



THE
BAUHAUS

包豪斯

大师和学生们

Masters & Students by Themselves

Contemporary Art
现代艺术



ISSN 1009-5233



定价: 68.5 元

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校
- 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

- 260 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;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,本书试图重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和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 Schdlich),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。

我最后要感谢克丽斯汀·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 Whitford)

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 Borner)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、陶艺和壁画作坊的大师。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 Stolzl)。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一幢独立式的住房(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(Düsseldorf),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一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一支纳粹特遣队占领,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。

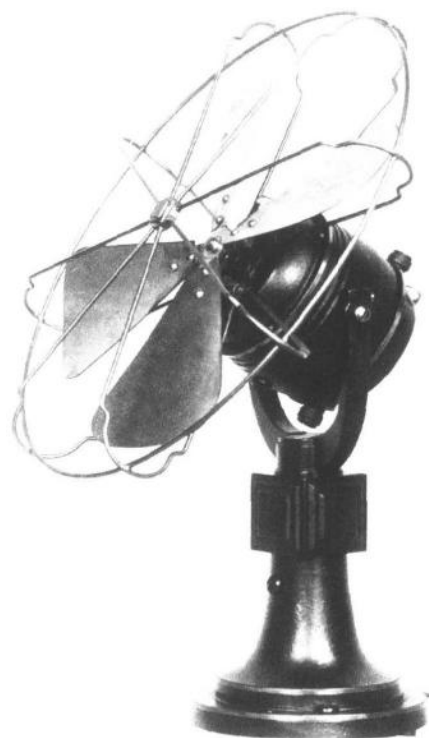
直至十九世纪中叶艺术家和工匠们仍旧按传统的方式学习技艺,仿佛工业革命从来没有真正发生过。画家和雕塑家在艺术学院优雅和精英辈出的环境中掌握技巧,而工匠们则在从中世纪起就几乎没有什么变化的学徒体制中通过临摹来学艺。画家和雕塑家一度也是通过同样的方式培养的,但是随着文艺复兴时期艺术学院的兴旺,对艺术家的教育同对工匠的教育产生了不同的发展。艺术学院鼓励学生专攻一门并相信美术不同于且优于工艺。

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矫纵和颓废。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 and 艺术学院都急需更激进的改革。

改革的迫切性有其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”们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。他在这里开设了许多作坊,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”(Arbeitstrat fur 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。

