避免喧哗，外出时保持衣冠整洁。”至少有一名学生“撕碎了这份声明，不贴邮票就把它寄回包豪斯”，随即愤然退学。

包豪斯竟然推出了如此谨小慎微的规定，这证明了它在梅耶离任以后所经历的动荡局面，另外，这还证明密斯的确是打定了主意，想要保护学校免受批评。

和格罗庇乌斯一样，密斯同时承担着校长的职务以及他自己的私人设计业务。但是不同的是，密斯仍旧是在柏林继续进行着他的设计业务，每个星期只有三人离开首都，他来德绍的时候，就住在一所教师住

宅里。密斯认为,学校课程的中心环节应该是建筑训练,他对这一点非常强调,甚至了比梅耶的做法还要有过之而无不及。的确,在密斯的手下,包豪斯竟然变得更像一所传统的建筑学校了。现在主宰着一切的是理论研究。实践被限制在很小的范围以内,以至于连那些作坊都变得萧条起来,它们出产的作品越来越少,后来干脆彻底停产了。日后,汉纳斯·梅耶这样写道:

在建筑师密斯·凡·德·罗的掌管之下,包豪斯第三阶段的特点就是,重新走上了向学生指手画脚的学校的老路。学生们对学校里的生活方式的影响力被一扫而光。所有的社会学话题和观点都消失得无影无踪,尤其从各个作坊的产品方面来看更是如此。上层阶级的子弟们再次被收进了学校,而在作坊里,则在用高级的材料制作着高级的家具。在学生们中间,最早的纳粹组织萌生出来了。

建筑的地位凌驾于各个作坊之上,这一点在1930年的时候就已经很明显了,当时,校方把家具作坊、金工作坊和壁画作坊组合成了一个大家系,名叫“室内设计系”。从1932年开始,这个系的掌门人是莉莉·赖克(Lilly Reich, 1885—1947),密斯还让她同时负责起了纺织系。密斯把包豪斯的学制从九个学期缩短到了七个学期,把学校划分成了两个主要领域:建筑外型的设计与室内设计。

身为一名建筑师兼教师,密斯对待市场的态度可不像梅耶那么实用主义。对于那种把建筑师看成是艺术家的观点,他一点儿也没有看不起的意思,他强调形式的特性,要求在设计中塑造出优雅的风格,达到审美观上的“正确性”。一名学生讲述了·则逸事,很生动地形容出了密斯对建筑设计的态度·密斯说,“如果你遇上了一对孪生姐妹,同样的健康、聪明而且富有,都能生孩子,但是其中一个丑,一个美,你会娶哪个呢?”

迄今为止，包豪斯原来的形象在德绍已经是面目全非，难以辨认了。此前参与建校的许多人都已经离去。只有克利和康定斯基留下来了，而密斯到任以后，克利很快也走掉了。他花了这么长的时间想找一个类似职位，现在终于到了手。杜塞尔多夫学院给了他一个教授职位，但是他的教学任务很少。

康定斯基几乎是无所事事，因为现在连所剩无几的一些艺术课程也被取消了，1932年的时候，他还因为削减他的教学量而和密斯发生了争执。

到了1931年，校外政治局势的发展再一次威胁到了包豪斯的生存。几年来，极端右翼分子与纳粹党日益取得了认同，他们正在德国全境获得日渐嚣张的势力。1931年，纳粹势力控制了德绍市议会，看来，包豪斯在魏玛曾经经历过的历史又要重演了。

德绍市议会现在对包豪斯大肆批评起来，这种声音与那些曾经在魏玛流行过的真是如出一辙。包豪斯是一个国际大家庭。它没有去宣扬德国所特有的价值观，并且借助于建筑和设计的手段来表现出这些价值观，而是在追求一种没有特色的风格，这种风格用在北美、荷兰和法国都是同样的合适。因此它就是反德国的，而且，出于一种偏见，任何一种现代主义都被看成是共产主义的同义词，那么，包豪斯也就变成了布尔什维克。根据同样扭曲的想法，大多数师生们也就都变成了犹太人。有许多证据明显暴露出了包豪斯的犹太倾向，其中的一个证据是，包豪斯在建筑设计中坚持使用平屋顶。（平屋顶不合乎北方的气候，显然是从亚热带地区传来的。因此，它就是东方的、犹太化的特点。）

如此看来，德绍议会下失时机地马上收回了提供给包豪斯的赞助，并且终止了与全体教师订立的合约，就都是不足为奇的了。一切恳求和抗议都无济于事。1932年9月30日，学校被封了门。不久以后，纳粹入驻校园，打碎了窗户玻璃，把文件档案、工具和设备都扔出窗外，扔在了



152 | 柏林的包豪斯，位于斯泰格利茨郊区的桦林大街[Birkbuschstrasse]，1932—1933年。

楼下的大街上。他们还想把校园夷为平地，只是因为国际人士发起了一场激烈的抗议活动，才制止了他们的这种企图。

包豪斯并没有就此气绝身亡。密斯最后一次绝望地做出努力，企图把学校维持下去，他在柏林的斯泰格利茨郊区（Steglitz）租用了一处废弃的电话制造厂，并且匆匆忙忙地把它改造成了教学用房。由于当时的政治气候与经济条件的限制，完全不能指望为学校找到什么公共基金来做津贴，因此，密斯重新开办的包豪斯根本就是一个私立学校，他希望学生们交学费，这样就能从学生的家长和赞助人的手里收到一些钱，拿它来养活学校。他十分精明，把包豪斯所有出品的权益都留在了学校的名下，并没有把它们移交给德绍市当局。

时间却在和密斯作对。柏林的包豪斯才开学没多久，纳粹就控制了整个德国的政权，希特勒当上了元首。尽管纳粹还会再等一段时间，才开始对艺术领域里的现代主义进行全力打击，才宣布了艺术家和作家们都是一些“堕落分子”，禁止他们进行任何政治活动，但是，针对包豪斯的打压却是立时三刻就动手了。以纳粹的观点来看，包豪斯是“犹太马克思主义的‘艺术’观念最显眼的据点之一……因此，比所有种类的



153 | 柏林警察把包豪斯的学生们带回总部,1933年4月。

艺术都要低劣得多,只能断定它是一种病态”。

就读于柏林包豪斯的一名学生派厄斯·帕尔(Pius Pahl)还记得,“上演结局的一幕,是在1933年的4月11日,那是夏季学期刚刚开学的时候。大清早,警察就坐着卡车来查封包豪斯了。他们并没有认真地核对包豪斯成员们的确切身份(他们核对过谁呢?)就把我们装进卡车全带走了”。

| 153

不过,帕尔澄清了如下的事实:无论是密斯还是纳粹的想法,都不像事发当时所表现出来的那么简单,“密斯本人对移民也是很反感的,在纳粹掌权以后,他和我们大家一样,都希望德国民族社会主义工人党能够更恰当地理解文化问题。而且这种希望当然是有些理由的,尽管只是一个微不足道的理由:人们在此后不久就得知,艺术与文化部的部长公开宣称,他希望有朝一日能由密斯来为希特勒建起一座文化宫”。

在学校被查封之后四个月,纳粹的确曾经声言道,只要包豪斯能够满足两个条件,就可以重新开办下去:“建筑师希尔伯西默必须解职,因为他是社会民主党的党员,康定斯基必须被开除掉,因为他的思想会给我们造成很大的危险。”

即便纳粹提出的这些条件是可以接受的,这个提议也来得太晚了。

1933年8月10日,密斯向包豪斯的全体学生散发了一份传单,宣布“校方在最后一次会议中做出了决定,解散包豪斯”。他就此决定做出的解释是,“学校的经济状况陷入了困境”。这就是包豪斯留下的最后几个字的遗言。

评 价

这时，国家社会主义针对包豪斯的满怀敌意，反而极大地推动了包豪斯的声誉蒸蒸日上。在欧洲的大多数地方，有各种各样的小圈子都对包豪斯感兴趣，到了 1933 年，这些人就已经很了解包豪斯了。包豪斯被查封，随即有许多师生们移居国外，这些事情反而确保它迅速变得举世闻名起来。如果不是因为有纳粹的举动，听说过包豪斯的人现在就会少得多，几乎可以肯定，它也不会显得如此重要。这个讽刺可真够嘲弄的。

从 1933 年以后，包豪斯的前任师生们一直都在进行着努力，想要把它的理念和方法复兴起来，叙述这方面的内容已经不在本书的范围之内了。不过，这些尝试确切无疑地表明，包豪斯的确造成了强烈而持久的影响。仅仅提一下由这种影响所带来的最夺目的结果，计有：莫霍利-纳吉于 1937 年在芝加哥创办了“新包豪斯”；格罗庇乌斯在哈佛活动；艾尔伯斯同时在黑山学院和耶鲁大学工作，1950 年，在西德的城市乌尔姆(Ulm)成立了一个“设计学院”(Hochschule für Gestaltung)，包豪斯以前的一名学主马克斯·比尔(Max Bill)出任了第一位校长。

还有一点不那么容易表达清楚，但是其重要性丝毫不逊色，这就是，从伦敦到东京，在世界各地的各个艺术院校里，包豪斯思想的余泽绵绵不绝。这些学校深信，各式各样的“基础课程”有着灵验的效果，利用细致的设计方案就能够激发学生们的创造力。不过，美术系教的绘画课和雕塑课与学校科目单上列出的其他课程是分别设置的，这个系一直很热门，倒是显得包豪斯在这个领域里所造成的影响，好像并不像人

们有时候想像的那么历久弥新。

讲述包豪斯怎样影响了艺术教育的那段历史（姑且不论它是怎样影响了建筑与设计课程的），也已经超出了本书的范围。在此，和我的话题更有关系的是，在包豪斯开办期间以及在此之后、在德国境内以及在全世界各地，人们对包豪斯的态度都曾经历过怎样的发展和变化。

在包豪斯搬到德绍以后不久，德国全境的普通民众就都知道它了，而报章的报道则把它的名字与一种风格联系起来。凡是采用几何形的、显得好像是功能主义的、运用原色的、利用现代材料的东西，一股脑儿地都被叫做是“包豪斯风格”。

这让格罗庇乌斯很是沮丧。格罗庇乌斯一直毫不退让地否认所谓包豪斯风格的存在，并且强调，包豪斯并不想发展出一种千人一面的形象特征，它所追求的是一种对创造力的态度，它的目的是要造就多样性。

格罗庇乌斯的这种斗争注定是要失败的。在大众的想像当中，包豪斯已经密切地联系着几乎一切现代的、时髦的东西，而报业和企业界也从包豪斯的名字里获利多多。正如施莱默于1929年所指出的那样：

包豪斯风格已经渗透到了女式内衣的设计上；包豪斯风格是一种“现代装饰风格”，它拒斥任何过气的风格，而且决心不惜一切代价让自己保持最时新——这个风格到处都能看得到，但是，我在包豪斯却是没有见过它。

概念上的混乱一如既往。人们照旧把包豪斯的设计与几乎每一种“现代的”、功能性的、线条明快的东西泛泛地混为一谈，就好比说，在艺术教育的领域里，人们仍然认为，所有实验性的教育活动多少都是起源于包豪斯的思想，尽管在当代发展新想法的学派有好几个，包豪斯只不过是它们其中的一个而已。

正是在德绍时期，包豪斯开始变得远近闻名，也是在德绍时期，包

豪斯的形象沉淀在人们的想像里了。人们以为，早年在魏玛的时候，包豪斯进行过的那些宣传和实践活动只是一种失态，那是因为这所先锋性的学院还没有找到自己真正的使命，才会不幸犯了点儿错误。尼可拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）对评价包豪斯感到十分为难（他说：“这太古怪了……设计法古斯的那位格罗庇乌斯竟然【开创了】一个表现主义者的行会”），这种困窘后来还得到了雷纳·班纳姆（Reyner Banham）的应和，班纳姆也无法理解，格罗庇乌斯居然“以制造联盟和贝伦斯的设计事务所为基础……却能在此时此刻对机器的特质毫不留意，一心只想采取莫里斯式的立场，提倡灵感毕现的手工艺技术”。

然而，在最近这十来年里，有更多的人开始注意到魏玛那段包豪斯早期的历史，现在，多数人对这段时期的看法是，这并不是一段失常的时期，而是为后来的发展所做的必要准备。近年来各国的学者们，尤其是美国和东德的学者们，都为研究魏玛时期花费了很多的心血。

从1945年以来，西德就把包豪斯推崇为现代主义最光辉的成就之一，这主要是因为它曾经遭受过纳粹的打压。他们强调了包豪斯天不不同的国际性特色，经常拿它当做一个最清晰的例证，以证实魏玛文化具有强大的生命力，而当时的经济混乱和政治动荡就被他们视而不见了。包豪斯为西德人证明了，在纳粹还没有把德国文化孤立起来之前，德国人在现代主义的发展过程中起到了关键性的作用。

尽管魏玛和德绍所在的地区目前都属于苏联的势力控制范围，但是，带头散播包豪斯的那段传奇的，却是西德人。1960年，包豪斯的档案在达姆施塔特获得出版，首倡者是艺术历史学家汉斯·M·温格勒（Hans M. Wingler），他在1962年还集结出版了篇幅浩繁的包豪斯档案及图片，迄今为止，这仍然是用于包豪斯研究的主要出版资料。温格勒一直担任着包豪斯档案馆的馆长，它现在设在西柏林，馆址建筑是由格罗庇乌斯设计的。1967年在斯图加特发起了一次包豪斯展览，那是迄今

举办过的规模最大的一次展览，展出的内容汇集了许多个档案馆的收藏品。

在战后的东德，包豪斯是一个遭到诅咒的名字。照着 1954 年出版的一本魏玛导游册里的说法，包豪斯这所学校“直接导致了建筑的毁灭”。这是因为，学校的课程设置只考虑到如何为资本主义的经济服务，而且，那些来教课的艺术家们的作品都是“形式主义的”。

随后，官方的态度发生了转变。到了 1960 年代末期的时候，在德意志民主共和国出现了一种微妙的有关包豪斯的新解释。根据这种新的解释，包豪斯力图实现一整套的社会主义理想，但是它却被扼杀了，因为它置身于资本主义社会中，这个社会让它生存不下去。同时，包豪斯也代表着德国人改革艺术教育的实践，它和苏联在艺术教育改革上的革命性尝试，例如莫斯科艺术与文化学院，是等量齐观的。

由于对包豪斯采取了这种新的解释，德意志民主共和国的学术开始繁荣起来，他们开始更进一步地仔细探究包豪斯早年的魏玛时期，那时它的着重点是社会革新和社团精神。东德对包豪斯进行了一些出色的研究，他们试图强调包豪斯在政治意义与社会意义上的价值，为此不惜以忽视包豪斯的实际作品为代价。对梅耶担任校长那段时期的研究也有类似的倾向，他们对这段时期的评价比西方学者对此的评价要高得多。

官方对包豪斯的态度转变在东德带来的结果，还不仅是出版了一系列的杰出论著以及文章而已。极其重要的一项工作是，组织整理魏玛国立档案馆里的包豪斯档案；同样重要的工作还有，扩充魏玛城堡博物馆里收藏的包豪斯作品集（尤其是图片部分）；而且，德绍的包豪斯本身也获得了修复，这 30 年来，它一直还保持着纳粹来过以后留下的残迹，瓦砾遍地、阴气沉沉的。如今，它又恢复了往日的荣耀。就连校舍里面的设备和装置都被人们忠实地恢复成原样了。



154 | 包豪斯当年的学生，在修复后的德绍包豪斯校舍大门前，1976年。包豪斯在德绍开学之后，已经过去了50周年。

正当包豪斯在东方集团里得到了某种意义的复兴之际，西方世界对它的态度却变得复杂而含混起来。对学校成就的颂扬之声低沉了下去，现代主义的普遍原则却遭到了质疑。有些人说，“现代”建筑让整个社会失望了，太多的建筑师把教条看得比实用性更加重要，并且自命为比业主自己更明白他们应该如何生活，这种自高自大的态度至少有一部分是由包豪斯时期就出现了。

功能主义被误认为包豪斯的又一个发明，它也同样遭到了质疑。现

在的观点认为，“功能化”的形式与任何一种刻意运用的风格一样，也只是一种独到的审美风格而已。不惜一切地强调简单性，强调没有装饰，也都很可疑：在设计与建筑的领域里，个人主义，乃至于机智俏皮，都越来越能赢得大家的赞赏。

无论人们对包豪斯的态度怎样变化，事实上，在任何一门视觉艺术的创造活动的历史中，它所占据的地位都是不可动摇的。如果没有包豪斯，我们就难以想像现代环境会是怎么一副样子。它在形形色色的活动中留下了不可磨灭的印迹，对摄影、建筑和新闻设计都有影响。正如本书所力图表明的，包豪斯的思想起源于建筑与设计领域中的两个方面，这两个方面却是大相径庭的：第一次世界大战以前的制造联盟，以及威廉·莫里斯所倡导的罗曼蒂克的中世纪风格，后者还有表现主义为它进一步推波助澜。从魏玛时期的纷争可以看出，这些手法在相互之间存在着何等巨大的矛盾，但是，吊诡的是，正是由于存在着这种矛盾，包豪斯才为设计与建筑问题创造出了一种新的语言，从已达百年之久的历史主义的桎梏下彻底获得了解放。而这种解放，正是包豪斯最卓越的成就。

文 献

沃尔特·格罗庇乌斯，《包豪斯宣言》，1919年4月。包豪斯出版了一份四页篇幅的宣传册，在这个宣言后面附有学校的《教学大纲》。

一切创造活动的终极目标就是建筑！为建筑进行装饰一度是艺术最高尚的功能，而且艺术也是伟大的建筑不可或缺的伙伴。如今，它们自觉地离群索居，可能从这种局面里拯救它们的惟一出路，就是让一切手工艺人自觉地进行团结合作。建筑师、画家和雕塑家必须重新认识到，无论是作为整体，还是它的各个局部，建筑都具备着合成的特性。有了这种认识以后，他们的作品就会充满真正的建筑精神，作为“沙龙艺术”，这种精神已经荡然无存。

老式的艺术院校没有能力来创造这种统一说真的，既然艺术是教不会的，他们又怎么能够做到这一点呢？学校必须重新被吸纳进作坊里去。图案设计师和实用艺术家的天地里只有绘画和绘画，它最终必须通向一个建造作品的世界。比如说，现在有一个年轻人在创造活动中感到其乐融融，如果让他像前人一样，一入行就先学会一门手艺，那么，不出活儿的“艺术家”就不会再为不合时宜的艺术性而横遭谴责，因为他还可以把自己的技巧用在一门手艺上，他可以借此做出伟大的作品来。

建筑师们、画家们、雕塑家们，我们必须回归手工艺！因为所谓的“职业艺术”这种东西并不存在。艺术家与工匠之间并没有根本的不同。艺术家就是高级的工匠。由于天恩照顾，在出乎意料的某个灵光乍现的倏忽间，艺术会不自觉地在他的手中绽放开来，但是，每一位艺术家都首先必须具备手工艺的基础。正是在工艺技巧中，蕴涵着创造力最初的源泉。

因此，让我们来创办一个新型的手工艺人行会。取消工匠与艺术家之间的等级差异，可也不要用它树起妄自尊大的藩篱！让我们一同期待、构思并且创造出来新的建筑，用它把一切——建筑与雕塑与绘画——都组合在一个单一的形式里，有朝一日，它将会从百万工人的手中冉冉地升上天堂，水晶般清澈地象征着未来的新信念。

沃尔特·格罗庇乌斯，1919年7月
在首届学生作品展上向学生们发表的演

说片段。[魏玛图林根州立档案馆 卷132]

我们身处在世界历史上一段可怕的突变当中，身处生活以及整个内心世界的全面转型过程当中……那些在外经历过（战争）的人现在面目全非地回来了。他们发现，世界再也不能像以前那样继续下去……我们这个贫困枯竭的国度几乎再也搜不出什么经费，用来支持某个文化意图，它再也顾不上那些只想自我沉醉于放纵一点小大分的人们……我预见到，不久你们大家就不幸必须干点挣钱去了，将对艺术保持信念的，只能是那些准备为它去挨饿的人……但是，就在这物质机会遭到压缩的同时，思想的可能性却已经剧增了。在战前，我们本末倒置，想通过组织的方法把艺术带回给普通大众。我们做成了艺术化的烟灰缸和啤酒杯，还想逐步升格到设计大建筑。用头脑冷静的组织方法来处理一切。这种自以为鼻只让我们得到了伤心的结果，而现在，必须采取另外一种方法。我们将不再发展大型的知识组织，而要发展小型的、机密的、封闭的合作组、小社团、行会和小集团，它们将会一直是……某种信仰的秘密核心，直到有一天，从这些个别的集团里，出现一个普遍的、伟大的、创造性的、思想的和宗教的理念，最终，这个理念要想清晰地自我表达，就必须借助于一个伟大的总体艺术作品。而这个……未来的大教堂将会光芒普照，照亮日常生活里的一切细枝末节……我们也许来不及亲身体验到这些，但我们是……这种新的世界哲学的先驱和最早的导师……我的梦想是，试着在这里创办起一个小社团，解脱个人的孤立状况……未来几年将会显示出，手工艺将是我们这些艺术家的救星。我们将不再是手工艺的旁观者，我们将是他们之中的一部分，因为我们不得不去挣钱。要想获得伟大的艺术，这个历史性的……在所难免的发展是必不可少的。历史上的切伟大的艺术成就，比如印度的奇迹、哥特的奇迹，它们之所以能够出现，都是因为手工艺统帅着一切。

奥斯卡·施莱默，致奥托·梅耶
[Otto Meyer]的信的节选，魏玛，1921年
12月7日。

包豪斯正经历着一场危机……伊顿引入了
拜火教的教育……厨房（学生餐厅）转向了，只做

拜火教的伙食了……要吃肉的人只能不靠餐厅另想办法，毕竟有人说他们还得吃肉……还有呢，伊顿已经断然在教学中引入了拜火教的内容……一个特别小组的出现把包豪斯分裂成了两派……伊顿想办法把他的课变成了必修课——此外没有其他的必修课——他控制了那些重要的作坊，并且想要……在包豪斯烙下他的印迹……格罗庇乌斯是一个生意人、一个实践家，他的外交手段出色极了。他在包豪斯进行着大量的私人设计业务，接到的委托项目是给一些柏林人设计别墅。柏林和那里的生意能带来委托项目……却不是包豪斯进行活动的首选基地。伊顿对此的批评是对的，他想让学生们保持种安宁的工作状态也是对的。但是，格罗庇乌斯说，我们绝不能把自己关进象牙塔，不去接触生活和现实，而伊顿的方法就可能带来这种危险（如果有危险的话），比如说，对作坊里的学生来说，冥思和宗教仪式比工作还要重要……伊顿希望培养的天才是在寂静当中形成的，而格罗庇乌斯渴望得到的个性却来自于世界的躁动不安（而天才也会随之而来）……一边是东方文化的侵入……另一边是美国风格、技术奇迹、发明创造、大都市……

奥斯卡·施莱默，致奥托·梅耶的信的节选，魏玛，1922年3月底。

这里精力最充沛的一位批评家是荷兰人范·多斯堡，他对建筑的看法非常激进，在他看来，如果绘画不是只反映着建筑的荣耀，那么绘画对他来说就压根不存在。他非常敏捷地为他的观点进行斗争，因而影响了包豪斯的学生们，尤其是那些首先关注建筑、渴望成为注目焦点的人，在他们看来，包豪斯太不引人注目了……（范·多斯堡）拒绝接受手工艺（这是包豪斯的核心），他比较偏爱现代的方法·机器。他相信，由于自己在艺术创作中持续不断地只用水平和垂直的线条，他正在创造出一种风格，更倾向于集体主义，抵制个人主义……

包豪斯议会的会议记录节选，1923年10月22日 [魏玛图林根州立档案馆卷184]

格罗庇乌斯谈到了所有作坊的共同目标是什么，每个作坊各自的目标是什么：他以建筑的观点谈到了作坊的活动，还谈到了壁画作坊、装饰绘画作坊、石雕作坊和木刻作坊所面临的特殊困难。工匠们在这里一无所获，因为什么也卖不出去。雕工和刻工的处境特别困难。至今这里的收获很少。作坊不是让逃避现实的学生们来

玩耍的地方。

格希的意见是，这些作坊都不合格。它们应该进行重组，变成研究三维设计的作坊，或者是可以检验建筑方案的地方（格罗庇乌斯的提议）。

格罗庇乌斯同意格希的意见，用来进行实验室工作——不学习工艺——不进行系统的训练……

莫霍利发问：包豪斯以及这些作坊和时代合拍吗？二艺作坊名不副实，可以说它们已经气息奄奄了。

格罗庇乌斯对此表示同意，但是他说起了实践上的难度——缺乏合适的人选。关键的败笔是，缺乏产品。只制成了随意的雕塑，而且它和工艺也没有太大的关系。

施密特主张，对那些已经在别处受过完整培训的人……要限制他们进入作坊。

施莱默汇报了三维研究的迫切需求。学生们希望能够重塑形象，针对形式主义的反抗是很明显的……

格罗庇乌斯说，包豪斯不仅是一所学校，它还是一个适于进行生产的地方。他还发问：是不是应该和学徒们签署契约？

康定斯基提问：为什么要训练学徒？

格罗庇乌斯回答道，基本的出发点是要防止出现玩票习气，要训练出学徒和熟练工人。

哈特维希强调指出，只有成果才能决定一切。麻烦在于，在制作雕塑的时候，根本就没有牵涉到纯粹的手工艺……

沃尔特·格罗庇乌斯，致大师们的备忘录，1923年2月13日 [魏玛图林根州立档案馆卷13；第一版]。

我们希望打击那种艺术上的自以为是，它现在却在空前地盛行着。在前半年里，（学生们制成的）随意的、投机的作品，以及（教给他们的）大量的思想活动，显然是让他们的头脑不堪重负了，而且还让这些学生——他们中的大多数人还太年轻，还不能独立——变得过分狂妄自大，完全误解了自己是谁，是什么。用他们的杀手工作来进行自我矫正，这种事情几乎还是闻所未闻，因为作坊训练（对材料的研究）都留待每个人自己去完成……用伊顿的强烈个性来震慑每一个新入学的学生，这种措施略有成效，学生们从此才开始丁自我认识，但是，由于这些尚未独立的学生们做作业的时候过于自行其是，这种措施也很快就失效了。我感到，在他们刚开始学习的时候，需要得到更严格、更专业的指导，这样他们才能充分地利用起呆在教室里的时间，以一种真

正系统化的方式，在起步之初，就为日后在工艺与艺术两方面的实践打好基础。

“图林根保护德国文化协会”
(Association for the Protection of German Culture in Thuringia) 在《魏玛报》(Weimarische Zeitung) 上发表的宣言，1924年7月6日[胡特档案卷93, 节录]。

我们反对让国立包豪斯继续存在下去。我们反对政府把资助拨给这个机构，由格罗庇乌斯先生当校长，里面还纠缠着现任的这些教员和老师们……根据校长对这个机构的说法，国立包豪斯希望能够“把近来日新月异相近的领域统一起来——艺术(首先是建筑、绘画和雕塑)、科学(数学、物理学、化学、生理学，诸如此类)以及技术”……尽管包豪斯的大师们持有完全相反的论调，但是，不可能从科学的角度来理解艺术，它是最深刻的内心体验，这种情感植根于潜意识，植根于人类的本能。我们的健康本能告诫我们，真正的艺术不可能只包括色彩构图、或者是平面填充，或者是技术构造，或者是其他任何一种平面的手法。从魏玛的国立包豪斯举办的展览和发行的出版物当中，我们看到的全是机械把戏、材料运用、色彩效果、扭曲的白痴头像和古怪的人体、精神错乱的涂抹和窘境中的试验，它们全都具有颓废的价值，被包豪斯的校长和老师们戏剧性地吹成了艺术，却缺乏艺术的创造性。它们与真正的艺术毫不相干……如果只是因为政府拒绝支持这个学院，就此断言国家忽视了保护文化、鼓励文化发展，这纯属胡说八道。如同……包豪斯的那种……贫血的、病怏怏的艺术本能……正在动刀为虐地毁灭着我们的文化。我们期待着，现任政府将拒绝向这个“文化机构”提供任何形式的国家资助。

奥斯卡·施莱默，致奥托·梅耶的信的节选，魏玛，1924年5月20日。

最近——在几周之内？——就会有分晓，包豪斯还能不能生存下去——无论有没有格罗庇乌斯，有没有现任的这些大师们。右翼倾向的图林根政府、那些布尔乔亚——那些训练有素的工匠、那些困兽犹斗的本地艺术家们，都打着形形色色的旗号叫嚣不已。到处都是致对方散发的传单，格罗庇乌斯刊印了一套东西，包括印刷布告，一份强烈的抗议，一本小册子——一张报纸上的战役——包豪斯的学生们制作的捍卫包豪斯招贴。

沃尔特·格罗庇乌斯，选自《德绍的包豪斯——包豪斯的生产原理》，1926年3月由包豪斯出版的宣传页。

包豪斯的理想是，以一种融合时代精神的方式，为住宅的发展做出贡献——从最简单的房屋直到整个居住建筑。

包豪斯深信，在家居用品以及家具之间，一定有理性联系，因此，我们试图通过在形式、技术以及经济领域里进行系统化的理论研究与实践探索。从物品的自然功能与限制因素出发，创造出它们的形式。

现代人身上穿着现代的衣服而不是古装，同样，为了与他本人、与他生活的时代协调一致，他也要住在现代的住宅里，还得配上所有现代的日常生活用品。

一件物品的性质是由它的功能所决定的。一个容器、一把椅子、一幢住宅，要想让其功能发挥得当，就必须先去研究它的本性，因为必须充分满足它的实用目的。换句话说，它必须具有实际的功能，必须廉价、耐用而且“美丽”。深入地研究物品的性质，给我们带来了这样的结论——只有执着地进行思考，专注于利用现代材料，运用现代的所有制造手段与建筑手段，才能创造出好的形式。这些形式与现有的模式完全不同，经常会显得陌生而怪异(比如说，让我们来查看，在采暖设备和照明设备的设计领域里已经发生了怎样的变化)。

只有不断地接触先进的技术，接触多种多样的新材料，接触新的建筑方法，个人在进行创作的时候才有可能在物品与历史之间建立起真实的联系，并且从中形成对待设计的一种全新的态度，比如

坚决接受这个充斥着机器和交通工具的生活环境。

遵循物品的自身法则，遵循时代的特质，进行有机的设计，避免罗曼蒂克的美化与机巧。

只运用老妪能解的基本形式与色彩。

在多样性中寻求简洁性，经济地运用空间、材料、时间与金钱。

为一切日常生活创造出标准类型，这是社会的必要需求。

对于大多数人来说，生活的必要要求都是一样的。家、家具和设备，每个人都需要这些东西，它们的设计更多地牵涉到理智，而比较少会用到激情。机器创造了标准化的类型，借助于机器这种高效手段——蒸汽机与电机——把人们从体力劳动中解放出来，并且为他们提供了大批量生产出来的产品，比手工业制造出来的产品更为物美价廉。标准化并不会剥夺人们进行个人选择的机

会，因为竞争自然会导致许许多多的可替代产品，让每个人都能从中自主地选择那些对自己最合适的方式。

包豪斯的作坊本质上是一些实验室，在这里，我们研究着远大于大批量生产的、具备时代典型特征的设计原型，并且进行着仔细的、不断的改进。包豪斯的意图是，从这些实验室里培养出一代新型的、前所未有的协作者类型来，他们将在工业界与艺术界施展身手，这些领域要求人们，必须同时了解技术知识和造型知识。

要想创造出那种能够满足一切经济需求与形式需求的原型，就要最严格地选择最好的、经过最复杂的训练的头脑，他们要在基本的工作方法上训练有素，对形式设计与机器设计的原则及其构成法则都了如指掌。

包豪斯相信，工业与工艺之间的差异，主要并不取决于它们各自使用的工具之间的差异，更主要的原因是，工业中的劳动分工与工艺中的劳动合作就不是一回事。但是，工艺与工业在不断地相互靠拢着。传统的工艺已经发生了变化，未来的工艺将会进行劳动合作，以这种工艺手段，将为工业生产先行制作出实验性的作品。在实验室一作坊里进行试验的结果，将会获得一些模型——为工厂生产而设计的原型。

确定的模型将在作坊的协作之下，由外面的工业界进行再生产。

这样一来，包豪斯的产品就不会再和工业界或者工匠们一较短长，它更为它们提供了生长发展的新机遇……

罗尔夫·罗斯格 (Rolf Rosger)，记在包豪斯的金工作坊里的作品，选自编目书《包豪斯作坊的作品》(Bauhaus Werkstattarbeiten)，德绍，1978年。[罗斯格在1923年至1929年间在魏玛和德绍两地的包豪斯呆过。]

一般说来，开始制作的时候，我们都要先在作坊里进行一场讨论，这场讨论总是由莫霍利-纳吉来主持的……我们群策群议地去了解制作对象的机能。比如说，如果我们想要制作一套茶具或者咖啡具，那么，我们就会详细地讨论，世界各地的人们都会用哪些方法来泡茶或者煮咖啡。

在魏玛的时候，我们主要留意的是如何制作某种用具的部件，比如说壶、糖碗、奶油罐、沙司托碟、浸茶器，诸如此类，还有电灯装置，而在德绍的时候，我们的着重点转向了精细物品的生产制作……在德绍的包豪斯，几乎所有的灯

具都是我们自己在作坊里做成的。我们也是在详细收集了资料以后，才开始着手做这个产品的。我们参观了当时设在柏林的奥斯拉姆(Osram)公司的实验室，还参观了莱比锡的康德姆公司(Kandem)。

马克斯·比尔，选自《包豪斯内外的教学》(Teaching in and out of the Bauhaus)，载于《形式与功能，工业设计杂志》(Form und Zweck, Fachzeitschrift für industrielle Gestaltung)，1979年第三卷，66页。[马克斯·比尔，瑞士建筑师、画家、雕塑家与设计师，1927年至1929年间在德绍的包豪斯学习。1950年，能策划创办了乌尔姆的设计学院，并且一直到1956年都执掌着这个学院。]

包豪斯的教学工作背后的原则，首先也是约瑟夫·贝尔伯斯开设的初步基础课背后的原则，主要就是要求我们去质疑已知的全部知识，并且还要对已知的答案进行进一步的质疑。尤其是在贝尔伯斯的课上，以及后来在莫霍利的课上，每个人都想在设计中努力做到彻底创新，而且必须在小组会上解释自己的设计，和别人一起讨论。漫无目的地评理论物，这就要求每个人都能充分发挥自己的机智……由瓦西里·康定斯基和保罗·克利相继变形的基础课以及习作进一步补充了这些试验。后来，以各个系为基础，设置了一些技术专业课，每个学生分别还有各自不同的选课和面谈，其面谈对象是一些访问学者，比如卢·马滕(Lu Manten)、艾尔·里西茨基、纳姆·加博(Naum Gabo)、马特·斯达姆等人。由威廉·奥斯瓦尔德(Wilhelm Ostwald)讲授色彩课，他的理论原则是以科学为基础的，而他的反对者却认为他的理论在心理学上站不住脚，这在他们之间激起了一场如同宗教战争一般的争执。

W·A·K. 博士，1930年5月7日发表在《安哈尔特通讯》(Anhalter Anzeiger)上的头版文章。(在包豪斯迁往德绍的时候，这份报纸曾经表示过声援，但是时过境迁，该报后来却对包豪斯的共产主义倾向发起了攻击，领导了一场反对包豪斯的运动。)

在这个光辉的世纪开始进入20年代的时候，如果你曾经探访过魏玛，这个歌德的古城，这个德国的艺术与德国的伟大思想的古典胜地，并

且希望从这中找到力量、找到精神支柱的话，你越来越容易经常遇上一些年轻人，他们在多数时候是三五成群的，黑发黑眼，长胳膊长腿，看上去像是一排醋栗树。这古老的贵族城市弥漫着一片文雅的宁静，他们却给它染上了一丝德国的味道……正是在这个时期，成千种拯救世界的想法破土成了成千种不同的外衣：宗教的、审美的、社会的，其中大多数与布尔什维克约红早有着密切的关系，而其信徒也同样如此。如果你去问问路人，这些年轻人想要干什么，多于你会听到这样的回答：“那是包豪斯的学生——你明白我的意思吧！”……这些人信奉着纯粹的布尔什维克理想，羽翼庇护着他们的那个学校却被人们忽略了，而且，这种状况几乎至今依然如故……

奥斯卡·施莱默，1927年4月9日的日记。

“社会主义的大教堂”。原语是这么说的：“在国立包豪斯创办之际，战争的灾难刚刚结束，四周是由革命而造成的一团混乱。此时此刻，那种情绪冲动的、充满爆炸性的艺术已经达到了它的颠峰，因而，在包豪斯这个地方，最初才会汇集起那些对未来充满信念的人们，他们敲响了天堂的大门，梦想着能够建造起社会主义的大教堂。”

这几句话引自为1923年的包豪斯展览而写的一份宣言，它描述了包豪斯的各个发展阶段，而这段话则讲的是比较早的一段时期。“最初”这个措辞清楚地表明了这一点。因此，把这段话脱离前文，断章取义地说成是包豪斯的宣言，这种说法是无稽之谈，纯属捣乱。后文的话足以说明，这个阶段很快就过去了，转而出现了其他的目标，就好像包豪斯的政治面目——如果说确实曾经有过这么一种政治面目的话——也很快就发生了改变：右翼学生和左翼学生的人数持平了，或者，至多不过是，在政治热潮之后紧接着又出现了一波宗教热潮。

毋庸否认……包豪斯反映着一个历史时代。难道说，在1918年的时候，德国的大多数人不是正梦想着要建造起社会主义的大教堂吗？难道说，革命以及随之而来的立宪没有满足了国人对一个人民政府的期待吗？而如果它不信奉社会主义的话，那么人民政府又是什么呢？还有：社会主义难道和社会民主党或者共产党不是一回事吗？社会主义难道不是超乎一切政党之上的一个理想、一个伦理概念吗？

汉斯·梅耶，选自《综合工艺教育的经验》(Experiences of a Polytechnic Education)，首次发表在《教诲》(Edification)

杂志上，墨西哥城，1940年第5期，7月—9月合刊，13—26页。

包豪斯显然是德意志共和国的产物，它与共和国的生命同始同终。同样，包豪斯显然一开始就是欧洲乃至于世界的文化中心……它是那个时期流行的情绪激烈的表现主义的典型产物。因为，尽管它起初是一个讲授多种工艺技巧的地方，但是，教员的组成当中却包括了七名抽象画家和两位建筑师……根本就没有科学家。大多数学生信奉着各种各样“改革生活”的运动……在德绍的包豪斯……早年间的那种新鲜有力的设计发明越来越少，全变成了空沓的处方名为“包豪斯时尚”——让形式主义者头脑发热……建筑师汉斯·梅耶当校长的那段时期，包豪斯的特点在于强调自己的社会责任，开设了更多科目的科学课程；在于午坊的联合拓展；由于有了更多的机会来为委托项目设计真实的方案，对职业内容的授课量也就大大增加了，左了艺术家的影响力逐步减弱，在于更注重进行那种符合人们需求的原型的设计，在于学生团体变得无产阶级化。在于与工人运动以及行业联合会进行更加密切的合作……在建筑师密斯·凡·德·罗当校长的时候……学生们对包豪斯内部生活的影响力完全被遏止了。一切社会学的话题与看法……都消失了……

(在梅耶的治下)包豪斯全部的综合工艺教育的焦点就是作品本身，而不会为了进行“研究”，就生造出一种环境条件以供学生想像方案。于是，没有虚构出来的住宅，没有臆想出来的地段，所有的作品都有待于实际制作，可以直接获得应用，只设计真实环境中的真实方案……不再只面对一些对“现代派”假充内行的热心人，专门为他们单独做一两件家具，而是制作出标准化的家具供人们使用……

单个的作坊……越来越有必要在经济上自给自足，变成团结协作的工作小组。因为，如果说过去的情况是，由校方为各名学生提供专业训练所必需的工具以及专业指导，而他只为自己的个性以及个人成就感到自豪，那么现在的情况则是，越来越多地……组成了“垂直方向的”工作团队，共同来处理那些真实的业务。在这些“垂直团队”里，不同年资的学生们同心协力，老学生带新学生，在大师的专业指导下进一步发展他们的设计……

奥斯卡·施莱默，致奥托·梅耶的信，德绍，1927年4月17日。

(梅耶的)一句座右铭谈到建筑，说是“对需求进行组织”。但是这里所指的“需求”的意义极

端广泛,并不排除精神上的需求。他说,绘画(我的画和莫霍利的画)在此地固不的烙印最深……克利并没有引起他多大的兴趣。康定斯基倒是让他很感兴趣,因为他的理论。从本质上讲,他也许最像莫霍利·一格希新近的钢建筑也没有引起他的兴趣,因为钢材不算数。格罗庇乌斯会很乐意有这么一个老实的同事,拿来当做一根新羽毛插在自己的帽子上四下里炫耀。

奥斯卡·施莱默,致威利·鲍迈斯特(Willy Baumeister)的信,德绍,1929年3月6日。

说到底,看来我在包豪斯也算呆到头了!我想走了。人们——学生们,还有我——对汉斯(梅耶)都觉得不满,因为他的作风粗暴,手腕不够圆滑。学校里的气氛不佳。糟糕透了,州议会不久就会提出整个包豪斯的问题来争论一番了。

安娜利斯·弗莱希曼(Annelise Fleischmann),《经济生活》(Economic Living),首次发表于《新女装与女性教育(增刊)》上(《Neue Frauenkleidung und Frauenkultur[supplement]》),卡尔斯卢埃(Karlsruhe),1924年。(安娜利斯[安妮]·艾尔伯斯,本姓弗莱希曼,1922年至1930年间在包豪斯就读,是包豪斯最有天分的纺织家之一。她于1925年与约瑟夫·艾尔伯斯结婚。)

在当今的生意场上,对经济性的要求已经是无孔不入的了。生活的经济(而不是它的限制)却很少有人去考虑。通过设计经济的住宅,为人们赢得四个小时的空闲时间,这意味着,设计为现代生活的模式带来了影响深远的变化。

生活的经济首先必须从劳力的经济开始。每一个门把手用起来都必须让人最省劲儿。传统的生活方式是一架让人精疲力竭的机器,妇女被它束缚在了家里。房间以及内部家具的糟糕布置(软垫椅子、窗帘之类)掠夺了她的自由,限制了她的发挥,让她历尽了百般艰辛。今天,女性被一种错误的生活方式变成了牺牲品。很显然,必须尽快进行彻底的变革。

在设计新东西(汽车、飞机、电话之类)的时候,首要的设计目的就是要让它好用,并且效果最好。现在,它们都在很称职地发挥着功能。其他的一些东西(住宅、桌子、椅子之类)已经用了几个世纪了,它们一度还是很好用的,但是现在已经不够称职了。为了让它们能够满足我们的需求,就必须经历历史的重复,对它们重新进行

设计。

只是把旧的形式(比如水管、集中采暖、电灯之类)做一番改进已经不够了。那种做法只不过是旧衣服上断缝一道荷叶边儿罢了。

比一比我们的衣服吧:它同时满足了现代旅行、卫生和经济的需要(你穿着蓬裙可没法儿去坐火车)……

包豪斯想要设计出合乎功能的住宅形式,同样也设计出最简洁的餐具。它希望让所有东西都构造清晰,它希望运用功能化的材料,它希望获得这种新的美观。

这种新的美观并不是一种风格,它不必借助于同一类型的各种外观形式(立面、母题、装饰等等)来保持各种东西在审美上的协调一致。如今,只要一件东西的形式是为功能服务的,只要它是用精心选择的材料精心制作而成的,那它就是美的。那么,“把椅子就能”配得上“一张好桌子”。

好东西只会提供独一无二的明确解决方案,即类型。(我们都在用着同样的电话,并不想得到一种独特的设计。我们穿着彼此相似的衣服,在这个范围限制下稍做区别就会觉得满意了。)

最理想的形式要求大批量的生产。机械化同时也意味着经济。

包豪斯试图从这种经济的理念出发,创造出住宅的元素——从而为我们这个时代找到最合适的唯一出路。包豪斯在实验性的作坊里为完成这个任务而全力以赴,它所设计的原型内容大至整幢住宅,小至一把茶壶,它努力要凭借原型这个惟一可靠的助力,通过经济的生产手段,改善我们的全部生活方式。

塞尔曼·塞尔曼纳吉克(Selman Selmanagic),选自1979年的一次谈话记录,见《形式与功能,工业设计杂志》,1979年第3期,67—68页。(塞尔曼纳吉克于1929年至1933年间在包豪斯学习。)

有一天我去上写生课的时候,在我身边坐着的那个家伙,有本事把模特儿的每一根眼睫毛都画出来——他上过美术学院。我看看模特儿,又看看他的画,心里想:你永远也画不成那样。然后,保罗·克利走过来了,跟我的邻座说了些什么……克利表扬了我,他说,我的邻座应该向我学学要怎么画画。然后我想:这是个什么学校啊——我不会画,他倒要向我学画?……

学完初步课程以后,我学会的最重要的一点

是,要为当前的目标进行设计,要为人进行设计,要为大批量生产进行设计。比如说,我的任务是要做一个碗柜。阿恩特大师提问道:碗柜里会放些什么呢?如果你打算做一个碗柜,你就必须要知道人们的厨具部分为哪些种类,各自的数量又有多少,你必须从整体到细节通盘考虑,你必

须永远从整体入手,随后细分的比例会有所不同……

后来,我不得不去调查每月收入在150马克到250马克之间的人群——即大众——的需求……我们的想法必须符合经济,我们得去调查人们的社会状况……

参考书目

下文列出了本书的基础资料来源,以及供读者进行下一步精读的书目。

包豪斯档案的主要公共收藏品都保存在以下几处:西柏林的包豪斯档案馆(Bauhaus Archive,在本书里被缩写为BA,这里还复制有收藏在其他各处的某些资料)、哈佛大学的布希-赖辛格德国文化博物馆(the Busch-Reisinger Museum of Germanic Culture),以及魏玛的图林根州立档案馆(the Thuringian State Archive in Weimar,在本书里被缩写为STAW,它只收藏了魏玛时期的资料)。在上述档案馆里以及在在其他各处所保存的档案,最重要的大部分文件都已经收录进了汉斯·M·温格勒的那套大部头的《包豪斯》(*Das Bauhaus*, Braunschweig and Cologne 1969 and subsequent editions),它还有一个英文版本的《包豪斯》(*The Bauhaus*, Cambridge, Mass., and London 1969 and subsequent editions)。温格勒收录了现存最完整的书目,最新的英文版本出到1975年。读者还可以参考德绍城市档案馆(Dessau City Archive)里的当代报纸汇编,还有华盛顿特区的国会图书馆(the Library of Congress, Washington, D. C.)里的密斯·凡·德·罗档案卷,以及哈佛大学的格罗庇乌斯档案卷。

魏玛的图林根州立档案馆以及其他档案馆中的关键文件,被卡尔·海因茨·胡特尔(Karl-Heinz Huter)所著的《魏玛包豪斯》(*Das Bauhaus in Weimar*, East Berlin 1976)收为附录,关于包豪斯的早期历史以及学校的社会背景与政治背景的话题,也许这是最好的一本书。

已经出版过的日记、通信和回忆录,经常会像官方的文件一样富于启发性。在这类文件当中,最能不断激发人们的想像力的有以下一些:施莱默的日记和通信,由他的妻子培特·施莱默编辑(Ed. Tut Schlemmer, Munich 1958, Translated into English, Middletown, Conn., 1972);费宁

格的通信,其中部分信件被琼·L·内斯(June L. Ness)收进了《里昂耐尔·费宁格》(*Lyonel Feininger*, New York 1974),也让人得以对包豪斯的生活管窥一斑。包豪斯有两名教师在出书时回忆了他们的学校生活,但是,无论是乔治·穆希写的《观点》(*Blickpunkt*, Tübingen, 2nd ed. 1965),还是罗塔·施赖尔写的《追忆“风暴”画廊与包豪斯》(*Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Paperback ed., Munich 1966),都并不完全真实可靠。真是可惜,因为这两本书里都写了很多值得记忆的旧闻逸事。只比上述两位稍微可靠一些的,有尼娜·康定斯基写的回忆录《康定斯基与我》(*Kandinsky und ich*, Munich 1976)。汉斯·梅耶写的《建筑与社会》(*Bauen und Gesellschaft*, ed. Lena Meyer-Bergner, Dresden 1980),内容包括梅耶的通信和文章,其中记录了他在包豪斯的体验,以及他作为教师与建筑师所信奉的哲学。在德绍包豪斯时期任德绍市长的弗利茨·赫西写的回忆录《住在包豪斯的城市里》(*Von der Residenz zur Bauhaus-Stadt*, privately published, Bad Pyrmont 1963),这本书里为一些资料颇为有趣,还有亨利·范·德·维尔德写的自传《我的生活史》(*Geschichte meines Lebens*, Munich 1962),这本书大量介绍了包豪斯诞生以前的历史,以及让包豪斯得以成形的思想与环境条件。

以前在包豪斯上过学的学生写的回忆录多半发表成了文章的形式,这类信息来源介绍了包豪斯的教学方法以及日常生活,真是价值连城。我发现最有用的包括以下一些内容:赫尔穆特·冯·厄尔法(Heimut von Erffa)写的《1922年以前的包豪斯》('The Bauhaus Before 1922' in *College Art Journal*, vol. 3, Nov. 1943, pp. 14-20),以及《包豪斯:第一阶段》('Bauhaus: First Phase' in *Architectural Review*, vol. 132, August 1957, pp. 103-6),乔治·亚当斯(George Adams)写

的《一个包豪斯学生的回忆》('Memories of a Bauhaus Student' in *Architectural Review*, vol. 144, Sept. 1968, pp. 192-4), 布鲁诺·艾策勒 (Bruno Adler) 写的《1919—1933 年间的包豪斯》('The Bauhaus 1919-33' in *The Listener*, vol. 41, 24 March 1949, pp. 485-6), 佩特拉·佩蒂皮埃尔 (Petra Potipierre) 写的《保罗·克利尔的绘画课》(*Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern 1957), 埃克哈特·诺伊曼 (Eckhard Neumann; 有一部精彩的回忆式文选《包豪斯与包豪斯人》(*Bauhaus and Bauhaus People*, New York 1970), 它译自德文版本《包豪斯与包豪斯人, 自白与回忆》(*Bauhaus und Bauhauser, Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern and Stuttgart 1971)。更多的回忆被收录在哈佛大学希-赖辛格博物馆的包豪斯藏品目录里《包豪斯的理念》('Concepts of the Bauhaus', 1971)。由以前的学生写成的书包括: 路德维希·赫希菲尔德-马克 (Ludwig Hirschfeld-Mack) 写的《包豪斯》(*The Bauhaus*, Victoria 1963), 这不是一本回忆录, 而是一本概括简介; 西奥多·博格勒写的《一名僧侣的故事》(*Ein Mönch erzählt*, Honnet 1969), 保罗·西特伦写的《内省》(*Introspektion*, The Hague 1966)。在包豪斯呆过一战短时期的艺术家海因里希·贝斯多 (Heinrich Besedow) 写有《我的生活回忆录》(*Meine Lebenserinnerung*, Hamburg 1973)。

关于魏玛包豪斯的记述车载斗量, 其中当数下列的几种特别值得推荐: 马塞尔·弗朗斯科诺 (Marcel Francisoono) 写的《沃尔特·格罗庇乌斯以及在魏玛创办包豪斯》(*Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana 1971), 沃尔瑟·沙伊迪希 (Walther Scheidig) 写的《魏玛包豪斯的工艺》(*Crafts of the Weimar Bauhaus*, London 1967), 这个英文版译自《1919—1924 年间魏玛包豪斯作坊的作品》(*Bauhaus Weimar 1919-1924, Werkstattarbeiten*, Leipzig and Munich 1966), 从书名上看, 它好像只写了一个特定的侧面, 但是其实它对包豪斯概况的介绍很精彩; 克里斯蒂安·谢德里希 (Christian Schedlich) 写的《1919—1925 年间的魏玛包豪斯》(*Bauhaus Weimar 1919-1925*), 收录在系列丛书《魏玛的传统与今天》里 ('Weimar Tradition und Gegenwart', vol. 35, Weimar 1979); 罗塔·朗格 (Lothar Lang) 写的《包豪斯 1919—1933, 思想与实践》(*Das Bauhaus 1919-1933, Idee und Wirklichkeit*, East Berlin 1965)。此外还有两本简明扼要、范围广泛的概况介绍, 迪尔策·施密特 (Diether Schmidt)

写的《包豪斯》(*Bauhaus*, Dresden 1966) 和吉莉安·内勒 (Gillian Naylor) 写的《包豪斯》(*The Bauhaus*, London and New York 1968)。

惟一一本专门论述魏玛时期的书是阿达尔伯特·贝尔 (Adalbert Behr) 写的《德国的包豪斯》(*Das Bauhaus Dessau*, Leipzig 2nd ed 1980)。不过, 此外还有东德期刊《形式与功能》曾经为纪念包豪斯迁往德绍 50 周年而发行了特刊 (*Form und Zweck*, vol. 8, no. 6, 1976), 收录了精彩的文章与回忆。同一期刊后来又发行了另一期 (*Form und Zweck*, vol. 11, no. 3, 1979), 收录了关于包豪斯各个时期生活的文件与回忆录。1979 年在魏玛举办了一次包豪斯座谈会, 会上的发言汇编成集, 发表在《魏玛建筑工程大学科学杂志》(*Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, vol. 26, 1979, nos. 4 and 5) 上。此外还有 1977 年至 1979 年间, 在德意志民主共和国境内出版发行的关于包豪斯的全部出版物的书目。

关于包豪斯的各个侧面进行的专题研究, 值得推荐的书目有: 朱利奥·卡洛·阿肯 (Giulio Carlo Argan) 写的《格罗庇乌斯与包豪斯》(*Gropius und das Bauhaus*, Reinbek 1962), 埃伯哈特·罗特斯 (Eberhard Roters) 写的《包豪斯的画家》(*Malerei am Bauhaus*, West Berlin 1965, English edition *Painters of the Bauhaus*, London and New York 1968), 以及对包豪斯的教学方法进行的彻底研究, 雷纳·威克 (Rainer Wick) 写的《包豪斯的教学法》(*Bauhauspädagogik*, Cologne 1982)。

关于包豪斯的各个侧面, 展览与永久收藏品的目录是一个无与伦比的图片与信息资源。1981 年, 包豪斯档案馆出版了它的《汇编目录》(*Sammlungskatalog*), 此外, 在《博物馆》系列丛书中, 精彩简洁、图文并茂地介绍了所有的档案, 1979 年由韦斯特曼 (Westermann) 在布伦斯威克 (Brunswick) 出版 (1982 年出了第二版)。1979 年, 魏玛的城堡博物馆出版了自己的藏品目录《1919—1925 年间的包豪斯作坊作品》(*Bauhaus 1919-25, Werkstattarbeiten*)。希-赖辛格博物馆出的《包豪斯的理念》(*Concepts of the Bauhaus*) 在上文已经提过了。1968 年, 伦敦的皇家艺术学院举办了迄今为止最大规模的包豪斯展览, 名为《包豪斯 50 年》(*50 Years Bauhaus*), 它的目录是一个最常用的基本工具 (德文版本, *50 Jahre Bauhaus*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968)。

有关包豪斯各个侧面的文章数不胜数, 下面只列出了我觉得特别有意思的若干题目, 汉

尔夫·冯·埃卡尔特(Wolf von Eckardt)写的《包豪斯》('The Bauhaus' in *Horizon* 11, 1961, pp. 58-75), 沃尔夫·赫佐根拉赫(Wulf Herzogenrath)写的《包豪斯的五个时期》('Die fünf Phasen des Bauhauses' in *Paris - Berlin, colloque de l'office franco-allemand pour la jeunesse*, Center Georges Pompidou, Paris, 1978, pp. 1-13), 尼可拉斯·佩夫斯纳写的《战后德国艺术院校的发展趋势》('Post-war tendencies in German art schools' in *Journal of the Royal Society of Arts*, 17, 1936, pp. 248-56), 尤拉·麦克利特(Ulla Machlitt)和汉斯·哈克森(Hans Haeksen)写的《德绍包豪斯50周年纪念》('Vor 50 Jahren kam das Bauhaus nach Dessau' in *Dessauer Kalender*, 1975, pp. 19-28), 以及《德绍包豪斯作坊的作品》('Aus der Arbeit der Bauhaus - Werkstätten in Dessau' in *Dessauer Kalender*, 1977, pp. 76-102)。

涉及包豪斯的文化背景与政治背景的书目有: 戈登·A·克雷格(Gordon A. Craig)写的《1866—1945年间的德国》(*Germany 1866-1945*, Oxford 1978), 赫尔穆特·海伯(Helmut Heiber)写的《魏玛共和国》(*Die Republik von Weimar*, Munich 1978), 彼得·盖伊(Peter Gay)写的《魏玛文化》(*Weimar Culture*, London 1968), 盖伊论格罗庇乌斯的文章收录在他写的《艺术与行动》里(*Art and Act*, New York 1976), 也很值得推荐; 沃尔特·拉克(Walter Laqueur)写的《魏玛——1918—1922年间的一段文化历史》

(*Weimar—a cultural history 1918-22*, London 1974), 约翰·威利特(John Willett)写的《新的觉醒》(*The New Sobriety*, London 1978), 亚历克斯·德·容格(Alex de Jonge)写的《魏玛编年史》(*The Weimar Chronicle*, London 1978), 巴巴拉·米勒·莱恩(Barbara Miller Lane)写的《1918—1945年德国建筑与政治》(*Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge, Mass., 1968); 欧洲议会组织的系列展览的目录《20年的趋势》(*Tendenzen der 20er Jahre*, Berlin 1977), H·M·温格勒编辑的《1900—1933年间的艺术院校改革》(*Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin 1977) 雷纳·班纳姆写的《第一次机器时代的理论与设计》(*Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960 and subsequent editions), 朱利叶斯·波森纳(Julius Posener)写的《从辛克尔到包豪斯》(*From Schinkel to the Bauhaus*, London 1972), 乌韦·M·施尼德(Uwe M. Schneede)汇编了一部义选《二十年》(*Die Zwanziger Jahre*, Cologne 1979), 收录了当时的论文和那个时期的理论著述, 它是很专用的, 其中的一部分内容直接关系到了包豪斯。

我没有列出由包豪斯自己出版的书目, 以及最近重新编辑的重印版本, 也没有列出选自包豪斯杂志的文章, 各种各样的标准书目里都收录了关于各位教师与学生的专题研究, 读者尤其可以参看温格勒的书目。

引文出处

正文中有一些引文没有标明它们的出处, 下面根据它们的章节分别罗列。STAW指魏玛的图林根州立档案馆, 下面接着的数字是指确切索引的编号。BA指西柏林的包豪斯档案馆。

第1章

Oskar Schlemmer in Christian Geelhaar, *Paul Klee and the Bauhaus*, Bath 1973, p. 12
Wolf von Eckardt, 'The Bauhaus' in *Horizon*, November 1961, IV, 2, p. 58
Manifesto and Programme of the State Bauhaus at Weimar, see section 'documents'.

第2章

John Ruskin, 'Stones of Venice' in Marcel Francsoono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana 1971, p. 26. William Morris in Rainer Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Cologne 1982, p. 18
Adolf Loos, 'Ornament und Verbrechen' in Janet Malcolm, 'Wolfe in Wolfe's Clothing', *New York Review of Books*, 17 November 1961, p. 16. Hermann Muthesius in Wick, op. cit., p. 23
Peter Behrens in Christian Schädlich, 'Kunstschulreform' in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen*,

Weimar 1979, 4/5, p. 299

Henry van de Velde in Francisco, op cit ,
p. 35. Walter Gropius in Wick, op. cit. , p. 15
Henry van de Velde, *Geschichte Meines Lebens*,
Munich 1962, pp. 210–11.

第 4 章

Alma Mahler in von Eckardt, op. cit. , p. 61.

Walter Gropius in Karl – Heinz Huter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin (East) 1976, p. 202.

Walter Gropius, letter of 31 January 1919 in Christian Schädlich, *Bauhaus Weimar 1919 – 1925*, Weimar 1979, p. 8 Gropius, letter to Ernst Hardt of 14 April 1919 in Jochen Meyer (ed.), *Briefe an Ernst Hardt*, Marbach 1975, p. 109. Gropius in Huter, op. cit. , pp. 57, 58–9 Gropius in Francisco, op. cit. , p. 22

Bruno Taut in Huter, op. cit. , p. 57

Walter Gropius in Schädlich, op. cit. , p. 17
Gropius, letter to Adolf Behne in Peter Gay, *Art and Act*, New York 1976, p. 129. Alma Mahler, *Mein Leben*, Frankfurt (Paperback ed.) 1963, p. 122.

Walter Gropius in Francisco, op. cit. , p. 15

第 5 章

Walter Gropius, letter to Ministry of Culture, 31 March 1920, in Huter, op. cit. , p. 31
Gropius, letter to Frein von Freitag Loringhoven, 31 December 1919, STAW 10

Max Thedy, letter of 9 January 1920, STAW 7

Re Soupault in Nina Kandinsky, *Kandinsky und Ich*, Munich 1976, p. 98.

Oskar Schlemmer, letter to Otto Meyer – Amden, December 1920, in Tut Schlemmer (ed.), *Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher*, Stuttgart (paperback ed.) 1977, p. 96.

第 6 章

Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Munich (paperback ed.) 1966, p. 142

Hermut von Erffa in Walther Scheidig, *Crafts of the Weimar Bauhaus*, London 1967, p. 18 Alma Mahler in Janet Malcolm, op. cit. , p. 16.

Alfred Arndt, 'Wie ich an das Bauhaus in Weimar kam' in exhibition catalogue *Bauhaus – Idee – Form – Zweck – Zeit*, Goppingen

Galene, Frankfurt, 1964, p. 39.

Lyonel Feininger in 'Concepts of the Bauhaus', catalogue of the Busch – Reisinger Museum, Harvard University, 1971, p. 50. Hans M Wingler, *The Bauhaus*, Cambridge, Mass., 1978, p. 4

第 7 章

Heinrich Basedow, *Meine Lebenserinnerung*, Hamburg 1973, pp. 60–1

Ludwig Hirschfeld, letter of 1 January 1923, BA 7/6
Lus Abegs in Giunta Stadler – Stolz, 'Die Entwicklung der Bauhaus – weberei' in *Werk*, vol. 55, 1968, p. 746

第 8 章

Gropius' speech, typescript, STAW 132.

第 9 章

Schlemmer in Scheidig, op. cit. , p. 22 Schlemmer, diary for 23 June 1921 in Tut Schlemmer, op. cit. , p. 52.

Schlemmer, diary for June 1922 in Tut Schlemmer, op. cit. , p. 59. Schlemmer in Huter, op. cit. , p. 142

Klee, letter of 1919 to Alfred Kubin in Wick, op. cit. , p. 217 Schlemmer in Wick, op. cit. , p. 216. Klee in Geelhaar, op. cit. , p. 18.

Klee in Werner Hiltmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, London 1954, p. 115. Klee in Geelhaar, op. cit. , p. 55.

Klee in Wick, op. cit. , p. 226. Klee in Geelhaar, op. cit. , p. 98.

Kandinsky, article of 1919 in Troels Anderson, 'Some unpublished letters by Kandinsky' in *Artes*, II, 1966, p. 101 Gropius, memorandum of 19 June 1922, STAW 13.

Kandinsky in Nina Kandinsky, op. cit. , p. 110
Kandinsky in Schreyer, op. cit. , p. 120

Bayer in Nina Kandinsky, op. cit. , p. 109 Jean Leppien quoted, *ibid* , p. 134

Ibid

Anonymous student in Wick, op. cit. , p. 190

第 10 章

Itten in Wick, op. cit. , p. 83.

Johannes Itten, *Die Farbkugel, und Kunst der Farbe*, Ravensburg 1981, p. 114.

Itten in Wick, op. cit. , p. 98.

Kandinsky, *ibid* , pp 191 – 2, p 193.
Klee in Wick, op. cit. , p.233
Klee in Wick, op cit , p.235

第 11 章

Vilmos Huszar in Wick, op cit , p 35
Feninger in Wick, op cit. , p 35
Quoted by Re Soupault in exhibition catalogue
'Karl Peter Rohlf', Kunsthalle zu Kiel, 1979,
p. 11 Re Soupault in Nina Kandinsky,
op cit , p. 104
Gropius' memorandum, STAW 3

第 12 章

Moholy in exhibition catalogue 'Tendenzen der
20er Jahre', Berlin 1977, 1/92 Circular of 14
March 1923, STAW 13 Moholy in Schreyer,
p. 138. Citroen in Sibyl Moholy – Nagy, *Moholy – Nagy, experiment in Totality*, New
York 1960, p.35 Idem, p 39
Anonymous student in Busch – Reisinger cata-
logue, p 50. Moholy in Sibyl Moholy – Nagy,
p 19.
T. Lux Feninger in Eckhard Neumann (ed.),
Bauhaus and Bauhaus People, New York
1970, pp 180 – 1 Klee in Geelhaar, p.66
Feninger in exhibition catalogue '50 Years
Bauhaus', Royal Academy, London 1968,
p 75.
Hannes Beckmann in Busch – Reisinger cata-
logue, p 30.

第 13 章

Rheinisch – Westfälische Zeitung, clipping in
STAW 5
Gropius memorandum of 25 March 1922, STAW
14
Gropius, letter of 9 March 1923 to Doblin, STAW
40
Heinrich König in Neumann, op. cit. , p. 121.
Behne in Christian Schädlich, 'Kunstschulreform'
in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochsch-
ule für Architektur und Bauwesen*, Weimar
1979, vol 26, 4/ 5, p 302 Paul Westheim in
Wingler, op. cit. , p.69.
Paul Westheim in Claude Schnaidt, 'Frankreich
und das Bauhaus: eine unmögliche Begegn-
ung' in *Wissenschaftliche Zeitschrift der
Hochschule für Architektur und Bauwesen*,

p 329

Georg Muche, *Blickpunkt*, Tübingen 1965,
p 153. Gropius draft for Bauhaus constitu-
tion, typescript in BA 8/1

第 14 章

Schwitters, letter of 23 March 1925 in Kurt Schwit-
ters, *Wir Spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt 1975,
p 93.
Felix Klee in Paul Klee, *Diaries 1898 – 1918*, Lon-
don 1965, p.416
Gropius in Christian Schädlich, 'Das Bauhaus in
Dessau' in *Form und Zweck*, 1976, no 6, p. 4
Gropius, letter of 21 January 1926 to the Masters,
BA 8/2.
Xanti Schawinsky in von Eckardt, op. cit. , p 73.
Gropius in catalogue of the Bauhaus Archiv, Berlin
1981, p 184
Nina Kandinsky, op. cit. , p 118.
Anhalter Anzeiger bound volume in Dessau City
Archive

第 16 章

Hannes Meyer, letter to Gropius of 3 January 1927
in Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft, Schriften, Briefe, Projekte*, Dresden 1980,
p 42. Meyer in Claude Schnaide, 'Hannes
Meyer und das Bauhaus' in *Form und
Zweck*, 1976, p.36. Meyer in Diether
Schmidt, *Bauhaus*, Dresden 1966, p. 47.
Gropius in Schnaidt, op. cit. , p.35 Undated mi-
nutes of meeting between Gropius and the
students, BA 8/3
Letter from the resigning Masters to the Council,
13 January 1928, in Sibyl Moholy – Nagy,
op cit , p.46.
T. Lux Feninger in Busch – Reisinger catalogue,
p 30.
Meyer in Schädlich in *Form und Zweck*, 1976,
p.5. Ernst Rasch in Neumann, op. cit. , p.210.
Schlenner to Otto Meyer, letter of 8 September
1929 in Tut Schlenner, op. cit. , p. 113.
Meyer to Mayor Hesse in Meyer, op cit. , p 69
Meyer in Schmidt, op cit , p 51. AIZ 1930 in
Jost Hermand and Frank Trommler, *Die Kul-
tur der Weimarer Republik*, Munich 1978 ,
p 414.

第 17 章

- Jean Leppien in Nina Kandinsky, op. cit., p. 144
Meyer in Meyer, op. cit., p. 79
Mies in Neumann, op. cit., p. 229
in Schmidt, op. cit., p. 7. Pius E. Pahl in Neumann, op. cit., p. 229. In Nina Kandinsky, op. cit., p. 150. Mies. BA 17/3.

第 18 章

- Schlemmer, diary entry of February 1929, Tut Schlemmer, op. cit., p. 109. Nikolaus Pevsner, 'Gropius and van de Velde', *Architectural Review*, March 1963, p. 167. Rayner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960, pp. 277-8.
Stadtführer Weimar, Berlin 1954, p. 44

名称索引

- Abegg, Lis, 丽兹·阿贝格斯
Adams, George, 乔治·亚当斯
AEG, 德国通用电气公司
AIZ, 《工人画报》
Albers, Josef, 约瑟夫·艾尔伯斯
Arbeitsrat für Kunst, 艺术工作苏维埃
Arndt, Alfred, 阿尔弗雷德·阿恩特
Ara, Hans, 汉斯·阿普
Arts and Crafts movement, 艺术与工艺运动
Aubock, K. Study of Materials, K·奥博克 材料研究
Bach, J. S., J·S·巴赫
Banham, Peter Royner, 彼得·雷纳·班纳姆
Basedow, Heinrich, 海因里希·贝斯多
Batz, Eugen: Ordering of colours and forms, 尤金·巴茨 色彩与形式的秩序
Baudert, August, 奥古斯特·鲍德尔特
Bauhaus, 包豪斯. Archive, 档案. Band, 乐队, exhibition, 展览, preliminary course, 初步课程; Programme and Manifesto, 教学大纲及宣言, workshops, 作坊; advertising, 广告; architecture, 建筑, bookbinding, 书籍装帧; cabinet-making, 制柜; furniture, 家具. interior design, 室内设计, metal, 金属, mural painting, 壁画, photography, 摄影; pottery, 陶艺, printing, 印刷; sculpture, 雕塑, stained glass, 彩色玻璃, theatre, 剧场, weaving, 纺织, woodcarving, 木刻
Bayer, Herbert, 赫伯特·拜尔. bank-note for one million marks, 100 万马克面值的钞票; design for newspaper kiosk, 报亭设计, invitation to final Bauhaus party, 魏玛包豪斯告别晚会的邀请函, poster for Kandinsky's 60th birthday exhibition, 为康定斯基的 60 岁生日举办展览的招贴广告, research in the development of a universal type, 通用字型的发展研究
Beberriss, Heinrich, 海因里希·贝伯里斯
Bockmann, Hannes, 汉纳斯·贝克曼
Behne, Adolf, 阿道夫·贝恩
Behrens, Peter, 彼得·贝伦斯; AEG trademark, 为德国通用电气公司设计的商标, electric fan, 为德国通用电气公司设计的电扇; Behrens's house, Darmstadt, 彼得·贝伦斯的住宅, 位于达姆施塔特
Bill, Max, 马克斯·比尔
Blue Rider Almanac, 《青骑士年鉴》
Bogler, Theo, 西奥·勃格勒, beaker, 人口杯, tall double pot, 双层高壶
Borner, Helene, 海伦娜·波尔纳
Bourville, 伯恩维尔
Brandt, Marianne, 玛丽安娜·布兰特, coffee and tea service, 咖啡具与茶具
Breuer, Marcel, 马塞尔·布劳埃, chair for Sommerfeld house, 萨默菲尔德别墅的椅子设计, chairs, 椅子设计, dressing table with movable mirrors, 带活动镜子的梳妆台, kitchen for Haus am Horn, 霍恩街住宅的厨房设计
Busoni, Ferruccio, 菲鲁齐奥·布索尼
Cargher, Herr, 卡格先生
Cezanne, Paul, 保罗·塞尚
Citroen, Paul, 保罗·西特伦
Cizek, Franz, 弗兰茨·齐塞克
Cole, Henry, 亨利·科尔
Constructivist and Dadaist Congress, 构成主义

- 者与达达主义者大会
Cranach, Lucas, 卢卡斯·克拉那赫
Cubism, 立体主义
- Dada, 达达
Darmstadt, Mathildenhöhe, 达姆施塔特的马蒂尔德高地
Delacroix, Eugene, 欧仁·德拉克洛瓦
Delaunay, Robert, 罗伯特·德劳内
Delft, Christian, 克里斯蒂安·戴尔, tea infuser, 过滤器
De Stijl, 风格派
Dicker, Friedl: Dark - light study, F·迪克尔 阴暗研究
Dieckmann, W. Study of materials, W·迪克曼 材料研究
Doblin, Alfred, 阿尔弗雷德·多布林
Dorner, Otto, 奥托·多尔夫纳
- Emmerich, Leo, 利奥·埃默里赫
Engelmann, Richard, 理查·恩格尔曼
Expressionism, 表现主义
- Fainger, Lyonei, 里昂耐尔·费宁格, Cathedral, 大教堂, The Kind - der Kids Relief - Expedition, 《幼儿园孩子们的轻松探险》, postcard, 明信片
Fainger, T Lux, T·勒克斯·费宁格
Ford, Henry, 亨利·福特
Froebel, Friedrich, 弗里德里希·福勒倍尔
Funkat, W., W·芬卡特
- Goehe, Johann Wolfgang von, 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德
Graeff, Werner, 韦尔纳·格雷夫
Great Exhibition (1851), 万国博览会
Gropius, Walter, 沃尔特·格罗庇乌斯, Director's house, Dessau, 德绍校长住宅, Fagus factory, 法古斯工厂, Konsum building, 合作商店楼, Master's houses, Dessau, 德绍大师住宅, Monument to the March Dead, 三月死难者纪念碑; locomotive, 柴油机车头; sleeping compartment 卧铺车厢. Sommerfeld house, 萨默菲尔德别墅, Torten estate, 托滕住宅小区, villa of Dr Otte, 奥特博士别墅
Grote, Ludwig, 路德维希·格罗特
Grunow, Gertrud, 格特鲁德·格鲁瑙
- Ha'nish, O. Z., O·Z·哈尼什
Hardt, Ernst, 恩斯特·哈特
Hartwig, Josef, 约瑟夫·哈特维希, chess set, 象棋套裝
Haus am Horn, 霍夫街住宅
Haussier, Rudolf, 鲁道夫·豪泽
Herder, Johann Gottfried, 约翰·高弗雷·赫得
Hesse, Fritz, 弗利兹·赫西
Hilbersheimer, Ludwig, 路德维希·希尔伯西歇
Hindemith, Paul, 保罗·亨德米特
Hirschfeld, Ludwig, 路德维希·赫希菲尔德
Hitler, Adolf, 阿道夫·希特勒
Hochschule für Gestaltung, Ulm, 乌尔姆设计学院
Höfelzel, Adolf, 阿道夫·赫尔策尔
Hofmann, Josef, 约瑟夫·霍夫曼; signer for the Wiener Werkstätte, 维也纳制造工厂的盖章
Hollos - Consemüller, Huth gobelin, 鲁思·霍洛斯 - 康森穆勒 哥白林双面挂毯
Huszar, Vilmos, 维尔莫斯·赫萨尔
- I - G Farben, 染料联合公司
INKHUK, 莫斯科艺术与文化学院
Itten, Johannes, 约翰·伊顿; analysis of Meister Francke's Adoration of the Magr, 佛兰克大师画的《博士来拜》之分析
Jahn, M. Rhythmical study, M·扬 韵律研究
Jeanneret, Charles Edouard see Le Corbusier, 夏尔·埃德华·让纳雷, 见勒·柯布西埃
John Lewis Partnership, London, 伦敦的约翰·刘易斯合作事务所
Jucker, J. table - lamp, J·朱克尔 台灯
Jugendstil, 青年风格
Junkers company, 容克公司
- Kampfe, Hans, 汉斯·坎普弗
Kandinsky, Nina, 尼娜·康定斯基
Kandinsky, Wassily, 瓦西里·康定斯基, 'Concerning the Spiritual in Art', 《论艺术之精神》, Point and Line to Plane, 《点、线与面》; Violet, 《紫罗兰》, The Yellow Sound, 《黄色声音》
Keler, Peter, 彼得·凯勒
Klee, Felix, 费利克斯·克利
Klee, Paul, 保罗·克利, Pedagogical Sketchbook, 《教学草图集》, Self - portrait 《自画像》, Young Lady's Adventure, 《年轻女士的历险》
Klein, Cesar, 凯撒·克萊因

- Klemm, Walther, 瓦尔特·克萊姆
 Klopfer, Paul, 保罗·克洛普弗
 Kneau, J., tea infuser, J·克瑙 浸茶器
 Kokoschka, Oskar, 奥斯卡·科柯施卡
 Kopka, Alfred, 阿尔弗雷德·科普卡
 Krehan, Max, 马克斯·克雷翰, Poron, 特型帚
 Kun, Bela, 贝拉·库恩
- Lang, Fritz, Metropolis, 弗利兹·朗格·电影《大都会》
 Lang, L., Analysis drawing, L·朗格 分析绘图
 Le Corbusier, 勒·柯布西埃
 Leischner, Margaret, 玛格丽特·莱希纳
 L'Esprit Nouveau, 《新精神》
 Letchworth, 莱奇沃思, Rushby Mead, 拉什比草场
 Lindig, Otto, 奥托·林迪希; Pot with lid, 带盖壶
 Lissitzky, El, 艾尔·里西茨基
 Liszt, Franz, 弗兰兹·李斯特
 Lloyd Wright, Frank, 弗兰克·劳埃德·赖特
 Loos, Adolf, 阿道夫·卢斯; 'Ornament and Crime', 《装饰与罪恶》
- Mackintosh, Charles Rennie, 查尔斯·伦尼·麦金托什; chair, 椅子设计
 Mahler, Alma, 阿尔玛·马勒
 Malevich, Kasimir, 卡西米尔·马勒维奇
 Maitan, J., mural, J·马尔坦·壁画
 Mannesmann steel company, 曼内斯曼钢材公司
 Marcks, Gerhard, 格哈特·马克斯, The Owl, 《猫头鹰》; Tall double pot, 双层高壶
 May, Ernst, 恩斯特·梅
 Mazdaznan, 拜火教
 Meyer, Adolf, 阿道夫·梅耶
 Meyer, Hannes, 汉斯·梅耶, project for League of Nations, Geneva, 日内瓦国际联盟大厦, Torten estate, 托滕住宅小区; Trade Union school, Bernau, 贝尔瑙商业联合学校工程
 Mies van der Rohe, Ludwig, 路德维希·密斯·凡·德·罗
 Moholy-Nagy, Laszlo, 拉兹洛·莫霍利-纳吉, advertisement for Bauhaus books, 为“包豪斯丛书”设计的广告, Berlin Funkturm, 柏林无线电发射塔, 'Painting, Photography and Film', 《绘画、摄影与电影》, 'Constructivism and the Proletariat', 《构成主义与无产阶级》, 24
 Molzahn, Johannes, 约翰尼斯·莫尔赞
 Molzahn, Luise, 路易斯·莫尔赞
- Mondrian, Piet, 皮特·蒙德里安
 Montessori, Maria, 玛利亚·蒙台梭利
 Morris, William, 威廉·莫里斯
 Muche, Georg, 乔治·穆希, Haus am Horn, 霍恩街住宅, Steel house, 钢质住宅
 Muthesius, Hermann, 赫尔曼·穆休特斯, Das englische Haus, 《英国住宅》
- nagel, gustav, 古斯塔夫·内格尔
 Neue Sachlichkeit, 新客观性
 New Bauhaus, 新包豪斯
 Nietzsche, Friedrich, 弗里德里希·尼采
 Novembergruppe, 十一月集团
- Olbrich, Josef-Maria, 约瑟夫-玛丽亚·奥尔布甲希
 Oud, J. J. P., J·J·P·奥德
- Pahl, Plus, 派厄斯·帕尔
 Paul, Bruno, 布鲁诺·保罗
 Paulick, Richard, 理查德·波利克, Steel house, 钢质住宅
 Paxton, Joseph, 约瑟夫·帕克斯顿, Crystal Palace, 水晶宫
 Pechstein, Max, 马克斯·佩克斯坦
 Pestalozzi, Johann Heinrich, 约翰·海因里希·裴斯塔洛齐
 Peterhans, Walter, 沃尔特·彼得汉斯
 Pevsner, Nikolaus, 尼古拉斯·佩夫斯纳
 Picasso, Pablo, 巴勃罗·毕加索
 Poelzig, Hans, 汉斯·波埃齐奇
 Port Sunlight, 阳光港
- Rasch, Emil, 埃米尔·拉希
 Rathenau, Walther, 瓦尔特·拉瑟瑙
 Reich, Lily, 莉莉·赖克
 Rembrandt, 伦勃朗
 Richter, Hans, 汉斯·里希特
 Rietvelt, Gerrit, 格里特·里特维尔德
 Rohl, Karl Peter, 卡尔·彼得·罗尔, Bauhaus seal, 包豪斯国章
 Royal College of Art, 皇家艺术学院
 Rubens, Peter Paul, 彼得·保罗·鲁本斯
 Runge, Philipp Otto, 菲利浦·奥托·朗吉
 Ruskin, John, 约翰·拉斯金
- Schawinsky, Xanti, 赞蒂·沙文斯基
 Scheerbar, Paul, 保罗·希尔巴特
 Schepel, Hinnek, 欣纳克·谢帕, color scheme

for an interior, 室内设计彩图

- Schiller, Friedrich, 弗里德里克·席勒
Schinkel, Karl Friedrich, 卡尔·弗里德里希·辛克尔
Schlemmer, Carl, 卡尔·施莱默
Schlemmer, Oskar, 奥斯卡·施莱默, Bauhaus seal, 包豪斯图章; Female Dancer, 《女性舞者》; Group on Stairs, 《楼梯上的群像》; Man "人"; 'Mechanical Ballet', 《机械芭蕾》. mural, 壁画; 'Triadic Ballet', 《三人芭蕾》
Schmidt, Joost, 朱斯特·施密特 door for Sommerfeld house, 萨默菲尔德别墅的; poster for 1923 exhibition, 为 1923 年展览设计的招贴: Offset, 《起点》杂志
Schmidt, Kurt, : postcard for 1923 exhibition, 科特·施密特, 为 1923 年展览设计的明信片
Schoenberg, Arnold, 阿诺德·勋伯格
Schott and company, Jena, 耶拿市肖特公司
Schreyer, Lothar, 罗塔·施歇尔, 'Crucifixion', 《磨难》; 'Moonplay', 《月亮戏剧》
Schwitters, Kurt, 科特·施维特斯
Semper, Gottfried, 高弗雷·森帕
Singer, Franz, 弗兰兹·辛格
Sommerfeld, Adolf, 阿道夫·萨默菲尔德, Sommerfeld house, 萨默菲尔德别墅
Slam, Mart, 马特·斯塔姆
Steiner, Rudolf, 鲁道夫·斯坦纳
Stifter, Adalbert, 阿达尔伯特·斯蒂夫特, 'The Castle of Fools', 《愚人城堡》
Stolz, Gunta, 根塔·斯托尔策, gobelin, 哥白林挂毯; design for runner, 长桌布设计
Strelvinsky, Igor, 伊戈尔·斯特拉文斯基
Sturm, "风暴"画廊
Tatlin, Vladimir, 弗拉基米尔·塔特林
Taut, Bruno, 陶特·布鲁诺: 'Glass Pavilion', 玻璃亭
Taylor, F. W., F. W. 泰勒
Theby, Max, 马克斯·西迪
Titian, 提香
Tschasching, Fritz, Ordering of colours and forms, Ordering of colours in terms of angels, 弗利茨·查奇尼希·色彩与形状的秩序。早不同

角度的色彩的秩序

- Tumpel, W., tea infuser, W·图佩尔 泡茶器
Tzara, Tristan, 特里斯坦·查拉
Van de Velde, Henry, 亨利·范·德·维尔德, Academy of Fine Arts, Weimar, 魏玛美术学院
Van Doesburg, Nelly, 内利·范·多斯堡, 'March of the ants and elephants', 《蚂蚁与大象进行曲》
Van Doesburg, Theo, 西奥·范·多斯堡, Rhythm of a Russian Dance, 《俄国舞蹈的韵律》
Vantongerloo, Georges, 乔治·范通格罗
Velazquez, 委拉斯凯兹
Victoria and Albert Museum, London, 伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆
Vienna Secession, 维也纳分离派
Von Eckardt, Wolf, 沃尔夫·冯·埃卡尔特
Von Kleist, Heinrich, 海因里希·冯·克莱斯特, 'Concerning the Marionette Theatre', 《论木偶戏剧》
Vorkurs see Bauhaus, Preliminary course, 初步课程, 见包豪斯—初步课程
Wagenfeld, W., sauce jug and saucer, W·瓦根费尔德; 沙司罐与碟; table-lamp, 台灯
Weber, V., Study of Materials, V·韦伯 材料研究
Werdensee, Reinhold, 莱茵哈特·韦登泽
Wertel, Franz, 弗兰茨·沃费尔
Werkbund, 制造联盟
Westheim, Paul, 保罗·韦斯特海姆
Wieland, Christoph Martin, 克里斯多弗·马丁·维兰
Wiener Werkstätte, 维也纳制造工场
Willers, M., Dark-light study, M·威勒斯 明暗研究
Wingler, Hans Maria, 汉斯·玛利亚·温格勒
Witwer, Hans, 汉斯·威特沃
Zachmann, Josef, 约瑟夫·扎克曼
Zaubitzer, Carl, 卡尔·佐比策
Zeiss, Carl, 卡尔·蔡斯
Zoroastrianism, 拜火教