

陶瓷一生

Lucie Rie



露西·里

英托尼·伯克斯

著

彭程

译

Tony Birks

新星出版社 NEW STAR PRESS

露西·里
Lucie Rie

陶瓷一生

「英」托尼·伯克斯
Tony Binks
彭程——译
著



新星出版社
NEW STAR PRESS

LUCIE RIE by Tony Birks
Copyright © 1987, 1994, 1999, 2009 Tony Birks
Revised edition, paperback, published 1994, reprinted in 1995, revised 1999.
Revised edition published 2009 by Stenlake Publishing Ltd, 54-58 Mill Square, Catrine, KA5 6RD.
All rights reserved.
Simplified Chinese translation rights arranged through Peony Literary Agency Limited.

图书在版编目 (CIP) 数据

陶瓷一生：露西·里 / (英) 托尼·伯克斯著；彭程译. — 北京：新星出版社，2017.12
ISBN 978-7-5133-2865-4
I. ①陶… II. ①托… ②彭… III. ①露西·里 (1902-1995) - 传记 ②陶瓷艺术 - 作品集 - 英国 - 现代 IV. ① K835.615.72 ② J537
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 239870 号

陶瓷一生：露西·里
(英) 托尼·伯克斯 著 彭程 译

策划编辑：东 洋
责任编辑：汪 欣
责任印制：李珊珊
装帧设计：@broussaille 私制
美术编辑：42 Studio · Caramel

出版发行：新星出版社
出 版 人：马汝军
社 址：北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044
网 址：www.newstarpress.com
电 话：010-88310888
传 真：010-65270449
法律顾问：北京市大成律师事务所

印 刷：北京图文天地制版印刷有限公司
开 本：889mm X 1194mm 1/16
印 张：16
字 数：67 千字
版 次：2017 年 12 月第一版 2017 年 12 月第一次印刷
书 号：ISBN 978-7-5133-2865-4
定 价：188.00 元

读者服务：010-88310811 service@newstarpress.com
邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙 3 号楼 100044

版权专有，侵权必究；如有质量问题，请与印刷厂联系调换。

译序：解读露西·里

作为二十世纪最具影响力的陶艺家，露西·里在中国极少被人所知，对于中国当代陶艺的影响也微乎其微，这与其国际声望相差甚远。在她创作巅峰的七十年代，中国仍处于相对闭塞的状态，而1989年，由三宅一生策展、安藤忠雄设计陈列的大型回顾展，即使在日本留下了深远的影响，也未曾进入中国人的视野——毕竟，对于手工陶瓷的关注与认可也只是近十年来的潮流。不可否认，露西·里在世界手工陶瓷领域留下了无法磨灭的印记，不仅因为她的作品出众，更是因为她在不经意间创立了属于自己的流派，并赢得了众多后生陶艺家的追随。即使在她过世二十多年后的今天，当我们看到一些当代陶艺家的作品，尤其在英国和日本，仍旧能够清晰地辨识出来自露西·里的原型——高足斗笠的碗形、密集的线纹装饰、口沿釉料垂流的效果……作为英国工作室陶瓷运动的领军人物，露西·里将传统的制瓷工艺与现代设计完美融合，并将日用器皿提升到了纯粹艺术的高度，而她却从未以“艺术家”甚至“陶艺家”自居，毕生都称自己为“做器皿的人”。

一个“做器皿的人”如何成了“艺术家”，便是本书的作者试图回答的问题，也是中文版希望为中国当代陶艺提供的一条参考路径。而最重要的，则是为喜爱手工陶瓷的读者们，提供一种基于西方现代设计的不同视角。

露西·里于1902年出生于维也纳一个上流的犹太家庭，父亲是维也纳首屈一指的耳鼻喉科医生，母亲则来自奥地利东部小城艾森施塔特的名门望族。露西·里成长于维也纳艺术与设计的黄金期，在以克里姆特为代表的分离派艺术运动影响之下，建筑与设计现代化的新潮也蓬勃发展。当露西·里进入维也纳工艺美术学院就读时，便师从著名建筑师与设计师约瑟夫·霍夫曼——他创建了影响深远的

“维也纳工坊”，旨在联合不同门类与工艺的设计师和手工业者，创造属于新时代的建筑与设计产品。现代设计的简约、凝练以及对实用性的侧重奠定了露西·里一生的创作准则；然而，手工陶瓷对传统工艺和陶瓷材料特性的严重依赖，又给陶瓷制作的现代化进程添加了无数的阻力——这便是露西·里毕生都在试图跨越的藩篱。

露西·里的创作生涯受到了二十世纪欧洲历史的重大影响。三十年代，正当年轻的露西·里在欧洲陶艺界崭露头角时，纳粹对奥地利的人侵使得大批犹太人不得不逃离至英国，抑或途经英国继续流亡至美国。1938年，露西·里与丈夫共同前往伦敦，而此番逃难在日后看来竟成了露西·里陶艺生涯的转折点——在十九世纪下半叶工艺美术运动的影响之下，英国具有良好的手工业土壤，旅居日本多年的陶艺家伯纳德·利奇又将对手工陶瓷的认知提升到了艺术与精神的层面，这都为露西·里提供了良好的创作环境，伦敦的开放与多元也打开了露西·里的创作视野。同样重要的是，伦敦如此的创作环境让露西·里可以同执意继续逃离至美国的丈夫分道扬镳，结束风平浪静却并不幸福的婚姻，她摆脱了妻子的身份，从而全身心地投入创作。

虽然伦敦提供了良好的创作土壤，第二次世界大战的全面爆发却彻底打破了露西·里的日常创作。除了德军空袭的侵扰，英国政府也禁止了手工陶瓷的生产，因为这并非战时必需物资。“二战”期间，露西·里曾担任过夜间消防看哨，也曾就职于光学器械工厂，只有在完成后防工作之余才可进行创作。战争结束，露西·里得以重新开始日常的陶瓷制作，而此时的她已年近五旬。

正是第二次世界大战让露西·里来到了使她最终扬名世界的伦敦，但同时也注定了她会成为一名大器晚成的陶

艺家。直到二十世纪六十年代，露西·里才发展出具有个人标志性的风格，年入七旬才抵达创作的巅峰期。在这期间，对她创作生涯产生最为深远影响的人，却是她的工作室雇员及学徒汉斯·考柏。同为逃离纳粹迫害的犹太难民，汉斯在露西的指导下很快掌握了陶瓷工艺，而他对陶瓷美学的敏感与直觉使他迅速成了一名独立的陶艺家，也成了露西·里最重要的创作伙伴及向导。从1946年到1958年末，两人在露西的工作室共同创作了十三年之久，露西专注于器皿的创作，汉斯则发展出独特的雕塑风格。在这十三年间，露西的每一件作品几乎都要得到汉斯的同意才发表，艺廊展览二人也共同参与，形影不离。直至今日，露西·里与汉斯·考柏仍旧在陶艺界、拍卖行中被相提并论。

1990年秋天，露西·里因突发中风而终止创作，此时，她已经在拉坯机前工作了近七十年。从一名在伦敦默默无闻的维也纳陶瓷作者，到享誉世界、作品被各大博物馆与藏家竞相追逐的陶艺大师，露西·里用自己的后半生发展出了独一无二的陶瓷风格，也创立了属于自己的陶瓷流派。然而，她一生都对自己的作品保持缄默，极少对其创作进行解说，至多以“简约”这样的字眼轻描淡写。这使得人们难以在感官的愉悦和震撼之外更深入地理解她的作品，但其代表作所呈现的统一而明确的风格与方法，却可以为解读她的创作提供可靠的素材。

如果将一件陶瓷器皿的视觉属性拆解为器形与表面装饰两个核心层面，露西·里的作品最显著且出众的特点便是对平衡感的把握。在器形的层面，以其最具代表性的高足斗笠碗为例，柔美的曲线中始终带有刚硬的气息，碗足拔地而起，渐入碗壁的线条如纤瘦的肩颈曲线，流畅中透露骨感，而从碗壁至口沿的扩张又如舞者伸展的双臂，最终口沿的外翻仿佛触及远方的指尖。收放之间是刚柔并济的张力，曲线的温柔包裹直线的刚毅，使露西·里的器形居高却不临下。

这种张力的背后是器形精准与松弛间的平衡感。露西·里的器形简约，没有任何多余的装饰，几十年的拉坯经验使她可以准确地控制器形，但与此同时又产生适当的变化。露西·里使用慢轮转速拉坯，这使她可以在拉坯过

程中控制每一个细节的变化，同时对修坯最低限度的依赖让她的器形完整保存了手拉坯所塑造的形态。而露西·里最令人无法模仿的便是对偏离中心的失误的巧妙运用——精准的完美从来不是露西·里的追求，这也是许多后生陶艺家在模仿露西·里的作品时最难逾越的障碍。

刚毅与柔美、精准与松弛，这样对立特质的平衡使得露西·里的作品时常产生一种临界感，即在相互对抗的作用力下游走于某一条分界线两端的动态。此种临界性又来源于露西·里对陶瓷泥料的可塑性，以及拉坯过程中的离心力的极限性挑战。在留存不多的工作照中可见，露西·里在拉坯时便将碗足缩至极小，并利用离心力将碗口拓宽至泥料即将无法支撑斗笠的临界点——正如本书作者所言，目睹露西·里拉坯是惊心动魄的经历，而多年的经验使她总能在泥料失去支撑力的一瞬之前停下转盘。

如同器形中的平衡感，露西·里作品的表面装饰也体现了同样的特质。以其代表性的线纹装饰为例，整体设计往往呈现重复、规律的排列，无论是顺延器形的放射线，还是疏密不一的同心圆线条。然而，通过手工雕刻进而镶嵌黑色锰釉，抑或在深色釉料表面雕刻线纹裸露白色的瓷坯，在几何与机械性的线纹排列之中又呈现了手工刻线的流动和不规则感，釉料在刻线处往往形成弧面积釉，材料自身的状态更增加了适度的变化，最终产生了几何式的理性与手工创作之感性的完美融合与平衡。

在没有线纹装饰的作品中，露西·里对于不同釉色的搭配使用同样遵循平衡的规则。乳白色的碗或杯子在口沿处施以黑色釉料，烧制后形成向下流淌的效果，使轻盈的白色主体增添了些许沉稳。以夕阳粉、孔雀蓝或艳黄等色彩为主调的作品，也常在口沿搭配厚重的金属色流釉，为明快的主旋律添加了几分凝重。不论是通过刻线装饰还是单纯使用釉色，露西·里作品的表面装饰往往都呈现出不同特质的统一，以及丰富的情绪之平衡。如果说领会器形与表面装饰所达到的平衡感属于对露西·里作品感性体验的范畴，对其装饰手法与成型工艺关系的探究则可以让我们更为理性地理解她的创作逻辑，而这两方面的高度统一也是露西·里创作的核心。

在成型方法上，露西·里毕生都使用拉坯工艺制作器皿，从未尝试手捏、泥片或模具成型（仅在为高级定制服装制作陶瓷纽扣时使用过手捏的方法）。作为应用最广的陶瓷成型方法，拉坯的根本就是纵向的拉力与横向的离心力或向心力之间的相互作用所产生的塑形能力，如果用几何模型加以描述，便是一根中轴线与无数同心圆所构建的系统。

基于上述对于拉坯工艺的抽象理解，不难看到露西·里标志性的线纹装饰正是采用了同样的系统。以中轴线为出发点的放射线纹，抑或在拉坯机上完成的同心圆线纹装饰，都延续了拉坯成型的力学关系，碗壁内外线纹的呼应更让作品装饰整体与成型方法高度统一。由此可见，露西·里作品的装饰与成型遵循同一逻辑系统，并非强加于坯体的武断设计。

不仅装饰设计遵从了成型方法，露西·里的装饰工艺也利用了陶瓷材料的本质特性。作为人类很早便广泛使用的材料之一，陶瓷的可塑性是其根本属性，也是它可以展现出无穷多样形态的原因。露西·里的线纹装饰采用剔釉或镶嵌的工艺。剔釉法是在坯体表面涂深色釉料后，用钢针在釉料表面划刻线纹，进而露出底层的白色瓷坯；镶嵌法则是先在白色瓷坯上刻线，再将黑色釉料涂于表面，而后用海绵擦净，只有刻线的凹槽中存有黑色釉料。这两种方法本质上都利用了陶瓷材料的可塑性，与普遍使用的手绘法相比，更贴近陶瓷的本质属性，而最终产生的装饰效果也与坯体浑然一体——坯体本身参与了装饰的过程，而非作为一个被动的平面媒介被施以装饰。

正是因为剔釉与镶嵌的工艺都利用了坯体本身的可塑性，所以在形成纹样的同时也产生了肌理质感。在剔釉工艺中，釉面的纹样自然产生了凹凸效果，而镶嵌工艺中的线纹也时而保留了浅浅的凹槽。这使得纹样成了“形”本

身的一部分，两者互为一体，相得益彰。

综上所述，不论在感性的欣赏还是理理解的层面，露西·里的作品都具有高度的平衡感与统一性——刚柔并济、收放自如的器形，秩序中饱含变化的线纹，以及情绪丰富而具冲突感的色彩搭配，使其作品在美学的动态平衡中自如游走；装饰设计与成型工艺遵循同一逻辑系统、装饰手法积极地利用了陶瓷本身的可塑性，又使装饰与成型融为同一个创造过程。这些都基于对材料和工艺的高度认知和理解，也是露西·里的作品如此出众的原因。

同好言善辩的伯纳德·利奇相比，露西·里一生都是位沉默的陶艺家，即使三次得到女王授勋，她也极少在公众面前阐述自己的作品，这使得“解读”成为理解她的创作的重要途径，也为“解读”留下了巨大的空间与可能。作为一个“做器皿的人”，露西·里近七十年的职业生涯都是在拉坯机前安静度过的。她的一生是创造的一生，也是失去的一生。通过陶瓷，露西·里结识了生命中最重要的导师、朋友、伙伴与灵魂的伴侣，而当他们一个个或早或晚地离开、逝去，她总是回到拉坯机前，继续独自地创作，直到生命最后的岁月。

彭程

北京，2017

右图：瓷花器，高195毫米，锰釉，1953年。多拉·雷伯恩（Dora Raeburn）收藏。



致谢

露西·里 (Lucie Rie) 的一生几乎跨越了整个二十世纪。她的许多朋友都先其离世,对于一位九十多岁的长者来说,这不算意外。但那些情谊历久弥新,正如英国已经成了露西的第二故乡。她的朋友们都称她为“露西”,而在本书中我也沿用了这样的称谓,而非听起来陌生又尴尬的“里女士”。

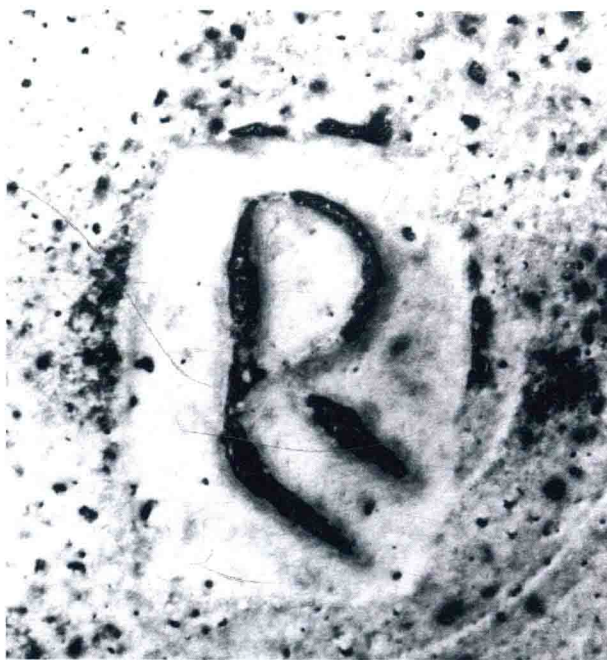
露西的挚友——汉斯·考柏 (Hans Coper) 于 1981 年去世。很遗憾,我没有机会当面与汉斯探讨他同露西长久的友谊,但露西的多位密友都为本书的筹备提供了帮助。她的女性朋友们为我提供了大量的信息与支持,不过更不容忽视的是她生命中几位重要男性的巨大影响,这些影响即使没有直接作用于作品,也在她的思想中留下了深深的烙印。

马克斯·迈耶医生 (Dr. Max Mayer) 和露西在 1962 年相识,他不仅是露西的医生,也在退休后成了露西的陶艺学生。西里尔·弗兰克尔 (Cyril Frankel) 和露西在二十世纪五十年代便相识,他是露西的密友,也是其作品的首要推广人。

撰写汉斯·考柏的传记时,我曾得到罗伯特·塞恩斯伯里爵士 (Sir Robert Sainsbury) 夫妇的慷慨帮助,这次他们也给予我支持,保证本书的成书可与其主题相匹。对他

们和其他许多人,我都深怀感激。简·考柏 (Jane Coper) 为本书辛苦拍摄的照片亦非常出众。

托尼·伯克斯
萨默塞特, 2009



序：微妙而简约

露西·里的艺术成就与其生命中几位男性所给予的鼓励与灵感密不可分。就像她自己所言：“是男人造就了我。”在后分离派时期（post-Secession）的维也纳，年轻的露西·里便崭露头角；当她终于闻名世界，却已走过了漫长而又无反顾的陶艺生涯。1981年，露西一生中最重要的灵感源泉和创作伙伴、挚友汉斯·考柏去世，这反而让露西·里成了陶瓷世界无人可及的领军人物。汉斯过世后的十年间露西依旧勤奋创作，并发展出被一些人称为“后考柏时期”的风格，直到1990年她因病终止陶艺生涯。

器皿和雕塑的区分总是难以界定的，特别是在美国，许多著名陶艺家都模棱两可地跨在这个变化无常的界线两侧。这不是他们的错，也无损于其作品。雕塑自身的地位远高于工艺，使得两者的比较失去意义，但纯粹的器皿也能够达到很高的造诣，露西·里的作品便是如此。她的作品从未超出器皿的范畴，不矫揉造作，但风格独特。

这本书并不是要逐一介绍露西的作品，而是希望勾勒出作品背后那个难以捉摸的人，了解她的生平背景，或许更有助于揭开那个真正的未解之谜——她的器皿究竟为何如此出众。

露西·里的器皿简约，但极其微妙复杂，其艺术成就不在于精致到纯粹的器形，而在于各种对立特质的融

合——坚固而脆弱、朴素而绚丽、明亮却又阴郁。而最重要的或许是精准与误差的统一——露西·里令人神往却无法模仿的“失手”。作为一个人，她同样表现出双重特质。在她矮小瘦弱的外表下，潜藏着内心的坚毅、工作的巨大能量以及对挑战体能极限的乐此不疲。年轻时代，在体育运动中她常将自身的小巧变为优势，就像后来她在拉坯时将离心力的塑形作用利用到极致，而不似其他陶艺家试图与之抗衡。用她的老朋友、建筑师约翰·派克（John Pike）的话来说：“她简直就是一名工程师。”

在和转盘相处了六十五年后，她可以自由地拉坯，也不妨做些冒险的尝试。她的拉坯手法明确而简练，同时又颇为随性，即使对于经验丰富的拉坯匠人来说，目睹她拉坯都是令人受教且提心吊胆的过程。面对严重偏离中心的摆动，她也不会在意，就在陶泥险些要失去可塑性的时候，她会停下转盘，之后将坯体挤压塑形，强化拉坯过程中所形成的曲线。她毕生都在尝试新的陶瓷创作，在经验与直觉的基础上进行大胆的实验。

1923年，露西·里制作了她的第一批器皿，1990年，她制作了最后一件。之后的四年，她因病无法创作，于1995年4月1日离世。

目录

译序：解读露西·里	IV
致谢	VIII
序：微妙而简约	IX
第一章 维也纳和艾森施塔特	1
第二章 维也纳：分离派和维也纳工坊	13
第三章 维也纳：婚姻 1926-1938	25
第四章 战时英格兰	35
第五章 战后英格兰	47
第六章 艺术协会展览	63
第七章 工艺与技法	71
第八章 二十世纪八十年代初期	87
第九章 “难道我做的东西还不够多吗？”	93
图录	101
陶艺家年表	237
相关文献	238
后记	243

第一章

维也纳和艾森施塔特



01



Pic 01: 露西与哥哥保罗在维也纳的家中。

Pic 02: 位于艾森施塔特的家宅：护栏由露西的舅舅亚历山大·沃尔夫安装。

1986 年维也纳大展的图录用“维也纳的幸运期”形容露西·里出生的年代。马勒¹、格罗皮乌斯²、维特根斯坦³、弗洛伊德(Sigmund Freud) 以及众多革新派画家构成的文化熔炉，奠定了露西·里的成长和教育背景。她生于 1902 年，是本雅明·贡珀茨 (Benjamin Gomperz) 和吉塞拉·贡珀茨 (Gisela Gomperz) 的第三个孩子。父亲是维也纳市中心著名的耳鼻喉科专家，母亲出身于艾森施塔特 (Eisenstadt) 相当富裕且具有影响力的犹太家族，是威望甚高的伊格纳茨·沃尔夫 (Ignaz Wolf) 的第七个女儿。

贡珀茨教授一家住在伊丽莎白街，他的诊所就设在家里。在世纪之交的维也纳，检测听力障碍的医学手段还非常基础。他让病人站在家中一个狭长的走廊一端，自己站在另一端，对侧面朝向他的病人轻语。如果他们能够听到，就换一个方向测试另一只耳朵。不过贡珀茨家在当时已经相当开化，也比较富有。虽然长途旅行还依赖火车和马车，他们还是会去英吉利海峡边的沙滩度假。当露西到了接受教育的年龄，家里聘请了约瑟夫·赫尔曼 (Joseph Hellman) 担任她小学课程的家庭教师。老师是一位高大、威武但十分善良的社会主义者。露西记得课程结束后，他会耐心地和母亲探讨他的政治观点，母亲也表示赞同。

城里孩子童年最美好的记忆，往往是去乡下郊游。因为露西的母亲来自艾森施塔特，孩子们也经常前往那里。当时从维也纳到艾森施塔特的路程要两个小时。艾城因约瑟夫·海顿 (Joseph Haydn) 而闻名，海顿受雇于埃斯特哈齐家族⁴时曾久居于此。而当地的俗话说，艾森施塔特凡不是埃斯特哈齐家的东西就都是沃尔夫家的。虽然在露西眼中，这些财富基本都体现在诸如酿红酒这样很朴素的事情上。

她的祖母赫尔米内 (Hermine) 家庭地位甚高，孩子们都很敬畏她。沃尔夫家的大宅子有个凉快的庭院，中间种着一棵梨树，小孩子们通常就在树下向祖母行吻手礼。

艾森施塔特有几个犹太家族，犹太区入口的拱门上刻着

1 古斯塔夫·马勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)，奥地利著名作曲家、指挥家，代表作包括《大地之歌》《康塔塔》《悲哀的歌》《千人交响曲》等。(译者注，下同)

2 瓦尔特·格罗皮乌斯 (Walter Gropius, 1883-1969)，德国现代建筑师，现代主义建筑学派奠基人，包豪斯学校创始人。

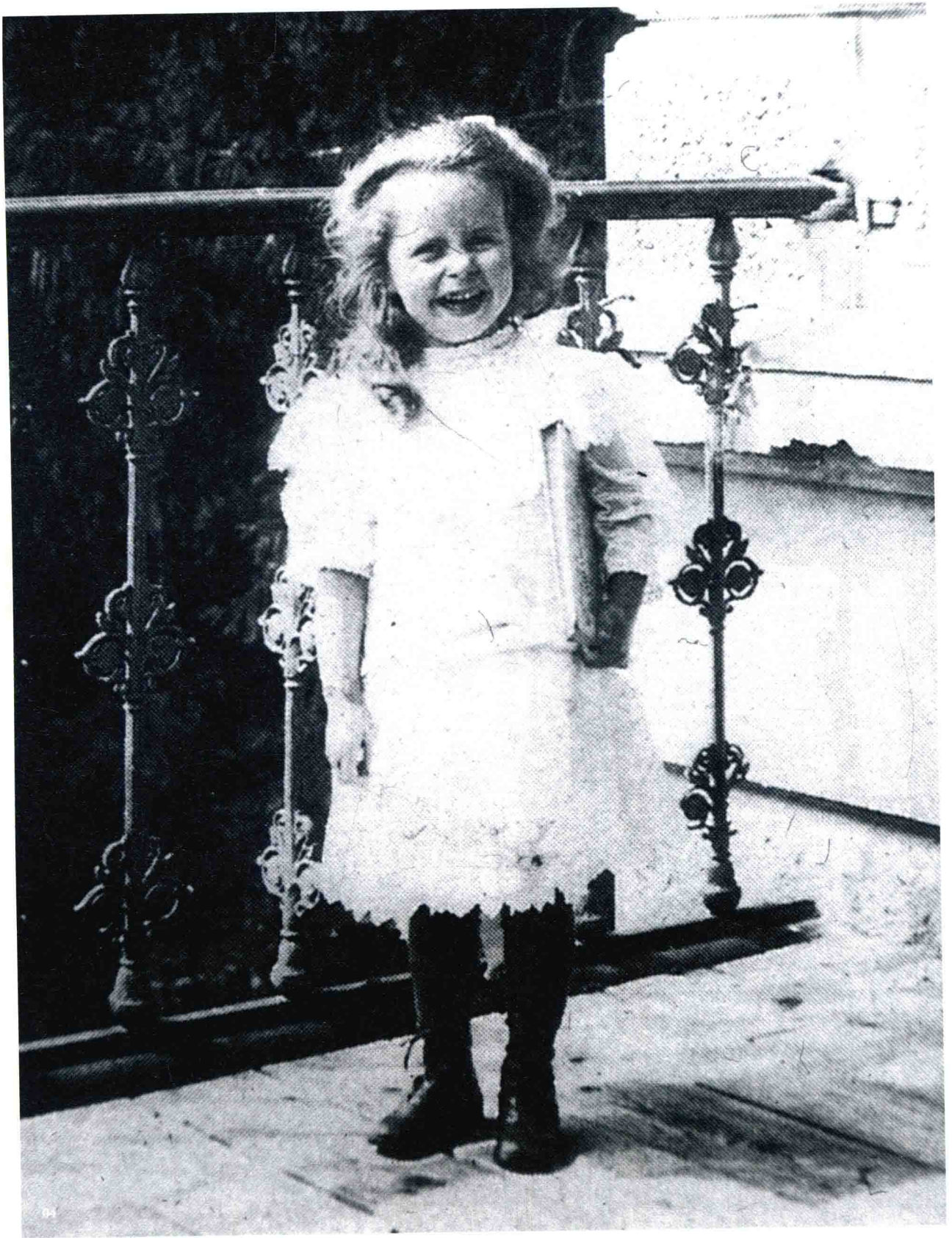
3 路德维希·维特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)，著名作家、哲学家，分析哲学创始人之一。

4 埃斯特哈齐 (Esterhazy) 家族，匈牙利贵族，家族历史可追溯到中世纪，音乐家约瑟夫·海顿的赞助者。



Pic 03: 露西的祖母赫尔米内·沃尔夫在艾森施塔特的凉亭中。

Pic 04: 1905 年,露西在费尔登 (Velden)。



Lucie Rie



Pic 05：本雅明·贡珀茨和岳母。



Pic 06：露西和母亲吉塞拉·贡珀茨在费尔登，1908年。

Pic 07：俯瞰艾森施塔特的布鲁涅维泽牧场鲜花丛生，对露西而言如同夏日的梦幻世界。

Pic 08：1915年，一些塞尔维亚战俘成了艾森施塔特酒厂的劳工。

“ghetto”（犹太区）一词，如今这里已是历史保护区，沃尔夫家的宅子就位于其中心。在艾森施塔特，“ghetto”一词并不暗指自由受限，该区两端街道上的铁索，当初也并非为隔离犹太人而设，而是为了防止马车和汽车打破安息日的宁静。

出生在维也纳的露西当然对城市的街道和车辆毫不陌生，不过在成长的岁月中，她一直深爱乡间生活，当然还有上流社会闲暇时进行的各种户外运动。出身望族又聪慧的年轻人对身体的训练乐此不疲，有时甚至尝试一些奇怪又愚蠢的玩法。露西的一个表兄弟就喜欢一边沿着家庭用餐的长桌走，一边把嘴里的樱桃核一个个准确吐到桌上摆放的盘子里。多年后露西回忆起来仍是对此嗤之以鼻。贡珀茨家的孩子们从维也纳坐火车到艾森施塔特，马车接上他们，穿过艾城，就此开始一段骑马或远足的周末。孩子们在网球场上打球时，祖母不得不躲去凉亭里面才能写信。

有时候周末就是慵懒地躺在草地上，尤其是在俯瞰艾森施塔特的布鲁涅维泽（Brunnerwiese）牧场。这里是沃尔夫家和埃斯特哈齐家地产的交界处。在一些照片里，大家横七竖八地躺在杂草中，如今看起来虽有些可笑，但充满着夏日的温暖和健康的气息。而同时期酒厂工人与酒桶和推车的照片则显示出一个截然不同的世界。沃尔夫家族保留着大量对重要事件和节日的记录，这些照片就选自其中，但照片中平静的生活很快就要被第一次世界大战长久地打破。

“一战”爆发那年露西十二岁，虽然日后纳粹的迫害会给她留下更深刻的记忆，但“一战”给她的家庭带来了相当的困难，例如食品短缺和用人的减少。探访乡间不如往先频繁，在维也纳的活动也受到战事的限制。露西被送到一所私立中学就读，原本以为课程会相对轻松，但她日后回想起来却觉得相当困难。为了成为一名家人期望的大家闺秀，她辅修了英语，还不情愿地和指瘦如柴的芙劳琳·瓦西里（Fraulein Wassely）学习钢琴。露西没有亲历战场，但在哥哥保罗（Paul）的鼓励下，她会把拾来的杏子用筐运到艾森施塔特的火车站，分发给启程的士兵。保罗也自己种菜，用卖菜得来的钱资助穷人。

贡珀茨家的长子泰迪（Teddy）是奥军中尉，次子保罗不够强健也无意参军。但为了证明自己不是个胆小鬼，他还是在十九岁的时候入伍，并前往意大利前线与表兄弗朗茨（Franz）会

