

包豪斯
大师和学生们



包豪斯

大师和学生们

THE BAUHAUS

Masters & Students by Themselves

* 本增刊经中华人民共和国新闻出版总署批准出版

主管单位 Attached to
中华人民共和国新闻出版总署
General Administration of Press and Publication, P.R. China

出版·编辑 Publisher/ Edit
艺术与amp;设计杂志社 Art and Design publishing house

总编·社长 Editor in Chief, Director General
钱竹 Qian Zhu

副总编 Vice-Director General
李红菲 Li Hongfei

责任编辑 Executive Editor
钱竹 Qian Zhu 李红菲 Li Hongfei

设计 Designer
黄灵子 Huang Lingzi 张丰年 Zhang Fengnian

翻译 Translator
陈江峰 Chen Jiangfeng 李晓隼 Li Xiaojun

刊号: CN11-3909/J
ISSN 1009-5233

制作: 北京闪亮青春文化传播有限公司

出版日期: 2003年5月

山东新华印刷厂德州厂印刷

本刊地址

北京市西城区阜外大街34号干3号楼5层

邮政编码: 100832

Tel: 86-10-68573487, 68573492, 68573489, 68580140-104

Fax: 86-10-6857 0937

Original Editors Frank Whitford, Julia Englehardt

First published in the U.K. in 1992 by

Conran Octopus Limited, 37 Shelton Street, London WC2

Copyright © 1992 this anthology Conran Octopus Limited/ Amazon Publishing Limited

本社对图文作者表示深深的谢意。

定价: 68.5 元

目录

contents

4 前言

6 大事年表

9 包豪斯的历史背景

14 前史

- 14 美观和功能
- 15 艺术教育变革的前夕
- 18 魏玛 美术学院和工艺美术学院
- 21 建筑师沃尔特·格罗庇乌斯
- 24 格罗庇乌斯被任命在魏玛的职位

26 第一时期

- 26 魏玛, 1919-1925年
- 35 包豪斯宣言
- 39 印象
- 39 排除万难
- 42 格罗庇乌斯任院长
- 48 初步课程
- 56 魔鬼般的神秘
- 62 初步课程 图形和色彩
- 76 作坊
- 95 萨默菲尔德别墅
- 97 学生们
- 106 包豪斯派对
- 112 范·多斯堡在魏玛
- 117 建筑学问题
- 118 转变方向
- 125 包豪斯周
- 136 霍恩街住宅
- 141 莫霍利·纳吉
- 147 莫霍利·纳吉领导下的初步课程
- 150 莫霍利·纳吉领导下的金工作坊
- 156 转变方向后的其它作坊
- 163 呼唤建筑
- 163 新兴趣——摄影术 凸版印刷
- 167 从一开始 来自右派的攻击
- 169 离开魏玛

174 第二时期

- 174 德绍 1925-1932年
- 181 新的德绍包豪斯大楼
- 191 格罗庇乌斯 包豪斯设计的原则
- 193 新精神
- 194 与旧的思辨哲学
- 198 艾尔伯斯的初步基础课
- 202 新老师 新作坊
- 207 纺织作坊
- 212 图文作坊
- 218 包豪斯戏剧
- 220 包豪斯戏剧汉纳斯·梅耶和新的建筑系
- 223 格罗庇乌斯的离去
- 225 汉纳斯·梅耶校长
- 228 建筑的首要位置
- 231 绘画课——官方性质
- 233 作坊中 艺术是秩序
- 236 学生访谈
- 240 新兴的摄影系
- 242 “金属”晚会
- 242 包豪斯“风格”
- 244 梅耶的解职
- 249 新校长路德维希·密斯·凡·德·罗
- 253 建筑和城市规划
- 255 逐渐增强的外部敌意

258 最后时期

- 258 柏林, 1932-1933年
- 281 迁址柏林和包豪斯的终结

264 后记

270 人物简介

前言

PREFACE

这本包豪斯的文献选集取自大量已经出版的和尚未出版的资料。考虑到汉斯·玛利亚·温格勒(Hans M. Wingler)于1962年所出版的包豪斯文集的权威性,温格勒所收录的文字不可避免地将在本书中出现;事实上,如果将这些文字排除在外的话,将会得到一幅关于包豪斯这一学派历史及活动的破碎而不完整的图画。然而,也有相当一部分的重要文献温格勒并没有发表或者在当时无法获得。因此,我在本书中将尽我所能,在最低限度地保留温格勒书中(当然,还有别的书)的那些为人熟知的材料的基础上,尽可能多地收集一些不为人所知的文献。其中一些是先前从未以任何文字发表过的,更多的是一些仅仅出现在报纸、期刊和展览目录之外的相对难以获得的媒介上,还有一些则是从未以英语发表过的。尽管各种翻译版本层出不穷,在可能的情况下我总是尽量以原文为准翻译出我个人认为更精确的英语。因此本书中的所有英语翻译,若非在书末注明出处,都是由我自己翻译的。

专家们在本书中也许会发现很多似曾相识的东西,他们同样也会发现许多不熟悉的甚至是令人吃惊的内容。尽管如此,该书主要还是为那些对包豪斯、现代艺术、建筑学、艺术设计和艺术教育等感兴趣却并没有相关的具体专业知识的读者所准备的。正因为如此,本书试图呈现的不仅是一所艺术机构及其具有高度独创性和影响力的教育方法,而且还包括了同其相关的艺术家、工匠和学生的性格个性,其举办的活动的理论和思想基础以及那些不断影响其发展方向并决定其最终命运的富有戏剧性的外部事件。

我所选择的部分材料看上去也许十分琐碎。普通读者也许有理由质疑是否有必要在书中包含诸如学生的裸体沐浴,他们喜欢穿的衣服的样式、参加过的聚会的描述,尤其是这些

琐事所占用的版面原本可以用来记叙更重要更严肃(也是更难以理解)的内容,比如主要包豪斯理论家的作品等。但对于那些亲身在学院经历过的人来说,它是才华出众、富有创新精神且敢于突破传统的人们聚集的场所,也是酝酿激进思想的温床。比起那些关于颜色的心理作用或建筑和设计对社会的冲击的陈述来,那些看上去琐碎的生活细节,人性的碰撞以及行政管理 and 福利部门之间的矛盾更能真切的告诉我们包豪斯究竟是怎样的一个地方(以及生活在那里会是这样的)。更何况无论如何,理论是决计不会被彻底忽视的。

在其对包豪斯历史和发展的详尽的叙述中,汉斯·玛利亚·温格勒的文集对学院两个时期的描写不如其他几个时期来的完整。这两个时期包括学院在汉斯·梅耶(Hannes Meyer)领导下在德绍(Dessau)以及关闭前在柏林的日子。温格勒如此处理的原因很明显。当温格勒还在写作的时候,包豪斯的创始人兼第一任院长沃尔特·格罗庇乌斯(Walter Gropius)仍然在世,温格勒理所当然的大量依靠了他的建议和合作。格罗庇乌斯迫切地希望维护和保持学院的派性以及他为学院所作的贡献,并且使梅耶的成就看上去并不像事实上那么好。温格勒对学院的柏林时期缺乏兴趣,不仅因为该时期短暂且作品数量稀少,而且因为他的作品在出版准备阶段关于这个时期的文献十分有限。今天,关于包豪斯最后几个月的文献被公之于众,其中一些被包括在了本书中。同时收录的还有清楚记录梅耶作为院长的时期,他在继承课程时发现的缺陷以及他的思想和教学对他某些学生的影响。

在写作本书的过程中我得到了许多个人和机构的帮助,我在此向他们表示衷心的感谢。魏玛图林根州立档案馆的全体职员、德绍市档案馆的尤拉·亚伯郎诺斯基博士和柏林包豪斯档案馆的全体职员给予了我各种帮助。洛杉矶的盖蒂艺术文化历史中心(Dr Ulla Jablonowski)向我提供了一些他们收藏的未发表过的包豪斯材料的副本。感谢克里斯蒂安·夏德里希博士(Dr Christian Schdtlich),沃克尔·瓦尔(Volker Wahl),艾尔莎·斯特里特曼(Elsa Strietman),梅尔·卡尔曼(Mel Calman)和理查德·霍利奇(Richard Holledge)为我提供的信息、建议和批评。我同样要感谢莎拉·斯内普(Sarah Snape),她耐心地指导了本书的写作和制作过程。感谢凯希·洛克利(Kathy Lockeley),她为本书进行了图片研究,并且出乎我的意料,搜集了许多不常见的包豪斯图片。感谢德雷克·伯德撒尔(Derek Birdsall)为本书做的版式设计。我更要感谢茱丽叶·恩格哈特(Julia Engelhart),是她意识到原稿需要更合理的编排并发现了许多明显的疏漏。她给文字编排做了改进,使其成为现在这个样子,并填补了许多我遗漏或疏忽的文字。我感谢她作为编辑为本书所做的工作。

我最后要感谢克里斯汀·萨默(Christine Sommer)。我在她的魏玛公寓度过了许多快乐的时光,其中不少并非是为了包豪斯的写作。

弗兰克·惠特福德(Frank Whiford)

大事年表

CHRONOLOGY

1919年

四月“魏玛的国立包豪斯”成立。沃尔特·格罗庇乌斯(Walter Gropius)任院长,学院包括了美术学院和工艺美术学校。(直至1915年学院因为战争而关闭时,后者的校长一直是亨利·范·德·维尔德(Henry van de Velde),他设计建造的这两座大楼现今仍为包豪斯所用。)格罗庇乌斯的首批雇员包括画家里昂耐尔·费宁格(Lyonel Feininger)(印刷作坊的形式大师),画家约翰·伊顿(Johannes Itten)(彩色玻璃和制柜作坊的形式大师,并负责初步课程)和雕塑家格哈特·马克斯(Gerhard Marcks)(陶艺作坊的形式大师)。卡尔·佐比策(Carl Zoubitzer)任印刷作坊大师,卡尔·克鲁尔(Karl Krull)和海伦娜·玻尔纳(Helene Bomer)分别在石刻作坊和编织作坊担任大师。

1920年

任用画家乔治·穆希(Georg Muche)(木刻和编织作坊的形式大师)、奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)(壁画作坊的形式大师)和保罗·克利(Paul Klee)(书籍装帧作坊的形式大师并教授部分初步课程),汉斯·坎普弗(Hans Kampfe)、海尔·克劳斯(Herr Krause)、马克斯·克雷翰(Max Krehan)和弗朗茨·海德曼(Franz Heidelmann)分别担任木刻、石刻、陶艺和壁画作坊的人师,德国开始出现通货膨胀,并在以后的三年内达到了灾难性的地步。

1921年

任用画家和戏剧设计师罗塔·施赖尔(Lothar Schreyer)为新舞台作坊的形式大师,约瑟夫·哈特维希(Josef Hartwig)、约瑟夫·扎克曼(Josef Zachmann)、阿尔弗雷德·科普卡(Alfred

Kopke)和奥斯卡·施莱默分别担任木刻、制柜、金工和壁画作坊的大师。包豪斯从美术学校继承来的其他教师(包括马克斯·希迪(Max Thedy)和瓦尔特·克莱姆(Walter Klemm))辞去了职务并在包豪斯某幢大楼内建立了一所新的学校。

1922年

瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)任壁画作坊的形式大师并教授初步课程。格罗庇乌斯代替伊顿成为制柜作坊的形式大师。奥托·多尔夫纳(Otto Dorfner)任书籍装帧作坊的大师。施赖尔取代克利接管了书籍装帧作坊,后者成为了彩色玻璃作坊的大师。奥斯卡·施莱默任石刻和木刻作坊的形式大师,并同时教授写生。新的作坊大师还有 克里斯蒂安·戴尔(Christian Dell)(金工作坊),莱因哈特·韦登锡(Reinhold Weidensee)(制柜作坊)以及海因里希·贝伯尼斯(Heinrich Bebernis)(壁画作坊)。书籍装帧作坊被关闭。荷兰风格派(De Stijl)创始人西奥·范·多斯堡(Theo van Doesburg)抵达魏玛,他开设了一门私人艺术课程并和包豪斯对着干。一些学生离开了包豪斯转投范·多斯堡。

1923年

经过几个月的争论,伊顿和施赖尔先后辞职离开包豪斯。施莱默接管了舞台作坊。匈牙利构成主义画家拉兹洛·莫霍利-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)接受任命,成为金工作坊的形式大师并接管初步课程。他的助手约瑟夫·艾尔伯斯(Josef Albers)是第一个升任“青年大师”的学生。艾尔伯斯同时成为彩色玻璃作坊的大师。是年夏天举办了一场大型的包豪斯展览以及持续一周的特殊活动,包括讲座、戏剧表演和音乐会。此次活动第一次将国际社会的目光吸引到包豪斯上来。

1924年

图林根州的新右翼民族主义政府削减了对包豪斯的补助并宣布将不再同教师续签合同。12月大师议会决定在次年3月关闭学院。

1925年

格罗庇乌斯及全体教职员工(除马克斯和大部分的作坊大师)前往德绍市。市政基金为包豪斯提供了慷慨的自主。以下作坊在德绍没有开设:石刻作坊、木刻作坊、陶艺作坊和彩色玻璃作坊。协同教学体系(一名形式大师和一名作坊大师共同负责每一个作坊)被终止。魏玛的学院在一位新院长的领导下继续运作,并在一段时间内保留了包豪斯这个名字。在德绍更多的“青年大师”从过去的学生中被提拔出来。他们包括:赫伯特·拜尔(Herbert Bayer)、马塞尔·布劳埃(Marcel Breuer)、欣纳克·谢帕(Hinnerk Scheper)、朱斯特·施密特(Joost Schmidt)和根塔·斯托尔策(Gunta Stolz)。最初的“包豪斯丛书”出现。

1926年

现已被认为是“设计学院”(Hochschule für Gestaltung)的包豪斯迁入了格罗庇乌斯设计的新楼,同样由格罗庇乌斯设计的六幢半独立式和—幢独立式的住房(供院长和部分教师使用)也已完成,《包豪斯季刊》第一期出版,形式大师成为教授。

1927年

瑞士建筑师汉斯·梅耶接受任命,从事新的建筑部的教学工作,汉斯·威特沃(Hans Wittwer)和卡尔·菲格(Carl Fieger)担任其助手,乔治·穆希辞职。

1928年

院长格罗庇乌斯辞职并移居柏林,拜尔·布劳埃,莫霍利-纳吉相继辞职,建筑师密斯·范·德罗拒绝了院长一职的邀请,汉斯·梅耶成为格罗庇乌斯的继承人,克利和康定斯基开始首次教授“自由绘画”,聘用卡拉·格罗希(Carla Grosch)和奥托·布特纳(Otto Buttner)教授体育。

1929年

聘用建筑师路德维希·希尔伯西默(Ludwig Hilbersheimer),安顿·布雷纳(Anton Brenner)以及沃尔特·彼得汉斯(Walter Peterhans),后者担任摄影部的主任,施莱默辞职并接受了布雷斯劳(Breslau)的一个职位,戏剧作坊也随之解散。

1930年

汉斯·梅耶因从事左翼政治活动被撤消包豪斯院长一职,密斯·范·德罗中继任院长一职,此举激起学生们的抗议和不满,并一度导致包豪斯的暂时关闭。

1931年

克利辞职前往杜塞尔多夫(Dusseldorf),担任当地艺术学院的绘画教授,根塔·斯托尔策辞职。

1932年

聘用室内装潢设计师莉莉·赖克(Lily Reich)(密斯的情人),是年夏天,受国家社会党控制的德绍市议会决定在9月底关闭包豪斯,密斯决定把学院作为—所私人机构维持下去,地址选在柏林的一家废弃的电话制造厂内,该机构于10月开放,包豪斯在德绍的建筑物自此以后成为国家社会党成员的训练学校。

1933年

1月阿道夫·希特勒成为德国总理,包豪斯在4月11日新学期开始时被警察和—支纳粹特遣队占领,32名学生被逮捕,学院一直被占领着直至7月20日密斯宣布包豪斯关闭。

1

包豪斯的历史背景

THE HISTORY BACKGROUND
OF THE BAUHAUS

1923年,包豪斯成立大约四年后,院长沃尔特·格罗庇乌斯(Walter Gropius)写了一篇评论。他在文章中指出学院正试图调和“艺术家和工业化的世界”。他承认包豪斯并非第一个做出这种尝试的:先前的个人和机构曾经努力达到类似的目标。他们包括“英国的拉斯金和莫里斯、比利时的范·德·维尔德(van de Velde)、德国的贝伦斯(Behrens)等人以及德国制造联盟(Deutscher Werkbund)。”

当时要评价包豪斯在其调和艺术和工业上如何成功似乎言之过早,但显而易见的是学院是一系列为解决上个世纪产生的建筑、工艺以及艺术教育问题的过程中所做的最大胆且最有创新精神的尝试之一。科学、技术的飞跃和工业化的深入,连同城市人口的增长加速了一场前所未有的危机。过去完全由手工制作的物品被机器大批量生产;技艺高超的工匠们逐渐被只会操作机器的工厂工人所取代;他们的产品成本和价格都毫无疑问地低于手工制造的。但人们普遍认为向大规模生产的跃进导致了艺术标准的降低。



威廉·莫里斯公司产品目录中关于手工椅子的一页。

这些标准对于大多数人来说似乎不可分割地同美观和质量以及诚实和真理的更宽泛的道德问题联系在一起。在最早开始工业革命的英国,威廉·莫里斯(William Morris)认为把机器生产的产品假装成人工制品是一种欺诈,而约翰·拉斯金(John Ruskin)更坚信机器本身是邪恶和社会不幸的根源。机器剥夺了工匠们在从头至尾制作一件有用东西的过程中的快乐和满足感,同时也剥夺了人们生活在一个由技能和热情所打造的环境中的机会。

当然,机器不可能仅凭个人愿望就消失的。那些试图这么做的人们(莫里斯甚至创办了鼓

励传统工艺的公司)逐渐减少,更多的人们认识到工业化进步是不可逆转的,他们认为新一代的工匠经过训练后能够掌握并发挥机器的美学潜力。

这些人中最具影响力的要属德国建筑师高弗雷·森帕(Gottfried Semper)。他于1849年从英国逃往国外政治避难,同莫里斯和其他人一样,森帕对他在1851年伦敦的万国博览会上看到的大部分工业化产品感到万分惊恐。森帕创造了德语单词kunstgewerbe,意即英语中的“艺术与工艺运动”。他相信培养新一代能够理解并开发利用机器潜力的艺术工匠的唯一令人满意的方法是通过一种新的艺术教育方法,那些既构思作品又自己动手制作的传统工匠必须被取代,取代他们的是构思作品并告诉其他人如何在机器的帮助下进行制作的人,这便是设计师。

直至十九世纪中叶艺术家和工匠们仍旧按传统的方式学习技艺,仿佛工业革命从来没有真正发生过。画家和雕塑家在艺术学院优雅和精英辈出的环境中掌握技巧,而工匠们则在从中世纪起就几乎没有什么变化的学徒体制中通过临摹来学艺,画家和雕塑家一度也是通过同样的方式培养的,但是随着文艺复兴时期艺术学院的兴旺,对艺术家的教育同对工匠的教育产生了不同的发展,艺术学院鼓励学生专攻一门并相信美术不同于且优于工艺。

森帕同许多人一样相信学院系统在“美术”和工艺中树立起的屏障是有百害而无一利的,并且使艺术学院本身变得娇纵和颓废,森帕等人的思想在十九世纪的欧洲产生了一种崭新的艺术教育体制,它最初形成于英国,随即迅速席卷了整个欧洲大陆尤其是德语国家。

1852年伦敦的南肯辛顿(South Kensington)区落成了一所后来被称为“维多利亚和阿尔伯特博物馆(Victoria and Albert Museum)”的新型博物馆,博物馆最初的意图是收藏和展出各种文化和各个时期的优秀手工艺品并以它们为模型帮助当时需要灵感和启发的艺术家们,附属于该博物馆的设计学校的建立显示了其教育目的,学院的学生在自行设计作品之前首先学习和模仿博物馆的藏品。

然而南肯辛顿的设计学院,以及如雨后春笋般在英国其他地方和欧洲大陆建立起来的类似学院并未获得很大的成功,对过去的模仿是为了在现在树立典范,但过去的事物并不一定适合现在,这些新兴的学校往往不可避免地被人们视为教授绘画和雕塑的艺术学院的私生子,随着时间的流逝,人们开始意识到设计学校和艺术学院都急需更激进的改革。

改革的迫切性有实际和理论上的理由,政府已经意识到工业化产品的质量很大程度上取决于它们的设计,设计优秀的产品不仅看上去赏心悦目并因此更容易打开市场,而且其



彼得·贝伦斯为德国通用电气公司设计的电扇 1908年。

制造成本也更低。于是，现代设计师不仅需要知道如何将产品设计得更好看，还需要掌握如何利用手头的材料以更经济的方法来制造这些产品。

与此同时，建筑领域出现了新材料和新的建筑方式，并迅速导致了一场类似工艺界的危机。钢铁和玻璃的使用造就了一些大型建筑物，其中最令人叹为观止的也许便是那些被称为“十九世纪的大教堂”的火车站了。然而，这些建筑物不少并非由传统建筑师而是工程师设计的。建筑师的传统思想妨碍了他们认识并使用诸如锻铁、玻璃和混凝土之类的材料。

值得注意的是，这些“工程建筑师”中的大多数设计建造的都是具有现代用途的建筑物，如火车站和工厂。他们同时也满足其他一些特殊的现代需求，比如被就业前景吸引到欧洲大城市却不得不居住在肮脏的贫民窟里的大批人口，而现代材料和建筑方式便可以更好地解决他们对经济和卫生住房的迫切需求，虽然完全满足这一需求仍需假以时日。

有些人，其中包括比利时建筑师、设计师和画家亨利·范·德·维尔德(Henry van de Velde)，看到了工程师、建筑师的作品和设计师用新材料通过机器制造的新产品之间的相似性。他们指明了设计中的新美学标准，即外型体现功能。只有当产品的功能被不必要的装饰所掩盖时——也就是当它们假装成人工制品的时候——它们的价值才会被贬低。

亨利·范·德·维尔德(Henry van de Velde)曾经在比利时、法国和柏林工作过，之后在1902年应渴望改进其产品质量的当地政府的要求而前往魏玛。该政府是地区政府，而该地区则是地处德国心脏地带，经济和工业化上都比较落后的图林根州。图林根州的首府是魏玛，一座寂静的小城，以其卓越的文化而闻名。范·德·维尔德便是在此开设了他的“工艺美术研讨会(Arts and Crafts Seminar)”为工匠、艺术家和实业家提供建议和培训。1907年，这一半私人性质的研讨会成为了一所公立艺术学校，范·德·维尔德任校长，学校坐落在他亲自设计的大楼内。

范·德·维尔德认为设计师并非唯一参与产品制造的人。雇用设计师的制造商也同样重要——如果不是更重要的话。假使制造商们不买设计师的帐，那所有的设计教育就都白费了。然而范·德·维尔德在劝说魏玛和附近地区的小规模实业家接受他的观点上并不成功。最初系统地雇用范·德·维尔德培养的新设计师的都是德国以外的大公司。这些公司技术发达，且以大规模生产为主。

1907年，德国通用电气公司(AEG，德国最大的电气公司)任命彼得·贝伦斯(Peter Behrens)为其高级设计师。贝伦斯和范·德·维尔德一样多才多艺，他在成为建筑师和设计师之前曾

经是一名画家,他不仅设计了通用电气公司的许多产品(如水壶、照明设施、电风扇和电话),还设计了公司的广告以及其他印刷品,并确立了其独特的家庭风格,他同时还设计建造了公司的一些工业大厦。得益于贝伦斯的设计,通用电气公司的产品在国内和海外市场都获得了更大的成功。

贝伦斯在通用电气公司任职之前曾是杜塞尔多夫一家艺术学院的院长,他在这里开设了許多作坊,培养学生亲手制作的能力而不仅仅只是在图纸上进行设计。与此差不多的时候,各地的艺术学院——其中最著名的是柏林和Breslau的学院——也在进行类似的改革。如同范·德·维尔德在魏玛的艺术工艺学院一样,这些学院的教学方法被证明在一战后对整个德国的艺术和设计教育都产生了深远的影响。

在贝伦斯担任通用电气公司的高级设计师的同一年,一个旨在鼓励企业家认识优秀设计的重要性的组织在德国成立。这个被称为德国制造联盟(Deutscher Werkbund)的组织最初集合了12位设计工程师和12家公司以便为这些设计师们安排工作并支持一项提高制成品质量的活动。贝伦斯、范·德·维尔德以及后来的沃尔特·格罗庇乌斯(Walter Gropius)均是其成员,后者在具备建筑师资格后便随贝伦斯在柏林的建筑业工作。

格罗庇乌斯在1923年曾经承认包豪斯是他博取众家之长的产物,其中有关于工艺和工业化、艺术家和工匠之间的区别以及在十九世纪的英国和欧洲大陆广泛使用的装饰物和设计作用的全面讨论,还有更具体的如第一次世界大战前众多小型艺术学校的改革以及制造联盟的思想,但对格罗庇乌斯影响最大的恐怕就数他在魏玛工艺美术学校的前任范·德·维尔德了。

工艺美术学校在一战期间被关闭,而范·德·维尔德作为一名比利时人也被迫离开德国。在离开魏玛之前他被要求推荐一名继承人来担任学院复院后的工作。范·德·维尔德向当局提供的三个名字分别是奥古斯特·安得尔(August Endell)、赫尔曼·奥布里斯特(Hermann Obrist)以及沃尔特·格罗庇乌斯,均为当时杰出的建筑师、设计师和教育家。

1914年,32岁的格罗庇乌斯被广泛地认为是他那一代人中最有成就的建筑师。他最有名的作品包括他于1910年在莱茵河畔的小镇阿尔费尔德(Alfeld)设计的鞋楦制造厂以及四年后在科隆(Cologne)为制造联盟的展览会设计建造的办公大楼和工厂模型。显而易见,格罗庇乌斯是最现代的思想观念的狂热信奉者。

然而,在第一次世界大战结束时,格罗庇乌斯彻底改变了。在战争的大部分时间里,他一直

是西线战壕里的一名军官。他在战场上经历的机械化的残酷杀戮从根本上转变了他对机器及其影响力的态度。从格罗庇乌斯参加的诸如“艺术工作苏维埃”(Arbeitsrat für Kunst)等政治革命组织上来看,他当时对艺术、建筑和设计在社会中的作用采取了一种既激进又极端保守的态度。

德国当然也发生了翻天覆地的变化。1919年包豪斯建立的那年,1914年之前欧洲工业化最发达、技术最先进的国家业已沦为战败国,企业纷纷破产,货币贬值,通货膨胀,社会动荡,局势不会永远这样下去,然而就当时情况而言,这是教育机构必须面对的现实。

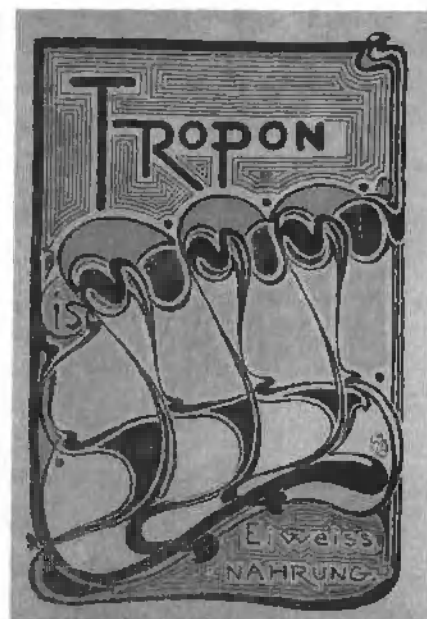
事实上,格罗庇乌斯毫无疑问已经考虑过他的建筑师生涯将暂告一段落并有生以来第一次开始从事教育事业,因为他知道在战争后的一段时间内没有人可以靠设计房子来养家糊口,挣钱的担子(格罗庇乌斯在战争期间娶了维也纳音乐家古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)的妻子且现在已经为人父了)同样可以解释为什么他准备离开柏林前往乡下小城魏玛,因为魏玛同歌德、席勒、巴赫、里斯特、尼采以及其他德国历史上最伟大的文学和艺术巨匠之间的渊源,魏玛的人们更加流连于过去而非现在,他们提倡非冒险主义甚至是保守的观念,并且对一切新事物抱有敌意。

考虑到格罗庇乌斯在开始时的内忧外患,包豪斯能够建立起来简直可以说是个奇迹,更不用说其日后成为了当代最著名最有影响力的艺术学院了。



(左图)在第一次世界大战中,沃尔特·格罗庇乌斯是一名骑兵军官。

(右图)亨利·范·德·维尔德为慕海姆的特洛蓬食品公司制作的具有艺术新风格的石版画1897年。



2

前史

THE PREHISTORY OF THE BAUHAUS

美观和功能

威廉·莫里斯《工艺美术通函》(Arts and Crafts Circular Letter), 1896年

……通常对中世纪的工匠们而言,装饰品是偶尔为之的,如果他做的装饰品并不好的话……至少他还是在制作一只鞋子,一把小刀或一只杯子或任何并非装饰品的东西,但是你们是专做装饰品的,所以请你们记住,一张白纸或一块橡木板是一件漂亮的东西,但别毁了它……

亨利·范·德·维尔德,《关于现代家具的设计和制作的一章》,1897年

……我的理想是数以千计地复制我的作品,当然,这必须在我的监督之下完成,因为我的经历让我知道一件样品在制作过程中由于不诚实或不熟练的操作而丢失其原本的细节是何等之快,因此我期望只有当一个大型工程项目中我的座右铭奏效时再彻底发挥我的作用,这条一直以来指导我社会信仰的座右铭即是:一个人价值的体现是同他一生的工作对其他人的作用或者是改善他们生活水平的程度成正比的……

通过严肃的理性思考,毫无例外地拒绝所有现代工厂无法轻易生产或复制的产品,明白地指定每一件家具或物品的精确结构并且时刻牢记产品必须是易于使用这一原则,我们可以成功地使事物的外表更现代化……正是因为我理解并惊叹一艘船,一件武器,一辆车子或一部手推车是如何简单,连贯而又完美地制造出来,我的作品才能够满足那些仅存的理性主义者,他人看上去奇怪的东西在他们眼里是遵循无可争辩的传统原理,或者说是无条

件地坚决地依据事物的逻辑功用并且毫无保留地诚实对待所用材料而制作的精品。……

亨利·范·德·维尔德,《现代建筑中工程师的作用》,选自《现代工艺美术的复兴》(Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe), 1901年

……有那么一群人,我们再也不能拒绝称他们为艺术家,他们的作品一方面运用了过去未知的材料,一方面又显现出了无与伦比的胆识,甚至超出了大教堂的建造者,我所说的这些艺术家便是工程师,他们创造了一门新的建筑学。……他们像建筑师那样为我们设计建造房屋和大厦,此外,他们使用各种材料建造了崭新的事物——火车头、自行车、汽车、高速游艇以及体现现代工业压倒性力量的机器。……

我已经不止一次地提到了火车头、蒸汽机、机器和桥梁,而英国最早的婴儿车、各类浴室装置、电气吊灯和外科手术器械也都应该作为美观的现代发明而被记住。

这些物品之所以美在于它们恰如其分地体现了自己的作用,当它们由经过适当处理后的原材料制成后就越发美观了,它们可以保持这种美直至贪婪的制造商们用他们的方式进行修饰,从而剥夺了它们的外型,这些事后添加的邪恶装饰总是能够通过某种方式吸引那些对现代美学的真正特征毫无经验并且往往立即被五花八门的表象所欺骗的群众。

阿道夫·路斯(Adolf Loos)[奥地利建筑师和理论家],《装饰和罪恶》(Ornament und Verbrechen), 1908年

……木刻和制作业恶劣的工作环境以及刺绣工和编织工低得可怜的工资是众人皆知的事,制作装饰品的工人必须工作20个小时才能挣到一个现代工人工作8小时的工资,……如果我花同样的钱买一只普通的盒子和一只经过装饰的盒子,那生产工时中的差距就属于工人,如果什么装饰都没有的话——这一情况也许在未来的几千年后会成为现实——工人们只需工作4个小时而不是8个,因为现在一半的工时仍旧花在装饰上。……

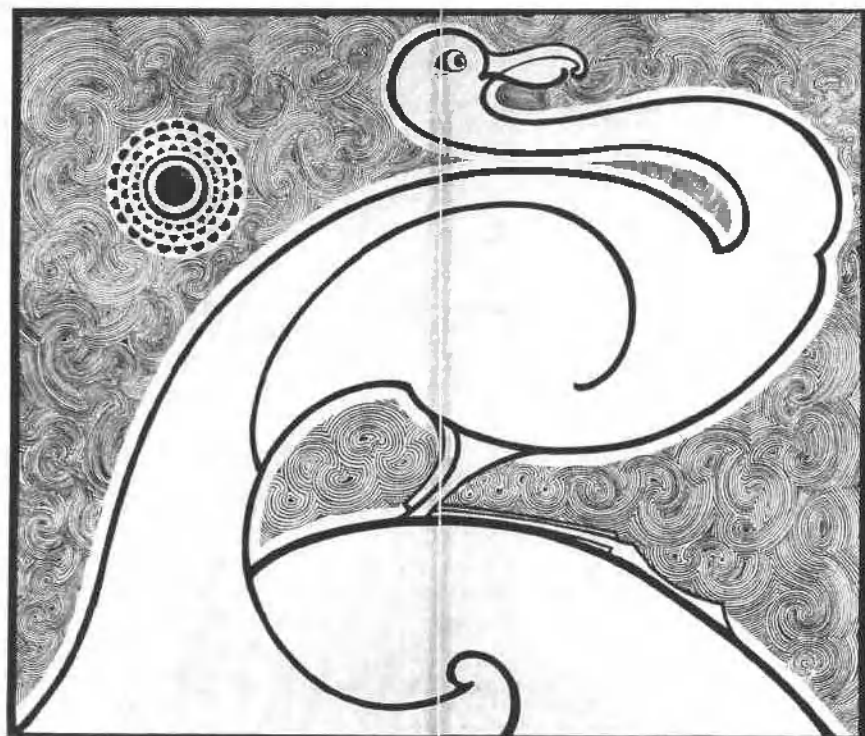
艺术教育变革的前夕

高弗雷·森帕(Gottfried Semper)[德国建筑师],《知识,工业和艺术》(Wissenschaft, Industrie und Kunst), 1852年

……我们有艺术家却没有相应的艺术,国家建立的学院教育人们用盛大的方式来制作艺术,但即便我们把广大的略微有些才干的人忽略不计,才华横溢的天才的数量还是要远远

超过对他们的需求,他们中只有很少一部分可以成功地实现年轻时的雄心壮志,而为此他们更是付出了现实的代价 因为他们不得不在他们的作品中用对过去的幻想来否定现在,他们中的另一些则受到市场需求的支配,竭尽全力四处谋生,在这里,我们的时代所造就的许多矛盾之一再次显现出来,我如何用最简短的语言来描述它呢?如果说艺术现在开始致力于工艺,就像当初工艺致力于艺术那样肯定让人觉得含糊不清——的确,我的意思并不是说非艺术的、基于工艺的态度开始占主导地位了,只有当改进外形的推动力不再是从上而下而是从下而上的进行时候,这句话才能被证实,但即使是这样的解释也不能令人满意,因为类似的情况曾经出现在菲迪亚斯(Phidias, 古希腊的雕刻家)和拉斐尔的时代,也曾频繁出现在古埃及和但凡建筑统治其他艺术形式的时期,最不寻常的是这种自下而上的影响力出现在现在这个建筑学不再占统治地位的时代,……

基本而言,伟大的艺术学院并不比那些普通学校高明多少,那些教授团体们仍需花费大量时间才能认识到自己在普通人眼中显得有多么孤立,……大师和他的学徒之间的兄弟般的关系将标志着艺术学院和工业学校的终结,如果它们仍然保持现状的话,……



在范·德·维尔德的指导下,魏玛工艺美术学校一名学生对装饰的研究。



魏玛, 1910年。维兰德广场 (Wielandplatz) 以及通往魏玛西中心的韦劳恩特大街。若要前往工艺美术学院和艺术学院的话, 就得沿着右边的路 (林荫道) 走大约 50 米 (150 码), 然后在学院路右转。

赫尔曼·奥布里斯特[德国艺术家],《艺术家的艺术教育》(Eine Künstlerische Kunsterziehung), 1900年

……每一个希望成为艺术家的人, 无论是绘画家、雕塑家、建筑师或者是功能和装饰品的制造者, 所有这些年轻人应当花一年时间学习最基本的课程……他们必须致力于一件事: 每天制作他们所看见的每一件事物的精华部分, 即便他们最初的成就微不足道。……

几个月后学生可以根据自己的爱好、兴趣、技术水平和创造力自由组队, 不受任何限制。这样他们的成就便包含了一种发自愿望的内在价值。……

每个学生将再次为他们的每一件作品重新赋予生命, 如果这样能带给他满足感的话, 其作品也势必会有技术上的创新。……

彼得·贝伦斯[德国建筑师和设计师],《艺术学校》,选自《艺术和艺术家》(Kunst und Künstler), 1907年

……今天的工艺美术学校必须同时满足于工艺品对美学指导的需求和工业对艺术推动力的需求, 这两项任务目标一致, 但方法却不尽相同, 通过回归到所有创作工作的最根本的原理中并允许这些原理扎根于艺术的自发性和知觉的内在法则而非作品的机械层面, 杜塞尔多夫学校寻求的是一种协调, 在其能力范围之内, 学生将获得如何通过其关于艺术法则的知识来掌握技术和材料的多重且不完全定义的标准的能力。……

威廉·莫里斯,《工艺美术通函》, 1896年

……为了拥有一座富有生机的艺术学校, 公众必须对艺术产生兴趣, 艺术必须成为他们生活的一部分, 成为水或阳光那样生活中不可或缺的元素。……

魏玛：美术学院和工艺美术学院

1911年大英百科全书第6版中对魏玛的描述

魏玛,德国城市,萨克森——魏玛公国的首都,距莱比锡西南50英里,柏林西南141英里,坐落在伊姆河畔富饶的山谷中。……人口1885年21565,1905年31121,魏玛的重要性并不源于工业化的发展——事实上魏玛的大公们在其统治期间并不赞同工业化,而是来自其同德国文学经典时期的紧密联系,魏玛因此也被人称作“诗人之城”和“德国的雅典”,查尔斯·奥古斯都(Charles Augustus)的统治(1775-1828年)是魏玛的黄金时期,并对该城的特征起到了不可磨灭的影响。

除了经典的历史和现代的发展外,魏玛仍旧保持了大部分的中世纪传统,幸存的古城墙只剩下断壁残垣,但旧城里蜿蜒狭窄的街道和被尖顶房屋包围的市场仍然保留了其如画的诗意,……整座城市中弥漫着对歌德和席勒的回忆,……歌德的天才带给这座城市最美的纪念物是公园……按照“英国”风格布置,没有一道围墙。……

魏玛的历史除去关于查尔斯·奥古斯都及其教廷的部分外可以引起人们兴趣的并不多。……建于1848年的艺术学院……在其教授中出现了一系列非常有名的画家,其中包括普莱勒(Preller),伯克林(Bocklin),卡尔罗斯(Kalckreuth),马克斯·施密特(Max Schmidt),鲍威尔斯(Pauwels),赫曼(Heumann),维拉特(Verlat)和希坦。……

米斯特·施密特,《我在包豪斯的经历》[未标明日期,1947年]

……1910年我17岁时来到了当时被认为是最自由最具活力的艺术学校的魏玛美术学院,我,一个新手,害羞地环顾着周围的作坊,在一个作坊里,学生们正在以一种被古老的大师所启迪的方式作画,另一个作坊内,印象主义者得到了赞赏,点画法则有一批狂热的追崇者,来自巴黎的学生说这些风格已经过时,塞尚(Cezanne)和梵高的风格才是最流行的,而罗丹更是雕塑之神。

人们激烈地为“为艺术而艺术”(l'art pour l'art)的概念而辩护,资格老的学生热情的讨论着传统和现代艺术的问题,我从他们那里学到的东西比我从教授那里学到的还要多。

而学习本身则是单调乏味的,最初是痛苦地描摹古希腊英雄,神和半神的画像,随后是生活中的素材如裸体画像和肖像画,这一过程一般持续几个月甚至几年,终于,在此之后,作为一名高年级的学生,你便可以做自己想做的事了,教授们对我的评价已经很难能让我再进一步;反倒是同学们尖锐的批评让我更上一层楼。

只能创作物品使我很不满,我想我应该可以在颜色和图形的特性以及构成学中发掘出更多东西,但在当时这样做是被禁止的,……

亨利·范·德·维尔德,《工艺美术研讨会》,选自《我们生活的故事》(Geschichte meines Lebens),1962年

……我在魏玛担任艺术顾问被很多人认为是件了不得的大事,……这在其他国家是从来没有过的,那些统治者和政府都未曾考虑过把境况不佳的工艺部门保护起来,……

亨利·范·德·维尔德,致E·冯·波登豪森(E.von Bodenhausen)

1902年6月17日

……艺术家们缺乏技术教育的情况严重,但这种情形是可以改观的,我的学院就是为了解决这一问题而诞生的,……我们最终的目的不是建立一所工业化的艺术学校而是一个试验室,在这个试验室里我将同我的同事们一起考查和预备那些最适合艺术家的和那些对

亨利·范·德·维尔德在魏玛的家中,1910年。



我们的作品有信心的企业家的东西,简而言之,让那些人在尝到物质好处后重新树立信心!……

亨利·范·德·维尔德,致沃尔特·格罗庇乌斯

1915年7月8日

……很少有人从工艺美术研讨会那里寻求帮助或获得建议以至于在几年后我成立了工艺美术学校,为的是使萨克森-魏玛公国的年轻一代更好地获得关于艺术和工艺各个领域的知识。

只要一个企业家或工匠仍处于鼎盛期,换句话说,只要他的产品无论质量如何仍然卖得出去的话,他就不会去寻求艺术家的帮助。当生意变差他必须找艺术家帮忙的时候,他也是抱着向恶魔出卖灵魂以填充自己的钱包的想法去的。而当艺术家无法帮这个惊恐万状的制造商在下一期莱比锡的商品交易会上每件新设计的产品卖出几百件的话,那这个艺术家或者说这个恶魔也就完蛋了!……

朱斯特·施密特,《我在包豪斯的经历》,[未标明日期,1945年]

……学院大楼的对面是工艺美术学校,艺术新运动的代表人物之一,画家和建筑师亨利·范·德·维尔德时任其校长,我曾听他作过一次关于室内设计的精彩讲座,使我对我所受的“纯艺术”教育有了清醒的认识。他的那些投身于所谓应用艺术的学生们往往得不到学院里的美术家的认真对待,经过更细致的分析后我发现这是种傲慢自大的做法。一个所谓的美术家可以在他的画中恣意地发泄自己的情感,而一个想要设计一件家具的人必须严格控制自己的创作冲动。……

亨利·范·德·维尔德,《魏玛工艺美术学校》,选自《我们生活的故事》,1962年

……我希望把魏玛工艺美术学校的教学建立在一种类似工艺鼎盛时期大师和学徒之间关系的基础上,我和其他应用艺术家在“工艺美术研讨会”的合作中相互交换的想法更加强了我的信念,即新学校里追求完美的愿望只可能在互相尊重和互相协作的氛围中实现。……通过3至4年严格训练的课程,有才能的设计师们便可以同那些支配德国以及所有其他中欧国家市场的陈旧保守的习惯相抗衡,而这些恶习直接导致了那些被冠上了“便宜低劣”恶名的产品以及随之而来的不断花样翻新的冲动。……

学校的课程重要根据以下原理而设立。1.参考各种工艺活动的技术绘图。2.应用在工艺各个分支领域的色彩学习。3.在掌握动力学和抽象法后关于工艺各个分支领域的装饰的学习。……

建筑师沃尔特·格罗庇乌斯(Walter Gropius)

沃尔特·格罗庇乌斯,致卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯(Karl Ernst Osthaus)[艺术赞助人和慈善家],柏林,1911年10月31日

……我的目的是尽一切可能贯彻我关于小型房屋工业化的思想,……创新在于设计的工业化。假使我有一盒积木,我可以通过现有建筑公司的帮助,从中选取单个建筑元素来满足当地和个人的需求,没有人需要理解这套系统,在现实情况中,我可以静悄悄地贯彻我的原则(这些原则事实上仅仅是现存的建筑实践的最终结果),并在成功后,谈论我是如何做到的,当然,现实的情况是关于生存的问题,在一项真正项目的框架下,我必须有一套建造一系列小房屋的可行性方案,无论是为了工业还是花园城市,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯
维也纳,1917年12月19日

……我正在逐渐崩溃,……我必须离开这里一段时间,至少找些事干干,不然作为一个艺术家我将会被彻底毁掉,并被这个世界彻底遗忘,……我不要被活埋,所以我必须让自己忙起来,好让人们觉得我还在这里,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯
柏林,12月23日,1910年

……我来到这里参加革命,这里气氛紧张,我们艺术家必须趁热打铁,在我加入的“艺术工作苏维埃”里弥漫着一种意气相投的激进的氛围,创作思想层出不穷,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯
柏林,12月23日,1918年

……在过去的14天里我为了寻找工作穿梭在柏林的大街小巷,但目前仍然毫无进展,我现在已经对将来感到绝望,四年半后(这里指一战——译注),你过去留下的足迹大部分都被抹去了,……

我现在干的事和过去完全不同,这是我一直以来在脑海中反复思考过的——一座学院!同一些志趣相投的艺术家一起,……我希望你在我问你面对面交谈之前暂时不要声张,否则这个谨慎的念头就会在经济困境中夭折,……

沃尔特·格罗庇乌斯给他母亲的信
柏林,3月31日

……”艺术工作苏维埃”带给了我真正的欢乐。自从担任主席以来，我把一切都颠倒过来了，并且从中创造了一些十分有趣、充满活力的东西。……

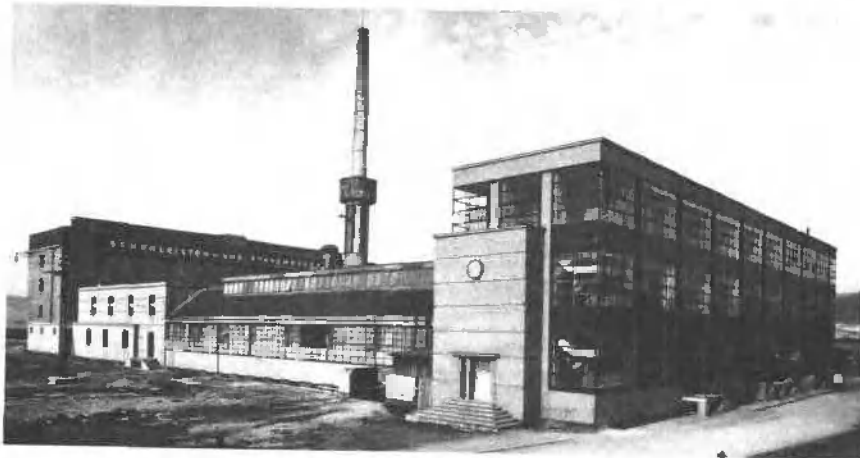
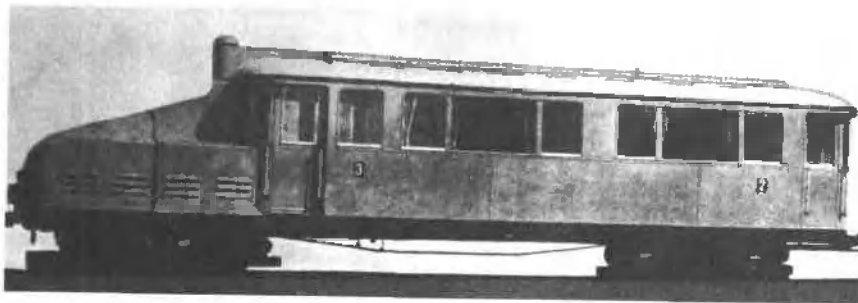
所有重要的艺术家、建筑师、画家和雕刻家会聚一堂。……这一切太美好了。……这种生活便是我一直以天所向往的，而战争的洗涤作用使这一切成为了可能。……

《艺术工作苏维埃宣言》，柏林，1919年5月

……艺术和人必须达成一致。艺术不能再仅仅为少数人提供快乐，而是为所有人的生活带来欢乐，我们的目标是伟大建筑的保护下艺术的融合。……

沃尔特·格罗庇乌斯，《自由民主国家的建筑》，选自《德国革命》(Deutscher Revolutionsalm)，1919年

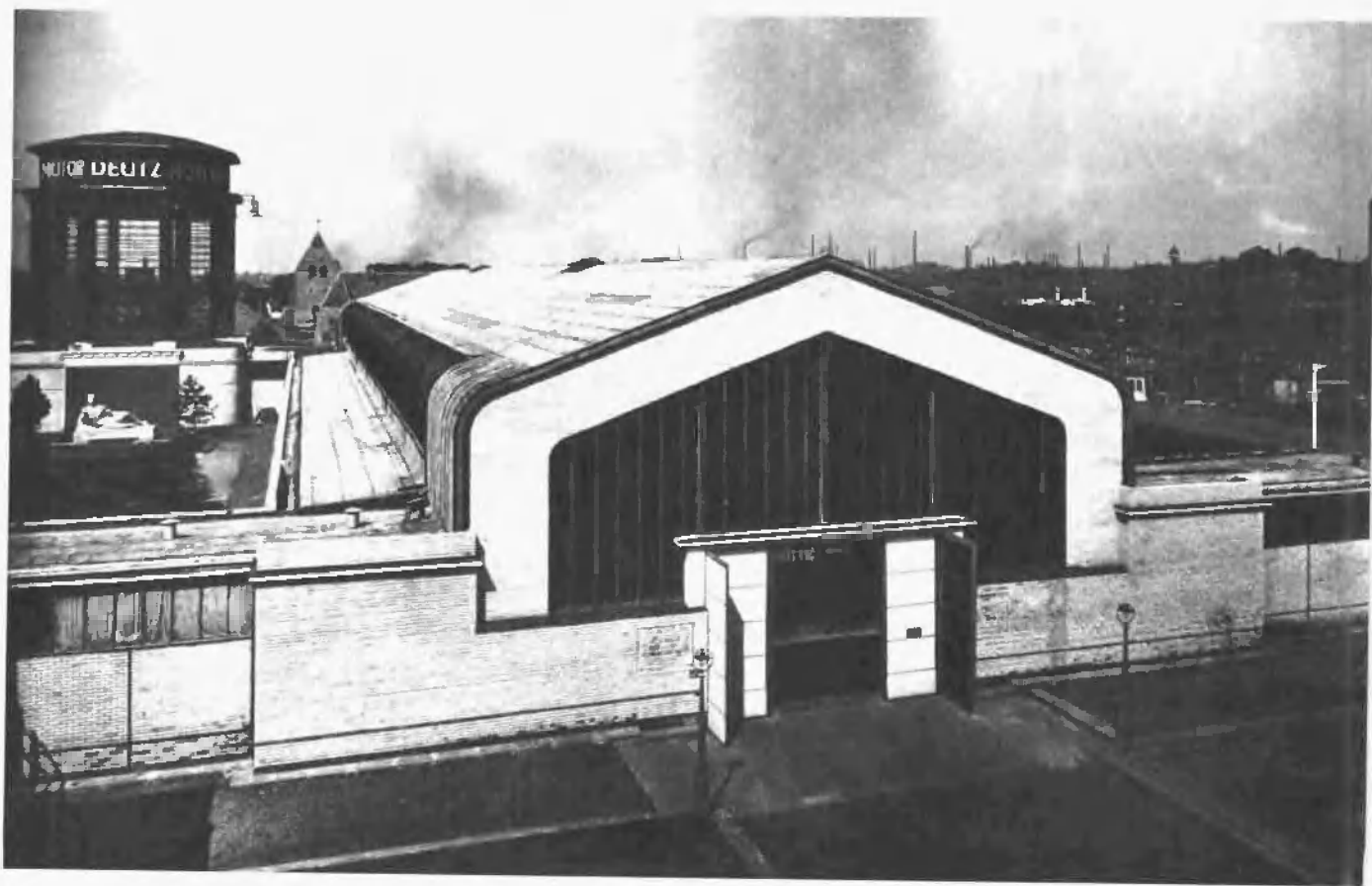
……我们深陷在过去所犯下的罪行的泥淖中，我们无法通过政治革命而获得“解放”，只有通过精神上的革命。资本主义和强权政治使我们这一种族变得无比沉闷，生活的艺术更是被中产阶级的俗人们所压抑，古老王国的资产阶级——漠不关心，没有生气，懒惰而傲慢——已经没有能力维护德国文化……



建筑设计师格罗庇乌斯。
(上图) 火车的柴油机车头，1912年。
(下图) 格罗庇乌斯与阿道夫·梅耶合作实际的法古斯鞋厂，莱茵河畔的阿尔费尔德，1911年，最早期的现代工业建筑之一。

IN DIESEM HAUSE GAB SICH
DAS DEUTSCHE VOLK DURCH
SEINE NATIONALVERSAMMLUNG
DIE WEIMARER VERFASSUNG
VOM 11. AUGUST 1919

【上图】魏玛国家制宪议会选举票。上面的字体是格罗皮乌斯设计的，为魏玛制宪大会在魏玛讨论了好几个月后于1919年8月11日签署的德国宪法。
【下图】由阿道夫·洛布设计的“机械礼堂”制宪院旧址。1914年，该礼堂建造时一度被迫停建及于魏玛国家制宪院前，并在魏玛被毁。



格罗庇乌斯被任命在魏玛的职位

亨利·范·德·威尔德(Henry van de Velde)致沃尔特·格罗庇乌斯

魏玛,1915年4月11日。

……我想简单地问您两个问题,格罗庇乌斯先生:

1. 如果我辞去魏玛工艺美术学校校长职务,你是否有兴趣接替我?(我已在4月1日辞职,但他们要我一直留到1915年10月1日)。
2. 我能在哪里的哪些期刊上找到你的作品?我向教育部推荐了你,奥布里斯特和安得尔。

沃尔特·格罗庇乌斯,致弗里茨·麦肯森(Fritz Mackensen)[魏玛工艺美术学院的院长]

柏林,1915年10月19日

……在我想象中这是一种自主的教学机构,这个机构当然必须从基础发展起来,但又必须在艺术上独立,并且也许在最初和现存的学院协调管理,……在关键事务上我可以根据我自己的思想来操作,……没有限制必须是一个明显的条件,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致恩斯特·哈特(Ernst Hardt)[魏玛剧院的经理]

柏林,1919年1月16日

……范·德·威尔德提议由我接任他在魏玛的工作,我并没有直接回答,而当我从大公那里回来后事情或多或少已经定下来了,由于大公提供的资金还没到位,现在一切都还悬而未决,另一方面,他[范·德·威尔德]的辞职消除了我最主要的担忧,我可以继续在那里工作了,……

沃尔特·格罗庇乌斯给他母亲的信

柏林,1919年3月31日

……我现在同时是范·德·威尔德的工艺美术学校和美术学院的院长,我打算在新增一个建筑部后成立一所崭新的统一化的学院,并命名为“魏玛国立包豪斯”。我现在每月有10000马克的收入,有免费的画室,最重要的是我还有政府委任的保障,我将在4月1日开始,……魏玛人满为患,也许我会考虑租下范·德·威尔德的别墅,……在魏玛我很快获得了教授的头衔,但我拒绝了,你也许马上就会知道为什么了,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致恩斯特·哈特

魏玛,1919年4月14日

……我对魏玛的想法可不简单,……正因为魏玛举世闻名,我坚信这里是为一个知识分子的共和国打下根基的最理想的地方,我可以想象在魏玛的贝尔弗戴尔(Belvedere)山附近建立一个巨大的社区,这里会有公共住宅,剧院,音乐厅以及一座宗教建筑物,每年夏天将在这里举行盛大的艺术节,……

(对页) 沃尔特·格罗庇乌斯的肖像,由魏玛当时最著名的摄影师路易斯·赫尔德(Louis Heid)摄于1920年。



3

第一时期 魏玛, 1919-1925年

THE FIRST YEAR: WEIMAR

包豪斯开始时并不顺利,学院1919年4月成立于魏玛,时间和地点似乎从一开始就预示了它短暂的生命,就时间而言,当时正处于政治和经济空前混乱的时期,而魏玛又是一个极端传统保守的地方,对像包豪斯这样主张创新和激进变化的事物充满了敌意。

包豪斯的对头从一开始就聚集起来了,学院关于培养工匠和振兴艺术工业的新奇计划惹恼了当地的大部分商人和手工艺人,学院合并现存艺术学院的举措引起了当地及附近画家和雕塑家的怨恨,教育家们指责学院的创始人兼首任院长沃尔特·格罗庇乌斯自从十多年前获得建筑师资格后从未涉足教育领域,纳税人对将公共资金挥霍在他们不能理解的



包豪斯学生卡尔·彼得 (Karl Peter) 为在魏玛国家剧院举行的包豪斯开幕仪式设计的邀请函, 1919年3月21日。

这项事业感到愤怒；民族主义者则害怕包豪斯的外国教师和学生培养一种“全球化”的而非德意志的价值观。

1919年的德国是一个打了败仗、受人鄙视和濒临破产的国家，政治局势动荡不安，旧秩序和帝国在战争结束时土崩瓦解，德国皇帝退位并流亡到了荷兰，共和国宣布成立，共产主义运动失败，柏林以及其他大城市的街头巷尾充斥着谋杀和暴力。

直到1919年4月，新宪法和选举仍然不见踪影。当残废的老兵们在街头乞讨和卖火柴的时候，黑市在商贩和骗子的操作下格外繁荣。负责起草新宪法的政治家还在讨价还价——但他们谈判的地方不在动荡的德国首都柏林，而是在被许多人当作文化首都的相对平静的魏玛。政治家们聚集在距包豪斯不远处的国家剧院。尽管这里比柏林安静得多，大批军队仍被调来魏玛保护政治家和对付示威游行。一些部队暂时驻扎在包豪斯的部分校舍内，他们在新宪法签署之前是不会撤退的。

对刚刚掌管包豪斯几个月的沃尔特·格罗庇乌斯来说，军队的存在和紧张的气氛并不是他面对的首要难题。当格罗庇乌斯在战争中提议于魏玛建立一所新的工艺美术学校的时候，旧秩序尚存，那时他很清楚自己该和谁谈判，而现在，在1919年，和谁谈已经不那么清楚了。最重要的是，他不知道谁可以提供资金。事情直到1919年秋天宪法起草选举结束后才逐渐变得明朗起来。德国成为了联邦共和国，每个州都拥有自己的议会。魏玛则成为了图林根州的首府，包豪斯便从那时开始隶属于图林根教育部。

这些新的安排并没有改善经济情况。货币持续短缺，货币价值在通货膨胀的影响下飞速下滑。到1922年，通货膨胀达到了灾难性的地步。经济困难从包豪斯开始的几个月直到最后几年一直困扰着格罗庇乌斯。建立作坊需要相应的装备，教职员需要付给薪水，学生需要住宿、食品甚至衣物。因此格罗庇乌斯在大部分时间里不是在同当局进行紧急磋商，就是在向富人乞求援助，但他也往往可以奇迹般地搞到食物、工具、焦炭和煤。

格罗庇乌斯的麻烦还不止于此。在他的建议下，包豪斯是通过合并其接管的两家现有学院的校舍——范·德·维尔德成立的工艺美术学校以及在同一条街道的另一端（同样由范·德·维尔德设计建造的）老美术学院——而建立起来的。前者在战争的大部分时间里被关闭，其校舍成为了临时的战地医院，后者一直保持开放。在此期间格罗庇乌斯不得不对学生尤其是老师负起责任，其中不少学院传统根深蒂固的老师反对格罗庇乌斯反传统的思想。

这些所谓的“杰出艺术家”们——画家、雕塑家或版画家——对学院的光辉历史引以为傲。格罗庇乌斯不但终结了这家盛产德国最著名艺术家的学院，还宣布他的新学院将不再教授“传统美术”。随之而来不可避免的是怀疑和争吵，且愈演愈烈。直到学院于1920年9月略微改变其形式后才得以平息。

对格罗庇乌斯来说，至少他能够随心所欲地雇用老师了。然而既然格罗庇乌斯关于学院的

计划有悖传统,他从哪里才能找到赞同他的思想并且有足够的才智来实现这一理想的人呢?格罗庇乌斯的目标是开设一门课程,其中工艺技巧将通过艺术敏感和判断力来传授。这便需要那些在工艺和美术上皆有造诣的老师,如此多才多艺的人似乎在德国(或者在其他任何地方)是不存在的,于是格罗庇乌斯不得不同时聘任了在理论上牢固掌握基本美学原理的画家和雕塑家以及拥有专业技术的工匠们,前者被称为“形式大师”(Formmeister),后者则被称为“作坊大师”(Werkstattmeister),两者协同教学,艺术家们告诉学生他们可以创作什么,工匠们则传授如何把作品实实在在的做出来。

这一安排同样产生了问题,因为艺术家并不情愿参与工艺事务,工匠们则讨厌那些他们认为不够资格的人在作坊里指手画脚,作坊大师们同时还指出他们并没有得到同形式大师们同等待遇的承诺,歧视至今还在持续:包豪斯的教员中最著名最受人尊敬的一直是画家和雕塑家,而那些主要的作坊大师的名字,如克里斯蒂安·戴尔(Christian Dell),约瑟夫·哈特维希(Josef Hartwig),马克斯·克雷翰(Max Krehan),就不那么为人所熟悉了。

包豪斯课程中对工艺和制作明确用途物品的强调,以及格罗庇乌斯对传统艺术的敌视让许多学生感到灰心丧气,不仅许多曾经就读于艺术学院的老生,就连许多刚入学的新生,都怀着成为画家和雕塑家的愿望,他们天真的相信他们可以在包豪斯得到正规的艺术教育,当发现只有在有限的自由活动时间里进行不正规的绘画和雕塑训练时,他们开始抱怨,有的甚至转学去了别的学院。

考虑到这样那样的问题(以及当时格罗庇乌斯的婚姻危机),包豪斯能够顺利地捱过最初的几个月已经很了不起了,但学院不单单是捱过来了,事实上它最终繁荣了。

学院之所以能办成功的原因之一是自其建立以来一直伴随它的强烈的乐观主义,格罗庇乌斯写下的宣言和教学大纲以及他所作的阐述其思想和计划的慷慨激昂的演说在学生、政治家和企业家的眼里看起来虽然是积极向上的乌托邦主义,但也不乏对现实障碍的头脑冷静、敏锐的分析。

格罗庇乌斯的声明的灵感完全出于他在战争浩劫后建立新世界秩序的愿望,他希望包豪斯最终可以成为有识之士的团体,他们一起生活工作,为整个社会树立榜样,包豪斯的成员们通过艺术设计来改变环境,提高所有人的生活质量。

格罗庇乌斯的声明同时也反映了其对经济问题的考虑,他说,包豪斯不会将学生培养为画家或艺术家,因为没有人会购买艺术,每个学生必须掌握一门手艺,因为一个熟练的工匠是总能靠自己谋生的。

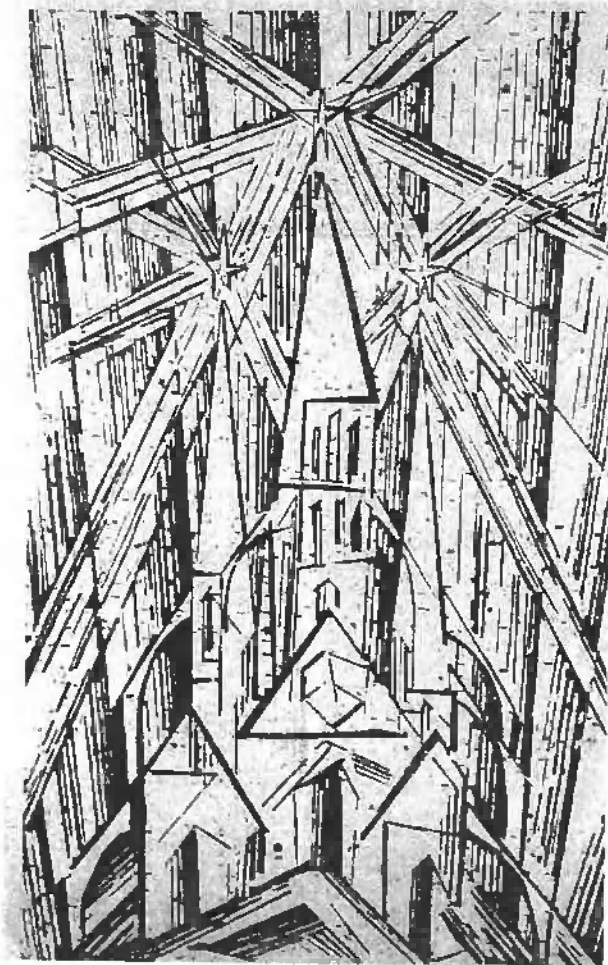
然而格罗庇乌斯对技能的鼓吹不仅仅是出于经济因素的考虑,他相信艺术正陷入了一场危机,而问题的根源是比这场战争更为深层次的东西,格罗庇乌斯认为艺术从文艺复兴时期便开始衰退了,从那时开始,由于画家和雕塑家们寻求更高的社会地位,艺术同工艺之

间的传统联系开始变得疏远。艺术和工艺以及艺术家和工匠之间也因此产生了藩篱，而这两方都没有好处。如果艺术和工艺想要再度繁荣，那这些藩篱就必须被拆除，艺术家和工匠之间也必须重新开始合作。

作为一名建筑师，格罗庇乌斯相信建筑在所有视觉艺术中是至高无上的，因为建筑物体现了绘画、雕塑和手工艺的完美结合，格罗庇乌斯用一幅假想中的中世纪教堂的木版画阐述了他的包豪斯宣言，因为他认为只有在中世纪欧洲伟大的哥特教堂的建造中才体现了雕刻匠、彩色玻璃的造匠、浮雕画家、铁匠、织工、金匠和银匠同泥瓦匠、建筑师的通力合作，他们一起创造了艺术历史上最完美的建筑物。

中世纪教堂和格罗庇乌斯所坚信的建造这些教堂所需的条件成为了包豪斯的原型，格罗庇乌斯发明了“包豪斯”一词不仅因为它取自德语“bauen（建筑物，房屋）”一词，还因为它使人联想到了德语“Bauhütte”，即中世纪建筑师和石匠的行会，共济会（Freemasonry）的前身，包豪斯将成为现代的共济会，在这里工匠们可以齐心协力打造出使艺术和工艺完美结合的建筑物。

（左图）里昂耐尔·费宁格为包豪斯宣言和教学大纲设计的木刻插图，1919年，它随后被命名为“社会主义大教堂”（The Cathedral of Socialism）。（右图）《包豪斯教学大纲》的第一页，1919年，把这份文件里相对传统的排版同包豪斯后期的美术设计相比较是十分有趣的。



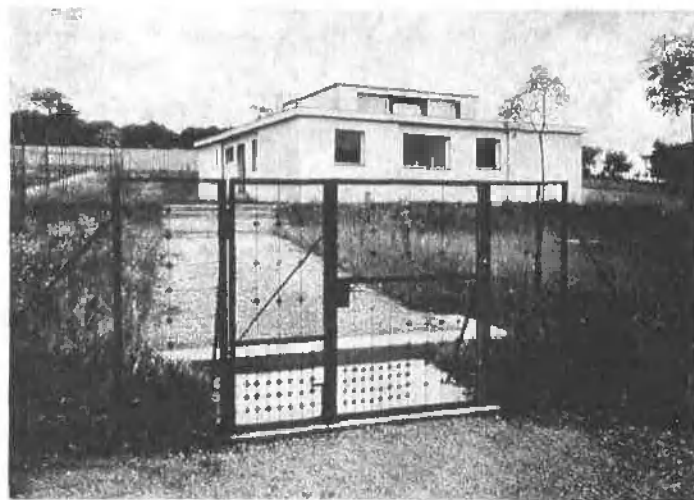
从共济会得到的启发解释了为什么包豪斯从一开始就采用了如此不寻常的形式。它在许多重要的方面不同于当时所有的艺术和工艺学校。首先，教师和学生并非他们所为人熟知的那样。教师被称为“大师 (Master)”，学生则根据他们的成就等级被称为“学徒 (Apprentice)”或“熟练工 (Journeyman)”。包豪斯本身不组织考试，而是由被合法授权的当地行会来考核学徒是否有资格被提升为熟练工或大师。

所有这些中最重要的也许就是作坊的安排。每个学徒必须参加一个作坊。在这里他(她)将通过实际操作而非理论学习来掌握一门手艺。就像任何传统行会中的学徒那样，这里同样考虑了实际和理论上的因素。格罗庇乌斯希望学院最终可以靠销售作坊制作的产品来自给自足。同时还能为学徒提供一定的收入。如果能成功的话，包豪斯完全可以通过作坊来养活自己而不需要倚赖政府的财政。因此，包豪斯从刚开始就在院长之外还有一名商业经理来打理财政事务。

包豪斯出版的《包豪斯的实验住宅》(于露思街住宅)一书的封面。该书由莫霍利-纳吉设计。

EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES

EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES



ALBERT LANGEN
VERLAG MÜNCHEN

3

BAUHAUSBÜCHER

考虑到格罗庇乌斯对建筑的重视以及他关于艺术和工艺只有在大型建筑工程中才能重新结合的信条,包豪斯在许多年内从未开设过建筑课程就显得十分古怪。这是因为格罗庇乌斯相信,一个建筑师如同画家或雕塑家一样必须至少掌握一门工艺技术,当然越多越好。学生们只有在后期才能继续进行专业的建筑培训,而这些培训至少在开始时必须在其他学院进行。如何在建筑工程中进行合作可以通过许多不同的途径获取经验。尽管如此,一些学生和大师再三要求在学院里开设一间建筑作坊。

格罗庇乌斯在魏玛包豪斯始终坚持他个人的建筑习惯,他根据委托工作——大多是为富人设计建造住宅——并将家具和附件的合同转包给学院的作坊。然而,这样的委托很少,且不单是因为经济大气候影响了对新建筑物的需求造成的,1920年格罗庇乌斯接下了一个大任务,帮他最好的朋友之一阿道夫·萨默菲尔德(Adolf Sommerfeld)在柏林设计建造一座别墅。这间基本上由木头建造的大房子同格罗庇乌斯之前所设计的都不同,整个工程为学院的许多作坊提供了珍贵的经验(更不用说经费了)。装饰木刻、家具、墙帷、榻面料和彩色玻璃窗都是由包豪斯作坊的学徒们现场制作的。

学院没有建筑部门可以根据格罗庇乌斯的教育哲学来解释,同样地,包豪斯课程最新颖的地方,即初步课程(Preliminary Course)也可以这样来解释。没有任何艺术学院或工艺美术学校有类似的课程。顾名思义,初步课程是为新生设计的,课程持续半年(一个学期),学生们在选择作坊之前应该成功地完成初步课程。

简单地说,初步课程主要包括基本工艺以及更重要的同所有艺术活动相关的基础知识:色彩、图形、纹理、成分等等。格罗庇乌斯知道光有熟练的技术还不足以制造高质量的产品。技术还必须被赋予高层次的艺术感性认识,初步课程正是为这个目的而设计的。但首先,它必须开放并鼓励每个学生的创作潜力。

初步课程是约翰·伊顿(Johannes Itten)设计并由其主讲,伊顿曾是一名小学教师,并在维也纳开设过自己的艺术学校。作为格罗庇乌斯最早雇用的教师之一,伊顿对创造力和自我表现有着独到的见解,这一点在他反传统(有时甚至是古怪)的教学方法中得到了体现。伊顿同时还是一个叫“拜火教”(Mazdaznan)的奇怪宗教团体的主要门徒,该教会的部分信仰和仪式也被写入了初步课程中。

如果说作坊的活动以实践为主的活,初步课程则明显地偏向理论和形而上学。尽管许多学生承认课程帮助他们消除了许多偏见并为他们在作坊的实践活动提供了准备,相当一部分数量的学生对伊顿要求的各种稀奇古怪的正式练习和精神讨论从开始的迷惑不解直至最后彻底沮丧。

伊顿指导了初步课程,但初步课程并非由他一人讲授,其他大师——其中最著名的是画家瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)和保罗·克利(Paul Klee)——帮助他进行教学。他们设计并教授了他们自己独立的关于色彩、图形和成分的课程。这些以入门为主的课程实

际上高度理论化,并掺杂了教师自己的哲学思想,致使许多学生难以理解。随后,在伊顿离开包豪斯并由拉兹洛·莫霍利-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)和约瑟夫·艾尔伯斯(Josef Albers)接管其工作后,初步课程中才加入了更多的实践元素并为随后的作坊活动提供了更合理的入门课程。

伊顿、康定斯基和克利是格罗庇乌斯为包豪斯最早聘任的教师,他们都是画家。鉴于格罗庇乌斯坚持学院内不开设艺术课程,他们同其他画家和雕塑家如里昂耐尔·费宁格(Lyonel Feininger),格哈特·马克斯(Gerhard Marcks),罗塔·施赖尔(Lothar Schreyer),乔治·穆希(George Muche),奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)和拉兹洛·莫霍利-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)的任职是出于更广泛的考虑,这些艺术家们中的大部分——如果不是全部的话——都是不屈的改革者和口齿伶俐的理论家,他们是先锋派的代表人物,是思想家和雄辩家。

然而,包豪斯某些画家所培养的思想却成了学院最初几年的问题之一。他们倾向形而上学的思维,强调艺术和设计的精而非物质方面,他们重理论(当然还包括建立作坊并使其运行的资金困难)的结果是学院在有些时候讨论多于行动,构思多于制作。伊顿浪漫、超脱有时甚至极端的思想把包豪斯和他的学生引上了一条不归路,尽管这条路看起来风景如画。

伊顿的一些同事——其中最著名的是乔治·穆希(他帮助设立了初步课程并担任了编织作坊的形式大师)——赞成他的思想,但大部分人,包括奥斯卡·施莱默(石刻作坊形式大师,1923年后任包豪斯剧院经理),持反对意见。当格罗庇乌斯逐渐意识到包豪斯正在背离他当初的概念越走越远,他不无偏见地把一切归咎于伊顿,后者在1923年被迫辞职。

但伊顿决不是冲突的唯一原因。一场关于机器的社会地位以及包豪斯的课程必须在何种程度上反映科学技术的争论掀起了轩然大波,教师会议中由此引发的唇枪舌战的激烈程度远远超过了伊顿的去留问题。

到了1920年年底,包豪斯成立不到18个月的时候,格罗庇乌斯似乎正处在修改他关于工艺和工业设计的思想的过程中,1921年当荷兰风格派的创始人西奥·范·多斯堡(Theo van Doesburg)定居魏玛后,格罗庇乌斯对学院发展方向的疑惑日益加深,范·多斯堡尖锐地批评了包豪斯及其教师,并在他自己的学院里教授相对的课程,吸引了一部分对伊顿和他的神秘学失望的学生。

尽管格罗庇乌斯坚决否认,包豪斯现在的发展方向——设计上更趋理性和功用性,并接受机器所带来的好处——与范·多斯堡的存在有很大的关系。作坊的作品甚至开始露出风格派学院对其的影响。举个例子,马塞尔·布劳埃(Marcel Breuer)抛弃了他在早期家具设计中的自然原始主义,在椅子的外观和制作过程中借鉴了风格派格里特·里特维尔德(Gerrit Rietveld)的做法。

1923年对包豪斯而言是极为关键的一年,伊顿于复活节离开(前往拜火教会在瑞士苏黎

世的总部),取代他负责初步课程的是匈牙利构成主义者拉兹洛·莫霍利·纳吉,他的助手是约瑟夫·阿尔伯斯,学院最早获得教师资格的少数几个毕业生之一。

穿得像个车间工人,对形而上学那一套嗤之以鼻的莫霍利·纳吉就其个人而言很讨人喜欢,但他毫不妥协的艺术哲学以及在某些人看起来对机器的过分崇尚却并不合所有人的胃口。包豪斯教师中的画家,尤其是费宁格和克利,开始对莫霍利·纳吉在金工作坊,特别是初步课程中日益提高的影响力而感到惊恐。

尽管克利和康定斯基仍旧按照几乎没怎么改变的模式设计初步课程,莫霍利·纳吉和阿尔伯斯却不喜欢这种强调艺术创造的主观和情感方面的做法。他们希望强调的是材料的理性功用以及各种技术的使用,尤其是像摄影这样的新的技术手段。

体现这一时期包豪斯发展方向转变的最好的例子不外乎对萨默菲尔德别墅(Sommerfeld Villa)和霍恩街住宅(Haus am Horn)之间的比较,后者是为1923年的包豪斯展览设计建造的,这两幢由包豪斯作坊负责装饰和设计的建筑物均是建筑师、工匠和设计师密切合作的产物。前者完全用木材建造,具有表现主义的独特风格,而使用新材料建造的后者则是现代、理性、功能和机械化的体现。

霍恩街住宅是1923年8月至9月举办的包豪斯展览的核心部分,由乔治·穆希在格罗庇乌斯的监督下设计完成(教师和学生否决了格罗庇乌斯的设计),住宅建在霍恩街这条安静的山间林荫道上,可以鸟瞰魏玛最著名的公园。在这幢一层楼的平顶立方体建筑内陈列着包豪斯制作的纺织品、家具和厨房用具。

别墅同时还向人们证明了真正功能性的房屋——尤其是大批建造时——能有多便宜。简单易用是建造时的首要考虑。所有的平面都易于清洗,房间四通八达。在厨房,所有的碗橱和抽屉都垂手可及。儿童房内挂满黑板,孩子们可以随心所欲在上面涂鸦。这幢别墅是由三年前格罗庇乌斯和包豪斯设计建造的柏林别墅的主人阿道夫·萨默菲尔德赞助建造,并成为一系列顾客可购买的样板房中的第一座。但由于德国马克的恶性通货膨胀在1923年达到了最高点,该别墅最终因为找不到必要资金和潜在顾客而成为世上独一无二的一座。

尽管面临严重的经济困境,包豪斯展览本身以及伴随展览连续一周的特别活动、演讲和音乐会在国内和国际上都取得了巨大的成功。但就魏玛而言,学院仍没有完全融入这个城市。

有段时间魏玛当局不断要求格罗庇乌斯将包豪斯内的活动以展览的形式公开展示。起初格罗庇乌斯反对这么做,实在是没什么值得展示,而且如果把包豪斯刚取得的这点成绩公诸于世很可能导致更大的误解。然而,到了1922年,格罗庇乌斯意识到举行一次展览会可以帮助他巩固包豪斯朝功能设计和工业生产的发展方向。

展览主要包括包豪斯作坊的产品精选、(包豪斯内的)现代建筑的照片展览、教师作品展(魏

玛博物馆)以及霍恩街住宅,除此之外,还有其他一些吸引人的东西。施莱默为包豪斯某建筑物的大厅制作了一幅大型壁画,而楼上的壁画则由赫伯特·拜尔(Herbert Bayer)绘制。

8月15日至19日这四天被定为“包豪斯周”。格罗庇乌斯、康定斯基和荷兰建筑师J.J.P.渥德(J.J.P.Oud)分别做了演讲。“包豪斯周”期间还演出了施莱默“三人芭蕾(Triadic Ballet)”和“机械芭蕾(Mechanical Ballet)”,斯特拉文斯基(Stravinsky)、布索尼(Busoni)和亨德密特(Hindemith)作品的首演以及探索慢动作效果的科技电影。

格罗庇乌斯的题为“艺术和技术:一种新的统一”(Arts and Technology: A New Unity)的演讲标志着他已经摒弃了中世纪化的工艺浪漫主义和乌托邦情结,这是一个及时的转变,因为柏林此时已经开始着手制订稳定货币和获取国际贷款的计划,这些计划逐步改善了德国的经济并在1924年后使德国工业重新跻身世界前列。

不少于1万5千人,包括许多来自外国的,来到魏玛参观了1923年的展览,报界对展览给予了一致的好评。

但即使在最成功时期的包豪斯仍然被许多问题所困扰。1923年新政府在柏林执掌政权后,由来自左翼和右翼的激进分子组成的示威游行席卷全国,威胁要颠覆新政府,军队被派驻魏玛维持和平,军方怀疑格罗庇乌斯与左翼分子有染,但在搜查其住所后没有发现任何可以指控他的证据。12月新政府垮台,到了1924年初,民族主义者在图林根州占据优势,最早在德国地区政府中任职的纳粹均是图林根州的内阁成员。

在魏玛当局的民族主义者眼里包豪斯永远显得太“四海大同”了,它忽视了“德意志”的文化价值;学院的犹太教师和学生太多,并且在雇用康定斯基等外国人的过程中表现了其布尔什维克思想。学院开始鼓吹着要同工业界建立密切的联系,这使得当地那些最保守的工匠们比过去更强烈地反对包豪斯,对普通市民来说,他们一向对政府将税收所得花在这么一所古怪的学院上表示愤怒,因此也更容易接受反包豪斯的宣传。

1924年9月,图林根教育部长通知格罗庇乌斯预算将被削减一半,并且警告学院教师们可能会在1925年3月后被全体解职。1924年底教育部官员在参观了包豪斯后宣布当前能够提供的教学合同有效期最长不能超过6个月,3天后格罗庇乌斯和大师议会公开宣布包豪斯将于1925年3月关闭,此举激起了国内外报界的强烈反响,世界范围的艺术界权威人士纷纷表达了他们的失望和遗憾,似乎包豪斯已经走到了它的尽头。

然而格罗庇乌斯很快收到了一些更自由前卫的德国城市的邀请,其中包括法兰克福和布雷斯劳(Breslau),它们看中的不仅是著名的包豪斯给城市带来的声望,更重要的当地产业将从学院中收益非浅。经过一系列讨论和在最具潜力的候选地的考察后,格罗庇乌斯和大师议会接受了位于魏玛东北的安哈尔特(Anhalt)州首府,距柏林更近的德绍的邀请,包豪斯的第二阶段即将拉开帷幕。



位于柏林郊外达勒姆(Dahlem)的萨默菲尔德(Sommerfeld)别墅封顶仪式的节目表,1920年12月18日,由包豪斯学生马丁·约翰(Martin John)设计,别墅由格罗庇乌斯和阿尔诺夫·梅耶设计,包豪斯的作坊负责家具制作和装潢。

包豪斯宣言

沃尔特·格罗庇乌斯,《包豪斯宣言和教学大纲》(Manifesto and Programme of the Bauhaus),魏玛,1919年4月

所有创造活动的最终目标是建筑!为建筑进行装饰曾是美术最崇高的作用,而美术对伟大的建筑也是不可或缺的。今天,美术和建筑完全被割裂了,所有手艺人必须通过自觉的协作才能挽救这种局面。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。有了这种认识之后,他们的作品就会充满真正的建筑精神,作为“沙龙艺术(Salon Art)”,这种精神已经荡然无存。

老式的艺术院校无法达成这种的统一,说真的,既然艺术是教不会的,它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。图形设计师和实用艺术家的天地里只有绘图和绘画,它最终必须变回一个建造作品的世界。比如说,现在有一个年轻人在创作中获得乐趣,如果他像前人一样,一入行就先学会一门手艺,那碌碌无为的“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,从而获得更大的成就。

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”是不存在的,艺术家和工匠之间没有实质性的区别,艺术家就是高级的工匠,由于天恩照耀,在出乎意料的某个灵光乍现的倏忽间,艺术也许会不经意地从艺术家的手中绽放开来,除此之外,手工艺基础对每一个艺术家都是必不可少的,这一基础是创作力的主要源泉。

因此,让我们创立一个新型的手工艺人行会,取消艺术家和工匠之间的等级差异,再也不用它竖起妄自尊大的藩篱,让我们一起期待,构思和创造未来的新建筑,融所有元素——建筑和雕塑和绘画——于一体,有朝一日,它将从成千上万的工人手中冉冉升起,直指上苍,水晶般清澈地象征着未来的新信念。

魏玛国立包豪斯教学大纲

魏玛国立包豪斯是在合并萨克森公爵美术学院和萨克森公爵应用艺术学院且增加了一个新的建筑部的基础上建立起来的。

包豪斯的目标

包豪斯致力于将所有的创造活动联合为一个整体,将所有实用艺术学科——雕塑、绘画、应用艺术和工艺——作为新建筑学的一个不可分割的部分而重新统一起来。包豪斯的终极,或许也是长远的目标是统一而整体的艺术作品——伟大的建筑物——其中建筑艺术和装饰艺术之间不存在任何区别。

包豪斯计划把各种程度的艺术家、画家和雕塑家培养为全面的工匠或独立的创作艺术家。

并建立一个包括杰出的艺术家-工匠和学生的工作团体,他们懂得如何在整体上——从结构、地基、建造、装饰直到家具陈设——使建筑物达到精神上的统一。

包豪斯的原则

艺术创造是独立于并且优于其他所有方法论的,艺术本身无法被教授,但工艺却可以,建筑师、画家和雕刻家都是原始和真实意义上的工匠,因此,所有学生必须在作坊或其他实验场所接受全面的工艺训练,作为所有创作工作的必要基础,我们将逐步扩充自己的作坊,并同校外作坊签订学徒协议。

学院为作坊服务并终有一天和作坊合二为一,因此包豪斯里没有老师和学生,只有大师、熟练工和学徒。

教学方式取决于各个作坊的性质。

由工艺技巧发展而来的有机形式。

避免千篇一律,提倡创新和个人自由;课程设置严格。

大师和熟练工的考试根据包豪斯大师议会或独立团体的行会条例进行。

学生帮助大师完成作品。

委托也可以授予学生。

以展览会或其他活动的形式同当地居民一起参与公共生活。

展览制作中为解决如何在建筑空间展示图画和雕塑等新问题的新尝试。

培养大师和学生在工作以外的友好往来,举办戏剧、演讲、诗歌、音乐、化妆舞会等形式轻松的正式聚会。

教学范围

包豪斯的教学包括艺术创作的所有理论和实际领域。

A 建筑学

B 绘画

C 雕塑

包括各个工艺分支。

学生接受的训练包括(1)工艺制作,(2)绘画和(3)理论知识。

(1)工艺制作训练——在学院自己的作坊或其他有教学合同的作坊内——包括:

a)雕刻、石刻、粉刷、木刻、陶艺和石膏模型

b)锻造、制琐和金属铸造

c)橱柜制作

d)油漆、玻璃彩饰、镶嵌和瓷釉

e)木版雕刻、宝石雕刻、印刷术和雕镂

f)编织

工艺制作训练是包豪斯所有课程的基础,每一个学生必须至少掌握一门。

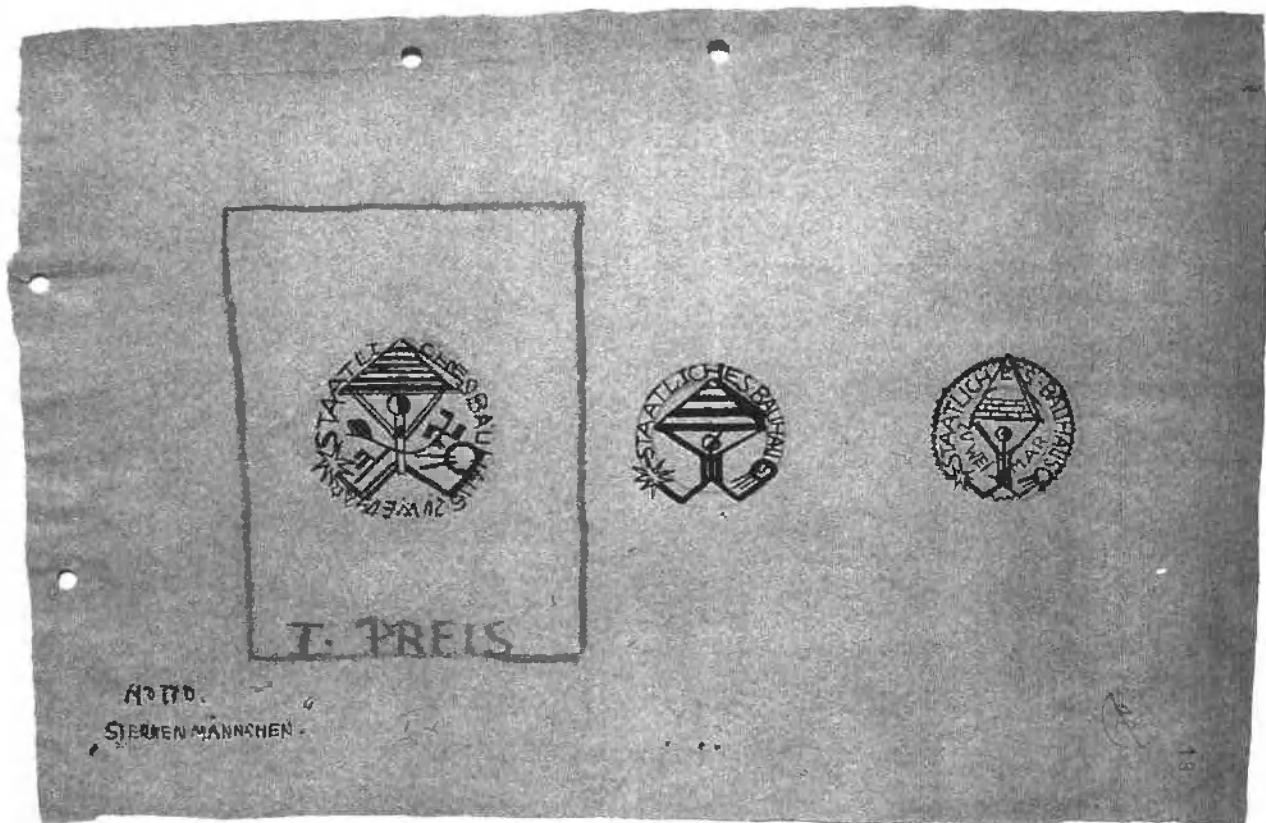
(2) 绘画训练

- a) 根据想象和回忆自由画草图
- b) 绘制头像、裸体像和动物
- c) 风景画、静物素描
- d) 构图学
- e) 壁画、版画和装饰画
- f) 装饰品设计
- g) 刻字、绘制字母
- h) 建筑工程草图
- i) 室外设计、花园设计和室内设计
- j) 家具和工具设计

(3) 理论知识

- a) 艺术史——非艺术风格史，而是强调对历史方法和技术的理解
- b) 材料学
- c) 活体解剖学
- d) 物理和化学色彩学
- e) 理性绘画法
- f) 基础簿记学、合同拟订、合同转包

学生卡尔·彼得在包豪斯官方图案设计比赛中的获奖作品，1919年。



g) 艺术和科学各领域的一般性讲课

教学划分

教学课程包括三个阶段：

- (1) 学徒教育
- (2) 熟练工教育
- (3) 初级大师教育

个别单独教学由具体大师根据课程总体框架和每学期的时间安排自行修改决定。

为了给学生们提供一套尽可能多样化而全面的技术和艺术训练，教学时间表的设计尽量做到使建筑、绘画和雕塑的学生能够相互选修部分课程。

入学

在条件允许的情况下，任何人，无论性别年龄，如果没有不良犯罪记录，只要其先前的学习得到包豪斯大师议会的认可便可入学。学费为每学年180马克（学费计划随包豪斯收入的增加而逐年递减），此外，学生还必须一次性支付入学费20马克，外国学生学费加倍，如有任何问题，请联系魏玛国立包豪斯秘书处。

奥斯卡·施莱默在包豪斯的日子。他的书信和日记为在包豪斯的生活提供了最生动的记录。



1919年4月

魏玛国立包豪斯教务处, 沃尔特·格罗庇乌斯

印象

乔那斯·德里希 (Johannes Driesch) [学生], 致丽迪娅·德里希-福卡 (Lydia Driesch-Foucar),
[魏玛], 1919年10月10日

……我告诉你, 这里真是太不可思议了, 这里的食堂是我迄今为止见过的最奇妙的地方。只需要付3.5马克就可以把自己喂饱一整天: 两顿早饭、一顿午饭、下午四点的咖啡、晚餐, 还有各种小食——这些东西估计你连四分之一都吃不下, 我在这里还能工作——陶工旋盘、陶艺部, 应有尽有, 费宁格人非常好, 最重要的是, 我在这里找到了真正的伙伴……我们有着共同的愿望和共同的目标, 这一点也反映在了我们的学生会议中, 大家思想一致。各种艺术和工艺表现形式吸引了大部分的学生……

乔那斯·德里希, 致丽迪娅·德里希-福卡

[魏玛], 1919年10月16日

……前天我们干了一件了不起的事: 我们组成了一支包括小提琴、鲁特琴、单弦提琴、奥卡利那笛、口琴和锅盖的乐队前往格罗庇乌斯的住所, 并在凌晨1点为他演奏了一首小夜曲。当格罗庇乌斯在窗口出现时, 我们高声呼唤他下楼, 然后我们像一支凯旋的隊伍般把他领到了正在举行聚会的食堂, 接着我们跳舞直到4点。太美妙了, 这个地方简直让人难以置信: 老师和学生们就像一个大家庭, 包豪斯的人可以做任何事情, 想要什么就可以得到什么, 你可以花50芬尼在国家剧院观看《伊菲吉尼亚》(Iphigenia), 诸如此类, 但首先是这里的课程! 雕塑家马克斯, 我的老师, 非常优秀。在这周的前三天里, 我们每天早上练习绘画, 画人像和裸体画, 下午课程都是技术方面的, 每个人都可以自己尝试制作, 在这周最后的三个早晨是自由时间, 每个人都可以干自己想干的事。昨天我开始自己进行创作, 我告诉你, 我已经好久没有像这样工作过了!……

奥斯卡·施莱默在莱比锡开往德雷斯頓的列车上给他妻子塔特·施莱默的信, 1920年7月13日

……我在魏玛见识了各种各样的事情, 包豪斯的院长格罗庇乌斯邀请我在那里建立一间作坊, 完全按我的意愿, ……这是个美丽、安静的地方, 包豪斯年轻、充满活力的学生在这里闲荡, 他们中的许多穿着类似俄罗斯上衣的服装, 我在食堂吃饭, 很便宜, 就连院长也在那里吃饭, 包豪斯受到保守主义者的强烈反对, 他们想做更多的事, 但却因为没钱什么也做不了, 只能玩游戏。……许多人都离开了。……

排除万难

海尔·凯默 (Herr Kammer) [包豪斯的商业经理], 致沃尔特·格罗庇乌斯



翁贝托·波丘尼，《罗马人》(Roman)，1925年，布上油画。



费尔南·费宁格，《埃尔福特的主脚斯堡》(Barfüsserkirche in Erfurt)，1924年，布上油画。

魏玛, 1919年4月15日

……学生宿舍的紧缺已经十分严重, 因此我建议年轻的大师们可以暂时得到允许睡在他们的作坊里, ……

沃尔特·格罗庇乌斯写给学生会的秘密备忘录, 1919年10月14日

……我成功地弄到了几辆矿车, 可以把煤直接从矿山运来。运输过程需要学生的帮助。我们需要三人一组的两队学生帮忙运煤。在这里的学生也必须帮忙卸货来减少开支。否则学院的预算将入不敷出。

我请求你们立即作出答复, 告诉我学生是否愿意响应我的号召。我们愿为前往矿山的学生每周提供一顿免费的午餐。共有两部矿车, 工作三天, 三天内是否使用同一批学生由你们自由决定。

这件事不能在城里公开。因此我希望能让学生在学生会里秘密讨论这个问题。……

艾尔玛·马勒(Alma Mahler)[格罗庇乌斯的妻子]对1920年魏玛的描述,《我的生活》(Mein Leben), 1963年

……3月20日我们搬进了沃尔特·格罗庇乌斯的公寓。……我对魏玛的第一印象现在已经不如当年那么差了。……排水沟未经处理, 一股恶臭弥漫在街道上。饮用水必须去很远的地方取。最让人厌恶的是工人们不让尸体被掩埋。……

今天人们在为示威游行中被杀的工人送葬, 送葬的队伍经过了我的窗户。我看到无数的标语上写着“罗萨·卢森堡(Rosa Luxemburg)万岁! 利伯内希特(Liebkecht)万岁!”……

沃尔特·格罗庇乌斯, 致图林根文化部

魏玛, 1920年3月31日

……没有材料和工具我们无法工作! 如果无法尽快得到帮助, 我对包豪斯的未来持悲观态度, 因为无法工作, 许多学生不得不被迫或主动离开了学院。……

海尔·凯默, 致沃尔特·格罗庇乌斯

魏玛, 1920年7月28日

……八月期间食堂使用率不高。如果每天只提供午餐将可以节省不少燃料。……

格罗庇乌斯任院长

沃尔特·格罗庇乌斯为魏玛的工艺品代表所作的演讲, 1919年春天

……先生们, 我们现在达成了目标……当美术和工艺互相渗透, 今天, 美术和工艺似被一堵墙般分隔开来, 工匠——工业也一样——需要艺术家那种具有融合和重塑功能的创造力。

另一方面,艺术家则缺乏能够使他自信地加工材料的工艺基础。在文化繁荣的时期,艺术和工艺之间的界限是很模糊的,每个工匠都是艺术家,而每个艺术家又是工匠。这些人最严肃的活动便是建造——生意永远是第二位的,哥特时代德国就是这样的情形,而现在也必须这样,艺术家和工匠完全是一回事,他们是一体的,如同工艺或应用艺术和建筑。……

里昂耐尔·费宁格,致朱丽叶·费宁格(Julia Feiniger)[他的妻子]

魏玛,1919年5月30日,星期五

昨天克萊姆斯家举行了一场茶会,那里大概有15多个人,都是魏玛的知识分子。……然后,我们的院长和他的妻子出现了——我现在可不该谈论这个——但是我的脑海中全是格罗庇乌斯的事。在他们俩身上,我们看到的是两个完全自由、真诚、格外开放的人,他们不受任何限制,这在个国家显得十分特别且势必会造成不寻常的效果。……你知道我也是个狂热分子!格罗庇乌斯看到了艺术中的工艺——我看到了艺术的灵魂,但他永远不会要求我改变我的艺术,我希望尽我所能支持他,因为他是如此的忠诚、正直——一个毫无私心的理想主义者,无论创新与否,他是这里独一无二的——而“她”则保持了一种个人的气质!……

里昂耐尔·费宁格,致朱丽叶·费宁格

魏玛,1919年6月22日



包豪斯早期的里昂耐尔·费宁格。费宁格也许是格罗庇乌斯在教师中最亲密的朋友。他教得很少,并在许多年内充当了该校艺术家的角色。很多人认为他在包豪斯对学起到了积极的作用。

……在我的印象中，即使用所谓成熟艺术的标准来衡量，包豪斯真正有才华的人只有少数几个。希迪(Theidy)的班级充斥着枯燥的学术，非常糟糕。在这样的班级里的学生永远无法解放自己，除非是希迪本人允许他这么做——这一点是这个好心而愚昧的人自己都无法做到的。……他对投票近乎疯狂也很沮丧。他在会议中宣称忽视这个或那个学生是“不公平”的时候显得十分可怜。他一边摇着头，一边把其他班级学生的“优秀”作品称为“糟糕透顶”——他无法理解，诸如此类。……在投他的反对票之前我还犹豫了一番——而这恰恰是我在这里的原因：对抗艺术贫乏。……

沃尔特·格罗庇乌斯，在一次学生作品展览上为包豪斯的学生发表的演讲，1919年7月
……这次展览让大师议会绞尽了脑汁。第一天我们尚未决定如何又颁奖，并在考虑成熟后重新聚集在一起。当我看到你们的作品后，我感到一种难以抗拒的责任感。这种感觉让我在以后的几天内很不安。这是因为我们现在处在极度混乱的时期，而这次小型的展览会则反映了这种混乱性。我整个星期天都在展览会，因为我想理解和评估你们每个人的能力，从而对包豪斯的代表作品有个确切的概念。先生们：你们有才能，同时也有最可怕的错觉。我并不想让外人参观这个展览会，因为这只会引起更大的误解。我希望展览是我们自己内部的。我建议在未来，我们不要再举办这样的公开展览，并换个新的立场开始工作，从而在这不安宁的时代齐心协力，自给自足。我希望这样能使我们达到更高的成就。

如果我现在……纯粹从个人角度出发，我这么做并非作为是一个遵从教皇不谬性的法官……而是因为我感到你们需要我最终确定立场，这样每个人都能对我和我的计划产生清楚的想法。……无论对你们还是我自己，我都拒绝提供平庸的评价。……

先生们：我们先来看看表面吧。许多漂亮的画框，优秀的绘画和精巧的构思——但这些都是为谁而做的呢？我特别要求你们提交自己的学习和思想。没有哪个画家或雕塑家曾经展出过类似的作品。谁今天能够画一幅完整的画？……

对我们所有人来说，最重要的毫无疑问还是自己经历以及从中得到的东西。我们现在正处在世界历史上一段可怕的大灾变中，处在生活以及内心世界的全面转型的过程当中。

对艺术家来说也许是时来运转了——如果他能够承受其结果的话——因为我们需要的是一种能够帮助我们自省的勇气。如此这般，一条崭新的道路便突然在艺术家面前展开了……苦难、穷困、恐惧、爱情失败，这些最强烈的情感冲击带来的是真正的艺术表现形式。许多学生刚刚从战场回来。那些经历过死亡的人回来之后像彻头彻尾换了个人似的。他们感到走老路是无法进步的。我注意到你们中的一些人很茫然，内心在进行激烈的思想斗争。总有一天你们会突然得到突破，并知道自己将何去何从。我们会有我们的惊喜：一些人会决定从头开始——甚至当他们已经成为高年级学生并已经获得了一定的成就后。

因为我对此有清晰的预感，对我来说我不应该做任何过激的行为。一切都会顺其自然的。你们所有人必须老老实实的问自己是否决定投身于艺术，是否有足够强大的意志力来克服逐

渐积累起来的困难,依我看来,你们只有诚实地回答这个问题并给出肯定的答复后才有资格投身于艺术,我们赤贫的国家无法对艺术事业给予任何资助,也无法帮助那些只不过想自我沉醉于放纵一点小天分的人们,先生们,我必须强调这点因为我的良心要求我这么做,因为我预见你们中的许多人将来会因环境所迫转而从事挣钱的工作,只有那些做好挨饿准备的人才会坚持从事艺术,我们必须忘记战争前那种与现在完全不同的生活,我们越早能适应新世界,适应这个世界粗糙的美,就越早可以重新发现自己的快乐,德国所受的苦难会帮助我们由内而外变得更深沉,当物质机会遭到压缩的同时,思想的可能性大幅提高,战前我们本末倒置并希望通过组织的方法向大众传播艺术,我们制作了艺术化的烟灰缸,啤酒杯,还想逐渐升格到设计大型建筑,用头脑冷静的组织方法来处理一切,这一自以为是我们得到了伤心的结果,而现在,必须采取另外一种方式,我们将不再发展大型的知识组织,而要发展小规模,机密的,封闭的合作组,小社团,行会和小集团,这些组织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,多产的,智慧和宗教的理念,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,而这件伟大的总体艺术作品,这座未来的大教堂,必将以无比的光芒照亮生活中的每一个细枝末节,因此我们必须采取一种同迄今为止所采用的方法相反的过程,我们也许来不及亲身体验这些,但我们是,这一点我坚信,这种新世界哲学的先驱,……如果表面现象可靠的话,那么混乱后的统一已经初露端倪了,我的梦想是,试着在这里创办起一个小社团,解脱个人的孤立状态,如果我们成功的话,我们将获得巨大的成就。

最后,我还是回到手工艺这个话题,未来的几年将向世人昭示,手工艺是我们这些艺术家的救世主,我们将不再是手工艺的旁观者,而要成为其一部分,因为我们不得不去挣钱谋生,对于伟大的艺术而言,这一历史发展是不可避免的,是必须的,过去所有的伟大艺术成就,印度的建筑奇迹和哥特的奇迹,它们之所以能够出现,都是因为手工艺统帅着一切。

你们也许会问我对于手工艺的发展是如何计划的,我正在为实现我的计划而夜以继日地工作,我们会在秋天首先为雕塑家们开辟一个商业作坊,同时我希望为画家们在装饰绘画作坊里开设课程,接着我们便可以逐渐注意到谁希望和我们一起留下来,谁是真正的学徒,熟练工或初级大师,现在这些词可能并没有任何意义,因为手工艺的概念已经消失,将来会怎么样很大程度上取决于我能否解决我们的经济困境,如果我成功的话,我将会全身心的投入改造包豪斯的工作中,并希望创造一个能使你们感到轻松自在的环境,……

马克斯·希迪(Max Thedy)写给沃尔特·格罗庇乌斯的备忘录,1920年1月9日

……在一场激烈的教师会议中,我为你的目标做了辩护,我解释说重新组织是需要时间的,从那时开始,我清楚地看到了你的实验所指引的方向及其目前获得的结果,我对你在魏玛的这所为艺术服务的如此著名如此兴盛的学院里进行这些实验而感到遗憾,我越来越确信正是你的这些实验创造了艺术无产阶级,你所制造的正是你希望反对的,因为我相信年轻人结束他们的学习后并不能胜任工匠的工作,更不要说做一个画家了……由于这些原因……我必须……告诉你从现在开始我将不再支持你的计划,因为我不再相信这样做会成功,我认为我们已经失败了,……



图 1-1-1 马克斯·瓦茨普夫 (Max Peiffer-Waackpflü)。色彩研究。选自伊顿的初步课程的习作。1920年。拼贴纸版画。



汉斯·哈菲曼斯赫 (Hans Hoffmeister), 抽象构图, 1922年。

威廉·范·博德(Wilhelm von Bode)[柏林博物馆馆长,致退休的巴隆·范·弗里齐(Baron von Fritsch),1920年1月13日

……格罗庇乌斯提交给我一个计划,这个计划看起来十分激进,但其基本要点却是可以接受的,他向我详细地阐述了这个计划,大意是他跟我一样关注工艺的重建;他希望首先招募称职的工匠并对年轻的艺术家进行几年的彻底手工艺训练——随后再是美术;接着他便从任用费宁格开始了他的计划!……

奥斯卡·施莱默写给奥托·梅耶-安顿(Otto Meyer-Amden)[艺术家兼好友]

康斯塔德(Cannstadt),1920年11月4日

……格罗庇乌斯强烈要求我去,他在信中告诉我保守主义者的顽固抵抗正逐渐消弭,他很快就会获得完全的自由,老艺术学校的教授们嗅到了空气中鼓舞人心的味道,纷纷开始退出,他们留给了格罗庇乌斯足够多的空位,如果他想要填补进去的话,……克利也受到了邀请,并可能会立即接受,……

格罗庇乌斯似乎对获得艺术家比获得教师更有兴趣,伊顿是个例外,事实上他在整个教师队伍的其他默默无闻者之间显得尤为突出,……

奥斯卡·施莱默写给奥托·梅耶-安顿

康斯塔德,1920年12月21日

……在我看来,教学和系统教育方面不会出什么问题,只有伊顿在讲课,里昂耐尔·费宁格每周只有一天时间能抽出空来给学生讲学,我设想同学生进行的合作,他们可以选择自己的老师并帮助他们完成作品——我估计会有很多实际应用方面的、多元化的活动,学生们从中可以自发地完成更多的、特殊的作品,……

初步课程

海爾姆特·冯·艾尔法(Helmut von Erffa)对伊顿初步课程的评价

……要想被为作坊作准备的初步课程接受并不容易,经过格罗庇乌斯的面试后,我们还必须通过所谓“一个人的学生会”(one-man Student Council)的审核,我记得,被带进那间屋子的时候,我直发抖,整个屋子被用石灰水刷得雪白,四壁萧然,除了墙上挂着一个黑色的巨大木制十字架外空无一物,在一张简单的铁床架边上坐着一个形容枯槁的年轻人,穿着僧侣式的道袍,他双颊凹陷,两眼透出狂热的光芒,他是伊顿最信任的门徒之一,“真是一个圣徒,“跟我一起的同伴嘀咕道,这个年轻人上上下下地打量了我一番,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些什么,又点了点头,他没有看过我画的任何东西,甚至没听我说过一个词,而我就这样通过了测试,并获准接受初步课程,“大师对他的直觉判断深信不疑,“离开那间屋子后我同伴向我解释道,……

阿尔弗雷德·阿恩特(Alfred Arndt),《我是怎样被魏玛包豪斯录取的》,1968年

……我们大概有20人,大多是男的,只有很少几个女的。门打开了,伊顿走了进来并对我们说:“早上好。”我们起立并合声应道:“早上好。”伊顿说:“这听起来不像‘早上好’啊!”他走出门外,又重新进来,说:“早上好!”我们还是那样,只不过这次回答得更响亮。但伊顿还是不满意,他觉得我们还没睡醒。“请站起来,你们要放松,彻底放松,否则你们就无法工作。转转头,对,就这样!再使点儿劲!你们的脖子还没睡醒呢!”……

约翰·伊顿,《我的初步课程》,选自《设计与结构》(Gestaltungs-und Formenlehre),1963年
……我在基本课程中设计了以下三个任务:

解放学生的创作力和艺术才能,他们自己的经历和理解将引导他们完成真实的作品,学生必须逐渐将自己从老一套的惯例中解放出来,鼓起勇气,完成自己的作品。

使学生的职业选择变得更简单,材料和织物的练习在这里非常有帮助,在很短的时间内,每一个学生找出最吸引他们的材料:无论是木头、金属、玻璃、石头、黏土还是绒线,只要能最大程度的激发他的创作灵感就可以,遗憾的是,当时我们缺少一个可以练习削、锉、锯、粘贴、焊接等基本技能的作坊。

教授学生基本的设计原理,为其未来的职业生涯做准备,图形和色彩的法则向学生开启了物质世界的大门,图形和色彩在主观和客观上的问题在课程中以多种方式结合在一起。……

根塔·斯托尔策(Gunta Stolz)的日记,[1919-1920年]

……他(伊顿)起先说的是节奏和韵律,你必须首先训练你的手,让手指变得柔软灵活,我们进行手指训练,就像钢琴家那样,在这些基础的训练中我们已经能够感受到节奏和韵律的存在;首先是用手指连续画圈的动作;通过手腕、肘和肩膀传递到心脏;你必须感觉每一个记号,每一根线条,不能对节奏一知半解,绘画并不是再现眼睛所看到的,而是使你所感觉到的外部刺激(自然也包括内部刺激)贯穿于整个身体,这样得到的是完全个人化的东西,是某种艺术创作,或更简单的说,是抑动的生命。……

保罗·克利写给妻子莉丽(Lily)的信

魏玛,1921年1月16日

……昨天我一整天都在包豪斯参观,早上,伊顿正在上他的初步课程,我十点多到那儿的时候他刚刚下课,伊顿穿着一件酒红色的西服,身边围着一群学生,他正在叫他们把作品拿给他看,他给一组学生留了关于“小玛丽坐在石头上”的写作练习,学生们只有在清楚地感受到这首歌的精神后才被允许动笔,但这些并不是初步课程的学生,而是高年级的。

课间休息结束,我们走进了隔壁的作坊,一间巨大的屋子,在作坊的一面墙上有许多摆放实验材料的支架,它们看上去像是小孩子的玩具和野蛮艺术混合的产物,另外三面墙边放了许多桌子,学徒们就坐在桌边的三脚钢琴椅上,椅子是木制,红色的,椅脚是铁的,每个人手中都有一块巨大的木炭,面前的画板上是便宜的画纸,伊顿穿着酒红色的大口裤子在房间里来回地走,他的衣服由相同材料的一条皮带系上,前面是一个巨大的扣子,他的脑袋一半像校长,一半又像牧师,他不止一次的向两边扫视,神情给人一种傲慢轻蔑的错觉,还有他的眼镜也值得一提。

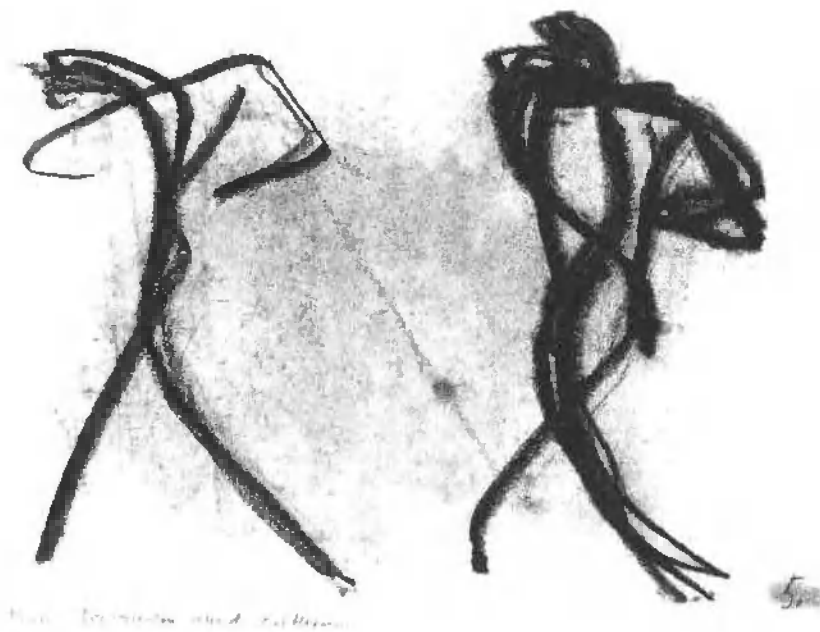
当他来回这么走了两三趟后便向前走向画架,他抓起了一支碳笔,抖擞了一下精神,突然之间甩了两下手,我们此时便看到画纸的最上方出现了一个由垂直的,相互平行,且充满劲道的两笔所构成的图形,接下来他要求学生临摹这个图形,伊顿让一个学生上前演示,批评了他的作品,并纠正了他身体的姿势,然后他要求学生一边打着拍子一边作画,随后他让每个学生站着重复了一遍整个练习,看起来像是一种身体语言,随后学生们又临摹了一些类似的基本图形如以及一些说明为什么和表达了什么的解释。

然后伊顿说了一些关于风的事,并让一些学生起立,表达他们对风和暴风雨的感触,随后他给出了练习,重现暴风雨,他给了大约10分钟的时间,接着就开始检查结果,并作了批评,批评之后工作继续,画纸一张张被撕掉后撒落在地板上,有些学生精力旺盛的作画,一次消耗好几张纸,当他们都开始感到累了后,伊顿让初步课程的成员把作业带回家去继续练习。

晚上5点在一座类似古罗马圆形剧场的建筑物中开始了“分析法(Analysis)”,建筑物的内部更像一个演讲场所,其底端是一块黑板,上面钉着一叠廉价纸张,右上方是一架投影仪,在准备过程中,伊顿还是来回走动,并为他的电池充电,随后他介绍了即将在马蒂斯(Matisse)的画《舞蹈》(La Danse)中讨论的基本要点,接着他让学生画出这幅作品的结构图,有一次甚至是在黑暗中,在这之后他要求学生把模特加进结构图中,并时不时的告诉他们该如何做,他一次又一次的在房间的阶梯上来回走动,一边检查一边批评,

在第一排伊顿的妻子就坐在他的脚边,她的后面是瓦登普尔先生(Herr Watenphul)[学生],在所有人的后面,我坐在角落里的一张椅子上,抽着我的烟斗。

6点之后,这也结束了,……



马克斯·派弗-瓦登普尔,韵律的研究,选自伊顿教的初步课程的习作,1920年。



(上图) 韦纳·格雷夫 (Werner Graef), 抽象的研究。选自伊赫勒师范学院课程的习作。1920年。
(左下图) 鲁道尔夫·鲁兹 (Rudolph Lutz), 三维图形的研究。选自伊赫勒的初步课程习作。1920-1921年。
(右下图) 戈特特·木伦, 材料的研究。选自伊赫勒的初步课程习作。1920-1921年。





《左图》1920年，M.Mirkin 运用各种材料进行对比的研究（素描）。
 《右图》1920年Friedl Dicker 在Brien 的纸盒模型上所作的暗色和亮色的研究。



阿尔弗雷德·阿恩特,《我是怎样被魏玛包豪斯录取的》,1968年

……伊顿要求我们每个人带上一叠报纸、木炭、粉笔和软铅笔。有一天他说:“今天我们要画战争。”每个人必须根据自己在战争中的经历或对战争的印象画一幅画,我们开始动笔了。在战争中被打断手臂的迪克曼(Dieckmann)就坐在我旁边,他倚在他受伤的手臂上,聚精会神地勾勒出了壕沟、带刺铁丝网、手枪和士兵,坐在我身后的是孟泽尔(Menzel),预备班(Vorkurs)最年轻的成员,他并未经历过战争,他似乎十分激动:他的粉笔不断被折断,不到五分钟后,他说:“我完成了。”便离开了,当伊顿在几小时后回来的时候,我们不得不把画稿铺满地板,以便伊顿能从中选取一幅最好的作业,最后伊顿选了孟泽尔的画,画中满是轮廓和锯齿,甚至还有被整个碾碎的粉笔,显然是孟泽尔攥着粉笔匆忙画成的,然而伊顿却说:“在这幅图中,你们可以非常清晰地发现这是出自一个亲身经历过战争残酷无情的现实的人之手,画中到处都是尖点和粗糙轮廓;相反你们看看这张(迪克曼的画),这个艺术家从未经历过战争;这是一幅浪漫主义的画,其风景以及所有的细节部分可以说简直是在开士兵的玩笑。”……

大约在学期中我们开始学习材质:粗糙-光滑,锐利-生硬,柔软-坚硬,诸如此类,最后一个阶段或多或少达到了最高点,伊顿要求我们睁大眼睛,在垃圾场、垃圾堆、垃圾桶里寻找材料,通过这些材料我们可以创作一些代表个别材料间本质特征和反差的东西。……

约翰·伊顿,《我的初步课程》,选自《设计与结构》,1963年

……学生们必须在闭上眼睛的情况下用手指来感觉各种材质,在短时间内他们的触觉被提高到了一个惊人的地步,在那之后,我让他们用相反的材质制作混合物,其效果是惊人的,在当时可以说是独树一帜的,通过这一系列练习,学生们的创作热情空前高涨。……他们重新认识了周围的环境,粗糙的木块和木屑,钢丝绒,电线和电缆、羊毛、羽毛、玻璃、锡箔,各种网状编织物,皮革、毛皮、罐头。……

……抽象形式构成的练习锻炼了学生的思维能力,并同时发掘了新的表现手法,这些练习并不是现在广为人知的风格上的形式练习。

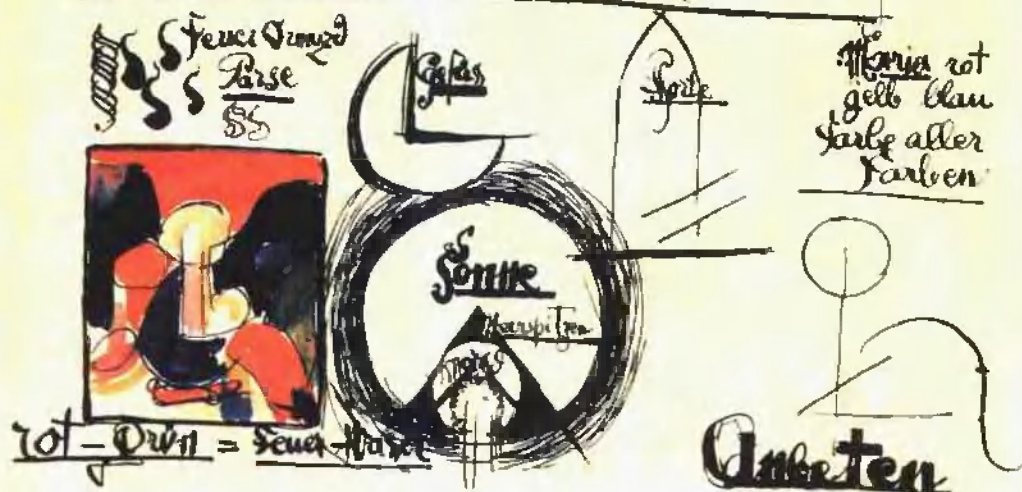
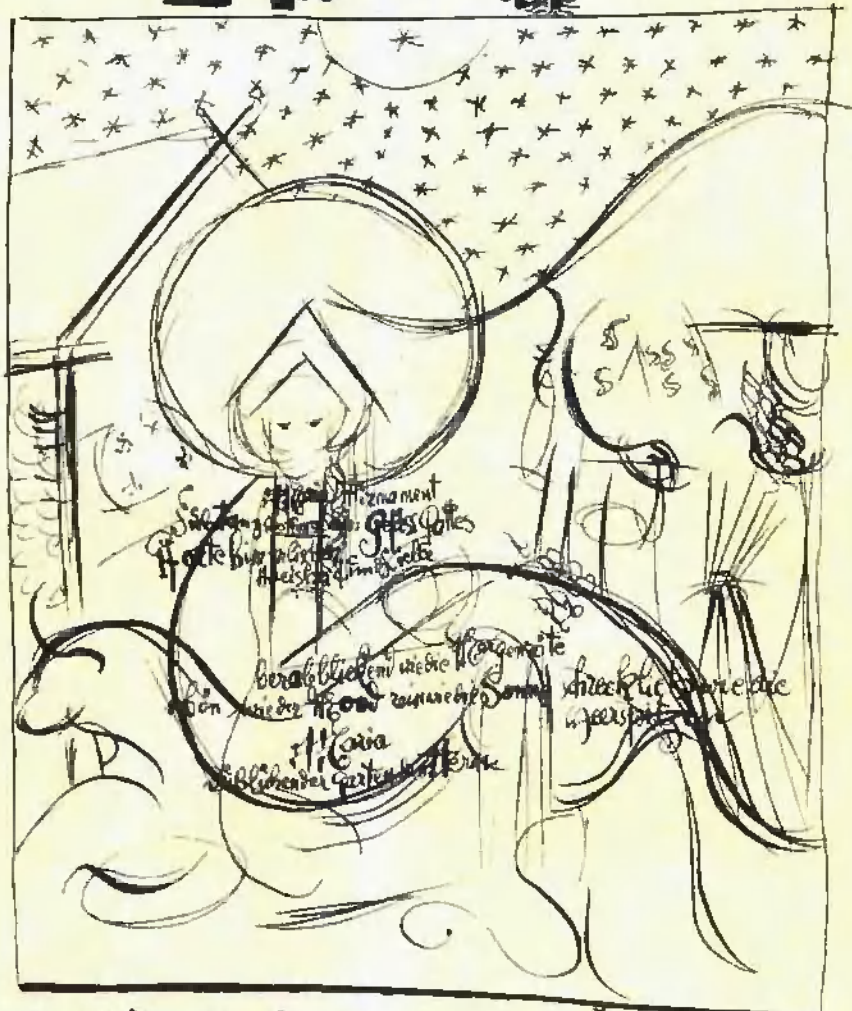
三种基本图形,四边形、三角形和圆形表现为四种不同的空间方位,四边形的特征是水平和垂直,三角形的特征是斜线,而圆形的特征是环状。

最初我试图将这些图形的特点以一种经验传授给学生,我让他们站起来用手臂组成圆形直至整个身体进入一个放松的摇摆状态。……

约翰·伊顿,彩色球,《艺术和色彩》(Kunst und Farbe),1961年

……我们用球体代替了圆形,因为球体已被菲力普·奥托·朗日(Philipp Otto Runge)选为表现色彩次序的最理想的形状,球体是最适合表现色彩世界的特征和众多性质的一种基本对称图形,它能够很好地说明互补法则,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,如果我们把色彩球想象成一个透明的物体,上面的每一点都是一种颜色的话,那差不多可以匹配所有能想到的颜色,球体上的每一点可以由其纬度和经度决定,要表现色彩的次序,6条平行的纬线和12条经线应该就足够了……

Anbetung Meister Francke



约翰·伊顿 分析大师弗兰克设计的“崇拜”（Adoration）的草图（1920-1921年）。这幅草图是伊顿1921年关于塞内代夫原绘画作品的分析（作为一种教学辅助手段，参见88）一文附饰图。描绘了伊顿试图揭开拜占庭图的基本设计及其所表达的的精神品质的尝试。

约翰·伊顿,《对老一代宗师的分析》,选自《乌托邦:现实的文献》(Utopia: Dokumente der Wirklichkeit),1921年

……体验一件艺术作品的意思是赋予它一种独立的、内在的生命,艺术品在我体内获得了重生。

我们说要体验一件艺术品就必须重新创造它……每个人都知道怎么样画圆,但并非每个人都有能力来体验圆。我可以释放他内在的这种能力,但却无法赋予他这种能力。因为体验的行为依靠的是思想和精神的动力作用,也因为我们永远无法理解什么是灵魂,什么是精神,所以我们只能说这是上帝给我们的与生俱来的才能。

富有生命力的绘画总是描写那些亲身经历过的事情,而亲身经历的事情也总是充满了生命,死去的东西永远无法获得生命,而活着的东西也永远不会死去,……

体验的过程是精神和肉体共同的能力,如果最先感到的是某件粗糙物体的表面,那这是身体的感官在起作用,如果随后感到的是其精神的外表,那这是通过思想产生出的体验。即使是最细微的感觉也是通过运动来传播的,每一个活着的东西都是通过运动来显示其存在的,一切事物都是运动着的,否则的话,它就是不存在的。

所有根据运动的质量和数量来区别的东西也可以根据时间和空间来区分,所有的形式都是不相同的,形式本身也是不同的……

没有运动就没有感觉,没有感觉就没有形式,没有形式就没有物质,物质=形式,形式=时间和空间中的运动,因此物质=时间和空间中的运动。

我们以上的主张是所有的自然物质都提供了某种表现方法,但所有的物质都是形式,因此形式也是一种表现方法。如果形式的本质根植于其永远无法被领会的知识和精神起源,那我们可以简单地得到以下结论。

表现方法和形式一样是无法传授的,教授和学习意味着已经理解和即将理解,因此,形式是可以被传授的这一断言只是针对那些理解力差的人来说的。

问题是,教学和理解究竟可能吗?我们永远无法彻底了解事物的本质,物质、形式、运动,所有这些都是无法传授,无法理解的,所有能看得到的东西都是感觉。

在无限未知面前的诚实和谦逊使我们对此一见解有了更深入的认识。

我能看见我的感觉,我可以看到运动的状态,不是运动本身,而是这一状态,因此,所有的教授和学习其实都是教授或学习的人的运动状态……

这些是运动状态的三种不同程度,如果我用手划一条线我的身体便在物理上发生了移动,这是第一种程度的运动,物理程度,如果我的感觉沿着一条线发生移动,我便处于第二种即精神程度的运动,如果我在脑海中想象这条线,我便处在第三种运动程度,物理程度是运动的外部状态,精神程度是运动的内部状态,最后一种程度既是内部状态也是外部状态,从上面看起来,光明和清澈符合内部的、精神的运动状态,黑暗和阴郁符合外部的、物理的运动状态,正如太阳和月亮发出光芒一样,第三种状态照亮了前一种,并把它从黑暗中解救出来,……

奥斯卡·施莱默写给奥托·梅耶·安顿

康斯塔德,惠特森(Whitsun),1921年5月16日

……在魏玛伊顿教授“分析法”,他出示照片,然后要求学生画出照片里的各种基本元素,通常是主要轮廓或一条弧线。然后他给学生看了一件哥特式的雕塑,以及格伦瓦尔德(Grunewald)祭坛的名画《哭泣的玛丽·马格达琳》(The weeping Mary Magdalene),学生们努力从这幅复杂的画中找出一些基本特征,伊顿扫视了一下他们的成果,接着就开始咆哮了:他们到底有没有艺术敏感性?他们休想画出这幅最崇高的哭泣的画,这象征了世界的眼泪;学生们一声不响地坐着,感动得泪流满面,伊顿说完便离开,砰地把门关上!……

魔鬼般的神秘

保罗·西特伦(Paul Citroen),《包豪斯的拜火教》,1964年

……伊顿的身上有一种魔鬼般的力量,作为老师他一方面受到热烈的崇拜,一方面则受到他对手的强烈憎恶,而且这些人不在少数。在各种场合要忽略伊顿是不可能的。对于我们这些拜火教——学生中的一个独特团体——的成员来说,伊顿散发着一一种特殊的魅力,甚至可以说是神圣。我们接近他时只敢低声说话,我们对他极为尊敬,当他毫无保留地、亲切地同我们共事时,我们欣喜若狂,彻底着迷了。

健康以及所有与健康有关的东西,如呼吸、运动和营养在拜火教中起着重要的作用——健康甚至可以被称为整个教义的基础,……虽然说魏玛的拜火教更多程度上是在精神角度上建立起来的,但我们大体上还是维持了相对的健康状况,尽管我们中的大多数人看起来并非神采奕奕。究其原因,在经济崩溃的德国,足够和体面的食物只有花大价钱才能买到。包豪斯的厨房是根据拜火教的教义来操作的,因此我们可以吃到干净的食物,虽然因为缺乏资金,食物并不能提供我们所需的足够营养。结果是普遍的营养不良,肠胃疾病此起彼伏,我们气色如何,想来你也能猜到。

我们变得越来越偏执和狭隘。我们从阅读中或者凭空造出的疯狂以及那些所谓杰出而有价值的戒律简直令人难以置信。……集体合唱的确很美好,尤其当其中加入了有节奏的动作后,即使局外人会觉得很奇怪。……

我们训练的最高境界是绝食。春天和秋天便是用来绝食的。我们试图且实际上达到了一种彻底的内在的身体净化,其前提是我们严格遵照绝食的指示并以一种明智的方法结束绝食,逐步一点一滴地恢复正常饮食。这个过程是最困难的,因为经过一段时间的绝食后,我们通常已经习惯饥饿了。

绝食开始时我们先服用强力的泻药,并在随后的一个、两个、或三个礼拜中——时间由我们自己决定——除了喝一点热果汁外滴水不进、粒米不沾。我们频繁地同大自然谈心,洗热水澡,读宗教书籍,歌唱并只和意气相投的朋友交流。我们在附近的山上有一个可以鸟瞰整个魏玛的公园,公园里有几百株黑莓树、果树等,这里因此成了我们度过绝食期的最


理想的地方。我们在这里锄草——这是我们最喜欢的消遣方式，因为我们一心想要除去世界上所有的杂草，除去这些创造力的敌人——并练习其他有用的技能。我们虔诚的歌唱也不会受到任何人的干扰。

在公共浴室里洗完热水澡后，我本打算根据教义用木炭和灰擦拭身体。这也是净化过程的一部分。是皮肤的净化。但当我洗完澡出来后，我失去知觉，昏倒在澡盆边——还是很幸运的——黑色粉末撒了一地。当我醒过来时发现自己躺在一个泥水坑里。

对于一个初涉绝食的新手来说，类似不愉快的副作用还有很多。我们有一个用来在皮肤上扎孔的小型针刺机。我们在刺满小孔的身体上涂上一种和泻药成分相同的油。几天之后，这些伤口便结疤、结痂——油把皮肤深层的废物和杂质吸收到了表层。这时我们就可以绑上绷带。但我们必须努力工作，同时会出汗。接着，因为连续绝食，溃疡都会干枯。至少书上是这么说的。在实际运用中，针刺并没有按计划或我们的希望发展。几个月后，我们会受到瘙痒的折磨……



1921年的伊顿，穿着他自行设计的罩袍。他手里拿着一把巨大的圆规，墙上是他设计用来演示色彩关系的色彩球的投影。（摄影 宝拉·斯托克玛（Paula Stockmar））



223

Mardasnan

3 ... =

5 ...

... world

(... 14.40 M)

...:

... (...)

... field ...

... (...)

... → ...

学生设计的广告，邀请希望以折扣价格购买拜火教食谱的顾客签名。严格的素食主义是拜火教的教义之一。由伊顿传入包豪斯的拜火教是古波斯拜火教(Zoroastrianism)的一个分支。在第一次世界大战前后，拜火教在欧洲和美国西岸一度成为了流行世上。伊顿成功地使包豪斯的一些学生皈依了拜火教。

奥斯卡·施莱默写给奥托·梅耶·安顿

魏玛，1921年12月7日

……正如我先前写到过的，伊顿提出了拜火教的教义。这个夏天当他从莱比锡的一次会议回来后，用他的话来说，他已经完全相信，不管之前他有过多疑感和犹豫，拜火教教义及其印象深刻的信徒组成了一条也是唯一的一条真理。

结果，厨房（学生食堂）首先根据拜火教的教义进行了改革，其理论依据是只有这样烹饪才能保证食堂在现在这种时候维持营业。要吃肉的人只能不靠食堂而另想办法，毕竟有人说他们还得吃肉，但这还不是全部。伊顿已经断然在教学中引入了拜火教的内容，并根据意识形态而非成就来区别对待信徒和非信徒。一个特殊的小团体因此成立，并将包豪斯分成了两派，教师们也被卷了进去。伊顿成功地使他的课程成为了唯一的必修课，他进而控制了重要的作坊，并显露出他的庞大野心：在包豪斯烙上他的印记。事实上，伊顿从学院建立起（三年前）就开始实施他的计划了。另一个有资格这么做的人（“大师议会”正式存在不过六个月），院长格罗庇乌斯一直以来默许了伊顿的做法，因为学院的组织和行政工作让他忙得无暇抽身，现在格罗庇乌斯终于开始正面反对伊顿的垄断地位，并宣称伊顿必须回到

最初属于他的地方,也就是他的教学中。于是伊顿和格罗庇乌斯的对决开始了,而我们则扮演了这场决斗的裁判……

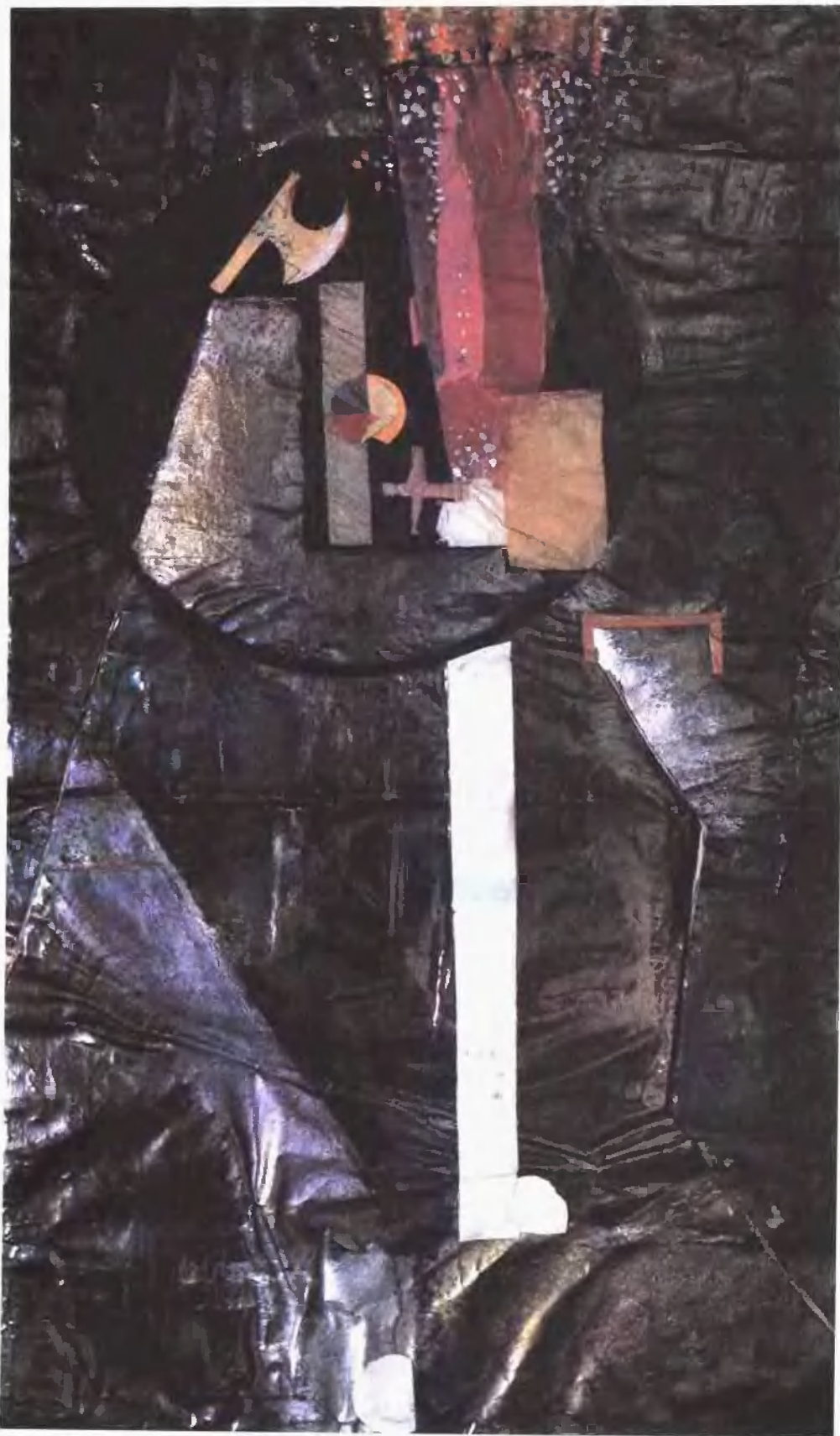
伊顿的理想是需要一个认为作品的思想比作品本身更重要的工匠……格罗庇乌斯需要一个深深扎根于生活和工作中,通过与现实的接触逐渐成熟的人。伊顿希望培养的天才是在寂静当中形成的,而格罗庇乌斯渴望得到的个性却来自于世界的躁动不安(而天才也会随之而来)。

第一种理想很难切合实际(包豪斯里有一种说法是你什么也看不到,但总有人告诉你要有耐心点),大部分的讨论都是关于工作和必要条件的。另一种理想则导致了浅薄,甚至是多管闲事,但比起前一种安静的理想来也提供不了多少切实的产物。

这两种选择在我看来代表了德国当前的两种潮流,其一是东方文化和印度教派的影响,“漂鸟运动”(Wandervogel)中回归自然的理想以及类似的东西;还有公社、素食主义、托尔斯泰主义和对战争的反抗;另一种潮流则是美国精神、发展、对科学技术和发明的惊叹以及大都市等……



乔治·格罗庇乌斯, 1921年。格罗庇乌斯是思想和态度上最接近伊顿的教师,至少当他在包豪斯最初的一段时间参与拜火教运动的时候是这样的。格罗庇乌斯起初是一名画家,随后对建筑产生兴趣,并设计了霍恩海姆住宅和德绍的钢铁住宅。



约翰·伊萨克曼·迪克尔 (Friedl Dickler) 彩色构图，1920年，彩色拼贴画。



乔治·格罗兹，《两个篮子》(Two Buckets)，1923年，现代油画。格罗兹加入包豪斯时是否不是表现主义画家。但像伊顿一样，他的作品通常呈现出表现主义的风格。

大师议会采取的是何种立场呢?克利依旧是最消极的,他几乎一言不发,费宁格泛泛而谈。穆希成为了伊顿第二和他的助手,尽管他比伊顿宽容得多。格罗庇乌斯的密友马克斯非常支持他。剧院改革家施赖尔希望双方能够和解,而我呢——我也希望能这样,但我更希望看到包豪斯的各个活动领域能根据才干和能力进行分配,而这就意味着说出事实,这一点我不认为我可以胜任……

罗塔·施赖尔,《“风暴”画廊(Der Sturm)和包豪斯的回忆录》,1966年

……我们决定设计包豪斯的制服,我不记得是谁最先有这个念头的,这套服装是由我们的学徒库贝(Kube)缝制的,其精细程度不亚于宫廷裁缝的作品,制服——无论谁穿都可以自由选择颜色和材料——包括了一件俄罗斯式的衬衫和一条松弛的,类似马裤的裤子,臀部处十分宽大,脚踝处则很紧,有点类似施赖尔“三人芭蕾”中的人物造型。

穿上这些制服后,我们几个最大胆的和我们的学徒和熟练工人们一起走上魏玛的街头,有天伊顿宣布——如果我没有记错的话——头发是罪恶的标志(这事实上是古代神秘主义者的思想),我们必须把头发剃光。伊顿和穆希曾经大胆到穿着包豪斯制服光着脑袋前往柏林参加文化部的会议,伊顿穿了一件紫罗兰色的名贵布料制成的衣服,穆希的则是灰色的,他们俩没有穿外套,头发剃得精光,泰然自若地抵达了安哈尔特车站,在车站外,伊顿像一位大主教神态庄重,穆希在他身边微笑着,他高瘦的身材使他犹如一只巨大的秃鹰般耸立在人群中,两人费力地步行到波茨坦广场(Potsdamer Platz),此时柏林人对他们奇装异服的热情已经空前高涨,街道被挤得水泄不通,伊顿和穆希不得不快速钻入车内,出于安全考虑,他们回到了安哈尔特车站,并在候车室里等待下一班回魏玛的列车。(传闻是这么说的)……

初步课程：图形和色彩

保罗·克利,“关于图形学习的论文”中的教学笔记

A. 1921-1922年冬季学期的讲义,1921年11月14日

作为结论,简单讲述几个概念,首先,“分析”这个概念究竟包含了什么内容,我们日常对话中所说的“分析”意思是化学分解,比如,某种制剂由于十分灵验而销路极好,它给制造商带来的商业利益使得其他制造商非常好奇,于是他们取了个制剂的样品拿给化学家进行分析,化学家必须系统地将这个制剂分解成为最初的成分,揭示其秘密。

再比如一种食品对健康有害,此时,化学家同样需要进行干预从而找出其有害成分,在这两种情况下,开始都是组成一个整体的各个部分不为人知,而这些部分便是我们需要探索和寻找的。

在我们这一行业中，我们的理由和动机是不一样的。我们不会为了模仿一件艺术品而把它分解拆散。

我们探索的是他人在制作某件艺术品时走过的道路以便我们可以自己来走。……在这一探索的过程中我们不能把艺术品看作一成不变的、固定的东西。在练习的帮助下，我们应该能够避免抄袭艺术品的行为。

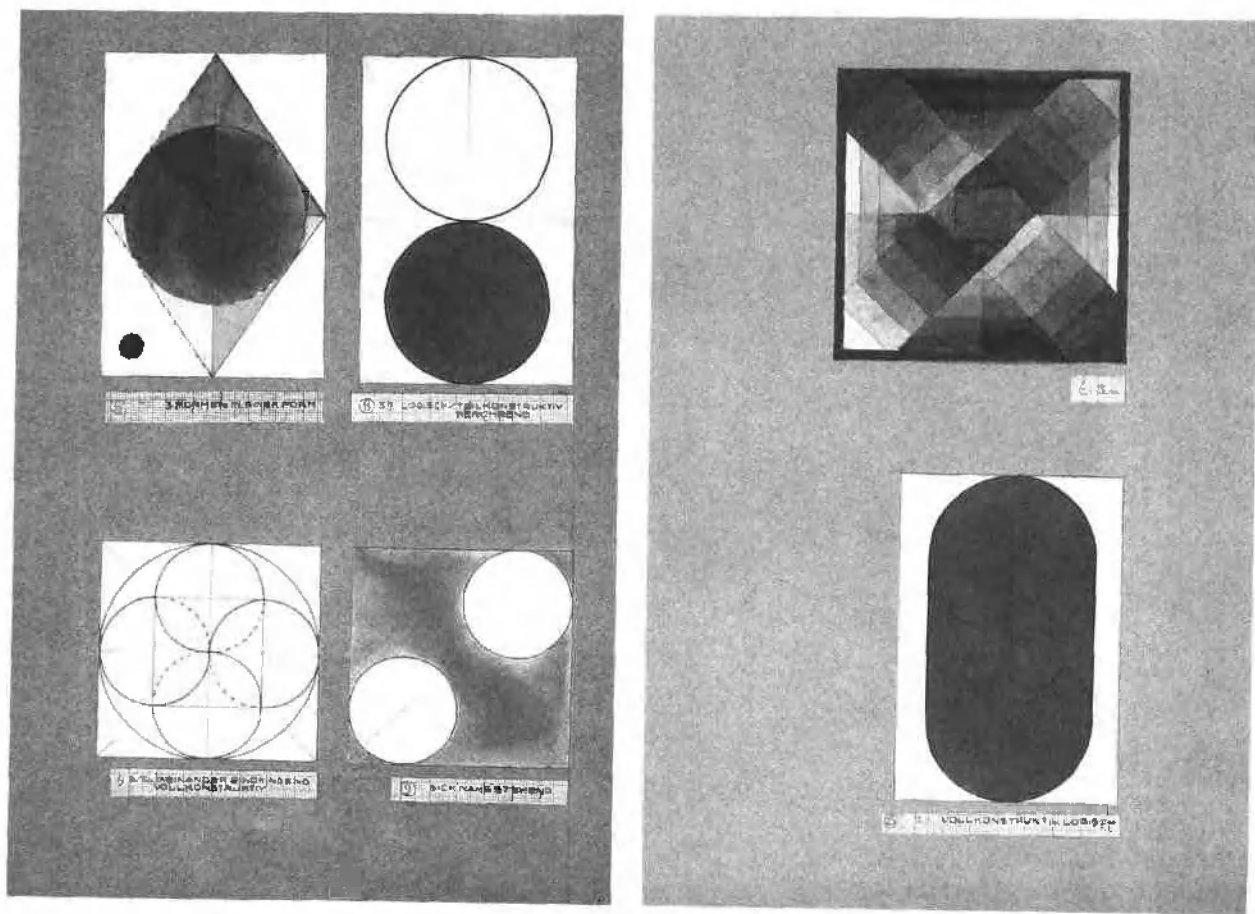
*

一种特殊的分析包括调查一件艺术品在制作过程中的每一个阶段。我用“起源”(genesis)这个词来表示这种分析。旧约中关于世界起源的摩西之书(Book of Moses)用的也是这个词。书中描写的是上帝在第一天、第二天一直到第七天分别创造了什么。围绕我们的整个世界都有一个历史的架构。

*

我们是绘画的制造者，因此我们自然更喜欢在图形的领域里活动。我们不会忘记在图形产生之前，或者更简单地说，在第一个记号做出来之前曾有一段历史。它包含的不仅仅是人类的欲望，还有人类表现自己的热情。不仅仅是一种内部需求，更是一种广泛的人类环境，也就是我们所说的对世界的态度。在内部需求的驱使下，这种态度要求的是不同方向的表达方式。

(左图) 格特鲁德·阿恩特 (Gertrud Arndt)，关于基本图形和色彩关系的研究，选自克利课程的习作，1923-1924年。其文字说明(从左上顺时针转动)分别为：“一个图形里的三个图形，逻辑/部分建设性的、动人的、紧靠在一起、互相穿透”。(右图)“完全建设性的/逻辑的”。



我强调这一点为的是你们不会错误地假设一件艺术品只是由形式构成的,然而,另一方面,我必须更加强调的是关于自然、植物、动物、地球以及宇宙万物的最精确的科学知识对我们是毫无用处的,如果我们没有能够描述这些知识的工具,关于这些事物是如何在整个世界中相互关联的知识对我们也是毫无用处的,如果我们没有表达这些知识的形式,最深刻的感情和最美丽的灵魂对我们更是毫无用处,如果我们没有与之相符的现成的形式,……

*

在这些假设之后,我将从所有图形开始的地方开始:运动中的点。

当一支铅笔或其他尖锐的点开始运动时,线条便出现了(最初的移动越自由,其运动的迹象就越明显)。……在史前时代写和画之间没有区别的时候,线条成了既定的元素。我们的孩子们大多也是从线条开始的,某天他们发现了点可以运动这一现象——我们几乎无法想象他们当时有多么激动,开始,他们自由地把铅笔画向任何能让他们高兴的地方,当他们看到最初的结果后,他们同时发现笔迹经过的路径清晰地显现出来,那些继续对混乱的笔迹感到高兴的孩子们不是天生的绘画者,剩下的那些孩子则很快开始创作带有某种规律性的作品,他们开始批判地看待自己画出的轨迹,游戏最初的混乱转变成了规则的萌芽。

自由绘制的线条受到某种预期的最终效果的支配,一种由少数线条组成的活动开始了,简单而粗糙。

*

这种简单的状态并不能保持长久,你必须找到一种可以充实最初简单效果但又不会破坏其草图的清晰度的方法,

*

你必须进行组织,知道什么是重要的,什么是附属的。

积极的线条(Active Line)……

在所有这些例子中,主线自由而独立,可以说,它是在自由自在的散步,没有目的地。

……另一方面,这条新的线段是两端封闭的,……我们在这里说的也许是一种商业交易而不是散步,这些直线证实了这一点,但无论是自由的线条还是封闭的线段都属于纯活动的类型。

中性的线条(Medial Line)

在这些新的情况下,线段构成了平面图形如三角形或正方形,或者,如这里的圆和椭圆。

作为线条,它们有一种平静的特性,既没有开始也没有结束的地方,基本而言(如同手的运动),它们仍旧是线条,但图形完成后,线的概念立刻被平面的印象所取代,运动的印象也

随之消失(没有人在看到月亮后会跟着它的边缘来回转动),取而代之的是完美的平静的概念(主要体现在圆中)。

消权的线条(Passive Line)

在这些情况中,线条有种完全消极的特点。

我们看到的仍然是线条,但这里的点不再是线性运动的,而是被体验的,……

平面是……安静的元素,然而,如果它开始运动,那它就接近了线条的特性。线条AB移动的位置越远,它所描绘的平面相对于它的长度就显得越细,最终当A和B点重合后,我们重新得到了积极的线条。……

……练习:小提琴,模型:一把大提琴,两把小提琴

简介:小提琴是完美的形式,是一件艺术品,包含了独立的个性(不是一件机器),其蕴涵的概念包括毕加索、布拉克(Braque)以及今天的巴黎人。

建议首先对未知的元素进行分析,其次是用图形进行自由的结构练习,隐含的愿望,最自由的作品,比真正的小提琴更抽象,结果:主要属于分析的范畴。……

汉斯·菲士力(Hans Fischli)[学生]对克利教学的评价

……事先没有准备的话几乎是不可能去上克利的那些课的,他究竟是善于挑选学生呢,还是凡是到教室的学生全部都被他接纳?如果他有选择的尺度的话,那他用的是怎样的标准?他难道是在教室的入口处布下了一张无形的网,只让他的弟子通过?我们是他的学生吗?我们相信他吗?我们改变了他所教的东西吗?他是不是要向我们传授一些讯息?如果是的话,是什么样的讯息呢?……

克利在他的课上既不教我们如何画也不教我们如何使用色彩,而是告诉我们什么是线条,什么是点……

记号的种类是无穷无尽的——没有性格的,个性软弱或坚强的,高傲的或虚张声势的,有些线条给人的感觉是命不久矣,应该马上送去医院;另一些线条看上去则吃得太多了,如果一条线站得笔直,那它就是健康的,如果它成一定角度,那表示它得病了,如果它是平躺的,人们便会觉得这是它最喜欢做的。

线条和点一样有一定的行为准则,如果一个点变得太厚颜无耻、太傲慢或太自鸣得意,仿佛吞噬了它附近许多其他的点时,人们会很遗憾地把它从得体的点中剔除掉,如果它变得太意志消沉的话,它就配不上它简单的单音节名字,它希望自己不单是一个点,它希望成

为懒散的双音节的平面形式。线条和点如出一辙，取决于人们对它们的基本态度如何。……

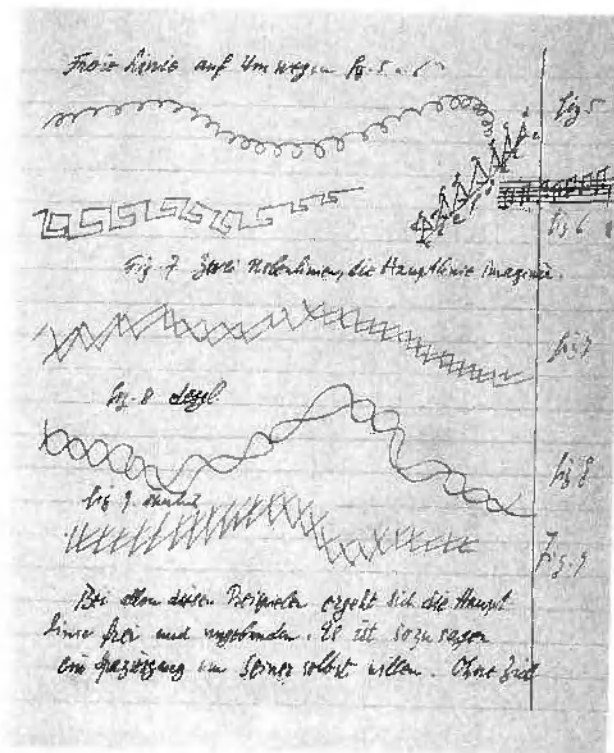
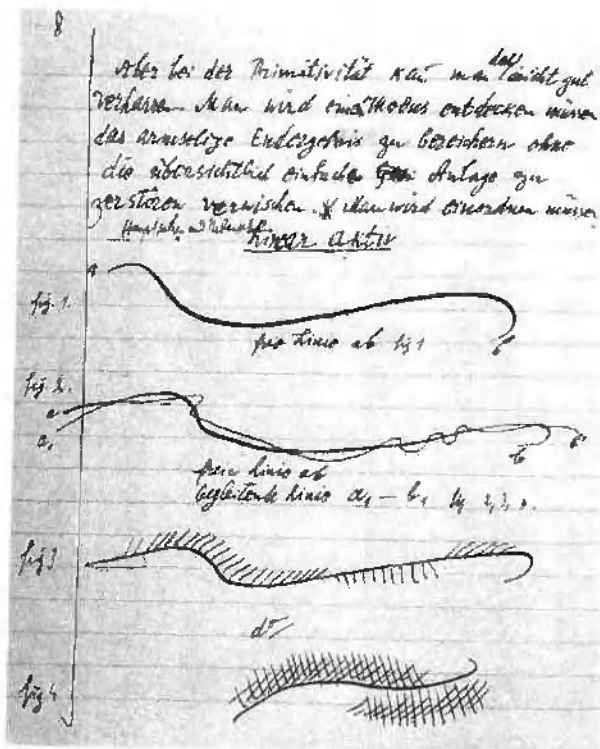
保罗·克利，《学习自然的途径》，选自《魏玛国立包豪斯，1919-1923》(Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923)

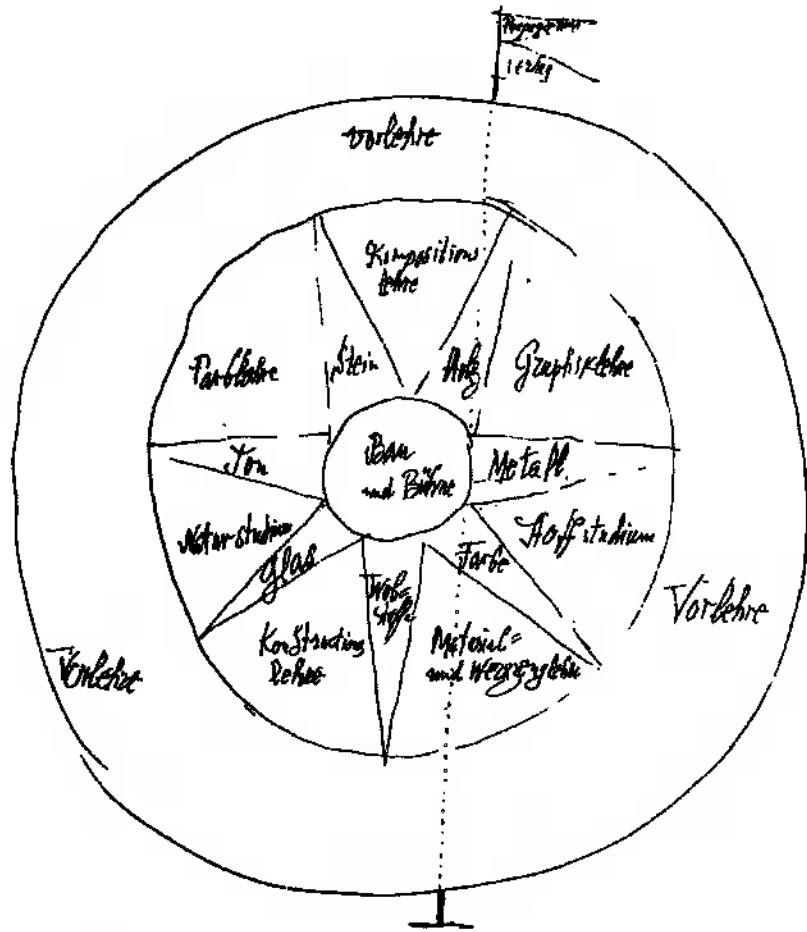
对艺术家而言，同自然的对话一直以来都是创作的必由之路。艺术家是人类；他同时也是自然，是自然界的一部分。

艺术家在他自己的作品以及相应的学习自然的过程中进行探索的可能途径的种类和数量随着他对这个自然世界的态度的变化而转变。

这些途径通常看起来十分新颖，虽然可能事实上并非如此。同过去相比的新颖是一种革命性的特征。尽管过去的世界也许并不会被因这些创新所动摇，创新所带来的欢乐并不会因此而有所减弱。借助记忆的广泛的历史观只应该避免我们以自然为代价的对新颖的不顾一切的探索。

昨天的艺术态度以及与之相联系的对自然的学习包含的是对事物之间差别的小心翼翼的调查。‘自我’和‘人’。艺术家和他的主题透过横亘在‘自我’和‘人’之间的空气，沿着视觉—物质的轨迹寻求一种关系。……





(上图) 保罗·克利, 阐释包豪斯教学结构的草图, 1922年。最外圈的圆是初步课程, 中心是建筑和舞台, 途径是对材料的研究——石头、木材、金属、色彩、纱线、玻璃和黏土——以及其他实践和理论训练。最上面的旗子上写着“宣传”和“出版社”。

(下图) 克利教学笔记中的四页, 冬季学期的讲义, 1921-1922年。克利严格按他的讲义授课, 双手握着粉笔, 在黑板上画出图表(他两只手都很灵巧)。[第66、67页]

11

Als Linie kennzeichnet sie sich von herabgehenden Charakter aus anfangs wie ein zartes Elementar-Betriebs (als Handlung der Hand) ist sie gewiss und kinis, aber zu Ende gefasst, wird die lineare Verdichtung von der Fläche vorstellbar unverzählig abgeleitet. Damit verschwindet auch der bewegliche Charakter (nämlich wie bei der Gabe der Mundstube versucht sein auf seiner Peripherie Karussell zu fahren) und selbst dann den Begriff vollkommenen Ruhe. (Baukreis Hauptteil)

Linear Passiv

ganz passiven Charakter hat die Linie in diesem Fall

■ ▲ ●

Man sieht wohl Linien, aber es handelt sich nicht um lineare Handlung, sondern um lineare Ergebnisse und Flächenhandlungen. Das Element der Linie wird nicht getan, sondern erlitten.

fs
Kris

12

Umgekehrt zum Verlauf dieser Linie. Die Verdichtung der Linie verläuft die darin zu sein enthaltene Darstellung der Fläche. Als die Linie aktiv war, sollte sie die imaginäre Fläche, das ist die Fläche, die sich der Fläche charakter hervor, und wurde dann aktiv als die Linie als passiv bezeichnet wurde.

Die Fläche ist rein gezeichnet, das aktive Element. Gerade sie aber in Bewegung.

Sonstest sie sich dem Liniencharakter

Je weiter

die Linie AB sich fortbewegt, desto dünner wird dadurch beschriebene Fläche in Verhältnis zu ihrer Länge.

Bis man schließlich von einem zusammenfallen von A mit B sprechen kann, womit wir bei der aktiven Linie wieder angelangt sind.

fs
Kris

因此对自然外表的调查所获得的结果是不能被低估的。它只是需要被延伸。今天这种单一的途径再也无法满足我们所有的需求。今天的艺术家已经不单是一架精致的照相机了。它更复杂、更富有、也更广泛。……

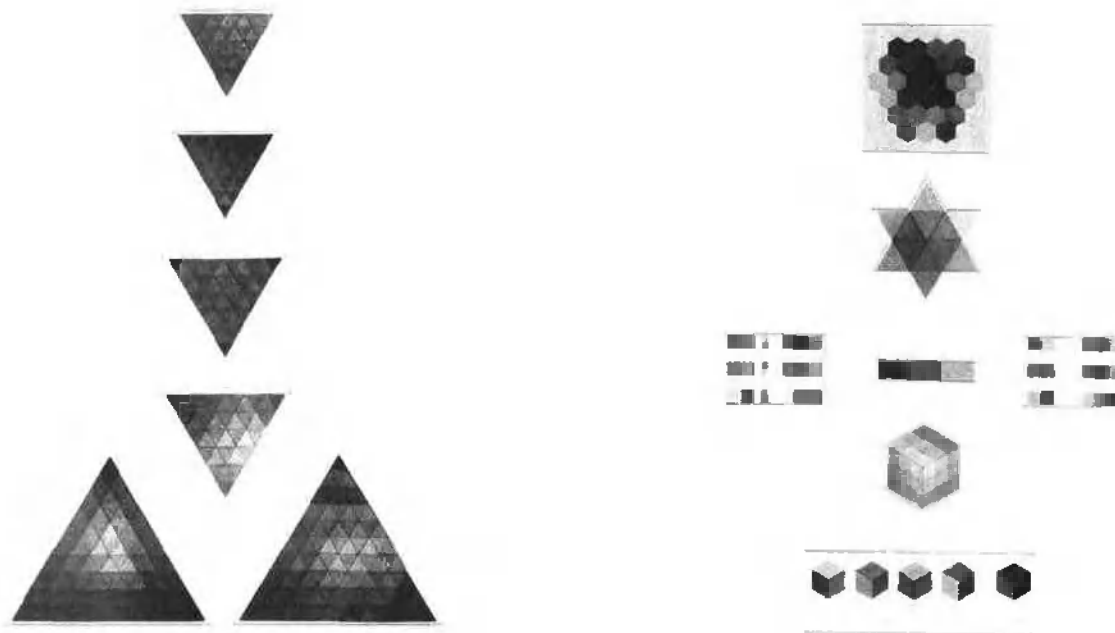
这一点在以下的方式中逐渐变得清楚。对事物的总体认识使我们对自然界的物体有了更深入的了解。无论是植物、动物还是人类，也无论其是存在于某个房间内、某种环境里还是整个宇宙中。借助这种对事物的总体认识，我们实现了对物体的更广阔的理解。

我们对事物本质的认识使其能够超越其表面现象——因为我们知道事物比它们表面看上去要复杂得多。人类把物体进行分解并以部分的形式揭示其内在的本质。物体的本质因而根据这些部分和数字进行排列。这种肉眼看得见的分解有时仅仅是通过一把锋利的刀而完成的，有时则借助了可以使物体的物质结构或物质功能清晰可见的更精巧的工具。

总而言之，通过这种方式获得的知识使“自我”可以从物体的外部对其内在本质作出结论。这是一种本能的知觉，因为“自我”可以通过对视觉—物质外表的调查来体验感受。这种感受可以穿透外表直达内心。

除了这些观察事物内在本质的方法外还有其他的途径。在物体中赋予人性并在“自我”和物体之间创造一种超越视觉基础的引起共鸣的关系。必须强调的是通过细致的学习可以

朱斯特·施密特，色彩练习，选自克利课程的习作，1923年。



获得经验,而在这里简单提到的过程则可以被巩固和简化。

通过经历各种途径并在作品中反映出来,学生表明他以及到达同自然物体对话的阶段。他在对自然的观察和思考中得到启发……他自己的世界观,使他达到了自由创造抽象形式的新的自然境界,艺术作品的自然境界。

汉斯·菲士力对克利作坊的评价

……我们被获准观察他(克利)的大型玻璃缸里的鱼,他切换电灯开关,小心翼翼地把鱼驱散,从而使被它们遮住的鱼能被看得更清楚。

他的画,完成的或未完成的,靠在墙边或平放着,它们仿佛在说:偷偷看我们一眼吧,获得允许来到这里的人都是克利信任的人,但他从来没给我们看过这些画,……桌上摆着装满干净画笔的陶罐,瓶子里装的是稀释剂,粘着剂,清漆和涂料,我们看到了他用的颜料,以及他大部分的高级纸张,我们参观了他的厨房——他不需要任何菜谱,他的菜单随时根据时间和需要而变化,许多人称保罗·克利是个魔术师,但他事实上并不是魔术师,他从来没有变过戏法,

他是个发现了许多不可思议事物的发明家,戏法则是魔术师技巧娴熟的骗局罢了。

克利在魏玛包豪斯的作坊,1925年,克利惯于同时创作多幅绘画——图中画架的数量可以说明这一点。

克利的绘画从不撒谎,……



奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶-安顿

魏玛,1926年1月3日

……康定斯基曾经组织过一次问卷调查,他在一张纸上印了一个圆形,一个正方形和一个三角形,然后要求被调查者用红、蓝和黄这三种颜色分别为这三个图形上色。我没有参加这次活动,尽管我没有准确的数据,但调查结果大致是:圆形—蓝色,正方形—红色,三角形—黄色。所有学者都把三角形涂成黄色,但在另两种颜色产生了分歧。无论在何种情况下,我总是下意识地把圆形涂成红色,把正方形涂成蓝色。我不知道康定斯基对此的解释具体如何,其大意是:圆形是宇宙的、吸引人的、阴性的、温和的图形;正方形代表了积极和男子气概。我对此有不同意见:红色的圆形(或球体)在自然界总是以正面的形象出现:火红的太阳,红苹果(或橘子),杯子里红葡萄酒的剖面,自然界里没有正方形,它是抽象的(如德拉克劳斯(Delacroix)所说,“自然总是尽量破坏直线”),甚至是超自然的。蓝色则表现了这一特点,康定斯基在这一原则上建立起了一整套教学体系:每一条弧线都是圆的一部分,因此弧线是蓝色的,同理,直线是红色的,点是黄色的。在他的课上几乎听不到反对的声音,为什么呢?……

蒙德里安(Mondrian,荷兰画家),他(康定斯基)是包豪斯的上帝,范·多斯堡则是他的先知。……

瓦西里·康定斯基,《图形的基本元素》,选自《魏玛国立包豪斯,1919-1923》

我们在包豪斯的工作大体上是为最终发展和统一不同的领域而服务的,而这些领域在不久前还是被严格区分开来的。

这些近来努力进行联合的领域包括:一般意义上的艺术,其最前沿是所谓的造型艺术(建筑、绘画和雕塑);科学(数学、物理、化学、生理学等)以及从技术资源和经济因素的角度考虑的工业。

我们在包豪斯的工作大致是一种合成的性质。

合成的方法中当然也包括分析法,两者之间的相互联系是不可避免的。

*

基于这一点,我们必须设置关于图形的基本元素的教学。

关于图形的基本问题必须分为两个部分:

狭义的图形——平面和体积。

广义的图形——颜色以及颜色同狭义的图形之间的关系。

在这两种情况中,练习在逻辑上都必须从最简单的图形逐渐过渡到复杂的图形。因此,在关于图形的基本问题的第一部分中,平面被简化为三种基本元素——三角形、正方形和圆形——而体积则根据这三种元素被转化为金字塔、立方体和球体。

因为平面和体积都不能脱离色彩而存在,也就是说,在现实中,狭义的图形必须立即被作



09 24 229. orient. Gartenlandschaft

瓦西里·康定斯基，《东方花园的风景》(Oriental Garden Landscape)，1924年，布面，树笔和墨水。



Wassily Kandinsky, 'Crystal Gradation', 1921



(上图) 瓦西里·康定斯基《水晶色调》(Crystal Gradation), 1921年, 6岁。
(下图) 瓦西里·康定斯基《关于灰色》(About Gray), 1923年。

为广义的图形来检验,所以把图形的问题分为两个部分只能是用图解来表示,此外,这两个部分之间的有机联系必须被事先建立起来——图形相对色彩的关系,以及色彩相对图形的关系。

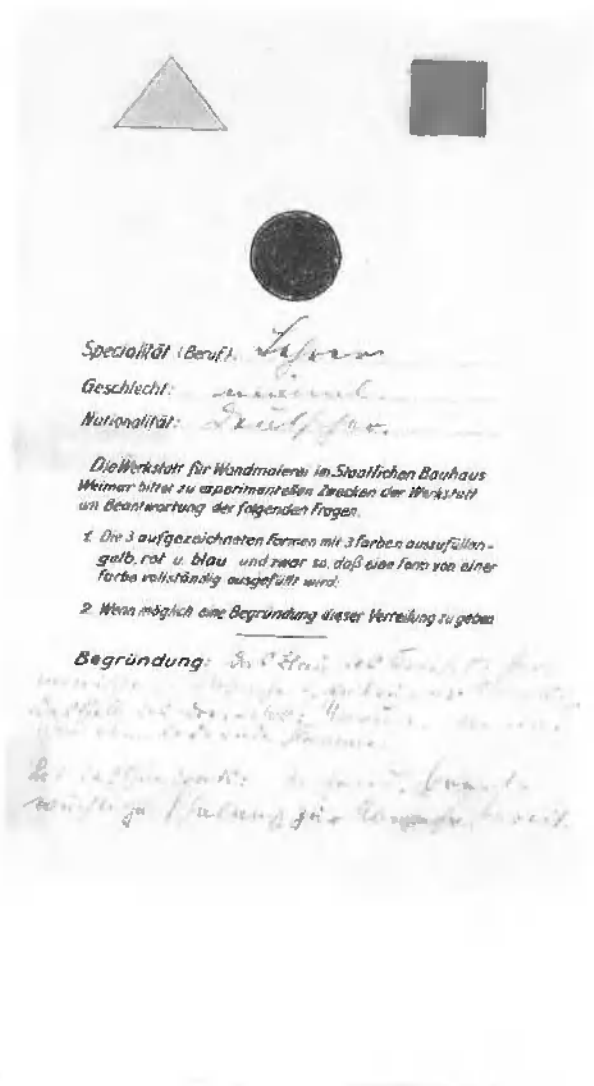
从艺术史的角度来说,最近才形成的艺术科学并不能为这个问题提供多少启示,由于这个原因,我们目前的首要任务是铺平如前所述的道路。

*

因此,在对每一个个别图形进行分析之前都有两个简单的任务:在最大可能地孤立于其他现象的情况下对特定现象进行分析,以及那些经过分析后的现象相互之间的关系——合成的方法。

(左、右图)康丁斯基和他的问卷调查(由阿尔弗雷德·阿恩斯特完成)试图证明主要色彩和主要图形之间的密切关系。康丁斯基在整个包豪斯和魏玛的居民中发放这些调查,他相信调查结果可以科学地验证他的理论。

前者应当尽可能地细致入微,后者则应当尽量自由和宽泛。



罗塔·施赖尔《包豪斯和“风暴”画廊的回忆录》，1966年

“……我们的一个学徒来到我的作坊……”是施赖尔先生，……我必须告诉你发生了什么事。正如你所知道的，我在非象征性绘画中遇上了一些困难。当康定斯基上任并展示了他在包豪斯的绘画后，我非常愤怒，我找到您并向您征求意见。这难道还是绘画吗？你甚至把它们称作绝对绘画，它会把我们带往何方？首先你将一个物体抽象化。然后你把整个物体都省略掉，剩下的只有彩色的点，然后你把这些彩色的点抽象为几何图形。最后这些几何图形也被省略掉。于是绝对绘画最后成为了空白。那时你让我去找康定斯基本人谈。从那之后的几个星期中我如坐针毡。但是今天，就在刚才，我和康定斯基谈过了。

“然后呢？发生什么事了？”我问。

“我已经准备好了。”坦白开始了。“因为需要快干，首先我在一块44×44厘米的纸板上画了一幅胶画。这个尺寸是根据著名的数字4——您和康定斯基认为这个数字是地球的神秘暗语，并说过许多关于它的神奇的事。4乘以11——数字11是新开端的象征，而正方形则是地球的象征。施赖尔大师，我们在包豪斯所说的这些象征简直是一派胡言！……我把整块纸板涂成白色。随后我把这幅画拿给康定斯基并客气地对他说：“康定斯基大师，我终于成功地完成了一幅绝对空白的画。……康定斯基非常重视我的画。他把画摆在大家面前并说：“这幅画的比例十分匀称。世俗的色彩是红色。你为什么会选用白色呢？”我回答：“因为白色平面代表空白和虚无。”“空无一物就是内容丰富。”康定斯基说。“上帝从虚无中创造了世间万物。那我们利用一些上帝的这种创造力量在空白中创造一个小世界吧。”他于是拿起画笔和颜料，在白色的表面上画了红色、黄色和蓝色的点，并在旁边涂上了半透明的绿色阴影。突然之间，一幅图画出现了，这是一幅恰如其分的画。这是一幅精美绝伦的画，……”

瓦西里·康定斯基，《色彩课程和研讨会》，选自《魏玛国立包豪斯，1919-1923》

色彩同其他现象一样必须从不同角度、不同方式和适当的途径来考查。从纯科学的角度来看，这些方式也许可以分为三个领域：物理和化学领域，生理领域以及心理领域。（尤其重要的是关于社会学关系的特殊问题；然而这个问题已经超越了色彩问题的范围，也因此促成了一种特殊的研究。）

如果把这些领域应用在人身上，并从人的角度进行观察，那第一个领域涉及的是色彩的特性，第二个领域涉及的是感觉的外部含义，第三个领域则是关于其内部作用制造的效果。

显而易见，这三个领域对艺术家而言是同样重要和必不可少的。艺术家必须综合地运用最适合他目标的方法和手段。

但除此之外，艺术家还能够通过另外两种理论方法来检验色彩，从而以他自己的视角和自身的特点来补充以上所说的三个领域。

这两种方法是：

- (1)在不参考其他实际应用的情况下检验色彩——色彩的性质、特点和效果，即“无目的”科学。
- (2)在实际应用方面对色彩的检验——为更有限的目的——以及对色彩的仔细研究。

对这些方法我们也许可以提三个问题，而这三个问题最初是同三个更主要的问题相联系的。这些问题综合在一起则包含了我们两种处理方法中的每一个个别问题：

(1)对色彩的性质和特点的检验

a)孤立的色彩

绝对和相对价值

b)并排的色彩

这里，我们应该从尽可能抽象的色彩开始，并从自然界的色彩——光谱中的颜色——过渡到颜料形式的色彩。

(2)有意将色彩按照统一的结构进行并置——色彩的“建筑”——以及

(3)将色彩根据作品的艺术内涵排出主次，色彩的合成。

这三个问题是相对于另外三个从狭义上的图形问题所产生的问题——现实中，没有图形的色彩是不存在的：

(1)将个别色彩与其相对的主要图形进行有机的并置——绘画元素……

(2)有意地组织色彩和图形——整体图形的建立，以及

(3)将两种元素根据作品的构成按主次进行排列。

在包豪斯，色彩是同各个不同作坊的目标联系在一起的，因此对个别的、特定问题的解决方案必须从主要问题的解决上推断出来。

这里必须遵守以下几个条件：

(1)二维和三维形式的要求

(2)已知材料的特点

(3)已知物体的实际用途和操作

这里必须设计一套逻辑关系。

色彩的个别运用需要知道颜色的有机组成，肌理，预期寿命，用粘合材料进行修补的可能性——根据实际情况——以及与之自然相关的技术，上色的过程——根据给定的条件和素材——以及彩色颜料同其他有色材料如灰泥、木头、玻璃、金属等的并置。

作坊

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶-安顿

康斯塔德,1920年8月7日

……战前作坊里完好无损的设备在战争中都被卖掉了,连张长椅都不剩——这在一所“以工艺为基础”的学院简直是不可思议的,即使是最乌托邦主义的人也没法为其建造提供任何意见,……

朱斯特·施密特,《我是如何感受包豪斯的》[日期不明]

……以下这些作坊正在计划中:木工和细工,金工,编制,陶艺,壁画,彩色玻璃,雕塑,绘画以及在所有这些之上的建筑。

根据古老工匠们的训诫:

学徒,任何人都是,

熟练工,能做一些事,

大师,有创作力的大师,

包豪斯的成员成为了学徒,熟练工或大师。

作坊的训练拟由两位大师负责,一位是艺术家(又称形式大师),负责艺术教育,另一位是工艺大师,负责技术训练,两者的共同目标是设计师和制造者的重新结合,这种结合是古老的工艺时代一直以来沿袭和发扬的,……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·安顿

魏玛,1920年12月21日

……包豪斯正面临着成为一所普通的现代艺术学院(学院职务的任命暗示了这一点)的风险,因为学院最与众不同的特点——工艺和作坊——没有得到足够的重视,……而学生们显然对应用工艺缺乏兴趣,他们最主要的抱负是成为现代画家,从积极的一面来看,格罗庇乌斯计划给他自己和包豪斯一点时间,在最初的五年内将不对外公开展示任何东西,……

奥斯卡·施莱默,备忘录,1921年

大师议会,1921年2月9日

最近的争论是由委托引起的,并造成了学院和作坊意见上的分歧,如果委托的数量持续增加的话,结果可能就是某间作坊脱离包豪斯独立工作的时间会变得更长(比如绘画作坊),学院的作坊因此变得形同虚设,学生们得不到有价值的辅导,其他作坊也将失去同这个缺席的作坊合作的机会。

对此,可能的解决方法是把包豪斯分为两部分,一方面是教学和实验作坊,另一方面是制

造和生产作坊,在教学和实验作坊里,手工艺将以少许浪漫主义的精神提供教育和训练基础,制造和生产作坊主要负责理性的工作,也许可以达到大型机械化工厂的水平,一所作坊可以根据现有技术水平决定另一所作坊制作什么,……

安妮·艾尔伯斯(Anni Albers),《编织作坊》,选自《包豪斯》,1919-1928年

……他们最初既不熟练也不认真,但逐渐地,出现了一些看上去像是一种新的,独立潮流的东西,他们掌握了必要技术并使之成为了未来尝试的基石,由于没有任何实际考虑负担,他们制作出了惊人的纺织品,独具匠心,色彩饱满,并经常带有一种野性的美,……

根塔·斯托尔策,《包豪斯编织作坊的发展》,1931年

……编织是一门古老的工艺,自古以来演化而来的一些原理即使是今天的机械织布机也必须遵守,高度的手工艺,灵巧的手法和理解能力都是必不可少的,而这些与挂毯编织的

编织作坊 魏玛, 1921年。



情形不同,不能单凭想象力或艺术感觉来培养,与织布机竞争的结果必然是材料、色彩以及编织过程上的限制。

另一方面,材料的使用限制和决定了各种元素的选择,关于功能的结论总是由生活的概念所决定的。在1922年到1923年,我们对生活的观念与今天相比已经发生了根本的变化。我们那时的想法可能仍然是充满思想的诗歌,华丽的装饰和个人经历,这些很快赢得了包豪斯外大众的普遍赞同,这些想法是最简单易懂,并且由于它们的主题,也是包豪斯所有疯狂的革命性的创作物中最能迎合大众口味的,……

奥托博士(Dr Otto)[柏林律师],致沃尔特·格罗庇乌斯,柏林,1923年12月1日

……我正考虑在包豪斯的编织作坊为我妻子的卧室购置一张地毯——如果价格不超出我的预算的话,它将被放在床和窗之间的一面大镜子前,如果你们有特别漂亮的样品……大约宽1米,长1.5米,能否通知我并告诉我价格?……

沃尔特·格罗庇乌斯,致奥托博士,魏玛,1923年12月11日

……一张宽1米,长1.3米的精致地毯最近刚刚完成,它一定会非常适合您妻子的卧室,我们开价150金马克,……

伊梅科·米切尔奇-施沃尔曼 (Imeke Mitscheltisch-Schwollmann), 两幅挂毯的编织样品, 1925年。



奥斯卡·施策默,致奥托·梅耶-安顿

魏玛,1921年6月14日

……现代人乌托邦的想象缺乏伟大的作品。他们在剧院充满幻想的世界里有自己的空间。我们必须满足于这些替代物,我们必须在木头和纸板上做出在石头和铁板上所不能的东西。也许格罗庇乌斯也意识到了这一点。他已经把罗塔·施赖尔召至魏玛。后者是诗人兼舞台艺术家。并在汉堡创立了“挣扎的剧院”[Kampfbühne]。所以说现在我们在这也可以感受到戏剧了。我对此表示欢迎。……

路德维希·赫希菲尔德·马克(Ludwig Hirschfeld-Mack)在《柏林文摘》(Berliner Borsenkurier)中谈他的反光作品,1924年8月24日

……黄色、红色、绿色和蓝色的强光闪耀在一块半透明亚麻帷幕构成的黑色背景上——或上,或下,或斜地里——按照不同的拍子,它们现在组成了有角的图形——三角形,正方形,多边形——以及曲线图形——圆形、弧形和波状的图形,它们互相交错,产生了混合色的效果。

在魏玛的包豪斯我们花了两年时间设计制作这些反光作品,其灵感来源于某次简单的娱乐活动中的偶然发现。……

汉斯·哈芬里希特(Hans Haffenrichter)[学生],《罗塔·施赖尔和包豪斯舞台》,1970年

……我们写了一首《致玛丽的歌》(Song to Mary),在施赖尔绘制的一幅巨大挂毯前跳舞,一支《风的精神之舞》(Dance of the Wind Spirits),由一把非洲加拉巴木琴伴奏,以及《骑兵之舞》(Trooper Dance),其中有我们自己制作的服装。与此同时,施赖尔在许多对话中向我们解释了他的舞台剧和我们所做的事情之间的联系——其意义和重要性。因此我们能够更加接近他本人。最终,施赖尔为我们创作了他的《月亮戏剧》(Moon Play)。“Spielgang”(演奏音乐)(他为自己的乐谱所起的名字)把施赖尔的意图在每一个细节表现得淋漓尽致。每天的长时间训练使我们很好的适应了用Klangsprechen[用某一特点的音调说话]来朗读诗歌。

演员必须首先找到自己的Grundton[基本音调],并以此找到自己的inneren Klang[内部的声音],诗歌的单词根据“Spielgang”的节奏以及Klangsprechen的音调和强度严格进行排练,直到“精神空间”(spiritual dimension)成为现实。演员的动作则配合单词的语调,因此每个演员的动作和走位都是我们穿着服装在摆好道具的舞台上精确排练的。舞步开始很难掌握,尤其当动作必须恰如其分地同演讲进行配合。格特鲁德·格鲁瑙(Gertrud Grunow)经常帮助我们进行和声练习。……

劳·谢帕(Lau Scheper)[学生]谈绘画作坊

……最初在这个作坊里,就像学院的其他地方一样,游戏和任务目标是密不可分的。食堂就是在这样的情况下被油漆的。食堂的墙壁和天花板——其最里面的角落只能通过把蘸有颜料的海绵扔向空中才能漆到——成为了我们创造栩栩如生的装饰物的场所。我们一



图 44 科赫 (Oite Koch) 地毯, 1922-1923 年。



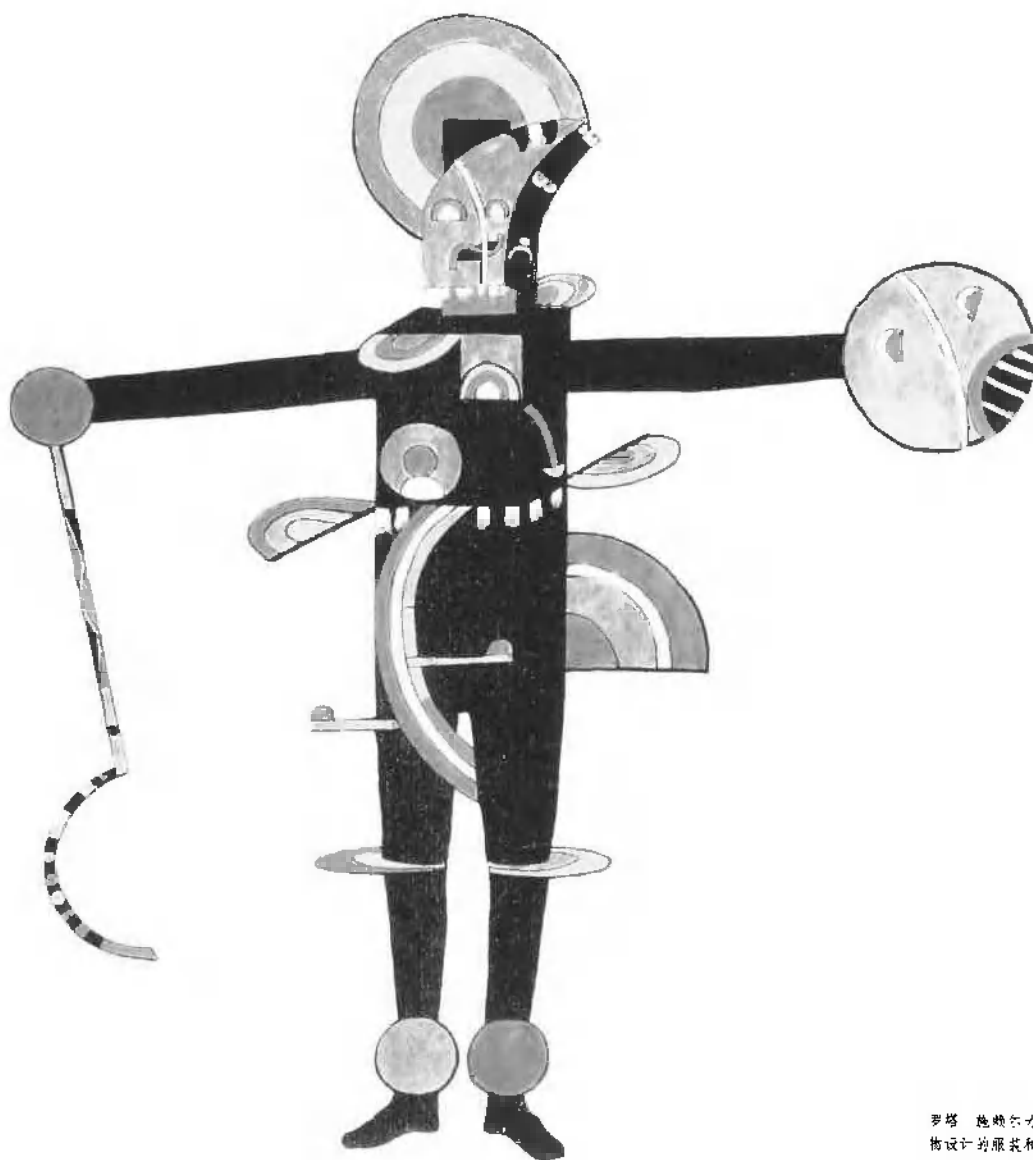
伊利亚·基科维茨 (Ilya Kerkovins), 《红与黑》(1921年)

起喷洒油漆,既高兴又内疚,因为我们知道我们所做的是完全非功能性的,这对一个人们吃饭和休息的地方是不合适的,而这一切恰恰发生在包豪斯正在开始讨论色彩的心理效应的时候!伊顿那个条例制订者,要求使用沉闷、思考的灰绿色作为一条东方谚语的背景,这条谚语是用来在吃饭的时候教育我们的,……

赫伯特·拜尔让康定斯基任形式大师的绘画作坊,1978年

在技术人师(werkmeister)的指导下,在作坊的墙上对各种技巧进行实验,为房屋和墙壁油漆表面图案、室外广告等进行实验设计,其中部分是在作坊的墙上施行的。

理论教学主要包括与形式大师的关于色彩组织、色彩系统以及康定斯基《关于艺术的精神》一书中提出的色彩心理学的讨论。(我个人对色彩理论十分感兴趣,我研究了歌德、菲



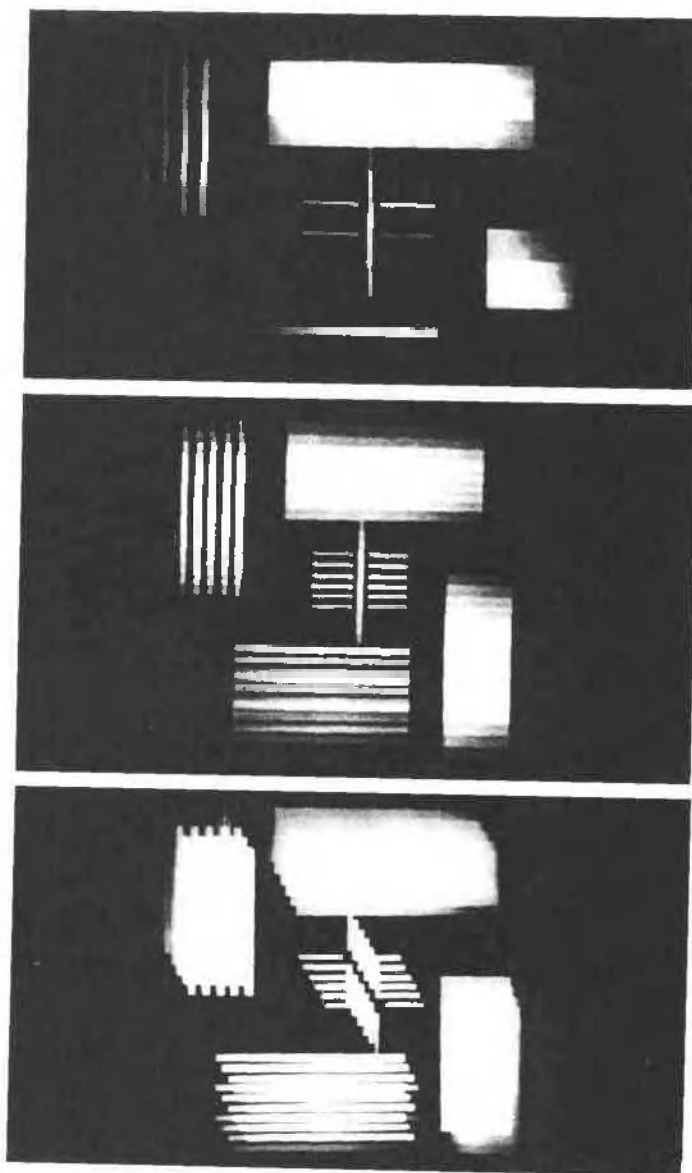
罗塔·德赖尔为他的戏剧《人》(Man)的中心人物设计的服装和面具,1922年。

力普·奥托·朗日和奥斯特瓦尔德(Ostwald)的方法,我必须在工会委员会的口头考试中讲述我在这一领域的知识以便获得我的熟练工证书。)随后在德绍 我有幸邀请了威廉·奥斯特瓦尔德做了讲座并介绍他的色彩系统。

实际工作,室内和室外绘画,其中包括格罗比乌斯设计的柏林萨默菲尔德别墅,这是我们挣得收入的方法之一,……

魏玛国立包豪斯章程,魏玛,附录3,1922年7月

……与别的作坊不同,印刷作坊……并不培训学徒,而是给予包豪斯所有要求培训的成员在印刷技术领域的全面培训,印刷作坊是非常多产的,接受艺术家的各种印刷委托,以及整个版本的制作,大量一流的艺术家都到我们的作坊来制作他们的印刷品,……



赫希菲尔德-马克,反光灯的三个不同阶段,1923年,灯光构成的抽象图形根据音乐伴奏(通常是钢琴)而移动。

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 Wortreihen sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Das Zeichen der Farbform bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tongebung Klangsprechen

Wort + Wort		WEINEN	Wort + Wort		Wort
	HALBBRECHUNG LINKS	...	KNIET		VON BIS

Bedeutung der Zeichen

SEHR HOCH	HOCH	MITTE	GERÄUSCHTON STARK	TIEF	SEHR TIEF
LEISE BIS SEHR LEISE	GANZ LEISE	MITTELSTARK	GERÄUSCHTON	SEHR STARK	STARK
VOLE PAUSE	VIERTEL PAUSE	KWITZLUFUS	MUTTER BEWEGUNG	HALBPAUSE	GELIEBTE
	MANN BEWEGUNG	GEBROCHEN		VOLE PAUSE	BEWEGUNG
		MANN BEWEGUNG WIE TAKT VORHER			

XIII

Wunde Füße der Menschen fragen uns

	RECHTE HAND VOR GESICHT				

Mein Herz ist Blut

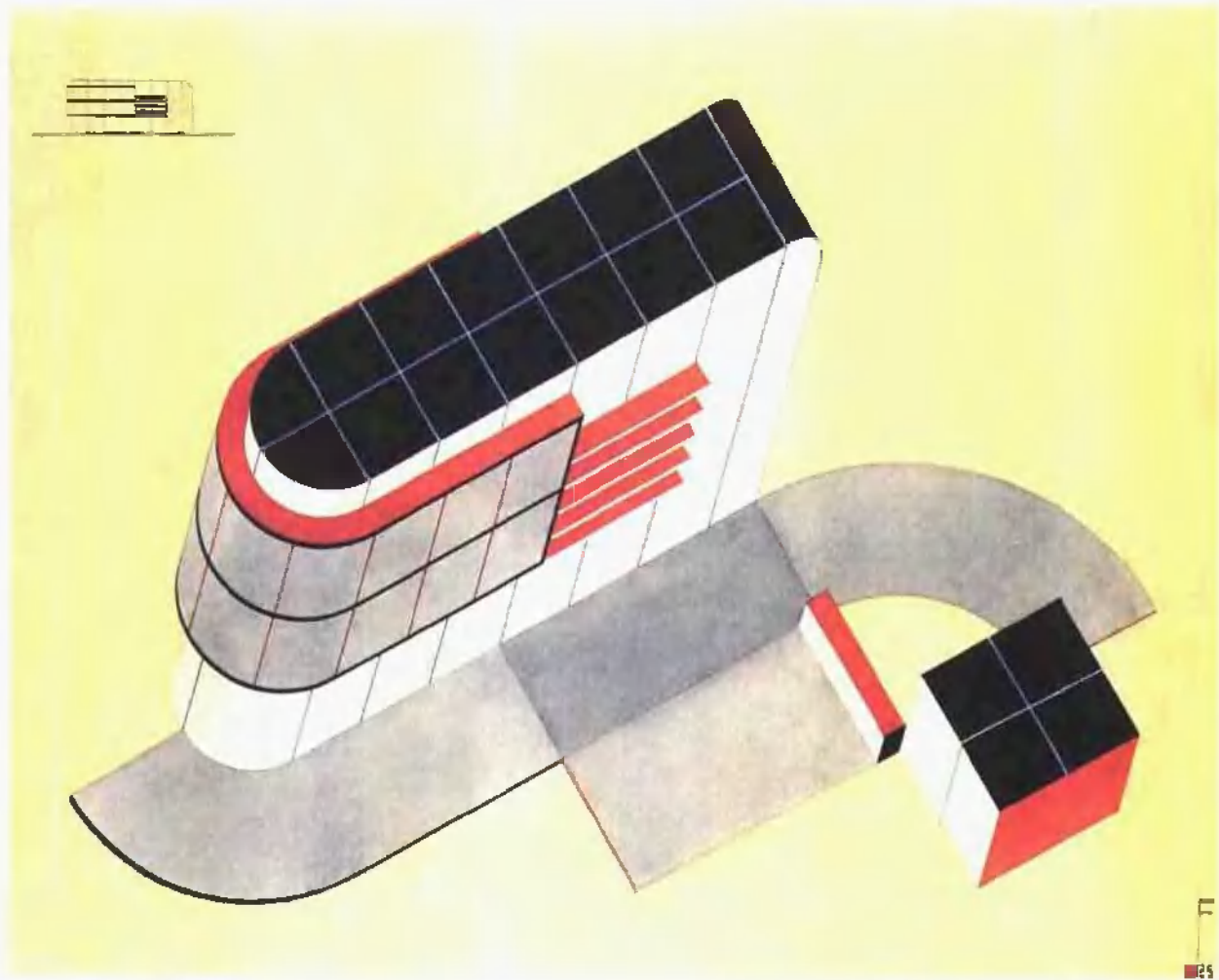
RECHTE HAND VOR LINKE HAND			HANDFLÄCHEN ANEINANDER
			HANDFLÄCHEN ANEINANDER

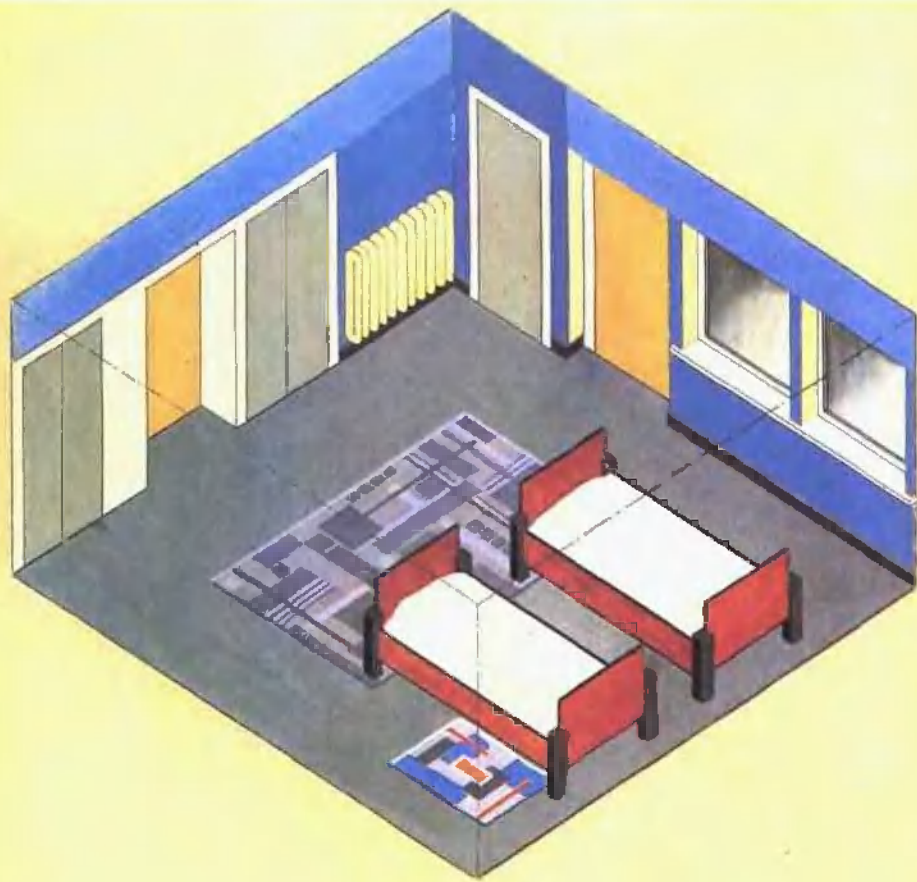
原图一版为柏林为戏剧《受难》(Crucifixion) 作的舞台表演说明，1920年。其中上一行是台词，下一行是告诉演员应该使用什么颜色、音调和动作的指示。



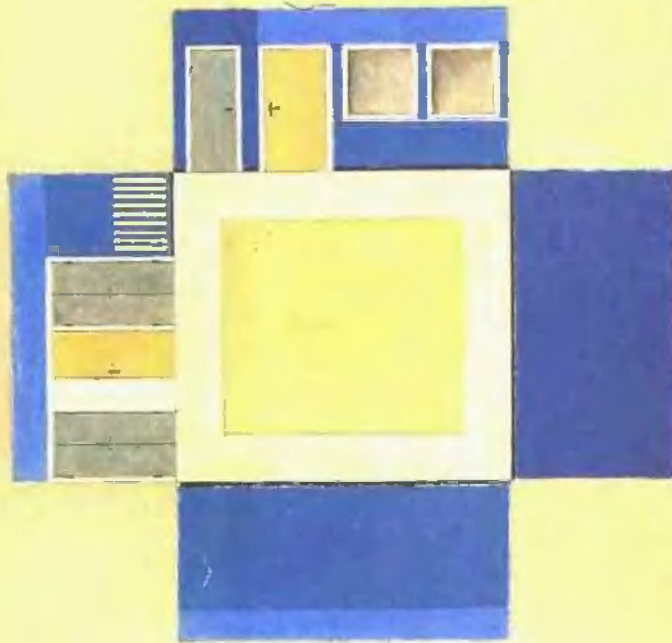
【上图】康斯特·施密特。色彩练习。选自包豪斯课程的可作。1926年。水彩。

【下图】弗里茨·施莱弗（Fritz Schlegel）。在苏联某处的工作设计作品。可能是为莫斯科或列宁格勒的某工人事务局所做的设计。1925年。墨水和布粉。德国共产主义青年团的书记在面部的右下方，使设计是施莱弗离开莫斯科前的一周年纪念。





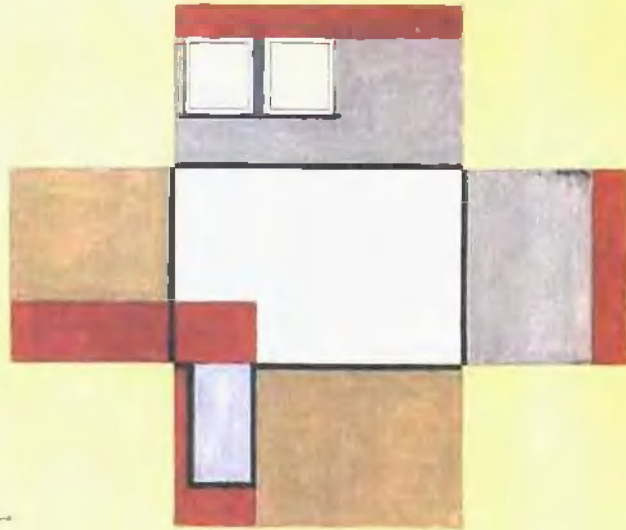
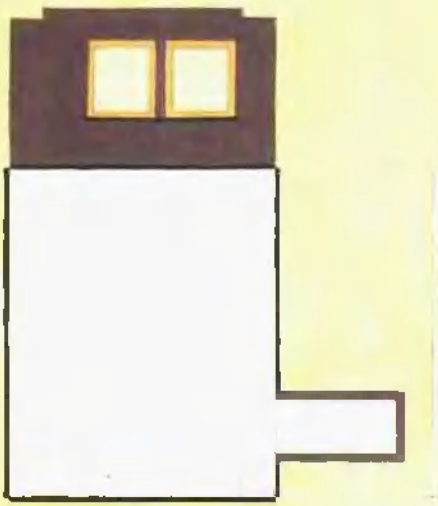
SCHLAFZIMMER



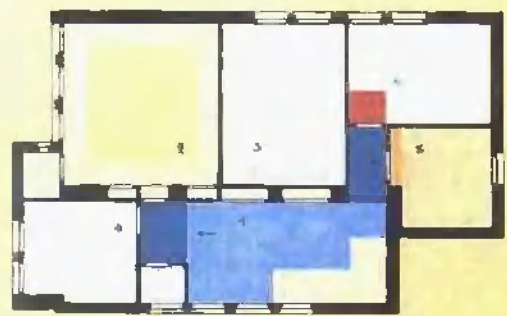
DIELE RICHTIG
BET

HÖ, AL

阿尔弗雷德·阿恩特 为奥尔巴赫别墅 (Auerbach House) 二樓设计的色彩方案 耶拿 (Jena), 1924年。



FREMDENZIMMER



- 1 DIELE
- 2 SCHLAFZIMMER
- 3 FREIZEITZIMMER
- 4
- 5 KÜCHENZIMMER
- 6 BRD

ERBACH JENA 1. GESCHOSS 1984
A. W. T.

ALLES

Lebendige

OFFENBART SICH
dem

MENSCHEN

DER

Mittel



ALLES Lebendige OFFENBART SICH
IN

FORMEN



FORM BEWEGUNG

UND
ALLE



OFFENBAR IN

FORM

DIE FORMEN SIND GEFASSE DER BEWEGUNG
UND BEWEGUNGEN DAS WESEN DER FORM.

约翰·伊顿和弗里德·舍克特，《对老一代的告别》，选自《乌托邦：现实的艺术创作》，魏玛，1921年，出版印刷。伊顿认为其中文字风格古怪，缺乏特色。文意为：“一切生物通过运动的形式向人类展示自身，一切生物在形式中展示自身。所以，每一种形式在运动中都是可视的，而每一种运动在形式中都是可视的。形式是运动的载体，运动是形式的本身。”

里昂耐尔·费宁格, 致朱丽娅·费宁格

魏玛, 1921年11月17日

……选辑的封面漂亮极了, 赫希菲尔德采用了我的木刻, 就像他做小的样板一样, 把滚筒直接用在纸上。这个暗色的封面上还有一些亮点出现在这神秘的结构中, 你一定得亲眼看看, 才能体会到其中产生的强烈效果。

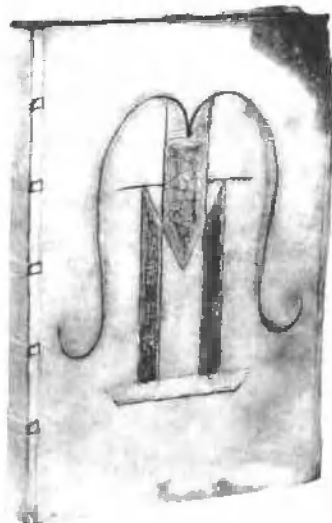
我好几天没见到格罗庇乌斯了, 我希望他不会因为我拒绝参加包豪斯图章比赛而气恼, 我不是为了发明标志而生的, 而且我不能一个人垄断一切, ……

包豪斯印刷作品第五选集的宣传广告 1921

收藏者将第一次有机会获得重大平面设计作品的国际收藏集, 其中包括了德国、法国、荷兰、意大利和俄国最为显赫的人师的作品。在这以前, 做这样一个集子一直因为经济原因而无法实现, 这一集子的成功出版应该归功于各国艺术家和已故艺术家遗孀的无私合作。这一选集将受到所有认可下列人士组成的领导团体并愿为之效劳的人们的欢迎

Archipenko/ Bauer/ Baumeister/ Beckmann/ Bencs/ Boccioni (Estate)/ Braque/ Burchartz/
Campendonk/ Carra/ Chagall/ Chirico/ Coubine/ Delaunay/ Derain/ Dexel/ Max Ernst/ Le
Fauconnier/ Feininger/ Filla/ Fiori/ Oskar Fischer/ De la Fresnaye/ Gleizes/ Goncharova/ Gris/
George Grosz/ van Heemskerck/ Heckel/ Hoetger/ Itten/ Jawlensky/ Jeanneret/ Kandinsky/
Kirchner/ Klee/ Kokoschka/ Kubin/ Larionov/ Laurencin/ Lehmbruck (Estate)/ Leger/ Lhote/
Lipschitz/ Macke (Estate)/ Marc (Estate)/ Marcks/ Marcoussis/ Matisse/ Meidner/ Mense/
Metzinger/ Molzahn/ Morgner (Estate)/ Muche/ Mueller (Otto)/ Munch/ Ozenfant/ Pechstein/
Picabia/ Picassn/ Rampoini/ Rohlf/ Scharff/ Schlemmer/ Schmidt-Rottluff/ Schreyer/
Schwitters/ Severini/ Soffici/ Survage/ Stuckenberg/ Topp/ Tour-Donas/ Wauer

(左图) 羊皮纸封面 (可能为安妮·沃蒂兹 (AnniWotz) 作品), 以字母“M”为基础的设计为“展现与格德学的迈特希尔德修女 (Sister Mechthild) 或神性的流动的书”所作, 1923年。
(右图) 包豪斯选集封面, 图为由施莱默设计的新的公章。这一图案设计是在1922年大师竞赛后被学校采用的, 第一枚“表现主义”图章是由一个学生设计的。(见37页)



瓦希里·康定斯基 微小世界(Small Worlds)

“微小世界”包括12页内容

其中，

4页以石头为辅助，

4页以木头为辅助，

4页以铜为辅助，

$$4 \times 3 = 12$$

三个组别，三种技术。

每种技术的选用是依据其自身特点来决定的。每种技术的特点在四种不同的“微小世界”的创作中起到了外部作用。

在其中6幅作品中，“微小世界”是白黑色线条或黑色斑块构成的，其他6幅运用了其他颜色。

$$6 + 6 = 12$$

在全部12件作品中，每个“微小世界”，无论是运用线条还是斑纹，都采用了它自身所要求的语言。

12

魏玛，1922

沃尔特·格罗庇乌斯，致朱利叶斯·(纳奥姆)·斯鲁斯基 (Julius naum slutzky) (金匠兼银匠)

魏玛，1921年10月19日

你将以“青年大师”的身份加入到包豪斯中，并享受与熟练工一样的特别待遇。我们将作坊大楼的16室安排给你，你还可以与他人共用即将在地下室建造的锻造作坊。气费和你的工具的安置费用由我们负责。

最初，你每月将获得500马克的保障收入，如果有委托任务，你将得到额外熟练工工资，具体数目由当时实施的价目表决定。没有委托时你所制作的作品将属于包豪斯，材料将由包豪斯提供，或者，如果你使用自己的材料，将得到原价报销。

我们希望一个相互受益的关系能够逐步建立起来，但是你务必严格遵守包豪斯的规章制度，并避免对金工作坊产生不利影响，以免与尚未得到委派的新大师发生不和。

沃尔特·格罗庇乌斯给纳奥姆·斯鲁斯基的备忘录，1923年3月13日

……我又一次意外得知你已经接受了一件制作12支胸针的大的委托任务，而没有通知包豪斯，但又将我方卷入这一委托中，尽管我们已做出了努力，你似乎丝毫没有理解到，……协议安排都必须有益于双方，对此，我深表遗憾。……

关于作坊大师之间的一次讨论的备忘录，1923年7月15日

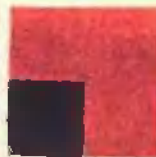
克雷翰大师提出，他的陶器作坊的每一项活动因为形式大师[格哈特·马克斯]的缺乏兴趣而举步维艰。而且，形式大师在没有事先得到作坊大师同意的情况下不断向作坊成员发号施令……几位作坊大师认为形式大师对手工艺缺乏理解……作坊大师在每月底领取工资，而形式大师却是一次性领取一个季度的工资……考虑到极度严重的货币贬值，他们的



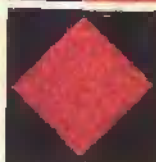
LUXUS U. GEBRAUCHSSPIELE

DIE SPIELSTEINE

SIND IHREN FUNKTIONEN



ENTSPRECHEND
GESTALTET



BAUHAUS
HARTWIG

GES. GESCH.

SCHACH

ZU BEZIEHEN DURCH

STAATL. BAUHAUS WEIMAR

经济状况比起形式大师来就差多了,虽然工资数量是相同的。……

罗塔·施赖尔谈陶艺作坊,《对风暴画廊和包豪斯的回忆》(Memories of Der Sturm and the Bauhaus) 1966

……我们这些在魏玛的人几乎已经看不到陶器了,在形式大师格哈特·瓦根舍因的领导下,瓷器制作被安排在了耶拿(Jena)与阿波尔达(Apolda)之间的多恩堡(Dornburg)……在这样一位大师面前,瓷盘瓷盆瓷瓶就像与我们有个人关系的活生生的人。……

丽迪娅·德里希-福卡对多恩堡包豪斯瓷器坊早期情况的回忆

……作坊里,六个陶轮(或许是一个?我记不清了)在窗前被排成了一排。克雷翰大师靠墙坐着,这样他能从他的陶轮的位置看见在他面前排成一排的我们五个。他认为我们必须彻底掌握每一道工序,而且在学习下一道工序之前都必须先把手上的每一个动作变为我们的第二天性,经常发生的事是“我们相信我们已经做出了一盘的‘美丽’罐子,而克雷翰却无情地将它们扔到黏土堆里,还念叨着‘简直是浪费时间!’”

他不允许那些底太厚或边缘不平或有其他技术性错误的罐子进到窑里,他宁愿自己做出一盘漂亮的造型,允许我们按照自己的设计在上面雕刻或绘画,然后拿去烧,这样我们不至于失去耐心。这是一门非常好的课……

(93-94页)多恩堡的包豪斯陶艺作坊,1924年。作坊大师马克斯·克雷翰,包豪斯在多恩堡制作的陶瓷品的所有者。多恩堡位于魏玛30公里的萨勒河(萨勒)边,坐在中间。旁边学生有穆布霍尔(Hubner),托马斯(Thomas),格罗特(Grote),威尔登汉(Widenhain),马克斯·克雷翰和格哈特·瓦根舍因。经过装饰的酒壶,1924,陶艺作坊的形式大师格哈特·瓦根舍因和作坊大师克雷翰的作品,他们两人之间的关系在各作坊的大师中是最亲密的,西奥多·格罗特,带有陶器,1923年,定制,1923年,同来喝可的士兵,都是由Allerste Volksfeder Porzellanfabrik用工业方法制造,瓷器最初是在多恩堡街任命的解号制作的。(见137页的插图)(对页上图)约瑟夫·哈特维希(Josef Hartwig),棋盘,1924年。(本页下图)埃斯特·施密特,包豪斯棋盘广告(手印字模的平取印印),说明每个棋子的形状是由它的走法决定的。包豪斯设计和出售的三个棋盘以及刻的各种木制玩具是魏玛时期包豪斯最成功的产品。





萨默菲尔德别墅

沃尔特·格罗庇乌斯，致米斯特·施密特，1922年4月28日

非常感谢你的来信，我很高兴你已经与萨默菲尔德达成了协议，情况曾经变得如此糟糕我甚至都不指望他还会倾向于我们。不要与他达成确定的金钱上的协议。与过去一样，这必须由我或是包豪斯来做，否则帐目就会一团糟。在你在那里工作期间，你当然可以为你自己和莉莉·格拉夫(Lily Gräf)要钱，告诉我或是包豪斯钱的数目就行了，我不认为你能在四周内完成雕刻。你是否想让格拉夫协助你，我把选择权完全交给你。或许她能有所帮助。

你的工作空间仍然为你保留着，不会让别人分享的，尽管我们现在极其缺少空间，比以前更甚。我想我会到柏林呆上一小段时间，到时想和你谈谈。……

海琳·诺恩·施密特(Helene Nonne-Schmidt) [米斯特·施密特的同学，妻子] 谈萨默菲尔德别墅的室内装潢

……萨默菲尔德别墅的特点是由两个因素决定的：萨默菲尔德提供的材料以及他希望在内屋外所有想象得到的地方都尽可能多地做上雕刻的强烈愿望。柚木来自于萨默菲尔德所购买的一艘失事战舰，以前军官们的混乱经历全记录在了这些木料上。这些木料(是非常难应付的)刷新后只能按照它已有的结构来处理。在技术上没有别的可能性。萨默菲尔德让他自己的作坊把厚木板置于花岗岩台石上，他们用包豪斯作坊的方法准备好木料。一部分雕刻是在包豪斯作坊做好了，再用到位于柏林的房子上的。这些雕刻的表面和结构受材料及其内在质量的影响很大。“锯齿状风格”(jagged style)就是这样产生的……

沃尔特·格罗庇乌斯，致阿道夫·萨默菲尔德，1922年10月14日

……你在施密特问题的处理上是不恰当的，但我明白，在这种事情上，你就像不可救药的小器的杂货店主，从不可能学会点什么，为什么我必须在你付钱之前给你写粗鲁的信？你难道没有意识到施密特在你的门廊里已创作出了不平凡的杰作？

他对你与他讨论资金问题的方式十分恼火，他都想要彻底撒手不管了，你有毒害为你工作的艺术家的情绪的天赋，这对于办正事是非常不利的，因为情绪对艺术家是很重要的，这样他们才能更愉快地进行创作，不过在这方面，跟你怎么说都是白费，所以我们还是谈具体事宜吧。

我们同意：施密特领取一般熟练工的工资，细节附在信后，其中大部分已经支付。包豪斯20,000[马克]的获利附带你9月28日的信已经收到，可能包豪斯还会对熟练工以后的工作时间追加费用，而施密特是你的熟练工，仅仅因为你的压力我才同意接受这种令我反感且对包豪斯不利的记帐方式，而放弃了我附信寄去的这种正规的帐单。

你保证过施密特50,000马克的净酬金，但他表示同意的条件是马克保持其在签约之日，即1922年9月28日的价值，这是因为，如你知道的那样，这项工作将持续好几周时间，在完工时，马克可能已经大幅度贬值，使得50,000马克仅值它最初价值的一小部分。

我要求你立即支付已为你工作了一年之久的施密特先生30,000马克,其余部分在完工后支付。考虑到可能的马克贬值。

收到此信请告知,现在我已经讲出了我的心里话,仍然期望小器的拿破伦能够变得稍稍慷慨一点。

阿道夫·萨默菲尔德,致魏玛国立包豪斯,魏玛,1922年10月18日

关于:木器

我收到的10月14日的帐单是不正确的,施密特先生已经拿到了更多的钱,请你帮忙纠正一下。我什么时候才能见到施密特先生?他是不是要等到1美元值10,000[马克]的时候?如果是这样,我就不修房子了,宁愿去卖火柴,当然我会用我最后那点仅存的财产委托包豪斯制作富有艺术性的火柴盒子。

阿尔弗雷德·阿恩特,《在包豪斯的生活和节日》(Life at the Bauhaus and its Festival)

……一天我们鼓起足够的勇气组织了一次盛大的狂欢节,其中最有趣的意外是柏林的“萨默菲尔德”与“奥斯卡·施莱默”之间的插曲。施莱默向好心的萨默菲尔德表示他会为他做一个拿破伦面具,让他在狂欢节上戴,结果施莱默也给自己做了同样的面具,发生了什么呢?萨默菲尔德[包豪斯的赞助人]对包豪斯颇有好感,当他来到一群口渴的包豪斯人之

1920年的木创作坊。后方凳子上的装饰物可能是由朱斯特·施莱默为萨默菲尔德雕刻的,右边前方由新莉·格拉夫制作的椅子也放置在了萨默菲尔德这里。背景里圆凳状的雕刻则由卡尔-彼得·罗尔(Karl-Peter Rohl)制作。

中时,他向侍者要了酒并说,“帐我全付了!”而同样带着拿破仑面具的施莱默,走到别的人群中,向侍者要了酒并说,“帐我全付了!”付帐的时间到了,只有一个拿破仑了——萨默菲尔德!当他明白奥斯一·施莱默的恶作剧时,他说,“噢,这儿的艺术家也不是那样愚蠢嘛,我喜欢!”他高高兴兴地付了所有的帐。

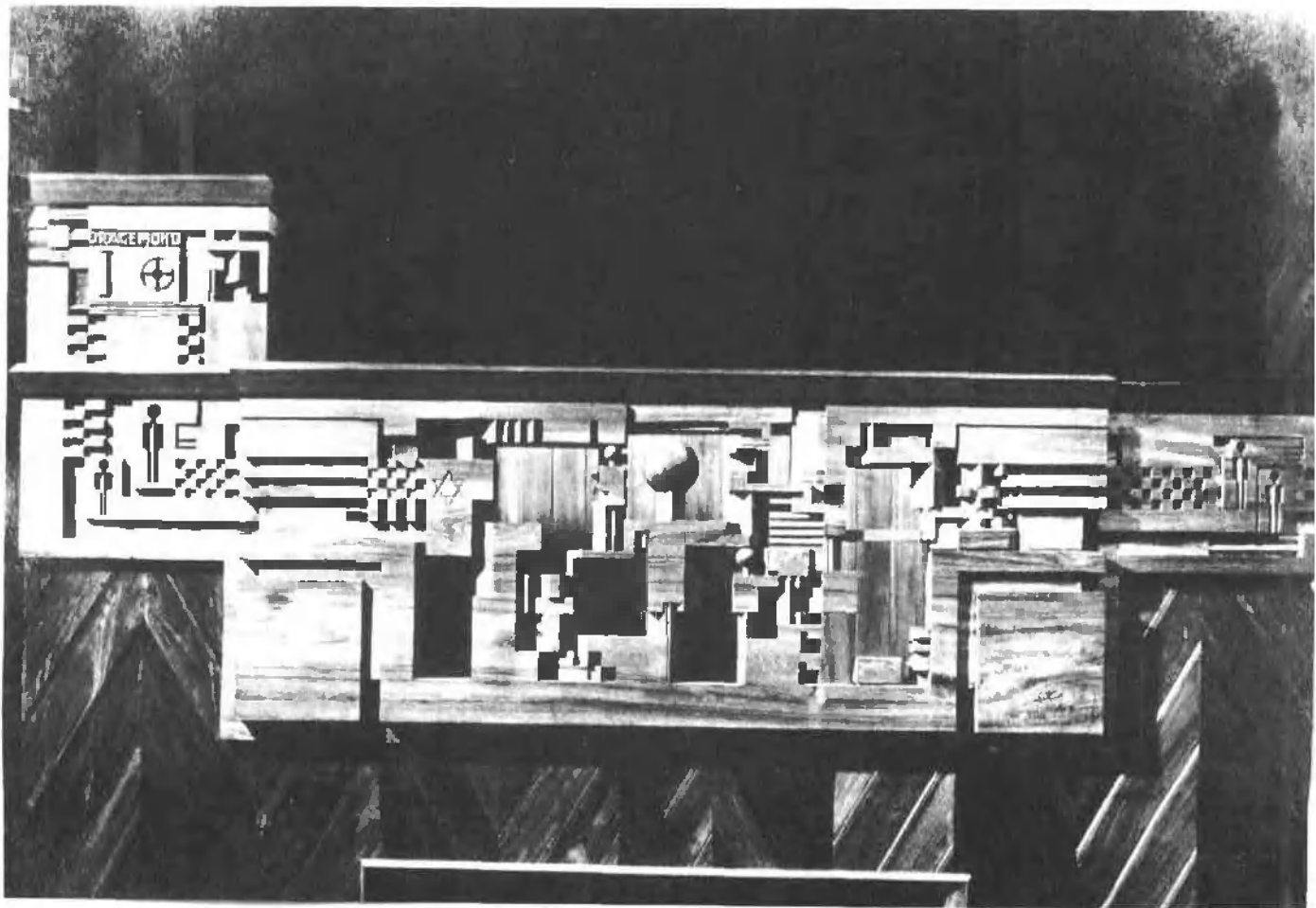
学生们

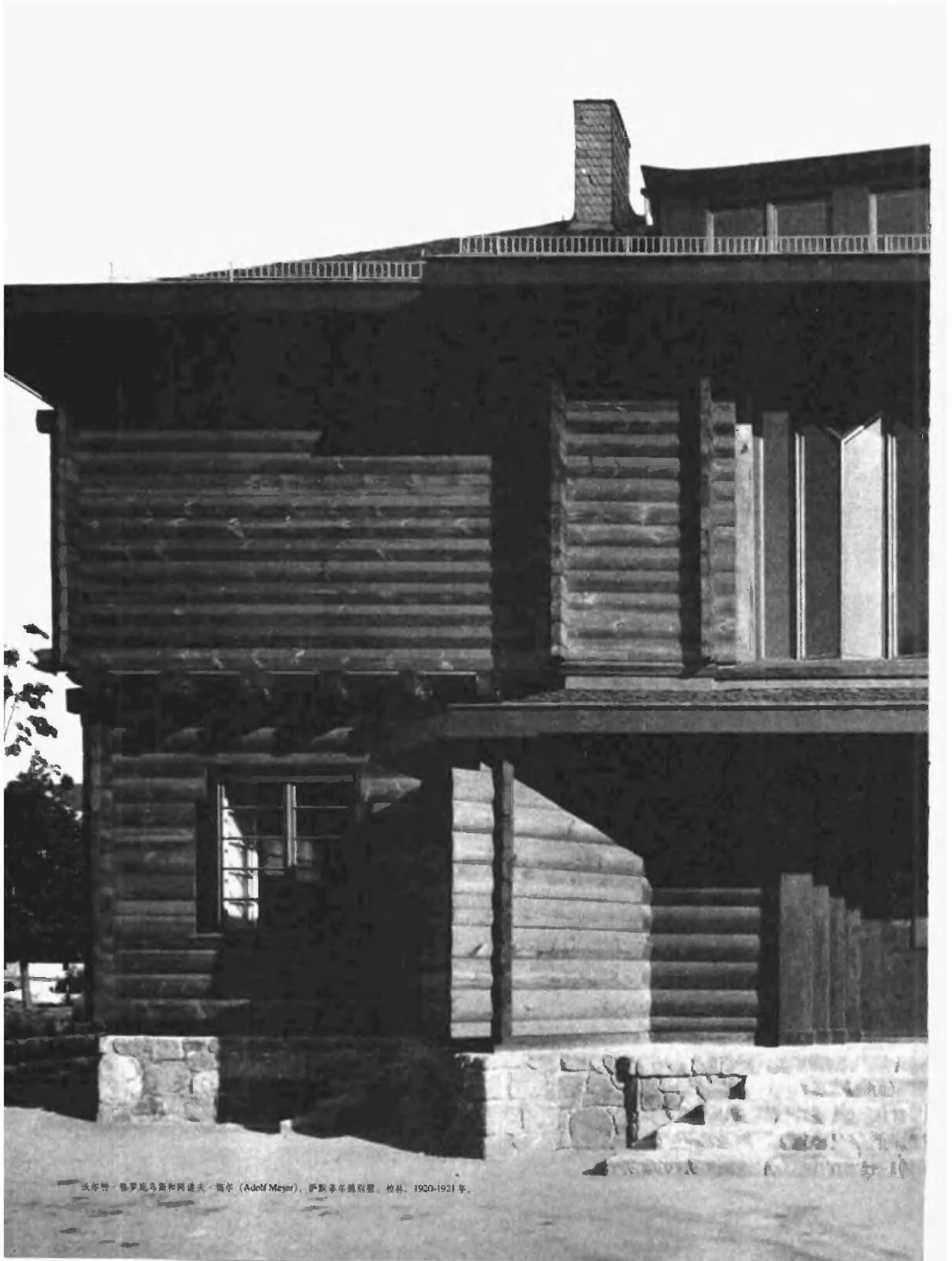
赫伯特·拜尔,《赫伯特·拜尔:画家,设计师,建筑师》(Herbert Bayer: Painter, Designer, Architect), 1967

……在一个每周一次的以思想交流为目的的朋友聚会中,我们看到了康定斯基的书,《论艺术之精神》(about the spiritual in art),碰巧我看见了关于一个在魏玛的叫包豪斯的新的艺术学校的事,玛格尔德告诉我一个关于它的有趣传闻:“在入学考试中,申请人被关在一间黑房间里,然后屋里雷电交加,使他进入一种兴奋状态,他是否被录取就取决于他是否能很好地用线条或颜料来表达这次经历。”

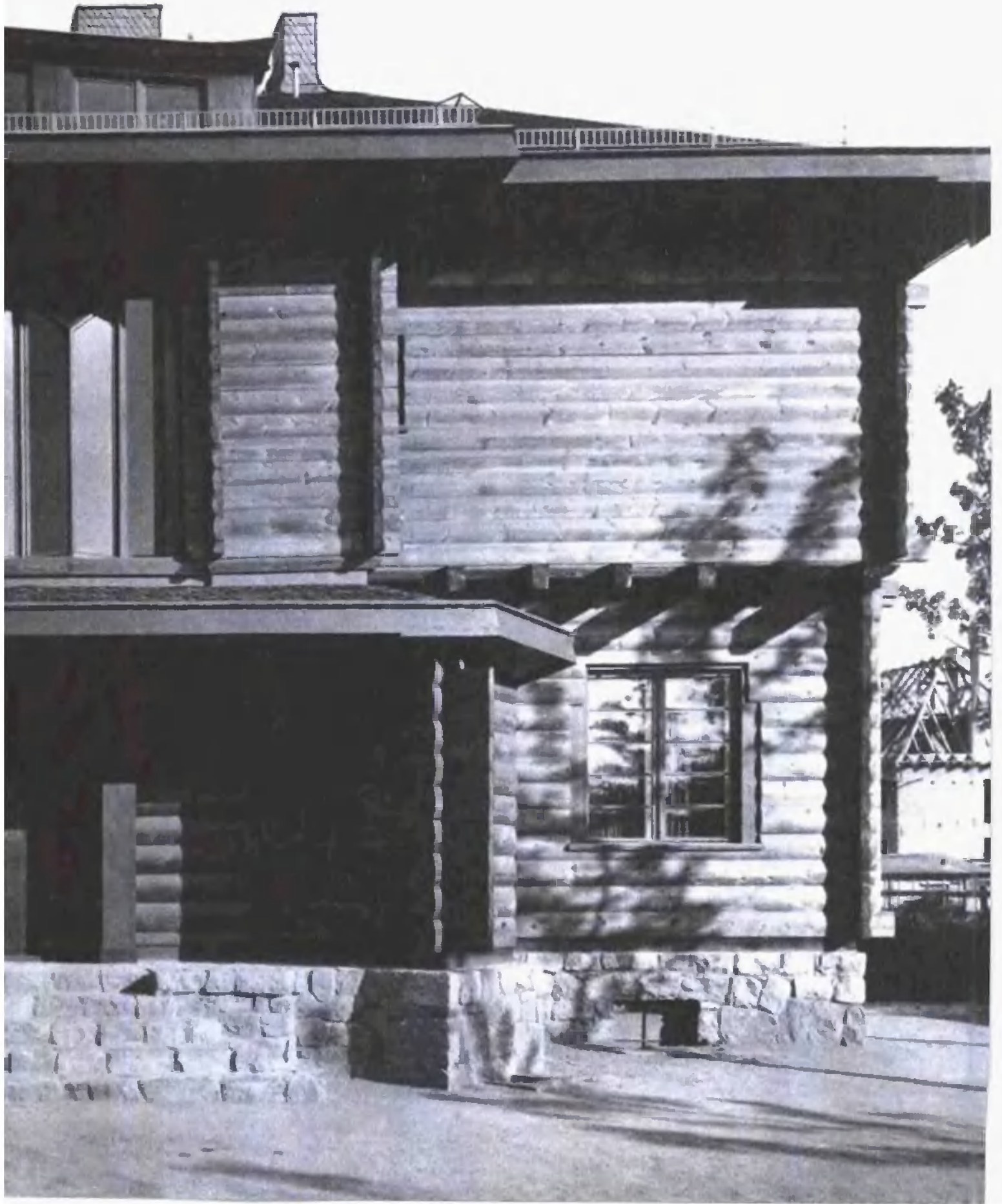
由朱斯特·施密特制作的袖木雕刻装饰细节, 1921-22年,为柏林达勒姆郊区的萨默菲尔德别墅门廊后门上方的楼梯扶手所做,该设计是对阿道夫·萨默菲尔德的锯木厂的象征性表现。

这个并不真实的逸事和康定斯基的书(我误认为康定斯基当时已经在包豪斯了,他实际上1922年才去)激起了我的热情,促使我立即离开达姆施塔特前往魏玛,……



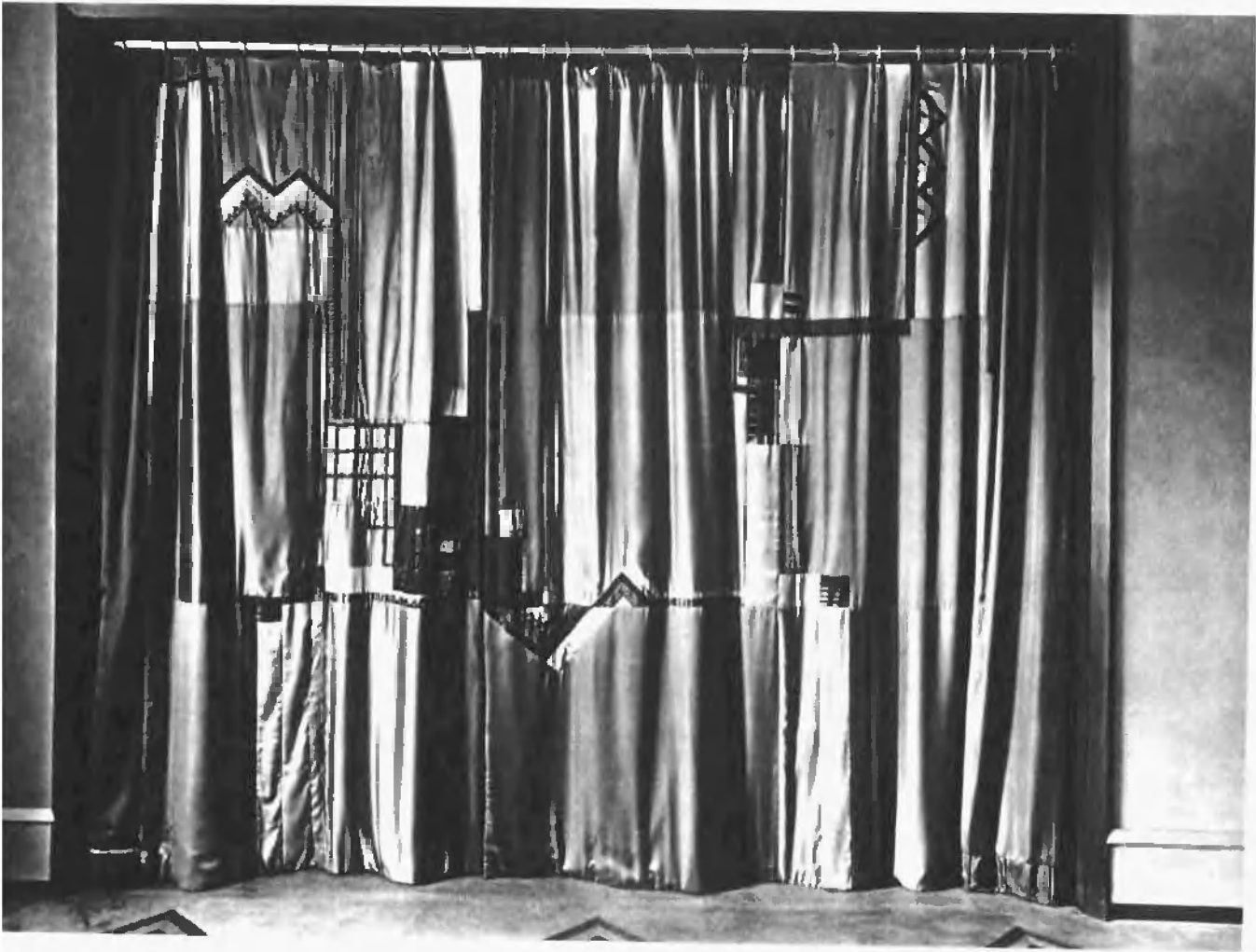


沃尔特·格罗尼马斯和奥道夫·梅尔 (Adolf Meyer), 萨斯菲尔德别墅, 柏林, 1920-1921年。





【上图】罗莎·施莱尔（Rosa Schreier）手绘的冬季学期时间表，1921-1922年。
【下图】与 Sommerfeld 别墅设计时镶嵌有花紋的窗簾。



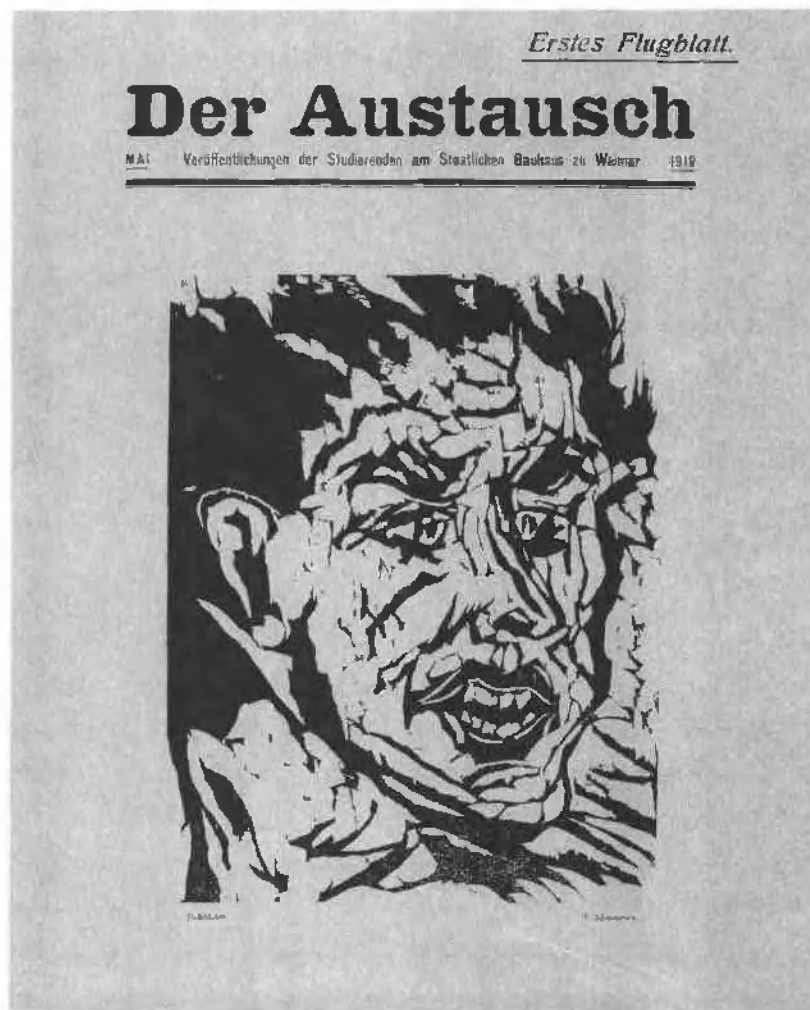
丽迪娅·德里希·福卡对多恩堡包豪斯瓷器场早期情况的回忆

……(在慕尼黑)我听说了魏玛包豪斯的口号：“艺术与工艺，一种新的统一”。我和许多人终于找到了苦寻已久的东西。1920年春，我搬到了魏玛的包豪斯。

对我来说，做了宣传广告的瓷器作坊在最初是一个失望，根本就没建起来，我只是发现了一群充满激情的年轻人，他们主要与抽象的造型打交道，用线条、颜料作画，研究金属小片、木头和其他东西，也进行激烈的讨论，组织派对，甚至在地窖里清洗用于平版印刷的排版用石台。目标是从头开始创造一切，其他作坊也刚刚开始。这是一个我长期以来寻找和盼望的团体。……

阿尔弗雷德·阿恩特《在包豪斯的生活和节日》

1919年，在政治冲突和不可想象的经济困难中，年轻人，主要是小伙子，来到了魏玛的包豪斯，他们中大部分还穿着被姑娘们通过染色和去除衣领才“平民化”了的军装，许多人来自“漂鸟运动”，他们留着很逗的长发，在后来的一次包豪斯舞会上，他们又把长发剪了。



E·施拉曼(E. Schrammen). 学生刊物《交流》(Der Austausch) 1919年5月第一期封面。表现主义风格的木刻。

通常,他们把一个罐子放在头顶上,用着罐子剪头发。一些人干脆剃了光头,枯燥的生活刺激着头脑,有时他们在光头上涂上黑色正方形去参加派对。……

埃米尔·赫福斯博士(Dr.Emil Herfurth)[包豪斯的主要反对者]《魏玛与国立包豪斯》(Weimar and the State Bauhaus) 魏玛,1920年2月 [小册子]

……我们要求艺术学院成员的个人行为遵守我们的伟大传统和魏玛的生活方式。

……这个小镇对这一大群新艺术家是最为宽容的了,虽然目前学生激增给生活条件已带来巨大困难,而这些容人们却没有丝毫感激之情。

他们有意地把自己视为外地人,故意表现出对魏玛古城的轻蔑,而他们的张狂行为已经激起了最为耐心的魏玛人的反对。……

丽迪娅·德里希—福卡对多恩堡包豪斯瓷器制作初期情况的回忆

……我对于当时最为愉快的记忆之一是在萨勒河(River Saale)游泳的事。在炎热的周六周日,或是工作结束后温暖的夜晚,我们会一起去萨勒河游泳。从多恩堡出发,我们必须穿过铁路,去到萨勒河边延伸到整个宽阔山谷的草坪,萨勒河蜿蜒曲折地穿流而过,在一个转折处形成了一个绿树覆盖的小岛——可能是桤木和柳树吧——地上铺着沙子和高高的野草。萨勒河在这里被挡住了,所以你可以在这里游泳,河堤上全是树木和灌木丛,没人能从远处较高的街道上看到这里~实在是游泳的理想地方!除了马克斯和他的家小还有那些学徒外,魏玛的客人也常到这儿来,就像在天堂里一般,强壮漂亮的年轻男女在清水、阳光、绿树中嬉戏。这是真正的酒神狂欢的场景和图画,它们反复主宰了我对于早年生活的全部回忆。

施塔兹拉特·鲁道夫(Staatsrat Rudoiph)[公务员],致包豪斯校方,魏玛,1920年9月4日

我们已经通过内务部收到了来自第二行政区长官的如下投诉:

住在多恩堡的包豪斯学生在萨勒河里游泳——男女在一起——没有穿任何泳装,而且在人人都能去的地方,路过的人已经提出抗议,而这一对于道德准则的侵犯也已引起公众的反感,对道德,特别是年轻人的道德造成了威胁,建议校方让这些男女学生注意履行遵守道德的普遍标准的义务。

我们诚恳地要求上述投诉得到回复。

朱斯特·施密特《我的包豪斯经历》(How I Experienced the Bauhaus)[无日期的打印文稿]

……我在1919年10月回到魏玛,刚好赶上包豪斯正在经历分娩的阵痛。……格罗庇乌斯正在组织现代艺术家们加入那些老的学院教师,学生们也是千差万别,一些过去在艺术学院和艺术工艺学校就读的学生又回来了,还有一群被包豪斯宣言吸引来的来自艺术之城慕尼黑黑尔的学生,伊顿从威尼斯带了25个他的学生过来。

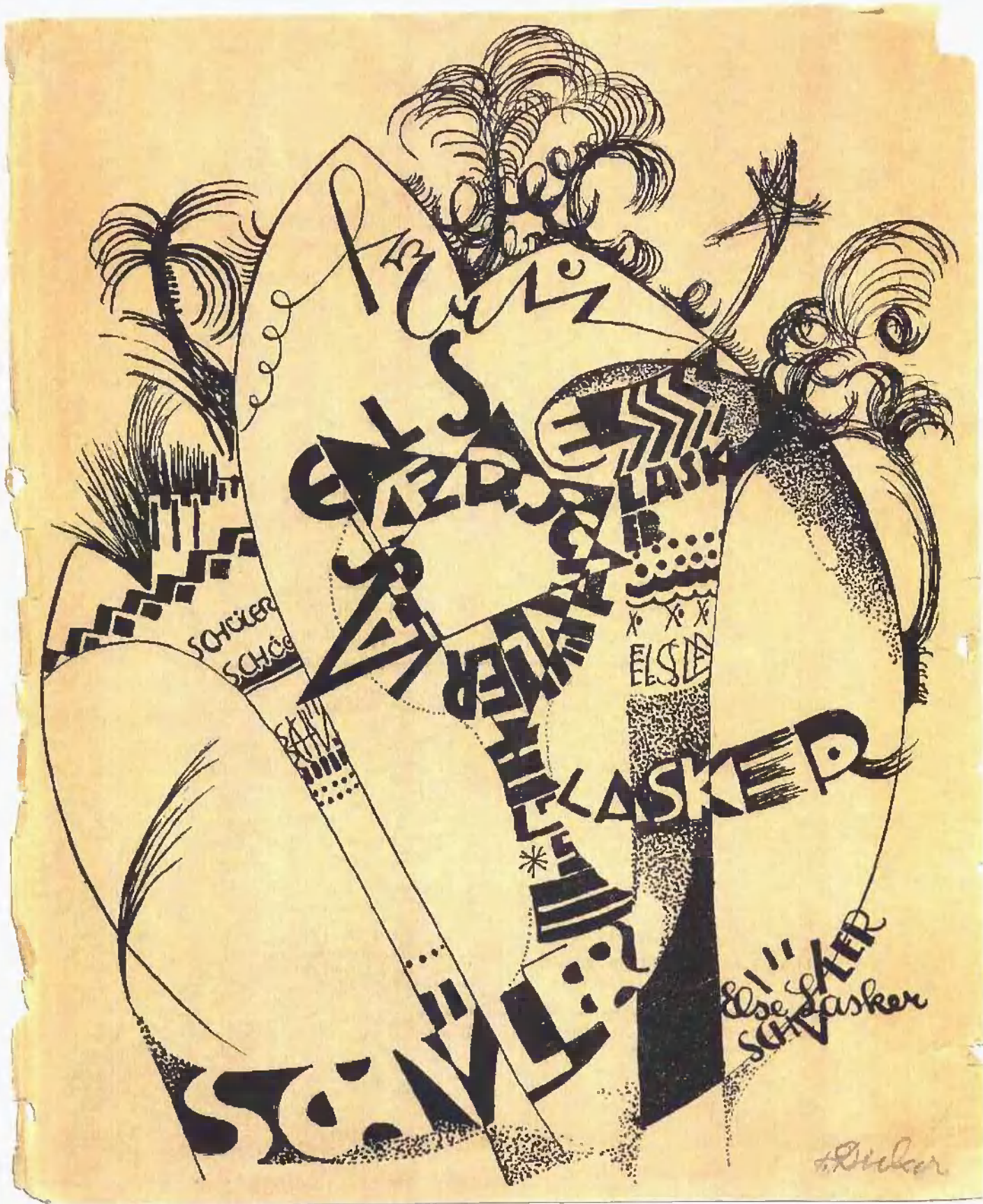
和我一样,他们中有许多也有可怕的战争经历,建立一个崭新的更好更和平的世界的愿望激发着我们,一些学生想要摆脱战后学术上和精神上的困惑,他们希望包豪斯能帮助他们找到更有意义的生存方式,其他人来自漂鸟运动,他们相信他们的理想能在包豪斯实现,在许多学生会议中,学生们满怀激情地讨论包豪斯,为包豪斯是好是坏,现代艺术是好是

坏的问题争论不休。我在艺术学院的人部分旧同学都反对包豪斯和现代艺术。他们得到了艺术学院老教授的支持。他们感到那些俗气的魏玛人的抗议为他们提供了保护。格罗庇乌斯遭到尖利抨击，也得到勇敢的捍卫，……

沃尔特·格罗庇乌斯、致莉莉·海德布兰特(Lily Hidebrandt)[他的情妇]，魏玛，1920年12月……包豪斯在接缝处裂开了，出于热爱，出于愚蠢，出于憎恨，他们把他们自己和我都撕成了一片一片的。我必须扮演所罗门的角色，调节争吵不休的各门各派。伊顿的问题刚解决，——我让他明白，他不断的辞职威胁吓不倒我，他要走就走，太容易了，于是他决定留下来——新的问题又出现了！伊顿的学生和条顿人的冲突变得非常暴力。事情是这样的：聪明的辛格—阿德勒犹太人团体十分专横，而且不巧的是，对伊顿影响很大，通过这个杠杆，他们试图控制整个包豪斯，当然亚利安人会起来反抗，我现在不得不从中调解。



一群老师和学生 1921-1923年 摄影者不明。奥斯卡·施莱默是在边从上往下数第二个，塔德·施莱默(Tut Schlemmer)在他下方，约瑟夫·阿尔伯斯在右边最下面，而根塔·斯托尔策在最中间，奥蒂卡·施莱默在左边。



奥国德·埃舍尔，表现主义诗人埃尔斯·拉斯克-舒勒创作海报，1920年。

两派都要把我扯到他们那一边去,但我当然不会表明自己的立场,我很清楚我需要照顾好全局的稳定。……我也许能够制住包括伊顿在内的内讧团体。……辛格和阿德勒这种人不属于包豪斯,一定要及时把他们除掉,如果我们还想要安宁的话。双方都感到这是他们的惨败,而且觉得很尴尬。冲突是在埃尔斯·拉斯克—舒勒(Else Lasker-Schüler)[表现主义诗人]的讲话过程中爆发的,这位诗人我还从未曾见过。……

奥斯卡·施莱默,致奥托·塔芬·安顿,康斯塔德,1921年2月3日

……包豪斯计划已经吸引了一群无所畏惧的年轻人(我们这儿有各种各样疯狂的现代青年),这一切表明包豪斯正在创建一件与最初计划截然不同的事物——人本身。格罗庇乌斯似乎对此很清楚,他认为,学院因为忽略了人自身构成而犯下了严重的错误。他要求艺术具有个性,这是第一位的,而不是次要的,但有时他似乎对结果感到惊恐:什么工作也没完成,但却有无休止的讨论……年轻人通过将习俗禁忌弃置一边来表达内心的困惑,并陷入了极大的懒散中。……

玛莉·路易斯·冯·邦塞斯(Marie-Luise von Banceis)[记者]《柏林日报》(Berliner Tageblatt)
1922年10月18日

……一伙奇怪的人,这些所谓的魏玛学校的包豪斯人,当地人对他们都太了解了,大家都懒得再去注意这些奇怪的生物,但他们仍然让外地人好奇,如果一帮包豪斯人走在一个大城镇的繁忙街道上,就会引起人们的围观,男孩儿穿着七色的小裙子,鲜艳得像金翅雀一样,还留着飞扬的长发,女孩儿时常是剪的短发,身穿颇具风格的古怪的宽松大衣服,这些都是她们怀着欢快的心情挑选发明制作出的,她们头发上的发卡、发带,没穿袜子的脚,凉鞋、低领、短袖,和露在外面的头,透过几个艺术的门徒们稀薄的亚麻服装,令人窘迫的贫困隐约可见。……

阿尔弗雷德·阿恩特,《在包豪斯的生活和节日》

……为减轻包豪斯人的贫困,有人建议在传统的魏玛圣诞节市场上摆个“运达货摊”,每个人都开始动手做东西,装饰品,玩具,布动物娃娃,洋娃娃,用纸或木头做的游戏器材,那些细细削切过的,涂上了欢快的颜色的石楠动物特别漂亮,多恩堡的瓷器场提供了很多瓷器以及洋娃娃的厨房用品,这是我们首次公开露面,我们非常成功,特别受孩子们欢迎,到最后我们实在没有别的可卖了,就把我们的贝雷帽给他们了,尽管困难重重,在魏玛还是有艺术家、艺术爱好者等等作为我们的朋友,他们对包豪斯的进一步发展满怀期待。……当然,对于许多学生来说,提供廉价美味的食物的包豪斯食堂是他们的一大幸福,在格罗庇乌斯开始“包豪斯社区”(Bauhaus siedlung)之后,食堂的食物就变得更好更便宜了,最初,一个花园被用来种植蔬菜和马铃薯,雇了个正真的园丁后,学生们成了“帮手”,得到“食物印花”作为报酬,为了一晚两马克的收入,包豪斯人去充当“临时演员”,最喜欢在席勒的《强盗》(die räuber)中出演角色。

海琳·诺恩-施密特采访巴兹尔·吉尔伯特,1966

……学生们如此贫困,他们必须想办法赚钱,施密特通过给奥托·多尔夫纳(Otto Dorfner)

[包豪斯的装订商和印刷商]帮忙来挣得几个额外的马克……他帮忙装饰私人文件和庆贺用品,如贺卡、庆祝证书等诸如此类的东西,这些东西十分精美,羊皮纸上有金色的叶子。为了学会这项任务所要求的技术,施密特借来魏玛国家图书馆里的一些装饰美观的中世纪书籍,利用自己的空闲时间在家里不辞辛劳地复制那些手抄本,……

沃尔特·格罗庇乌斯,致博格斯先生(Herr Bergs)[商人,未来的包豪斯赞助人],魏玛,1923年1月29日

……由于通常没有赚钱途径,在很多情况下也因为得不到家里的任何援助,许多学生得不到大部分生活必需品,再加上吃的也远不够,很明显的,这种生活方式很快就会使他们的身体完全垮掉,去年冬天已经出现了营养不良的情况,即使现在,我们还不清楚将会发生什么,更糟的还在后面呢,未来的几个月中,当我们必须对付一个糟糕的严寒季节时,我们得不到煤炭供应,由于将没有煤炭和恰当的食物为身体提供外部和内部的温暖,所有的创造活动都必须停止,我们所面对的前景很让人沮丧——在我们目前的困境中,没有任何快乐起来的理由,但无论如何,还是不得不惊叹年轻人的韧性和精力,他们懂得如何适应特定环境,不向外界表露出他们所遭受的不可否认的痛苦,……

桑迪·沙文斯基(Xanti Schawinsky)[学生]《年轻人》(Junge Menschen) 1924

我实际上是一个生面团,受着时间的揉捏,在六个月前,当我来到包豪斯时,我只是一个被小图案装饰着的表面,而今天我是一个红色的立方体(红色,正如我当时发现的那样,是“自我沸腾”),一切都变得清楚了,立方体极简单,而且无论如何,它是在沸腾,我相信,每一个来到包豪斯的人都经历了这样一个转变,但内在温度是由个人的沸点决定的,而那是完全疯狂的温度点,……

我们对于清澈的要求变得越来越强烈,房子是供居住的机器,而森林就是森林,……

我们的大师教授的课程与我们的天性相矛盾,但不管怎样,我们已经脱胎换骨了……比起感兴趣的读者能从这本厚厚的杂志中想象到的,谈论实在太少了,……

有空闲时间时,我们就演戏,到处都没有不泪湿的眼睛,直到深夜——一直到刽子手Hebekrach出现,用他颤动的噪音大吵大闹,把我们赶下冥界,——或者我们跳舞!什么?你从来没有在包豪斯的舞会上死过?你依旧是一条普普通通的土虫,你依旧从未试着解决莎翁关于“是生存还是死亡”的谜题。

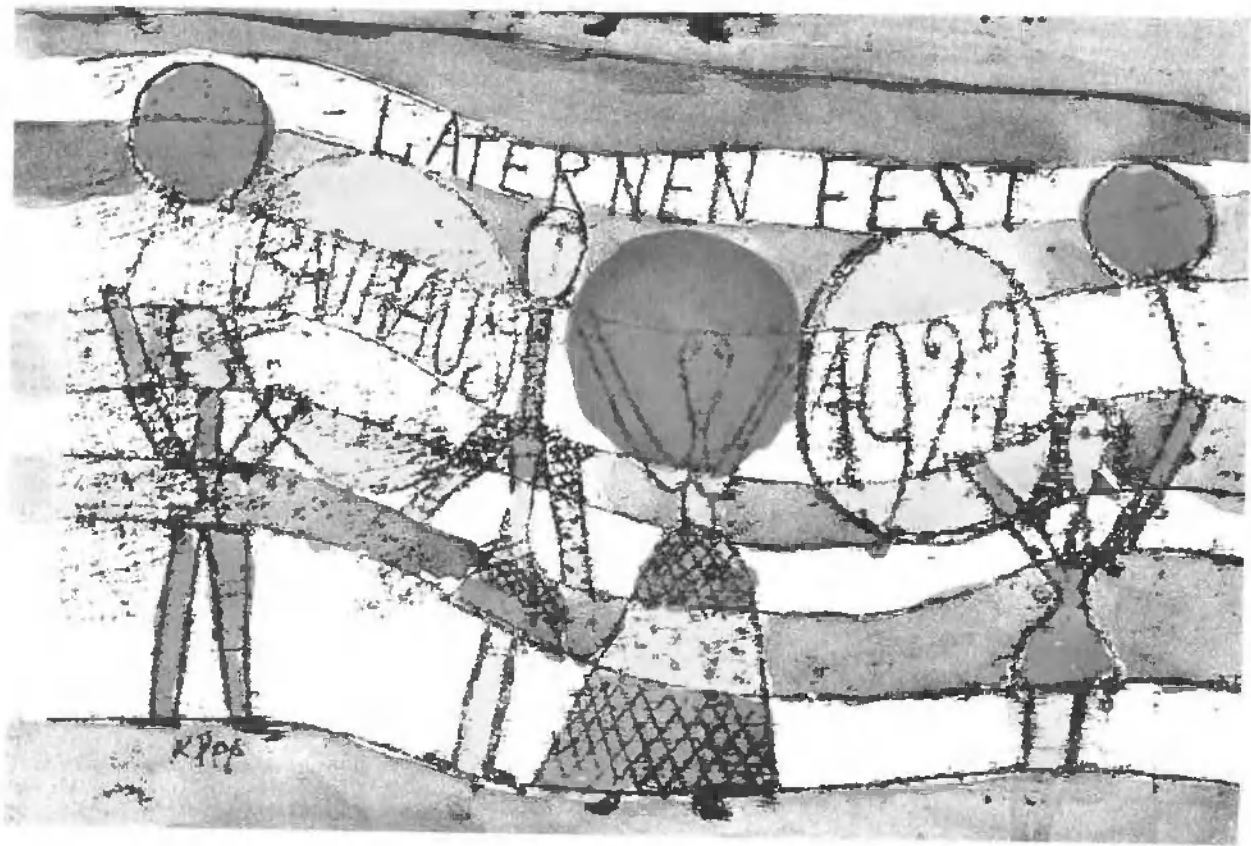
包豪斯派对

罗塔·施赖尔,《对风暴画廊和包豪斯的回忆》,1966

……在包豪斯,我们有大大小小的奇妙的派对,只要有特别好的作品完成,相关的作坊就会举行庆祝,在[学生]艾达·克科维尔斯(Ida Kerkovius)完成了她的第一条大地毯之后,我们在我的小公寓里开了个派对,我的公寓在一所公园边上的旧房子里,而这个公园曾属于过冯·施坦恩夫人(Frau von Stein)[歌德的密友],地毯极漂亮,而且有四平方米大,几

乎覆盖了整个房间。我们在地毯周围点燃了蜡烛，围着它蹲坐在地板上，快乐地轻声聊天。同时听见窗外的喷泉在潺潺流动。当[学生]库尔特·施瓦尔特非格(Kurt Schwerdtfeger)在舞台作坊发明了他的“反射光展示”(reflecting light display)——表现出各种色彩的光影神奇微妙的相互影响——并首次在包豪斯大厅展出时，同样也有一个派对。每当人见人爱的保罗·克利宣布在大厅开一个音乐晚会并用小提琴为我们演奏莫扎特时，我们同样也能享受欢乐时光。多恩堡的学生和格哈特·马克斯一起为多恩堡居民演出了一场圣诞剧，这个戏是[学生]西奥多·勃格勒(Theodor Bogler)——如今是玛丽亚·拉赫修道院(Maria Laach)的本笃会僧——完全根据古老传统编排的。陶艺作坊用这个戏为广受蔑视的包豪斯赢得了当地居民的心。保罗·克利的儿子，菲利克斯——当时他大概十岁或十二岁——为我们表演他滑稽的“庞奇和朱迪”木偶戏，内容放肆但善意，泄露了包豪斯所有的秘密。那些大型的庆祝——提灯节和风筝节——是难以忘怀的。单为准备这些节日，各作坊就要忙碌好几周，大家不遗余力地要把最古怪的形状变成实用的提灯，到了温暖的夏夜，萤火虫在古老的歌德公园的灌木丛里闪烁，我们两人一排排成长长的纵队走过公园，绕过山冈，穿过小镇，黑暗中有许许多多的提灯，我们时而歌唱，时而静默，夜晚里闪耀的灯光的美丽充满了我们的心灵。在阳光灿烂的秋日，在魏玛边的小山冈上，我们放飞风筝，那是真正的艺术品，脆弱、巨大、鸟、鱼、抽象形状，它们在长长的风筝线上颤抖，几乎消失在蓝色的天空中，……

保罗·克利，包豪斯提灯节邀请卡，手工制作的
石板印刷品。



法尔卡斯·莫尔那(Farkas Molnár) [学生] 包豪斯生活

……很多精力都花在这些奇妙的化妆舞会上……一个蜗牛来了,被举到空中,它喷出香水,放射出道道光茫……康定斯基喜欢扮作[收音机]天线出现,伊顿扮成怪形怪状的妖怪,费宁格扮成两个直角三角形,莫霍利-纳吉扮成被十字架刺穿的碎片,格罗庇乌斯扮成建筑家勒科比西耶(Le Corbusier),穆希扮作脏兮兮的使徒,而克利扮成一首蓝色树木的歌,……

《包豪斯的性爱》,《魏玛报》(Weimar Zeitung) 1924

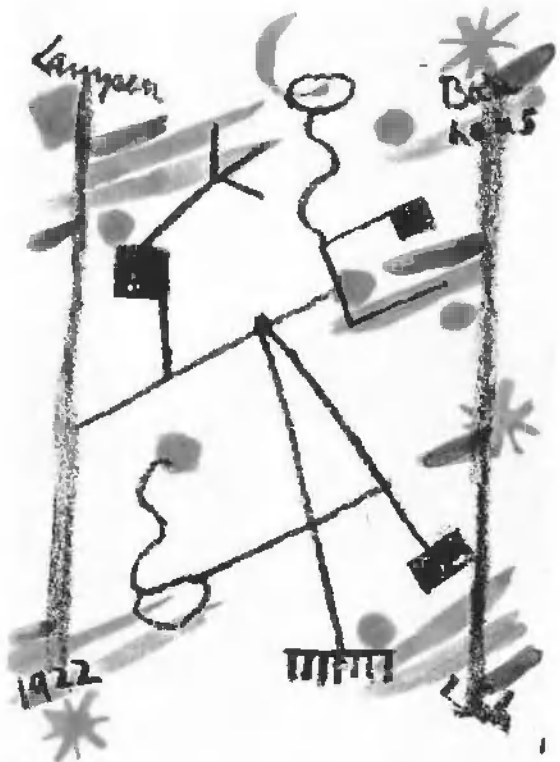
……没有必要列出包豪斯的男男女女在某个地方的露天里光着身子滚来滚去的场合,……也没有必要去抱怨年轻男女这种不同寻常的过分亲密所导致的女方怀孕的事件,但我必须谴责这一切为完全不负责的态度,特别是包豪斯破坏性的教育方式所导致的结果,如果这种怀孕真的被公开地大张旗鼓的庆祝,如果,比如,包豪斯的作坊为这样产生的婴儿做摇篮,然后得意洋洋地抬到那个女生的公寓里,……

玛莉·路易斯·冯·邦塞斯《魏玛的包豪斯风筝节》,《柏林日报》1922年10月18日

……现在所有的风筝都已得意洋洋地在天上了——这些风筝在地上时看起来那么大,但

(左图) 罗莎·施莱尔,包豪斯提灯节邀请卡的水彩设计,1922年,提灯节和风筝节将节日与作坊的实际工作结合起来,给学生充分发挥想象力的空间,包豪斯也希望通过这些节日使魏玛当地人以一种生动的方式了解学校活动。

(右图) 邀请卡,由朱斯特·瓦密特设计和手写,在上魏玛的Hirschschlochen酒吧里举行的学生派对。(几个月后)包豪斯五周年庆典,1924年,其中一个引人注目的节目是赫希菲尔德·马克的“反射”舞蹈,摄影抽奖。



上了天就成一个个小点了,有些几乎看不见了。漂亮的风筝在天上展示着它们的风采:多边形的时隐时现的妖怪,闪烁的长尾巴晃动个不停的鱼,奇怪的立方体,水晶形的,蛇形的,气球,太阳,星星,飞艇,贝壳,灯具,大大小小各种各样的风筝都有,来自梦中和艺术家的童话故事中的神鸟,希腊神话里狮身鹫首的怪兽,诗人的长着翅膀的骏马,中了魔法的会飞的船,还有别的平日里不常见的——愉快古怪的小风筝人,他们的头发是金纸做的,胖胖的身体,鼻子,耳朵,胳膊和腿脚是用纸条做成的,……

库尔·库克(Kole Kokk)[记者]谈包豪斯派对 柏林报纸《8点晚报》(8 Uhr Abendblatt) 1924年2月18日

……我们顺着一条长长的走廊来到一个中等大小的过分装潢的丑陋的舞厅。墙上的装饰画很明显是在19世纪80年代画的,描绘的是在天堂般的翠绿的草坪上弹竖琴的年轻姑娘,康定斯基,费宁格或是克利的男女学生真的想在这个地方跳舞?是否允许一个构成主义者进入到这间屋了而不以叛逆者的狂热痛打这些女竖琴家?半个小时后,在学生们兴致勃勃的改造下,这些愚蠢的装饰就全没有了,……每件事都由包豪斯人亲自来做,首先是乐队,我丝毫不为乐队的五个男孩担心,如果他们不能再以绘画谋生,他们可以立即开始在各地做巡回演出,他们是我听过的做即兴演奏最棒的爵士乐队,乐感一直延伸到他们的指尖

包豪斯学生乐队,1924年,从左到右:汉斯·霍夫曼(Hans Hoffmann),赫西瑞奇·克奇(Heinrich Koch),鲁道夫·帕因斯(Rudolf Paris),安德尔·魏宁格(Andor Weininger),女士的单词意思是“新娘”,摄影者为路易斯·赫尔德(Louis Held)。





【上左】瓦西里·康定斯基《上楼梯》，1921年，布上油画。

【上右】Hinschewski 图吧式建筑，1928年11月29日。卡片上半部为“秩序”“平衡”“光明”“温度”“到达”“广阔”“刺激”和“美丽”。可惜参加者不明。

上,‘香蕉西送舞’从未被演绎得如此精彩,没人能以比这更大的活力来演奏‘爪哇女孩儿’。……舞·首接一首地跳,几乎没有停顿。如果他们终于愿意休息片刻,一个漂亮女孩就会在舞台边晃动她裸露的腿,以迷人的精湛技艺演奏六角手风琴。……

费利克斯·克利《回忆魏玛包豪斯》,1970

……每个周末在包豪斯都有一个小派对,每月组织一次有着有趣主题的大型化装派对,或其它。……由于经济原因,所有的这些派对都是在邻近的上魏玛(Oberweimar)的那些小旅馆中举行的。我还记得那儿的 Hirschschloßchen 旅舍和“金天鹅”旅舍。赫希菲尔德[马克]演奏他的六角手风琴,安德尔弹钢琴,施密特(朱斯特·斯密特)他的小提琴上演奏他议会的那首曲子。我们包豪斯的舞蹈是即兴的——换句话说,有非常具体的规则,它包括激烈的跺脚,而这要求有很大的空间,……



范·多斯堡在魏玛

西奥·范·多斯堡(Theo van Doesburg)致 安东尼·库克(Antony Kok)[诗人,《风格派》投稿者], 1921年1月7日

……在魏玛,我激烈地把一切都搅得底朝天,这应该算是拥有最现代的老师的最有名的学院了!每天夜里我和学生谈话,传播新精神的害虫,在不久之后,《风格派》将以更激进的方式重新出现,我拥有无限精力并且深信我们的观念将是所向无敌的,……

韦尔纳·格雷夫(Werner Graeff)[学生]《范·多斯堡在魏玛》

……范·多斯堡无法理解,既然格罗庇乌斯早在1911年(在阿尔弗雷德)和1914年(在科堡)就大胆表达出了他的构成主义精神,为什么作为包豪斯校长的他会又倒退到表现主义和浪漫主义。范·多斯堡反对包豪斯最初大纲中的中世纪式的手工艺理想,而推崇机器,支持对设计精美的作品进行大规模生产,到1922年,他已参加了包豪斯部分的后期活动,他做了许多关于印刷的讲座还开设了自己的设计课程。这就是魏玛风格派的开端。……



西奥·范·多斯堡, 1924年, 由露西娅·莫霍利拍摄。

韦尔纳·格雷夫,一个包豪斯成员评论

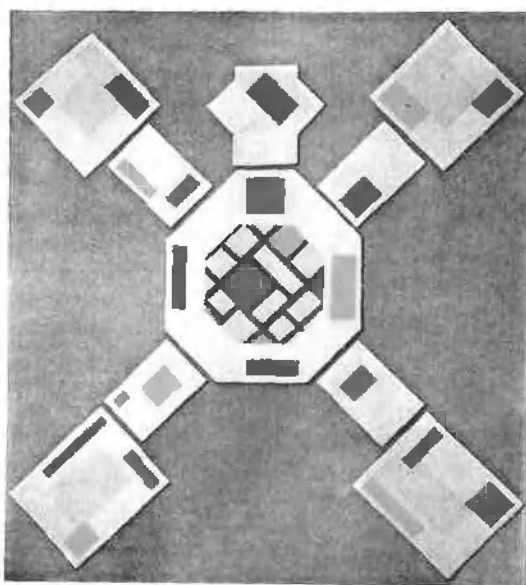
……范·多斯堡对造型的讲解和伊顿有名的包豪斯初步课程有本质上的重大区别。和伊顿一样,范·多斯堡是个好老师。如果说伊顿致力于发现和鼓励个人天赋(内在的“感人性”,“表现性”和“建构性”),范·多斯堡只对建构感兴趣。如果说伊顿发现每个人都偏好他自己的色彩比例,范·多斯堡和蒙德里安派传授一个广泛适用的客观的颜色范围——黄/红/蓝+白/灰/黑,只要使用得当,就可以用这些最初级的方法达到最强烈的表现效果。范·多斯堡是浪漫主义倾向的坚决反对者,他更喜欢戴考究的帽子和时髦的套装——而伊顿却是一个神秘古怪的教派的跟随者。他设计了一件牧师袍一样的衣服,穿着它在魏玛城里转而丝毫不觉尴尬,就像范·多斯堡出门要戴单片眼镜,打白色领带和穿黑衬衫一样(两个人都让魏玛居民感到吃惊),也许他们俩是完全对立的仇敌,但说到死不悔改的一根筋个性,不同寻常的宣传家天赋和教育天赋,他们俩却是很相似的。……

韦尔莫斯·休拉(Vilmos Huszar)[画家、风格派成员]《包豪斯》,《风格派》,1922年9月

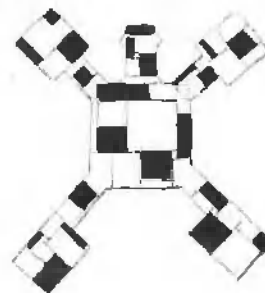
西恩·范·多斯堡,室内设计颜色方案,1919年。……有什么能在空间、形式和颜色的统一结合中尝试将不同的学科统一起来?图画,只能



INTERIEUR, 1919
ARCHITECTURE VIVANTE
AUTOMNE 1919
EDITIONS ALBERT MORAWIS

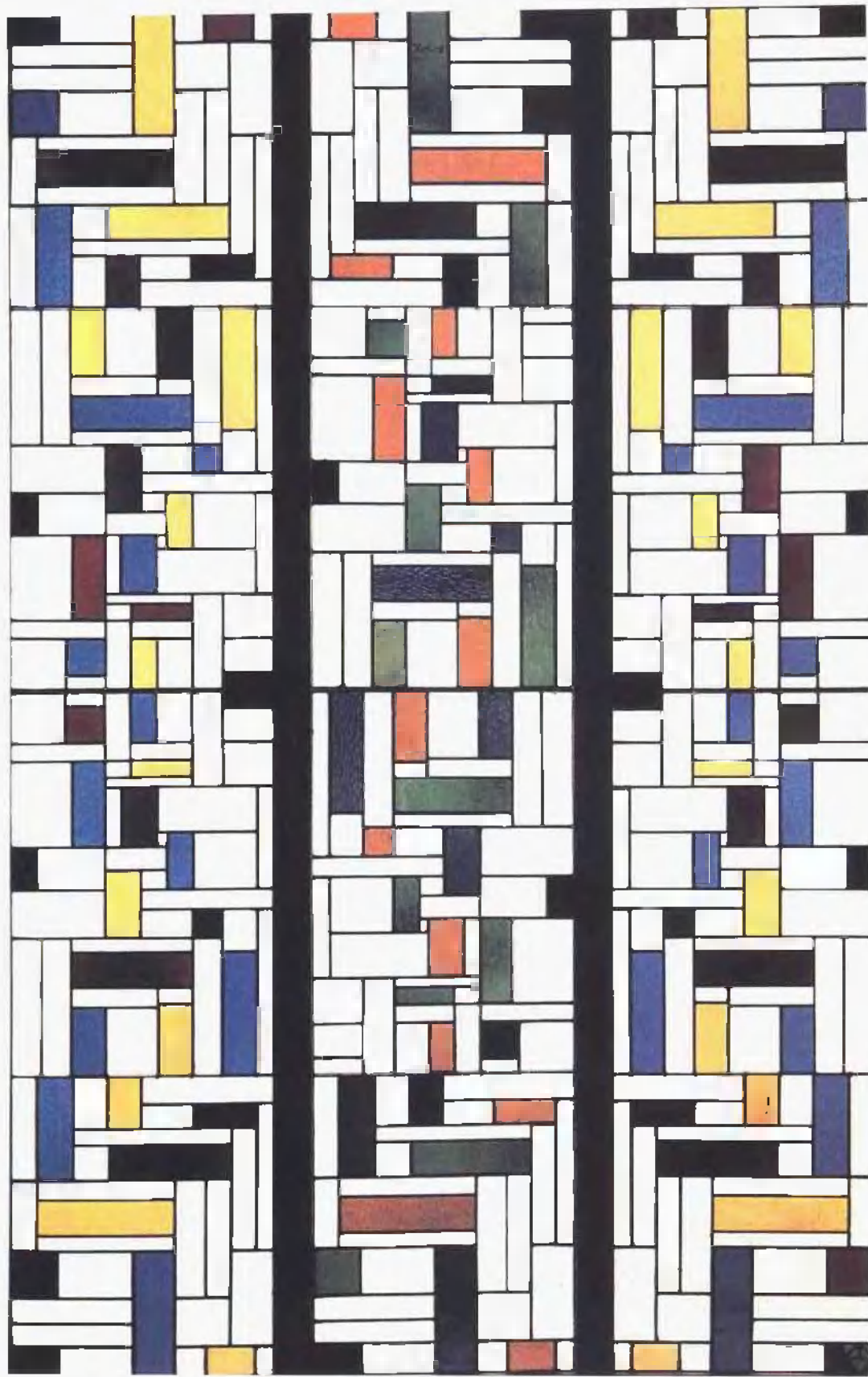


STUDÉ DE PLAFOND

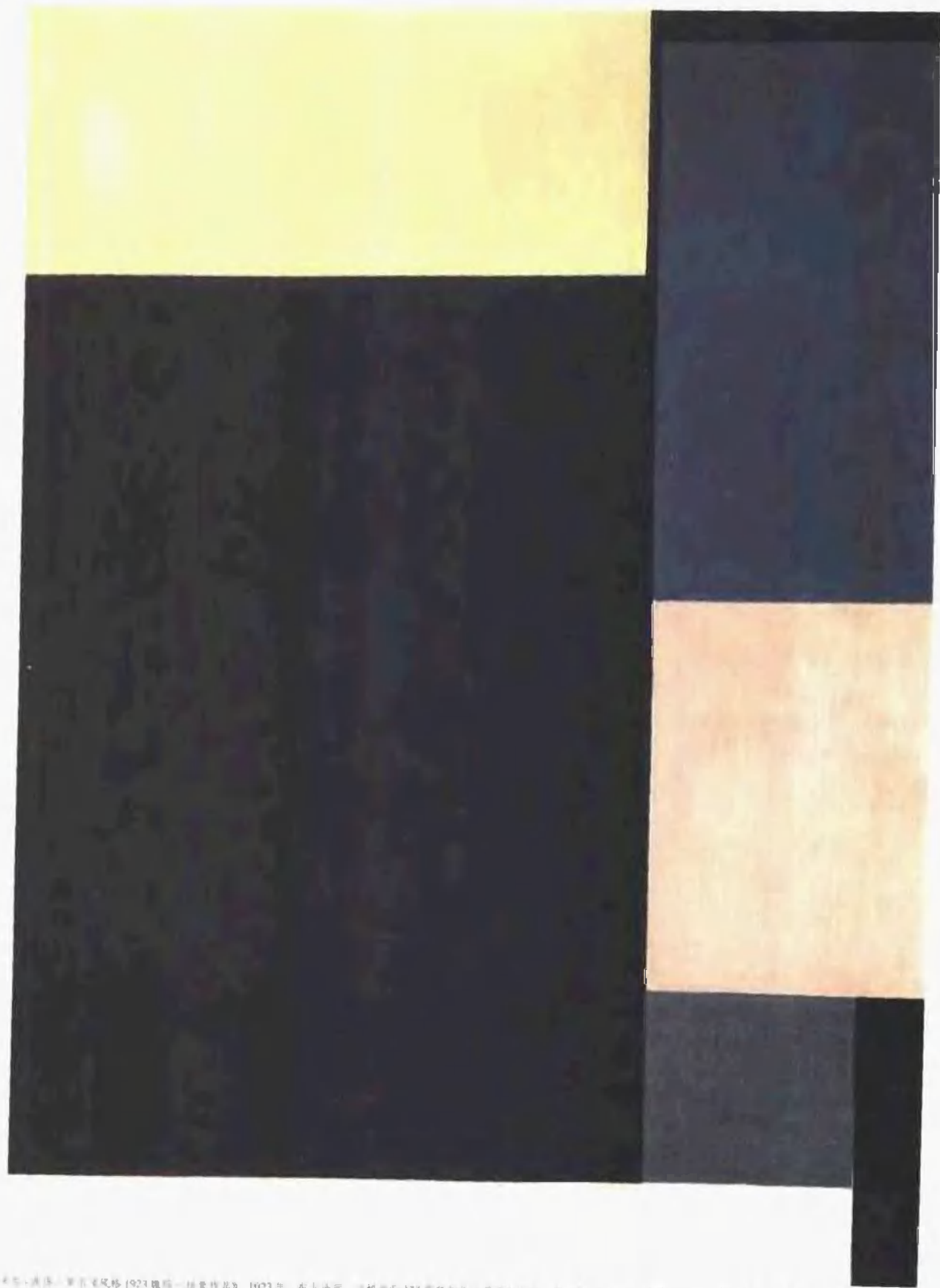


STUDÉ DE DALLAGE

THEO VAN DOSSBURG
LA COULEUR, FONCTION DE L'ARCHITECTURE, 1920



西里·范·多斯堡 作品四，1917年。三色彩色玻璃。为奥朗基先生 (Mr. de Lange) 对奥·威尔斯(Jan Wils)的市内在吧所进行的设计。



荷兰-风格派画家《风格1921 魏玛-抽象作品》1921年 布上油画 《风格派和125年艺术的世纪艺术图史》卷一 苏尔堡在魏玛的展览给这个学生州造成了反叛性影响。苏尔的风格派得以在荷兰从反叛到构成主义，并且离开了包豪斯。

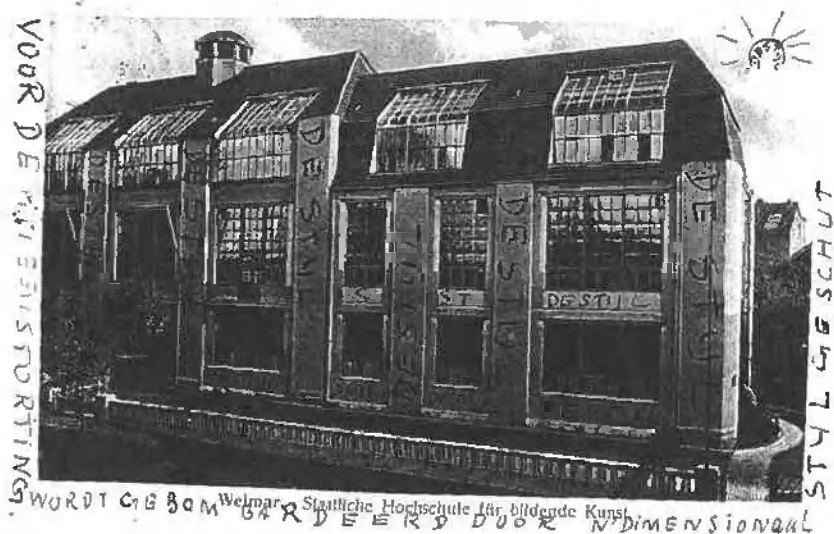
是图画……图形和独立的雕塑。费宁格所展示的在十年前的法国就已经出现了，而且还做得更好（1912年的立体主义）。……克利……在乱图乱画着苍白的梦。……伊顿的华而不实的涂抹只是为了达到肤浅的效果。施莱默的作品和别的雕塑家所做的大同小异。……在魏玛公墓里由校长格罗庇乌斯设计的纪念碑是低贱的文学观念的产物，甚至连施莱默的雕塑都不如。……为了实现包豪斯宣言里立定的目标，包豪斯还需要别的大师，需要那些懂得怎样创作出统一的艺术作品和有足够实力来创作出这样的作品的大师。……

在一个在政治上和经济上都支离破碎的国家里，在一个像如今的包豪斯这样的学院里花大笔大笔的钱难道合理的吗？

我的回答是 不——不——不！……

里昂耐尔·费宁格，致朱丽娅·费宁格，魏玛，1922年9月7日

……康定斯基认为范·多斯堡会很快去柏林——就在秋天，他要搬走是因为魏玛给他的活动空间太少了。说实话：在包豪斯有多人少真正知道他们想做什么，又有多少有足够的毅力和耐心来工作并取得建树？对他们大多数来说，范·多斯堡——虽然既没情调又没天才——是他们在各种不安破碎的观点的洪流中的一个确定清晰的依靠。……尽管采取了各种方式，包豪斯的意愿仍遭到了彻底反对，人们心甘情愿地臣服于范·多斯堡的暴政，怎么会这样，究竟是什么原因？我想对此我们是无计可施了。要么包豪斯哲学有足够的力量来克服内部的和外部的反对，要么一切都会垮掉。这是因为如今能坚决地、头脑清醒地来支持我们的事业的人实在太少了。我们从猜忌走向猜忌，从危险走向危险。……这是因为包豪斯是强制性的——范·多斯堡却不是，在他那儿，人们完全来去自由，自然的，这是对包豪斯事业的严重的破坏。但在达到平衡以前，每个人都会有这样的经历。如果范·多斯堡是包豪斯的一位大师，他就不会有有害反而有益，因为他代表了如今在我们中泛滥的浪漫主义的反面，但很可能他不会有任何的自我约束，他会像有一段时间的伊顿一样，企图控制一切。……



西奥·范·多斯堡写给安东尼·库克的包豪斯工作间明信片，1921年9月12日。卡片边缘的文字在明信片前。[包豪斯]一直遭到风格派大地的轰炸。

建筑学问题

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·安顿,魏玛,1921年6月23日

……在包豪斯没有建筑课程,没有学生想成为建筑家,或者是因为相关教育的缺乏,不能成为建筑家,但包豪斯支持建筑学的首要位置,这自然是因为格罗庇乌斯是包豪斯唯一的建筑学家,但又根本没时间教课,……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·安顿,魏玛,1922年3月底

……最为直言不讳的反对者之一是范·多斯堡,这个荷兰人如此激进的支持建筑,对他来说绘画根本不存在,除非是反映建筑的绘画。他雄辩地捍卫他的观点,用他的魅力吸引包豪斯的学生——特别是那些对建筑感兴趣的学生,他们对包豪斯在这一领域的不足表示痛心。包豪斯欣然地接受了他对学校及其大师的反对,……他反对手工技艺(包豪斯关注的焦点),而支持最现代的工具:机器。他认为,在艺术和建筑中单一不断地运用水平和垂直将可能创造出一种消除了个体的集体性风格。

沃尔特·格罗庇乌斯,“死亡三号”(March Dead)纪念碑,魏玛公墓,1921年。当地工会委托制作,“水尾闪电”的设计是为了纪念1920年反对右翼极右政变时战斗中被军方枪杀的工人们,纪念碑遭到破坏,在二战后得到修复。



奥斯卡·施莱默,备忘录,1921年12月21日

……我总是感觉包豪斯缺乏一个占据统治地位的建筑系,而这样一个建筑系的重要性直到现在才刚刚在教学大纲中被提到。建筑本应该是包豪斯的特色,同样,与作坊比,建筑在章程中也被放在了次要的位置上,而那些作坊的结构与旧式的艺术工艺学校并没有两样。考虑到包豪斯的思想力量,我对此深表遗憾,而且我们本想合并的建筑学校和学院正在赢得独立存在的权利,我对建筑系极为推崇,因为我相信,新的建筑诞生于绘画,这在过去和现在都是现代艺术的焦点,它已经征服了雕塑,即将战胜建筑。一些建筑家试图用应用艺术和艺术家来“装饰”他的建筑,这种想法是错的,应用艺术与建筑必须相互渗透。只有包豪斯的建筑家才能成为领导者,建筑家应该在包豪斯拥有合适的,受人尊重的地位,……

奥斯卡·施莱默致奥托·梅耶·安顿,魏玛,1922年3月底

……包豪斯令我彻夜难眠,想想它现在的处境吧,没有稳定的支撑,又四面受敌,事实上连外人也承认,人们对包豪斯是有所期望的,而且这种期望是合理的,你可能希望建筑成为中心,但你看到的却是一个现代学校,……建设与建筑班或作坊,这些应该成为包豪斯核心的部分,并没有真正建立起来,存在的只有格罗庇乌斯的私人办公室,他接受的工厂和房屋的委托都比较成功地完成了,委托任务成了中心,其它一切工作都围绕它进行,包豪斯成了一个建筑公司,于作坊的教学功能直接冲突,作坊较好的作品被建筑办公室运用于实际,获得了或多或少的成功,包豪斯的这一问题始终是我最大的苦恼,……

奥斯卡·施莱默交大师议会的备忘录 1922年10月30日

当包豪斯建立起来时,是想创造社会主义的大教堂或教堂,而作坊正是按照修建中世纪大教堂的行会规则来建立的,大教堂的主意连带那些艺术思想已经暂时退却到次要位置了,如今我们应该更多地考虑住房问题,经济危机要求我们成为崭新的简单主义的先锋,意思就是,我们要为所有生活品找到一种既体面又实用的简单形式,我们的工作的基础是否应该是社会伦理思想,或是仅仅是为了存在而存在?

转变方向

沃尔特·格罗庇乌斯关于包豪斯中观点分歧的声明,1922年2月3日

包豪斯大师们的观点分歧促使作为包豪斯建立者的我重新审视这所学校的理论和实际原则,我们都很清楚,“为艺术而艺术”老观点已经过时了,我们周围的事物都不是孤立存在的,而是以我们发展中的哲学为后盾的,所以,我们工作的基础必须要有无穷的广阔性,而现在的问题是我们的基础太窄了,在俄国进行的类似的尝试中也能显示出这一点,这种尝试将音乐、文学、和科学这些被视为有着相同来源的活动连在了一起,……

伊顿大师最近要我们决定是要制作独立于外面的经济世界的作品,还是寻求与工业界进行接触,我认为,这个问题里包括了需要我们求解的重大的“X要素”。我坦言,我是在这些

生活形式的融合中,而不是分裂中,来寻求统一。如果我们能够像肯定一件个人的富有创造力的精美的艺术品的造型那样来肯定那些匀称优美的汽车、飞机、或现代机器的造型,不是也很好?……一段时间以来,工业界一直试图吸引创造性的人才来改进他们的产品外观。同时,年轻的艺术家也开始关注工业机械现象,他们开始设计那些我称作“无用”机器的东西——因此,两种创造性的工作已经开始结合了!……

包豪斯已经告别了以前那种传统的教学生如何成为小拉斐尔和样式设计人的学院培训方式。包豪斯开始为那些创造性人才服务,而这些人已一度逃离创作——这既是他们自己的也是大众的损失。包豪斯已经意识到自己的目标,建立独立统一的协力创造过程,取消原有的劳动分工原则。为达到这一目的,一切必须从头做起,这样手工技艺与设计之间的相互关系才能在这一代人中被重新认识到。

如果年轻人要理解设计活动的全过程,就必须首先复兴真正的手工艺。但这并不意味着必须把机器和工业拒之门外。最基本的矛盾是劳动分工和协同努力之间的矛盾——需要的是综合的概念而不是分析的概念,机械同手艺人的工具一样并不依赖于这样那样的概念。如果一个有创作天赋的人拥有一家工厂,能够支配所有的机器,他就能创造出不同于手工制作的新形式,而这样的新形式的潜在发展空间是很难预测的。

一旦包豪斯失去与外部世界的工作及其工作方式的联系,它将成为怪人的避难所。学校有义务训练那些清楚地了解他们所生活的世界的本质的人和那些有能力用他们的综合知识和想象力来创造能够象征这个世界的典型形式的人。这一切都取决于个人创造活动和外界广阔的实践工作的结合,如果我们完全将外部世界拒之门外,我们唯一的出路就是罗曼蒂克之岛。我认为我们的年轻人正处于陷于疯狂的浪漫主义中的危险。这种浪漫主义是对占统治地位的精神状态——数字和力量——以及民族国家的惨败的可以理解的反抗。在包豪斯有人倡导一种被误解了的卢梭式的“回归自然”。……如果一个愤世嫉俗者完全地真诚地隐居到了某个小岛上,那么还算是言行一致。……但他如果仍留在俗世里,那他的创作肯定会深刻反映这个世界的节奏,也许这种非自觉性的反映会比他对世界的认识更正确深刻。……

我们的作坊的活动和目前外界工业和手工业的发展情况之间仍旧存在巨大的隔阂,最终如何消除这一隔阂就是这个“X要素”,很明显的,我们谁都无法解决这个X,与工业界和外界的实践活动建立联系只能是一个循序渐进的过程,我可以想象,我们作坊会创作出越来越多的工业品模型。……在包豪斯完成学业的学生们将用他们在这里掌握的技术来对现存的工业和手工业生产产生决定性的影响——只要他们愿意……在里面工作的话,从分析式工作转变为综合式工作的巨大变革正在各个领域进行——即使工业界也终究要去适应这种趋势,社会将需要那些受过全面透彻的训练的人,这样的训练正是包豪斯想要提供的,这些人将把真正的机器从它们的局限中解放出来!那些尝试着研究“无用”的机器的艺术家已经在用未来的指南针来引导他们自己,他不是机器的反对者……;他想要做的是征服机器中的恶魔。……

格哈特·马克斯对格罗庇乌斯的备忘录的回答 1922年2月16日

没人能从对机器美学的争论中发展起一整套哲学。我们不能否认机器也不能对它评价过高，给它应得的一份，但不要过多。如今，人们能坐火车旅游，用打字机打字，但几乎没人能打出一封给圣诞老人的情书。

因此，如果一个人能不反对机器美学，而是承认它，他就可以不带偏见地从事工作。

机械化形式很早就被发明出来了——它的发明者很可能是那些身兼艺术家和工程师二职的人。一个人是否是艺术家与他的具体从事的职业无关。

……如果一个人想要对工程师、金属工匠、制陶工人和装配工的工作有所帮助，他自己就必须成为工匠，也就是说，他应该埋头于实物而非理论。

否则就会出现这样的情况。

一个画家想在他的花园里按他自己的颜色组合来建一个花床，他不仅想好了这些颜色，而且也知道哪些花有这些颜色。于是他叫来园丁，说：“这就是我的想法——开始种吧！”但园丁却摇头说，“先生，你把喜旱的仙人掌种在喜潮的沼泽百合旁。这是在四月开花的贝母，这是在十月开花的向日葵，而在它们之间是在阴暗中根本无法开花的水芹。

“我种不出这样的花床。”——“那你根本就不是个园丁！”

梗概：……每一个学徒必须既是形式大师同时又是作坊大师，而我们中还没人能做到这样。

奥斯卡·施莱默，日记记录，1922年11月

我到底想要做什么呢？我想要创造一种摆脱了一切美学和时尚的，完全由必要性所决定的绘画风格。而这种必要性又必须与实用的物品和机器的那种实用性相区别。

所以，这种必要性是伦理道德的必要性，是对一种生活方式的表现，“目的是强化自觉意识”。我想要在一些作品中实现这一风格。这些作品完全依靠自身来自然地服务于，并塑造它们的适宜环境——特别是建筑。

我不相信手工艺。我们不应该复活中世纪的手工艺正如我们不应该复活中世纪的艺术一样，它们已经被整个现代化发展所压倒。技术机器时代的手工制品是为富人服务的，它们将缺乏它们曾拥有过的广阔基础。如今，工业生产代替了传统手工业，或者说，工业产品的形式将按工业自身的发展来决定；工业品的设计将忠实于原材料，生产出标准化的、坚固的实用品。建筑学同样如此，大胆和创新源自技术成果。一个好例子，弗兰克·洛德·赖特（Frank Lloyd Wright）的乡下别墅。这些发展从客观主义的精神出发，沿着它们必然的轨道前进，而摆脱了一切巨大的艺术野心。

我不认为手工技艺，如我们在包豪斯实践的这样，能完成除审美之外的任何更深层次的社会任务，这种任务不能通过“与工业建立联系”来实现，手工艺需要的是整个被工业所吸收，那不会是我们的任务。如果那样的话，我们就必须抛弃包豪斯。

伊利亚·艾伦堡 (Ilya Ehrenburg) [俄国作家] 《1922年德国咖啡馆书信》(Letters from Café Deutschland in 1922)

……你不能认为我已经如此“右倾”，所以现在会因“左翼”艺术的成功而感到痛心，不是这样的，我仅仅是仍然爱恋着那种已被宣告死亡的艺术，我有权感到痛心。

我在包豪斯的一间作坊里见到一个学生，他聚精会神地把一颗裤子纽扣放到另一颗上。我问他这是在干什么，他回答说，“建设”。我也目睹了“构成主义”的台灯是怎样做成的，商店里有更简单更“构成主义”的台灯而它们都是在没有艺术家协助的情况下制成的，没有一个构成主义者会准备在“构成主义”的椅子上坐上超过五分钟，无论如何，实用主义才是座右铭。

画家布拉克说，人必须用直尺来控制感情，说的很好，歌德也知道这个道理，但那些左派已经在用直尺惩罚感情了。

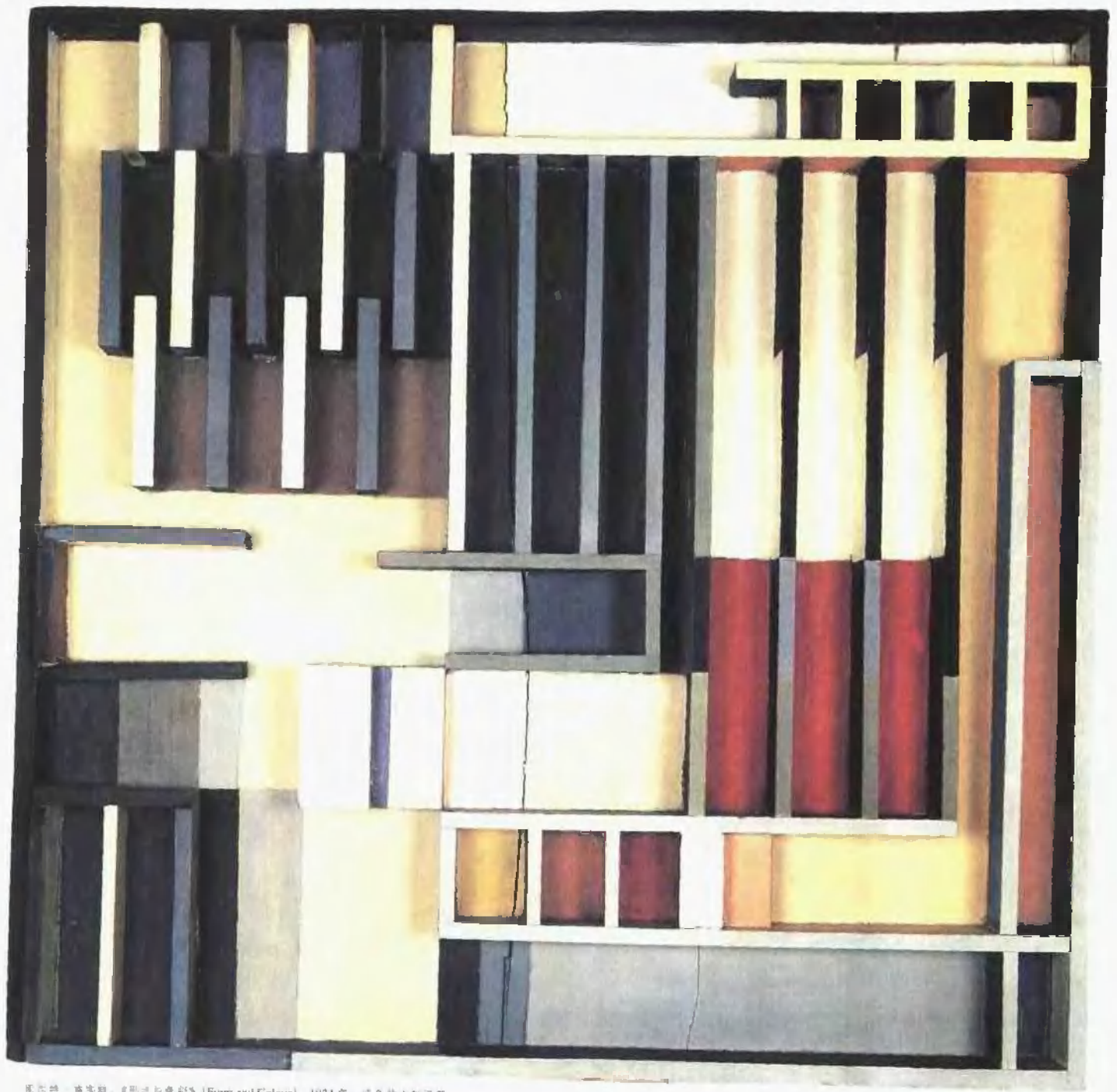
美是一个生灵，它处处围绕着我们，它存在于这个城市里，它使过去和现在亲密地结合在一起，这儿有一座高架桥——在通往耶拿的路上，这儿还有埃尔富特 (Erfurt) 大教堂，自然在大声呼唤着艺术，……

而科学呢？构成主义者怀着自豪的心情访问了歌德曾在那儿研究过色彩原理的小旧屋，但《浮士德》全不是依靠这些有关色彩的原理来完成的！一些东西从艺术中消失了，我用颤抖的手写下这已经被禁止了如此长时间的文字：灵感已经消失了，……

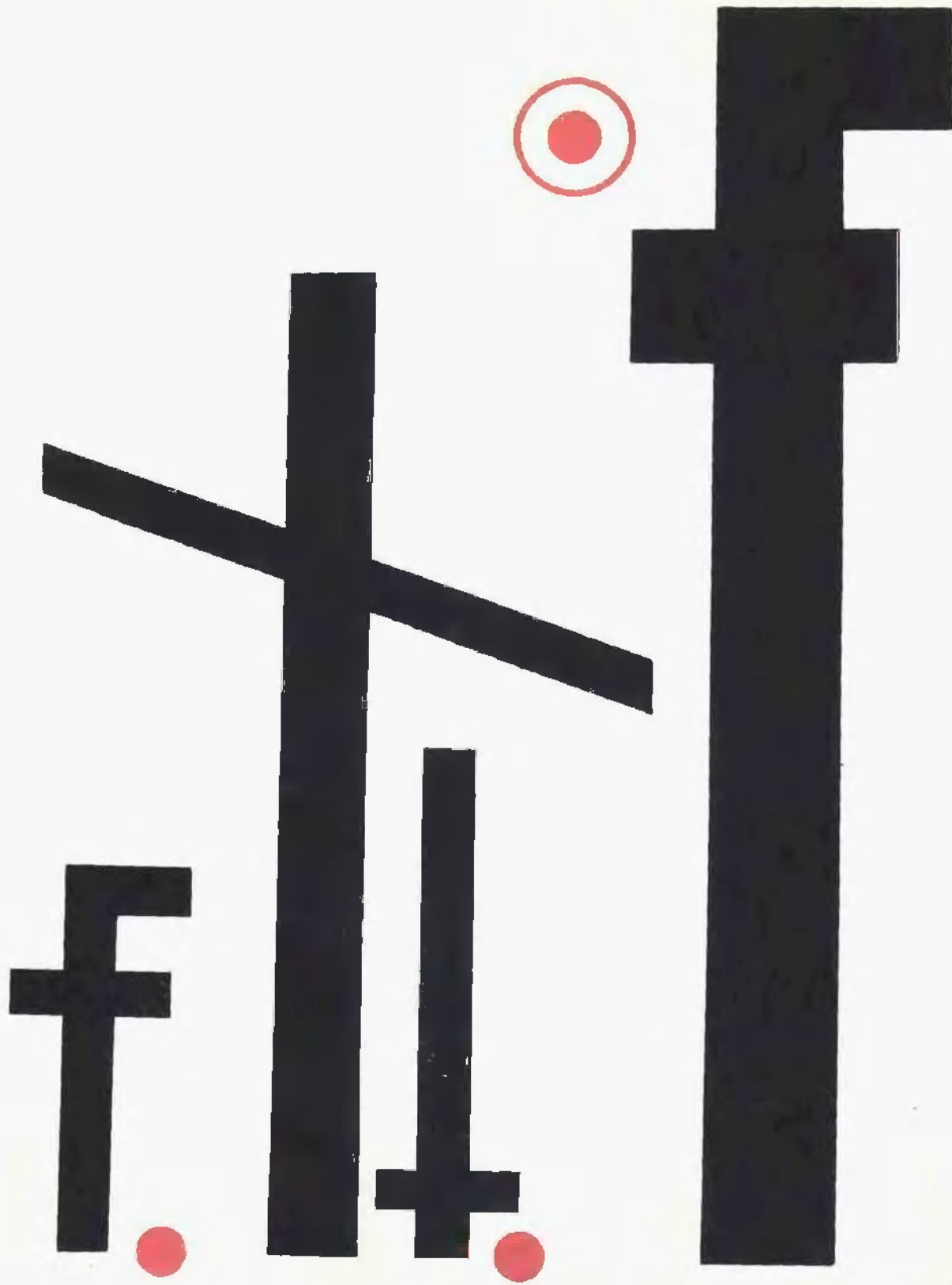
沃尔特·格罗庇乌斯，给形式大师的备忘录，1923年3月13日

我认为造成作坊现况和为学生们做出的巨大努力没有在学生身上看到效果的原因部分在于初步课程的运作方式。我的印象是，初步课程的目标是训练个人进行创造性工作，虽然这一目标得到我们所有人的肯定，但在实践中却没能很好的实施，而且在许多学生身上产生了与我们的目标截然相反的效果。我们本想抑制的艺术上的假定却比任何时候都猖獗。头半年给他们的自由的具有不确定性的工作和大量的学术内容的灌输很明显已超出了他们头脑的负荷，而且引导他们——他们中大部分还太年轻且没有独立，形成傲慢的态度和错误的自身定位。本可以实施的纠正方法——让他们亲手劳动——几乎完全没有实施，因为学生是否参加材料性质方面的作坊培训是由他们个人决定的，而实际上，他们中只有很少的人在这个作坊有过短暂的工作。

让每个新到的学生立即面对伊顿的强烈个性，这样可以使他们更好地了解自我，这本是包豪斯的一个优势，但现在已经丧失了，因为那些仍不能独立的人被要求做过量的要独立完成的工作。我认为他们应该在课程初期得到更扎实的专门引导，这样他们能在最初的这一段时间里系统地学习以后在手工制作和绘画中都得到的基础原理。现行体制的实际效果已经显现出来：学生在完成初步课程之后充满了过多的不安的观念和想法，而且缺乏自我约束，他在这种状态下进入了作坊，在这里他被要求从事一种截然不同的、艰苦的手工劳动，而他对此毫无准备，于是他感到迷惑，没有能力用他的双手以简单连续并井有条的方式进行工作，锤子的每一次敲击都变成一种哲学，语言的空中楼阁被建造了起来，而工



皮特·蒙德里安，《形式与色彩》(Form and Colour)，1924年，涂色的木制浮雕。



古纳-拉姆博：著作（Composition），1926年。纸上的丙烯水彩画。

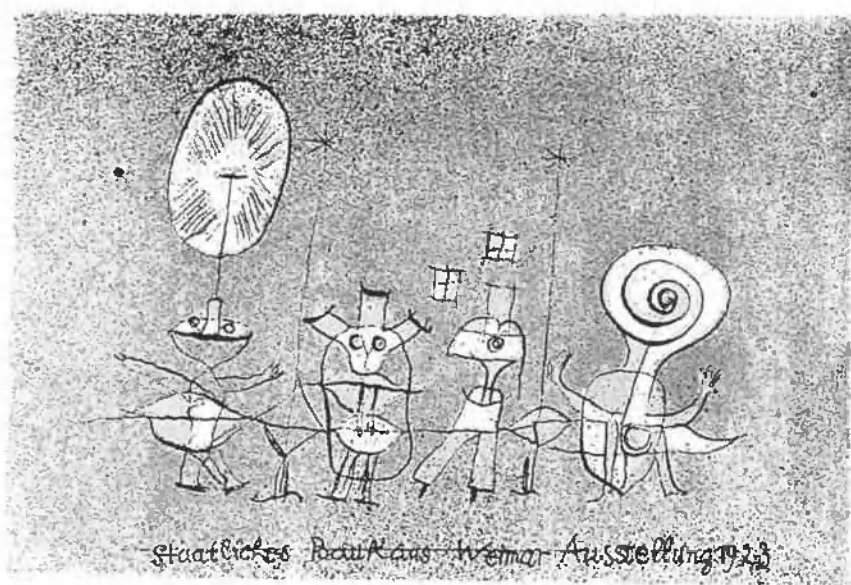
作本身永远都停滞在初级阶段。

既然现在我们已经在这一领域有了几年的经验,我们就应该把每件事都再细想一遍以消除弊端,……附上的时间表将用来重新安排初步课程,并建立对初步课程的监督。一个大师是不能单独承担这项任务的,必须分工协作,我认为最好是让新生一进来就面对那些他将来必须应付的严峻挑战,这样有利于他们将来进入[作坊]。

在我的计划里,我建议从一开始就让所有参加初步课程的学生在作坊里进行生产性的工作,让这些学生每周用三个上午来参加制作,让他们在作坊帮忙或在模型已在别的作坊做好之后让他们来进行复制,我认为这些都是完全可能的,……在几乎所有的作坊里都有初步课程学生可以做的作品。(舞台、编织、金属等等),在接下来的两个上午,自由的材料学习应该继续,在第六天上午,要进行造型和色彩方面的课程,五天上午的手工劳动最好让一个老生来监督,对此我推荐艾尔伯斯,他接受过教师培训而且有精力来组织工作,伊姆河边Reithaus的新房间很适合用来作初步课程作坊,而且现在正为此进行扩建,至于下午,我建议进行两次草图绘制(基本的投影画和有代表性的几何图案)和两次写生,就像康定斯基刚刚提出的那样,接下来的下午学习数学和物理,但合适的老师还没找到,第六个下午仍然是伊顿的图画分析,或其它讲座,格鲁瑙小姐的色彩调和课程以个人为基础继续进行,为此,学生可以免于参见作坊活动,我要求就以上建议提出具体意见。

韦尔纳·格雷夫《包豪斯内》(Inside the Bauhaus)

……包豪斯在主导方向上发生改变的原因是它的建立者所发生的改变,是他自己恢复了理智的表现,格罗庇乌斯的一些幻想破灭了,尽管他根本的愿望是改革手工艺,使其更有



克利,为1923年展览会做广告明信片。

尊严更加高贵,但他却只能坐视他的包豪斯受到不仅来自普通市民也来自手工业界本身的攻击和诽谤,尽管他主张所有手工技艺和建筑艺术的合作,虽然他的萨默菲尔德别墅(1921)的确实践了这一想法,但总体上并不能说服人,因为这房子远逊于他在战前的著名建筑,如阿尔弗雷德的Fagus Works(1911年),1914年的科隆工业展览会建筑,在1922年,格罗庇乌斯又回到了他笔直的老路,……

包豪斯周

沃尔特·格罗庇乌斯,给各作坊的备忘录1922年3月25日

……组织一次有更广泛的大众参加的公开展览会的部分原因是熟练工和学徒的贫困,我们只有出售我们的作品,他们才能获得合适的收入,另外,只有通过这种展览会才有可能发现那些愿意在经济上资助包豪斯的人,从而获得新的发展。

包豪斯周开幕,1923,在作坊侧楼的门廊里听演讲的人群里有政府艺术顾问(中间,戴着眼镜)埃德温·瑞德斯罗博士(Dr Edwin Redstlob) (2)和(他左边)奥克斯基(1)



000015

BAUHAUS AUSSTELLUNG

WEIMAR

Bis 30. September 1923

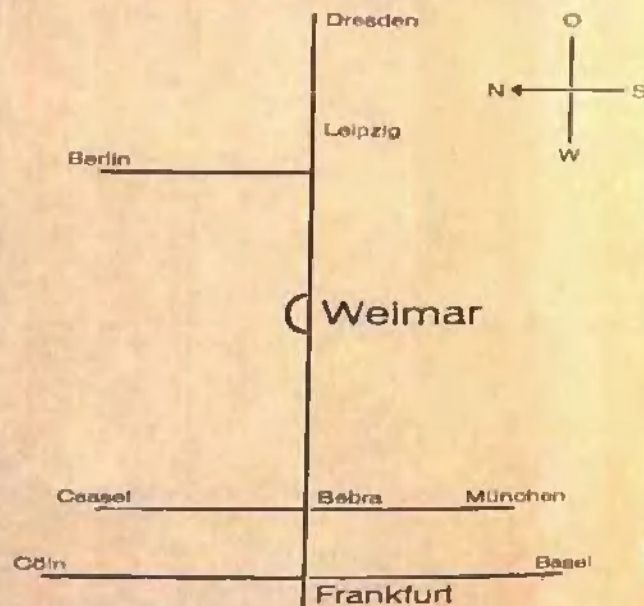
KERAMIK
BELEUCHTUNGS-
KÖRPER usw.

T
E
X
T
I
L

1. Staatliches Bauhaus, Kunstschulstraße.
Geöffnet: 10-1, 3-6
Theoretische Arbeiten, Werkstätten-
erzeugnisse, Modelle für Massenherstel-
lung (Industriemodelle), Erzeugnisse
gemeinschaftlicher Arbeit des Bauhauses
mit der Industrie
Alle Gegenstände verkäuflich oder
nachbestellbar.
2. Einfamilienhaus am Horn
Geöffnet: 10-1, 3-6
Bau und innere Einrichtung, Werkstätten
des Staatlichen Bauhauses und Archi-
tekturabteilung mit der Industrie
Haus u. Inneneinrichtung verkäuflich.
3. Landesmuseum am Museumsplatz
Geöffnet: Werktags 10-4, Sonntags 11-3
Ermä Arbeiten der Meister, Gelehrten und
Lehrlinge des Staatlichen Bauhauses
Alle Arbeiten verkäuflich.

Führungen jeden Tag

D-ZUG-VERBINDUNGEN



ab Frankfurt	702	702	120	160	1022	1012
an Weimar	101	101	652	652	342	420
• Berlin	632		1020		810	
• Leipzig		902		824		612
• Dresden		802		1022		900

1923年展览会的宣传地图。文字内包括“理论工作”情况，在包豪斯建筑中展览（特鲁）的作坊作品和由工业大规模生产而制作的模型，雷恩住宅（房子及其中的设计图），魏玛博物馆中展出的大师和学生的绘画及雕塑作品。说明了每日的配备导游的参观活动安排。这样概略的地图显示了魏玛相对于大城市的位置，并附带有详细的火车时刻表。

反对展览会的理由包括：各作坊之间一直缺乏合作，没有能向公众明确表达包豪斯思想的大型作品，一些作坊完成的实用作品数量太少。……

格哈特·马克斯，给大师议会的备忘录

多恩堡，1922年9月22日

……包豪斯周开始了！海报贴在了所有的火车餐车上！主席将要来参加开幕式，旅店里挤满了外国人，1000套公寓不得不被腾出来给艺术作家住，包豪斯国际歌在每一个广场上演奏，抽的烟全是包豪斯牌，巨大的硬通货投机买卖正在震动着货币市场。

什么原因呢？就因为博物馆里的一些装满碎布条和小瓦罐的橱柜，整个欧洲就激动了，可怜欧洲。

这就是我对1923年包豪斯周的看法。

里昂耐尔·费宁格，致朱丽娅·费宁格，1922年10月5日

……今天和明天又有两次会议，我们被迫妥协，举办这个已经在计划了的大型展览会，我们都如此不愿意接受这样的艺术政治。……现实是我们不得不向外人展示我们是怎样工作

（左图）费宁格，为1923年展览会设计的明信片。

（右图）康定斯基，为1923年展览会设计的明信片。



**STAATLICHES
BAUHAUS
IN WEIMAR
1919-1923**

奥托·科特曼，《魏玛国立包豪斯，1919-1923》封面。

的(和我们能做出什么产品),以争取工业家,到了为包豪斯决一死战的时候了,我们不得不转向有利可图的任务和大规模生产,这绝对是与我们格格不入的,而我们清楚要在进化过程中抢先一步,但我们不会把这视为一种牺牲,如果它拯救了我们的事业的话,……格罗庇乌斯换了个人似的,他对这些现实有清楚的认识,也只有他一个人支持这种完全机械化的方式,感谢上帝,康定斯基、伊顿和穆希都非常好地保持了教学的平衡,……

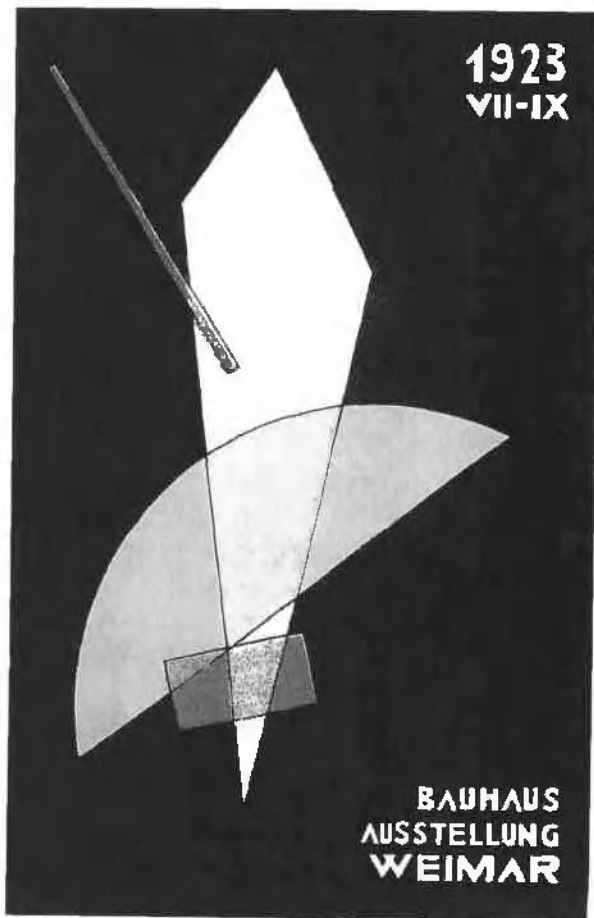
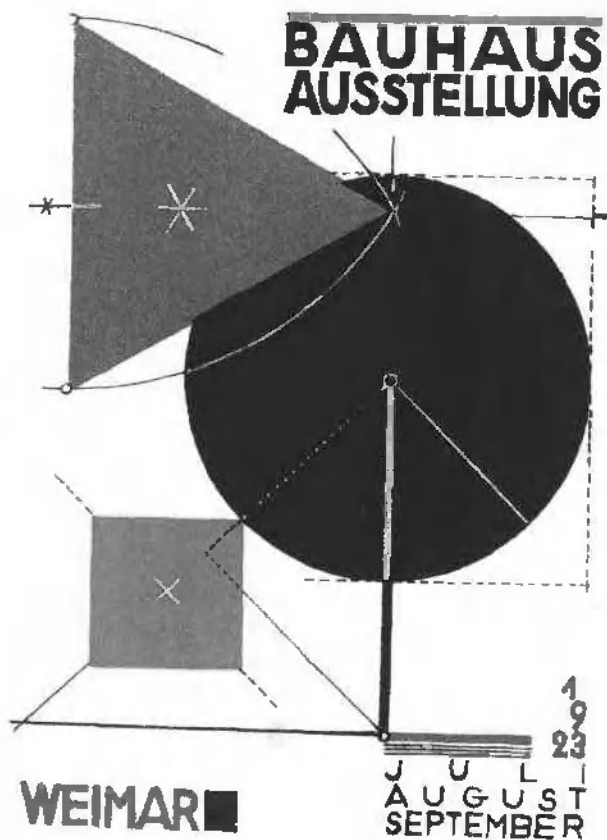
奥斯卡·施莱默,1923包豪斯展览会宣言,1923年2月

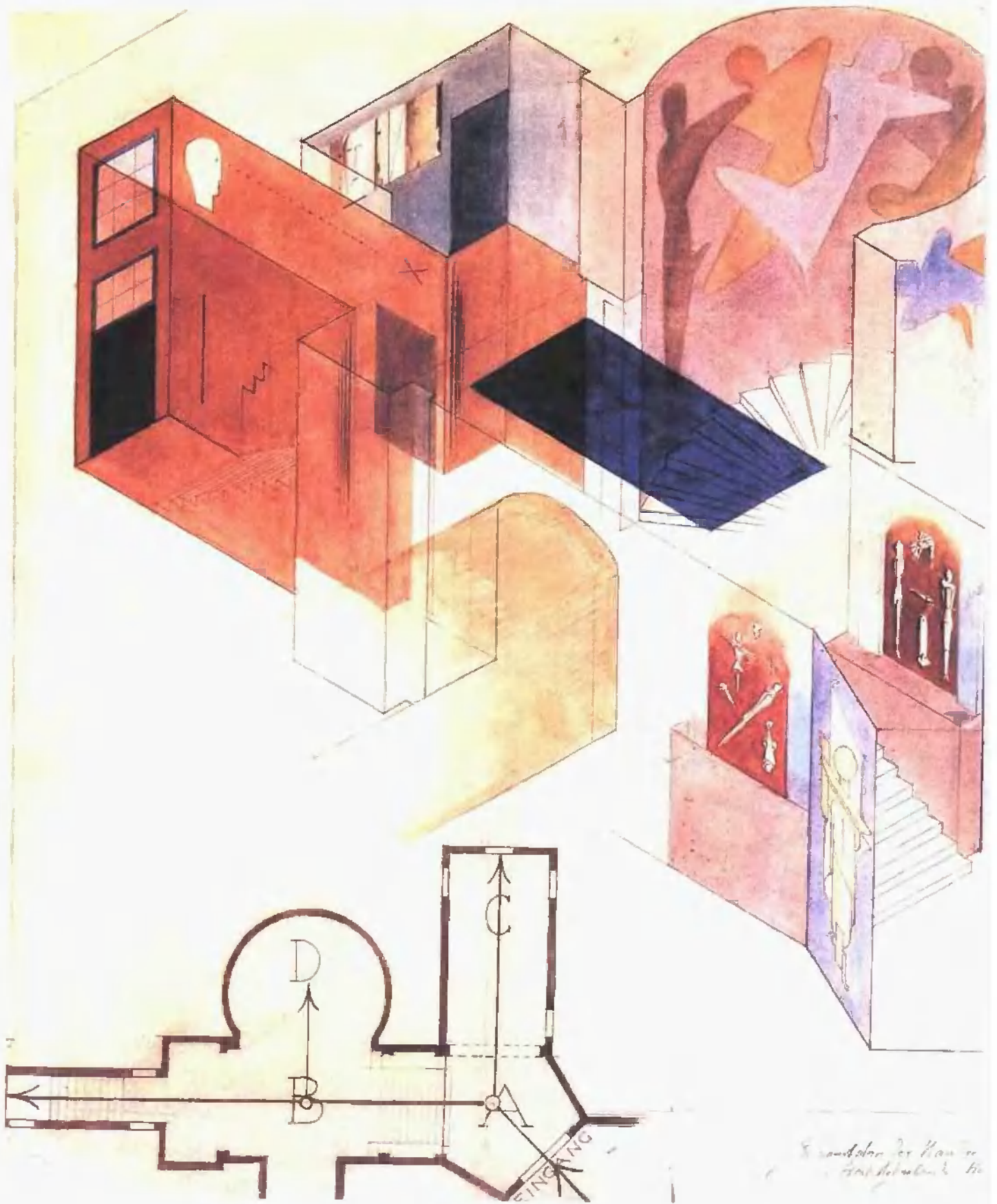
在战争的巨大灾难后,在革命的混乱中,当艺术充斥着暴力,又满载苦痛时,魏玛国立包豪斯成立了,它将首先成为那些相信未来,向往天堂,希望建立社会主义的大教堂的人们的聚集点,战前工业的胜利和工业化引发的大毁灭唤醒了一心反抗生活和艺术中的物质主义和机械化的热情洋溢的浪漫主义。

(左图)赫伯特·拜尔,为1923年展览会设计的明信片。

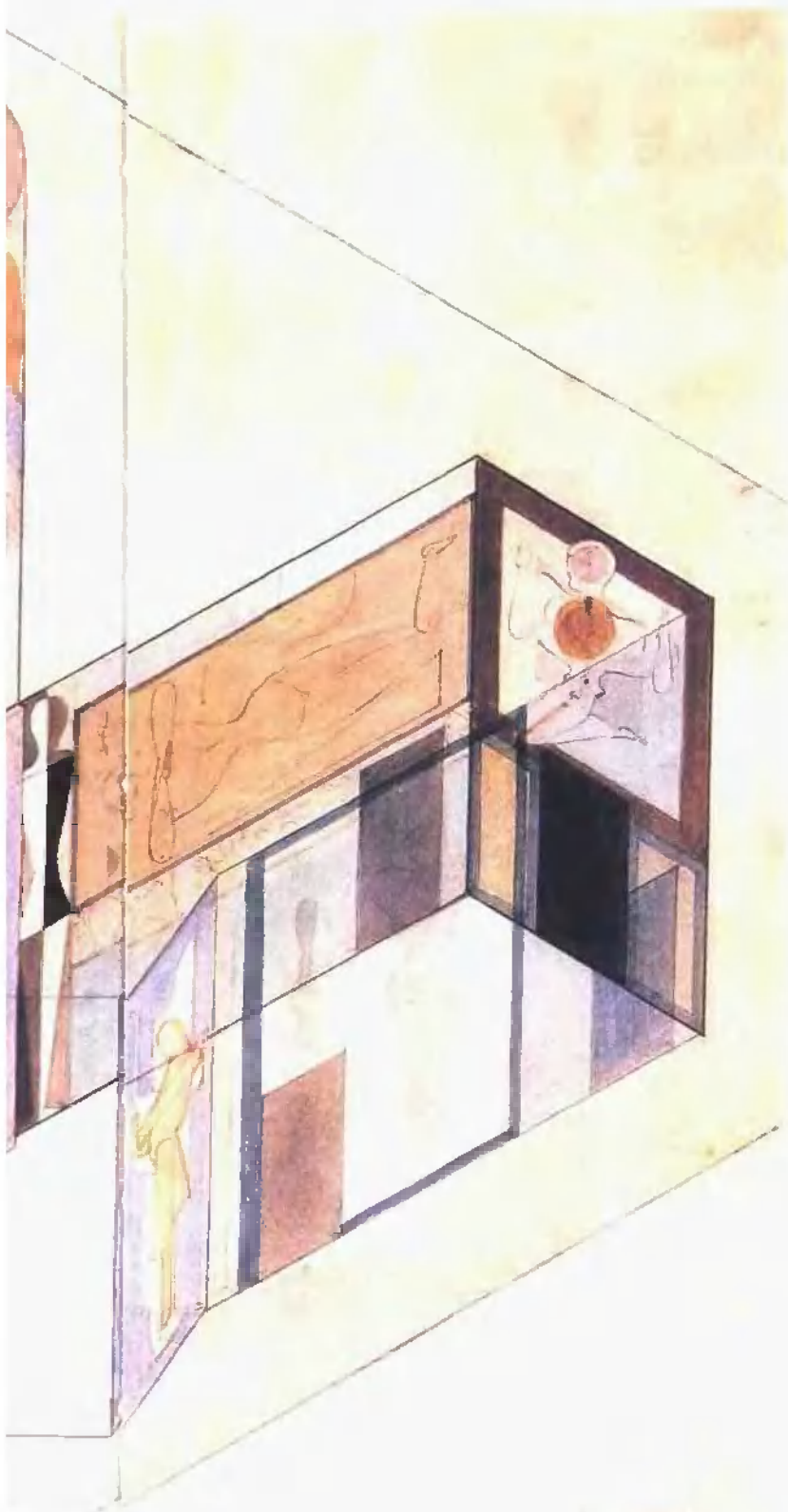
(右图)莫雷利·纳吉,为1923年展览会设计的明信片。

时代的不幸也是精神上的痛苦,对无意识和不可知的疯狂崇拜,神秘主义和宗派主义的倾向都根源于对最崇高事物的寻求,而这些崇高之物在这个满是怀疑和倦怠的世界里正面临着丧失它们的意义的危险,对古典美学领地的猛烈攻击巩固了在东方文明和黑人,农





Grundplan des Haupt-
saalgebäude



FRITZ KREMER
KUNSTHAUS WEIMAR

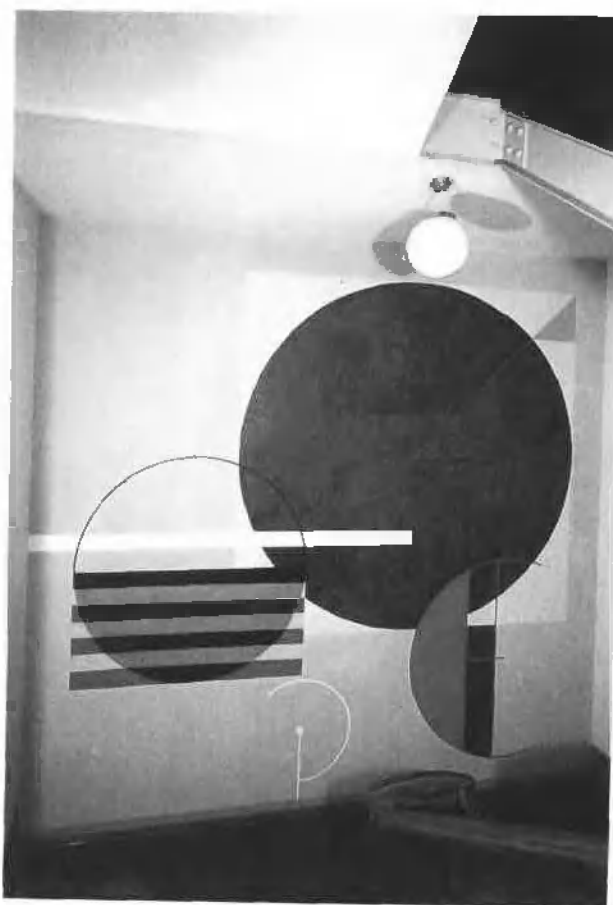
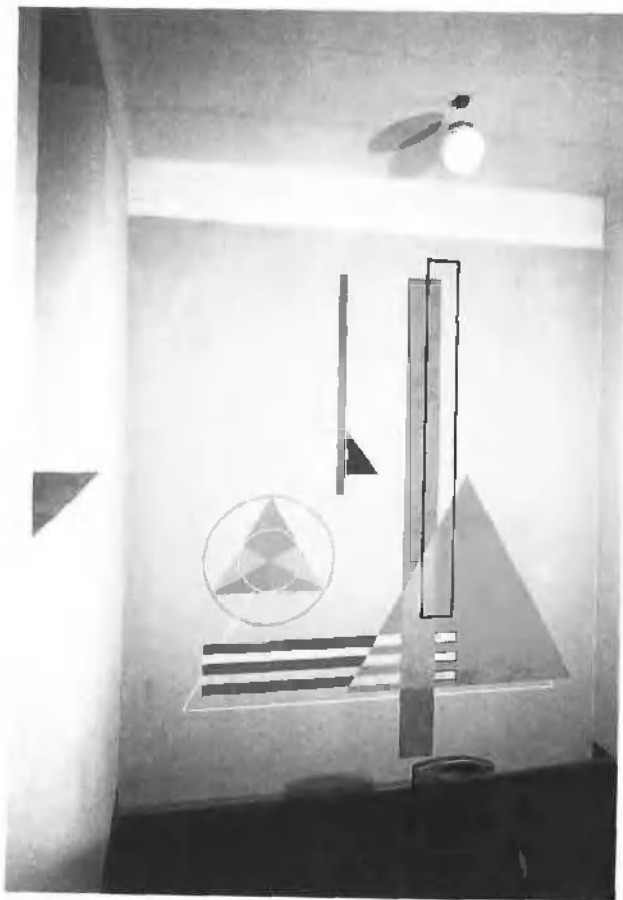
Zinn
19

造家取。为在魏玛作给魏玛的门厅设计的装饰，包括德系的一幅壁画，埃米
奥和朱斯特·施密特公共设计的浮雕。目的是让由范·德·梅尔德最有设计的
室内布置与包豪斯精神更相称。这些装饰在包豪斯离开魏玛后地几年里仍保留
了下来，但在1930年，代替包豪斯进入这一建筑的纳粹学校的校长下令将壁画
和浮雕毁掉，它们已得到部分修复。

民、孩子、和疯子的艺术中找到的实在性或合理性。随着艺术的边界在延伸，对艺术创造的来源的探寻也越来越大胆。富有表现力的热情，正如对祭坛装饰的热情，已经出现了，但一次又一次，决定性的价值总是在绘画中找到避难所。既自由又不自由的个人张狂所取得的杰出成就都必须远离自身的统一，而始终借助综合的方式。诚实的手工艺沉迷于材料的奇异欢娱中，而建筑学在纸上建起了乌托邦。

价值的颠倒，观点、名称和概念的改变产生了反形象，即下一个信仰。达达主义，这个王国的宫廷小丑，与矛盾你来我往通力合作，使得气氛轻松又自由。美国精神调换到了欧洲，新世界楔入了旧世界，死亡调换成了过去，月光和灵魂——于是现在就以征服者的姿态来到了。理智与科学，“人类的终极力量”，是摄政王；工程师是无限可能性的沉着的执行人，数学、建设和机械是要素，力量和金钱是由钢铁水泥玻璃电力构成的现代奇迹的独裁者。静止物的动力，物质的消失，无机物的有机化制造了人类抽象能力的奇迹。根据自然法则，它们是智慧在人类对自然的征服中的成就，根据资本的力量，它们是人对抗人的产物。商业主义力量的速度和高压使目的和效用成为一切效率的度量衡，而算计考虑控制了先验世界。艺术变成了对数，早已名不副实的艺术在死后生活在立方体和彩色正方形的纪念碑中。宗教是准确的思维过程而上帝已死，自信又完美的人类，以胜过所有玩偶的精确性，把

赫伯特·拜尔等画的复制品，其中右图是在上楼的楼梯上，另一幅在一楼的作坊倒挂。



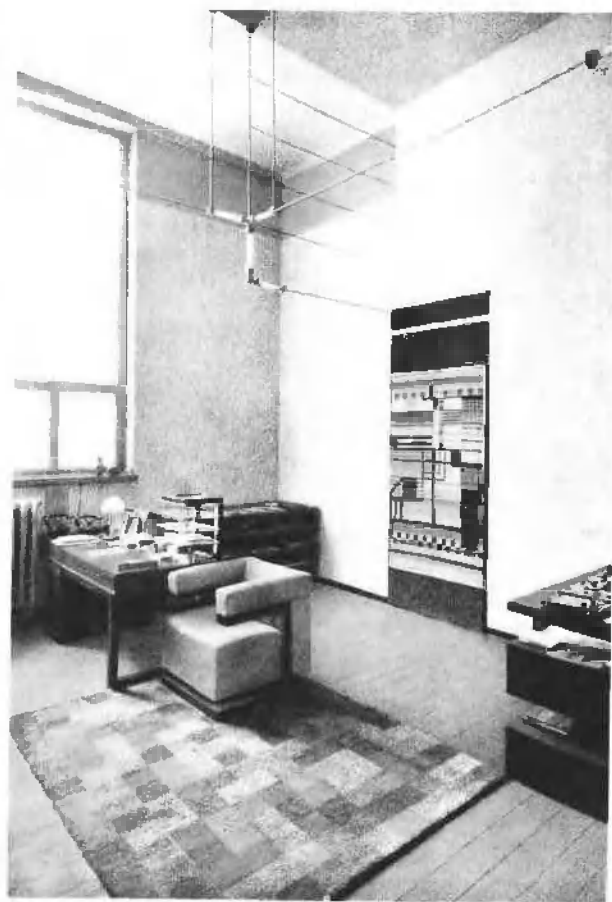
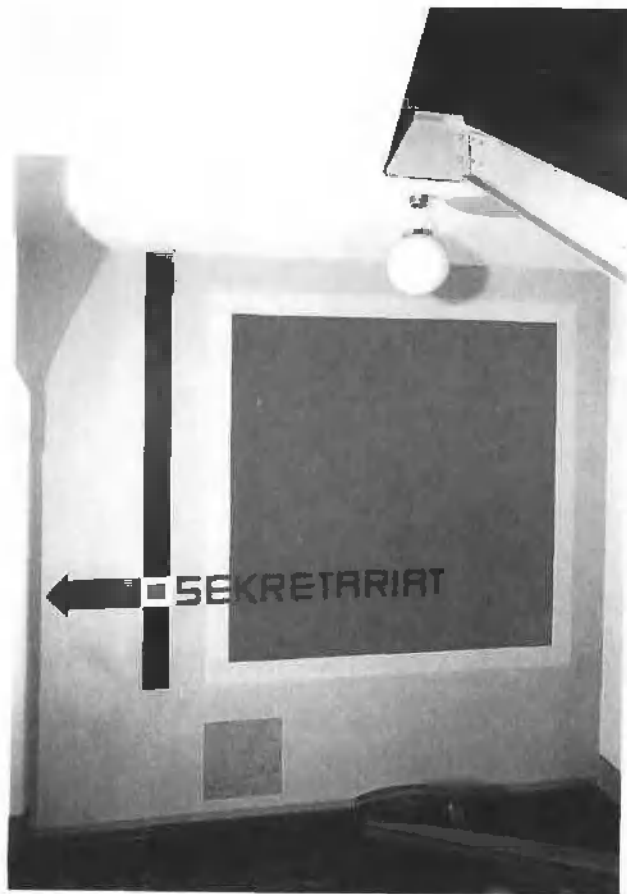
他的信任交给了试管中产生的结论，一直到“精神”的公式也被发现。……歌德说“如果这个希望被实现了，人类将带着他们所有的力量，心灵、智慧、理解力和爱团结在一起，人将会关注人本身，那么，现在没人能够想象的奇迹将会实现——真主无须再创造什么了，我们将要创造他的世界。”这是将一切积极的事物都综合、浓缩、强化和集中所产生的一个强大的中值，远离缺陷和虚弱的中庸之道被理解为平衡，它将成为德国艺术的指导思想，德国，中心之地，以及位于中心之中心的魏玛已不止一次地成为精神性的决定之地。重要的是要认识到我们需要什么以避免迷失自我。在矛盾的两极的调和中，正如在最久远的过去和最遥远的未来之间的爱情，像拒绝无政府主义一样拒绝反动；从自私目的和唯我主义走向代表性，从问题重重走向合理和安全——这样我们将成为义务的担负者和世界的良心，积极的理想主义会接纳贯穿和联合艺术、科学和技术并影响研究、教育和生产，它将建造一个作为宇宙系统象征的人类的艺术大厦，现在我们能做的只能是思考整个计划，准备好地方和砖块。但是我们存在！我们有决心！我们在进行创造！

(左图) 赫伯特·马尔登画的复制品，是在上层的楼梯上。

(右图) 院长办公室，家具和装饰品均由作坊制作，包括格罗皮乌斯设计的杂志架和莫霍利-诺吉设计的照明装置。

里昂耐尔·费宁格，致朱丽娅·格，1923年7月28日

……“艺术和技术：一种新的统一”是火车站里包豪斯海报上的口号。啊，亲爱的，从今后，除了因有利可图而成为必要的技术之外，艺术真的就没有别的什么了吗？因为时世艰



难,所以艺术必须妥协,艺术通过与实用之物联系起来而获得认可——多么讨厌的观念,但我要说,上帝保佑我们,我们还没走到那份儿上。……

席格弗里德·基迪恩(Sigfried Giedion),《魏玛的包豪斯周》,1923年8月

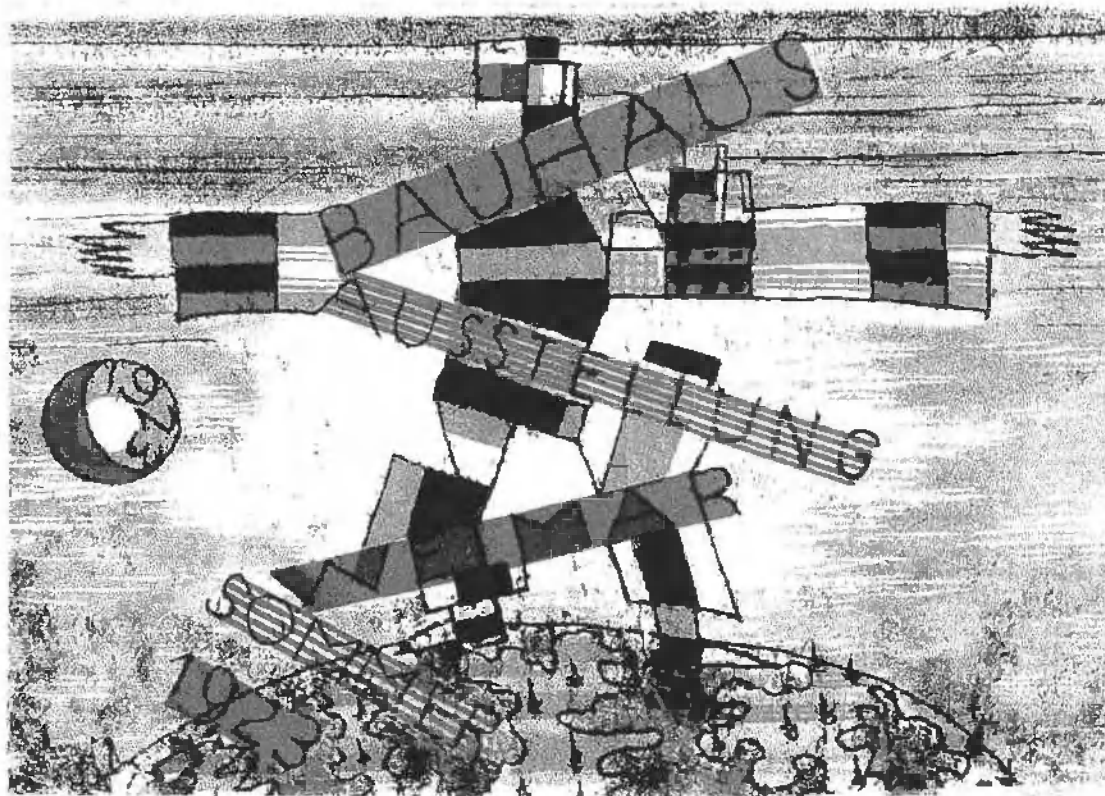
……我不再记得我是怎么听说这事的,但我只知道我下定决心要去那儿,所以我坐了从慕尼黑到魏玛的夜里的火车,我见到了一个正在重生的世界,展览给每个参加的人都留下了终身难忘的印象——至少对我来说是这样的。

人们第一次看到了当今艺术世界的全貌。在魏玛剧院,赫尔曼·谢尔辛(Hermann Scherchen)进行了斯特拉文斯基的《士兵故事》(Soldier Tale)的首演之一,在格罗庇乌斯刚刚翻新改造过的耶拿剧院,我们看到了施莱默的《三人芭蕾》,另外,也进行了表现一个完全抽象的观念的尝试:在黑色的背景下,一个红色的正方形和一个蓝色的正方形滑动着经过对方。……这是康定斯基的芭蕾。……

奥斯卡·施莱默,日记内容,1922年11月

为了计划的展览会而在包豪斯前厅进行的装修将成为包豪斯建筑理论的绝佳范例。新的结构必须是简单的,留给画家画壁画的空间会极少,就更别提雕塑了。

路德维希·赫希菲尔德-马克,为1923年展览会设计的明信片。



这也解释了包豪斯的壁画和雕塑作坊为什么会问题重重,供它们发挥的空间始终有限,因为未来之庙,民主的大教堂,和社会主义的大厦终究将会在某个时候成为现实的。

目前,我们要建造简单建筑,并必须努力使其成为典型。这个前厅体现了对创造性的造型的强烈要求。它能成为包豪斯的商标;在范·德·维尔德(van de Velde)所创造的空间里,我们应该将壁画和雕塑结合起来,并在不突出的背景下展示它们,但我们必须在这样的背景下展示它们,如果我们希望得到有这般价值的作品,甚至是更好的。

路德维希·密斯·范·德·罗谈为1923年展览而重新设计的格罗庇乌斯办公室

……我们特别失望,说:“太奇怪了,有这么多装饰,像Wiener Werkstätten(维也纳作坊)”,特别是格罗庇乌斯的书桌,在两边都做了弯弯曲曲的镶边,不是内嵌的,而是由结实的木头做成的——不是一个装饰,整个东西就是一件装饰品,还有用一些线做的照明装置,等等——灯管。无论如何,我们得出的结论是,如果没人看着,事情就会向错误的方向发展。……

沃尔特·帕萨吉(Walter Passarge)[评论家]《魏玛的包豪斯展览会》,《晚报》(Das Kunstblatt) 1923

……建筑精神在展览会上空盘旋。精华在于国际建筑展览会,而在国家博物馆的艺术展只是其次。……

内部设计和装饰得到特别强调,最杰出的成就是出于奥斯卡·施莱默之手的作坊大楼门厅和楼梯井的装饰。……门厅里的朱斯特·施密特的抽象浮雕是一次通过复杂的立体结构来实现雕塑价值的尝试由W.格罗庇乌斯设计的办公室也是不能不提的,办公室漂亮可惜没能完成,对新的照明形式的尝试是很不寻常的。

在作坊的作品中有些非常精美的编制物、陶瓷作品和金属作品。……橱柜制作作坊也有几件好作品,只有一些小型的色彩鲜艳的彩色玻璃作品展示了出来。……

壁画作坊展示了一些采用新技术的有趣的实验性的作品。……

奥古斯塔·德·威特(Augusta de Wit)[评论家]对包豪斯展览会的评论,《新鹿特丹报》(Nieuwe Rotterdamsche Courant),1923年8月27日

……有一个音乐会,是布索尼在重病一场之后的首次露面,演奏了他的六首作品[六首钢琴作品],由来自柏林的埃根·佩特里(Egon Petri)首次演绎,同时也首演了亨德密特的玛丽的一生(Marienlieder),由来自法兰克福的比阿特丽斯·劳厄-克特勒(Beatrice Lauer-Kottler)主唱。……

包豪斯周是在周日夜里的提灯游行中结束的。游行从包豪斯出发,沿着由歌德创造的美丽公园,一直走到位于古镇Schützengasse中心的阿姆布拉斯特厅(Armbrust Hall)。这些有着绝妙的形状和颜色的提灯最近刚刚被包豪斯的年轻人用来向约翰·施拉夫(Johannes Schlaf)表示敬意——人们可以看见这位诗人兴高采烈地和他的崇拜者一起游行。

最后是一个彩色屏幕表演[路德维希·赫希菲尔德·马克的反射光表演],颜色随着赋格式的流畅的音乐不断变化。……

霍恩街住宅

魏玛包豪斯的大师和学生致亨利·福特(Henry Ford),威廉·伦道夫·赫斯特(William Randolph Hearst)和其他人 1923年1月25日,由里昂耐尔·费宁格翻译[原文有误]

……包豪斯学院现在已走到了决定性阶段,在这个阶段上,包豪斯组织活动公开展示三年来它在将艺术家、技术人员和工匠结合起来的方面所取得的进展。

除了包豪斯作坊的个人作品(木器、家具、石雕、木雕、金银铜器、装饰画、彩色玻璃、艺术绘画、编织作品、瓷器和一个绘画及设计展),包豪斯还计划建造布置一个完全新式的住宅。这样的住宅将是艺术家、技术人员和商人共同努力的成果,艺术家努力追求最好的造型,技术人员追求最合理的建筑方式,而商人追求经济和健康。

展览会的影响将是广泛的,特别是这个新式住宅,将会为建筑家、艺术家和技术人员的合作开辟新的可能性,学院为包豪斯社区在魏玛专门留下了一个美丽高尚、靠近公园的地方来建造这个新住宅,……

目前处于窘境的德国无力进行这样一个其重要性只能在未来才能显现出来的工程,为了建造布置这个样房,我们需要的只是一个小数目,3000美元的木位货币,或12,000至13,000金马克(按目前情况,即30,000至60,000纸币马克)。

我们向有幸生活在一个日益掌握白色人种领导权的国度的你们请求帮助,而你们的名字在美国的主要代表的名单中享有崇高杰出的位置,……

保罗·韦斯特海姆(Paul Westheim)论包豪斯展览会,柏林杂志《晚报》(Das Kunstblatt) 1923
……经历了魏玛三日以后,没人会在他的余生中再看一眼广场。马勒维奇(Malevich)在1913年设计了这种广场,他没为他的发明申请专利真是一件幸事。包豪斯理想的极致:个人化广场,有才之士是一个广场,而天才则是一个绝对广场。风格派在耶拿举行抗议——他们申明拥有真正的广场,……随便提一句,在霍恩街住宅的厨房里我想起了一位立体派偶像——马吉浓缩固体汤料,……

埃德温·瑞兹罗布博士(Dr.Edwin Redslob)[政府艺术顾问]论实验性住宅

……明显的,一种将几个小房间有机地统一在一个大房间周围的新设计正在发展,从而引起了造型和生活方式的彻底改变。依我之见,在我看过的所有设计中,没有哪一个比包豪斯提交的方案更好地阐明和解决了这个问题,我们身处的困境和我们的国家要求我们成为所有国家中解决新的建筑问题的先驱,而这些设计在开拓创新的路上已大有进展了,……

约瑟夫·艾尔伯斯《霍恩街住宅》,选自《新女装和女性文化》(Neue Frauenkleidung und Frauenkultur),1924年

……为了去年的包豪斯展览会，一座供单个家庭居住的实验性样房被首次建造和布置了出来，作为[包豪斯的]一个联合工程。

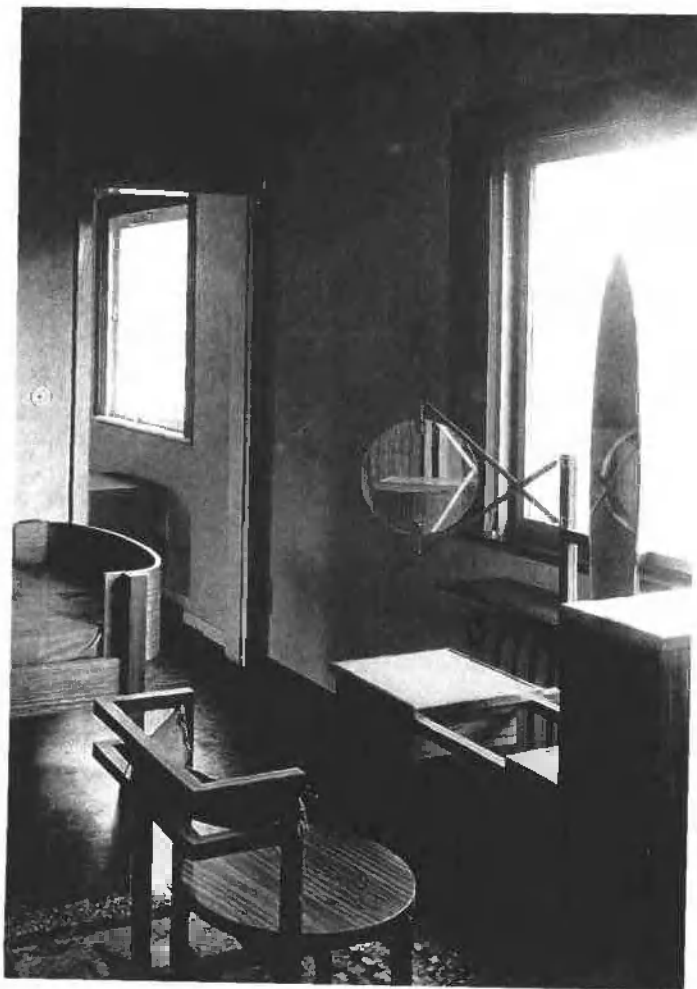
一些非常小的房间围绕着一个大的位于中心位置的客厅，这种方法使它们的功能关系、实际设计和家具布置占据了尽可能少的空间，而且又不会给人以幽闭恐怖症似的感觉，而且一位妇女能很容易地保持这些房间的洁净有序，没有走廊，唯一的楼梯井通向地窖，从一个凹进去门廊进入，穿过用来存放大衣的前厅，就直接进入了客厅，左面是厨房，右面是供客人用的卧室，厨房旁边是饭厅，饭厅旁边是通向女主人卧室的儿童房，女主人卧室旁是通向男主人卧室的浴室，从客厅的延伸处可以看见屋外的景色。另外，客厅两边都开有窗户，这种设计不会导致繁杂的家务劳动也保证了整洁的总体印象免受破坏。

霍恩街住宅的内部装潢。

(左图) 女主人的卧室。

(右图) 厨房，所有的家具和设施都是由包豪斯的作坊设计制作的。

没有组合式沙发或床头柜，没有突出的壁橱或橱柜，没有树枝形大吊灯，脚线、侧板、檐口、装饰物、图案装饰、窗帘、遮帘或小装饰品，所有的门都完全光滑，家具也尽可能光滑，大部分碗碟柜都是内置式的，每扇窗户都只是一片玻璃而已，而且可以用内置的百叶窗遮盖起



来,窗台和散热片上的架子是玻璃做的,浴室墙是白色玻璃做的。地板上覆盖着油毡或橡胶。这一切都保证了可以用最少的劳动来保持最大的整洁,没有装饰,美感,作为幸福生活的本质,并没有因此消失。美在没有任何多余的花费条件下实现于完美的比例、沉静的色调、和彼此和谐的材料中。墙有25厘米厚,其特殊的绝缘材料能提供75厘米厚的砖墙的保暖隔热效果,再加上高效的中央加热系统,与传统的用火炉加热的方式相比,可以每年节省82英担的焦炭。……

厨房仅是用来做饭的地方,而不是用来坐或吃的,所以厨房被设计得尽可能小,由于墙壁的浅色调,白色的光泽涂料,白色的水槽、装上镜子的架子和部分是白玻璃的墙壁覆层,在加上所有的金属部分都镀上了镍,且窗户只是块玻璃,所以厨房特别容易保持清洁。桌子竖靠在墙的中点位置,这是采光最好的地方,因为它正上方就是位于水平中心轴上的窗户,而且即便是开着窗户,也不会影响桌子的正常使用。有抽屉却无桌脚的桌子是固定在墙边的一块板子。在同样的高度上有紧靠桌子的炉具、玻璃案板、壁橱和水槽。家庭主妇站在桌边,可以轻易地够到每一件东西,在她的左边一手臂的距离内是固定在墙上方的壁橱,里面放着瓷器,壁橱顶部放着用来盛东西的容器。她右边是炉具,两步以外是水槽和水槽上方的热水器。在对面,是用来放扫帚和水桶的内置式贮藏柜,贮藏柜旁边是食物储存室,水槽和壁橱是固定在低矮的石基上的,以便清洁。椅子可放在桌下,因为这个厨房是按卫生学和工效学的原理来设计的,它可以很好地节约空间、时间和精力。

饭厅的布置展示了如何用内置式的壁橱(而不是外突的)和光滑无装饰的门来使一个房间拥有沉静风格而且易于清洁。……

缺乏自身风格的过去的几代人把收集古玩变成了一种高尚的运动,为了能用我们的双脚独立行走,能用我们自己的语言进行表达,现在到了发现我们自己的风格的时候了。正如用古日耳曼字母书写和古德语说话是错误的一样(尽管两者都很美丽),我们已不可能再穿着夸张的尖头鞋和带衬的大裙子。当今科技的发展带来很多奇迹,对它们的实际应用也必须达到相应的效果。我们知道,铁路和自行车,伦布兰特和霍尔德林在最初是不被人接受的,所以,我们也不用吃惊如果在现在这样一个极度困难的历史时期,惯性和习惯的法则会使接受与时代相适应的设计变得非常困难。但是,因战争而一贫如洗的欧洲将因为经济原因而被迫接受节省的设计。……

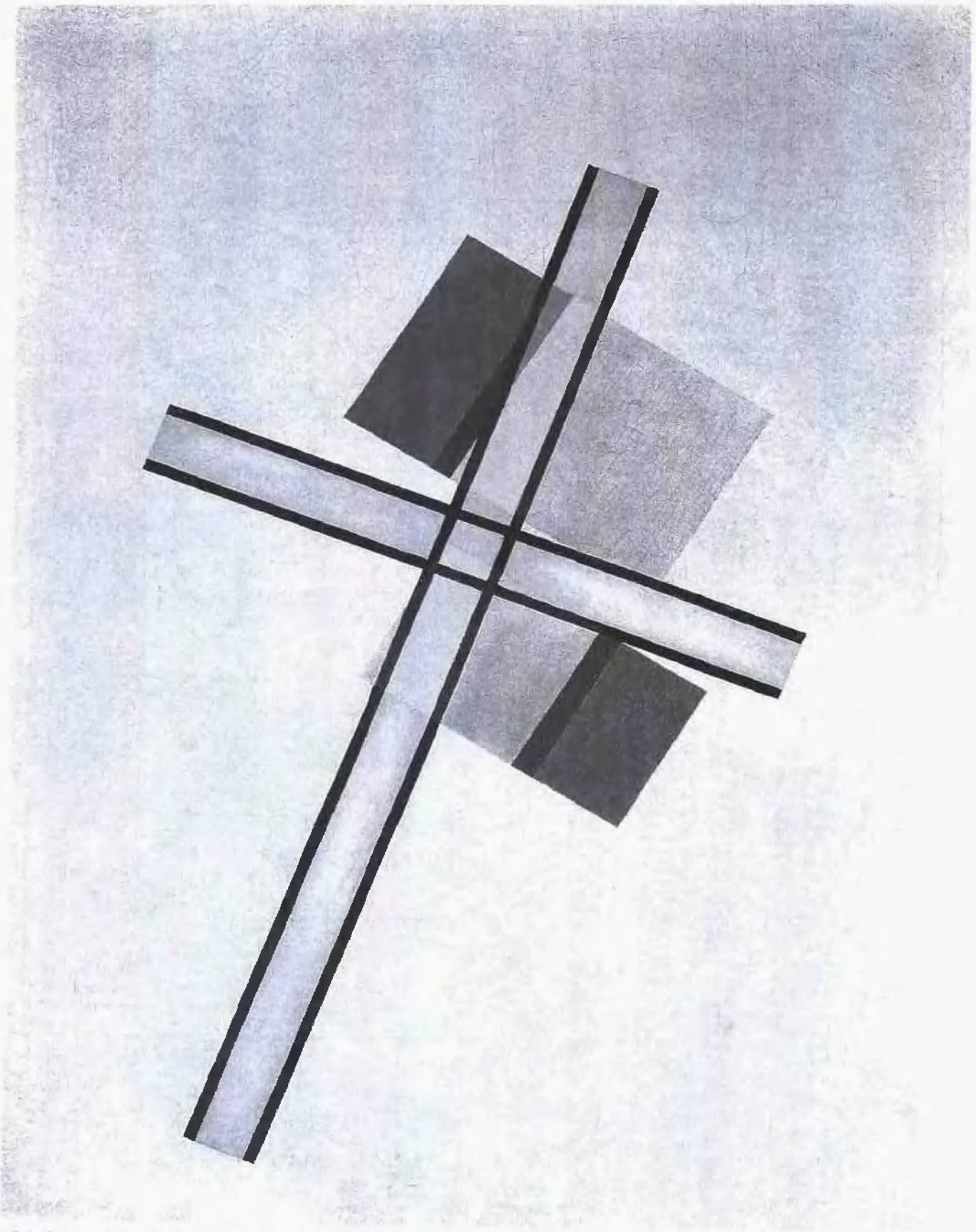
阿道夫·贝恩(Adolf Behne)[艺术及建筑评论家,“艺术工作苏维埃”创建者之一]论霍恩街住宅,《魏玛的包豪斯》,选自《世界舞台》(Die Weltbühne),1923年9月20日

……这个住宅与家仆问题、教育问题及经济和社会问题有紧密联系,它应该通过寻求“解答”来超越它的时代?——或它应该考虑到它所处的时代和对建筑材料和建筑人员的缺乏?霍恩街住宅以多多少少不热心也不知情的态度站在了所有这些困难的中央,……一半是理想化的建议,一半是它的时代的产物,……一半是模型,一半是牧歌——但却一点都不纯粹或令人信服,它只是又一个美学意义上的、纸面上的解决方法。……



《上图》高迪住宅内部最重要的空间，还是整个住宅里唯一一处可以直接看到外面的地方。
《下图》高迪的霍恩住宅，入口的门廊是后来加上去的。





皮特·蒙德里安 《黄色十字》(Yellow Cross) 1922年，布上油画。

莫霍利·纳吉

拉兹洛·莫霍利·纳吉,日记内容,1919年5月15日

在战争中我意识到自己对社会的责任,而这种意识在现在变得更强烈了,我的良心在不断地问:在社会动荡时期,成为一个画家是否是正确的;当基本生存问题的解决需要每个人的贡献时,我是否应该让自己享有艺术的特权?在过去的几百年间,艺术与现实有着天壤之别,艺术创作对个人的满足对大众的幸福毫无贡献。

拉兹洛·莫霍利·纳吉和路德维希·卡萨克(Ludwig Kassak),《新艺术家之书》(Buch Neuer Künstler),1922年

……现在是在破坏的老英雄和建设的狂热者之间做出权衡的时刻了,没有任何一个旧时代能与我们的时代相提并论;在我们的时代里,有如此多觉醒的人们向许多不同的方向前进去寻求新的形式,有如此多的人在爆发出了新生命的啼哭的狂热火焰中燃烧,这是一个同时创造出绝望的狂暴和积极战斗的熊熊燃烧的栋梁的时代,……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《构成主义与无产阶级》(Constructivism and the Proletariat),1922年5月
……而我们的世纪的现实是技术 发明 建设和机器维护,成为机器的使用者就是成为这个世纪的精神,它已代替了旧时代的先验唯心论。



1922年的莫霍利·纳吉。

机器面前人人平等,我能使用它,你也能,它可以压碎我,也可以压碎你,在技术中没有传统,没有阶级观念,每个人都可以成为机器的主人,或是奴隶,……

露西娅·莫霍利(Lucia Moholy)[拉兹洛·莫霍利-纳吉的第一个妻子]谈“电话绘画”(telephone paintings)1972

……把构成主义作为他的艺术信条后,他非常急切地想知道图画的人小是怎样决定颜色的效果的,他认为解决这个问题的最好办法是将颜色构图完全相同的,但大小不同的几幅画放在一起研究,他认为工业方法也许可以用来为艺术需要服务,他在相关街区寻了一遍,很快就找到了一个愿生产他想要的嵌板的瓷釉厂。

当这些嵌板终于送来时,莫霍利·纳吉非常满意,何止是满意,他变得非常激动,这些嵌板是在金属底面上用法琅技术做成的,有完全相同的颜色构图和两种不同的大小尺寸,他的愿望得到了实现,他的主意有了切实的形式,他的自信得到了提高,他无比欢快,我已很长时间没见他这般高兴了,所以当他被激情所征服,说——我还能很清晰地记得他当时的声音——“我甚至可以用电话来做这个!”时,我并不觉得吃惊,……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,致亚历山大·罗德先科(Alexander Rodchenko),魏玛,1923年12月18日
亲爱的,尊敬的罗德先科同志,我们正在计划出版一系列关于目前时事的小册子。
这种小册子相对短暂的形式允许我们有一个活泼的,内容丰富的计划,可以涉及到每一个

莫霍利·纳吉,《自画像》(Self-Portrait),1922-1926年,影印照片(photogram)(不用照相机,通过将物体和感光纸接触并暴露于光源产生的图像)。



创作领域;而且它能给我们一个让各种专家分别处理单个问题的机会,这样就有可能开展更小规模的讨论。

我认为首先出版的应是关于“构成主义”的一个讨论,虽然这一名词最近在德国非常流行,却很少有人清楚地知道它的涵义。因此,如果您能泛泛地就此问题在一篇短文中给出您自己的解释或是俄国人的理解,我们将非常高兴。

我们与我们的俄国同志(那些现在居住在俄国的)极少有合作,我们不确定我们这儿所知的里奇斯基(Lissitzky)和嘉宝(Gabo)两位艺术家的申明和立场是否代表了所有俄国艺术家的观点。

所以我们希望您的观点可以不仅仅局限于“构成主义”的问题,您可以从附上的暂定计划中选出一些特别问题来进行讨论和定义。

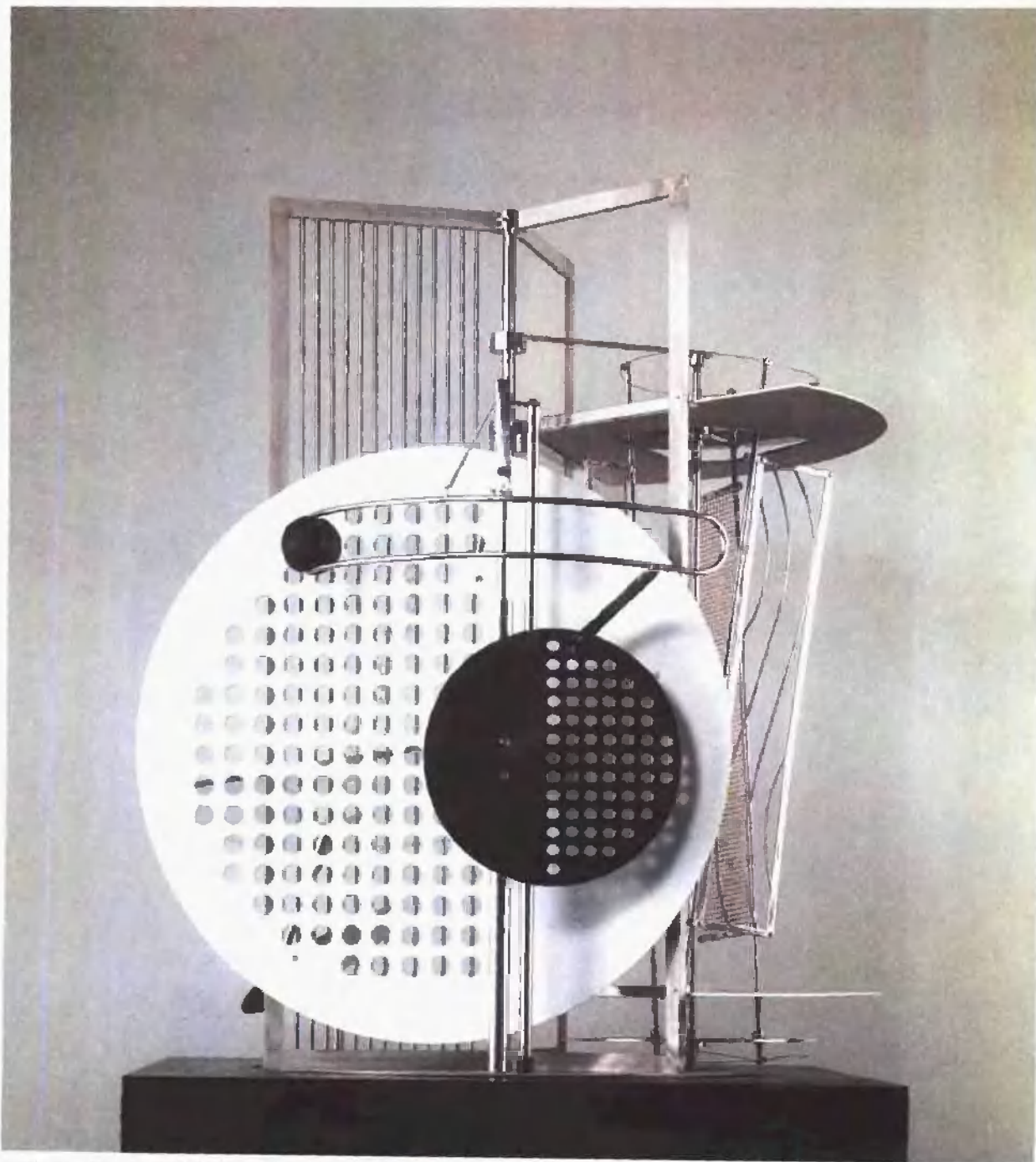
这样的话,我们就非常非常地接近我们的目标了——即对所有时事进行总结——如果您能请其他受人尊敬的同志与我们合作并鼓励他们写文章。

这样我们就有希望对俄国的情况有全面连贯的了解,而不是偶尔的新闻和个人的观点。我们希望这些文章用德文写成,盼尽快得到您的答复。

顺致诚挚的祝福,您的
拉兹洛·莫霍利·纳吉

一系列小册子的暂定计划

1. 讨论:构成主义。
2. 新生活建设。
3. 关于创造(特刊)。
4. 关于新创造(一般)。
5. 摄影术,电影,新电影剧本。
6. 新广告(也包括凸版印刷术和电影)。
7. 新教育问题。
8. 建设性生物学。
9. 一门新的医学科学的发展前景(自然和机制性康复)。
10. 对目前出版的期刊的评价;
给一个新的正确期刊的建议。
11. 我们的时代(1908-1923)。
12. 具体政治问题。
13. 具体经济问题。
14. 具体科学问题。
15. 具体技术问题。
16. 具体艺术问题。
17. 组织(作为最重要的问题之一)。



莫雷利·纳普，“光线-空间调节器”(Light-Space Modulator)，1922-1930年，复制品。这个运动装置（在形式和概念上都借鉴了俄罗斯构成主义）包括了活动金属和塑胶玻璃，由观众坐在周围时能在周围的墙壁上投射出不断变化的几何图形。

17. 艺术与宣传。
18. 建筑与绘画。
19. 美国与欧洲。
美国精神与欧洲主义: 美国问题。
20. 各大陆之间关系:
建设性地理学。
21. 远东与近东(世界的宝库)。
22. 音乐, 机械语言与博弈机:
电子表演;
音, 光, 形, 运动和气味的综合。
剧院, 马戏团。
23. 建筑(城市建设, 私人建筑, 船只制造等)。
24. 与新的物理学和化学相关的玻璃和其它材料的问题。
25. 艺术作坊的工作: 绘画: 用各种材料进行的建设。
26. 各种语言的文学: 俄国。
 民族: 德国。
 匈牙利。
 法国。
 美国, 等等。
- 世界语言;
建设性语言学(叶斯帕森, 谢菲尔斯)。
27. 宗教, 哲学, 形而上学。
28. 创新运动之起源:
在意大利。
在法国。
在俄国。
在荷兰, 等等。
29. 新发明(有实际用途的)。
30. 乌托邦。
自然的, 我们期待所有与当今原则共进的人士的意见和文章。

保罗·西特伦谈莫霍利·纳吉的到来, 1946年

……我们中没人喜欢莫霍利的构成主义。这股在包豪斯以外诞生的“俄国”潮有着精确的、假装技术的形式, 它引起了我们这些一心要将德国表现主义发挥到极致的人的反感。但既然构成主义是新事物中的新事物, 所以我们想, 克服我们的厌恶之情的最聪明的方法就是支持由格罗庇乌斯选择的它的创立者之一, 以此来将这个“最新事物”融入包豪斯体系中。我们意识到了将我们从根本上否定的一种艺术形式的代表接纳入包豪斯内圈的危险, 但这只是个实验, 是可以很容易取消的, 因为莫霍利很年轻, 很可能没有经验, 所以莫霍利作为“青春冠军”来到了魏玛, 我们这样称呼他, 是相对于年龄在40-45岁之间的“老”教师, 如

康定斯基、费宁格和克利。……

保罗·西特伦谈莫霍利·纳吉，1946年

……像一只强壮又心急的狗，莫霍利冲入了包豪斯，用他无敌的嗅觉搜寻出那些尚未解决的、仍遵循传统的问题，以便攻击我们。他和那些老教师最显著的区别就是他缺乏一种典型的德国式的尊严和冷漠。而包豪斯的“大师”们，也就是老师们，普遍都具有这种庄严和冷漠。他从来不问他给别人留下了怎样的印象，也不问他必须提出的意见是不是会伤害别人的自尊。在他与学生的关系中，他既不知道古罗马的托加袍也不知道古希腊悲剧角色穿的厚底高统靴。最初他常被误认作学生，对此他很高兴。

我们这些在包豪斯已呆了好几年的人时常对这种革新持怀疑态度，清楚其中可能的阴谋、嫉妒和个人利益；如果一项工作有那么一点点被别人拿去邀功的危险，我们都绝对不会去



莫霍利·纳吉（戴着眼睛，后排，右数第四个）同初步课程学生的合影，1924-1925年。学生的身份无法辨认。

做的,我们对自身激情所作的这些调整对莫霍利无丝毫影响,从没人比他更执着于一项客观的事业,他仍然坚持他对包豪斯重要性的高度评价,他带着如此的激情投身于包豪斯,以至于我们都开始讨论他崩溃的可能性,但作为一个新来者,他并未得到人们的赞扬,我们中许多人为了己私利用他或让他承担本应我们自己解决的任务。

但是,莫霍利带着孩子般的微笑和热情接受了所有这些要求,而他的活力也似乎是无止境的。……

里昂耐尔·费宁格,致朱丽娅·费宁格,1925年3月9日

……我们的目标越来越清晰了,而且在莫霍利的一篇文章中得到了非常准确的表达,这些目标在每个方面都与我们格格不入,令我非常郁闷,这么久以来对‘艺术’的定义将被抛弃,一一而代之以新的理想,这儿只有关于光学、机械学和电影的谈论,机械制造的彩色幻灯片像留声机唱片一样存放,使用时就放到幻灯机里,从今以后,这些幻灯片将成为人类的艺术,随时都可以用,而且还可根据情绪来用,不再要求观众的合作,不再要求人们去理解艺术家试图表达的东西——这被莫霍利叫作“静止的”,不再适合我们迅速前进的时代,这的确是十分有趣的东西,给大众的小玩意儿,但为什么要给这样一个装置冠以艺术之名呢?太可怕了。……这会把克利或我自己或其他人带入怎样一种情绪?昨天当我们讨论莫霍利时,克利非常沮丧,他把这称作“时代的预制精神”(prefabricated spirit of the time)。……

莫霍利·纳吉,致罗塔·施赖尔的信,选自罗塔·施赖尔《对瓦基画廊和包豪斯的回忆》,1966年

……你真的相信关于人类灵魂的老故事?所谓灵魂仅仅是一种身体功能而已。……

莫霍利·纳吉领导下的初步课程

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《从材料到建筑》(From the Material to Architecture),1928年

……每个人的机体中都有可以进行创造性工作的能量,每个人都是有天赋的,每个人对感官印象,对音调、颜色、接触、空间、经历等,都是开放的,生命的结构是由这些感受性决定的,人必须‘正确’地生活来保持这些与生俱来的能力的敏感度。

但只有艺术——通过感官进行的创造——可以开发这些处于睡眠状态的自然能力,使其成为创造性活动,艺术是感官的磨石,是进行调整的精神—肉体因素,对有机感官和生命节奏的和谐感有充分认识的教师应该有火一般的口才来详细说明他的幸福。……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《从材料到建筑》,1928年

……机械学、动力学、静力学和动态学的概念,稳定的问题以及平衡的问题都在三维形式中得到了检验,而材料间的关系被作为建造和蒙太奇的方式进行了研究。……今天的雕塑家对工程师工作的新领域所知甚少,自然地,[艺术]院校会教授构图,黄金分割和其它类似内容,但对静力学这样一门比美学原则更能创造出经济节省的工作方式的知识,却只字

未提，……例如，伟大的艺术家很少会准确计算他的作品重量，……在包豪斯，学生们学会了对这些因素进行关注，而对作品重量的每一克的节省——作品效果保持不变——经常代表了发明创造的一个小小胜利，……

克利兹·库尔 (Kritz Kuhr) [学生] 谈他初到学校的经历；在包豪斯的会面，1928年
 ……我到了魏玛，受到康定斯基先生的礼貌接待。他告诉我一些关于抽象绘画的令我很难相信的事，还把他的书《论艺术之精神》借给了我，然后就让我走了，我去找莫霍利，在热烈的讨论中，我说我认为挂在他工作间墙上的画（莫霍利的作品，但我当时不知道）是愚蠢的垃圾，莫霍利用准确的语言向我说明（“紧张”和“压抑”这样的字眼频繁出现在他的谈话中）我无权责备我不理解的东西为愚蠢的垃圾。我觉得他说得有理，我仍然不知道这画是什么意思，但莫霍利顽强地为抽象绘画辩护的精神给我留下了深刻印象，在他的鼓动下，我注册参加初步课程。

初步课程包括 理论、基础设计和实践工作，教授理论的是康定斯基先生和克利先生，基础设计是莫霍利先生，实践工作是由艾尔伯斯先生监督负责。他很认真地检查我的作品，把我费了好大劲才做成的“器具”驳得体无完肤，说是没有实用价值。他提到（我没有注意到的）没有实现的可能性。

莫霍利-纳吉和艾尔伯斯指导下的初步课程的课程表，1924年夏天，大部分早上的时间讲授的是莫霍利的理论课程以及艾尔伯斯指导的实践练习。克利每周四教授一个小时的图形理论，康定斯基每周五教授色彩理论。下午的课程首先是格罗伊乌斯以及其他人的技术绘图，随后在不同的时间分别开设有数学和物理课程以及克利和康定斯基的绘画课程。莫霍利和艾尔伯斯的课程对所有学生开放。

STUNDENPLAN FÜR VORLEHRE

VORMITTAG

	MONTAG	DIENSTAG	MITWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG
8-9			WERKARBEIT			
9-10	GESTALTUNGS STUDIEN MOHOLY REITHAUS	GESTALTUNGSLEHRE FORM-KLEE-AKTSAL	ALBERS			GESTALTUNGS STUDIEN MOHOLY REITHAUS
10-11			REITHAUS			
11-12						
12-1			GESTALTUNGSLEHRE FARB-KANDINSKY			

2-3			WERKZEICHNEN GROPIUS-LANGE-MEYER RAUM 139			
3-4						
4-5	WISSENSCHAFTL. FÄCHER-MATH.	ZEICHNEN KLEE RAUM 39	<i>Handzeichnen Skizzen o. L. 6114</i> Raum 19	<i>Handzeichnen Konstruktion o. L. 6114</i> Raum 39	ANALYTHISCH ZEICHNEN- KANDINSKY 239	VERSCHIEDENE VORTRÄGE.
5-6	PHYS.-AKTSAL					
6-7			<i>4-6 Statik/Bauk</i>			
7-8		ABENDAKT-KLEE OBLIGATORISCH FÜR VORKURS			ABENDAKT	
8-9						

AN DEN GELB UMRANDETEM UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE
 GESELLEN UND LEHRLINGE TEILNEHMEN.

Lehrling
 1928
 Datum: 13. 4. 1928
 1000001

168

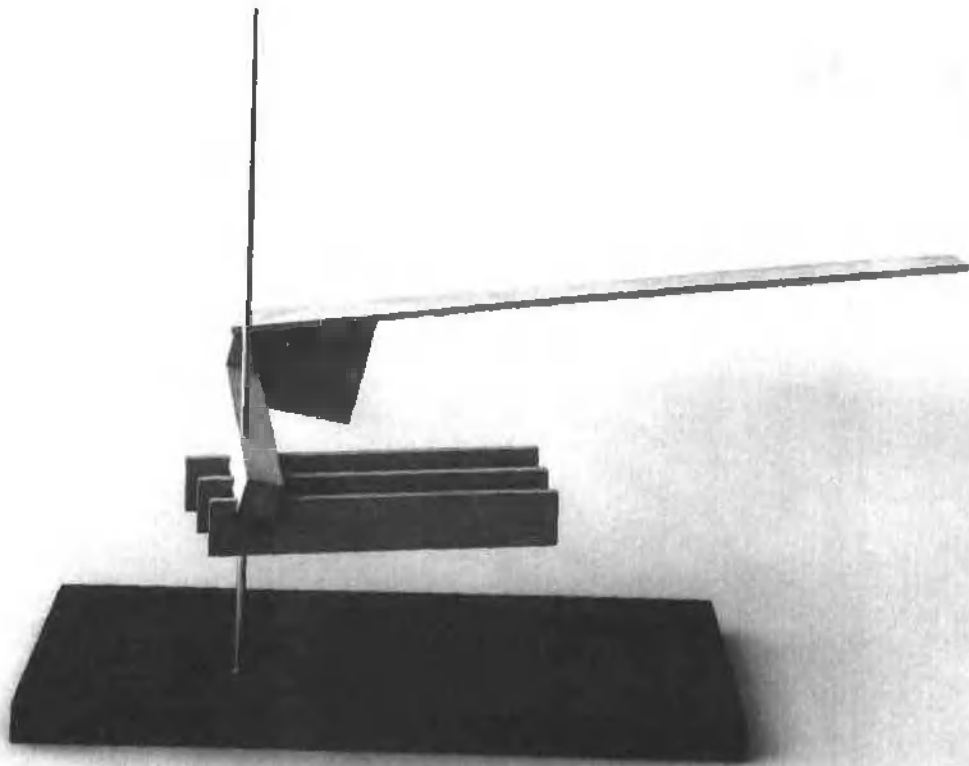
后来我和一个女生共同设计了一种纯理论性的铝制雨伞(全用金属做成)。我们想要避免丝绸的短暂寿命,选择铝是考虑到它的重量。我们最后还是放弃了这项设计,因为初步课程作坊里没有相关器材。要不是我们得出了工业界对结实耐用的雨伞不感兴趣的结论,很可能已经让一家工厂去做这种伞了。

基础设计课程的进展很不理想。我们用木头做雕塑品,我们自己锯木头,用砂纸磨光,粘在一起,再加上一片玻璃或是金属。但我们很清楚这只是毫无意义的游戏。……

但后来重大的经历到来了,虽然重点还是放在了美观上,我把我的第二件雕刻作品的制作和对平衡的练习结合了起来。在制作第三件雕塑品时,我意识到了地球的重力,我的意思是,虽然我早就知道重力作用,但现在我才第一次感受到它。用我的心,用我的头脑,用我每一条神经,我感受到了地球重力。……于是在做第四件雕塑品时,我用了木头、铁、锡、铜、玻璃和纸,但此时对我来说,毫无意义的材料游戏已不再有意义了。

我努力制作我的雕塑,我用只有孩子才会有的认真和热情来比较、称重、打磨、转孔、涂染料、点色和画图案。我从未感到过如此的自由和放松……在我整个一生中。……现在确定的事是,我会在包豪斯学习一段时间。我已抓住了包豪斯的要义。既然我现在仍是包豪斯的学生,你可以把这作为验证。对我来说,只有当全世界是一个“包豪斯”时,世界才有意义。“整个世界就是一个包豪斯!”

约翰斯·扎贝尔(Johannes Zabel),平衡的研究,
1923年(复制品),选自莫里利·纳吉初步课程的
习作。



莫霍利·纳吉领导下的金工作坊

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《从酒壶到照明器材》(From Wine Jugs to Lighting Fixtures), 1938年……当格罗庇乌斯指定我负责金工作坊时,他让我把它重组为工业设计作坊,在我接手之前,金工作坊一直是制作酒壶、茶壶、精致珠宝和咖啡器具等的金银作坊,对这个作坊的调整实际上是一次革命,因为金匠银匠们出于骄傲不愿用含铁的金属,不愿用镍和铬来镀东西,而且痛恨为家电或照明器材设计模型,使工作真正开展起来花了很长时间,而正是这些工作使包豪斯在日后成为灯具工业设计的领导者。

我记得K·朱克尔(K.Jucker)在1923年之前设计的第一个灯,拉式开关,用铁和黄铜做的粗重的条纹和圆斑,与其说是生活用品,不如说更像恐龙,但即使是这样一个设计也是一个巨大的成功,因为它意味着一个新的开端。……

威廉·瓦根费尔德(Wilhelm Wagenfeld)[金工作坊学生],《手中的日子》(Taglich in der Hand)……后来[莫霍利]告诉我,他在第一次和格罗庇乌斯一起参观金工作坊时就立即答应了

(左图)玛丽安娜·布兰特(Marianne Brandt)和
辛·布雷迪克(H.n Bredendieck),写字灯,1928
年,由美比锡的Korting和Matthiessen(Kandem)
公司批量生产。
(右图)K·朱克尔和威廉·瓦根费尔德,牛奶瓶
盖的台灯,1923-1924年。

负责这个作坊的艺术监督,我试图用他的原话来解释他做出这个决定的原因:“你知道吗?瓦根费尔德,因为焊接而变黑的墙壁,一块块发光的金属,像太阳一般明亮,从红色管子里出来的燃烧的气体,是这么奇妙,我说‘好的!’”

在我们的金工作坊里,除了一台老旧的打磨机外没有别的机械了,有的只是我们老师用的最基本的手工工具,无论如何,我们在这样的条件下做出了一系列的“包豪斯灯”参加莱比锡贸易展览会,我被派去灯具厅的“包豪斯展台”,那是在1924年秋,但我们没有成功,销售商和制造商嘲笑我们的产品,虽然它们看起来像廉价的工业品,而实际上是造价不菲的手工制作,这些批评是有根据的,我在后来,其实是很久以后,才意识到这一点,回顾起来,我仍旧相信我们原始的工作方式至少帮助我学会了手工技艺,……如果我从一开始就过多顾虑到工业生产的的话,那1924年的包豪斯灯肯定会变成虚弱苍白的金属玻璃制品,

另外,我们也不应该以现在的工业水平来想象当时的情况,在20年代初,工厂在很大程度上仍然靠手工来制作产品,用机器取代了手工的工业制造方式十分有限,所谓的大规模生产依旧是阶段化、程式化了的手工劳动,……

莫霍利·纳吉在金工作坊与学生的合影,1924年。
从右往左:威德·瓦根费尔德、玛丽安娜·布兰特、莫霍利·纳吉以及学徒大师克里斯蒂安·戴尔,其他人无法辨认。



奥托·瑞威格 (Otto Rittweger) [金工作坊学生] Vivos Voco 1926

……我们在和老式灯具作战。那些带着丝织花边、玻璃杯子和玫瑰花环的灯具试图把我们，把我们的想象带到中国、日本或地球上别的什么国度去，它们努力要让我们感染上“舒适和情绪”的观念。举个例子，华而不实的大吊灯，这个畸形的集尘器，一定得消失。我们不能以牛油烛或油灯为出发点，我们的出发点应该是电灯，它是我们目前所拥有的最先进的照明设备。新的光明决定了要有新的形式来传播它。……

威廉·瓦根费尔德，《年轻人》1924年

……为工业生产所设计的这个台灯实现了造型简单化的极致和对时间和材料最经济的利用。圆形底座、圆柱形管子和球形灯罩是它最重要的组成部分。……

玛丽安娜·布兰特，《给年轻一代的信》(Letter to the Young Generation)

……1924年，我听莫霍利-纳吉的建议从初步课程调到了金工作坊。那时他们刚开始制作那些虽然是纯手工做成，但已可以实现大规模生产的物品。任务是让设计出的物品在批量生产的条件下，工序更加简单，同时也能达到一切审美的和实践的标准，而且仍然比单

玛丽安娜·布兰特，黄铜和乌木制的茶壶，内尔魏根，1924年。

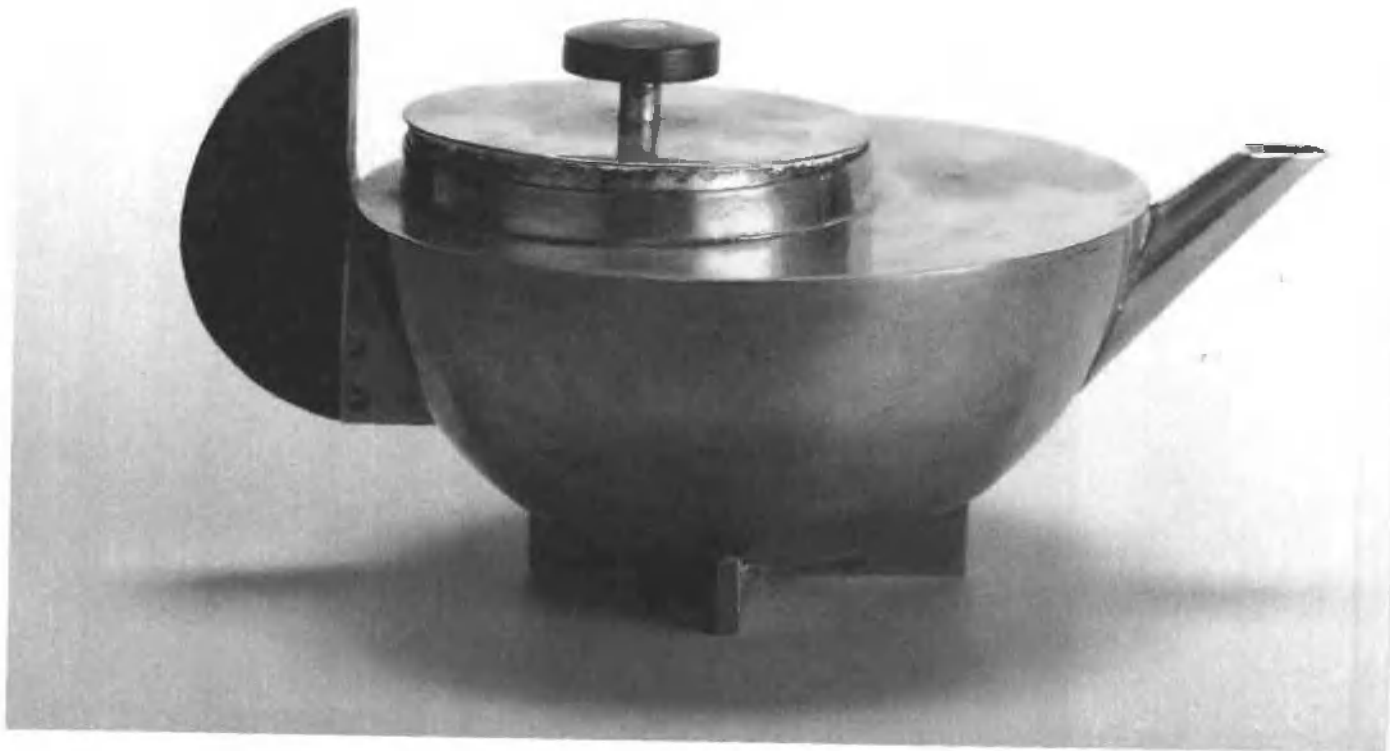


个生产更加廉价。……

逐渐地,通过参观工厂和现场的调查和会见,我们找到了我们的重点——工业设计。莫霍利-纳吉以顽强的精神推进这一切,两个灯具公司似乎对我们的目标特别感兴趣。莱比锡·洛齐(Leipzig-Leutsch)的Korting和Matthiessen(Kandem)公司通过给我们实际讲解照明技术的原则和生产方法而给予我们很大帮助。这不仅有助于我们进行设计,也帮助了公司。我们也试着创造出不仅能够运作且有美感的生产线,还有处理垃圾的小工厂等等。回想起来,那些想法早就和制作一流灯具的目标无关了,我们和一些学生带着极惨的食物去了莱比锡的贸易展览会,回来时我们累得要死,但脑子里却充满了新鲜印象和一千个新计划,我们的包里也塞满了小册子。要是我们那时能想象得到树脂玻璃和其它塑料的话,我不知道我们的狂想能达到怎样的程度。……

玛丽安娜·布兰特,为过滤器的茶壶,1924年,
黄铜,白色钢衬合金,乌木,内部镀银。

远比电灯困难的是银器和其他餐具的工业化生产问题,很少有这样的东西被生产出来。所以我们的作坊在一定程度上变成了照明部门,我们给所有房子装上了我们工业化生产出来的电灯,但却很少为专门的房间或陈列室设计和制作特别的作品。……



F·K·弗奇(F. K.Fuchs)[记者],论玛丽安娜·布兰特的咖啡具和茶具,《德国金银雕饰杂志》(Deutsche Goldschmiede-Zeitung),1926年

……正如你很快注意到的,这个表面突出的茶壶是一个带着四个焊接的三角形金属脚的半球体,彬彬有礼的审美家会想,它看起来非同寻常,但同时又像是机器做的,为什么会如此艺术气呢?这个问题很容易回答,机器只用了一个工序就压出半球体,……所以整个茶壶能立起来,支撑物被焊接在上面,没有什么比这更简单的了,是的,现在你茅塞顿开了,你挠头自问,我为什么没在几年前想出这个主意?……

逐渐地,你会了解到这样一个壶的做工有多么精良,壶嘴做得如此科学,使得丑陋的接水盘变得多余了,通过这样的技术性的观察,这个实用物品的美便一下子显现出来了,多么典雅,多么巧妙,多么有吸引力,是的,“严肃”的客观现实也能如此妙趣无穷!……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《运动中的景象》(Vision in Motion),1928年

……设计者……必须懂得,设计是不可分的,一个碟子,一把椅子,一个桌子,一台机器,图

玛丽安娜·布兰特,银灰壶,1924年,黄铜和白色钢合金。



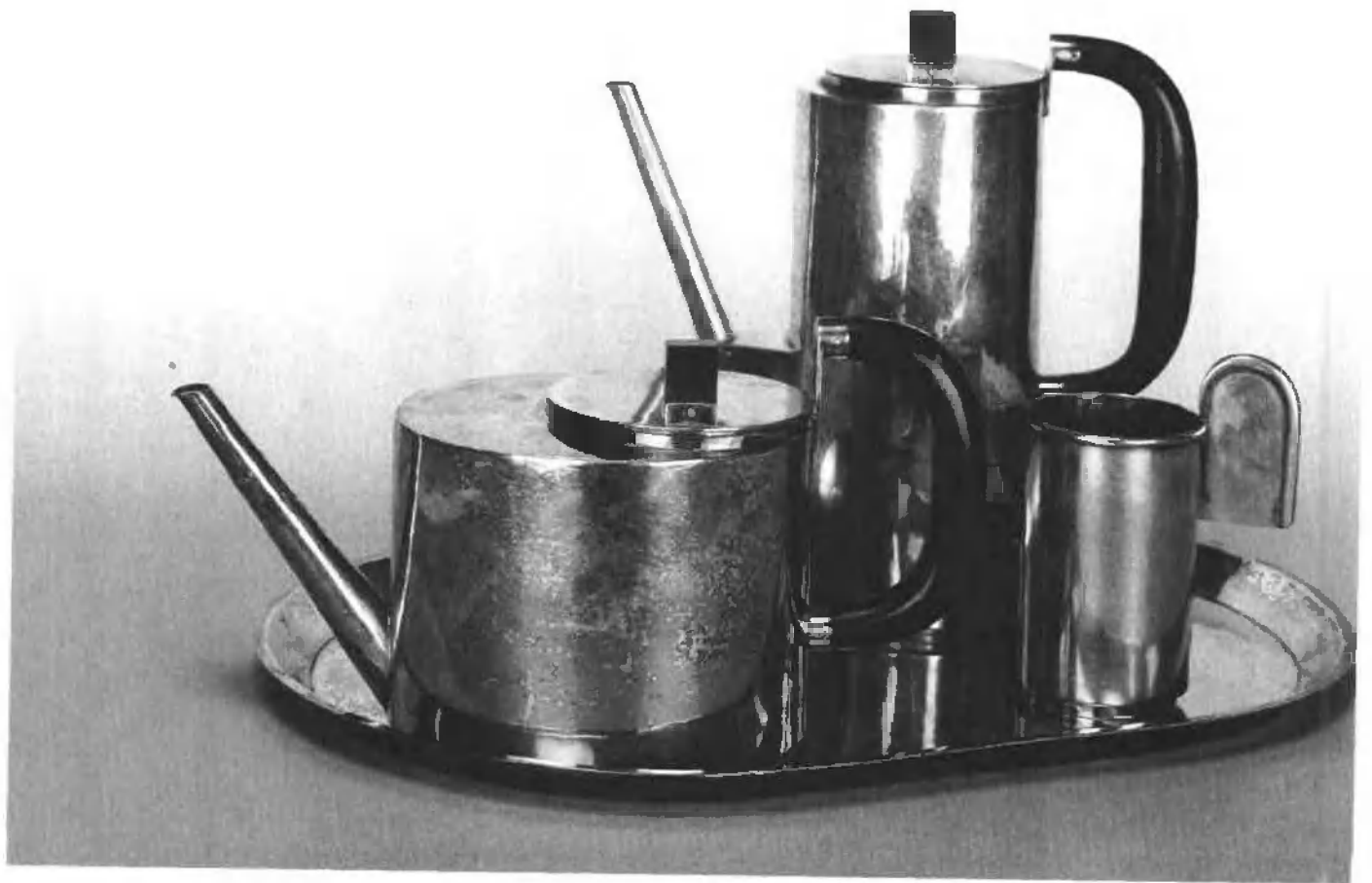
画和雕塑。它们的内在特征和外在特征是不能割裂的。设计不应再被视作特定领域的专门职能。正确的态度应该是，设计要求广博的智慧和创造力。不能用孤立的眼光看待作品，而要从它与个人和公共需要之间联系的角度来看。……

威廉·瓦根费尔德，《论金工作坊的作品》，选自《年轻人》，1924年

……由功能产生形式。这是对形式和功能的设计的明确要求。将造型简化到它最简单的要素——球体、圆柱体、立方体和圆锥体——这种简化提供了一个必要的比较。

一套茶具中各组成部分的关系不应该由外形上的相似性决定。每部分的外形应该反映它的功能，强调它对其它部分的依赖性。因为茶具是手工制造，为了尽量减少劳动量，因而采用了圆柱体的造型。因为这些茶具是用来盛热液体的，它们的底部不能完全接触托盘或桌面，因此在圆柱底部装上了一个圆圈。同时，这也实现了容器与底部在外形上的分离。功能上的考虑决定了壶盖和提手的特殊位置，以保证液体不外溢。打开壶盖极为容易简单，原因是提手与合页是正对的。一套茶壶具有动态感的外形就这样诞生了。……

威廉·瓦根费尔德，咖啡壶套件，1924年。白色铝、锌合金和乌木。



转变方向后的其它作坊

沃尔特·格罗庇乌斯,《包豪斯舞台的工作》,1922年[小册子]

包豪斯的集体工作源于我们帮助创造世界新形象的努力。在我们的时代,这一新形象已开始
在空间及其组织的领域成形。我们想把新的,具有统一性的建构精神引入所有的创作工作,
帮助个人将他的活动集中到这一目标上。在建筑学指导下的各种视觉艺术都是我们努力的
方面。

发展舞台艺术也是我们的工作之一。如今的舞台似乎已失去了与人类感情世界最亲密的
联系,它的净化和更新只能由那些没有个人偏见也不受商业戏剧限制的人来实现,这些人
应有共同的出发点,致力于从根本上澄清舞台艺术中所有的问题,既包括实践中的问题也
包括理论上的问题。

戏剧发源于一种形而上学式的渴望,因此它的功能就在于让一个形而上学的观念变得能
被感官所接受。所以,戏剧对其受众的灵魂造成影响的力量依赖于成功地把观念转化为能
被眼和耳感知的空间。

决定空间现象的因素包括无限的自由空间中的局限性、有限空间内机械物或有机体的运
动,以及其中光和声的振动。只有将静力学、动力学、光学和声学自然法则作为指导的人
和利用这些自然法则来赋予他自身的精神观念以生命形式的人,才能实现对运动空间、生
活空间和艺术空间的创造。……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶-安顿,魏玛,1923年6月初

……包豪斯舞台的发展前景尚不清楚。……将文学排除在外,这几乎成为了一个原则;一
切都是为了外观的质量。运动和折叠设计,机械,光效,最重要的是,舞蹈。自然,工匠型的包
豪斯人觉得舞蹈比表演更适合他们的性格,对此我多少有些遗憾。关于我们的时代的诗歌
在沉睡,诗人们令我们失望。……

库尔特·施密特[戏剧作坊学生]致,德克·谢帕,1973年10月1日

……《控制台上的人》(The Man at the Control Panel)首先(想要)为运动中的三维形式提
供一个展示的机会,从而表现出这个技术的年代。……一个人的机械性智慧力量发展到
一定程度后,他变成了魔鬼似的机器人。在感官的中心,在控制板上,这个魔鬼做出各种自
由的象征性的造型,以各种典型的动作舞蹈而过,就像在梦中一样。……终于,魔鬼把自己
从静力学的法则中解脱了出来……崩溃了,……

沃尔特·格罗庇乌斯谈包豪斯的商业前景,1924年10月

如今,到处都有对编织作坊的产品的强烈兴趣……[它]可以被形容为德国装备最好的手
工编织作坊。……

根塔·斯托尔策 (Gunta Stozl),《包豪斯编织作坊的发展》

……变化在慢慢发生,我们开始感觉到这些独立特殊的作品——桌布、窗帘、壁挂——都带着自命不凡的神气。色彩和造型的华丽对我们来说是一种放肆,它没有调整自己以适应生活,没有将自己从属于生活。我们尝试变得更简单,约束我们的技巧,以更直接,更实用的方式来运用这些技巧,所以我们开始制作可以直接用在屋里的按码出售的织物,我们开始关注实际生活的问题,新时代的口号是“为工业做模型”。……

沃尔特·格罗庇乌斯,致格哈特·马克斯,魏玛,1923年4月5日

……昨天我看到了你们制作的许多新罐子,几乎所有的这些罐子都很独特,但如果你们不想办法使更多的人有机会得到这些好作品的话,将是极端错误的,……我们必须想办法借助机器来复制一些作品,……

马克斯·奥斯本 (Max Osborn) [艺术评论家]《魏玛展览会之印象》登载于《福斯日报》(Vossische Zeitung),1923年9月20日

……陶瓷业的工作做的很不错,虽然这一领域的工作方式是平淡无奇的,马克斯和他的学生们与世隔绝地生活在伊姆河上的多恩堡,带着对造型的生动感觉制作着罐子、酒壶和各种各样的器皿,新类型被创造了出来,虽谈不上是惊世之作,但有不少作品却有着令人信服的力量,并且能得到进一步的发展,与工业界的联系已经建立,并将得到进一步扩展,继

沃尔特·格罗庇乌斯,致W·梅,魏玛,1923年11月23日

……在德国,有许许多多的地方都非常想得到我们的一些产品,……但却存在一个恶性循环,因为我们没有充足的现金来雇佣足够的工人,所以产量太低,……

格哈特·马克斯,给大师议会的备忘录,多恩堡,1924年1月2日

……我们必须一直牢记,包豪斯的本意是进行教育,就是让有一定才能和个性的人接受训练,使他们能完成适合他们的任务——在我们的领域就是制作出模型,我们相信生产性的工作是达到这一目的的正确方式,但生产绝不是唯一目的,否则,包豪斯将成为在已存在的100家工厂之后出现的第101家工厂,也就是说,变成完全的冷漠,……

瓦希里·康定斯基谈壁画作坊,1924年4月

壁画作坊不同于所有其它作坊因为它的作品不能仅凭颜色完成。

……对颜色的空间塑造力的利用……是包豪斯活动中最为重要的方面之一。

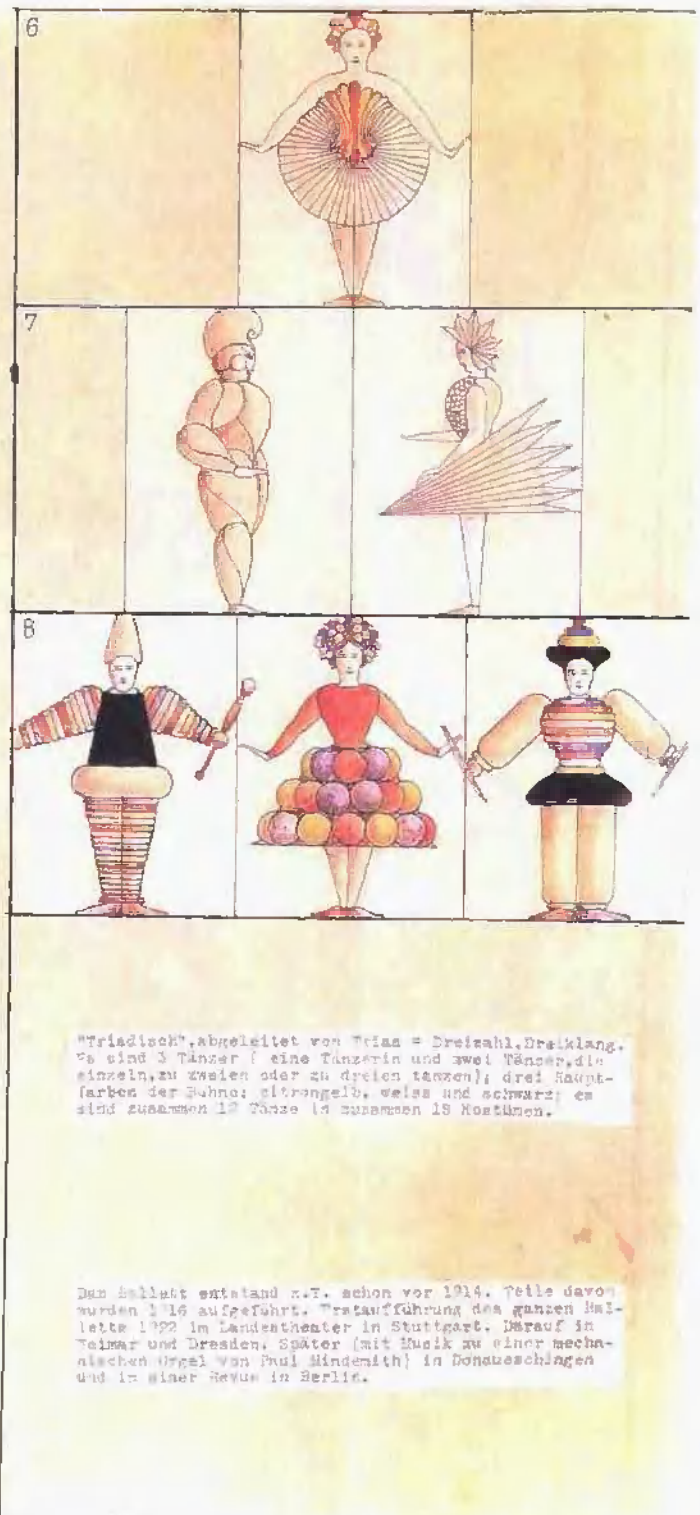
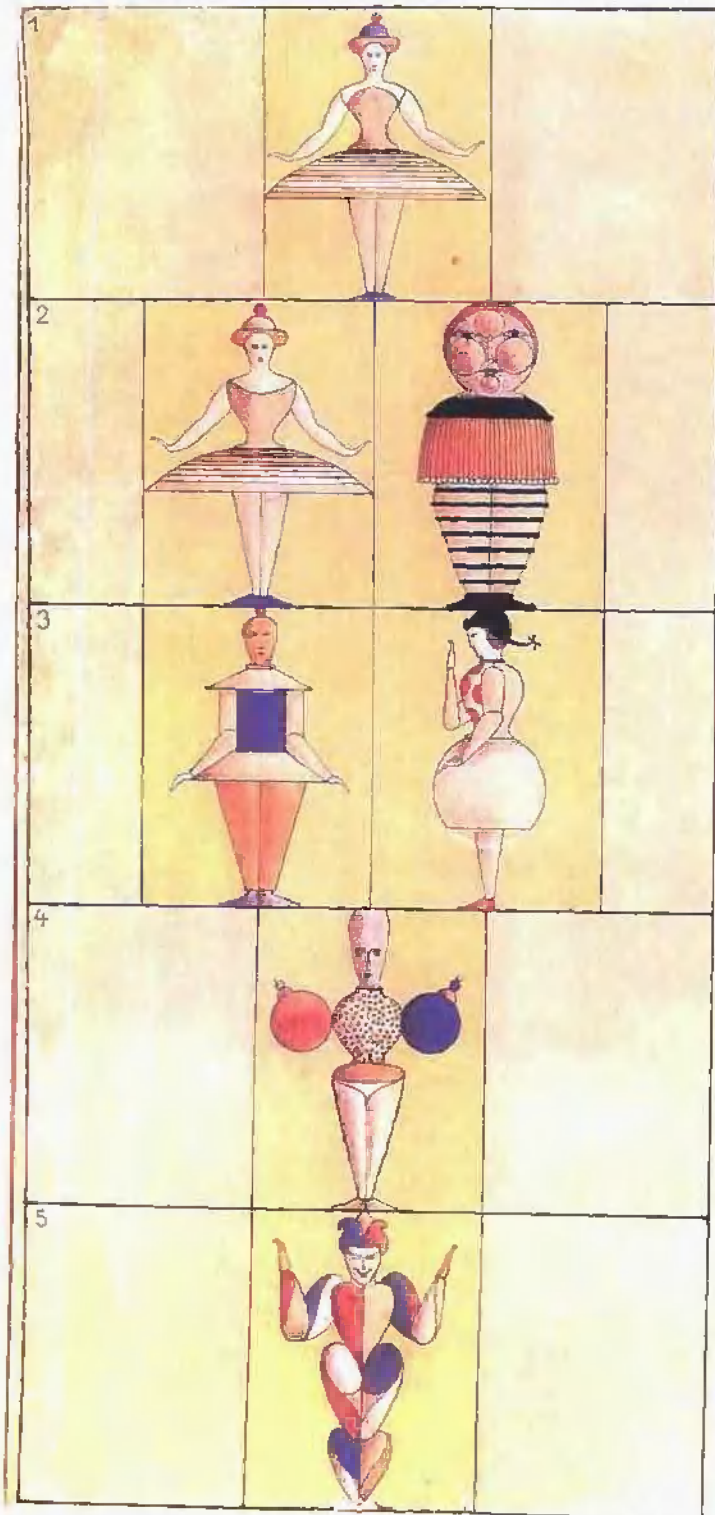
只有在壁画作坊采用系统化的计划后,这项非常复杂和困难的任务才能在一定程度上被实施。

这就涉及两个单独的任务,这些任务中包含着颜色的本性,这在某种意义上说对壁画创作是必要的:

颜色的化学和物理特性——它的物质本质。

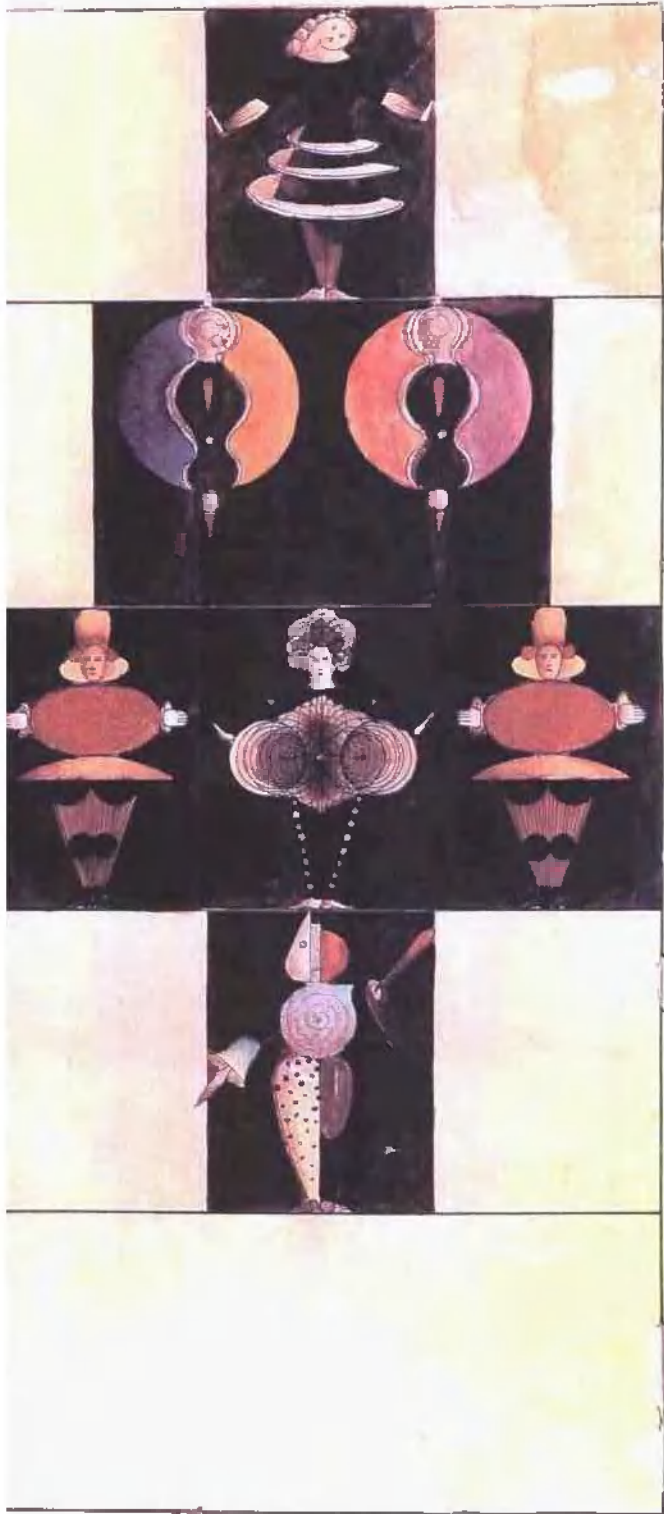
颜色的心理特性——它的创造力,这两种工作由以下两点联结起来:

技术性工作——对各种特征,各种颜料和颜料溶解液的应用,对颜色的应用。



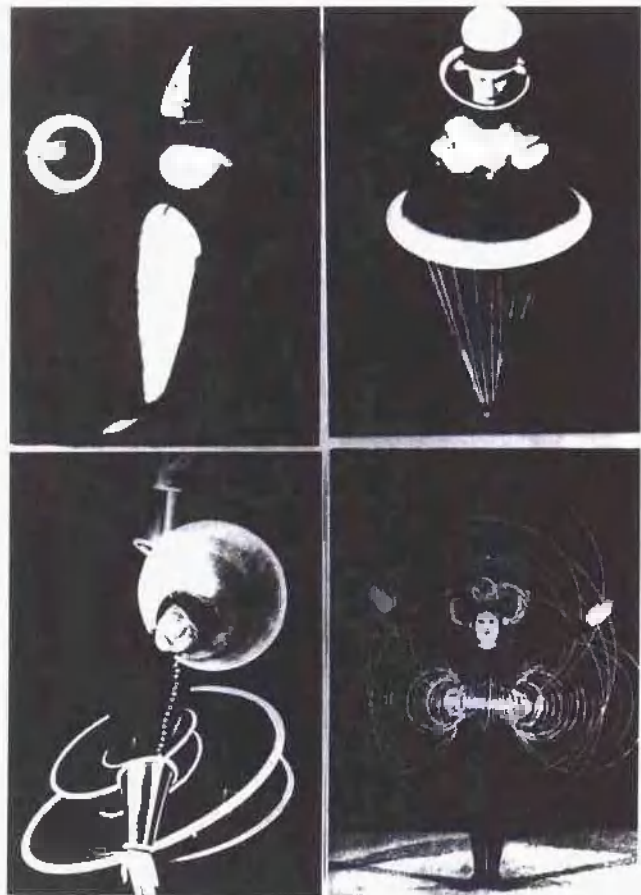
"Triadisch", abgeleitet von Trias = Dreizahl, Dreiklang. Es sind 3 Tänzer (eine Tänzerin und zwei Tänzer, die einzeln, zu zweien oder zu dreien tanzen); drei Hauptfarben der Bühne: zitrongelb, weiß und schwarz; es sind zusammen 12 Tänze (3 zusammen 18 Kostümen).

Das Ballett entstand z.T. schon vor 1914. Teile davon wurden 1916 aufgeführt. Uraufführung des ganzen Balletts 1922 im Landestheater in Stuttgart. Darauf in Weimar und Dresden. Später (mit Musik zu einer mechanischen Orgel von Paul Hindemith) in Donaueschingen und in einer Revue in Berlin.



（左页）希姆卡·施莱默《三人芭蕾》的图形字迹，1924-1926年。铅笔、水彩和水粉。施莱默用打字机打出的文字大意为：“Triadic”一词源于 trias，是拉丁语，共有三名舞者，一女二男。舞会有三种主要颜色：红、黄、黑。总共有12支舞和18套服装。该芭蕾舞一部分在1914年前上演过，另一部分则在1916年上演。首次完整的演出是1922年在斯图加特剧院举行地，随后移师前往魏玛。德皮斯勒已经柏林。

（右页）《三人芭蕾》中舞蹈演员身着卡尔·施莱默制作的服装，1922-1923年。奥斯卡·梅策默的弟弟卡尔在1921年至1923年担任壁画作坊的大师。他在参加了反对格罗皮乌斯的政治团体后被解雇。





射光椅的成品。

(右图)高塞尔·布奈威。椅子 1922年。在大战期间设计时极具装饰
复兴主义。他后来受到了风格派尤其是特维尔德的影响。这一点也
反映在这把椅子上。
(下图)彼得·科勒。摇篮 1923年。这也许是康定斯基关于点、线、面
和色彩在平面理论中的实际应用中的最好的例子。那把椅子看上去
去像德意志和平篮。





【左图】艾里克·迪克曼 (Erich Dieckmann)，椅子，1926年。
【右图】布劳宁，儿童桌和两把椅子，1923年。



尝试性实验——分析性的、综合性的——二维平面和三维空间的设计和绘画。

……至于作坊的实践工作，这一粗略的计划应成为强制性的，如不完成将导致相应后果。

包豪斯以外的实践工作（委托任务）应从属于这一计划。既然给予两者相同分量的尝试都以失败告终，作坊的生产性工作只能退居次要位置了。

这一方案不仅适用于壁画作坊，也适用于雕塑、彩色玻璃和舞台作坊，同时也能部分地运用于绘画作坊。

包豪斯商业经理的报告 [雷克尔博士] [Dr. Necker]

关于资金困难，1924年12月23日

……不幸的是，到目前为止，我们甚至不能完成在莱比锡贸易展览会上的定单，还有来自于我们在柏林的代表的定单，其中一些我们是完全不能完成，另一些是只能部分完成。例如，我们交付了一些壶，但却没有相配套的杯子。不少客户……宣称，如果到圣诞节配套的杯子还不送到的话，他们将不得不退回这些壶。

奥斯卡·施莱默，《包豪斯舞台》(Die Bühne am Bauhaus), 1925年

……人既是血肉的有机体，也是度和数字的有机体。他是感情和理解力的存在，同时也是别的许多二元性。人的这些二元性全存在于人自身内部，人更善于在他自身内部持续地调和这些对立的二元性，而不是在抽象的艺术结构中。……空间，像所有的建筑一样，作为度和数字的结构。……也在其自身内决定了舞者的动作。……身体自身能通过实现它的物理机能来显示出它的数学。而身体的物理机能又暗示出体操和杂技的现实性。……

包豪斯第一本关于国际建筑的书（第二版）的封面，由格罗伊乌斯和莫霍利-纳吉编辑。在1925年至1931年间，包豪斯出版了14本书。



呼唤建筑

奥斯卡·施莱默, 日记内容, 1924年3月18日

……由于真诚地想要专注于建筑的(学生)数量在增加,而且一群年轻的建筑师已经出现,他们会要求适宜的基本工作条件也不足为奇,在我看来,他们想创建一个与其它包豪斯作坊有相似的设想、权利和义务的作坊,使他们能够实践他们在理论上和实践中的雄心,……

我不知道对这样一个作坊的强烈要求是否根源于包豪斯目前危险的发展趋势——也就是指包豪斯的成功,两个作坊,陶艺作坊和编织作坊,是肯定会成为包豪斯的代表的,如果它们现在还不是的话,对我们是否还保有作为一所优秀的艺术工艺学校的声誉的问题,我们已不用再怀疑了,……

沃尔特·格罗庇乌斯,包豪斯成员指南草稿,1924年

艺术与技术,一种新的统一!技术不需要艺术,但艺术却非常需要技术——例如:建筑!两者在本质上是不同的,因此不可能把两者加在一起,但是——想要创立新的建筑观念的人必须重新发现和检验他们共同的创作基础,途径就是对这些工艺和技术人员进行彻底的初级训练,工艺是达到这一目的所不可或缺的途径,只有在初级训练结束之后才能进行具体的专业分化,为了设计出能正常运作的作品,我们必须(首先)研究它的本质,需要研究的方面不仅包括机械学、静力学、光学和声学的法则,也包括比例的法则,这些是精神性要素,为了做到精确,我们也必须有意识地去追求个人因素的客观化,但是——每件艺术作品都不可避免地带着它的创作者的个性,在众多的同样经济的解决方式中——在各种情况下解决方式都绝不只有一个——创造性的个人会选出适合他的个人品味和感情的一种解决方式。

汉斯·瓦尔格(Hans Volger)和艾瑞希·布兰德尔(Erich Brendel)[学生]致包豪斯校方魏玛,1924年9月5日

……我们是否继续在包豪斯学习取决于是否引入……一门建筑课程,我们赞成保留上午在作坊的必修课程,但同时我们希望校方能尽力让我们接受建筑学方面的训练,这样才能正确地对待“包豪斯”(建筑)哲学的终极重要性,……

新兴趣——摄影术,凸版印刷

拉兹洛·莫霍利·纳吉,他的首次摄影展目录,1923年

……光现象的具体化对摄影过程和其它技术发明来说具有特殊性,无相机摄影术(黑影照片的制作)就依赖于这种特殊性,黑影照片是在黑——白——灰三色中对空间紧张感的实现,通过消除色素和纹理,它具有非物质化的效果,它是用光在进行写作,最深的黑和最浅的白之间的对比关系,再加上最细腻的灰色的过渡性调和,是很具自我表现力的,虽然没有具像

的内容,黑影片能以我们的心理——生理视觉器官为基础来引起即时的对光的感受,……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《主义或艺术》(Isms or Art), Vivus Voco 1926

……摄影术对物或人的表现已被完美到如此程度,以至于通过手工手段——绘画——进行的诠释显得非常原始,画笔和相机之间的战争会显得如此荒诞,如果人们在不断的摄影实践中意识到所有的表现都是种诠释——对目标物,切割线,光和阴影的选择,甚至是对摄影纸硬度的选择都是高度创造性的“艺术性”决定,摄影媒介的危险——也包括电影——是关于审美的,而不是关于社会的,大量生产的视觉信息的巨大力量在强化或降低人的价值观,如果让野蛮的情感主义,低贱的多愁善感和夸张的扭曲肆意扩散的话,人类刚刚获得的,认清世界的光图像里的等级和区别的能力将遭到扼杀,……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·安顿,德绍,1925年12月中旬

……就在一次呼吸的片刻之间——之间,是的,之间!——柏林,德绍和魏玛,包豪斯丛书将被送到你手上,莫霍利的摄影书会深深吸引你,克利的书很可能也会让你感兴趣,关于戏剧的书也许也会吸引你,蒙德里安画派的书我尚未读过,但你会赞同摄影书的作者将绘

莫霍利·纳吉著,包豪斯丛书《绘画、摄影和电影》
(Painting, Photography and Film) 的封面 1925年。

画完全取消的思想吗?这在包豪斯是热点,在部分更广阔的外部艺术世界也是……莫霍利在这个问题上如此的富于侵略性,以至于,像一个征服者一样,他只意识到一个敌人——绘画,只知道一个胜利——摄影的胜利。既然,再加上, he 现在是格罗庇乌斯的首相,他在包豪斯和艺术世界的影响力是极为巨大的。……

鲁尔夫·萨希(Rolf Sachsse)[艺术评论家]论露西娅·莫霍利的摄影作品

……(她)为她的摄影采用了既简单又传统的安排,而且这种安排能舒适地布置在作坊的一角,在一个灰色纸板屏风或布屏风的不远处……她在放置着拍摄物的两根凳子间水平地放了一块玻璃板~如果有时玻璃的后部边缘在最后的照片中仍然可见的话,她会通过润饰将其除去,这样拍摄物就好像悬浮在屏风前。……这种安排特别是它的……背景布置与美学考虑毫不相干,就像这些照片本身,它们的起源是纯器械性的。……

赫伯特·拜尔(Herbert Bayer)[学生]论包豪斯摄影

……实际上,我们并不是自觉地以艺术创作为目的的摄影家,我们单单是对摄影的可能性感兴趣,而且我们看到,这里的可能性比已经存在的可能性更多,例如:新的视点的发现,如从上往下的鸟瞰视野或从下往上的蠕虫眼视野,或是X光摄影,宇宙摄影,恒星摄影等等发现,这一切都让我们非常感兴趣,我们不假思索地拿起相机就开始拍摄了。……

T·勒克司·费宁格(T.Lux Feininger)[学生]论包豪斯摄影

……我认识到包豪斯的氛围(而不是日常生活的细节)在很大程度上帮助塑造了一个在一定程度上非自觉的观念,我过去没有发现在主题的选择和处理中讽刺性的目的能在多大程度上被感觉出来,那些滑稽的鬼脸图片的极大泛滥证明了我的看法,我更清楚地意识到,这是个双向的过程,不仅是我的“模特儿们”总是乐意“哗众取宠”,而且我也非常乐意拍下他们的怪相。……

拉兹洛·莫霍利·纳吉《新的凸版印刷》(The New Typography)(魏玛国立包豪斯,1919-1923)

……凸版印刷是信息传达的一种工具,它必须用最紧迫的形式来清晰地传达信息,清晰性必须要强调,因为,与史前石壁画相比,清晰是书写体的精髓,我们对世界的思维观念在个人的层次上是准确的(这种个别的准确性如今正在向集体的准确性转变),这与古代个人的,随后是集体的无定形的形式形成鲜明对比。

所以,最重要的是实现在所有印刷作品中绝对的清晰,可读性——信息传达绝不能受到预先设定的美学法则的阻碍。……

拉兹洛·莫霍利·纳吉《绘画,摄影,电影》(Painting, Photography, and Film) 1925

……随着第一张海报的出现,新的发展阶段开始了……人们开始相信,凸版印刷材料(字母和标志)的形式、尺寸、颜色和安排能够具有强烈的视觉冲击,对于这些可能的视觉效果的组织也给信息内容以视觉上的正确性,也就是说,通过印刷,内容也被赋予在图像上的定义,这就是印刷形象设计的本质任务。……

1000000

EINE MILLION MARK



WEIMAR, DEN 9. AUGUST 1923

DIE LANDESREGIERUNG

Ernst Thälmann
Richard Müller
Paul Baezel

1000000 Mark zahlt die Kasse der Thüringischen Staatsbank dem Einlieferer dieses Notgeldscheines. -- Vom 1. September 1923 ab kann dieses Notgeld aufgerufen und gegen Umtausch in Reichsbanknoten eingezogen werden.

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

2000000

ZWEI MILLION MARK



WEIMAR, DEN 9. AUGUST 1923

DIE LANDESREGIERUNG

Ernst Thälmann
Richard Müller
Paul Baezel

2000000 Mark zahlt die Kasse der Thüringischen Staatsbank dem Einlieferer dieses Notgeldscheines. -- Vom 1. September 1923 ab kann dieses Notgeld aufgerufen und gegen Umtausch in Reichsbanknoten eingezogen werden.

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

5000000

FÜNF MILLIONEN MARK



WEIMAR, DEN 9. AUGUST 1923

DIE LANDESREGIERUNG

Ernst Thälmann
Richard Müller
Paul Baezel

5000000 Mark zahlt die Kasse der Thüringischen Staatsbank dem Einlieferer dieses Notgeldscheines. -- Vom 1. September 1923 ab kann dieses Notgeld aufgerufen und gegen Umtausch in Reichsbanknoten eingezogen werden.

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

拉兹洛·莫霍利·纳吉《新的凸版印刷》,《魏玛国立包豪斯,1919-1923》

……对于现实的客观表现可以使观众独立于外来诠释而形成他自己的观点。当在海报中加入摄影时,一个类似重要的变化实现了。海报必须能即时传递一个思想的本质因素。通过对照相机和各种摄影技术的正确运用——润饰、朦胧化、图像叠加、扭曲、扩大等等——工作的最大的可能性领域正在展现出来。……

拉兹洛·莫霍利·纳吉《照片印刷》(Typophoto),选自《印刷信息》(Typographische Mitteilungen),1925年

……把摄影作为印刷材料是非常有效的。摄影作品可以作为文字旁的图解,或作为代替文字的“图片正文”,或作为一种明确的表达方式,而其客观性不允许任何个人的随意解释的。……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,《照片广告》(Fotoplastische Reklame),选自《OFFSET,书和广告艺术》,1926年

……我曾实验性地用黑影照片做过书本杂志的扉页和光学仪器公司的海报。……现在很容易预见的是,能够感受到非常细腻的光学效果的人类的眼睛将因为类似的工作而得到更丰富的视觉大餐。……

柏林最大出版社前任社长谈1926年莫霍利对他的拜访

……他的德文糟透了,他不得不用富有表现力的手势来弥补那些说不上来的形容词。我厌恶现代艺术,我仅仅为了让我自己的一个艺术编辑高兴才答应给这个可怜的家伙几分钟,但我被莫霍利的表演迷住了。他的胳膊下夹着一本文件夹,里面全是从我自己的出版物里选出来的剪辑材料。他用一只红色铅笔向我展示如何让版面、色调和插图的效果改善百万倍。他批评我的台灯——微笑着,带着狡黠的神色——他向我承诺,只要我坐在一把适宜的椅子上,在适宜的灯光下阅读,我可以健健康康活一百岁。……

从一开始:来自右派的攻击

沃尔特·格罗庇乌斯,致马克斯·奥斯本,魏玛,1919年12月16日

……魏玛那些无教养的蠢人已经向我们发出挑衅了,并正在肆意攻击我们。我们接受了挑战。在一次只能被形容为古怪可笑的会议上,我成功让所有的笑声都站在我一边,但我们仍在新闻界遭到攻击。……实际上,我欢迎对环境做个清洁,但这儿只是有个更大的危险。如果我们的预算遭到在本地势力强大的老德国反动派系的激烈的有组织的反对的话,预算将会在地方议会上被撕得粉碎。……

包豪斯国家沙文主义学生致魏玛艺术家的公开信,魏玛,1919年12月16日

……在本月12日星期五举行的“为公民利益而自由联合”的会议上,我校学生汉斯·格罗斯(Hans Gross)积极支持给包豪斯以真正的德意志基础的主张,因为如此,他遭到一部分学

生最为尖刻的攻击和最野蛮的侮辱。……

势力弱小的德意志思维的学生们成功地保住了格[罗斯]的学籍,而他的反对者……让他终止学业。作为真正的德国人,我们同格[罗斯]本人一样受到了迫害他的种种行径的伤害。……

大师议会的会议记录资料 1919年12月18日

……在星期天,格罗庇乌斯又召格罗斯去见他,告诉他他认为……他批评包豪斯丑陋奸诈。……他在学生召开的一次讨论他的会议上肯定会注意到其他学生针对他的极为反感的情绪。

到那时,在12月17日,格罗斯已离开学校,并声称格罗庇乌斯收回了他的助学金。……

格罗庇乌斯称之为谎言。……

因为这一虚假信息,13名学生已离开学校。

格罗庇乌斯不得不得出这样的结论:格罗斯被很久以来就一直阴谋迫害他和包豪斯的派系所利用,做了他们的攻城槌,他们在寻找政治手段来毁掉他和包豪斯的声誉。

迪特曼(Determann)不认为格罗斯的言论有如此危险。他认为在这些言论过去之后,公众会有这样的感觉,所有的党派,即使是右翼党派,都存在于包豪斯中,而不仅仅是布尔什维克-斯巴达克斯[党]。

沃尔特·格罗庇乌斯论包豪斯里的政治

……如果包豪斯变成政治游戏的运动场,它就像一副牌一样全散掉。我一直强调这一点,而且就像冥府守门狗一样不让任何种类的政治进入学校。……

沃尔特·格罗庇乌斯 致 记者弗莱恩·冯·弗雷塔格·洛林霍恩(Freiin von Freytag Loringhoven),魏玛,1919年12月31日

……(包豪斯)学生都是有德国血统的说德语的德国人。其中208个来自德意志帝国内,2个波希米亚德国人和2个有着德国名字的匈牙利人。……只有17个学生有着犹太血统,而他们全没有助学金,而且大部分都是受了洗礼的基督徒,其他所有人都是雅利安血统。~

弗莱恩·冯·弗雷塔格·洛林霍恩,《我们想干什么》(What we intend to do),《魏玛德国国家杂志》(Weimarische Landeszeitung Deutschland),1920年1月1日

……任何一个试图在魏玛把自己作为品位的独裁者的人只能引起最深刻的厌恶之情,别无其它了……最新的所谓“艺术”的要求是“等着瞧”,这很好,可为了看看从新德国艺术的实验中究竟会出现什么,我们已经等了好多年了,可事情却每况愈下,毫无起色。对于魏玛新的年轻艺术家的生活来说,这已经变成一场灾难,因为类似旧式军事政权的艺术独裁已被强加于我们的艺术院校。……我们要求我们优秀的本土艺术连同新艺术一起得到尊重、鼓励和珍视,就如以往一样。……

《艺术展览日报》(Tagliche Rundschau)中的文章,魏玛,1920年1月3日

我们所知的魏玛的情况如下:根深蒂固的老艺术圈和圈外受过教育的大众对于格罗庇乌斯和他的追随者所选择的方向有难以言表的愤慨之情,因为社会党政府,特别是社会党的文化部长鲁道夫,这个过去的排字工,在支持格罗庇乌斯,认可他的行为,还因为由弗莱舍(Fleischer)教授领导的反对力量想要把他除掉,各方观点的代表就集中到两个政治阵营中的一个中去了,社会党或德国民族主义党,谁会最终胜出,现在还很难推测。

离开魏玛

沃尔特·格罗庇乌斯致奥托·哈斯中将(Lieutenant-General Otto Hasse)[魏玛地区的军事指挥官],魏玛,1923年11月24日

……昨天上午十点半我被一个(国防军)士兵叫出了办公室,原因是有一道搜查令,房子被一个副官和六个士兵大搜特搜了一番,有这样一道命令的原因只能是因为恶意的不负责任的告发没有得到制止。……我为我的国家感到羞愧,为我自己虽然有所建树却在我自己的国家里如此得不到保护而羞愧。……

奥斯卡·施莱默致奥托·梅耶-安顿,魏玛,1924年2月13日

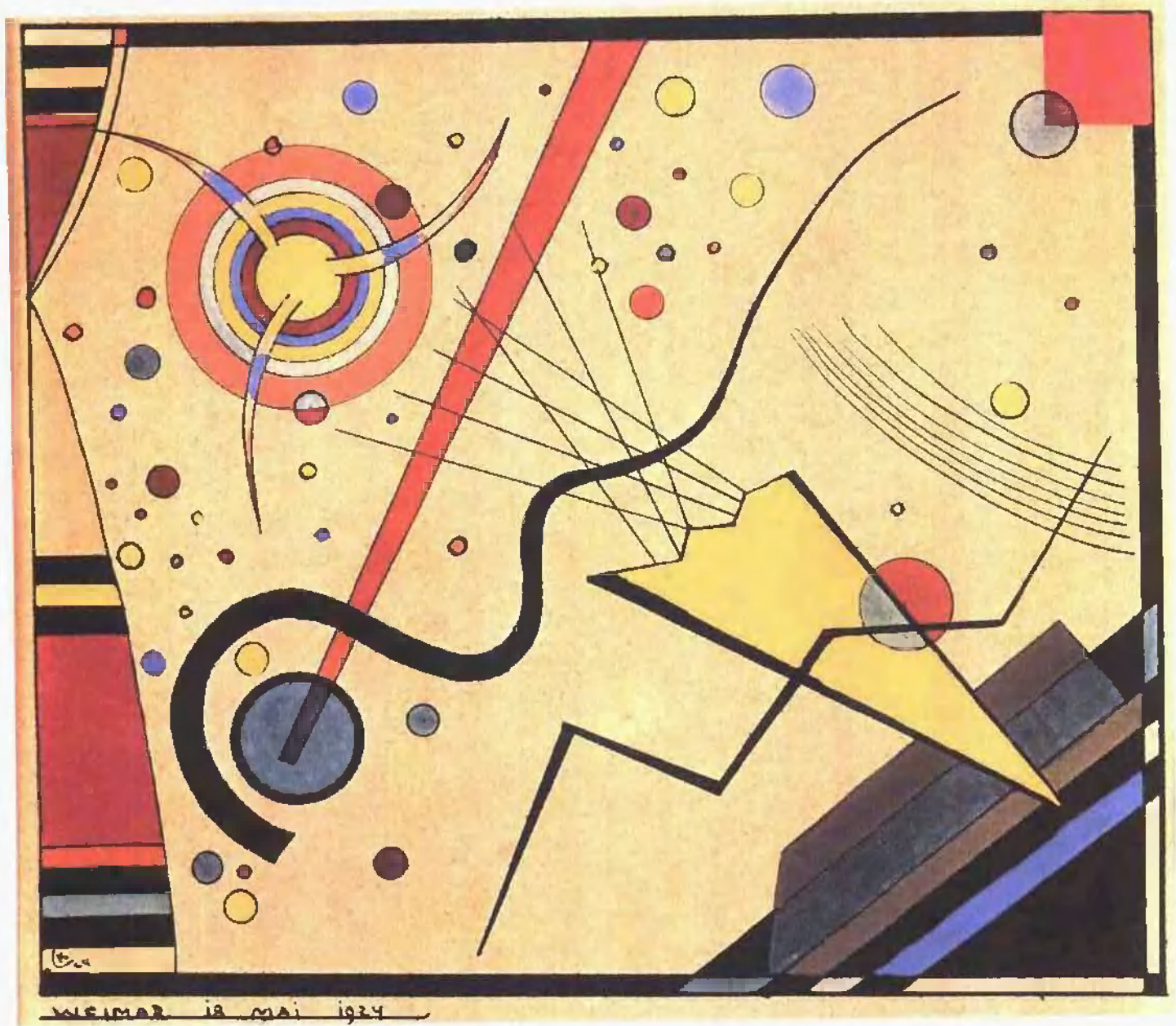
……图林根州刚进行了选举,现在完全由社会党人把持的支持包豪斯的政府将被一个中产阶级的政府所取代,很快,各种各样的事都会发生,格罗庇乌斯已预料到了可能的种种变故,在他的口袋里有一份清楚的战斗计划,切断学院与作坊的一切联系,建一个有限公司,学院将只聘用很少的老师,我仅通过间接途径知道了这些计划——我比任何时候都更远离那位君王了,康定斯基,如往常一样,还是很接近,但他现在不满意,且已经被莫霍利这个新来者取代,让我们换个话题吧。……

沃尔特·格罗庇乌斯致伊丝·格罗庇乌斯(Ise Gropius)[他的第二位妻子],魏玛,1924年3月末

……今天是一个疯狂的日子,耶拿和柏林有新闻公告公开表示政府不会再延长我的合同而且想结束包豪斯,所以现在我不得不采取攻势,我要让部长们汗流浹背,首先,我必须确保大师们的支持,他们很可能会一致支持我,由我的去留来决定他们的去留,就此问题,明天将召开一次我不参加的决定性会议。……然后一个委员会将去找部长,与他对峙,如果不给出明确答复,我们就会通过全国媒体把整个事情公之于众。

伊丝·格罗庇乌斯致曼隆·格罗庇乌斯(Manon Gropius)[沃尔特·格罗庇乌斯]与艾尔玛·马勒之女,魏玛,1924年5月末

……学生们送给他好多礼物,大师们送了他一个公文包,光荣的,出自内心的,——闪闪发光的庆贺……整个气氛是开放的——我过去从未见过这般场面,乐队的情绪非常之好——在震耳欲聋的欢呼声中,格罗庇乌斯被学生举在肩膀上,这时,国务部长弗里德里希·舒尔特正巧来访,他很吃惊,看到恶名在外的包豪斯有如此高的情绪,他是又高兴又失望,……庆祝持续到周六和周日,5月24日和25日,沃尔特很兴奋。……



瓦西里·康定斯基：《无题11》（Variation II） 俄罗斯先锋派45岁生日卡片，墨水和纸粉画。



„Lösung der Aufgabe“ von Gunter Rambow

彼得·莫特，“生日派对闹剧”（Solution of the Birthday Exercise），1924年，水彩画。它是包豪斯柏林分校实践教学课程中的一系列彩色图画中的第四幅。这幅画，无论其构成如何，都是在报纸上写下的一个谜语上。照片是展览前一位观众的留声机。下面是彼得·莫特闹剧的一群人。

西奥·范·道斯伯格 致 拉兹洛·莫霍利-纳吉 当范·道斯伯格发表在《风格派》的一篇文章(见130页)被包豪斯的反对者用作政治宣传后,他要求将这封信在包豪斯大师的会议上当众朗读,1924年5月

……当我首次得知包豪斯和它的艺术计划时,我异常地感兴趣,只要它的目标与荷兰建筑界进行的努力保持一致,我愿意,不带一丝一毫的个人野心,支持这项事业……既通过我自己的艺术活动也通过宣传。

我还记得,在1920年当我第一次给沃尔特·格罗庇乌斯先生看照片时,他对我们风格派作品的评价是“风格派艺术家比我们更先进,但我们不想在包豪斯树立起教条,每个人都应该发展他自己个人的创造性。”当我搬到魏玛(并非完全出于自愿),进行独立于包豪斯的工作时,我对包豪斯形成了完全不同的印象,我在霍恩街的公寓——然后是我在Schanzengraben的工作间——变成了批评谴责包豪斯的室内装修的人们的焦点。……那些敦促我做出自己的批评的人们不仅仅是包豪斯的敌人,他们中也有这位校长的朋友、大师、学生和亲密同事。

当我住在魏玛时,让我很吃惊的是,对我的观点感兴趣的人们只愿私下了解我的观点,而且没人在公共场合讨论包豪斯新的艺术创造思想的发展可能性。

这显然与包豪斯向全世界发表的包豪斯宣言不相符,我发现的不是“对外界同事的友好接待”,而只有不断增加的敌意和憎恶。

包豪斯校方对我采取的完全不能解释的态度,……和所有的矛盾和困惑使我不得不进行批评,……

我从未如此地反对包豪斯,也从未针对某些个人。

我全部的批评基于以下要点:

教学大纲中设定的目标和实际采用的方法之间的矛盾。

由于缺乏纪律和形式大师、作坊大师和学生的学术团体,在这个集体建筑中形成总体结构的不可能性。

对总体原则的缺乏。

在创作工作中对纯个人因素的引入。

对形而上学问题、政治思考、宗教思考或其它思考的发展,而没有同时处理形式建构等实际问题。

当时,我以如下方式向魏玛的一些人解释了我的立场:

“如果包豪斯仅仅是一所自由的艺术学校,一个每个人都能根据自身情绪和爱好来进行尝试的院校,我就会有不同的看法了。……但包豪斯有大纲,声称肩负有一项任务,而现在我想问:包豪斯如何在实践中实现它的目标,执行它的大纲,如果它在拜火教、伊顿主义和个人艺术的生产中迷失了自我?”……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶-安顿,魏玛,1924年5月20日

……和平还是如此遥不可及,包豪斯是否继续存在,如果存在,还要不要格罗庇乌斯,还要不要那些大师,这些决定将在未来的几天——几周?——做出,右翼的图林根政府、中产阶级、工匠和那些背水一战的当地艺术家呼喊着急各种各样的口号进行着战斗。铺天盖地的小册子沙沙作响,宣传着赞成或反对的意见,格罗庇乌斯正在出版一本媒体观点的集子,一本充满敌意的小书,一本小册子,已经出现,还有在报纸上进行的论战,学生们已做出支持包豪斯的海报,……

包豪斯大师们,致图林根政府,魏玛,1924年12月26日

魏玛国立包豪斯的院长和大师们迫于图林根政府的态度宣布于合同失效之日,即1925年4月1日,主动自愿关闭由他们建立的学院。

我们指责图林根政府允许纵容敌对政党使用阴谋诡计镇压有重要文化意义的非政治性活动,……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·安顿,魏玛,1925年2月17日

……德国城市绕着金色包豪斯进行的舞蹈很快就要结束了。

微温的从温暖的中心分离出来,热的从滚烫的中心分离出来。

包豪斯(秘密地)继续存在,在莱比锡和马格德堡之间的小镇里——一个雄心勃勃,满怀期望,也不缺钱花的小镇——它愿意接纳包豪斯,……

你如何看待德国的反动游行?……我几乎看不到在德国还有什么值得肯定的积极事物,……我不知道会发生一场内战还是一次国家间的战争,……



第二时期 德绍, 1925-1932年

THE SECOND PHASE: DESSAU

从某一方面来说 德绍和魏玛颇为相似。1919年前,这里住着一位与魏玛人公相向的亲土,这里也同样有着悠长但停滞已久的文学艺术传统。然而,在其他一些重要方面,德绍又是一个与魏玛迥然不同的城市,人口更多,并不是座落在风景如画,遍布森林和山地的乡下,而是邻近于一个重要的、业已公开开采的煤矿区,而正是这一重要资源使得诸多现代工厂建于德绍及其附近地区,超过全德25%的化学工业也集中在该区域,容克工程与飞机制造公司也在此建立了基地。基于更紧密地与工业合作的目的,包豪斯期待着从与容克公司的毗邻中受益。

从政治上,德绍也不同于魏玛,并且是利于包豪斯的差异,社会民主党控制德绍已经有些年头了,即使国家主义在德国其他城市惊人地迅速膨胀时,社会民主党的多数席位在德绍似乎也仍然是无法撼动的。德绍市长弗利兹·赫西(Fritz Hesse)本身是个自由派人士,并且获得了社会民主党人的支持,正是赫西市长的热忱说服了市政府拨出专门款项给包豪斯,并向格罗庇乌斯和包豪斯的大师们发出迁址德绍的邀请,这笔款项足以供包豪斯建

步在德绍包豪斯半屋顶上的教师们,照片摄于1927年,摄影卢西亚·莫雷利。从左向右依次是阿尔内斯特·布劳埃、斯特尔曼、西策默、康定斯基、格罗庇乌斯、拜尔、莫霍利·纳吉和透纳。



造新的教学楼、学生和教工宿舍，并且全部来自德绍市，而非以德绍作为首府的安哈尔特州的资助。（相形之下，此前的魏玛包豪斯，资助者是图林根州政府，并非魏玛市政府。）鉴于德绍显而易见的资金优势，格罗庇乌斯和学校的大多数大师都接受了其邀请。但也有的大师没有这样做，比如金工作坊的克里斯汀·戴尔就接受了法兰克福工艺美术学院任命，该学院其实也是依照包豪斯模式建立起来的。选择拒绝邀请的还有阿道夫·梅耶，他也是格罗庇乌斯私人建筑设计事务所的合伙人之一，并且参与了诸如萨默菲尔德别墅区（Sommerfeld Villa）和Haus am Halle等建筑的设计，杰拉德·马克思（Gerhard Marcks）决意离开包豪斯的陶器作坊，接受Halle附近的Burg Giebichenstein工艺美术学院的一个职位，还有一些师生则执意留下，呆在原来魏玛包豪斯的校址，该校在换了新校长后，仍然运作着，并且在最初的几个月内仍然被称为州立包豪斯。

事实上，对于包豪斯这一称谓，格罗庇乌斯和包豪斯的教师们，在法律上并没有什么类似于专利或商标的权利，它们都应属于图林根州，但后者对格罗庇乌斯及其同事们的离去欣喜不已，故而更不可能不辞劳苦地将格罗庇乌斯或者德绍市政府诉诸于法律。

在新包豪斯大楼建成之前，德绍的条件仍然不可避免地十分艰难，学校想尽办法用原来邮政公司的房子供学生们临时住宿，而绝大多数教师也还住在魏玛，到德绍上课的时候就在那里住上几天，康定斯基是最早搬到德绍的，克利设法安排了一张合适的时间表，从而每个月只需在德绍呆两个星期，并且他还在康定斯基的公寓里租了一间房子，学生们则充分利用这个混乱的转型期，大胆妄为地无视学校的时间安排自行其事。

但这种临时性的安排并没有持续太长时间，由格罗庇乌斯本人亲自设计的包豪斯大楼（他的个人设计事务所也随包豪斯一起迁居德绍），完工速度令人惊讶，1925年夏开工兴建，1926年10月便可交付使用，大楼正式与世人见面是在交付使用的2个月后，那时宾客满堂，多达千人。

作为20世纪最值得纪念的建筑之一，德绍包豪斯校舍包括教学区和作坊区，一个剧场，一家餐厅，一所体育场，28间画室，以及横巨于此上的屋顶花园，校舍最引人注目之处在于围绕作坊区的玻璃幕墙和跨越街道的封闭的双层过街天桥，学校的管理机构和格罗庇乌斯的私人建筑事务所都置身于其中，建筑内部构造都由包豪斯的作坊进行设计和装饰。即使抛开建筑本身引人入胜的视觉效果，以及众多巧妙的功能特色融于一身不谈，你也无法否认建筑的巨大成功，但是，平屋顶预制板架的上部没过多久便开始出现水迹和裂缝，而作坊区巨大的幕墙也使得房间里是“冬凉夏暖”。

距此步行十分钟远的地方，是一条绿树环绕的街道，设计主楼的同时，格罗庇乌斯在这里也规划了三座供六位教员居住的双拼式住宅，一座作为校长的本人居住的独立式住宅，四座建筑一律平顶，漆成白色并由包豪斯作坊负责装修，然而宽大的建筑，实用的设计和现代化的装备却显然不能让居住于此的六位教员（或是他们的夫人和家庭）全部满意，但正是这些建筑，激发了众多建筑评论家们在报刊上对其从理念形成到付诸实践的连篇累牍的赞誉之词。

不仅是德绍的包豪斯校舍有别于昔日的魏玛时代,学校的规章、组织、课程也都随之改变。1926年,学校又多了个称呼——Hochschule für Gestaltung,即“设计学院”,从中可以隐隐约约地看出这一时期学校的主旨所在,教师们不再被叫做大师,而是改称为教授,由形式大师与作坊大师并行管理作坊的教育体制被摒弃,熟练工人们仍在作坊受训,但现在不论是在理论上还是在实践上他们都完全听命于教授。

从一开始,格罗庇乌斯就认为并行管理制度不过是权宜之计,令人遗憾但却无法避免。包豪斯初建之时,富有创意的艺术家和技艺娴熟的手艺人都极端匮乏,不过从那时起格罗庇乌斯就希望并打算最终从包豪斯的学生中培养出合格的教员队伍。

实际上,此前已经有一名学生约瑟夫·艾尔伯斯实现了他的想法,而现在艾尔伯斯又多了5名同伴,马塞尔·布劳埃(Marcel Breuer),赫伯特·拜尔(Herbert Bayer),欣纳克·谢帕(Hinnerk Scheper),根塔·斯托尔策(Gunta Stolzl)和朱斯特·施密特(Joost Schmidt),他们也被充实到教员队伍之中,不过并不是以全职教授的身份,而是被冠以“青年大师”之名,这个名称反映出他们相应更低的薪水,而不是更少的责任,他们之中,绝大多数人都立刻被分派去独立负责一家作坊,只是斯托尔策略晚些,她是在1927年穆希辞职之后才接管纺织作坊的,穆希是由于对梅耶顽固坚持功能主义和理性主义之路极为失望而辞职的。

(左图) 汉纳斯·梅耶

(右图) 林德霍夫所创作的卡通漫画(取自“崩溃”,柏林,1928年3月4日),格罗庇乌斯手拿一纸合约,站在德绍包豪斯的废墟之上,正文写道“德绍包豪斯的崩溃。包豪斯,这所德绍市为之花了巨大代价,曾经由格罗庇乌斯担任校长的学校已经崩溃了。从房屋的废墟中,我们可以听到格罗庇乌斯先生的呜咽声。”



但学徒制度又持续了一段时间,不久后包豪斯不再把学生送到当地同业工会去进行考核,而是引进了自己独立的考核、发证制度。

在德绍,有些作坊停业了,有些作坊进行了合并,还有些作坊虽仍然依照最初的设置模式存在,但却在以完全不同的方式运转,比如说彩色玻璃作坊和陶器作坊停业;制柜作坊和金工作坊合并;魏玛包豪斯印刷作坊专司图形艺术。在有限的范围内制作艺术家的作品,而在德绍包豪斯,此时的印刷作坊转向排版、活版印刷和广告制作,后来全新的摄影作坊便由此而生。

与此同时,包豪斯更积极地寻求确立与工业界的合作,从而更坚定地走产品市场化之路。校方成立了一家有限责任公司,专门负责出售学校的专利、设计,获取许可权费用,从而如同他们最初所设想的那样,给学校带来日渐增长的收入。格罗庇乌斯仍然坚信学校在经济上迟早会自给自足。

学校的公众活动也明显增多,1923年,一家名为“包豪斯友人”的组织成立,其目的在于吸收私人投资。新校刊的第一期杂志,也在新校舍亮相前准时出版,而这也是为了吸引校外读者群体。“包豪斯丛书”的第一卷也应运而生,谈论的是有关现代艺术与设计的内容。所有这些书刊均由莫霍利·纳吉设计,他那种有所保留但又不拘泥于常规的活版印刷风格,迅速得到广泛传播。

德绍包豪斯改变中最为重要的是建筑系的开设,这也是许多师生长期以来的愿望。1927年建筑系首次登台亮相,其负责人是汉纳斯·梅耶(Hannes Meyer),而不是格罗庇乌斯。梅耶,一名瑞士建筑师,此前因国际联盟大厦(该设计因故未能建成)的设计而名噪一时,他在接受格罗庇乌斯的邀请时其实有几分勉强,主要是因为他对包豪斯浪漫而富于哲理的风格持有偏见,而且他认定是克利、康定斯基之类的强势画家造成了这一切。众所周知,从1928年梅耶受聘就任建筑系教授,直至此后他成为包豪斯新校长,给包豪斯带来一系列致命的后果。

德绍包豪斯的气氛也完全不同于魏玛时期,功能性的、宏伟壮观的现代建筑见证了学校名声大振的过程,这里不再局限于对老式手工艺进行修修补补,或是口号多于行动,而是在孕育新型的工业设计师。从多方面、多角度对知识渊博、技艺娴熟而又具有高度的艺术敏感力的新型工业设计师进行培养。

许多魏玛时期的老面孔也出现在德绍,但他们的教育方式很大程度上并未改变。克利和康定斯基继续教授基础设计课;艾尔伯斯和莫霍利·纳吉则像在魏玛时那样负责初步课程,穆希还主管纺织作坊(尽管只是在1927年之前),施莱默仍然呆在戏剧作坊进一步从事他的创作,费宁格的任务也不像从前那样繁重,他不再教课,而是作为一名艺术大师住在学校里,学生们可以去向他咨询有关问题,他不从学校领取薪水,但是可以免费住在学校专为大师们兴建的住宅里。

在汉纳斯·梅耶的领导下,建筑系协助格罗庇乌斯完成了几个委托项目,其中最重要的是在德绍的托腾郊区分三期建造的住宅项目。梅耶不同于格罗庇乌斯,尽管两人都是男士,又都是建筑师,但梅耶却是一个彻头彻尾的理性主义者。他认为美学不应该在建筑设计中发挥作用,同时他也是一个马克思主义者,坚信建筑师也应该是出色的社会工程师。

很快梅耶就开始不喜欢他的几位同事,这不可避免地激发了克利和康定斯基的敌意,梅耶甚至和莫霍利·纳吉也产生了争执。尽管后者在科学技术的重要性上与他一致,但莫霍利同样坚持个人创造在建筑中的关键作用。

梅耶在任建筑系主任时,他就面临种种对立,当格罗庇乌斯决意辞职,并且推荐梅耶做他的继任者时,一切更是变得无法收拾。学生代表们请求格罗庇乌斯留下,而教员们发现他的决定无法改变后,莫霍利辞职而去,不久布劳埃和拜尔也相继离开。

格罗庇乌斯辞职的理由非常明确:他已经厌倦了九年的学校管理事务,以及无休止的为了学校生存而进行的抗争,或许他还感到在魏玛时期驱逐他和包豪斯学校的民族主义势力在德绍也已有所抬头。当然,特别是在德国的经济状况普遍好转,新建筑的委托业务俯拾皆是的情况之下,无论如何,他希望最后能够全身心地回到他的私人建筑设计事务中去。梅耶并非格罗庇乌斯的首选继任者,格罗庇乌斯最早接触的是另外一位建筑师路德维希·密斯·凡·德·罗,密斯的声望比梅耶强得多,但他由于某些原因而拒绝了格罗庇乌斯的邀请。即使在格罗庇乌斯提议梅耶继任,并获得德绍市议会的批准之后,这位“包豪斯之父”、第一任校长也还一如既往地关注着学校事务,并依然对其施加一定的影响。

与对格罗庇乌斯的态度相比,大多数包豪斯评论家对梅耶的态度明显有失公正,他们往往把梅耶任校长期间的日子看作对学校原先宗旨的背离。但梅耶的成就也同样不可抹杀,尽管说是梅耶使得包豪斯实现了格罗庇乌斯的设想可能会引起争议,然而毫无疑问,1928年后的学校比此前任何时候都更有经济效益。受学校应承担社会责任想法的启发,梅耶引进了许多改革措施。他增加了自然科学课程,限制了教员中绘画与雕刻艺术家的影响范围(尽管他也让绘画课走到前台),鼓励作坊间的合作,通过承接实际业务发展实践教学法,鼓励学生与教员们关注于普通日常物品的设计类型和规格。梅耶还成功地吸纳了更多的寒家子弟来包豪斯求学。

改革的结果引人注目,但却只是昙花一现,包豪斯第一次真正与工业界合作,使其设计与专利得以转化成为学校帐面上实际的进项。例如,包豪斯所生产的壁纸在建筑圈里大获成功(到目前为止这也依然是个知名品牌),广告作坊为容克及其他知名公司设计广告,展览摊位和宣传材料,金工作坊则大批量生产灯具和家具。

可以理解,作为一名建筑师,梅耶首要关注的自然是建筑系,他努力让建筑系承接真正的项目和业务,有时候,他也获得一定的成功。由于对格罗庇乌斯的许多想法、态度,尤其是对格罗庇乌斯在包豪斯从事私人建筑活动持批判态度,梅耶决定,所有的建筑项目自始至

终应该全部由包豪斯建筑系承担。从最初接到委托书，到建筑物最终建成，他尝试着从每一步把学生培养成为真正的建筑师，这显然是受到苏联模式的影响，每一年招收的学生都会共同合作完成一个真正的建筑项目。然而这段时期，梅耶的主要委托客户，贝尔瑙商业联盟学校的大部分业务也依然由他在柏林的私人事务所承担。

梅耶对苏联模式的膜拜导致了他最终的身败名裂。1919年，格罗庇乌斯就认识到包豪斯应该向公众展示其非政治化的一面，以便持久地获得公众的资助。正因如此，他不鼓励学生和教员们参与和政治相关的游行或者请愿活动。但梅耶理想化色彩太重，对这一先例置若罔闻，马克思主义在他所做的一切中随处可见。他不明白为何政治不应在包豪斯占有一席之地，由此学生们很快就在学校内部形成了政治性的团体——民族主义者和社会主义者。

在德绍，社会民主党政府和自由派的市长们对此都非常清楚，并且认定要拯救包豪斯于水火之中，因此梅耶必须走人。而包豪斯绝大多数学生和教员也都持相同观点。格罗庇乌斯，也在密切关注着学校，也困惑于梅耶的所作所为，并且谴责梅耶对包豪斯原有理念的背叛。1930年7月，在梅耶离开德绍外出度假时，他们发动了政变，在大声疾呼和公开抗议毫无效果后，梅耶立刻告别了包豪斯。尽管他强调他对学校抱有深深的同情之心，但“为了工作”他移居苏联，他谈到“那里已经形成了真正的无产阶级文化，社会主义也得以实现。我们这些身处资本主义体制之下的人们所为之奋斗的社会在彼岸成为了现实”。他在俄国呆到1936年，从事授课和公众建筑设计，随后他回到了祖国瑞士。

如果说大多数教员感到如释重负的话，许多学生（不仅仅是参加共产主义小组的那部分学生）对梅耶的被迫离职倍感愤怒。一些学生决定离开德绍到苏联去与梅耶继续合作，另外一些学生则打算留下来给他的继任者找麻烦。

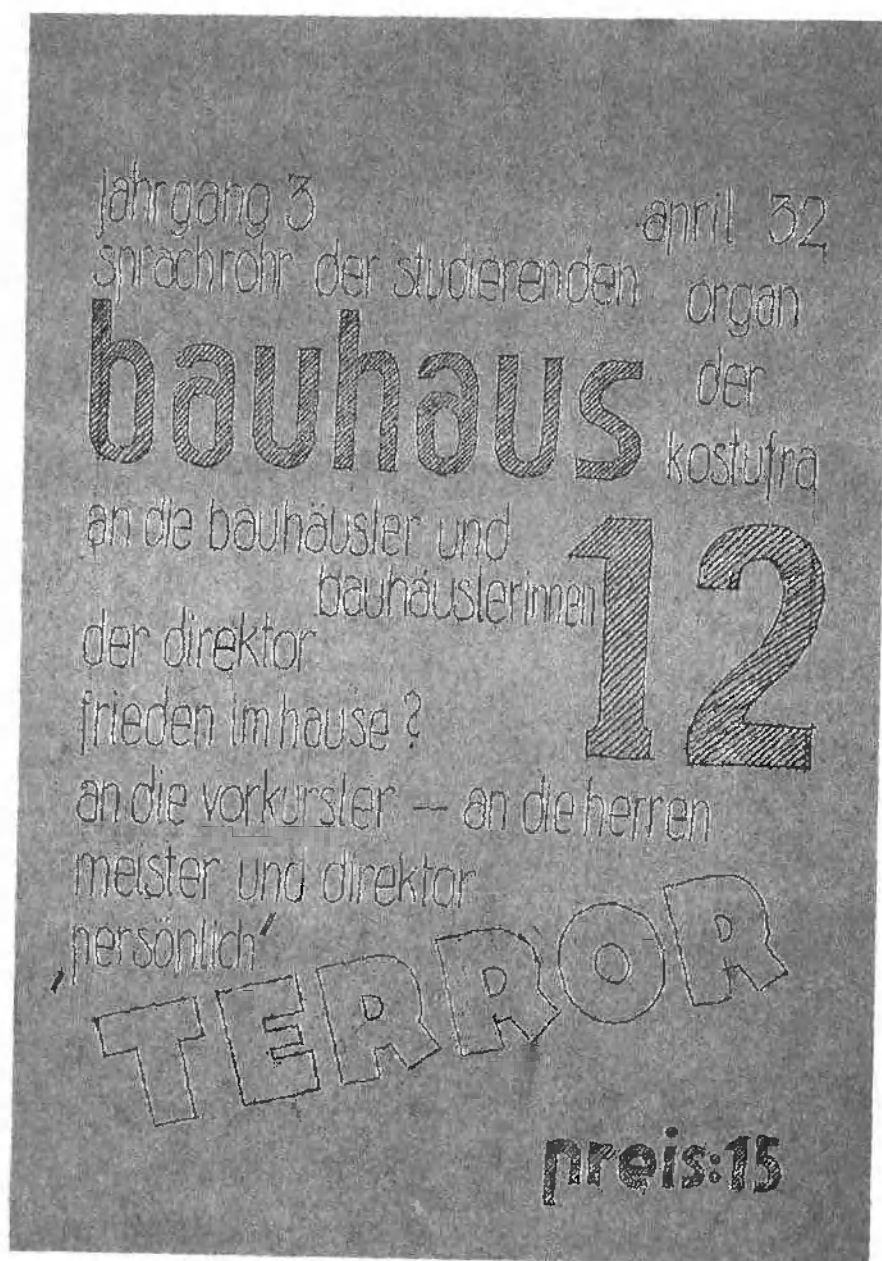
1930年夏天，梅耶的继任者，德维希·密斯·凡·德·罗走马上任，他曾在1928年得到邀请但却拒绝担任包豪斯校长。他是一位享有国际声望的建筑师，他所设计的以钢材和玻璃为原材料的建筑雅致而简单。为什么他会在1928年拒绝却又在1930年选择就职？——这仍然是个不解之谜，尤其是在学校蒙上浓重的政治面纱之后，校长一职显然是个烫手的山芋。他在短时间内必须重振学校在非共产主义者中的名声。为了这一点，他在包豪斯强力推行一套前所未闻的严格纪律。在几次接近全面暴动的骚乱之后，密斯把学校关闭了六周，驱逐了骚乱的学生领袖，他们看上去似乎都是共产主义分子。不久，包豪斯重新开放，学生们悲伤地把其比作传统的高中——严格苛刻的校规，一切都要听命于学校的时间表和专制的教学方式。

显而易见，密斯认为包豪斯的状态异常危险，只有采取惩罚性措施才能力挽狂澜。然而，很奇怪，他并没有搬到德绍定居，密斯仍旧在柏林从事他的私人设计业务，每周在德绍呆的时间不会超过三天，而且每次都是呆在固定的一所教师住宅里。

和梅耶相仿，密斯也认为学校课程设置的中心环节应该是建筑培训，在这一点上他的做法

甚至较之梅耶也有过之而无不及，因此包豪斯开始变得更趋于一所传统的建筑学校，理论的地位日渐上升，而实践特别是作坊的实践活动却日趋凋零。密斯最初的措施包括把家具作坊、金工作坊和壁画作坊合成“室内设计系”，此外的一切则归之为“室外建筑”。后来他还把学制缩短一年，从原来的九个学期变成了七个学期。

密斯从根本上改变了包豪斯，并且一定程度上导致了許多建校时期的元老们的离去。康定斯基和克利留了下来，但不久克利也走了，杜塞尔多夫艺术学院给他提供了一个教授职位。我们很容易谴责密斯，并且追悔他对包豪斯所做的转变，但同时我们又很难想象他面对巨大压力应如何应对，尤其是压力更多的来自政治方面。



包豪斯有共产主义信仰的学生们出版的油印杂志封面，1932年4月号。它尖锐地抨击了1931-32学年冬季学期的事件，并且表达了对“另一套学校班子、另一个社会和另一种制度”的强烈渴望。

虽然包豪斯已经离开魏玛迁居德绍,但魏玛的发展仍然是一个可怕的警示,在那里,纳粹势力业已掌权,并且开始对付他们所认为的,具有“堕落”和“布尔什维克”色彩的艺术。他们从城市博物馆里撤下了所有的现代绘画,而其中的许多作品是由包豪斯的教师们创作的。一幅希特勒的画像高高悬挂在包豪斯原来的校舍上。

没过多久,历史又在德绍重演。1931年,纳粹势力实际上控制了德绍市议会,对学校的攻击,和先前魏玛时期如出一辙,并且更加激烈。议会先是投票终止了与所有教员的合同,并且撤消了经济支持。1932年9月末,又关闭了学校。不久以后,纳粹分子入驻校园,打破窗户玻璃,并把一切可以找到的物品都扔到窗外的大街上。他们想彻底摧毁学校,但是一场国际性的抗议活动阻止了他们。他们不仅给学校的临街面添加了传统布局的门窗,还把这里变成培养纳粹党员的基地。1932年秋天,包豪斯看上去已经无药可救。

新的德绍包豪斯大楼

德绍简介:《国立魏玛包豪斯》,1919-1928年。

德绍,创建于1213年,1613年起纳入安哈尔特州,工业中心与运输枢纽,主要工业包括容克公司(制造飞机),化学工业,机械制造业,铁路列车,木器,巧克力,糖业。安哈尔特大公居住于此地重修的宫殿中,而小型宫殿和居民住宅多是巴洛克或是新古典主义风格。城市附近的沃尔利特兹,建有大规模的18世纪英式“罗曼蒂克”风格的公园。

里昂耐尔·费宁格,致莱利娅·费宁格,德绍,1925年2月20日:

……在德绍,康定斯基夫人与穆希夫人作为代表首先四处转转——城市给予她们的第一印象并不是太佳——但走过工人住宅区之后,这种印象就变成了满腔的喜爱之情。此外,教师们的住宅是按照我们自己的意愿在美丽的公园里兴建的,并且在10月份就可以投入使用!画室建在校舍的顶部!河流随处可见,在这里可以尽情享受水上运动,驾驶帆船或是乘摩托艇捕鱼……

科特·施维特斯(达达派画家、诗人),致西奥·范·多斯堡和内利·范·多斯堡,汉诺威,1925年3月22日。

……莫霍利写信说包豪斯现在再度复苏,只不过是德绍……这是个有些与世隔绝的地方,没有铁路主干线。德绍是德国国内唯一由社会党控制的城市,因此作为党内事务,包豪斯在那里业已被人接受。

里昂耐尔·费宁格,致莱利娅·费宁格,1925年10月13日。

……包豪斯的新校舍,包括三个主要组成部分,目前正在热火朝天地建设之中。校方希望在复活节之前迁到德绍,新校舍会有一个专门的画室区来容纳24名学生,作坊区会有一面巨大的玻璃幕墙,而第三个部分,也就是连接上述两个区域的部分,地面建有大厅和食堂,



上面是封闭的过街天桥,办公区就建造在其中,浴室将安排在地下室。

德绍市政厅和德绍市广场

“G”,“德绍包豪斯”选自《艺术和艺术家》,1926年

包豪斯的开幕式于12月4日在德绍举行,远道而来出席开幕式的宾客数量,远远超过人们的预期,这充分证实了国内外人们对于格罗庇乌斯所从事的实验的广泛关注。学校和作坊的新大楼可以看作是当今建筑成就的杰出代表,对潜在的、新的建筑材料和建筑方法的持续探索,使得他们对解决建筑的重大难题提供了一种可借鉴模式。校舍的设计,由三个独立但密切相关的部分组成,这都经过了事先周密的规划,并且也考虑到作为整体的功能需求,而对于空间的处理更是创造出引人入胜的视觉效果。

建筑外部整齐划一的立方体外观,与玻璃幕墙和水平排列的狭长空间交相辉映,映衬着比例恰当、光线充足的房间,原本的承重墙与室内设计融为一体,真称得上妙不可言,因为这样的话承重墙就成为巨大的作坊建筑自然的玻璃延伸物,当然室内温度如何还有待检验。用由四根柱子支撑的两层天桥把校区的两个主要部分连接在一起也是个很棒的想法……在此没有必要再去探讨平屋顶与双斜面屋顶孰优孰劣的问题,再没有必要去想传统的装

饰能否应用于当今的建筑，新的功能主义模式已经正式在艺术设计领域得以应用。

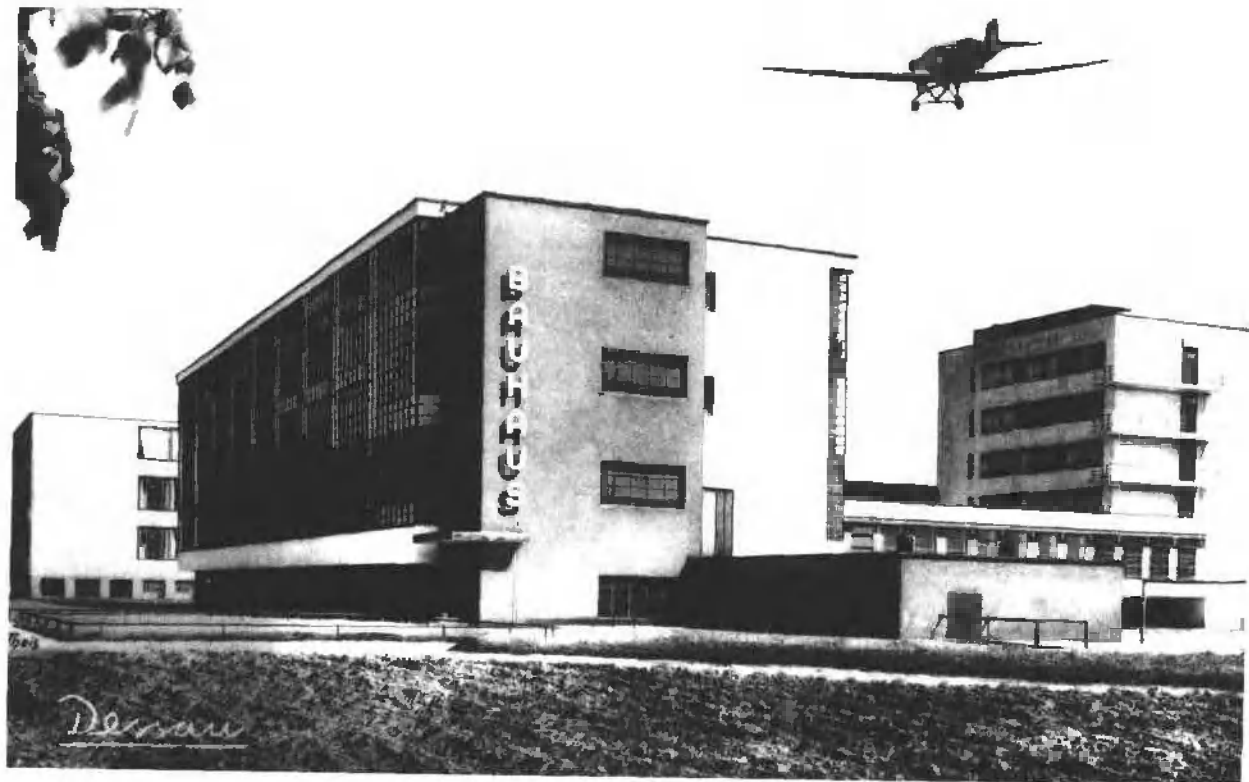
同样也不能认为包豪斯意在制作全新的家用物品，他们曾经着力于制作椅子，并且是那种光泽感与舒适度并备的那种。由于其结构是用镍管制成，故而给人以来自于实验室的感觉。在这一领域，包豪斯算得上是在进行实验性的创作，但在建筑领域，它所体现的却是一种普遍的、波及全欧洲范围的趋势。

今后，格罗庇乌斯应该认识到他所肩负的巨大责任，他必须走向成功。在包豪斯第一阶段显著的个人特色，并且是那些形单影孤的，甚至某些方面还有问题的个人起到了决定性的影响，现在一切应该得以消减，取而代之的将是全新的集体建筑思想，前景一片光明。

费利克斯·克利，“德绍回忆录”，保罗·克利的日记节选，1964年。

……我们从来没有说真正适应了这座城市。抛开包豪斯不谈，我们唯一的安慰现在变得越来越像自欺欺人的客套话，令我们感到安慰的是充满生气的画廊，传统模式但却风格活泼的剧场，以及城市周围美好的环境，两条大河和许多公园。在离这里半个小时距离的地方，我们发现了一个奇异的公园：沃尔利特兹，昔日的德绍大公曾经在此规划的那个公园，现在没有哪个月克利不来逛一逛的。植物园，攀岩或是人造假山都能让他留连忘返……

德绍包豪斯，容克公司的宣传画，一架容克公司制造的飞机正在包豪斯上空盘旋。



鲁道夫·阿恩海姆(艺术与电影评论家)、“德绍包豪斯”,选自《舞台世界》。

……铁轨把其与稠密的狭小、尖顶、满是灰尘的城镇房屋群分开,因此在城郊碧绿无垠的田野上,包豪斯那两座美妙而庞大的白色建筑(比较而言,一水平,一垂直)显得有几分孤立,一些红色的阳台门和巨大的玻璃加强了其平面感,但除此之外的其他部分则光秃秃的,很难归类于任何传统定义上的建筑,这就像是整齐划一的建筑模型,向我们展示了建筑中的32,000个立方体,这里足以容纳大量的人和原材料,与包豪斯作坊所生产的功能性的小物品相仿,作坊区也是一个简单的空间模式,从该烟灰缸式的建筑到住宅区,我们不由得形成了一种感觉,一切都是通过强加的人工作用获得的统一感,这与自然物的感觉不同,而且与建筑的尺寸和规模无关,对建筑整洁、清晰和宽大的追求占据着压倒性地位,这里的任何物品都背离了往常的建筑原则,连螺丝都没有遮盖起来,原材料也没有用装饰物来掩饰,这也从精神层面上验证了某种质朴感。

一所纯粹功能性的建筑,但迥然不同于以前只为达到个性化的视觉效果的目的不同,但是这一建筑并不怎么养眼,它所期望展示的不过是实用即为美的做法,从审美构成的角度来看,分析由管状物构成的楼梯、椅子腿、门把手和茶壶来很有帮助,“多样性的统一”的说法由来已久,但直到现在才应用到建筑、雕塑和绘画中来,而在此处它又有了全新的含义:有着成千上万不同物品组成的建筑物成为一个有机的整体……

即使是色彩也被赋予新的功能,比如分隔和指引,不同的色彩让我们可以分清不同的建筑,看出哪儿是门,哪儿是抽屉……

里昂耐尔·费宁格,致莱利娅·费宁格,德绍,1926年8月2日。

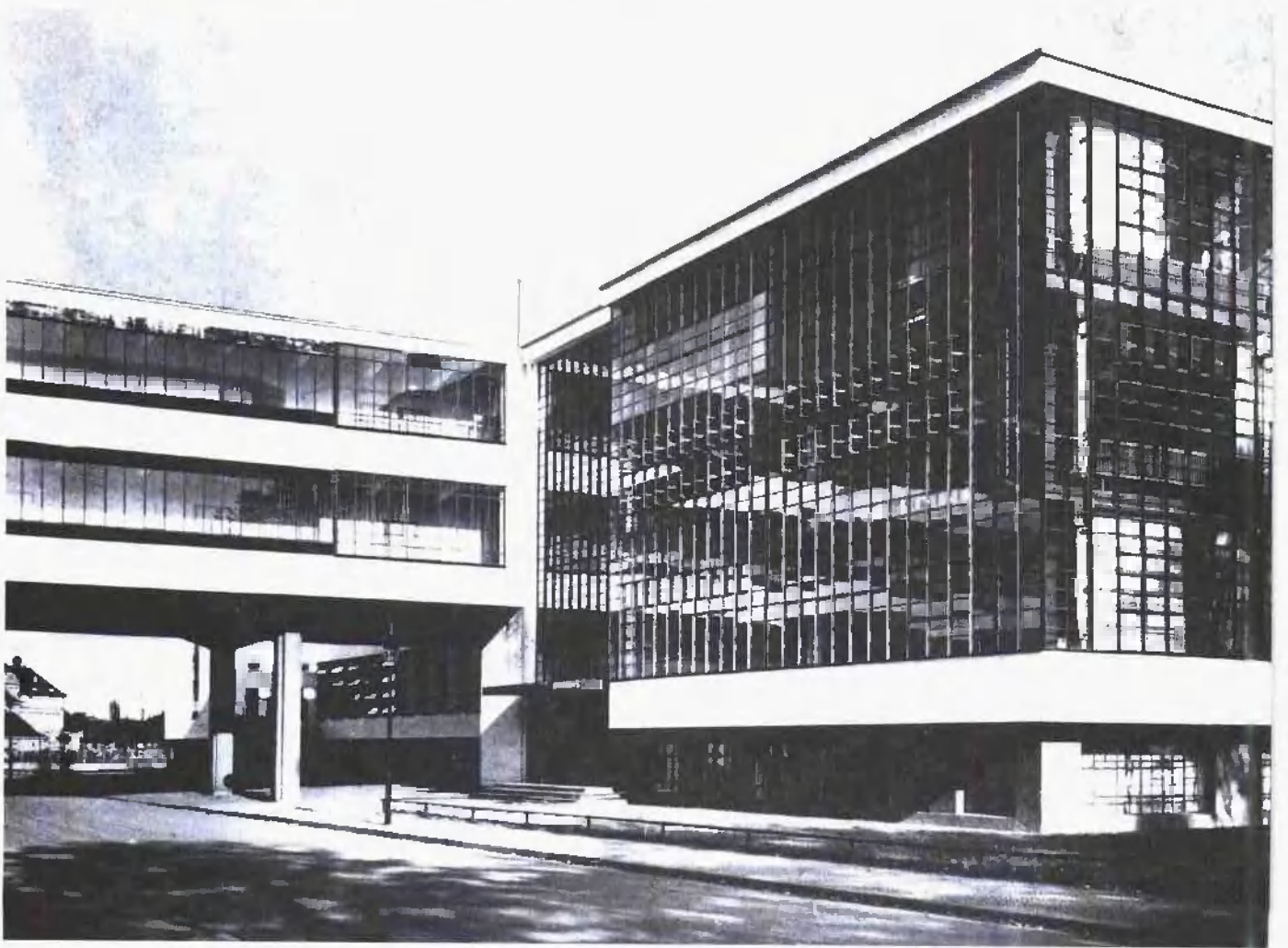
……我现在正坐在看起来像是上帝恩赐给我的房间里,屋顶的悬垂部分和矮小的南墙,最初规划时我们曾对此颇为不悦,却给我们带来了舒适温暖的阳光,没有这两部分,一切都将处于太阳的直晒和正午的酷热之下,对于所有的房间来说,比我们最初所设想的都要美妙和宽敞……星期六我把所有的板条箱都搬到了地下室,其他的包装材料也已经收拾好了,房子外面有许多园艺工人和管道工人正在打扫碎砖瓦砾,他们正在把道路铺平,路两旁绿树环绕,阳光下绿油油的叶子和遮天蔽日的树杈都给人以幸福感,而且这里的空间还给人以置身室外的感觉,我从未想过我会如此轻而易举地习惯了没有魏玛的阳台的生活,相反,这里要比原来美上千倍、万倍……我们的厨房也并不局限于一方狭小的天地,安德雷斯的家具使得房间里又增添了几分色彩绚丽感和温暖的气氛,即使不用图片来装饰,已然是舒适、美观异常……

费利克斯·克利,在包豪斯教员住宅里。

……1926年7月,我们搬到了德绍的教员住宅,伯昆瑙林阴道7号……小区由五座住宅组成,一座单独的校长住宅,四座教员的双拼住宅,在这些住宅里住着格罗庇乌斯,莫霍利·纳吉,费宁格,穆希,施莱默,康定斯基和克利,我们家和康定斯基家不过一墙之隔,我们住宅坐落在典型的德国中部特色的松树林中,没有篱笆,一层有音乐室和餐厅,还有备餐室、厨房和佣人房,二层是两间卧室,一间给我母亲用,而另一间大的给父亲作画室,顶楼则是我的工作室和一间客房,风景如画的环境和高素质的邻居让我们忘却了这座安哈尔特州首



(上图) 夏天工作的学生。
(下图) 开幕式后不久的包豪斯校园。照片左侧是
那廷赫（管理机构）和格罗皮乌斯设计的私人建筑，中
所都兴建于此），而正面就是作坊区的玻璃幕墙。



府所曾带来的那些不快。父亲那间近乎方形的画室有面墙是黑色的,在此,他绘制了许多著名的作品,这座房间的大小,或许正是他这一时期艺术创作新动向的一个并不直接的原因……

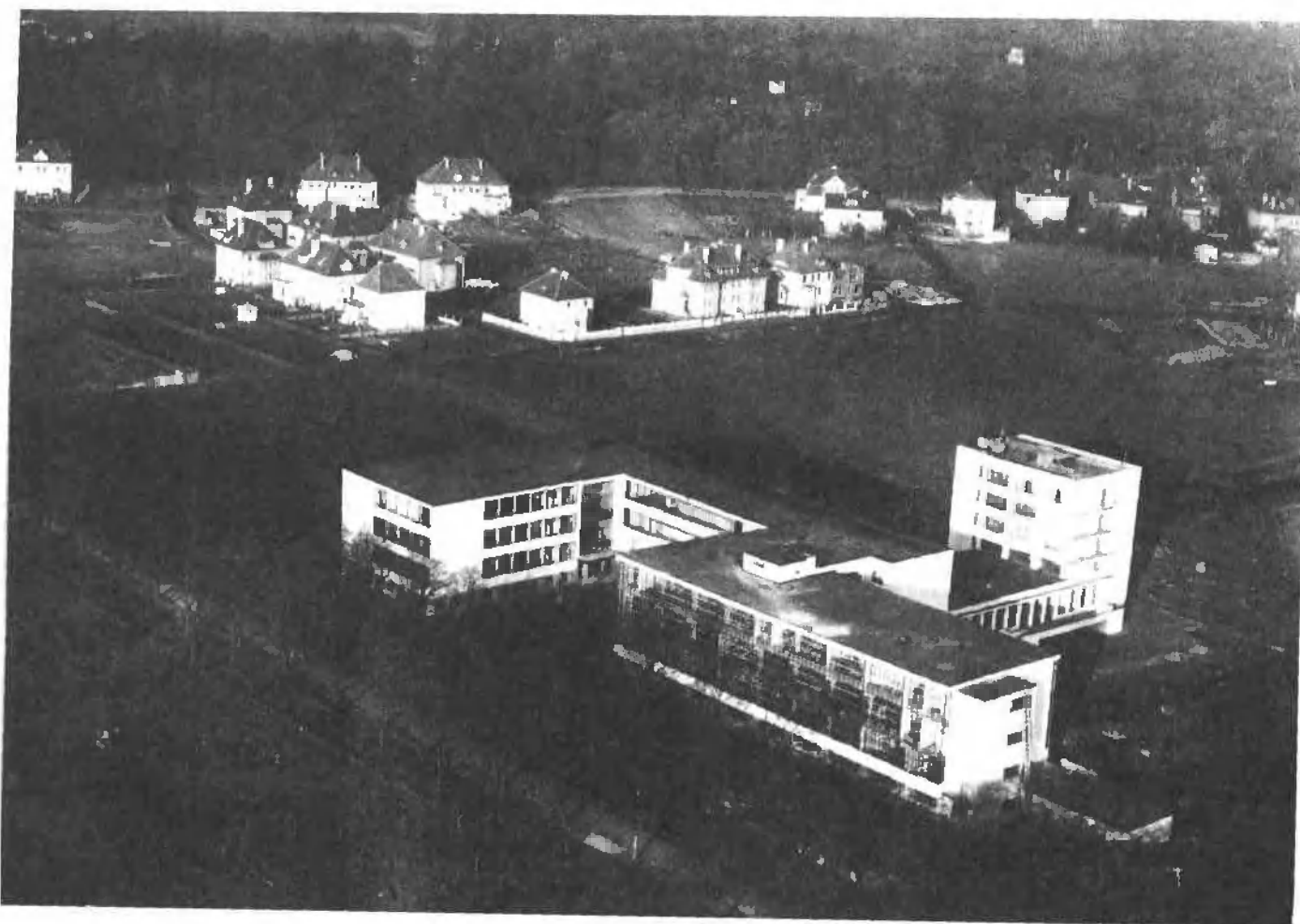
尼娜·康定斯基,在包豪斯教员住宅里,选自尼娜·康定斯基所著《康定斯基与我》(Kandinsky und Ich),1976年。

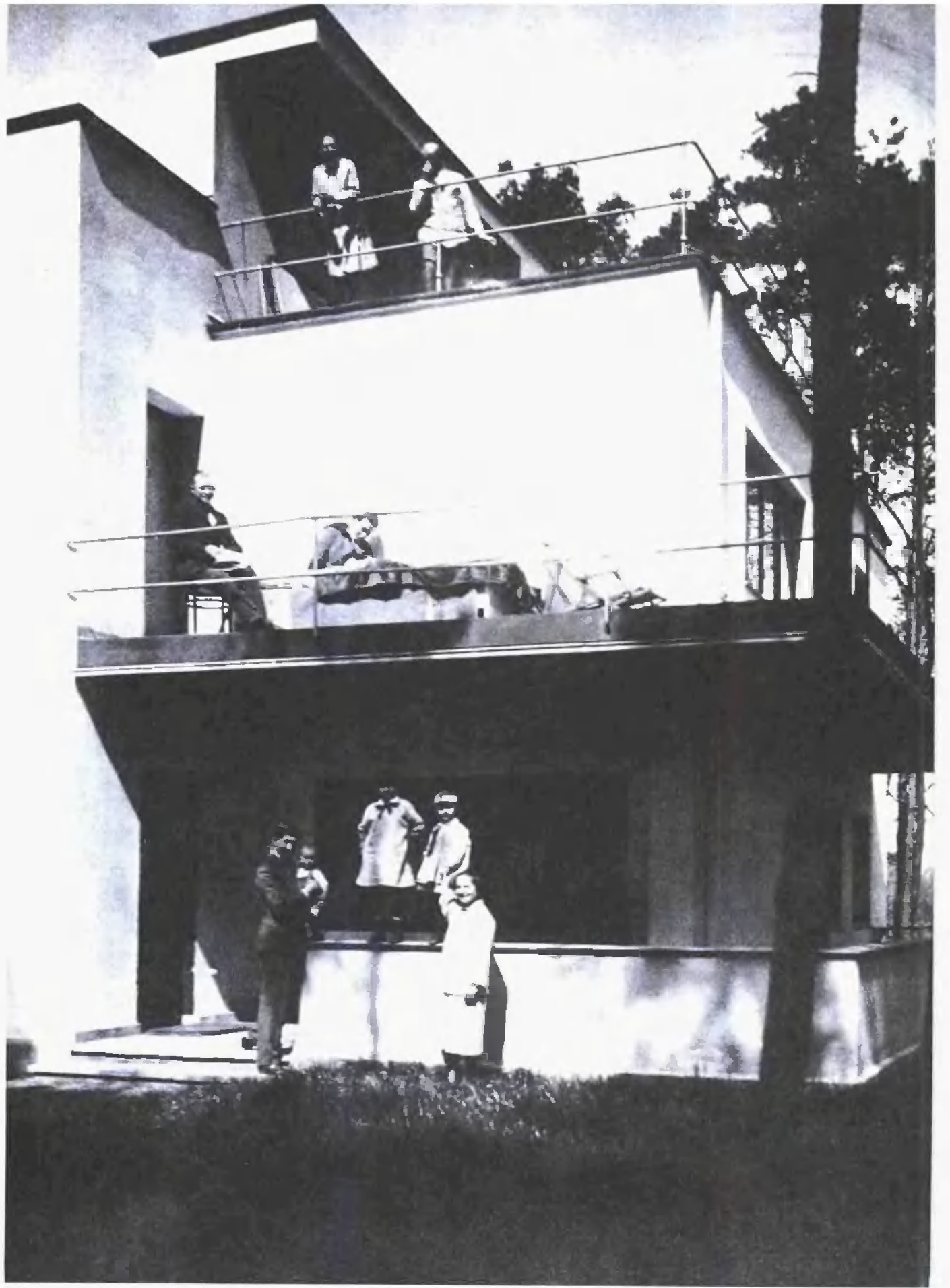
……康定斯基和我在格罗庇乌斯设计的住宅里住得并非特别开心。这里有很多毛病让生活变得很不舒服,比如说,格罗庇乌斯在入口门厅设计了一面透明的墙壁,这让大街上的行人可以对住宅中的一切一览无余,这对于注重私人空间的康定斯基来说是再郁闷不过的事情,他马上动手把玻璃墙向里的一面涂成黑色。

格罗庇乌斯不喜欢在住宅里安置彩色的装饰物,康定斯基却恰恰对于生活在一个彩色的环境下情有独钟,因此,举个例子,他把餐厅按照我们自己的意愿刷成了黑白相间的颜色。包豪斯的人都认为在这种地方住着很不舒服,但偏偏相反,黑色与白色的强烈色差创造出令人身心愉悦的氛围。

(下图)从空中看德绍包豪斯,显示出它与周围环境的相对隔离。包豪斯最写的建筑是学生公寓,学生公寓与作坊区之间的一层楼建筑是餐厅和剧院,而地下室则建有体育场。

(本页)站在教师住宅里的三位大师和他们的家庭,格罗庇乌斯设计的透型。最上方的是康定斯基和他的夫人塔特,中间的是穆希和他的夫人艾尔,而最下方的则是艾尔伯斯,和夫人安妮以及他们的三个孩子,照片拍摄于1926年。

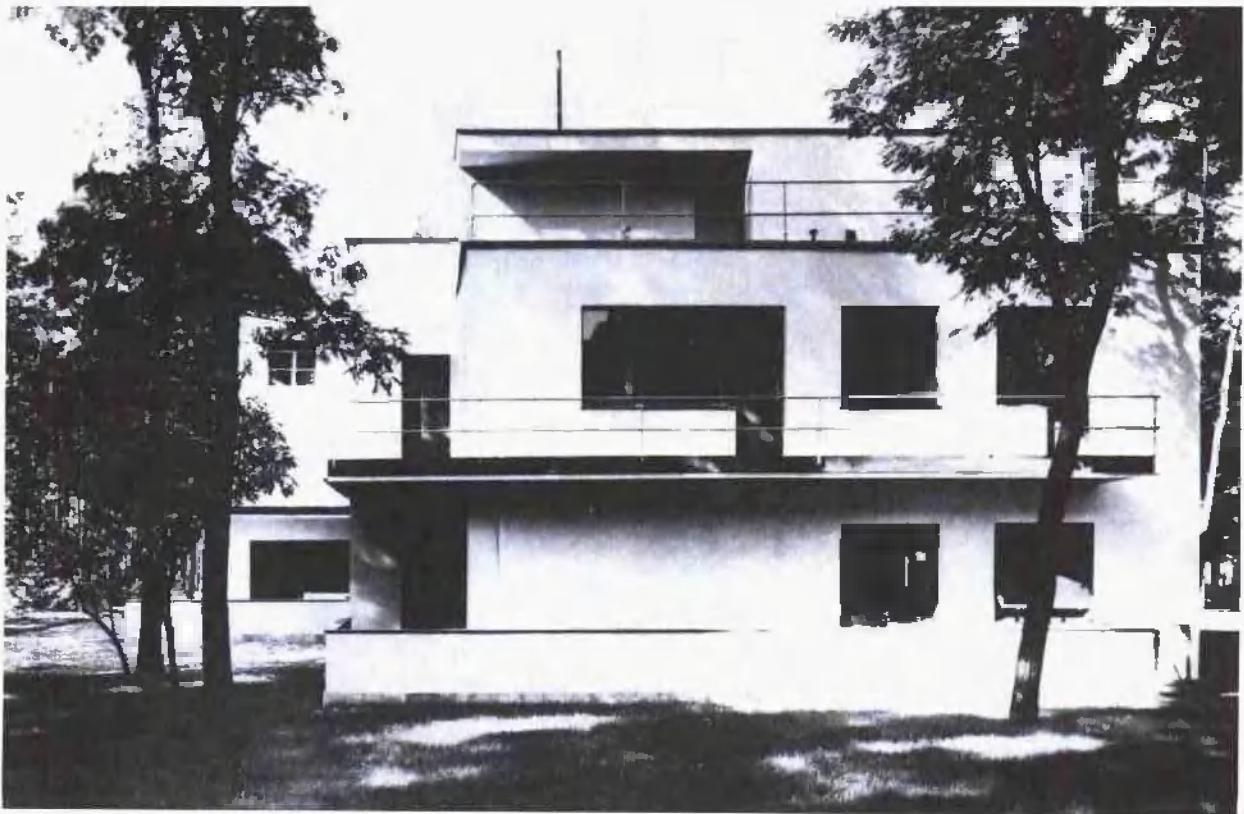






(上图) 沃尔·克利在纽约家中的画室。照片由卢西娅·莱曼利拍摄于1926年。

(下图) 曼哈顿某家的厨房。墙上悬挂的装饰画和圆形的家具。由马塞尔·布劳耶设计。



（上图）从魏玛的伯恩瑙尔林附近大街上鲁格罗德高斯设计的教职住宅。

（下图）从东侧看瓦格纳式的教师住宅侧面图，天井和阳台的设计保证了从每一个房间看上去都可以饱览窗外的一切。

我们把起居室漆成了粉红色,墙上还有一个用金色的叶状物覆盖的壁龛,而卧室则几乎完全是绿色的,康定斯基的工作室是淡黄色,画室和客厅是浅灰色,而我的小房间里的墙壁也弥漫着粉红色的气息……

在康定斯基的详细指导下,马塞尔·布劳埃为我们设计了住宅中起居室的家具,康定斯基,当时正处于他事业的颠峰期,还要求布劳埃为我们制作餐厅的家具,并要包括尽可能多的圆形因素在内……

里昂耐尔·费宁格,致莱利娅·费宁格,德绍,1927年10月2日。

……这里所发生的一切已经让人无法再忍耐下去,无数闲人在大街上慢慢走来走去,从早到晚,对我们的住宅行“注目礼”,更不用说还有好事之徒居然穿越花园,对着窗户挤眉弄眼,不论他们使用的是怎样的交通工具,骑马还是驾车,人们的脑袋都抬起来,扬着脖子,以便更好地来对我们的住宅探头探脑,这种对包豪斯的“短期观光”活动日继一日,建筑师、手工艺者、同业工会、妇女组织,还有形形色色的各门各派的团体,不一而论。今天莫霍利就带着一帮人,他们纠集在一起,站在我们的房子前面……这种社会活动让人憎恶……

范尼纳·W·哈勒(记者),对教员住宅的看法,选自《晚报》(Das Kunstblatt)。

……迅速地对那些住宅瞅上几眼,就足以让我们意识到这些貌似相同的黑白水泥墙壁之后迥然不同的生活,而差异又尤以6号与7号住宅为最,这里的同一屋檐下住的是分别是康定斯基和克利,两人都是包豪斯的形式大师,从左手进去,是瓦西里·康定斯基的住宅,房间是谨慎的粉红色,而分隔墙则闪烁着金色的光泽;而从另一侧进去,则是一片黑色,但这却又通过色彩的明显对比而变得明亮得多,尤其是那张巨大的白色圆桌,顺着狭窄的楼梯扶梯而下,看一眼画室,你就马上可以看出房屋主人对浅色和冷色的偏爱,这里所有的色彩都既是作为独立的个体又是作为不可分隔的整体存在着……

一面薄薄的墙壁把康定斯基和克利的住宅分隔开来,但是两所住宅入口处对比强烈的悬殊差别又让我们感到它们相距甚远,但两者给人的最初印象又是同样的鲜明和让人难以忘怀……

格罗庇乌斯:包豪斯设计的原则

沃尔特·格罗庇乌斯,包豪斯设计的原则(德绍包豪斯1926年出版的宣传小册子)。

包豪斯寻求促进国内大环境的发展之路,小至简单实用的家庭用品,大至设备齐全的住宅,都要求其符合时代的精神。

由于确信住宅与其中的用品应当有意义地结合在一起,包豪斯试图努力通过系统的理论实验,和实践中形式、科技乃至经济的发展,以此把每一个物品在原有功能的基础上进一

(对页)康定斯基《三种声音》,1926年,帆布油画。



步发扬光大。

现代人穿的是现代服装,而不是古时候的那些长袍大褂,同样人类也需要有适应日常需要和时代发展的,现代化的日常用品和住宅。

物品的本质由其用途所决定,故而设计时应当注重功能的发挥,无论是一个容器,一把椅子,还是一栋住宅,其本质都是首当其冲的考虑因素,符合基本用途是第一位的,这就意味着在实现功能的同时,方能兼取实用,经济而美观。对于物品本质的探索体现在所有新时代的创作手法之中,因此,这些源于传统又脱离传统的物品形式就看上去显得不同寻常和标新立异(比如,这与设计中光和影的变化相类似)。

只有持续地去追寻新科技的发展,跟上新材料和新创作方法的发展,设计者本人才能可能获得注入传统设计新的活力的能力,形成全新的设计态度:

对工业和汽车时代大环境的确知:

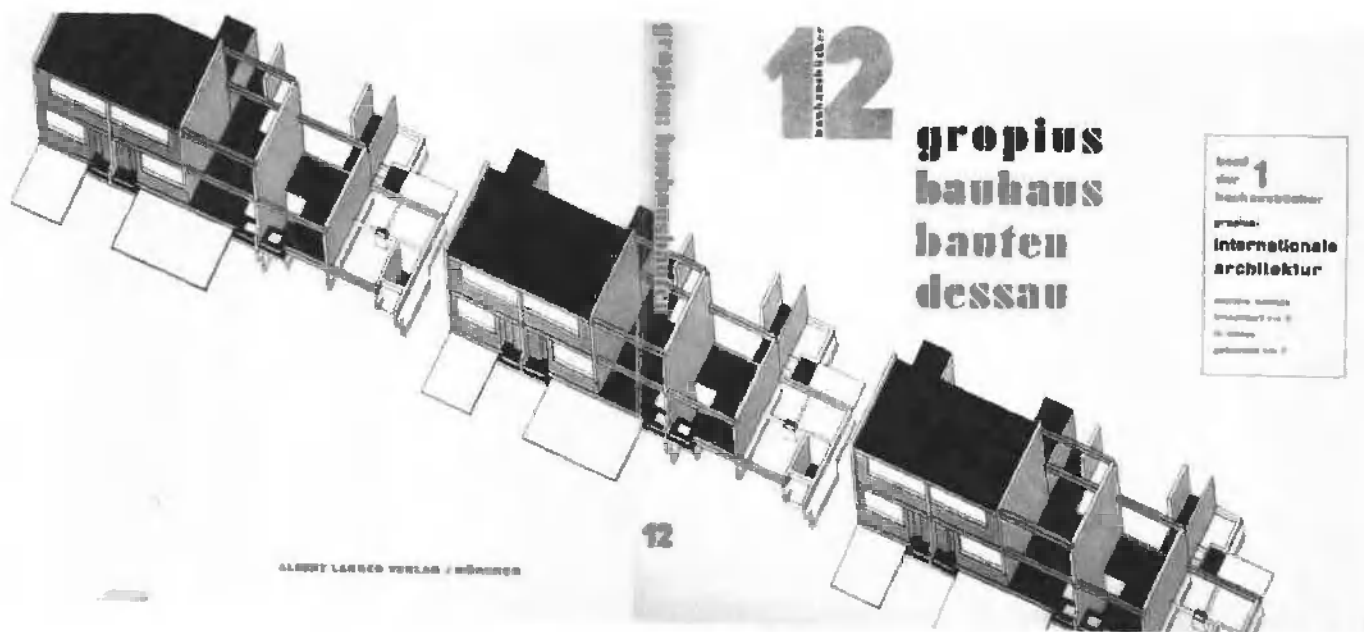
不拘泥于罗马审美或是个人癖性,结合当代环境发展的动态设计风格:

突破人所共知的形式与色彩的倾向性限制:

在变化上寻求简洁,经济有效地使用空间、原材料、时间和金钱。

所有日常用品的标准化设计都是产生于社会的需要。

包豪斯出版的格罗庇乌斯关于乌托邦的书 插图展示给我们的是托博尔区的住宅设计。



新精神

乔治·穆希，“铁钉”，选自《观点》(Blickpunkt)，1965年。

……这是个包豪斯开始进行理性思索的时期。直到那时，纯粹的直觉和一无所知仍然是我们创作的力量之源。我们自己常常把事情弄得非常复杂，比如说，我们试图在已经开了四个小时的会上决定作坊门上的标记事宜，究竟应该仅仅选用数字或是文字，还是数字、文字或是文字、数字兼而有之，标记应该是白色或是黑色，还是黑白两色或是白色与彩色或是黑色与彩色并取。我们还讨论作坊门上仅用其名称的首字母或是按照字母顺序排列是否适当。而且我们发现家具作坊和陶器作坊的首字母相同（德语中两个词分别是Tischlerei和Topferei）。这样的话我们只能把这两个词的次字母也加上，从而分别是Ti和To，还好这一方法对其他作坊而言没有类似的问题产生。

或许源于我们非传统的一面，设计过程中自然而然地就产生了另一个问题。我们希望引入新内容，从而使得在包豪斯学校所使用的所有物品和材料都能够有秩序地予以排列，而且需要时可以轻松地找到。这就需要一间装满索引卡片的房间，卡片上可以找到一切相关的细节。康定斯基、费宁格、格罗庇乌斯、伊顿、克利、施赖尔、施莱默、马克斯、莫霍利，这些天纵奇才的艺术大师们都关注于这一事件的进展。在这次专门会议上，奥斯卡·施莱默说道：“直到现在，如果我需要找一枚铁钉的话，我还是要这里找找，那里找找，然后最后在某个地方找到钉子。但是如果一切都摆放得井井有条的话，那么我就没必要去找，我只需要到办公室说一声‘我需要铁钉’，然后我就可以在档案卡片上先从金属开始，再找到铁制品，然后再进一步找到钉子。一切的前提在于物品要合理而有序地加以排列。”

这些钉子，其实是它们所闪现的思想内涵一直深深地影响着我。

我也很认真地对待这件事。我从事设计，“合理地”解释和建造钢筋混凝土式的房屋，但这种思维的模式还是深深地束缚着我，不久，我选择了离开包豪斯。

尼娜·康定斯基，对德绍包豪斯时期格罗庇乌斯的看法，选自尼娜·康定斯基所著《康定斯基与我》，1976年。

……在德绍，格罗庇乌斯身上产生了奇怪的变化，这不仅仅体现在他对包豪斯兴趣显而易见的消退，还体现在他的某些看法令人担忧地也发生了变化。这就是他突然间赶时髦般地笃信建筑优越于绘画。建筑师和画家们之间也频频爆发孰优孰劣的争执，建筑师陶特出了本书。在书中，他不遗余力地攻击房间中悬挂的画作。格罗庇乌斯明显也持有类似的观点……他这种令人难以理解的态度导致了此后包豪斯中画家们近乎折磨的经历……“技师们”与画家们之间的隔阂越来越大之后，康定斯基问他，“如果说你对绘画持有如此的敌意的话，为什么你还要邀请这么多的画家来到包豪斯？”

格罗庇乌斯对此无言以对。他们两个似乎是来自于两个不同的世界，说着迥然不同的语言……

与旧的思辨哲学

马克斯·比尔对康定斯基的看法,选自《康定斯基,艺术和艺术家文集》(Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler), 1955年。

……1927年,当我来到包豪斯的时候,康定斯基刚刚庆祝过他的六十岁生日,而事先我也已经就那些画家们在包豪斯所真正从事的工作有所了解。尽管校方说法是包豪斯没有绘画课,没多久,我就注意到这些知名画家在包豪斯所教授的课程和他们的绘画之间仅仅有着很松散的联系。因此,康定斯基最初教的是一门名曰“新艺术史”的书,此后,他又由此开始教授有关艺术发展轨迹的构图知识,他讲的素描课是对大量不同物品的景物素描练习,但学生们不是简简单单地模仿,而是对支撑整个物体的架构的探索。通过这一途径,学生们绘制的不过是些水平的、垂直的或是对角线式的因素,强调重点略有不同而已,或者说去勾勒些对比鲜明或圆或方的形式。

关键之处在于,整个班里的学生不是在单纯地“构图”,而是在“分析”事物,不是讲授艺术,而是训练看待事物的角度。此后,我又发现,不论“校方的说法”如何,绘画仍然在包豪斯中存在着,这里还是有些学生除了绘画,什么事情也不做。我们对此持保留意见,我

赫伯特·森尔的设计作品,为庆祝康定斯基60岁生日制作的张贴于德绍街上的宣传海报。

ANHALTISCHER
KUNSTVEREIN
JOHANNISSTR. 13

GEMALDE AQUARELLE

KANDINSKY

JUBILAUMS-AUSSTELLUNG

60.
GEBURTSTAG

Geöffnet:	Wochentags 2 - 5 nachm.
	Mittwoch u. Sonntag 11 - 1
Eintritt:	Mitglieder: Frei
	Nichtmitglieder: 50 Pfg.

们所需要的是实际结果,我们所发现的不过是极端情况下对禁果的近乎偏执的狂热罢了。甚至于有一天,我向校方这些人师们所教授的免费课程我能否也去听听课,经过协商后,我获得了去聆听康定斯基(还有克利)讲课的机会,这意味着我可以每周上一次康定斯基或是克利执教的最新课程,克利上课时学生比较多,而康定斯基则少一些,后者的艺术看起来比前者要更晦涩……也正是在这个时候,我认识了康定斯基……很重要的一点事实是,课堂上绘画并不总是讨论的重点,反而其他许多重要的问题,甚至是个人的私事屡屡被提及……准确地说,康定斯基授课的高明之处在于:他是个给予学生们重要指导的良师益友,排解学生们的困惑,改善他们评判事物、自我和他人的基本价值尺度……

瓦西里·康定斯基,“点和线到面”,1926年。

《几何点》

……在几何中,点是不可见的实体,因此它必须被定义为非物质性的,从物化角度看,几何点类似于小圆点。

但是这个小圆点却体现了不同的“人”性,在我们看来,这个点——几何意义上的点——和最终极的自我意识相关,当然对此人们有着各种各样的说法。

因此,我们想象中的几何点,是寂寞无声与宏篇大论的最终极的独特组合。

正因为这个原因,几何点可以采用写作中的某种说法,它属于语言,但又预示着安静……

保罗·克利,“艺术王国中的精确实验”,选自《包豪斯》,《建筑与造型杂志》(Zeitschrift für Bau und Gestaltung),1928年。

我们建造完一座建筑物,再去建造另一座建筑物,循环往复,但是直觉仍然是其中不可缺少的部分,没有直觉,虽然你可以做很多事情,但却做不到尽善尽美,就是说,你花很多时间可以做不同的事,可以做许多事,也可以做重要的事,但并非所有的事。

直觉和精确的研究相关,同时加速了精确研究的进程,直觉所带来的精确有时是无法比拟的,但是,精确的研究只是精确的研究,如果不考虑速度因素的话,没有直觉一切最终同样可以成功,仍然可以保持逻辑性的自我,仍然可以身处困惑而不为之迷惑。

艺术中有精确研究所应处的位置,有时候,这扇门也是打开的,18世纪末期,音乐的发展不过是当前视觉世界的前兆,数学和物理学也为我们进行精密研究提供了观察和分类的工具和规则。

有一种可敬的自我强制意识,那就是我们最初所关注的往往是功能而不是完备的形式,代数,几何,机械学都是走向事物本质的必由之路,我们应该学会如何透过表象看问题的实质,学会从根源上来理解某些事物,学会把握涌动的暗流,学会视觉艺术的发展轨迹,学会



挖掘,学会打开盖子,学会发现原因,学会分析。

我们同样应该学会适当忽视某些格式化的思维惯性,学会认识事物发展的趋势,学会分析借鉴,学会消化吸收,学会逻辑,学会组织。

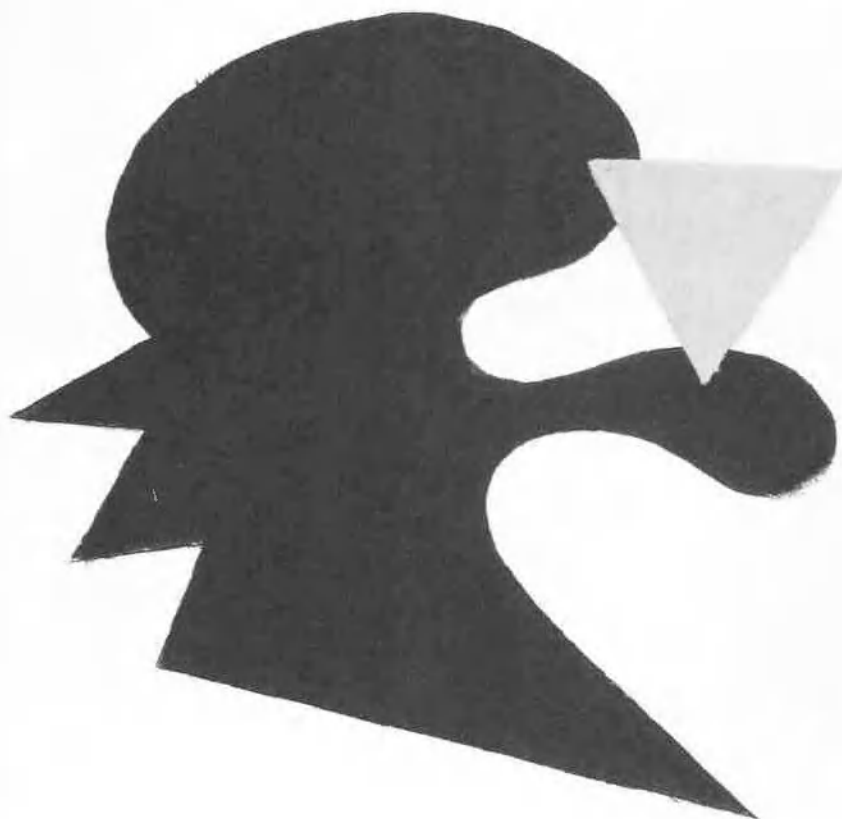
结果是原本紧密的联系变得松散,但却对事物分析得更为透彻。

一切看上去都很不错,但还是缺乏一点,那就是没有什么可以替代直觉,你可以提供证据,进行解释,寻找理由,构思,组织,但这却绝非事情的全部……

路德维格·格罗特(艺术史学家和博物馆馆长),对于美术在德绍包豪斯的重要作用的看法,选自《包豪斯的年轻画家们》(Junge Bauhausmaler)1928年。

……或许是为了适度调整过于理性化的工业技术概念的缘故,这一点在建筑和包豪斯的作坊中体现得都尤为明显,包豪斯中所有的年轻画家们都改变了原本追求抒情的,充满幻想甚至有几分怪诞的做法,他们开始试图拓展形式的局限,寻求充满神秘色彩的浪漫,在当时这颇有些令人生疑和讽刺……

(下图) 格奥尔·朗格《自由形式的绿色形式和黄色三角》,康定斯基课上的练习,1926-1927 学期。
(对页) 卡尔·赫尔曼·塞普特《构图》,1925 年,水彩画。



G. Lang

艾尔伯斯的初步基础课

特·吕克斯·费宁格,“艾尔伯斯的初步基础课”,1960年。

……我最初对于艾尔伯斯初步基础课程的印象是这样的,他向我们介绍小钉书机,这在当时并不普及,并且给我们展示了钉书机的不同用途,还提到了钉书机在美国的发展历史。我也记得他带我们参观纸箱厂(我说句实话,这对我而言是个郁闷压抑的地方),对我们讲解制造过程的值得注意之处,有好有坏(这里指的是大有改观的余地),一切就像我们在课堂上一般无二……

汉纳斯·贝克曼(Hannes Beckmann,学生)、“形成期”,1970年。

……我至今还清清楚楚地记得我第一次上初步基础课的情景,约瑟夫·艾尔伯斯带着大捆报纸走进教室,然后把报纸分发给给我们,并且告诉我们:“女士们,先生们,我们都很穷,都不是富人,我们没有权利浪费纸张和时间,我们必须学会以最少的成本获得最大的收益。一切艺术都从原材料开始,因此我们首先来探讨我们手中的材料所能做到的,我们的实验从不要想着制作某种作品开始,我们要达到的是智慧而不是美观,并且要经济有效地使用原材料,提醒大家的是我们往往想的多而做得少,我们的研究有助于我们思维的转变,赞同我的观点吗?我希望大家用手中拿到的报纸,使它变成某种有意义的事物,但不要



约瑟夫·艾尔伯斯坐在布劳埃设计的悬臂管扶椅上,照片由他的学生奥托·乌姆博拍摄于1928年。

拘泥于报纸最初的性质,如果你能够不使用刀子、剪刀和胶水等工具的话,那么更是再好不过。祝大家好运。”说完这些话,他离开了教室,留下我们面面相觑,一片愕然。几个小时后,他再次出现在教室,让我们把作品都摆在地面上。

我们摆出来的不外乎是些面具、小船、城堡、飞机、动物或是其他各种小的可爱物品。艾尔伯斯评价说这些都是幼儿园水平的作品,并且选用其他原材料的话可能会做得更好。然后他指着一名年轻的匈牙利建筑师做的极为简单的作品,报纸只是被简单地纵向折叠,像百叶窗那样竖在地上。约瑟夫·艾尔伯斯向我们解释这一作品如何巧妙地利用了材料,折叠对于报纸而言是最自然而然的,然后就可以使报纸利用其边缘竖起来。他又进一步指出平放在桌子上的报纸往往只能看得见正面,这时的报纸往往给人以慵懒的感觉,而匈牙利人的作品却给人以一种报纸在思考的一面。对于各种原材料,诸如纸张、波纹纸板、厨房用的火柴、电线、金属等等,我们都应该努力探讨其各种可能的奇妙用途。

他还向我们提供大概有九英寸长、十二英寸宽的铜盘和用于切剪金属的剪刀,而任务仍然是发挥材料原有的特性。我简单地沿着对角线从四个角把铜盘剪到中心处停下,然后再把相对的部分分别进行九十度折叠,通过铜盘中心没有剪开的那半英寸的部分维系整个作品,看上去像是四支翅膀。这种做法当然也是金属木质特性的体现,扭曲过的话则会折断翅膀。约瑟夫·艾尔伯斯对此的评论是简单化的原则在此体现得淋漓尽致,四条同样的剪口和扭曲。他又提出进一步改善的建议,艾尔伯斯评价道:“直到现在,金属的研究还主要体现在三个点上,作品可以采用某些更动态的外观,比如说像飞翔的鸟。”“为什么三条腿就可以站稳的情况下还要做四条腿呢?”……

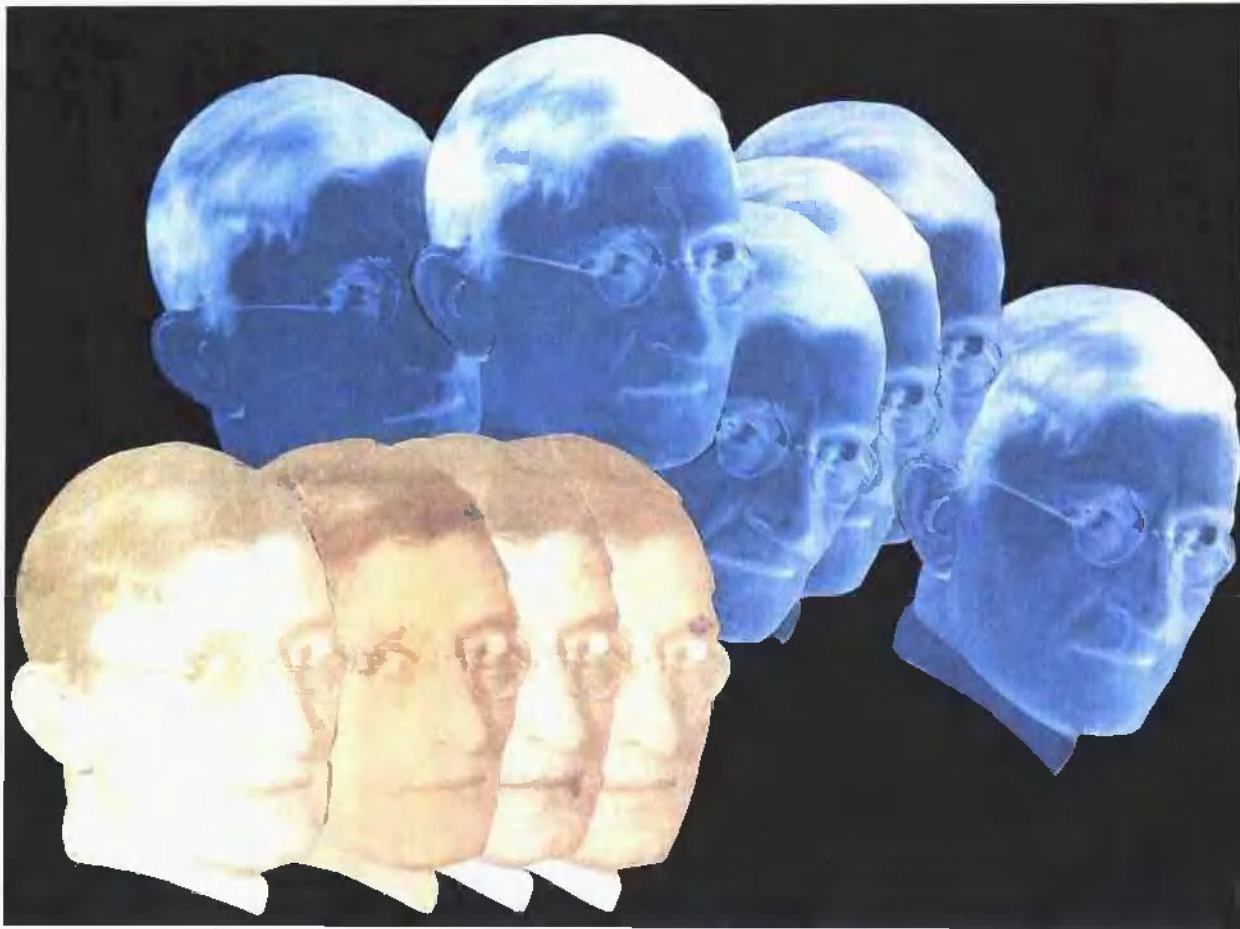
欣里希·布雷登蒂克(Hinrich Bredeneck,学生),“初步基础课程和素描”,1979年。

在1927年春天,我来到了德绍包豪斯。对我来说,学习开始于艾尔伯斯的初步基础课。在我的记忆中,艾尔伯斯发表了一番简短的演说,从整体上谈论了创作。然后他让我们开始练习,非常奇怪的练习,他居然要我们用纸做一个洞,这到底算不算真正的练习?有胆子大的学生公开宣称:“我们用牙在报纸上咬出个洞不就可以了吗?”。再一次出乎我们意料的是,艾尔伯斯回答说:“那么你就算已经做出了一个洞”,说完后他就离开了教室。尽管我们仍然迷惑不解,但是我们开始制作不同种类的洞。后来,我们开始明白他所希望的并不是我们千篇一律的解决方式。他的目的在于转变我们传统的思维方式,激发我们的创意。就我所知,这一“孔洞练习”——姑且认为这可以称之为练习——是他给我们全班唯一的练习。此后,我们都使用由艾尔伯斯所选出来或是推荐的材料进行创作,材料五花八门,无所不包,木材、玻璃、电线、塑料,不一而论,而它们在我们手中往往发生迥然不同的变化。不论是在玻璃盘子上摆放珍珠,还是对报纸视觉效果的变化,一切都是不同材料的不同组合。



阿里艾·沙伦(Arieh Sharon), 艾尔伯斯初步基础课上某三维作品练习, 1926年。材料取自一张报纸。

艾尔伯斯经常告诉每个学生……这样的话,“以少求多”、“视觉上和构造上的不同层次”或者是“材料的经济使用”。学期末,所有的学生都会被要求把他们设计的作品摆出来,包豪斯的教员们将会评价是否学生适合在学校继续学习下去,但没有评分……



Soelche in „Winkelmann und sein Jahrhundert“ das Evangelium der Humanität verkündet, „so steht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt. Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutsamkeit aufsteigt, und sich endlich zur Verkörperung des Ganzen erhebt.“ So hatte auch er seinen Blick über das einzelne Welt hinaus sein Leben zum Kunstwerk erhoben. Vom Kunstwerk seines Lebens galt nun, was er damals dem einzelnen Kunstwerk zuerkannte: „Steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bräut es eine dauernde Wirkung, es bräut die höchste hervor; denn indem es aus den ertonten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verdammende und Verwundende in sich auf und erhebt den Menschen über sich selbst, schenkt seinen Lebens- und Ertenskreis ab und verachtet ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Kommtige befristet ist. Von solchen Gefühlen würden die Erarinnen, die den sinnlichen Jupiter erblickten, wie wir aus den Beschreibungen, Nachrichten und Aussagen der Alten uns entzünden lassen.“

Am August 1890 erscheint der größte polnische Dichter Adam Mickiewicz mit seinem Freunde, dem Dichter Anton Eduard Adamic in Weimar. „Wir warteten, halb laut lachend, beinahe eine Viertelstunde, wadam Mickiewicz traute, ob mit das Herrische, in der Tat war das eine Erwartung wie die irrenden übernatürlichen Erscheinung... Da porten wir oben Schritte, Adam stierte mit Nachdruck den Herr aus Kaiserliche Luft, man hört ein Geben und ein hohes Schreiten — und kaum, daß wir uns zu diesem im Anstande kausen wirat erkundeten, öffnete sich die Luft und bereit trat — Jupiter! Wir wurde heil. Und ohne uertreibuna, es ist etwas Jupiterhaftes in ihm. Der Herr hoch, die



(上图) 摄影家戈奇手迹。一位不知名的学生制作的肖恩夫，阿尔伯斯多俱并借画。

(下图) 汉斯·包曼制。阿尔伯斯的多步基础课程。1931年。一份摄影杂志的页面变体。



贝拉·马尔蒙 (Bella Lillmann) 《中心》。包豪斯初步基础课上是练习作品，1929-30年，用剪纸和格式化的墙纸制作的拼贴画。

新老师,新作坊

奥斯卡·施莱默,1922年10月25日的日记节选。

……马塞尔·布劳埃已经自愿放弃了绘画,这一行他本来大有可为,转而去制造壁柜……

马塞尔·布劳埃,包豪斯晚间讨论课的记录节选。(下面的文字与此出处相同)

……即使我尽我的努力去做,我仍然看不出我们时代的混乱,尽管有的画家拿不定注意究竟该选择写实画风还是抽象画风,但这并不意味着混乱无序。

我们的需要是再明确不过的,可能性不过是受限于我们自身,我们应该雪中送炭,把我们自身的力量投入到原本过于简单的只从纯经济角度考虑问题的方式上……

马塞尔·布劳埃,对家具新材料的看法,1925年。

……上等木材薄板并没有得到太多专业人士的青睐,因为这种材料有些不太可靠,但是在未来的家具工业发展中仍然有着巨大的发展潜力,当然这要以灵活的方式使之驯化为前提……

马塞尔·布劳埃,“金属家具”,1928年。

……两年以前,当我完成了我第一把铁椅的制作后,我想这或许会是本人所有作品中给我带来最多谴责之声,铁椅无论在外观上,还是在质地上,都很难称得上有什么艺术性,反而

莉克·赖克, 欧洲木橱柜 1930年



是过于理性现实,很难说舒适惬意,反而是像硬邦邦的机械。

但事实与我最初的预想恰恰相反,不论是现代派人士还是非现代派人士都对我给予了很高的评价,而并不认为我的转变不过是古怪而不切实际的想法。

我最早试用的是衬拉铝,但鉴于其昂贵的价格,我不得不转而采用精密度的钢管。金属轻于木,听上去不可思议,但想想两种材料的静态特质,你也就明白了。即便是软金属,比同等体积的木头也要重上九倍,但同时前者却要比重后者硬上13到100倍。此外,金属相对而言是同质的,比木头更容易铸造成抗压的形状(比如说管子的结合处),木头受限于其不同质的性质,从而容易折断……

马塞尔·布劳埃,“金属家具与现代空间”,选自《新的法兰克福》(Das Neue Frankfurt),1928年。
……金属家具是现代住宅的必然要素,它们没有风格,因为它们的形式纯粹是为了实用的需要。今后的住宅中的空间应该不仅仅只是建筑的体现,同样从一开始也不应该单纯地去体现使用者个人的想法。

由于现在我们深受外部世界的影响,我们比过去更容易改变我们生活的方式,顺理成章地,我们身边的环境也应该对环境的变化有所体现。因此,我们希望家具、房间、建筑由不同的部分组成,可以以各种可能的方式进行随意拼装组合,家具,甚至是墙壁,都不再是庞大而





(上图) 马塞尔·布劳耶，镀铬管和金属管制作的椅子，1928年，由帕纳行漆家具公司大批量生产。
 (上图右) 马塞尔·布劳耶，镀铬管和金属管制作的椅子，1926-27年。
 (下图) 赫伯特·穆尔，布劳耶金属家具的装饰手册封面，1927年。插图和文字表明的是金属椅腿结构一面，布劳耶在宣传手册中写的这段话第203页。

BREUER METALLMÖBEL

ELAST. ROCKENLEHNE

ELAST. ARMLEHNE

ELAST. SEITENLEHNE

ELAST. KREUZSTOTZE

ELAST. SITZ

不可移动的,相反,它们应当是可拆卸的,能组装的,它们不会阻碍搬动或是视线的穿过,房间不再是一成不变的作品,因为房间里一切要素都是可更换的,你可能会得出这样的结论,某些适当的、可用的物品适用于任何需要它的房间,就像自然界的有机物、人和花。生产过程显示无论是在戏院、礼堂、画室、餐厅还是卧室的家具都有着共性和相似的制作方式。

在众多制作家具的原材料中,我特意选用金属来符合上文所说的空间性,原本笨重的、矫饰的、加装着垫子、弹簧、面子等的、舒适的扶椅,现在被用布和弯铁管制作的、结构紧凑的“新品种”所替代,椅子所使用的金属,尤其是铝,极为符合延展性和重量轻的需要,雪橇般的造型让家具也很容易搬运,并且每一把椅子都由标准化的不同部分组成,这保证了你可以随意拆卸安装,而这些金属家具也只是当作生活必需品来制造的……

朱斯特·施密特,《我的包豪斯经历》(How I Experienced the Bauhaus)节选。(日期不明的打印稿)

……作坊发展得越完备,包豪斯的教学效果体现得越明显……讨论和理论研究所带来的兴趣就越大,作坊是可以自我促进的健康肌体。

生产在此变得更为重要,学生们已经学习并掌握了基本的技巧,实验成为了令人高兴的活动,幸运的是,一切与真实生活也结合在了一起,并且得到了人们的认同,从而正确的创作道路也就由此而生。

马塞尔·布劳埃的第一把椅子,是让人充满兴趣与好奇的表现派风格的雕塑,他进一步把椅子用金属制作而成更是引发了轰动。

而约瑟夫·艾尔伯斯则更喜欢使用玻璃,他到垃圾堆去寻觅可用的原材料,混在一起的玻璃碎渣,瓶底,金属片组合在一起形成了令人惊奇的玻璃作品,正是从这个有几分怪异的开始,他发展组织了后来的彩色玻璃作坊……

威尔海姆·劳兹(Wilhelm Lodz,学生),对德绍金工作坊设计作品的看法

……设计之前作坊内部先进行讨论,讨论的主持者往往是莫霍利,克里斯蒂安·戴尔(Christian Dell)或使他的继任者给与相关的技术支持,这些作坊的讨论……通常类似于集体协商,我们彼此交换关于要制作的物品功能的相关知识,以茶具(咖啡壶)为例,我们将会知道世界各地沏茶或是泡咖啡的一般方法……

我相信莫霍利·纳吉有着与手工艺人所截然不同的创作理念——这里所说的手工艺人,不是说用双手制作一切事物的那些匠人,而是指那些熟练地掌握手工艺和工业设计技巧的创作人员——由于他过人的能力和技巧,他会监督那些手工艺人,并且影响到物品的设计过程,在这里究竟是制作纯手工作品还是可以大批量投入生产的工业模型则在所不论,无论哪种情况下,他都严格地按照工业流程进行……



（上图）威索·瓦根奇设计。一套玻璃茶具的部分。1922年，由耶拿斯科特玻璃公司大量投入生产，并且生产活动持续了多年。

（下图）约瑟夫·莫尔设计。由四个玻璃杯组成的茶具。1926年。

纺织作坊

根塔·斯托尔策,对纺织的看法,《起点杂志》(Offset. Buch und Werbekunst),1926年。

……由于机械织布机的发展还没有达到完全可以替代手工织布机的程度,并且准确地说人类创作需要某种程度上还必须通过手工织布机来完成,因此我们仍然关注着手工纺织术,同样手工织布机可以允许不同形式和变化的存在,这使得我们可以先通过手工织布机的实验,成功之后,再进一步投入机械工业进行大规模批量生产。

由于织物的用途有异,目的也各不相同,下面列出一些织物的种类:

遮盖物或窗帘:它们可以轻松地移动和更换,以符合每一个人在形式和色彩方面的不同品位和需要。

地毯:房间整体布局的重要组成部分,并且经常起到重要的作用,其形式和色彩往往创造出二维的视觉效果。

坐垫:需要吸引人的外观效果,以达到和其他物品水乳交融的一体效果。

墙壁装饰物:不能仅从功能角度来讲,还应适用其他的标准,它们存在于一个纯自由的艺术表达领域中,但是这却产生于纺织业……

安妮·艾尔伯斯,“纺织作坊”,1938年。

……纺织作坊的学生们开始关注实用效果是个有趣的转变过程,最初的时候,他们是如此深陷于材料本身,或是致力于研究其不同的处理方式,根本无暇他顾什么实用效果,但是现在,形式的自由发挥变成了理性的构思,因此,课堂上引进了更多的有关纺织机械的学习,同样还有毛线的洗染,所有可能性在经过详加探索之后,确定明确的用途起到了明显的作用。

材料的物质性也引起了大家的兴趣,反光的和吸声的材料被研制出来,吸引大规模的消费群体的意愿促发了从手工作业向机械作业的转变;手工制作只是为了试验,机械制作则是为了大批量的生产。

工业界对此的兴趣也形成了……

海伦妮·诺妮·施密特,《Vivos voco》,1926年。

为什么我们要持续关注于纺织的发展,而不是去寻求某种能够完全替代的,性质相同的材料呢?理想的材料应该可以洗染,可以拉伸,可以做成任意大小,可以轻松分割,柔软,便宜,从而无需受限于当前纺织技术的发展水平……

或许将来的某一天,我们真的能够有这样的新材料,但是这一任务应该属于化学厂家和大学的研究所,一旦新材料研制出来,并且可以低成本、大批量地生产的话,或许纺织工业的时代也就该告一段落了。



夏布·出格，手工织成的地毯。



(左下图) 约瑟夫·阿尔伯斯·瓦茨尔曼，装饰设计图样，《美国》，拼贴水彩画。
(右下图) 冈特·拉姆博，布样样品，1950年。



俄瑞 斯托尔茨设计的白手悬挂的饰物 1927年 水彩画。



图 10-1-1 包豪斯——装饰艺术 装饰画

图文作坊

赫伯特·拜尔,“简单化的铅字”,1925年。

……他致力于创作某种简化的印刷字体。

1. 这种字体应体现出未来的发展趋势;
2. 所有的字母都小写的话,一切将会更容易辨认,成本也更低廉;
3. 为什么发音相同,写法却不同,比如说A和a,为什么要搞出大小写的区别,单纯的小写字母就已经能够满足我们的基本需要?

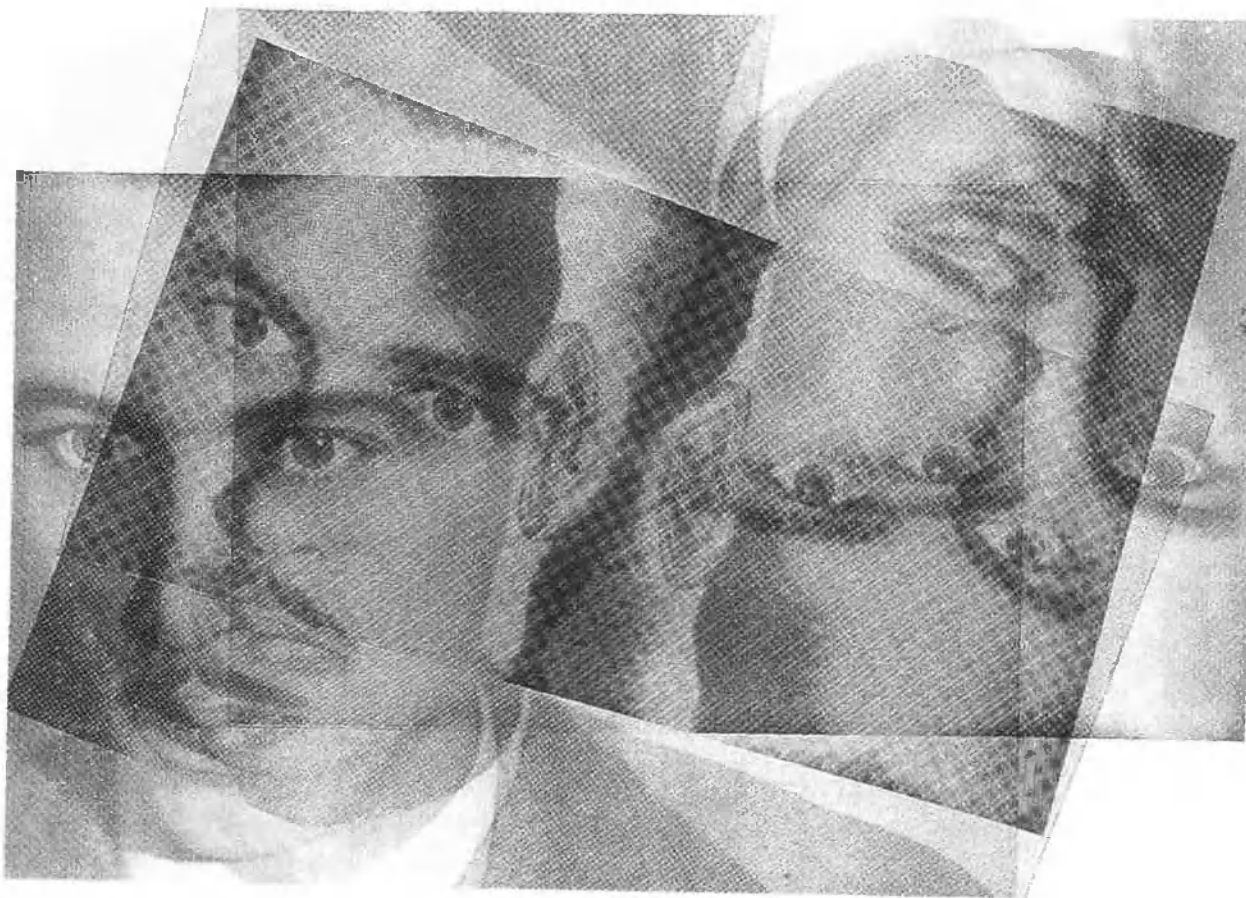
赫伯特·拜尔,德国摄影协会获奖演说摘要,科伦,1969年。

……我是在1921年来到了包豪斯,现在我们所说的“视觉艺术”引起了当时的我极大的兴趣,而我此前的经历是为商业书制作插图。

在魏玛时期,包豪斯就有专门的平板印刷作坊,但学校没有专门为图文设计而设立的作坊,我加盟的是壁画作坊,这也是后来我创作各种形式的塑料制品时关注的重点。

在当时,包豪斯正在发生极大的转型,从手工艺技术占据主流地位走向格罗庇乌斯以一句

赫伯特·拜尔,以他本人肖像制作的明信片,1926年,摄影蒙太奇。



口号式总结的思潮——“艺术与科技，新的统一”。

不论是艾尔·里西茨基的作品，还是莫霍利·纳吉的科技新想法，都给了我极深的印象。所谓包豪斯的形式大师，我开办了印刷广告作坊，在那里我们可以试验新的技术……

包豪斯的与众不同之处在于，这里你可以立刻实现自己的想法，而无庸顾及社会对此的评价是对还是错，甚至可以说，随着在设计中功能成为新的评价标准，我们最主要的考虑已经变成如何实现最初的目标。对周围的环境有看法要表达的话，想引起别人的注意也并非必须通过广告。从印刷术向摄影术的飞跃显得顺理成章，就像印刷术是把人类的想法有形化一样，摄影术则是把显示转变成可读的形象。在包豪斯，我们不再是“为了艺术而艺术”，而是关注于具体而微的交流……

在那个时期，我年纪尚轻，资历尚浅，对艺术世界的不同趋势也知之不多，你可能会问，为什么在包豪斯这一切会成为现实？答案是我当时的行为更多地是受到本能意识而不是理性因素的驱使。同样，我为了支持自己的做法，还在包豪斯进行了一定的艺术指导。大多数包豪斯的学生当时的确是一贫如洗。我见过达达派的画作，也在纯属偶然的情况下见过科特·施维特斯本人。达达主义的影响在舞会宣传海报上，邀请函上和生日贺卡上随处可见（不论是个人还是公众宣传之用都是如此）……

但当需要有效地解决复杂的实际工作时，比如设计杂志的封面，我仍然必须在创造性和实用性之间寻求某种平衡。

在给包豪斯1927年11月份的杂志设计封面时，我想通过一种不借用文字的方式来表达杂志中的某些内容。包豪斯奉为信条的基本模式和符号系统，都在手工艺人手下和杂志中完美地融为一体，这种蒙太奇效果，颇为类似于摄影……

赫伯特·拜尔，对印刷与广告设计的看法，1928年。

……今天，广告已经成为商业竞争所不可或缺的要害，此外它也是……一种文化表达方式和一种经济成分，因此这也成为那一时代的标志……

功能性广告的设计应当建立在心理学和生理学的规律之上，现在的广告几乎是排他性的纯客观方式，但正因为如此，无论是效果的估算还是可能的目的都很难称得上精确……这些因素也促使了建立在更广泛的基础之上的广告学的产生，印刷术也包括在其中……

朱斯特·密特，对建筑的看法，1928年。

1. 在我印象里，几乎每一个人都把“艺术”和“雕塑”这两个词联系在一起，由于大家对于“艺术”都有自己个人的见解，所以我们往往拒绝了其他所有原本可能和“艺术”关联在一起的概念；2. 我们并不打算把建筑、雕塑和绘画三者合而为一，它们既然已经被分开，那么就不应该再被生拉硬拽在一起！……



1. Hauptbahnhof
 2. Hauptbahnhof
 3. Hauptbahnhof
 4. Hauptbahnhof
 5. Hauptbahnhof
 6. Hauptbahnhof
 7. Hauptbahnhof
 8. Hauptbahnhof
 9. Hauptbahnhof
 10. Hauptbahnhof
 11. Hauptbahnhof
 12. Hauptbahnhof
 13. Hauptbahnhof
 14. Hauptbahnhof
 15. Hauptbahnhof
 16. Hauptbahnhof
 17. Hauptbahnhof
 18. Hauptbahnhof
 19. Hauptbahnhof
 20. Hauptbahnhof
 21. Hauptbahnhof
 22. Hauptbahnhof
 23. Hauptbahnhof
 24. Hauptbahnhof
 25. Hauptbahnhof
 26. Hauptbahnhof
 27. Hauptbahnhof
 28. Hauptbahnhof
 29. Hauptbahnhof
 30. Hauptbahnhof
 31. Hauptbahnhof
 32. Hauptbahnhof
 33. Hauptbahnhof
 34. Hauptbahnhof
 35. Hauptbahnhof
 36. Hauptbahnhof
 37. Hauptbahnhof
 38. Hauptbahnhof
 39. Hauptbahnhof
 40. Hauptbahnhof
 41. Hauptbahnhof
 42. Hauptbahnhof
 43. Hauptbahnhof
 44. Hauptbahnhof
 45. Hauptbahnhof
 46. Hauptbahnhof
 47. Hauptbahnhof
 48. Hauptbahnhof
 49. Hauptbahnhof
 50. Hauptbahnhof
 51. Hauptbahnhof
 52. Hauptbahnhof
 53. Hauptbahnhof
 54. Hauptbahnhof
 55. Hauptbahnhof
 56. Hauptbahnhof
 57. Hauptbahnhof
 58. Hauptbahnhof
 59. Hauptbahnhof
 60. Hauptbahnhof
 61. Hauptbahnhof
 62. Hauptbahnhof
 63. Hauptbahnhof
 64. Hauptbahnhof
 65. Hauptbahnhof
 66. Hauptbahnhof
 67. Hauptbahnhof
 68. Hauptbahnhof
 69. Hauptbahnhof
 70. Hauptbahnhof
 71. Hauptbahnhof
 72. Hauptbahnhof
 73. Hauptbahnhof
 74. Hauptbahnhof
 75. Hauptbahnhof
 76. Hauptbahnhof
 77. Hauptbahnhof
 78. Hauptbahnhof
 79. Hauptbahnhof
 80. Hauptbahnhof
 81. Hauptbahnhof
 82. Hauptbahnhof
 83. Hauptbahnhof
 84. Hauptbahnhof
 85. Hauptbahnhof
 86. Hauptbahnhof
 87. Hauptbahnhof
 88. Hauptbahnhof
 89. Hauptbahnhof
 90. Hauptbahnhof
 91. Hauptbahnhof
 92. Hauptbahnhof
 93. Hauptbahnhof
 94. Hauptbahnhof
 95. Hauptbahnhof
 96. Hauptbahnhof
 97. Hauptbahnhof
 98. Hauptbahnhof
 99. Hauptbahnhof
 100. Hauptbahnhof



Die Welt der Baukunst ist die Kunst der Arbeit und der Kunst der Arbeit
 Die Welt der Baukunst ist die Kunst der Arbeit und der Kunst der Arbeit



1. Hauptbahnhof

Die Welt der Baukunst ist die Kunst der Arbeit und der Kunst der Arbeit
 Die Welt der Baukunst ist die Kunst der Arbeit und der Kunst der Arbeit

(上图) 米斯特·施密特，柏林城市办公室分发的宣传品封面和网页正文，1931年。
 (下图) 米斯特·施密特，设计杂志《新式》(Werkbund出版)封面和目录页，1926年11月。

DIE FORM

ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTENDE ARBEIT

VERLAG HERMANN RECHENDORF, BERLIN W 35

NOVEMBER: 1926
HEFT 1 14
JAHRGANG: 1

DIE FORM

ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTENDE ARBEIT

Die des Deutschen Werkbund herausgegeben von Walter Gropius / Verlag Hermann Rechenrdorf, Berlin W 35, Lützowstraße 103-104

JAHRGANG: 1926
HERFEBRER 1926

INHALT:

- Werte und Wirtschaft von Dr. Eugen Kasper, Berlin
- Deutsches Kunstwerk von Herbert Ritt, Berlin
- Die Leipzigerische Kunstschule von F. A. Lutz, Berlin
- Die Kunst und ihre Aufgaben von Marling Durr, Berlin
- Die Kunstschule von F. A. Lutz, Berlin
- Synthese: Zusammenfassung der Fachlichen Arbeitsgemeinschaften (Pfeifer, J. V.)
- Mitteilungen des Deutschen Werkbundes

Mitteilungen des Deutschen Werkbundes sind die wichtigsten Nachrichten und in jedem Heft 1926 herausgegeben. Walter Gropius, Berlin W 35, Lützowstraße 103-104

Das Preisverzeichnis umfasst die Preise für die Jahrgänge 1926-1927. Preis für Einzelhefte 1,50 Mark, für Jahrgänge 15,- Mark. Abbestellungsfrist: Wintersemester 1926/27. Bestellen Sie bei: Hermann Rechenrdorf, Berlin W 35, Lützowstraße 103-104

NEUE KLEIDER
MOLLE MIT GAS GEWENTEN
PARISPOLICE CAL BARBER



赫伯特·拜尔 海报是海报传单册子的封面，1926年。



包豪斯戏剧

汉斯·菲士力 (Hans Fischli)

……无论施莱默团体(他戏剧作坊的学生们)是走在餐厅里,还是坐在餐桌旁,回头率都极高,首先他们的外表很夸张,其次他们用普通的玻璃杯喝牛奶,但是遗憾的是,我从未以这种方式见过施莱默本人……通常,无论他是坐着谈话,吃饭还是喝水,站着,走着或是展示某些东西……看上去他就像是刚刚从他画作中的某个地方度假归来一般,对我来说,施莱默大师更多的时间是和学生们在一起……

奥斯卡·施莱默,1925年7月13日日记节选。

……画我的最后一幅画!最后一幅画,我的想法过于时髦,因此也就很难再急促从事绘画创作,艺术危机已然紧紧地捕获了我的心灵……舞台!音乐?都是我的最爱,但同时,这一领域极大的包容性……完全自由的想象力,那里,我可以面目焕然一新,可以走抽象表达之路,一切的一切都没有任何问题,那里,到我老的时候,我可以获得巨大成功,那里,我可以摆脱我在绘画创作中的两难境地,后来我从心底里就不赞同的所谓艺术性的老路上去……

奥斯卡·施莱默,“芭蕾数学”《Vivos voco》,1926年秋季九月号。

……让我们停止对机械化的抱怨,转而享受一番数学所带来的快乐吧!这里所说的数学,不是教室中使学生们汗流浹背的数学,而是艺术上的模糊数学,它对于艺术和感觉转变成为具体的形式来说不可或缺,它让无意识和潜意识上升成为清晰的意识,“数学是种宗教”(诺瓦利斯),因为数学处理的世上是最极致的、最精妙的和最优美的事物,唯一称得上危险的不过是它可能把感觉和下意识扼杀于初始阶段,数学不仅需要校长的雄心万丈,也需要艺术家们的机智,如果现在的艺术家们能够喜欢机械,喜欢科技,喜欢组织,那么他们就会寻求精密而不是模糊,而这一切不过是源于艺术家们对摆脱困扰和对艺术形式的追求,而如果他们依然故我地坚持旧时的艺术形式,那么这可以看作是他们对原有形式和规则的尊敬,当从斯特拉文斯基(美国作曲家,生于俄国)回溯到巴赫,佩戈莱西(意大利作曲家),布索尼,再到莫扎特,对绘画而言则是追寻到人物画所产生的时期,一切都体现了对于安全稳固的传统的遵行,如果“超越能够让我们走到智慧的王国的话”,同样也有许多胆大妄为的开拓者不停止地在探索着这一艺术的前沿阵地,在天地间纵情驰骋后到重归现实,弗雷克对于当今艺术的定义说道,我们正在处理“思辨学上的限制”,有些自相矛盾,但是这种限制就是我们所说的形式、外观、法则、数学。

在具体的舞蹈领域也发生了类似的变化,老式的芭蕾是否可以被看作是古典艺术的怀疑早已不复存在,具体的训练课程,芭蕾舞设计术也经过了几个世纪的发展,而这种“限制下的自由”仍然有着无数的拥趸,那位百分之百俄国血统的天才在舞蹈中结合了法国传统之后获得了巨大的成功,问题也就随之而来,校长的纯粹表现主义的倾向是否只是历史垃圾中貌似可取的部分,而真正的精华却被令人可惜地遗弃了,达尔克罗兹(瑞士作曲家,音乐教师)首创,拉班组织,再到玛丽·维格曼所加以发展的事业,就非常有意义,但内格罗,爵



特·勒克司·费宁格,“包豪斯舞台兵粹物图”,1928-1929年。

士乐手,完美的踢踏舞者,他的加入是否应该呢?问题在于到底是艺术家还是演出家?是伦理观念还是审美倾向?话剧的评判价值标准应该如何?应该是少数的睿智学者,还是观着戏剧从中寻求乐趣的芸芸众生?

……我自己喜欢以肢体语言表现的,有数学韵律的舞蹈,进一步讲,我喜欢从最简单的ABC开始,因为这样我可以看到简单的力量,而所有的重大革新都由此而生,简单明了,作为一个要素理解,变化多端的具体发展以此为基础;简单明了,作为纯洁的心灵,完全消除了形形色色的电子束缚,为未来的发展提供了重要的借鉴,同样,舞蹈也需要凭借此来表达感情,展示人内心的灵魂活动。

人本身就是个由血和肉有机组成的机械,但同时又是具有情感和智慧的双重产物,但这一切较之外化的艺术表现的双重性而言更容易达成和谐统一……

我想说的是舞蹈中的那些创造都产生于空间,或者说是源自于空间感。空间,像所有的建筑一样,包含着不同的要素,要素之间又有着各自的比例,如果不刻意地去违背自然的规律,它不过是相对的抽象而已。空间,如果认为它可以影响其中的一切事物的话,同样也可以影响舞蹈者的动作,通过舞蹈动作,舞者形成了自己的立体空间,并且超越了基本的几何意义上的空间,垂直、水平、斜线、圆、弧都无法比拟,如果能够把舞者的舞蹈动作固化的话,那么我们就可以更直接地看出这一立体空间与平面空间之间的联系,舞者的身体可以向我们展现自身的“数学”,完全摆脱身体的生理限制,这有些类似于体操和杂技,而那些辅助性的工具,比如用于水平的用以保持平衡的扒杆和垂直的高跷,都可以看作是“体态延伸的工具”,它们通过舞者身体的线条,来表现生命的空间,而这一空间所表现的内容在三维空间是由球体、柱体和管状体组成的,它也表明了形成三维空间这一“服装”的方式,没有任何现有风格的影子,但却又客观地体现了绝对全新意义上的设计风格。

如果我们把当时科技的巨大进步所带来的种种便利因素(以精密仪器、金属或玻璃质地的科学研究设备,外科手术中使用的假肢,奇妙的潜水装备和军装等等为代表)也考虑在内,并且我们如果想到把这些纯理性的物质时代的产物,应用到看似非理性的艺术创作领域的话,那么美妙的形象就会从霍夫曼帝国或是中世纪的人们所认为的孩子们的玩具那里浮出水面,我们所处的这样一个以实用主义至上的时代,人们往往没有时间去娱乐,有时根本就想不到这一点,残留的欲望不过是些肤浅而庸俗的事物,我们的时代,宗教在消亡,集体的概念在消退,一切卓越的事物都在消失,人们所能享受的只有暴力、色情或是夸大其词、矫揉造作的艺术品,而艺术的奥秘往往会被添加上宗族或秘不可宣的标记,因此,新时期的艺术采用科技和新材料就变得合理而必要,因为这可以保证我们更好地表现精神的、抽象的、带有玄学和宗教色彩的内容。

一开始形成的是“三人芭蕾”……之所以以“三”冠名,是因为它由三个舞者表演,并且伴奏和舞台结构也由三个部分组成,并且形成了一个舞蹈、服装和音乐组成的有机整体,芭蕾

的别具一格之处在于其色彩斑斓的二维服装造型,舞者处于由基本的数学造型组成的环境之中,而相应的肢体语言又在空间中得以体现。“三人芭蕾”,避免了呆板的机械化,避免了荒诞怪异,避免了英雄史诗般的哀婉动人,而是体现了一种和谐,类似于“时事讽刺剧”,而德绍包豪斯的戏剧系无论在理论研究还是在实践探索上都与此相关。我们最迫切的愿望是创作出有趣而吸引人的芭蕾舞剧……

奥斯卡·施莱默,“舞蹈演出陈列室”,1927-1928年。

(18个模特)在某些方面比真人略大,并且配有特制装备可以随意搬动,人物色彩鲜明地一个接一个地排满了12米宽的舞台,模特的脑袋可以拆卸,并且能够互投……注:那些搬动这些模特的人必须身穿黑色长袜,脑袋上带着面具……

……(模特们)表演着芭蕾舞剧,很有意思的是,它们穿的都是军装,并且灯光变化更加强了舞台的色彩效果……

乔治·施密特,对施莱默舞台剧的看法,1929年,《巴斯勒国家报》(Basler National-Zeitung), 1929年4月30号。

……这些人物的步态——三种人物色彩——三种人物造型,一切都水乳交融地结合在一起,黄色,脚尖踏地跳,红色,大步走,蓝色,安静地走……

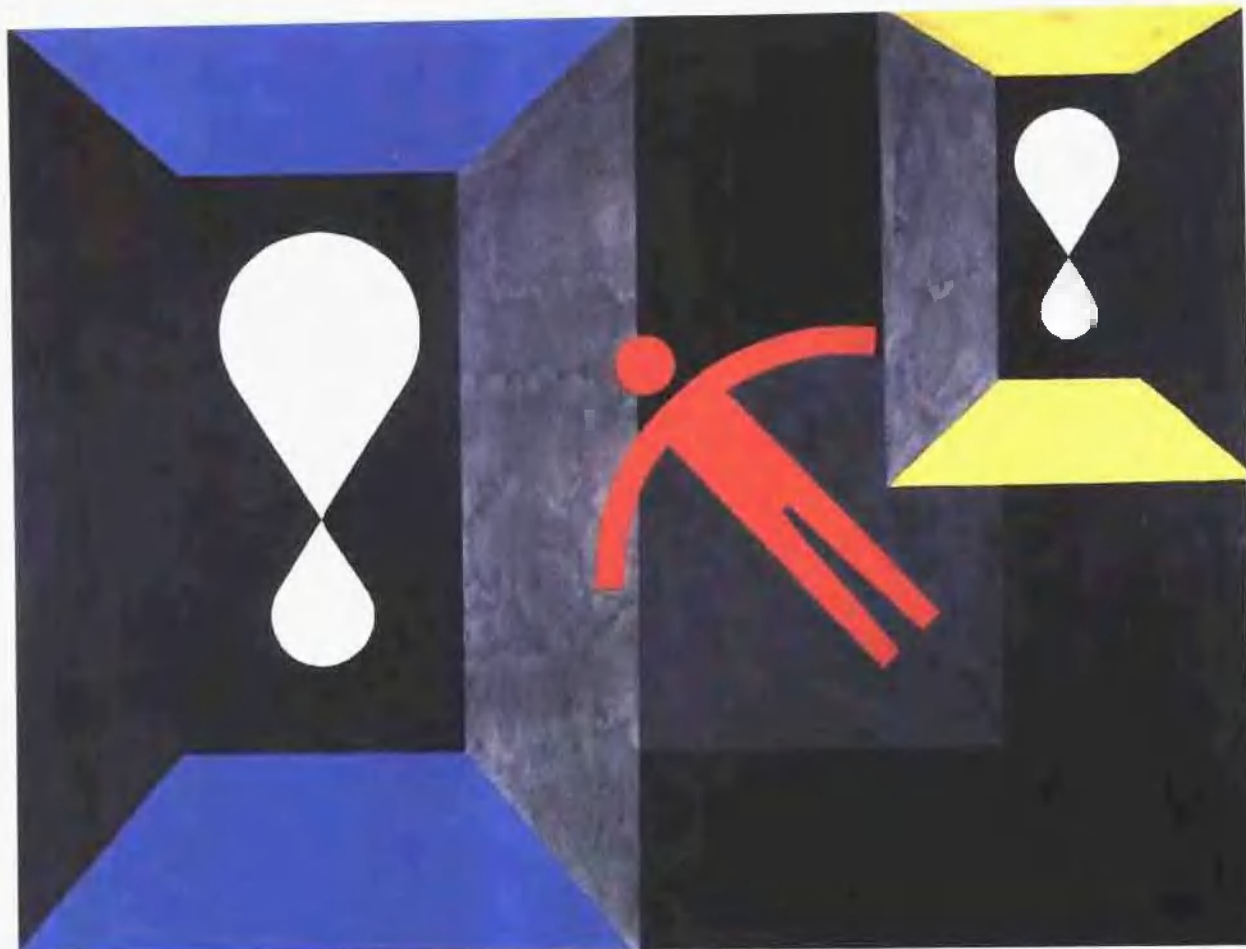
奥斯卡·施莱默,在给妻子的信中,他这样谈到庆祝德绍包豪斯校舍建成一周年的“主题晚会”,1927年12月1日。

……我们在准备一出悲喜剧,“魏玛事件”该剧由高潮,冲突部分组成,剧中的一切都有其特定的含义,比如,梯子为“感觉之梯”(莫霍利语),梯子由不同的材料做成,香肠,电线,扫帚,羊毛等等,每一级都不一样,莫霍利实际上在讲授初步基础课程的时候就制作过这样的“感觉之梯”,一块木板上摆着各种各样的原材料,你必须用你的手指去“感觉”,去作画,而眼睛还需要是闭着的……一切非常有趣,现在我们要拿发生过的事情开玩笑……自然而然地我们都通力合作,梅耶和他后来的建筑系反应尤为激烈……

特·勒克司·费宁格,对施莱默戏剧系的看法,1960年。

……对大规模的演出活动,施莱默往往会找很多的人来帮忙,而且数目多的令人吃惊,但在戏剧课堂上,学生很少,所以一般来说,活动局限于舞台面具,服装和其它道具的设计和制作,以及筹划,指导和共同从事芭蕾舞编排和戏剧框架的大致勾勒,后者也在施莱默领导的一个委员会上加以讨论……

我作为一名施莱默的崇拜者,满腔激情并且涉世不深,所以我无法理解为什么他会如此轻易地作出妥协并且是向那些并非专家或者对戏剧所知甚少的所谓多数人妥协,我无法理解他为何一言不发,我希望他能够更坚定地坚定自己的立场……他是我所遇到的最才华横溢的剧作家。



(上图) 瓦西·康定斯基、康定斯基，“超人”（1925年，阿波利奈尔和康定斯基合作）
(下图) 海因茨·西泽，北美洲的原始艺术展（1927年）



汉纳斯·梅耶和新的建筑系

汉纳斯·梅耶,“新的领域”,1926年。

……建筑是技术性的而不是审美意义上的,艺术性的设计往往不符合建筑的真正目的和应有功能,理想化的讲,建筑的设计要素在于设计出有生命的大机器,它可以吸热、挡光、清洁和遮风避雨,为家庭主妇提供车辆维护、作饭、收听收音机等便利,当然性生活和家庭生活也要在其中进行,以上是房屋设计的决定性因素,房屋就是以上因素的综合体。(房屋的舒适程度和所获得的赞誉并非是住所的真正创作目的,首先,住在里面的是活生生的人,并非波斯地毯;其次,房屋的设计取决于主人的态度,而非墙壁!)

……无论是独立建筑还是建筑群,保持材料原色和表面纹理是最自然不过的事情,这一注重功能性的建筑理念从各个角度引导了纯粹的建筑风格,而纯粹的建筑是新世界建筑形式的特色,建筑形式对任何国家而言并非单一,它体现了大都市化和国际流行的建筑理念,国际性是我们时代的特色……

沃尔特·格罗庇乌斯,致汉纳斯·梅耶,德绍,1926年12月8日。

……在卡特·斯塔姆(荷兰建筑师)第一次拒绝我的邀请时,其实并不想离开荷兰,但当我知道你在这里之后,我迫不及待地想知道你是否有兴趣加盟包豪斯……事实上学校对教员没有太多的限制,他的授课内容完全取决于本人,无论如何,我希望建筑系在尽可能短的时间里建立起来,而我则非常希望你能够接受我们的邀请……

汉纳斯·梅耶,致沃尔特·格罗庇乌斯,1927年1月3日。

……目前,我是否开始一项新的工作完全要看这项工作是否适合我,以及我个人的发展趋势,你所提供的工作最吸引人的地方在于我可以和年轻人在一起,同时更令我向往的是能够给予年轻的建筑师们以专业系统的训练,作为一名坚定的集体主义者,工作团队的精诚合作精神也是我一直追求的。

但是,对于我在包豪斯所可能从事的工作,我脑海中还没有清晰的概念,我连一个学生都不认识,更不要说对他们的能力有所了解,除了你及康定斯基、莫霍利、施莱默和布劳埃等大师的谈话对我的启发,一切的了解还只限于皮毛,我所看到的只有报纸上对于包豪斯校舍开幕式的只言片语,而且我对于建筑的主体部分还持否定态度,我所能接受的不过是那些给以后的发展留有空间的部分,比如,钢筋水泥结构的校舍,金属质地的家具,施莱默那个剧场的某些部分,康定斯基的教学风格和你的初步基础课程,包豪斯的大多数事物让我不自然地想起宗派之别和纯美学意义上的建筑风格,你作为现实主义者,肯定会比我更强烈地感受到这一点给建筑带来的不良后果,因为我作为局外人,并且对于建立包豪斯的最初动机一无所知,或许会有很大的误解……

汉纳斯·梅耶,写给包豪斯的应聘简历中节选,1927年。

……我所理解的建筑是一个集体的概念,这其中没有任何纯个人的因素,只是为了满足生

活的需要,设计中所应遵循的原则是最大程度的实用和最低的成本付出,在两者之间寻求最优组合。

沃尔特·格罗庇乌斯,在1927年《包豪斯》一书中写道:

……住宅是有机的整体,它包含许多独立的功能~建筑意味着生活的有序化,但决大多数人都有着相似的需求,因此以统一和相似的模式来满足他们的大部分需要就显得合理和经济~房屋标准化并不会限制文化的发展,准确地说这反而是文化发展的前提……因为这是社会有序化和更高文明开始的标记……

汉纳斯·梅耶,致威利·鲍迈斯特(抽象画家),巴塞尔,1927年2月13日。

……在重新考虑过后,尽管还是有着种种顾虑,这一次我接受了包豪斯的邀请,无论如何我有种感觉,我正处于一生中转折点,我发现自己在从右翼分子变成左翼分子,换言之,带着某些无政府主义色彩的新生活就要开始了!……也许我要和奥斯卡·施莱默交换房子了……期限为一年……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·艾姆登,1927年4月17日。

……再一次在汉纳斯·梅耶的指挥下,房间里进行了大清扫……现在屋子里住的是梅耶一家人,原来墙壁上挂的装饰物都被取了下来,家具也都换成了可以随意拆卸的那种类型……

奥斯卡·施莱默,致奥托·梅耶·艾姆登,德绍,1927年4月17日。

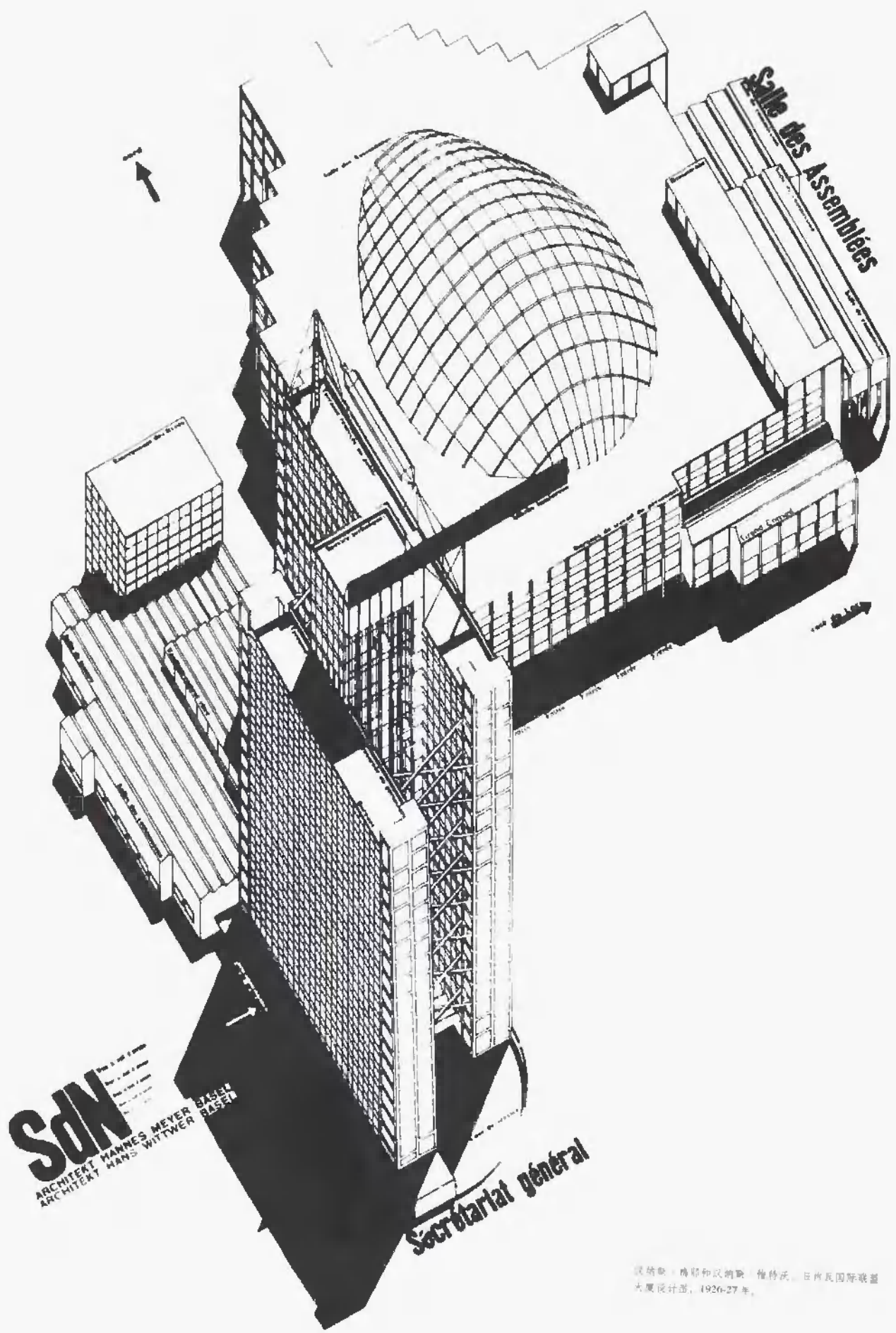
……他所信奉的建筑信条是“建立在需要之上”,但是从最广泛的意义上讲,决不可忽视精神上的要素,他说过这里给人印象最深的是我和莫霍利的作品,尽管作品的内容并不是房屋,尤其是我绘制的抽象作品深深地打动了……克利对他并不感兴趣,认为他精神恍惚,费宁格也是如此,康定斯基则由于自身理论的原因对其并不反感,尽管他对某些事物非常苛刻,但某种程度上讲他在本质上与莫霍利最为接近……穆希新设计的铁房子并不符合他的胃口,因为房子没有多少是用铁建造的,格罗庇乌斯则非常高兴找到这个志同道合的伙伴……

汉纳斯·梅耶,致威利·鲍迈斯特,德绍,1927年11月24日。

……四个星期以来,我们家餐厅的墙上一直挂着你的大作……我一直想念着和你们在一起的日子,除了极个别别人以外,这里的每一个人都过着一种完全独立的生活,而表面上却装作有着统一的目标,一举一动都是为集体的利益……很奇怪,我居然在内心中和那些年迈的大师们有着一种认同感和亲近感,比如:康定斯基和克利,自然还有我很少看得见的奥斯卡·施莱默,格罗庇乌斯和我根本没有任何关系,我们无法相互理解,这可能是个无法改变的遗憾……

汉纳斯·梅耶,致阿道夫·贝恩,德绍,1927年12月24日。

……我收到你的信了,在信中你向我询问有关联邦德国工业联盟的联邦学校的有关情况,我很抱歉地告诉你我和我的建筑系早已名存实亡,只是在简单地从事客户的委托业



Salle des Assemblées

Secrétariat général

SdN
ARCHITECT HANRES MEYER
ARCHITECT HANS WITTWER
BASEL

图例：梅耶和汉斯·维特沃，日内瓦国际联盟大厦设计图，1926-27年。

务……近三、四年以来,我们更多地只是停留在理论上的研究,无奈地看着格罗庇乌斯私人建筑事务所频繁的业务活动,我们面临着和包豪斯相似的困难,不仅仅是我本人而且其他同事们也都不想沿着老路走下去。

在当前的环境下,如何把仅仅接受客户的委托上升到真正意义上的建筑系所应从事的活动,而非仅仅停留在沽名钓誉上,这对我而言是一件可望而不可及的事情……

我可以把这个事实上的建筑委托承接活动当作“德绍包豪斯的建筑系”运作下去,而我则在其中担当“领导者”的角色,对我们而言,唯一重要的事情是保全我们的建筑系而非一再、再而三地对格罗庇乌斯私人建筑事务所的活动听之任之……

奥斯卡·施莱默,致塔特·施莱默,1928年1月27日。

……汉纳斯·梅耶给市长以极好的印象,他们已经认为梅耶为包豪斯做出了巨大的贡献,有朝一日梅耶把格罗庇乌斯取而代之并非不可能,或许格罗庇乌斯会自动辞职,下次会议将在周一或周二举行,莫霍利不会再呆在学校里,他和汉纳斯·梅耶间的分歧过于严重,两个人间的关系已水火不容……

拉兹洛·莫霍利·纳吉,致包豪斯校方的辞职信节选,1928年1月17日。

……一旦创作某种物品成为一种专业,工作成为交易,教育就失去了所有的活力,肯定有让人们在保持清醒头脑的同时,传授基本理念的方法,为此,我们经过了艰苦的努力,并且筋疲力尽,我无法容忍当前作坊的越来越强的商业化趋势。

我们现在处于走向革命派对立面的危险,一所职业培训学校……学校建立初期的宗旨(我们对此曾是如何地欢欣雀跃)已经背离,新的趋向是一切以实用为前提,我所渴盼的世界是教书与育人并举……

格罗庇乌斯的离去

沃尔特·格罗庇乌斯,致瓦塞利·康定斯基,德绍,1927年2月7日。

……你无法想象我在这个位置上所必须承受的非人的折磨,随着某些大师们的引退和错误形势变得愈发严峻,我今天不得不宣布,除非我得到大师们的保证,今后会比以往更加支持我的工作,否则我无法继续担任校长职务,除了辞职,我别无选择因为顶着个虚名,但一事无成毫无意义……

奥斯卡·施莱默,致塔特·施莱默,德绍,1928年2月4日。

……“要闻快报”,周一的报纸上将会出现这样的字眼,“格罗庇乌斯离开了”!你感到很吃惊,对吗?昨天,一场突如其来的会议上,他在告诉我后,又告诉所有人这一消息……而继任者自然是汉纳斯·梅耶……

奥斯卡·施莱默,致塔特·施莱默,德绍,1928年2月5日。

……昨天,盖丁(Geidion,建筑史学家)来到这里,并且用幻灯片的形式上了一课,然后在餐厅举办了一场舞会,但是,格罗庇乌斯要离开的消息已经在市民和学生中间广为流传,这个消息显然把他们都惊呆了,乐队也压根就不想演出,舞会的气氛非常压抑,此时,格罗庇乌斯要求餐厅里的学生们去跳舞,局面略微有了好转,但气氛仍然很紧张,格罗庇乌斯表现得则非常活跃,大概三点钟的时候,安迪坐下来,边弹钢琴边唱了一首匈牙利歌曲,到库尔讲话前,舞会的气氛都一直忧郁而悲伤,库尔对格罗庇乌斯说,“你不能离开我们!我们在为我们共同的目标而奋斗,如果必要的话,我们今后将会更加努力,包豪斯不像一把来复枪那样可以随意易主,大师们会更加积极,学生们也会和你站在一起,我们需要完成1923年施莱默起草的包豪斯宣言中的目标,那才是我们的行动纲领,而不是说包豪斯是你的或是我的,汉纳斯·梅耶成为包豪斯的新校长将是我们的灾难!那是在毁灭包豪斯!”格罗庇乌斯回答说,尽管说是“酒后吐真言”,库尔还是有误会,今天,事情不可能完全依靠某个个人的力量,环境已经完全改变了,我们应当以肯定的而不是说否定的目光去看事情,建筑系已经给我们做出了很大的贡献,同样……

格雷特·代斯勒(Grete Dixel,设计与建筑评论家)“格罗庇乌斯为何选择离去?”1928年。
……实践业已完全推翻了最初的纲领,现在的包豪斯已经不再是一个单纯的制造作坊和商业社团,它正在成为或者说是希望成为为工业界制作实用模型,以便后者进行大规模生产的实验室,包豪斯不能直接生产某些物品,因此只能是间接地借助于研究机构或是实验室,这和大学或是大型工业企业相仿,它也不能,像人们在魏玛时期所期望的那样,通过卖出自己的产品而达到自给自足,因为那些昂贵的,纯个人手工制作的物品离开特定的艺术领域就一无是处,而大规模的生产则既非其能力所达又非其希望所至,因此包豪斯的庞人开销必须得到政府拨款的支持。

如果我们的大企业能够全国一盘棋的话,事情将会简单地多,国家可以在包豪斯和类似的实验室上投入大量资金,企业可以由此直接获利,但现实恰恰相反,那些从包豪斯的实验中获利的企业,只是在有限范围内接受着包豪斯的馈赠,并且它们是在坐享其成,至少在目前来说是如此,它们为此没有付出任何的代价,尽管包豪斯从设计许可费中获得回报在成倍增长(金工作坊和纺织作坊已经有超过40件模型已经在工业生产中得以应用),但还是无法看到包豪斯能够由它们的实验获得固定而可观收入的前景,当前的实验仍然只能停留在和现有的某些委员会的合作层面之上,显然这要受到极大的限制,并且包豪斯也没有什么由此获得丰厚收入的例证。

你可能会想到巨额补贴,你可能知道国家研究协会给了德绍350,000马克,并由后者任意支配,你也有理由把两者和包豪斯联系在一起(大多数情况下,你的这种想法会得到极为强烈的抗议),但事实上,包豪斯和两者没有任何关系,包豪斯校舍建设和从事建筑新方法和新材料实验的费用,都是格罗庇乌斯个人努力的结果,相关建筑即便是格罗庇乌斯离开包豪斯之后,还将是由他所承建的,包豪斯的学员们还是有机会在此学习,四处转转,但是由于上述原因,学校的预算并不会因此而增长……

也不应该谴责德绍市政府，它已经是尽其所能，那些为了政治利益而不择手段的右翼势力，在赫西市长积极而包容的态度下，在左翼分子一贯的支持下，已经不再给包豪斯带来负面影响，只要当前的议会联盟存在，右翼势力就无法损害包豪斯的根本利益。

格罗庇乌斯在脑海中迸发出包豪斯的概念，并将此付诸实践，当前，包豪斯仍然顽强地生存着，最多时有160名学生，在世界范围内获得广泛好评，有着极佳的国际声誉，只要财务状况允许，它就可以一直存在下去，尽管和包豪斯建校时的宗旨有些背离，包豪斯正在有条件地实现第一任校长格罗庇乌斯的梦想，但格罗庇乌斯本人，学校最早的筹备者，已经感到疲惫之极，不堪重负，他希望能够把更多的精力投入到他个人的私人建筑事务所上，而不是身陷无休止的与敌对势力的斗争，以及徒劳无功的寻求包豪斯的经济自立之中，不能自拔，这是他离开的根本原因所在。

其他大师的离去，比如说莫霍利·纳吉，金工作坊的负责人，马塞尔·布劳埃，制柜作坊的领导者，都并不是因为格罗庇乌斯的高去而辞职，它们离开的原因和格罗庇乌斯相仿，大规模的实验是布劳埃的工作所不可或缺的，而如果他能够脱离学校单干的话，他就可以实现和工业界保持更紧密的联系的愿望，莫霍利的引退也有着复杂的私人 and 实际因素，和格罗庇乌斯一起，他还会继续编辑包豪斯的出版物，他可以和其他离去的大师们一样，仍然和包豪斯保持着密切的联系。

但是现在，问题在于这位新校长是否能够从各个方面完成前任的工作，并且在可支配的资金方面有所加强……他没有发表什么就职演说，直到目前为止，他还是在发展壮大着他手下的建筑系，看起来，他可能会比格罗庇乌斯教更多课，也可能比他做得更多……

奥斯卡·施莱默，致塔特·施莱默，德绍，1928年3月26日。

……格罗庇乌斯的告别晚会结束了，大量的幻灯片无法放映，内容很荒谬，但很有趣，人们不时爆发出会意的笑声……

开场白后是舞会……格罗庇乌斯一直在舞场中穿梭，每一个人都在大喊大叫，我非常疲惫，在4点半的时候一个人回家了，据说舞会持续到清晨，许多人彻夜不眠，格罗庇乌斯和他夫人皮娅今天离开了包豪斯……

汉纳斯·梅耶校长

汉纳斯·梅耶，1928年11月23日《安哈尔特评论》(Anhalter Rundschau)节选。

……包豪斯……并不只在于吸纳最优秀的学生……相反，接受尽可能多的学生，并帮助他们在社会中找到自己合适的坐标……每一个学生都应当是共同体中的有机组成……

汉纳斯·梅耶，“包豪斯与社会”，选自《包豪斯》，1928年。

……作为设计者

我们的活动取决于社会和社会对我们工作的限制,德国在目前是否需要成千上万的最基本的学校,花园,住宅和数以万计的公寓?是否需要数以百万计的家具?

(这里引用的是某些所谓行家们对包豪斯立体建筑风格的评论)

艺术是什么?

一切艺术都是某种秩序……

艺术并不仅仅意味着美观。

艺术并不只是情感的表达。

艺术仅仅是秩序……

最终,一切设计的决定性因素在于居住于其中的人;对于惯常坐着从事私人事务的人来说,情况可能会有些不同,如果住宅中没有机动性比较大的人的话,那么设计将会标准化和定型化,建筑取决于人对它的用途要求,而设计者也就意在完成人们的这一需求。

马特·斯塔姆,于1928年《包豪斯》一书中写道:

……包豪斯,校舍,校长,教员,学生——他们都无法完全自由地从事创作和尽情发挥,他们所意味的创造性工作并不是指在作坊和工场中的工作,它不过是对设计要素的研究,和



“在德决不妥协地反对装饰房屋的抗争中,一位德国建筑师把他自己和全家人的耳朵都剪了下来”
——托马斯·西奥多·海因创作的漫画,选自1928年9月3日讽刺杂志《简单化》(慕尼黑)。

对其此前未曾实现的潜在用途的试验。蒙特里安和里西茨基的绘画作品、曼·雷的摄影试验作品和几个俄国人（塔特林、加博等等）的三维研究都对建筑的发展有着重要的影响……尽管他们最初的时候并没有这样的想法，他们的这些作品也不应该被视作艺术，而只是某些清晰基本的理念。

我们设计建筑的时候并不需要艺术，也不需要平衡，对称或者非对称。我们所要达到的是建筑的一切构成要素能够完美地融合在一起，顺畅地发挥其功能……

汉纳斯·梅耶，致马特·斯塔姆书信节选，德绍，1928年7月9日。

……就像我们商量过的那样，在此我请求你利用假期时间给我们学校上一门建筑理论课，时间是下一周7月16日至21日……由于我已经接受了贝尔瑙的一项委托业务，去设计一套可供四户家庭居住的双拼式住宅……由于其与联邦德国同业工会的联邦学校在地域上的毗邻性，这一建筑可能会被看作一项实践，该项目的具体承建工作将会由上您这门课的学生负责，具体人选将根据学生作业情况确定……

奥斯卡·施莱默，1928年7月的日记节选：

……现在这种艺术形式获得了那些所谓的现代建筑风格大师们的广泛赞誉，最重要的艺术是精确，抽象已经成为建筑艺术的升华，因此，建筑师们也“认可”这一点，你应该理解这一精神，社区是要满足多数人共同需要的……

一位姓名不详的人在1928年的《包豪斯》一书中写道：

……有一种包豪斯式的罗曼蒂克主义，一种美式主义，这体现为对技术的极端狂热，并且很多人对此沾沾自得，自以为是……这些现代化的想法反而给包豪斯带来了不利的负面影响！

那些人近乎感激涕零地聆听着留声机传出的每一句无病呻吟的话语，只要是与美国有关的。

奥斯卡·施莱默，致威利·鲍迈斯特，德绍，1929年4月18日。

……我越来越无法忍受这个地方，汉纳斯很令人失望，不仅仅是对我而言，格罗庇乌斯是个伟大的人，有着优雅的姿态，能够应对各种难题，而现在这个家伙想法简单，举止粗鲁，并且最重要的是他根本不适合这项工作，对于我所擅长的戏剧，他个人所持的是否定的观点，他所希望的倾向于社会性的和政治性，对此我无法苟同……

汉纳斯·梅耶，致J.J.P 奥德[荷兰建筑师]，德绍，1929年7月22日。

……作为一系列变化（奥斯卡·施莱默的离去等等）的结果，我们期待着包豪斯校方能够尽快指定一位新的大师，如果新大师是位荷兰人，或斯堪的纳维亚人，我们将会非常高兴，因为到目前为止，学校里还没有这两个地方的人的代表……

奥斯卡·施莱默，致奥托·梅耶·艾姆登，1929年9月8日，《Gross Dirschheim》。

……包豪斯的画家们并没有和反对者们进行一场旷日持久的消耗战，反对者的阵营中包

括建筑、广告相关的教学方法和梅耶所谓的“社会理念”，学生们被指定独立工作，在尽可能少的指导下完成最可行的委托项目；即使这作品并不理想，但这种社会性的因素仍然被看作一笔巨大的财富，具有很高的社会价值。（我往往不自觉地想起那个笑话：“大师，我把你的裤子做完了，现在要我把它给织补一下吗？”）这一切的目的在于建立一个真正的学生共和王国。（“我支付一位老师的薪水，却带给无数学生幸福”汉纳斯·梅耶）……

汉纳斯·梅耶，致卡莱尔·泰格(Karel Teige)[捷克艺术家、作家]，德绍，1929年10月31日。
……我相信像你这样一位杰出的艺术家和诗人，肯定能够在我们学校找到一个适合你的位置……我能够想到的是你可以从事包豪斯的宣传工作，可以教授写作、戏剧和印刷等课程……

费利克斯·克利，对汉纳斯·梅耶的看法，选自《保罗·克利》，1988年。

……梅耶的想法总是和别人不同，并且德绍包豪斯变得僵硬而程式化，一切事情现在都以建筑为中心。学生们一天必须上10个小时的课，从早忙到晚，很少有变化，重点在于体操和体育活动，这与魏玛包豪斯的建校理念形成了鲜明的对比……

菲利普·托尔齐纳(Philipp Tolziner, 学生)，“汉纳斯·梅耶的包豪斯与苏联”(1927-1936年)。

……或许所有建筑系的学生都支持汉纳斯·梅耶，我们对他建立在科学基础上的那几句著名的口号，比如“为人民服务”、“重要的是人的需求而不是奢华的设备”和“我们要拿出的是品质优良但价格低廉的物品”，以及他为此付出的努力充满信心，我们同样支持标准化的设计，并且以此为基本原则来从事我们手口的实际设计任务。

但是，随着19世纪20年代末期的经济危机的爆发，我们却不得不得出这样一个结论，我们这些努力在现存的资本主义条件下全都是空中楼阁，因为那些连工作都找不到的人们，根本不可能还会有购买我们舒适的家具和居住在高质量的住宅中的需求，无论租金低到如何程度……

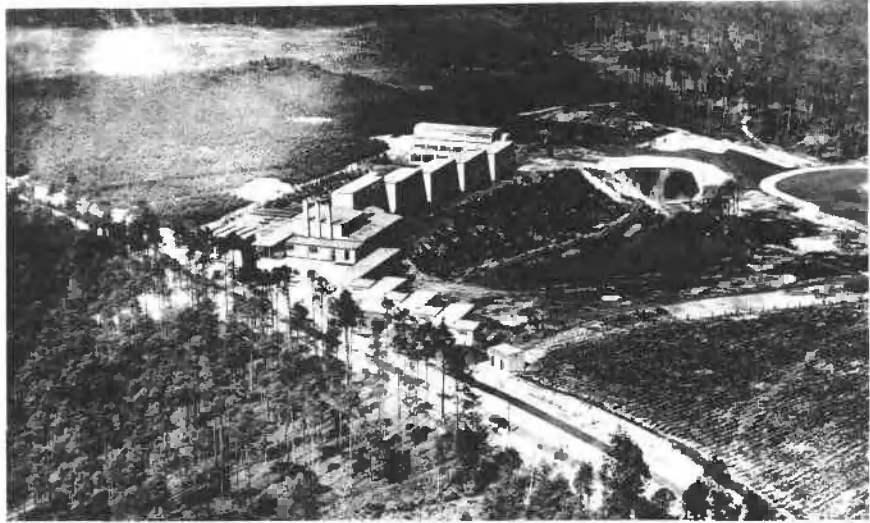
库尔特·克朗兹(Kurt Kranz, 学生)，“回顾德绍包豪斯”，1984年。

……我们住在小阁楼上，或是小公寓中的简陋房间里，这是容克公司给其工人们建造的，大多数情况下，我们没有钱，经常食不果腹，在包豪斯的餐厅里，争论从未停息，在这里，我学到了无政府主义的思想，懂得了东方人的智慧，还记住了独裁和无产阶级的种种口号。我们站在摇摇晃晃的车里，遭到工人们对我们实用风格的发型的嘲笑，我们很快学会了评价政治口号，与空洞无力的德国表现主义和立体主义的教条不同，1929年全新的超现实宣言使我们变得极为兴奋……

建筑的首要位置

汉纳斯·梅耶，对建筑的看法，选自《包豪斯》一书，1928年。

……建筑是精妙的生活过程组织化的体现。



汉纳斯·梅耶, 贝尔瑙的商业联盟学校, 柏林附近。

建筑只作为技术程序来理解失之偏颇。设计建筑时主要的着眼点应该在于功能效果和经济成本。

建筑不再是某个人需要完成的任务。

建筑是手工艺人和发明者的合作, 唯一能够掌握这一动态过程的是大师级的建筑者。

建筑从个人的事务(比如那些失业者和居住条件拮据者)变成了国家集体的事务。

建筑是组织化的体现。

社会的、技术的、经济的、心理的组织化……

阿道夫·贝恩, 对柏林附近贝尔瑙商业联盟学校的看法, 选自《中央建筑报》(Zentralblatt der Bauverwaltung), 1931年。

……形式的至上地位已经被废除, 生活是最终的胜利者, 并且在寻求着自己的轮廓……

建筑需要满足60间房子里面120名男女学生们要求……

汉纳斯·梅耶承认说这120名学生不是普遍意义上的个人, 而是集体观念已经铭记在心的个人, 并且在以这种集体观念去设计建筑。其基本的单位不是某一个人, 而是十人一组的小组, 他们学习、体育活动、游戏和饮食都在一起……而这种十人小组对于他们形成团队精神 and 同志观念都起到了积极的作用……

而最有吸引力的地方还未曾触及, 从社区房屋和生活区看出去的遥远一体的视野, 美得无法形容, 这也是建筑理念中的重要之处, 寻求自然与建筑的浑然一体, 避免僵化刻板。

汉纳斯·梅耶相信, 如果他能够不带任何个人情感因素地去处理形式和原材料的话, 他很快就可以达成他的目标。他创作之初没有任何先入为主的想法, 无论是郊区的住宅还是包豪斯的建筑, 他所设计的房屋简洁、质朴, 给人以天然去雕饰的纯天然感……

菲利普·托尔齐纳, “和汉纳斯·梅耶一起在苏联”(1927-1936年)

……我是沃尔特·格罗庇乌斯招进包豪斯的,但却在汉纳斯·梅耶当校长的时候进行学习……我知道那时包豪斯的学生都在接受着某种新的职业训练(比如说,我接受的是制作藤制家具的培训),对此我早有工作经验,因此在学习开始之后有些失望……我们中的有些人此前都是有经验的手工艺人,所以在包豪斯的时候我们希望在尽可能短的时间内转变成新的建筑领域的行家里手……

在第一和第二个学期学习建筑理论(汉纳斯·梅耶和建筑师汉斯·威特沃共同授课)的时候,我学习并参与了威特沃的设计、定向、光线测算和装置的练习和汉纳斯·梅耶的建筑分析学,其他三位教授的建筑材料学、动态和静态理论、水泥和钢筋建筑学、控制理论、心理学等,同样还有荷兰建筑师马特·斯塔姆等客座教授的城市规划等课程。

我把建筑理论的所有课程都列了出来,因为这一教学大纲是汉纳斯·梅耶所亲自设计的,后期的专业实践则更多地是关注于技巧性的事务,或许这一教学大纲对于培养一名建筑工程师也同样适用……

熟悉了汉纳斯·梅耶的建筑理论,以及他创导的新项目、新生活和新风格之后,当然这一切都发生在原来沃尔特·格罗庇乌斯所设计的校舍之中,我们开始体会到二者在工作方式上的巨大区别,但问题就随之而来,两个人不同的建筑哲学和理念,谁对谁错呢?……

我负责包豪斯建筑的技术和必要的维护工作,因此熟知校园的状况,以作坊区那个平屋顶为例,这是功能上的巨大缺憾,尤其在夏天,呆在里面简直让人无法忍受,那些房间被我们称作“汗匣子”,根本就没办法用来教学,工作或是设计,因为巨大的玻璃部分根本就不隔热,起不了任何防护作用,地板也不吸热,我们理解玻璃的美观性,这也是格罗庇乌斯所期望的,但是我们同样注意到房间中恶劣的采光效果,无论是印刷还是作画,都很难进行……一切都决定了我们的态度:支持汉纳斯·梅耶!……

我还清楚地记得汉纳斯·梅耶上任伊始的重大变革措施,你从校区之间起连接作用的“过街天桥”的第二层就可以看得到,直到1928年,沃尔特·格罗庇乌斯就把私人建筑事务所建在那里,现在它被我们包豪斯的建筑系所取而代之,所有汉纳斯·梅耶获得的委托都被作为包豪斯共同的委托项目来处理,唯一的例外是贝尔瑙的联盟艺术学校,该项目是汉纳斯·梅耶在加盟包豪斯之前所接受的委托,因此是由坐落在汉纳斯·梅耶和汉斯·威特沃家中的私人事务所承办的,在竞标成功获得最终建筑的承建之后,他还是独立把该项目进行下去,而且该项目是由梅耶在柏林的设计工作室负责的,当时已经有很多的包豪斯毕业的学生在那里工作,因此,后来汉斯·威特沃断绝了与汉纳斯·梅耶的关系,并且离开了包豪斯……

汉纳斯·梅耶,致卡莱尔·泰格,德绍,1930年3月24日。

……为什么你要强调说德绍市托腾郊区的建筑是在我的指导下完成的呢?我可是一直以它是集体智慧的结晶而倍感自豪的,其实就是说,那是包豪斯首次独立完成的项目……

绘画课——官方性质

汉纳斯·梅耶,致威利·鲍迈斯特,德绍,1927年12月24日。

……那些和我原本想法差不多的朋友们 现在来看我的时候都或多或少有些不满,因为我在餐桌上方挂了一幅海报大小的你的作品,我被他们视作堕落。但我必须承认,面前不停地出现某些事物使我很高兴,同时,我可以努力地思索建筑中的色彩应用这一问题,我在课堂上也展开过对它的讨论……

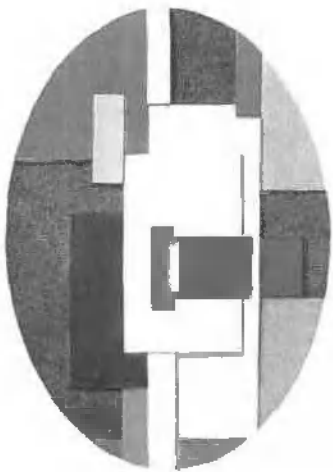
恩斯特·卡莱,“包豪斯十周年”《世界舞台》(Die Weltbühne),1930年。

……无论是谁,只要在晚上向包豪斯的画室或者房间里看上一眼的话,他就会对围绕画架站着的众多作画者们感到惊异。作画者们在尽情挥洒着丹青,也有些人在“偷偷”地作画,就像中学的孩子们背着别人写着朦胧的诗歌一般,当然,这可能他们认为这是不对的行为,因为他们并不是在思索功能性的建筑、折叠椅或是台灯……

乌尔苏拉·舒(学生)、“在康定斯基的教室里”,1964年。

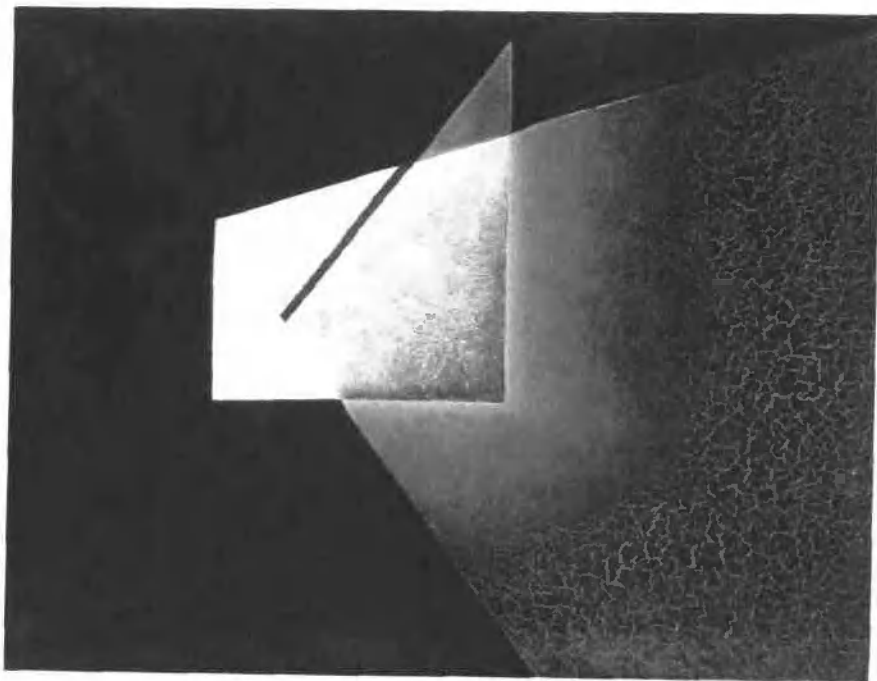
……沿着寂静的走廊寻寻觅觅,我走过了那些掩着的、写有人们常常挂在嘴边的那些名字的教室,我终于找到了“绘画班——康定斯基”。谢天谢地!他还没来,我找到一个座位,环顾四同,板凳,桌子,就像是学校的教室那样。

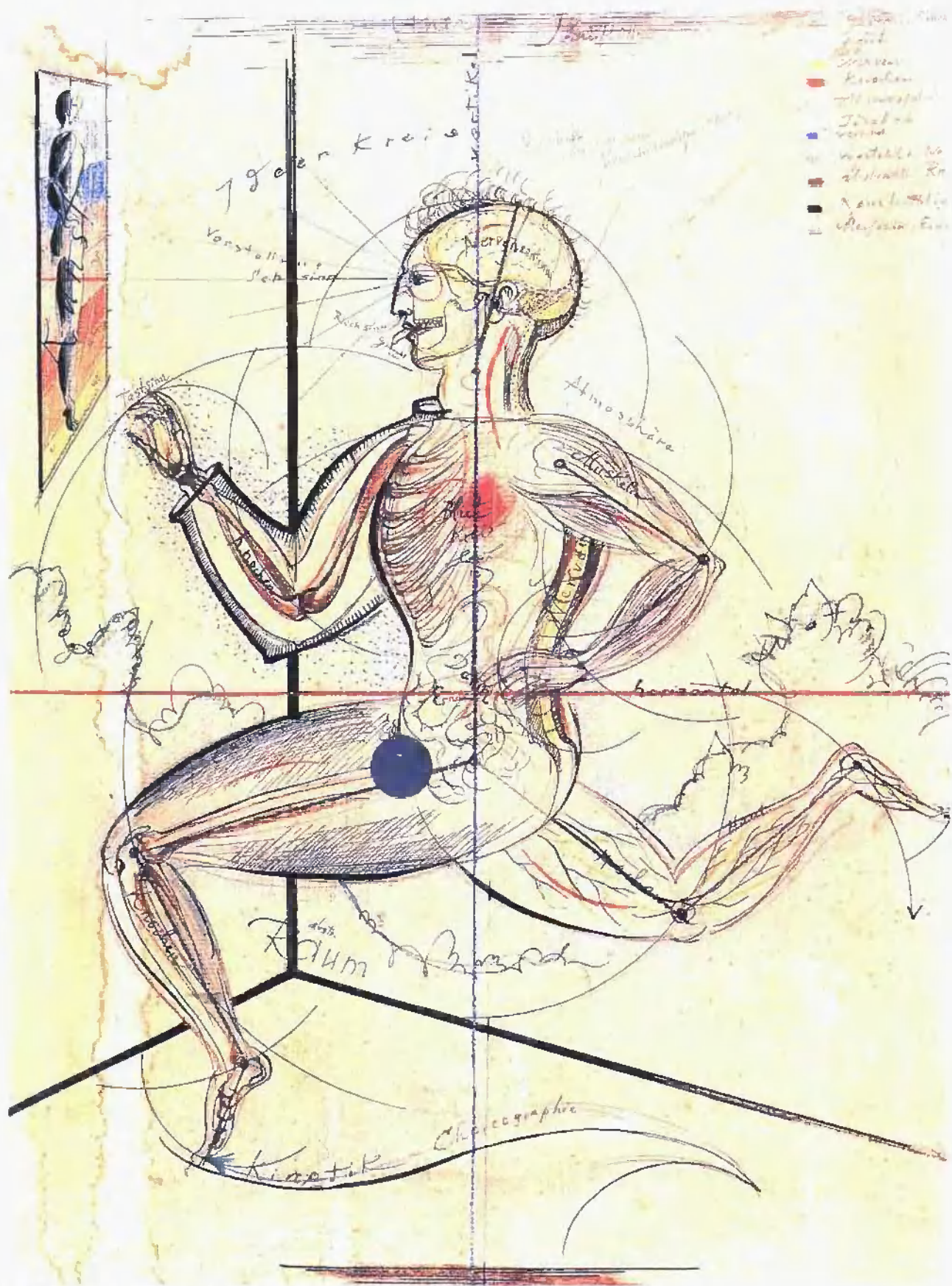
他来了,任何阴影随之而逝,睿智的目光透过他那精致的镜片在我们身上转了一圈,似乎一切事物都可能引起他的兴趣,并且不断地在发现人世间的奥秘,发问,作答,不知不觉



【左图】康定斯基·瓦西里耶夫,《浮屠构造》,1928年木板上的油画。

【右图】康定斯基·瓦西里耶夫,《空色》,黄色和白色时表,1929年木板上的油画。





晚年的“人”有关人与空间和时间，自然与思维的关系的素描。图中还体现了人体的物理和生理构造。晚年的“人”之图上关于人类本质的探讨。

间,我们已经置身他的绘画课中,他向我们展示了各种色彩的矩形、方形、圆形和三角形,以此组成不同的组合来测试和提高我们对色彩的感知程度。比如说,通过某种组合,黄色似乎在前面,蓝色仿佛在后,如果我在把黑色加上的话,“然后会发生什么呢?”等等,诸如此类……

此后,我才发现了康定斯基那近乎女性般敏感但却非常严谨的语风,带有灰色斑点的头发,令人亲近而不是生畏的外表,黑色的外套,打着领结的雪白衬衫,灰色的鞋,在1931年,这可是典型的学者风范……

作坊中“艺术是秩序”

汉斯·费希利,对施莱默的新课程“人”的评论。

……他向来上课的所有学生教授这门课,一门主题是“人”的课,不是必修课,所有的学生都可以选修……当时是在1928-1929学期,古代的黄金分割定律被重新拾起,在他的第一本书《建筑盛典》(Vers une architecture)中,勒科尔比西埃就把此作为标准,并应用在旧式或新式的建筑门厅上,但是他并没有在书中描述这一他从人体构造得来的“调节器”,而这一伟大的主题,最早是在奥斯卡·施莱默的课上学到的,施莱默,1888年生于斯图加特,画家,站在一个小小的讲台上,利用粉笔和墙上棱角分明的黑板,他不断地向我们展示着证据,比如说舞者,他辅之以自己的身体作为例证。

在他的手下,你可以看到人体和谐的运动状态的图解。

他是一位艺术家,教的却是解剖学。

他是一位有着高深智慧,谈论我们感觉的人。

他是一位画家和舞者,向我们揭示不同状态下的人。

他以人类身体为例讲解和谐的理论,他用线条来描述跨步时肩部的运动,下楼时的头部运动,他让我们学习早期的希腊建筑,研读希腊哲学……

上施莱默的课需要极大的勇气,因为这纯粹是门关于美学和和谐的课程。

尖锐的,有角的和见棱见方的外观是最后的手段。

直角,垂直和水平是包豪斯风格的外部世界……施莱默,以自由的线条、圆圈和方形来表现人体的运动。

并且为了把他的喜好更好地展现给我们,他在勾勒人体构造时力求让我们看到每一笔是如何形成的……

在施莱默讲完最微妙的和最值得人们深思的人体构造和相关运动、他和谐理论的证据之后,我们开始相信他,他让我们对着裸体的模特作画,他并不在我们中间四处走动,不试着去控制我们,也不在我们画纸上做修改,有时,他也找个位子坐下,像我们一样作画……

汉斯·费希利,在学生壁纸设计大赛上的发言节选。

……我明白一件事情,艺术必须是排外的……我所感到愤怒的是在绘画过程中,涂料被不均衡地予以应用,油彩、圆圈、色彩等等……我也使用叉子,梳子,剃须刀等没有锋利的刃,但有齿和缝隙的物品……我开始灵活地应用不同的色彩,并且体现出波状的变化,大多数

bauhaus tapeten

so urteilen :

FACH- PRESSE.

TAGES- PRESSE.

ARCHITAKTEN



图例中：美国纳尔逊·詹姆斯·伍依制作商广告之一，1931年，广告标语是“未来属于包豪斯墙纸”

情况下,是在等待,因此没有什么被弄脏。

白色中有白色,

灰色中闪烁着黄色,

底下衬的是赭石色

黄绿色的残留物之上是浓厚的绿色

其间还点缀着明灰色。

我们可以其间仔细的斟酌,每一个人都有十二种选择,并且给予它们下面的题目

黄色的结构

白色的结构

等等此类,共有十二种。

我提交了这一作品,并获得了三分之一的奖金,我其他的设计也被人预订……我笑到了最后,并成为包豪斯壁纸的发明者……

有精妙的颜色变化的壁纸被《包豪斯样品集》收录,在包豪斯的人们学会适应了工业制造过程后,他们关于色彩的信念得到了进一步的确认……

欣纳克·谢帕,对包豪斯壁纸用途的看法

……通过机械过程来制造工业品,从而使其更加大众化,给我们增加了收入,并改变了人们对于墙壁和空间架构的传统观念……

奥蒂·伯格,对可伸展性材料的需求,1930年。

……布质的墙上装饰物可以用于保护墙壁,遮寒蔽热,或许还可以增加光亮度,但这必须有结实的、具有极好的伸展性,清洁的和可拆洗的材料为前提……

奥斯卡·施莱默,致汉纳斯·梅耶,1929年3月回忆录,有关访问包豪斯剧场的部分。

……不要期待我像乔治·格罗茨那样去画政治卡通,或者像皮斯卡托尔那样去创作戏剧作品,我像我们有理由离开政治舞台,到俄罗斯去,它们在这一点上做得更好,从而远离德国所无法摆脱的那些顽疾……

根塔·斯托尔策,“包豪斯纺织作坊的发展”,1931年。

……每一所学校……必须直接与生活连接在一起……空间的材料……必须符合功能性的原则……对建筑问题的理解和神入能力应当在逻辑上有所体现……

朱斯特·施密特,《字体?》,选自《包豪斯》,1928年。

……和各自不同的字体相仿,历史和国家的虚荣感或者说偏见从来都在于文化的垃圾,而考古学家对此则是津津乐道……

匿名,朱斯特·施密特广告设计讲座的新闻报道,1930年。

……作为一个理想,朱斯特·施密特提议建立一个大的广告机构,德国前所未有的那种,这意义非常重大……

学生访谈

接见学生,《包豪斯形象杂志》(Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung),第2、3和4卷,1928年。

问题1-3。

1、你现在多大了,呆在包豪斯有多长时间,在哪家作坊?

2、来包豪斯前,你在什么地方学校或者工作?

3、为什么你会选择包豪斯呢?

奥托·伯格

1. 请问包豪斯负责注册的工作人员。

2. 过去在某个令人窒息的地方。

3. 为了战胜自我和发现自我。

罗莎·伯格

我选择包豪斯,是因为全柏林我唯一所喜欢的缝纫大师在包豪斯任教。然后我去了一趟魏玛包豪斯,发现餐厅里的许多活动吸引了我的兴趣,比如说,展览……

马克斯·比尔

我来包豪斯前,在苏黎士艺术与手工艺学校工作,但我对那里的生活很不满意,而在包豪斯我想先学习建筑,因为科比西耶已经完全改变了我的想法……

赫尔曼·邦泽尔

28岁,建筑系二年级第二学期。

以前在科堡、不莱梅、诺依施塔特工作过。

我需要摆脱传统意义上的建筑理念的束缚。

洛特·布尔克哈特

23岁,木器作坊,第三学期。……就我所听说的有关包豪斯的一切,我可以断定这里的课程涉猎如此广泛,工作如此连贯一体。

弗利茨·库尔

我来包豪斯学习纯属偶然,在埃森大众艺术博物馆,我看到了费宁格、康定斯基等人的作品,我定定地盯着他们的作品看了好长时间……康定斯基的作品意味如此深远,我产生了拜他为师的念头……

弗利茨·来韦达格

我在很多地方学习过,小学,中学,面包烘制专科学校,我还喜欢沿着铁轨或是漆黑的街道一直走下去,因为那里有很多可供我学习的事物。

为什么会选择包豪斯呢?在我父亲的面包作坊中,我已经开始了我所谓的“艺术”生涯,但这听上去更像是面包工而不是艺术家,是不是?我的朋友,想想那些质量上乘的各色奶油

是如何应用在甜点上的,我所做的正是如此……别的小插曲在下面的问题中会提及。

问题4,5

你对包豪斯的第一印象如何?你在这里是感到失望还是一切都得偿所愿?
如果你感到失望的话,原因如何?

马克斯·比尔

……我对包豪斯的印象并不像我最初所期待的那样,我或多或少有些失望,但不久我就发现这个地方深深地吸引了我,清洁……

洛特·布尔克哈特

4.……并非一切都和想象的一样,集体和合作谈论地如此之多,但正因为说得太多,你就可能会忘却一些原本必须做的事情……

问题6

后来你发现包豪斯的价值何在?哪些方面你感到你的个人能力或者抱负得到了充分发挥?抛开具体的作坊训练不谈,你是否被激发树立了新的生活态度?如果是的话,是什么所促使?你树立新的生活态度的个人、精神或物质需求都是些什么?

韦拉·梅耶·瓦尔德克

我觉得价值所在是教授的方法而不是教授的内容,在这里,在获得必要的知识之前,大家被训练独立地思考和工作,尤其是采取这种教授方法的初步基础课程,在我看来已经接近完美,没有多少可以继续改进的余地。

赫尔曼·邦泽尔

……尽管最初的时候我感觉近乎折磨,但初步基础课程的的必要性越来越明显,它有助于我们形成理性的思维和行为,我明白这一点,是因为我们都希望把自己的经历、实践能力和技术知识应用到新生活的创造上……

洛塔尔·朗格

我认为包豪斯最重要的地方在于其集体主义的生活,尽管没有明文规定,但全新的权利义务关系,主要是建立的相对坚定的社会生活态度上,在我看来这有助于形成更好的社会秩序。

问题7-9

包豪斯的反对者们宣称“包豪斯的训练抛弃了昔日经过时间证明的哪些宝贵经验和方法”,你认为这一论断正确与否?

你如何看待传统意义的“艺术”和全新意义的“设计”?

你是否明白新创作的目的在于实用?如果是的话,为什么?如果不是的话,你认为纯粹精神上的创造在当前是否现实?你如何看待科技的价值?你又如何看待艺术的价值?

赫尔曼·邦泽尔

……坚持说我们抛弃了过去是错误的,在建筑上这更是彻头彻尾的荒谬之词,因为任何新

发展和新改变都是基于昨天的基础之上。而包豪斯所创导的,以生活为标准的全新理念需要时间的证明,也需要其他人的支持。

传统百般努力创作某些美观的事物。

今天的信条,以尽可能少的成本获得最大程度的收益……

罗莎·伯格

……我必须承认,我仍然不清楚传统艺术与现代设计之间的分界点在什么地方……

我发现在包豪斯,大家的态度极端实用,但是这与整个学校和作坊所从事的活动密切相关……太多地在强调“客观”!特别是在建筑领域!

马克斯·比尔

……从社会角度看个人最大的需要在于个人的自由……因此科技就成为重中之重,科技意在解放人,但是在资本主义体系下,却使得人受到更多的奴役。或许某一天个人的自由会变成现实,每一个人都将是他自己的艺术家,当然有好坏之分(这一点和现在相同),人们则或是创作艺术,或是享受艺术……

洛塔尔·朗格

……最低需求和新的设计会在纯粹实际的领域中出现(比如说建筑),因为这是人类的生存之本。一旦最低需求获得满足,精神层面的需求就产生了,这一需求同样强烈,而且往往包含着最低需求,或者说至少受到其影响……

“合作”(“合作”是汉纳斯·梅耶的代号)

……科技是理性的工具,艺术是精神的工具,二者都是有思维的人类的独特之处。

问题10

离开包豪斯后,你打算做些什么?

奥蒂·伯格

……结婚(如果我愿意的话)!

毫无疑问,我会做些傻事,比如说做些妥协,但这对于包豪斯的学生来说是不合适的,并且今后也不能再称之为包豪斯合格的成员。

韦拉·梅耶·瓦尔德克

……我只想谈,我对自己非常感兴趣,而且我很希望更好地了解自身。

赫尔穆特·舒尔茨

……与别人进行合作,甚至是处于助手的位置,但要有助于个人的发展,我的工作将着眼于全人类。



莫特松·彼得罗皮埃尔 (Pietra Petropierre) 1929年 布面画。

格哈德·莫泽尔

包豪斯成员的天职或者是呆在包豪斯,并且完成那些充满争议的试验性作品,从而为社会提供更多有价值的帮助,或者是为了外部世界的新秩序而努力,不论是在哪个行业,画家,艺术家还是工人,唯一重要的是他要尽其所能来工作。

马克斯·比尔

鉴于当前的外部环境,离开包豪斯没什么意义,我想应该从更广泛的角度来看包豪斯,毕加索、雅戈比、肖邦、艾菲尔、弗洛伊德、沙文斯基、爱迪生等等也是包豪斯俱乐部的成员,包豪斯是一种精神上的、进步的潮流,是一种类似于宗教的生活态度。

“合作”

我会从包豪斯退休,到威尔士海湾或者印第安人心目中的打猎欢宴天堂去。

新兴的摄影系

霍华德·蒂尔斯坦(学生),对沃尔特·彼德汉斯的看法,1986年。

……包括梅耶在内,被委派的人有彼德汉斯,摄影师、哲学家、教师和完美主义者。梅耶把彼德汉斯吸纳到了包豪斯,想建立一个新的摄影系,但无论是在魏玛,还是在包豪斯,大多数摄影思想的传播是由莫霍利·纳吉完成的,学生们对此则给予了前所未有的热情……当时很多堪称精品的包豪斯摄影作品,都出自彼德汉斯的手下,此外,他给对高等数学感兴趣的学生们上高数课……

埃伦·奥尔巴赫,对彼德汉斯摄影课的看法。

……我永远也忘不了那时的静物准备工作,六件小物品,羊毛、丝绸、透明的丝织薄纱,等等,他全都摆放整齐,供我们拍摄,借助于500瓦的灯泡和令人钦佩的耐力和敏感,他接连干了几个小时……

当羊毛和丝绸看上去都最好地展示了其本质之时,他准备把底片曝光,但结果却并不令他满意,第二天早晨,他发现了问题所在,夜幕降临,屋中少了必要的光线,他再次进行拍摄……

沃尔特·彼德汉斯,对当时摄影状况的看法。

……(研究)是应该提倡的,比如说,雪花,以前只能通过地面或是阴影中的白点来表示,但现在它变成了水晶装的实体,我们关注的是摄影技巧的具体问题,而不是虚幻,莫霍利问题曰在他摄影时使用的是折射变形的镜片,而不是透视法……



沃尔特·鲁德曼斯《最妥事物之摄影——带着面纱的静物》1929年。

“金属”晚会

包豪斯“金属”晚会报道,《安哈尔特评论》,1929年2月12日。

……即使是进入晚会的入口也别出心裁,在连接包豪斯两大校区的过街大桥上搭建起一个滑梯,入口就在通向这个滑梯的地方,即使是最尊贵的客人也要沿着滑梯滑下……房间里,楼梯上,任何你所至之处,无处不是铃声和音乐……人们都穿上了“金属式”的服装……好几部电影被他们很有趣地混在一起放,其间还掺杂着由包豪斯成员们进行的各种表演活动……

奥斯卡·施莱默,1929年2月日记节选。

……一架儿童用滑梯把我们带到了晚会现场,滑梯用白色金属片装饰,还点缀着无数的灯泡,不过进入晚会之前,你首先要经过锡器商店,在那里,你可以找到你所需要的一切金属制品,扳子,裁剪器,瓶启等等,楼梯更是有趣,每一阶都发出不同的声音,一个真实的“楼梯笑话”(晚上这里会出现一位爬楼梯的演奏大师),你可以就此获得唐伯拉(以钱或小的装饰品作为奖品)等奖品,这里不是一个纯粹的金工作坊或是大机器,里面的事物同样很精致,铁梯子,镍碗,铝灯,闪烁着金属光泽的蛋糕,等等自然和人工的艺术品,但这确实是个真正的金属王国,弯曲的金属箔片折射出舞蹈者的曼妙身姿,墙壁上的银制面具和它们怪异的阴影,挂着铜制水果的天花板,着色的金属纸张和永远美丽的圣诞树,其中有些物品大小远比实际为大。

包豪斯乐队也是盛装出场,风情万种的银顶帽子,他们以极大的热情把我们带到了激情四射的音乐之中,舞台上,主持人不停地说着傻话,男人在表演着让人忍俊不禁的“女士舞”,一幅素描作品,作品中人物的头盔的穗也是金属质地,一切都迎合了人们的兴趣,笑声频频响起……

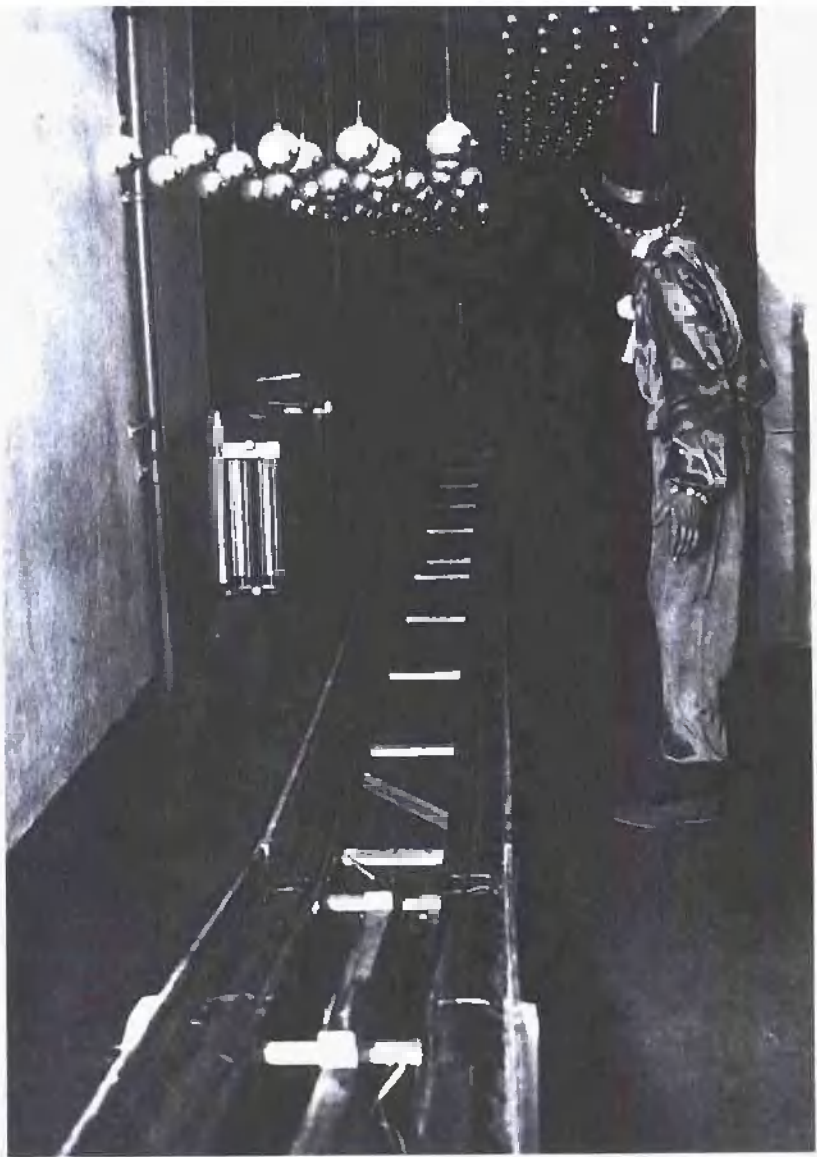
从外面看冬夜里闪烁的包豪斯也很可爱,窗户从里面贴上了金属颜色的纸张,白色和彩色的灯光洒在校园里,而作坊区的巨大玻璃部分更是让路人可以驻足观望,当晚包豪斯变成了“充满创意的校园”……

包豪斯“风格”

恩斯特·卡策,“包豪斯十年”,选自《世界舞台》,1930年。

……从沃尔特·格罗庇乌斯重组魏玛艺术与手工艺学校,并易名为包豪斯,到现在十年过去了,他的成功众所周知,当他在魏玛起步的时候,在外人看来,一切还是个饱受争议的试验,而现在这已经是个巨大的、蒸蒸日上的事业……

今天,每一个人都看到了包豪斯的成就,有大面积玻璃和打磨过的金属的屋顶,包豪斯风格,干干净净但不同于家的感觉,包豪斯风格,金属管椅子,包豪斯风格,镍制底座和透明玻璃面的台灯,包豪斯风格,立方体模式的壁纸,包豪斯风格,墙壁上有图片,这意味着什



【上面】1929年2月9日晚上的“金属”晚会，非
常区的会场照片。
【下面】金属协会的邀请函，1929年，印刷在金属
展览上。



么呢?包豪斯风格,粗体的印刷,包豪斯风格,一切都用小写字母,包豪斯风格,一切谴责都大声地喊出来,包豪斯风格……

对于这种滥用甚至有些滑稽地铺天盖地的包豪斯风格,学校没有采取什么保护措施,他和那些势利小人都有所期待,其实,在包豪斯风格之外,也有很多的建筑可以称之为新时尚……

但是,让我们轻松一些,包豪斯风格也有其社会学价值,尤其对于那些蓝领工人,职员和工薪阶层而言,他们挤在狭小的公寓里,一切都以实用和经济为前提,而这就是包豪斯风格的合乎逻辑的一面,在为少数有支付能力的人服务之外的给大多数人谋福利……

沃尔特·格罗庇乌斯,《包豪斯与新建筑》(The New Architecture and the Bauhaus)节选,1935年。

……“包豪斯风格”将可能成为失败的一种说法,并且回到我所反对的失去活力呆滞木讷的学术之风上去,我们的努力在于发现促进创意的方法,从而使得我们形成对于生活全新的态度……

梅耶的解职

恩斯特·卡策,对汉纳斯·梅耶的看法,1930年。

……新校长有巨大的抱负,但尽管他有着过人的才华和良好的愿望,但他显然缺乏足够的安定感,力量以及面对变化依然实现目的的能力,现在他的改革仍然限于局部,并且在碰上与前任校长相左时孰对孰错的问题的时候,情况往往变得更加复杂,因为格罗庇乌斯无论在理论上还是在实践中,都依然对教员和学生们有着深远的影响……

艾尔伯特·门泽尔(有共产主义思想的学生代表),对包豪斯看法,1930年。

……对此前权威的抛弃,基于共同合作基础上的工作……每一个人都可以按照自己的意愿,自己的能力工作,并且是作为大集体中平等的一分子,现在,这种工作趋势看起来不得不暂时搁浅——这一次,是昔日的权威赢了,没有找到达成妥协协议的办法……

汉纳斯·梅耶,“我被迫离开包豪斯”,给德绍市希斯市长的公开信,选自1930年《日记》(Das Tagebuch)。

……我收到了你1930年8月1日的信,信中你通知我被立刻解除德绍包豪斯校长职务,与此同时,我还从柏林的新闻报道中得知,有位女佣在没有任何事先通知的情况下被她的雇主辞退,原因是她干活时不穿长筒袜,也就是说光着腿,而对于我来说,我既没有偷银质餐具,也不愿意步那位女佣的后尘,但事实是,我也在没有任何事先通知的情况下被解聘了,不过按照我个人的习惯,我想能够表明我的态度,作为我的老上级,希望你能够包含我这个“恶习”。

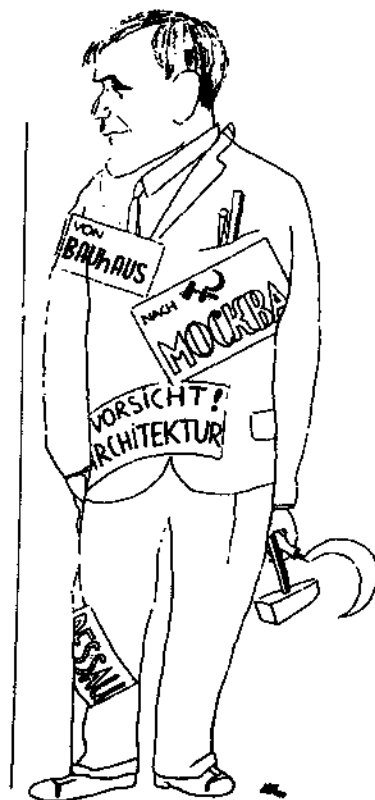
究竟发生过什么呢？

1927年4月1日，我被沃尔特·格罗庇乌斯——德绍包豪斯的创始人——聘任为包豪斯建筑系的教授。1928年4月1日，在密斯·范·德·罗拒绝接任校长之后，我成为临时替代者，成为了继格罗庇乌斯之后的第二任校长……

在我接受任命的时候包豪斯处于怎样的境况呢？彼时，包豪斯的名气远远超过了其应有的程度，并且被人们以并不恰当的方式利用着，任何一套茶具都可以标之以我们这所“设计高校”的标签，这座“社会主义教堂”却是由热衷战胜的“革命”分子所投资兴建的，后者对左翼势力采取倾轧打击政策，而包豪斯还期望与虎谋皮，得到这些人的正式认可。

传统的理论客观上阻碍了设计向着有利于生活的角度发展，正方体是正统的，颜色应当是黄色、红色、蓝色、白色、灰色、黑色。包豪斯制作的那些给小孩子玩的正方体玩具，方形是红色的，圆圈是蓝色的，三角形是黄色的。人们应当生活在多彩的几何形状的家具之中，生活在绚丽的住宅中，时时处处，艺术都让生活变得让人窒息，这就是我当时所面临的两难处境：作为包豪斯的校长，我却反对这种所谓的包豪斯风格。

我试图在我的教学风格上有所创新，生活不过是氧气+碳水化合物+糖+淀粉+蛋白质，一切形式都应当以此为标准，建筑是一个生物学的而不是审美学的过程，建筑体现的是生活



汉克斯·梅耶的漫画，阿道夫·霍夫梅斯特绘制，1930年。他身上的标签写着，“从包豪斯，到莫斯科，小心了！建筑”



世界级的体育运动，T 勒夫可一男宁也拍摄，1928年，在莫斯科—莫斯科坎水斯同，塔塔和体奥者一次决方了那曼斯列正式课程。

理念,我则传授给学生这样的思路,建筑与社会是紧密相连的,不论是直觉训练还是科学调查,我都告诉他们我们要满足的是普通人而不是奢华的需要,我要求学生不要关注太多理想状态的变化,而是去理解我们所能控制、能够丈量、能够利用的现实。

我的意图在于形成建立在科学基础上的设计理念,并期望教学上也能有相应的变化,建筑师要有经济因素的考虑……我与包豪斯公认的只关注精神状态的活动背道而驰,在教学活动中引进了体育的内容,没有体育锻炼的学校教育在我看来是荒谬的。每周的教学计划都应当考虑到学生们的接受程度和每周三次八个小时作坊劳动。1930-1931年,我又规划了一门名为“人”的课程,此外我还准备创设社会经济学的课……

市长先生,你应当也注意到了包豪斯这两年来的成就,每年的收益比起1928年的大约128,000马克近乎翻了一倍,学生数量也从160人增加到了197人,而且我们不得不增加入学考试以限制学生数量。“包豪斯之友”的数量也从318人上涨到了500多人,上个会计年度,共计有32,000马克以贷款的形式发给学生,以便保障他们在包豪斯的学习能够继续下去……工业也进入到我们生活中来,聘用培训学生,签约购买包豪斯的纺织品、台灯,标准化的家具和壁纸,飞机、巧克力和保鲜工业也都纷纷委托我们负责重要的商业博览会的的设计……

市长先生,从苏黎士巡回展回来后,我在1930年7月29日拜访了你,非常令人兴奋,德绍托腾郊区的90套住宅,完全由我们的建筑系承办,已经完工了,上千人去看过房子,所有的媒体都毫无保留地表达了溢美之词,二室一厅的公寓,厨房、浴室装修齐全,租金是每月37马克50芬尼,至少这一建筑体现了包豪斯的全新理念,这一切都是我当校长期间,和一批青年学生共同完成的,一身轻松的,我进了你的办公室……你却要求我立刻离职,原因:所谓的我把学校政治化,包豪斯校长不应该是马克思主义分子,而起源是因为我对国际工人援助组织的赞助,扶助曼斯菲尔德矿井那些贫困潦倒的家庭,尽管我再次重申我不属于任何政治团体,但一切都是徒劳的……我强调我的活动只是文化性的,毫无政治党派牵连,但依然苍白无力,你简直就是掐着我的脖子,逼我笑着接受决定,因此,我是被某些人陷害了,因为一切都发生在我度假期间,当时我远离了我的同事们,包豪斯的黑手党们在庆祝,德绍当地媒体也非常兴奋,包豪斯神鹰格罗庇乌斯也从艾菲尔铁塔溜下来,继续关注着包豪斯的校长人选,康定斯基则在亚得里亚海舒服地伸着懒腰,一切都结束了……

市长先生,动物园、博物馆和赛马场都是市政当局显示自身重要性的体现,在容克公司之外,现在德绍的标志性事物又加上了包豪斯,包豪斯所引以成名的不是外国异邦的动物,而是才华横溢的伟大艺术家,我坚信艺术是无法完全靠传授得来的,年轻的包豪斯艺术家们,原本生活非常安逸,但现在他们要在激烈的社会变动之下,去满足大多数人的需要,同样,让年轻的设计者们全凭昔日的艺术理论,来肆意处理明日的社会,这简直就是犯罪,这是有冲突的根源,在思想上非常接近布尔什维克主义,但又禁止学生们成为马克思主义者,对隐居幕后的那帮黑暗势力来说,包豪斯体现了政治的狂热,职业的虚妄和美学上的欺上瞒下,对我们来说,包豪斯是一个人们可以换个新思路的地方……

奥斯卡·施莱默,致根塔·斯托尔策,布雷斯劳(波兰),1930年9月2日。

……格罗庇乌斯让我感到困扰,汉纳斯也让我感到困扰,他们两个都是我的好朋友,对我来说,立场很难确定!我们都知道我们生活在谎言之中,发生了什么,什么又会发生。我看过仲裁的决议,但是有些不知其所云,鲍迈斯特将被指定来迫使被孤立起来的康定斯基下台(不知事实是否如此?),密斯·范·德·罗将来德绍走马上任,和平与安宁也将随之而来,你将会生活在鲜花之中,没有什么职务还保留着,政治性的呐喊也只能是最后的苟延残喘,这是我最初对于政府态度变化的看法,以前就有,现在事实证明是正确的,你是不是有不同意见?据说所有的学生都坚定地站在汉纳斯一边?……

回到正题上来,汉纳斯最后的晚餐——《日记》非常精彩,谁能否认其趣味性呢?狼最终脱下了羊皮的伪装,但是为什么偏偏是现在呢?

持共产主义思想的学生们,对于汉纳斯·梅耶被解职的看法,选自《包豪斯》,1930年。

康定斯基先生,是这样吗?

是你们夫妻告诉大家汉纳斯·梅耶给予“红色组织”以援助,此后这一消息见诸媒体,是这样吗?

康定斯基先生,你是不是在度假前就知道这件事情?是不是你在离开之前就希斯市长决定了整件事情,或者说希斯给大师的电报中指的是你?

格罗庇乌斯先生,是这样吗?

是不是在汉纳斯·梅耶解职后,你建议希斯市长关闭餐厅,而不是完全关闭校园?(的确有关闭餐厅的尝试)。

格罗庇乌斯先生,是否建筑师同盟抗议政府的行为,而你在5分钟之后,反对这一抗议?

亚历山大·沙文斯基(Xanti Schawinsky),“头还是尾?包豪斯事件。”选自《柏林日报》,1931年1月10日。

……包豪斯的人们是怎么说的呢?他们感到被汉纳斯·梅耶处事的方式所欺骗了,他们提出某项要求,但结果往往是召开一场无关痛痒的会议,他们拟订某项协议,并且今天得到了校长的赞同,但第二天却又被告知协议被推翻,他们很严肃地向校长提出问题,但却得到的是近乎儿戏的答复,很多重要的情况下,汉纳斯·梅耶却依然在度假,然后一边拿着行李,一边处理学校事务,他聆听那些俗人歇斯底里的口号,他可以照顾画家,但稍后又拿他们寻开心,他嘲笑个人主义,但在巡回展出时却挂出克利、康定斯基和费宁格的照片,他想看上去像一名共产主义的先驱者,但却从未真正用心于此,他声称百分之百的集体主义,但是却把每一个成就都据为己有……他讥笑形式主义的缺乏创造性,认为它就像是鞭痕累累的老马,但对于自己的生物学意义的审美观却异常模式化,简而言之,他从来不会让自己的右手知道左手要做什么。

是的,梅耶,你被人陷害!事实让人心惊,但你的朋友,你的同事又在哪里?

卡莱·马特·斯塔姆,布伦纳 施莱默,艾尔伯斯,康定斯基,克利,彼德汉斯,你们都在何方?

惟有一片寂静。

桑蒂·沙文斯基,致沃尔特·格罗庇乌斯夫妇书信节选,1931年1月13日。

……这是我们集体最大的成就,我个人对此的贡献不过是几个不眠之夜,每天晚上我都想一句话……

霍华德·蒂尔斯坦(Howard Dearstyne),对汉纳斯·梅耶离去的看法,1986年。

……我怀疑梅耶知道事情的真相,在机会来临之前一直隐藏着他真实的阴暗想法。我倾向于同意密斯的观点,他个性上有失成熟,但他又在言语上和行动上一直在试图掩盖自己的不安分和暴躁。只有这才能够解释他被解除包豪斯校长职务后,他到密斯在柏林的画室去,对着他哭泣,希望弄清楚一切是为什么……他外向,很容易接近,和学生们的关系也很融洽,这对于密斯来说几乎是不可能的。这也正是他的离职带来骚动的原因所在。

梅耶给包豪斯的课程设置增加了许多前所未有的变化,他强调建筑教学,并且建立了完备的建筑教学体制,包豪斯现在可以提供实际上的建筑文凭,学生把此看作他们成绩的证明,并且在找工作时起到了很大的作用……

沃尔特·格罗庇乌斯,致托马斯·马尔多纳多(Tomas Maldonado,乌尔姆艺术学校校长),《剑桥》,1963年11月27日。

……梅耶政治上的理想主义,缺乏敏感,并且不具备在实际工作和政治理论之间平衡局面的能力,这使得情况更加危险……

他的策略过于温和,他是个极端的小资产阶级分子,他的哲学源自所谓的“生活是氧气加糖加淀粉加蛋白质”,密斯对此极为反感,如果把一切加在一起——就会变质……”

新校长路德维希·密斯·凡·德·罗

霍华德·蒂尔斯坦在迎接密斯时的讲话:

……当密斯来到学校的时候,迎接他的仪式很难说是真心真意的,在少数好斗分子的怂恿下,大量的学生聚集在餐厅里,要求密斯展示他的作品,以便确定他是否有资格出任包豪斯的新校长,密斯被激怒了,他打电话给德绍警方要求来维持秩序,对于这次学生们聚集在餐厅中表达他们对解聘梅耶,聘用密斯的强烈抗议活动,我置身世外,事实上,对于梅耶的离去,我并没有痛心疾首,因为我对于他夸大其辞的功能主义早已心生厌烦……

包豪斯内部的骚乱导致学校关闭了六周,在1930年夏天包豪斯重新打开大门时,密斯已经驱逐了主要的闹事学生,安宁再次来到了包豪斯校园,密斯也把握住不是机会的机会,在他的办公室里(坐落在跨越包豪斯和贸易学校的两层过街天桥中),轮到我的时候,我怀着忐忑不安的心情走进了校长办公室……我问他另外一个问题,该问题是在梅耶物质至上的教旨下产生的,我对密斯说,“在建筑中寻找美是否是错误的?”他很迅速地向我保证

说我们仍然可以在建筑中努力追求美的事物……

路德维希·密斯·凡·德·罗，“新世纪”，选自《形式》(Die Form)，1930年。

……新世纪是个事实，它的存在并不取决于我们对它说是还是说不。

但是，它和此前的任何时期相比也不能称之为好或是坏，它只不过是事实，无论人们对其评价如何，依然故我的事实，因此，我不打算花太多时间来解释新世纪，披露它的内部关系或是揭示其内部结构。

我们也不希望过度地关注于机械化、标准化和模式化。

我们希望把变化了的经济和社会现实作为一个事实来接受。

不去理会不同的评价，一切事物都有其固定的轨迹。

对于这些事实，问题的唯一关键所在是我们如何宣扬和表达我们的观点。

只有这样，我们才真正开始处理与头脑相关的问题，一切事物不在于“什么”，而是完全决定于“如何”，比如说，我们用不同的材料制作产品，唯一证实的就是我们的智力水平。

不论是建造高楼大厦还是普通公寓，不论是钢筋水泥还是玻璃结构，唯一显现的是这些建筑的价值，无论在城市的规划中我们寻求的是集中化还是分散化，起作用的是实用效果，而不是价值标准。

但准确地说，这一问题中，价值仍然是决定性的因素，我们必须建立新的价值标准，并最终将其变为现实。

任何时期，任何时代的评价，都完全取决于该时代的物质条件和思维存在方式……

(右图) 密斯·凡·德·罗

(左图) 密斯设计的椅子，原材料采用金属管和羊毛织物，1930年。



包豪斯有共产主义思想的学生,对路德维希·密斯·凡·德·罗声明的看法,选自《包豪斯》,1930年。

……“新世纪是个事实,它的存在并不取决于我们对它说是还是说不,但是,它和此前的任何时期相比也不能称之为好或是坏。”

只有那些与外部世界完全隔离的人才会这样看世界,并且,密斯凭什么说“我们”?如果“我们”非物质性的艺术家,那么他可以说新世纪独立存在,无论我们对其说是还是不,但是如果我们不从这个形而上学的角度看这个问题的话,新世纪存在着,但这同时要看这里的“我们”指的是资产阶级还是无产阶级,基于这个基础之上,再来断定新世纪的好坏与否,关注于这些基本事情只不过是浪费时间,每一个包豪斯的成员都坚定地不再相信这一形而上学的垃圾,如果不是我们的新校长这样说,我们不会在这样的问题上多说一个字,因此,这引起了我们的兴趣,但现在它成了规定,我们必须接受……

保罗·克利,致丽莉·克利,德绍,1930年9月13日。

……在包豪斯,事情的发展就像我所预期的,但对我来说并不全然令人愉快,学生们的骚乱日益剧烈,这个结必须有断,这个学期也不得不提前结束,新校长利用因此获得的宝贵时间来重新组建学校,学校需要新的规定,并且学生们需要在10月21日前重新注册,市长出席了会议,并且认可了这一决议,包豪斯大师会也同意了提议。

密斯本人非常果断,不做任何让步,也没有丝毫的动摇,或许他不希望总是如坐火山口……至少,我不再必须上课,偶尔的那些受到不公平对待的学生会来找我,把落下的课补上,从个人角度来说,我无法拒绝,因为怎么说我……依然是包豪斯的大师……

瓦西里·康定斯基,致维尔纳·莱斯(Werner Drews,以前的学生),1931年3月15日。

……魏玛的国家社会党人已经把博物馆中所有的新作品都摘了下来,一幅希特勒的画像高高悬挂在以前包豪斯校址的行政办公室中,在柏林,瑙姆堡教育当局公开污蔑新风格的画家,我们获得了“东部低等人群”的新称呼,如此种种,难以枚举……

你已经知道包豪斯在这里受到了肤浅的和错误的理解,尽管国家目前处于极端经济困难中,但我们仍然很高兴地看到包豪斯在健康的发展壮大,至少从目前的情况看,它没有问题,因为,夏天我们有了位新校长……密斯·凡·德·罗,他是我们再恰当不过的人选,冬季学期绘画班也有了自己的新房间,而在以前我们却不得不被迫关闭,住在那里的大部分学生都无法活动,并且别无选择……他们只能离开画室到教室去,但是画家们却因此而获益,越来越多的人来参与对他们作品的讨论,绘画班的学生,其他班上对此感兴趣的学生,气氛总是非常活跃,校园的其他地方,繁重的工作也在继续,在汉纳斯·梅耶被迫离职后,氛围同样融洽,汉纳斯·梅耶原本希望包豪斯成为一所马克思主义的学校,事实上,只有一些学生对此很感兴趣,而其他大部分人根本无法认同……

“M”(建筑系一位隐匿自己名字的学生),致瑞士建筑师,德绍,1932年6月26日。

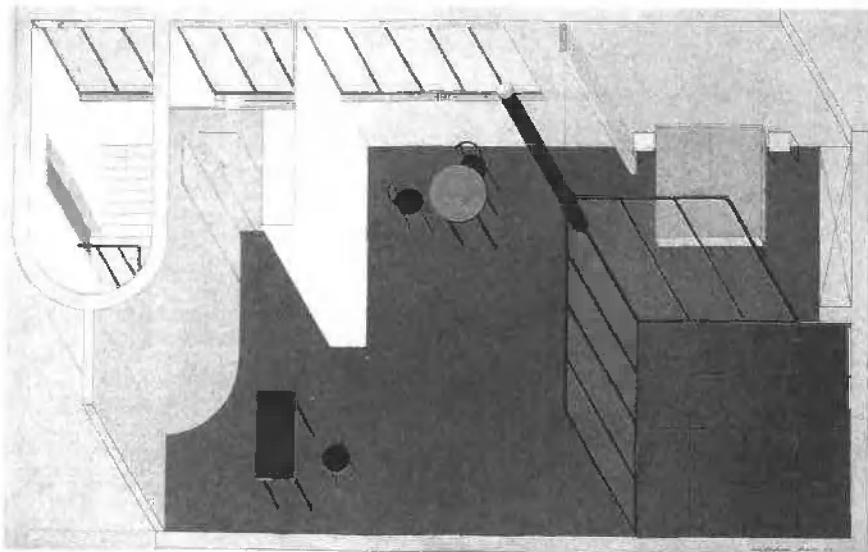
……当我来到包豪斯的时候，那里正在进行惊人的危机。

以前这里可以制作台灯、家具、羊毛织品、壁纸设计等一切可以想象得到的用品，但在包豪斯从试验性的机构重新变成学校后，所有的设计——其中大部分是学生们自己制作的——又回到了向企业出卖许可权的老路上，学校只把许可费的10%提交给学生基金。

以前，任何有天赋的学生都可以到包豪斯求学，一两个学期后，他就可以凭借自己的工作获得生存的物质保障，但现在，很不幸，只有家境较好的学生才可以在这里呆下去。我们在这里呆了一段时间后，正好赶上选举学生代表，也正是这时，我们意识到包豪斯存在两股势力，他们之间进行着“猫狗大战”。一方是共产主义分子和同情左翼的学生，另一方则是纳粹的青年组织……

现在包豪斯是被一群以前没怎么听说过的人统治着，没有什么迹象可以证明它可以称得上是有创意的人们的自由组合。早晨8点钟，开始上课，下午5点，一天的课结束，你可以回家了。自然而然地，你可以从某些课程学到很多的东西，这些也很有价值，也有很多人坚持认为，现在的包豪斯更像是一所技术学校，这比以前的包豪斯好得多。密斯是个有名的建筑师，但作为个人，尤其是作为校长，他顽固地反对变革……我们，初步基础课程的学生，已经来包豪斯三个月了，但从未见过他，更不用说去聆听他的教诲……处于第五和第六学期的学生们则是完全独立地从事工作……

包豪斯还是有很多出色的教师，朱斯特·施密特，谢帕和阿登特，施密特是个伟大的广告人，谢帕是色彩处理的天才……阿登特教我们表现几何和透视法，他们都是包豪斯培养出来的学生，并且他们也都不得不忍受当前的学校管理和课程设置……



威尔海姆·雅各布·黑斯，罗克公司住宅部工作室内部彩色设计，1932年，欣纳克·谢帕内部设计课上的练习作品。

建筑和城市规划

霍华德·蒂尔斯坦,致母亲书信节选,1931年12月20日。

……密斯·凡·德·罗还在坚持让我们处理一些小问题,他这样做可能是对的,让我们接连几周甚至几个月地做小房子,但小房子的问题在于太过简单,因为做某些复杂点的事比做简单清晰的事情更简单。

我们正在从密斯·凡·德·罗那里学到很多东西,就算是他没有把我们培养成好的建筑师,但至少他是在教我们如何甄别好的建筑,而一流的建筑不好的地方往往在于它会毁掉你的品味,因为这种建筑太过于令人神往……

霍华德·蒂尔斯坦,致母亲书信节选,德绍,1932年6月12日。

……我们(这个学期,有4个人),都和密斯·凡·德·罗熟识起来,并且看上去,和低年级的学生比起来,他更愿意和我们聊天,我们可以讨论一切事物,建筑,艺术,哲学,政治,等等,这些讨论可能和我们的工作没有太多联系,但是由于密斯·凡·德·罗是个有见地又经验丰富的人,因此这些讨论对我们来说就变得如此有趣而且有价值,如果我不做设计,仅仅呆在这里和他聊天都值得让我留在包豪斯,我真心希望包豪斯没有被关掉,我可以再次回到那里……

派厄斯·帕尔(Pius Pahl,建筑系学生),对路德维希·希尔伯西默的看法,1970年。

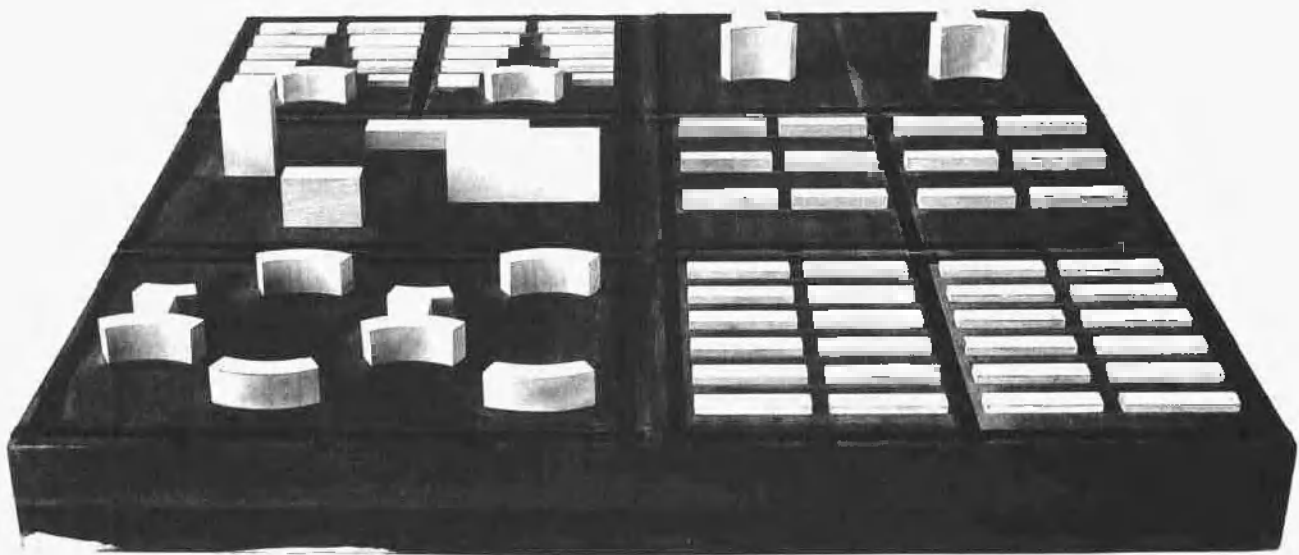
……在包豪斯的第四个学期,我也试图和希尔伯西默一起学习城市规划,我来到教室,找了个和其他学生保持适当距离的位子,学生们一个接一个的走进来,在桌子,椅子,凳子和窗边等地方坐下来,他们开始争论,我则在等希尔伯西默,但是一切是徒劳的,过了一会,一个看上去只是年长些的学生站了出来,说他就是希尔伯西默,多么令人惊奇的一件事情!……

路德维希·希尔伯西默,“我们时代的住宅”,1931年。

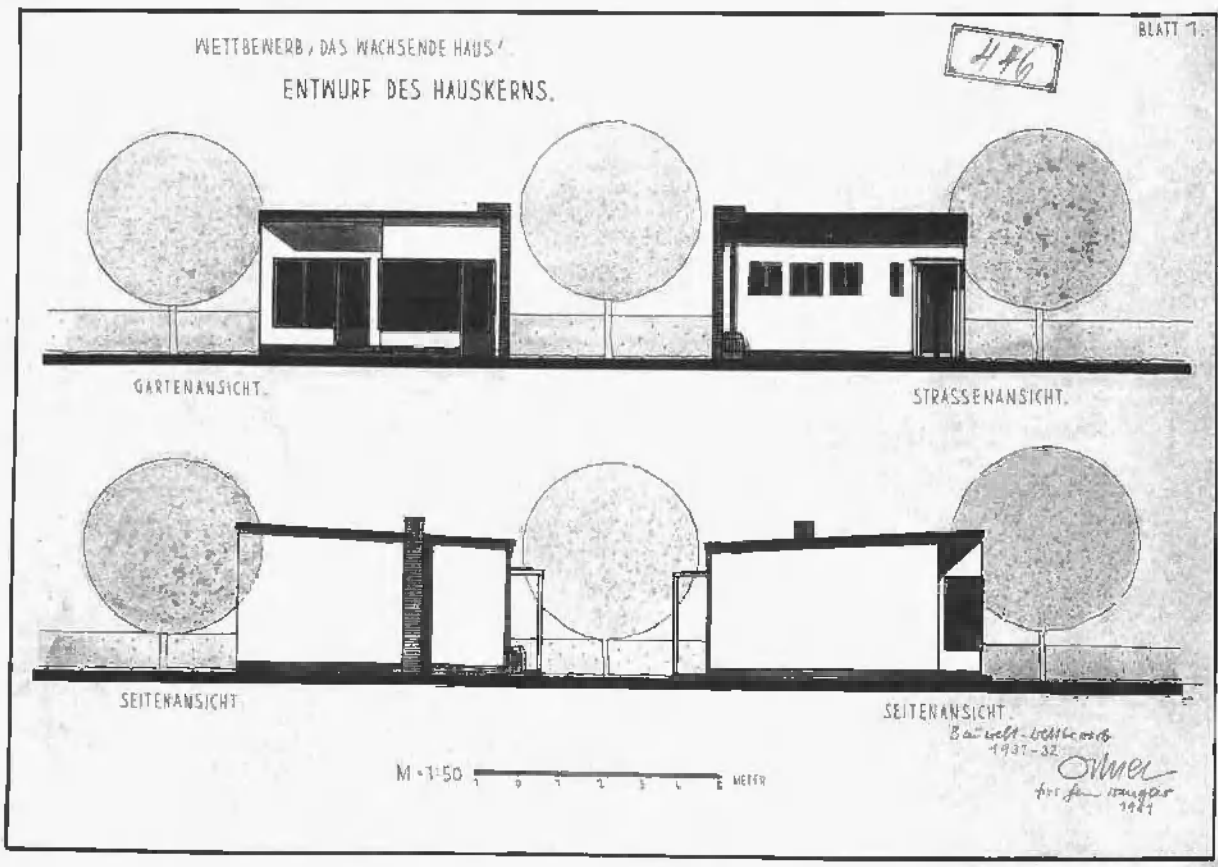
……建造低层建筑显然比高层建筑费用低得多,在未来,把两者有机地结合在一起,有花园的低层建筑让有孩子的家庭居住,视野开阔的高层建筑则给没有孩子的家庭或是单身者,建筑类型的基本问题是社会性的,每一种类型都应当根据社会趋势做出适当的改变,比如说个人是维持家庭,离婚还是改变当前的生活方式……

塞尔曼·塞尔曼尼奇(Selman Selmanagic南斯拉夫籍学生),对1932年容克公司雇员住宅规划的看法,1976年。

……不动产的规划应当建立在科学分析之上,我们从研究该地区(该不动产的规划建立区域)的社会结构开始,从这些蓝领和白领工人的居住环境我们得出了这样的结论,他们需要的是住宅,自由的活动和进一步的教育等等,社区舒适的环境应当在计划中有所体现……四座住宅楼,每一座都可以容纳5000名住户,还有配套的社会中心,交通远离行人通道,环城公路和叉道则用于住宅区内部的交通……



(上图)“路德维希·希尔伯塞默 (Ludwig Hilberseimer) 制作的模型，用不同高度的木柱来表示人口密度和建筑类型之间的关系。
 (下图) 鲁道夫·密斯凡德“成长中的房屋”设计图，换句话说，可以任意扩展的模型。1931-32年。



逐渐增强的外部敌意

保罗·科米奇(Paul Kmicic,共产主义分子,德绍市议会议员),包豪斯五月宣言,1931年4月底。
……5000万失业人口和处于饥饿中的家庭。工人家庭被迫为食物而抢劫。遍布所有资本主义国家的无法解决的经济危机,一切都是惟利是图的资本主义制度的后果,而这正是1931年5月1日时的世界。

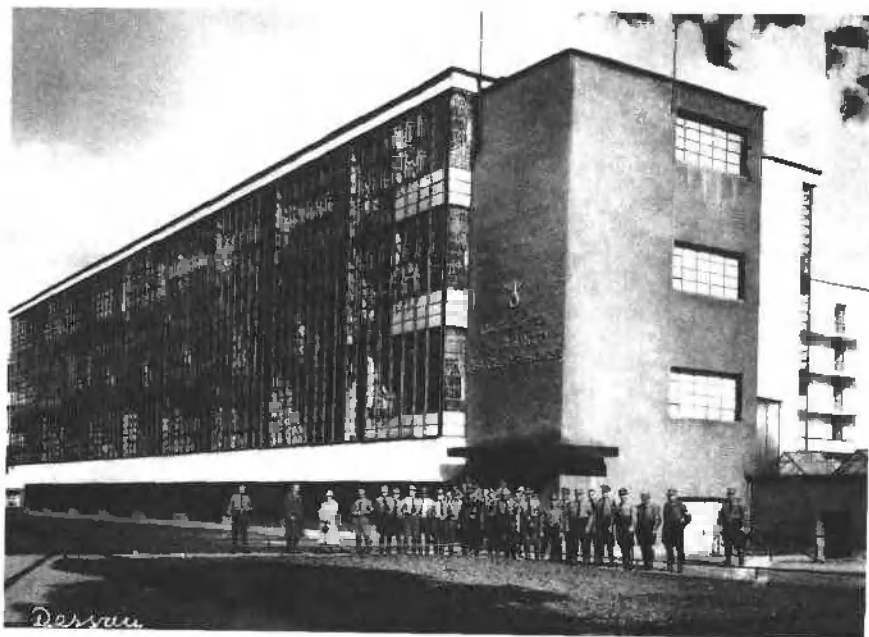
民主国家,现在看起来并不令人满意,而法西斯主义,资本主义的新工具,向世界和世人发起战争的资本主义武器库……但这不过是资本主义体系彻底崩溃前苟延残喘的最后挣扎,而社会主义国家苏联却显得坚若磐石……这是受苦受难阶层的奋争。这同样是我们这个时代的现实。

他们希望你们与现实隔离开来,他们希望在虚幻的,所谓“客观”的环境下教育你们,从而使你们成为日趋衰落的社会俯首贴耳的顺民,没有任何思想的顺民。

包豪斯的朋友们!

时代的问题不在于“形式化”还是“功能化”,不在于“现代”还是“全新”,时代问题的根源涉及人性和创造性的所有领域,并且上升到了社会革命的层面!……

包豪斯的朋友们!不要被包豪斯的假象所误导,不要相信包豪斯是比其他地方更先进的教育模式!法西斯主义已经在所有的学校甚嚣尘上,包豪斯也不例外,在其他学校,包豪斯也已经成为法西斯势力,国家社会党人和所谓的自由思潮的教师们手中的工具。



包豪斯校舍变成了纳粹培训党成员的基地。

他们禁止你自由演说！他们禁止你自由行动！他们禁止你与渴求进步的人上建立联系！

和其他学校一样，工人们被禁止加入包豪斯，作坊中有创意的作品的生产已经停工，许可权的数量也大为减少，学校的费用大幅上升（尤其是外籍学生的费用），自助制度必须依靠慈善家们的施舍。

包豪斯希望所谓的非政治化，但事实上已经失去了方向，包豪斯之所以不知所措，是因为它是由一群官僚分子控制的，同样包豪斯变得法西斯化，因为它试图把学生隔绝于时事……

“M”（一位隐匿姓名的建筑系学生），致瑞士建筑师，1932年6月26日。

……我们不断受到警告，要求我们不要用我们的穿衣或行为风格去扰乱镇上那些庸俗而缺乏教养的人，而教员们，他们只关心自己的报酬，并且努力从各个方面迎合纳粹……

卡尔·威利·斯特劳布（Karl Willy Straub，记者），选自《第三帝国建筑》（Die Architektur im Dritten Reich），1932年。

……新客观理念一直强调的是把水平的、无数外观相似的玻璃窗并排布置，形成“韵律节奏”，但目前这一理念开始引发越来越多的怀疑——建筑这种千篇一律的布局，制造出“结构强度”，但也因此显得单调呆板，但该理念的狂热信徒宣称，“……在当今的现代建筑，水平和垂直的要素是可以交互作用的”。

这是不是可以看作该趋势最终消亡的前兆？所有昔日的、曾经的金科玉律都将被彻底推翻……



莱比锡插图杂志的两页面，1932年9月4日，登载的是德绍包豪斯的计划。插图中的文字高度评价了包豪斯，并且表达了期望学校迁到莱比锡去。

这种时代趋势会不会要求废除以前的斜屋顶……(斜屋顶)被视作思维的代表……;它们曾经被看作国家运动的旗帜,因为平屋顶在国际上是商店的标志……

鲁道夫·保尔森(Rudolf Paulsen, 记者),“布尔什维克的文化冲击”,选自《民族观察》(Völkischer Beobachter)1932年3月30日。

……格罗庇乌斯是不是犹太人全然没有关系,人们发现包豪斯的新建筑风格如此异域化,类似于巴基斯坦风格,并且这确实如此。而在我们德国,那些平滑的、无味的汽车房般的建筑,似乎是凳子堆砌而成的住宅楼,简直就是极大的讽刺……

阿尔弗雷德·库雷拉(Alfred Kurella, 记者),“包豪斯对我们做了些什么!”,选自《致所有人之杂志》(Magazin für alle),1931年。

……从魏玛的创始阶段起,包豪斯经历了许多动荡,在1924年,由于新上台的图林根政府反对变革,无法容忍这一“布尔什维克的温床”,它被迫迁离魏玛,但在德绍找到了栖息地,一座容克公司居于控制地位的城市,和眼光短浅的图林根政府相比,大企业看得更清楚,“布尔什维克”和学校没有任何干戈,并且基于工业生产源自科技的想法,他们对于艺术持更加现代和更加资产阶级自由化的态度……但在容克公司破产后,德绍给予包豪斯的援助就再也不复存在了,包豪斯失去了其生存的经济基础,在纳粹的统治下,在反复争执之后,德绍市政府,最终撤回了给包豪斯的支持,学校也因此关闭。

现在它在柏林施特格里茨区获得了重生。

抛开包豪斯外部局势不谈,其内部也正在进行着两种艺术观点的争论——“功能主义”和“形式主义”。格罗庇乌斯,他希望两派势力能够达成妥协,在1928年从他一手创建的包豪斯辞职了,在新校长汉纳斯·梅耶的领导下,“功能主义”在一段时间内居于主导地位,与此同时,一股新势力出现了,来自社会各种阶层、主要是那些工人阶级的学员,形成了马克思主义的批判性艺术观点,他们认为,只有在现代社会而不是日趋衰落的资本主义制度下,因为后者的工业已经处于衰退,并且脱离了最广大人民的利益,有生命力的艺术形式才可能产生,因此艺术世界的新起点要建立在社会主义革命对物质环境变革的基础上,让工人成为生产和社会的主人翁……

这一包豪斯内部的新思潮的发展促发了深刻的危机,“旧包豪斯”内部的资产阶级分子把此看作他们最大的敌人,校长汉纳斯·梅耶,由于没有替他们攻击过布尔什维克,因此他和40名学生一起被清除出了包豪斯……

虽然清除了马克思主义敌对势力分子,但包豪斯内部的斗争并未结束,反对者的理由常变常新……不可避免地,包豪斯本身也站到了资产阶级艺术的对立面,它迁址柏林只会加剧这一过程,在那里,将决定它最终的命运,究竟它是资本主义的最后挣扎,并将和资本主义一起崩溃,还是成为工人革命运动的成果,在新的生产方式和生活中重新迸发活力,根据他们对于未来艺术发展的兴趣,无产阶级应当关注于对包豪斯的可能的拯救方式……



● 最后时期 柏林, 1932-1933年 THE FINAL PHASE: BERLIN

校舍和财政援助全都被剥夺,包豪斯可以说是受到了致命的一击,但是密斯·凡·德·罗决意让包豪斯存在下去,即使仅仅是作为原有学校的影子。在德绍校舍被正式关闭之前的第六天,他宣布说包豪斯将作为私人机构搬到柏林去,尽管他告诉学生说,新学期将在10月开始,但那时他还没有找到合适的地方,他以惊人的速度在施特格里茨区找到了一个大的废弃电话工厂,柏林市中心的西南侧,那个地方有足够的空间,光线,并且适于以较低的成本改造供教学用,更重要的是,施特格里茨,相比较而言很安静,处于城市郊区,比邻森林湖泊,并且有公交车和火车的便利。

尽管看上去有些古怪,但比起德绍城区那个引起敌视政客们不怀好意目光的位置,柏林市区这个地方的确可以提供更多的自由,而且地方越大,就越不容易被人看得太清除,然而事实证明首都的规模无法提供给学校足够的保护,租金相对而言比较低廉,密斯知道他需要依靠学生来把房屋修缮一番,但是找到足够的资金来支撑新的独立学校注定是最大的问题,学生的学费必须增加,并需要寻求个人资助,密斯也很精明,他知道包豪斯的产品和专利的实用权费用可以为包豪斯带来可观的收入,尽管以前德绍市政府往往将此据为己有,在1933年2月那场狂欢晚会就是为了筹集资金的目的而举办的,德国的知名艺术家纷

柏林斯特格里茨区废弃的电话工厂,拍摄于1932年10月,包豪斯购买后不久。(摄影霍华德·霍克斯)

Berlin

纷纷捐赠作品来作为晚会的奖品,晚会非常成功,并为包豪斯赢得了巨大的公众支持。

工作又开始了,一切看起来似乎只要环境允许,包豪斯就可以回到正常状态。但是政治运动又一次干扰了包豪斯。在1933年1月,希特勒成为德国元首,纳粹开始在全国范围内实施他们的镇压政策。魏玛和德绍的国家社会党人毫无疑问地表明了他们对于包豪斯的态度,“这里显然是犹太艺术和马克思主义艺术的滋生地~因此超越一切艺术形式,它只能被视作病态的”。包豪斯对于德国来说,是个巨大的危险源,因此在新德国是不应该允许其存在的。在1933年4月11日,包豪斯夏季学期开始不久,根据盖世太保的指令,警察关闭了包豪斯。

但是,事情并不像看上去的那么因果清楚。在1933年,纳粹的文化政策依然并不清楚。纳粹的一些党魁还宣称现在被称之为堕落的~一些艺术形式,实际上包含了德国精神,应当在全国得以倡导,这些也是在纳粹内部袒护包豪斯的势力,而密斯本人,和当时的许多艺术家和知识分子一样,并没有立刻排斥国家社会主义的概念,这也是为什么密斯会试图选择与当局谈判的方式来让包豪斯重新开业的原因所在。

但是,当局的举措证明一切是不可能的。密斯在8月10日给所有的学生发了一封信,告诉学生们当局决定解散包豪斯。这是伟大学校的不幸遭遇,包豪斯结束了,但是它的教员和学生仍然在世界各地,尤其是美国,发挥着他们各自的作用。



学生恩斯特·路易斯·贝克离开包豪斯的时候。

迁址柏林和包豪斯的终结

密斯·凡·德·罗,1932年9月24日发给学生们的传单。

……包豪斯将继续在柏林作为独立机构存在。

我将在几天后,协议完成时向大家宣布新校舍的位置。

新学期将在10月18日开始。

我们不得不把冬季学期的学费提高到200马克,夏季学期的学费是100马克。

外国学生要支付双倍学费。

为了鼓励那些穷困的学生在包豪斯学习,20%的学生住宿可以免费……

欣纳克·谢帕,致卢·谢帕,1932年10月。

……近些天,密斯公开强调说包豪斯不仅仅是他个人的事情,要求我们仍然要一如既往的支持他的工作……

安内玛莉·威尔克(Annemarie Wilke,学生),致莱莉娅·费宁格,柏林,1933年2月21日。

……我们的狂欢晚会精彩纷呈,是个巨大的成功……并且即使是按照柏林的标准,仍然有些显然独特之处……地下室给人以与众不同的感觉,装饰和布局就像是专为巨大的社会聚会而准备的,在柏林其他的晚会上很少如此……人们首先关注的往往是我们的关注程度和相对昂贵的原材料,楼上则是不同的场面,房间是彼德汉斯设计的,我认为这是最漂亮的,可能只有密斯的设计能与之比肩……尽管对比而言,艾尔伯斯和恩格尔曼的作品可以称之为通俗化,艾尔伯斯所设计的地方是为大家准备的……那里总是座无虚席……恩格尔曼的酒吧看起来像是慕尼黑啤酒节的大帐篷……但是,那里同样是人满为患,人们抛开平日里的繁文缛节,自由自在地呆着,一切尽管有些矫揉造作,但很好地适应了周围的气氛……唐伯拉等小奖品或者饰物也起到了重要的作用……作为包豪斯的一员,……从秋天就和我们呆在一起,赢得了欣特尼斯(Sintenis)制作的头塑……科尔贝的雕塑被一位来自波兰什切青的校友获得,他或她可能根本就不会知道如何去玩那件雕塑品,安妮·艾尔伯斯的哥哥也得到了一件雕塑品,密斯本人得到的是鲍梅斯特的一幅画,画非常漂亮,他还因此赢了克利一张票……堆满奖品的房间看起来非常壮观,至关重要,它增添了晚会欢乐的气氛,做什么的傻事都无关紧要,那是密斯自己的屋子,窗户上挂着从德绍搬过来的生丝窗帘,墙壁和天花板覆盖有细薄棉布,桌子上放着雕塑品,墙上挂有装饰画……周六,第二场大型的包豪斯晚会还将举办……

瓦西里·康定斯基,致沃纳·德雷斯(以前的学生),柏林,1933年4月10日。

……就这样包豪斯继续存在下去,再过几天,包豪斯新的夏季学期就要开学了,尽管境况很艰难,但还是有17名新的学生加入,不过,外国学生很少,有一个日本女孩,几乎不会说一句德文,虽然如此,她还是向我打听到哪儿能买到我的《点与线》(Point&Line)这本书,包豪斯人们仍然在工作,并保持着惯有的快乐,但是在艺术世界,依然存在着大量的破坏因素,许多博物馆和学术机构的负责人被迫离职……在德雷斯顿画廊,所有带着现代风格的绘画作品都被取了下来……找到了共产主义分子的大量武器弹药,我相信共产主义分



柏林插图杂志页面,1932年10月,内容是关于柏林包豪斯,“工厂里的艺术学校”,左上图,搬运纺织机零件的学生们,右中图,艾尔伯斯在给一名学生讲东西,右下图,英国女学生在给教室的墙壁刷漆。

子的确在准备一场波及全德意志帝国的暴动,而国会纵火案不过是序曲而已……自然而然地,这伤及了那些“现代艺术家”们的感情,新政府似乎不理解新艺术,因为意大利的情况完全不同!新建筑和新艺术被看作是未来的意大利艺术,并被认为属于法西斯艺术的领域……现在,我们应当看一看事情发展的趋势,什么真正属我们的新艺术,无论如何,艺术家应当是非政治性的,只应该关注于他们的工作并为此付出全部努力……

汉斯·凯斯勒(Hans Kessler,学生),致母亲家书节选,柏林,1933年4月14日。

……两队荷枪实弹的警察包围了包豪斯,并且对校园进行了彻底的搜查,那些没有身份证的学生被带到警察局总部……搜查后,包豪斯被贴上了封条,并派驻卫兵看防,如果事情不是很严重的话,那么这种做法将很可笑……新闻媒体对此的报道近乎疯狂,《柏林地方报》(Berliner Lokalanzeiger)声称密斯逃到了巴黎,格罗庇乌斯,包豪斯的前任校长,现在在俄国(但他们两个事实上谁都没有离开柏林,甚至连这种想法都不曾有过),报纸还提到在这里找到了大量的“共产主义材料”,而这些所谓的“共产主义材料”居然包括《世界舞台》和《日记》的一些过刊……

弗兰克·特鲁德尔(Frank Trudel,学生),“包豪斯的终结”,1980年。

……一个周六的早晨,柏林包豪斯校舍突然间被警察和盖世太保包围了,而官方的说法是那天什么活动都没有进行,尽管密斯·凡·德·罗和十二名学生被带到警察局总部,我们被赶到入口的大厅,密斯也站在他办公室的门前,这个体形魁梧的壮汉站在那里,几乎装满了整个门框,并且看起来根本不愿意离开,离他不远的地方站着——一个盖世太保,手指扣在扳机上,对这位纳粹的忠实拥趸来说,手指一扣是如此简单那(……如果有人试图逃走的话,他就可以开火),而他也可以因此而成名,但是这里有着太多的见证者,我们被一辆大卡车带到了警察局,并且推进了犯人专用的接待室,至少一个多小时什么事情也没有发生,然后,一个穿美国制服的陆军少校出现在门口,向值勤的警察打了个招呼,他并没有出示什么证明,但是他的制服引起了我们所有人的注意,他解释说,是美国陆战队派他来的,把我们所有的外国人带走,用很难听清的德语,他宣读了长长的一串名字,令我惊异的是,我的名字也赫然在列,走出警察局后,来到一个隐蔽的角落,他告诉我们,“你们还不安全,今天就离开德国”,完全地道的柏林口音,说完这些,就钻进了一辆等待已久的轿车,然后消失了,我至今也不知道他到底真的是个美国人还是名德国演员,当然,我们全都拜他这身制服所赐,离开了警察局……

密斯·凡·德·罗,“包豪斯的消亡”,北卡罗莱纳设计学校学生出版物,1953年。

……一天早晨,我从柏林先坐公车,然后走了一段,然后过桥,接着就看到了我们的学校,但我马上吃惊得要死,事情如此奇怪,我们的伟大校舍被盖世太保包围了,黑色的制服,枪上都上了刺刀,我跑到那里,一个哨兵对我说,“停下”,我回答说,“什么?这是我的学校,我租的地方,我有双权力看它。”

“你是校长?请进。”他似乎知道如果不让我进去的话,我敢和他拼命,然后,我去找他们的头,对他说,“我是这所学校的校长”,他回答我说,“好的,请进”,然后我们走了几步路,然后他说,“你知道这里有人反对德绍市长,我们奉命来搜查包豪斯档案。”我说,“没问题。”

我把所有的人召集到一起,对他们说,“把一切物品都打开,让他们搜查,打开所有的物品。”我确信学校里没有什么不应该有的物品。搜查持续了几个小时,最后,盖世太保们如此疲惫不堪和饥肠辘辘,他们给总部打电话说,“我们该怎么做?我们还要呆在这里吗?我们饿了。”等等,他们被告知,“把门封了,然后撤。”

然后,我给阿尔弗莱德·罗森伯格打了个电话,他是纳粹文化的党派哲学家,并且是政府的要员。我给他电话说,“我想见你。”他告诉我“我很忙。”

“我明白,但即使这样,能告诉我个时间,我去找你可以吗?”

“你能在晚上11点钟来找我吗?”

“没问题。”

我的朋友希尔伯西默和莉莉·赖克以及其他一些人都说,“你不会傻到晚上十一点去找他吧。”他们都很害怕,他们可以把我杀掉或者做些其他的事情。“我不怕,我一无所有,我只是想和那个家伙谈谈。”……

我告诉罗森伯格,盖世太保封了包豪斯,我想让他们把它重新打开。我说,包豪斯是种理念,我认为这非常重要,它和政治无关,只是个技术概念。第一次他跟我谈起他自己,“我是个来自波罗的海里加的训练有素的建筑师”……我说,“我们应该能够更好地了解彼此。”他说,“不,你希望我做什么呢?你知道包豪斯是受到那些反对我们的势力支持的,这是党派之间的斗争,尽管这只是在精神领域。”我说,“不,不希望如此。”他说,“为什么你在把包豪斯从德绍搬到柏林的时候不改个名字呢?”我说,“你不认为包豪斯是个不错的名字吗?你找不到更好的名字。”他说,“我不喜欢包豪斯的所作所为,我知道你可以挂起,可以伸展,但是我需要一些支持。”我说,“包豪斯自己不就是个很好的支持吗?”他说,“是的”,他问我“你想用包豪斯做什么呢?”我说,“听着,你处于一个重要的位置,看着你的写字台,你这漂亮的写字台,喜欢吗?我想把它从窗口扔出去,这就是我们想做的,我们想保持美好的事物而不是把它从窗口扔出去。”他说,“我会看看我是不是能帮你们做些事情。”我说,“不要让我们等太久”……

柏林秘密警察给密斯·凡·德·罗的文件节选,1933年7月22日。

机密

……柏林斯特格利茨区包豪斯的重新开业,要符合以下普鲁士科技、艺术和人民教育部的下述条件

- 1) 不准再聘用路德维希·希尔伯西默和瓦西里·康定斯基,应当聘请具有我们国家社会党人思想的人来填补他们的职位。
- 2) 原有的教学大纲不符合我们新国家的要求,应当进行必要的修改,并提交普鲁士文化部长备案。
- 3) 所有的教员都要填写表格,并需要符合政府文职人员的基本要求。包豪斯的继续执业和重新开张需要立刻满足以上的条件。

瓦西里·康定斯基,致沃纳·德蒂斯,柏林,1933年7月23日。

……我们的包豪斯不复存在,我对此深表遗憾,和以前不同,我们拿不到其他城市的邀请,艺术今后会如何发展还有待争论,但是,斗争的焦点在于对“表现主义艺术家”的认可,目前的认可仍然是片面的,显然,抽象艺术之路依然漫长……

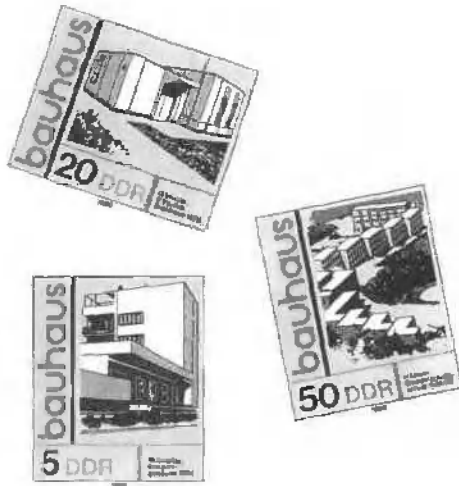
对页 岩楠山勋(Iwao Yamawaki)“包豪斯改变”,
1932年,摄影蒙大奇。



6

后记

POSTSCRIPT



这是历史上极具讽刺性的一幕。纳粹的迫害使得许多艺术家和知识分子由此获得了广泛的国际声誉。这使得人们不得不怀疑如果不是它引起了国家社会党人的关注，包豪斯也许不会获得如此高的声望并产生巨大影响。在1933年前，它只是在欧洲以及美国的专业圈内受到的推崇，但在它关闭后，其从前的教师和学生移居海外，反而使得它迅速地变得举世闻名起来，极大地影响了其他许多国家的建筑、设计以及艺术教育。

1980年民主德国发行的三枚邮票。从上至下，分别图释了：为德绍托腾区住宅设计的铁房子，汉纳斯·梅耶在柏林的联盟学校，以及格罗庇乌斯设计为下层附带有底层商场的公寓楼，也位于托腾住宅区。

1933年后，曾有人多次尝试复兴或是延续包豪斯的教育模式，其中大多是移居美国的学校领袖人物。当后来的格罗庇乌斯在哈佛大学建筑系传播包豪斯理念时，莫霍利·纳吉于1937年在芝加哥建立了“新包豪斯”；在黑山学院和耶鲁大学，约瑟夫·阿尔伯特教授与包豪斯初步课程类似的课程；二战后，1950年，在德国城市乌尔姆，成立了一个“设计学院”（Hochschule für Gestaltung），包豪斯从前的一名学生马克斯·比尔出任了首位校长。

但这只是包豪斯影响中最明显、最重要的部分，实际上它的余泽绵绵不绝，无论它原有的教师和学生是否移居海外，包豪斯教学方式的译本，包豪斯风格的建筑、设计都体现在或是继续影响着艺术学校和设计室的理论与实践，包豪斯时时影响着整个现代社会的人文环境，从整体建筑到室内的家具及设施。

并不是每一个人对包豪斯的影响都全盘接受，尤其是在建筑领域，目前普遍认为包豪斯在创造出许多解决方案的同时也引发了许多问题，乌尔姆“设计学院”的昙花一现也证明包豪斯式教学方法的超凡魅力只在于启发个体，来进行发展、实践。

包豪斯的历史本身具有争议。

汉纳斯·梅耶与沃尔特·格罗庇乌斯并非不合。1931年梅耶在莫斯科组织了一场名为“包豪斯1928—1930”的展览，当时正是斯大林主义兴起和俄国纪念碑式建筑风格盛行，这场展览生不逢时，遭到冷遇，批评家和公众一致认为展览本身并不符合他们心目中的包豪斯。1938年，沃尔特·格罗庇乌斯、他的后妻赫兹以及赫伯特·拜尔一起在纽约现代艺术博物馆发起了一次包豪斯展览，许多包豪斯从前的教师都参与到展览中来，这次展览规划地很好，展示出在纳粹严压下的德国艺术，但是掠过包豪斯最初的“浪漫”期，只关注1922—1928年间，忽略梅耶独裁下所取得的成就，它所展现的只是残缺的包豪斯，片断的发展以及塑造的所谓“包豪斯神话”。

二战后，这一神话被证明在西方比东方更具生命力，美国移民汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）被尊为“白色上帝”，凌驾于被美国人视为现代建筑先驱的格罗庇乌斯和密斯·凡·德·罗之上（虽然他们对弗兰克·路易·威格（Frank Lloyd Wright）的重债都被轻易勾销了），在前苏联、其加盟共和国以及德国东部，包豪斯的理念被批评为“形式主义”。

直到二十世纪六十年代，当共产党对视觉艺术的总体看法发生转变，变得更为自由时，包豪斯才被认为具有远远超过学院意义的价值，就如同一本流行的魏玛导游册所言，包豪斯“直接导致了建筑的毁灭”，然而不可否认，当时学校复兴了许多社会主义理念，并且需要对汉纳斯·梅耶独裁的那段日子进行重新地评价，在纳粹撤离后，一直被围砌、荒置的，最初由格罗庇乌斯设计的德绍包豪斯主楼，又在政府的命令下辛苦地进行重建，最初是基于各种目的，直到1991年大楼才再次成为建筑艺术学校的校舍。

不论包豪斯的遗产对东方、西方具有何种不同的启发性，双方对于它还有很多的共识：真正的包豪斯精神不在于它所体现的某种艺术风格，而是一种理念——对生活、对艺术的信念，这种精神不受没落传统的束缚，而是从对建筑和物体的信念中汲取力量，创造出具有生命力的新传统并进行自我更新。当代的问题必须以当代的方式反复强调，同时接受更高艺术标准并满足所谓的一般需求。

无论褒贬，包豪斯在我们所居住的环境留下了不可磨灭的印记，大多数我们所坐的椅子、所用的桌子、采用的多数工具设计，甚至我们所阅读的报刊书籍都不可思议地带有包豪斯典型风格的外观或理念。这是学校所取得成就的印记，同样也许是由于我们处于贫瘠的后现代时期，一个关闭了半个多世纪的学校的设计作品仍然十分时尚而引人注目。

“白色上帝”，汤姆·沃尔夫《从包豪斯到我们的家》一书，1983年。

……瞬间，1937年，“银色巨匠”就这样诞生在美国，沃尔特·格罗庇乌斯（Walter Gropius）

本人亲自来到了这里。就在纳粹掌权之后，格罗庇乌斯离开德国，先是到英国，现在又来到了美国。神化包豪斯的明星们几乎同时都来到了这里。布劳埃、艾尔伯特·莫霍利·纳吉、拜尔和密斯·凡·德·罗……他们都来了，无家可归，精疲力竭，身无分文地来了，失去了所生活的土地，被命运所摧残。

格罗庇乌斯怀着自尊与抱负，虽然他只是一位绅士，一位老式学校的绅士，一个无论生活还是设计都只专注于比例的人，作为从一片衰败的土地上走出来的流浪者，只要人们需要他，他就会满足于一份友好的感觉，一个容身之所，自立换来的一日三餐，偶尔的微笑和一个工作的机会。然而——

真正迎接格罗庇乌斯和他的同伴们的就像当时丛林影片中的一幕，布鲁斯·加罗特 (Bruce Cabot) 和玛丽娜·罗伊 (Myrna Loy) 坠落在密林中，当他们爬出Abercrombie号，穿着旅行衬衫和晒退色的华达呢的骑马裤，蹒跚地走到一片空地，瞬间就被青面獠牙的野人们所包围，突然间，野人们跪倒在地，吟唱起奇怪的圣歌：
“白色的上帝，终于从天而降”

格罗庇乌斯被任命为哈佛大学建筑学院的建筑学院院长，布劳埃也加入了他的行列，莫霍利·纳吉建立了“新包豪斯”，后并入芝加哥设计学院，艾伯特在北卡罗莱纳州的黑山学院的山谷里设立了田园包豪斯，密斯担任芝加哥军事 (Armour) 学院的建筑系主任，但他绝不仅仅是系主任，同时还是建筑大师，拥有一个校园用于创作……在美国经济萧条期建造的21座大型建筑，当时建筑几乎进入停滞状态——对于一个建筑师而言，他一生完成了17座建筑——

哦，白色的上帝……

L. Patsitnov [前苏联艺术史学家]，《包豪斯创造性的财富》一书，1962年。

……包豪斯必须为他与世俗的与众不同付出昂贵的代价，它所倡导的工作法则是无法抵抗保守主义的压力的。它立足于工业技术的要求和现代艺术发展的实际需要，为新的、创造性地教育模式铺平了道路，就是这一模式打破了建立在资产阶级美学意识上的理念。装饰艺术和应用艺术的理论家们研究了当时的复杂形势，找到了这些冲突的根源……他们发现包豪斯的理论与实践并非仅仅以古典而准确的方式表现了这些冲突，而是用无价的材料为未来的社会构造出一个和谐的美学教育体系……

菲利普·(Philipp Tolziner)的《汉纳斯·梅耶在苏联》一书

……就在那时……消息传来汉纳斯·梅耶受邀到苏联工作，在那里他尽力为他从前的学生争取签证……

在苏联的工业化时期,很重视对干部人才的培养——培养对象从熟练工匠到工程师,为此国家设立了一所机构——工业技术学校和理工学院,专门从事设计、规划培训用建筑。这所机构被称为“国家技术教育学院设计所”(State Institute for the Design of Technical Teaching Institutes),缩写为GIPROVTUS,承担了庞大的任务……汉纳斯·梅耶和我们中的其他7人作为激进分子组织加入了这个集体,公开的名字为“红色阵线”

大量的专业工作使得汉纳斯·梅耶夫超负荷工作,因为,在1931年在GIPROVTUS工作的同时,还兼任莫斯科建筑学院的教授,在俄联邦城市规划委员会任顾问,同时还是苏联建设委员会的成员之一。我们组织中的一些成员当时还在莫斯科建筑学院执教……

1931年的秋天,由汉纳斯·梅耶挑选,苏联对外文化关系委员会主办的一场展览在莫斯科开展,这场展览力图给苏联公众们展示“1928—1930年间汉纳斯·梅耶独裁下的德绍包豪斯”……与其说汉纳斯·梅耶是通过展览展现包豪斯的全貌,不如说这是一个展示“他个人包豪斯”舞台,我个人看来,这场展览遭到莫斯科和哈尔科夫建筑师和艺术家们的冷遇,因为它未展示出他们所知、所欣赏的包豪斯……

1931年底,梅耶离开了GIPROVTUS,随后的主要工作在城市规划领域,1934到1935年间,出任新成立的建筑研究院住宅规划系的主任……

我们组织成员与汉纳斯·梅耶的关系远远好于我们的合作,1932年组织逐步解体后,我们仍一起居住在莫斯科的集体公寓……战争后,我成为唯一留在苏联的前“红色阵线”成员并且继续沿着梅耶的思想前进……

托马斯·(Tomas Maldonado)“包豪斯对今天还有意义吗?”

……对于“包豪斯对今天还有意义吗?”这个问题,尽管有所保留,我们仍然以肯定的态度来回答,我们所理解的包豪斯并不是只是与名字有关,换言之,我们所关心的是另一个包豪斯,一个一直被宣扬但从未实现过的包豪斯,一个一直没有成长起来的包豪斯,尽管不成功,但开创了以人性的观点去看待技术文明的包豪斯,比如:将人类的环境看作是一片“用于设计的现实土地”,我们所心目中的包豪斯能够引领德国走向更开放、更进步的文明……

约翰(John Eisenhammer)(英国记者)“昔日包豪斯,全新的新理念”《独立的伦敦》,1991年8月28日

……Rolf Kuhn教授的外表给人以“东德异端牧师”的形象,他蓬松的头发没入茂密的络腮胡中,这是许多教堂领袖的装饰物,就是他们踱着方步从一个江河日下的世界走到另一端

的共产主义,领导了1989年的大规模游行。

Rolf Kuhn教授不是一位牧师,是他,在那个狂热而充满激情的秋天,号召着数以百万的人们聚集在德绍,这一称呼被用得越来越少,因为他并非是启迪人们精神的大胡子,而在事实上成为重生的包豪斯领袖。是他在这个城镇里以愿意对抗共产主义权威而迅速成名……

1987年 Rolf Kuhn教授被当局有意聘为重建后学校的第一任校长,以作为对他的考验。两年后,那场游行的风波席卷整个东德,动摇了共产主义政权,最后使得Rolf Kuhn教授和包豪斯获得了重生。他在包豪斯富于创造力的领袖才能使得自身成为一位目标人物,一个东柏林建设部调查的对象。

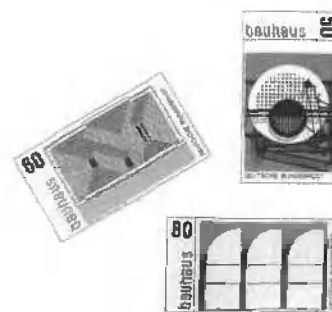
他鼓励在修复的格罗庇乌斯大楼的舞台上创造试验性剧场,遭到当局的严厉批评,他赞成在城镇规划中运用社会学,这是在东德被视为异端邪说的理论;他还大胆邀请了以色列学者参加格庇乌斯国际研讨会,这些调查都进行的非常顺利,直到1989年11月,一切都被抛掷一边。

就像1919年包豪斯作为一场重大历史巨变的产物而诞生的一样,1989年的历史为它赋予了新的机遇。

……新包豪斯的“全新理念”(是)工业花园区,或是将工业与自然融合在一起,Rolf Kuhn教授认为“在二十世纪,问题在于如何将艺术与技术融合在一起,而今天,是如何将艺术、技术与自然融合在一起,它们需要成为一个新的整体。”“这就意味着团队应寻求方案去解决今天的问题,而不是去制造与二十世纪相同的椅子,盖相同的房子,设计相同的线条,这样只是在崇尚风格,而违背了真正的包豪斯理念。”

……中心紧密地坚持包豪斯最得意的主旨:从全局着眼,实际着手,致力于从开始就将想法放到实践中去验证,因为具体的环境将更为和谐,或是更为困难。

Rolf Kuhn教授绘制了一幅地图,勾勒出德绍,沃利茨(Worlitz)到东部,Bitterfeld到南部的三角区,“这些是工业花园的组成部分”,他解释道,德绍:一个由于是容克飞机制造公司(Junkers)的基地而遭战火焚毁的城市,后又被组装的预制板房屋和废气、污染所蹂躏;沃利茨:欧洲大陆最美丽的自然花园之一,在十七世纪后保存完好;Bitterfeld 东德化工工业的中心,一片被污染严重侵蚀的土地,以至于它成为人类毁坏自身生存环境的纪念碑而闻名于世。



1983年在纪念包豪斯关闭五十周年时东德德国发行的三枚邮票,从上至下,分别展示莫霍利的“调节器”,约瑟夫·艾伯特的设计节选以及格罗庇乌斯在西柏林的包豪斯档案。

“我们的任务是找到解决这片荒漠的方法，如果我们能够在自然、工业与城镇间建立和谐，找到一种良好的关系，那么我们就取得了更有意义的成就，它远比包豪斯在今天建立了任何一座辉煌建筑更为成功。我们可以将它留给居住在柏林、伦敦或是纽约的人们。”

重生的包豪斯不必去与那些大型的、具有声望的建筑学校竞争，也没有必要这样做。“我们必须在社会观念的前提下，不停地沿着我们的理念前进，在这里没有怀旧。”

但是它已融入包豪斯了——作坊的地板上散满了设计图、图画和照片，公寓的走廊里回响着凌晨5点喝醉了的德国学生们的喧哗，他们在完成两周的研讨课程，它的地窖酒吧，一个在推翻共产党统治以前由第一批学生们私自建造的酒吧，现在是单调乏味的德绍的暗室，避开愚蠢，沉默游客的注意力，使得天主教的监护人在十六世纪后期下令重建大楼时不再记得它……

十七世纪初，它已不再创造任何理念，任何思想。

现在，轮到Rolf Kuhn了，有着波恩政府、萨克森州以及欧洲委员会的财政支持，是解放灵魂的时候了……

赫伯特·拜尔，节选自诗歌《致格罗庇乌斯》，1961年

……为未来

当我们面对复杂的工作时，
是包豪斯给予我们自信，
是它教会我们如何工作，
一个建立于手工艺之上的基础，
一份无价的遗产，
那是用于创造的永恒法则，
它再次告诉我们，
不是将美学灌输到我们的材料中去，
是用它去构造我们生活的空间，
是要让目标与形式浑然一体，
这就是方向，
当一个人开始考虑某一问题的
具体要求，特殊的环境以及内在品质，
而没有迷失方向时，
这个人，就是，真正的艺术家……

人物简介

约瑟夫·艾尔伯特 (1888-1976)

1920年就读于包豪斯, 1923至1933年间在此任教。最初教授部分初步课程, 在1928年拉兹洛·莫霍利离开后成为指导教师。较之于他的同事他年长并富有经验, 尤其是多才多艺。在从事彩色玻璃制作、设计师和摄影师之后, 他在1993年移民美国后的日子里专攻绘画。在包豪斯, (他相遇了纺织专业学生安妮·弗雷彻曼并与其结婚), 他发明了一种独创而富于想象力的方法用于处理纸质、金属类的普通材料。在美国的熙山学院 (Black Mountain College) 他发展了包豪斯理论, 成为极具影响力的教师。

阿尔弗雷德·阿恩特 (1898-1976)

作为专门培训的制造工艺工匠, 1921年同阿尔弗雷德就读于包豪斯。四年后通过了整面熟练工资格考试。1929年被汉纳斯·梅耶 (Hannes Meyer) 委任到德绍包豪斯教授机械制图和透视视图, 直至学校关闭。自此以后, 他先后在东德、西德以建筑师为业。

赫伯特·拜尔 (1900-1985)

赫伯特·拜尔出生于澳大利亚, 1921至1923年间就读于包豪斯, 1924至1925年间重回包豪斯任教, 直至1928年格罗庇乌斯辞去校长职务时离开。拜尔是包豪斯毕业生中最多才多艺的一名。作为画家、摄影家、设计师和建筑师, 拜尔最富创意、最具影响力的作品在于邮票印刷和美术设计/图形设计领域。他于1938年移民美国, 并在同年与格罗庇乌斯在纽约现代艺术博物馆举办了轰动一时的大型包豪斯艺术展。

彼得·贝伦斯 (1868-1940)

最初出身于画家和设计师, 贝伦斯后来成为一名建筑师和设计师。在世纪之交前后, 他成为达姆施塔特 (Damstadt) 艺术家聚集地的成员。在1903和1907年间曾担任杜塞尔多夫工艺美术学院校长。在那里他引入实用教学法, 在德国的工艺、设计艺术教育史上具有重画的影响力。1907年, 他出任柏林德国通用电气 (APG) 的首席建筑师和设计师, 负责公司建筑、产品和重传品的设计。作为最早的新一代工业建筑师和设计师协会发起人之一 (也是“德国制造联盟”的成员之一), 贝伦斯思想和实践都对包豪斯起到了重要影响。包豪斯后来的同仁拉格罗庇乌斯和路德维希·密斯·凡·德·罗在一战前都在柏林贝伦斯的私人建筑事务所里做过动手。

玛西安娜·布兰特 (1893-1983)

1911到1917年间曾在魏玛工艺美术学院学习绘画和雕塑。布兰特于1923年理回魏玛, 就读于包豪斯直至1926年。此后, 1927至1929年间, 她受聘为助教。尽管她拍摄了大量富于想象力的蒙太奇照片, 但是她最著名的还是金属和玻璃的一流工业设计。1945年之后, 她留在原德意志民主共和国。

马塞尔·布劳埃 (1902-1981)

出生于匈牙利, 马塞尔于1911年至1917年间就读于包豪斯, 专攻家具设计, 受“风格” (De Stijl) 设计师里特维尔德 (Rietveld) 影响, 很快从派始风格转向组装方法。1925到1928年间, 布劳埃也在包豪斯任教, 依据机械原理, 他采用轻质金属管发展了椅子和其他家具构架的革命性设计方。1935年他移民英国伦敦, 在那里从事设计和建筑。1937年移民美国, 在哈佛大学教授建筑。

保罗·西特伦 (1896-1985)

出生于德国具有荷兰血统, 1922至1925年间就读于包豪斯。是最初受伊顿“拜火教” (Mazdaznan) 影响后转向更为理性的莫霍利-纳吉 (Moholy-Nagy) 思想的学生之一。后成为一名画家、摄影师和光学设计师。

蒂尔斯坦·霍华德

1928—1932年建就读于包豪斯学习建筑设计。蒂尔斯坦是获得包豪斯毕业证书的唯一一名美国人, 1933年学位关闭后, 他成为路德维希·密斯·凡·德·罗的私人学生, 后回美国从事建筑。1941年, 他在北卡罗莱纳州熙山学院与阿尔伯特成为同事。1957受密斯任命在芝加哥伊利诺理工大学教授建筑。蒂尔斯坦的著作《走进包豪斯》形象描绘了他的在校经历。

西奥·范·多斯堡 (1871-1956)

这是他通为人熟知的笔名[另一个是I.K.邦斯特 (I.K. Bonset)], 被荷兰理论家、画家、设计师和艺术指挥克里斯汀·库珀 (Christian Kupper) 所收养。范·多斯堡创立了荷兰“风格派” (De Stijl), 创立并编辑 (并且投资) 出版了《风格》杂志。尽管范·多斯堡同皮特·蒙德里安 (Piet Mondrian) 一样都以对抽象派毫不妥协的态度而闻名, 但他却同时创作“达达”风格的作品。他是当时最充满活力和具有超凡魅力的人物之一。范·多斯堡于1920年12月第一次来到魏玛包豪斯, 或许, 当时格罗庇乌斯暗示近期内会提供一个教授职位给他。但这一切并没有实现, 因此范·多斯堡于1921年春天移居魏玛, 间断地在那里呆到1923年初, 出取《风格》杂志, 并继续他的个人事业, 以示对包豪斯的不满, 他认为包豪斯的创作风格浪漫主义色彩过重。一些学生在同开包豪斯之后都被收罗在范·多斯堡的旗下, 他们在魏玛的活动仍然刺激着格罗庇乌斯和他的教员们。1921年到1923年间包豪斯的风格转变, 在很大程度上, 是受范·多斯堡影响的结果。

黑昂图尔·费宁格

费宁格出生于纽约, 德国血统, 于1887年迁入德国, 准备学习音乐, 后转向学习绘画, 先后在柏林和汉堡学习。曾为德因、法国杂志和美国报纸创作政治漫画和连环漫画, 1907年后开始从事严肃绘画。从1919到1932年间费宁格在包豪斯工作, 开绘作为一名主管印刷的形式大师。思来, 也就是1925年后作为一名大师没怎么教过课。1937年回国美国居住。费宁格的大多数作品是建筑主题, 风格受立体主义影响。

勒克而·费宁格 (1910-)

里昂耐尔·费宁格之子, 1926年开绘就读于包豪斯。最初涉足戏剧社, 后于1928年成为包豪斯乐队的成员。在1927年到1931年间成为一名成功的摄影记者。1929年开始从事绘画。1936年移民美国, 教授绘画。

韦尔纳·格蕾夫

1921里1922年间包豪斯最具夫份的学生之一。入校后受范·多斯堡的影响较大, 毕业后加入“风格派” (De Stijl)。作为画家、设计师和摄影师, 他于1934年移民西班牙, 1936年移民瑞士, 1951年重返德国。

沃尔特·格罗庇乌斯

作为建筑师、设计师, 格罗庇乌斯是德国工业设计的先驱者之一, 同时也是包豪斯的奠基者, 在1919至1928年间任该校校长。1908至1910年间格罗庇乌

斯曾在柏林彼得·贝伦斯德斯的私人建筑设计事务所里做过助手。他同样是“德国制造联盟”的领袖人物之一。1911年与阿道夫·梅耶一起设计了Fagus鞋厂，1911年设计了Alfeld-an-der-Leign工厂，1914年设计了制造联盟科隆建筑展的参展建筑。1926年设计了德绍包豪斯约大楼。1928年从包豪斯辞职后格罗庇乌斯一直致力个人创作。1934至1937年间他移居伦敦，与麦克斯维尔·弗莱(Maxwell Fry)在剑桥附近的Impington乡村学魏从事设计。后移民美国，成为哈佛大学建筑学院院长。1946年他与曾经合作过的设计师创立了“建筑合作社”(The Architect Co-operative)，参与大型建筑设计，如纽约的泛美大厦。

格特鲁德·格鲁瑞(1870-1944)

作为专业培训的音樂教师，格鲁瑞于1919至1923年间在包豪斯教授“和声理论”。

路德维希·希伯西默(1885-1967)

作为一名建筑师和城市规划师，希伯西默于1929年在德绍包豪斯任教。在路德维希·密斯·凡·德·罗到来之前，一直执教于建筑系，直至1933年包豪斯关闭。1938年移民美国，后在芝加哥伊利诺斯理工大学教授建筑。

路德维希·赫希菲尔德(1893-1965)

1919年包豪斯学校的第一批学生。三年后首批参加了熟练工资格考试。作为当时报道出的学生代表，路德维希·赫希菲尔德为融洽师生关系作了大量工作，组织了活跃的社会活动。最初作为画家和版图创作者，质出版了一系列“反射先线构成”丛书，及施用于超前抽象色彩的移动抽象物体拍摄。离开包豪斯之后他在各式学校中任教直至移民英国。二战期间遭到拘留，被授为敌军外侨面流放到澳大利亚。在那里的流放营里，他被季隆诺言学校的校长发理，受聘在该校教授艺术。此后一直居住在季隆直至去世。

约翰·伊顿(1888-1967)

格罗庇乌斯前妻同尔玛·马勒(Alma Mahler)在维也纳伊顿的私人艺术学校里结识了他，也许是在她约举荐下，伊顿于1919年进入包豪斯任教。对初步课程进行了修改并亲自任教，同时他还担任一些作坊的形式大师。作为鲜明的表现派大师，并在教学中体现出对超自然因斯的偏爱，同时又任用了保罗·克利、奥斯卡·施莱默和瓦西里·康定斯基等大师，这一切使得他成为1921年前包豪斯最有影响的教授。此质，当学校的学风超向理性和结构主义时，他的影响力开始衰退。1923年被劝辞职。虽然伊顿信奉佛教“拜火教”，是一名才华不足的画家，但他却是一位非凡的夫才理论家和教师。在离开包豪斯之质，伊顿在柏林建立了一所私人艺术学校，质来在Kreteld和阿妮斯特丹短期居留后，迁往苏黎世。

瓦西建·康定斯基(1866-1944)

生于俄国，在那里学习自然科学和法德，1896年就读于慕尼黑艺术学院学习绘画，直到1914年被造离开德国取理瑞士画到俄国。当时他已成为小有名气的一流抽象派艺术国家和才华横溢的理论家。早在1912年，个人出版长篇随笔《论艺术之精神》(Concerning the Spiritual in Art)。同年与Franz Marc共同发表了《青骑士年鉴》(Blue Rider Almanac)。在1921年以前，他一直以教师和行政官约身份热情地参与苏联革命，之活慢慢觉醒，重画德国柏林从事绘画。在此后的日子里，他受聘于包豪斯直至学校于1933年关闭。其间，替

间斯担任过代理校长。在校任教期间，他负责魏玛的壁画作坊，教授色彩与图形创作以及分析绘图课。1933年他移民法国，在那里去世。

保罗·克利(1879-1949)

当克利于1920年进入包豪斯任教时，他刚刚以富于个性、具有超凡想象力而成名。他对包豪斯教学最重要的贡献在于设计了一门特约课程，来揭示艺术与自然的共造，以及各种色彩与图形本质间的联系。较之于他的朋友奥斯卡·施莱默和瓦西里·巴塞尔康定斯基，克利更为亲和，是学校最受欢迎、最受尊敬约教师。1931年他从包豪斯辞职，在杜塞尔多夫艺术学院教授绘画。1933年同开德国回到他的祖国瑞士。

格哈特·马克斯(1889-1981)

一位兴趣和培训造就的理刻家。马克斯于1919年执教于包豪斯。在距魏玛二十五里远，设在多恩堡(Dornburg)约一个风景如画的村庄的陶艺作坊担任形式大师。他一直在那里直至1925年学校迁到德绍。一战前他与格罗庇乌斯合作为其在制理联盟科隆建筑展的内部装饰创作陶艺设计。从1925年到1930年，马克斯在席近Haile的Giebichenstein伯格工艺美术学校教授雕塑。1930至1933年间任该校校长，直至困到纳粹驱逐。

阿道夫·梅耶(1861-1929)

1911至1925年间梅耶作为格罗庇乌斯建筑实践的助手，并合作参与了他此后的主要设计。尽管从未成为魏玛包豪斯的正式教师，但他却绘感兴趣约学生开办讲座并授课。

汉纳斯·梅恩(1889-1954)

一位具有鲜明左观点的理士建筑师。1919至1927年间居住在瑞士巴塞尔。1927年加盟包豪斯，先是教授建筑，质担任新设立的建筑系系主任。当1928年格罗庇乌斯辞职时，梅耶受聘为当地包豪斯的校长。他从政治中受到启发，对学校采取了多项改革措施，但也是政治导致了他的衰落。学校的右派越来越指责左翼校长。1930年他被德绍当局驱逐，于是他马上离开德国前往莫斯科。在那里以教师 and 城市规划师为业，直到1936年。1936到1939年闭梅耶居住在瑞士，1939至1949年间呆在莫斯科，是后于1949年造回瑞士。

路德维希·密斯·凡·德·罗(1886-1969)

与格罗庇乌斯一样，密斯在柏林取得资质后加入彼得·贝伦斯的建筑设计行列。作为擅长用现代材料从事创作的古典派，1926至1927年间密斯负责斯图加特Wessenhof住宅开发区的规划和建造，并于1929年设计了巴塞罗那图师展的德式屋顶。1928年格罗庇乌斯劝说密斯替他报任包豪斯的校长，遭到拒绝。但在1930年汉纳斯·梅耶被驱逐后他接受了这一职位，同时兼任建筑系主任。当德绍包豪斯关闭时，密斯在柏林以私立的方式重新办学并担任校长直至该校于1933年关闭。由于从最初便反感纳粹，密斯于1938年移民美国，在芝加哥伊利诺斯理工学院执教。作为一位有影响力的家具设计师和建筑师，密斯在美国负责了诸如：Seagram大厦(纽约市)和休斯敦博物馆(得克萨斯州)的设计。

露图娅·高霍利·纳吉(née Schulz)(1894-1989)

1921年嫁给拉兹洛·莫霍利·纳吉，并在1923年以摄影师的身份与他一同来到魏玛包豪斯学校。1928年任命汉纳斯·梅耶担任校长后，莫霍利·纳吉夫妇

离开学校。虽从未受雇于学校，露西娅却紧密地和包豪斯联系在一起，与她的丈夫一道为包豪斯的出版物拍摄、编辑。1929年她与莫霍利-纳吉分手，1933年移居伦敦，在那里生活、执教直至1958年。1959年移居瑞士，在那里逝世。

拉兹洛·莫霍利-纳吉 (1895-1946)

生于匈牙利，最初学习法律。从1918年开始关注绘画并与激进艺术家组织“今日”(MA)关系密切。1919年移居维也纳，1920年直接来到柏林。1921年他结识了俄国结构主义画家艾尔·里西茨基(El Lissitzky)，此人对他的作品和思想产生决定性的影响。莫霍利于1923至1928年间在包豪斯执教，从伊登教授手中接管了初步课程，他对创作的独到见解为改变学校的学风带来关键性的结果，作为一位画家、摄影师、印刷专家和工业设计师，莫霍利也成为金工作坊的形式大师，并且参与编纂了“包豪斯丛书”。1934年他移居阿姆斯特丹，一年后又移居伦敦，在那里他迅速成为著名的纪录片制片人。1937年他离开英国来到芝加哥，建立“新包豪斯”，但很快由于财政困难关闭了。随后他又在芝加哥建立了“设计学院”，其授课理念仍建立与包豪斯的思想之上。他一直指导该设计学院直至逝世。

沃尔特·彼得汉斯 (1897-1960)

1929至1933年间，彼得汉斯在德绍包豪斯担任自己创建的建体系系主任。在从事摄影之前他曾经研究数学、哲学和艺术史，他渊博的知识和广泛的兴趣渗透到他的教学和自身的摄影创作中去。1936年彼得汉斯移民美国。1953年回到德国，在乌尔姆的“设计学院”(Hochschule für Gestaltung)担任客座教授，一所二战后曾试图建立复兴包豪斯教学理念的学校。

卡尔·彼得·罗尔 (1890-1975)

二战前魏玛学校的一名学生，罗尔在服完兵役后回到学校并目睹了包豪斯的落成。在建校初期，他是一名热情而多产的学生，从事表现主义风格的绘画和雕塑并设计了第一枚包豪斯印章。当1921年范·多斯堡出现在魏玛时，罗尔是转向接受多斯堡思想的少数学生之一，加入了“风格派”(De Stijl)组织并开始采纳凌厉的几何构图方式绘画。

欣纳克·谢帕 (1897-1957)

有许多学生在来魏玛就读于包豪斯之前，都曾经在其它地方接受过培训，欣纳克就是其中一员。他于1919年来到魏玛，是包豪斯最早入学的学生之一。之前在杜塞尔多夫和不莱梅学习壁画。来到魏玛后他依旧钻研壁画并于1922年取得熟练工资格。在做了一段时间自由顾问后，1925年他重回德绍包豪斯，担任壁画作坊的主任。在那里他发明了混合颜料的室内和室外设计彩图。除了其间有三年在莫斯科担任顾问，欣纳克一直呆在包豪斯直至1933年学校关闭。1945年后，他主要从事建筑维护。

奥斯卡·施莱默 (1888-1943)

作为一位画家、雕塑家、舞美设计师和校长，施莱默于1920至1929年间在包豪斯任教。先后在石刻作坊和剧场作坊担任形式大师，在后者他创作了“三人芭蕾”的舞蹈形式，构思并教授了一门“人”的课程。1929年他离开德绍来到布雷斯劳学院，随后于1932年来到柏林，受聘于纳粹授课。在他的许多艺术活动中，施莱默的创作注重简洁与平衡，建立在基础保留曲目的开发上，本质上为几何形式。是一位富于灵感理论家，他的书信和日记都表达出他对日常生活、教学方法以及学校原则的独到见解。

朱斯特·施密特 (1893-1943)

包豪斯最受欢迎的成员之一。一战前曾在包豪斯学习绘画。1919年施密特服完兵役后重新就读于包豪斯，1925年毕业。最初他学习木刻，后来在包豪斯兴建柏林萨默菲尔德(Sommerfeld)住宅时，他负责装饰性雕刻。此后，他还特地为1923年的包豪斯展览的包豪斯主楼门厅设计了浮雕。1925年他加盟包豪斯，并一直留任到1932年。施密特绝不仅仅是位雕塑家，他同样是位天才的印刷专家和绘画大师。在德绍和柏林，他都教授过印刷、实物写生和三维设计。

罗塔·施赖尔 (1886-1966)

最初出身于律师行业，施赖尔后成为一位画家、戏剧编剧和导演。在1921年加盟包豪斯之前，他与瓦乌布日赫、柏林表现主义运动的中心的“风暴”画廊以及剧院关系密切。是他开办了包豪斯的戏剧作坊，后来在学院转变风格后于1923年离职。他的论文集，Erinnerungen an Sturm und Bauhaus，描绘了许多几十年前发生过的事件，成为当时对魏玛学校生活最生动地记录。

根塔·斯托尔策 (1897-1983)

二十世纪最具原创力的纺织大师之一。斯托尔策于1919年至1925年间就读于包豪斯，起初是纺织作坊的助手，后来于1927年出任系主任，直至1931年离开包豪斯，移民瑞士，并在那里安度晚年。

Teige·卡尔 (1900-1951)

捷克斯洛伐克艺术评论家和理论家。在汉纳斯·梅耶的邀请下，Teige曾于1929年在德绍包豪斯做了一系列讲座。

乌克斯·西迪 (1858-1924)

作为魏玛美术学院的绘画教师，西迪是在学院与工艺美术学校合并成立包豪斯时，格罗庇乌斯被迫聘用的几名教师之一(其他几位是理查德·恩格曼和瓦尔特·克莱姆(Walther Klemm))。这一点在西迪的创作思想上有所体现。他对格罗庇乌斯的思想与设计不予苟同，并努力想建立一所独立于包豪斯之外的美术学院。这一目的在1920年实现了，当时包豪斯被迫与新分割的学校共享校址。

亨利·范·德·维尔德 (1863-1957)

一位比利时画家、建筑师、设计师和理论家。范·德·维尔德与布鲁塞尔“先锋派”(the avant-garde)关系密切，属新印象派绘画风格。后采纳新派(the Art Nouveau style)艺术风格设计物品、建筑，成为其风格最早期、最具影响力的实践者。1900至1901年间他在柏林从事室内设计，1902年移居到魏玛成为工艺与工业设计顾问，并在此创立了工艺美术学校。后来该学校与美术学院(范·德·维尔德设计了该两所学校的校舍)合并为包豪斯。此时，范·德·维尔德在推荐了工艺美术学院的三位继任校长后，离开德国。格罗庇乌斯便是其中的一位，他曾在一战前与范·德·维尔德在制造联盟有过合作。

汉斯·威特沃 (1894-1952)

一位建筑师。威特沃于1928年与他的合伙人汉纳斯·梅耶一同加盟包豪斯，起初作为助手，后来在1928年成为建筑系的正式教师。1929年他与汉纳斯·梅耶的合作关系解除后，便离开包豪斯来到Haile附近Burg Giebichenstein的工艺美术学校任教。1934年回到祖国瑞士。