

包豪斯理念——德意志制造联盟的延续： 从“转向艺术”重返标准与“科学”（再续）

The Idea of Bauhaus—a Consequence of Werkbund：
From the “Turn to Art” back to Standard and “Science”

[瑞士]沃纳·奥克斯林 文 | Written by Werner Oechslin

赵越 毛艺乔 译 | Translated by ZHAO Yue MAO Yiqiao

赵越 校 | Proofread by ZHAO Yue

桥头堡！格罗皮乌斯自称为过去和现代的纽带。

……（事后建立的）早已稳固的历史秩序与历史本身的喧闹和混乱。

“……至1914年新建筑真正的创始人：贝尔拉格（Berlage）、贝伦斯（Behrens）、我自己、珀尔齐希（Poelzig）、路斯（Loos）、佩雷（Perret）、沙利文（Sullivan）和圣埃利亚（St. Elia）……”

“德国在新建筑的发展中起了主导作用。德意志制造联盟在战前早已成立。”

——瓦尔特·格罗皮乌斯，《现代建筑与规划的形式和技术问题》（*The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning*），《英国皇家建筑师学会杂志》（*Journal of the Royal Institute of British Architects*），伦敦，1934年5月19日；这里摘自瓦尔特·格罗皮乌斯，《现代建筑发展评估》（*Appraisal of the Development of Modern Architecture*），《整体建筑总论》（*Scope of Total Architecture*）（1943），New York：Harper & Brothers，1952：61—69；此处63页。

制造联盟并没有，至少没有完全被遗忘。格罗皮乌斯需要这段回忆作为他编写历史的材料。他在1934年的伦敦演讲中勾勒了这段回忆，而后再次发表在1943年后经常再版的文集《整体建筑总论》中。《现代建筑与规划的形式和技术问题》后来发展为《现代建筑发展评估》，以便勾勒现代建筑（总体）发展的概貌，同时也符合《国际建筑》（*Internationale Architektur*）1925年提出的普世纲领。

然而，1914到1918年战争前后人头攒动的

桥头堡——这样的表达正说明了这一影响深远的历史设计是如何被集中到格罗皮乌斯个人身上的。格罗皮乌斯，“我自己”，就是纽带！在他选择的历史编纂模式下没人能反驳：

“斗争此时进展到了多远，不同国家在其中发挥了怎样的作用？我将从战前时代的先驱开始，并将自己局限于对比至1914年新建筑真正的创始人：贝尔拉格、贝伦斯、我自己、珀尔齐希、路斯、佩雷、沙利文和圣埃利亚……。”^[1]

随后便出现了德国在所有方面都起主导作用的暗示，如同穆特修斯（Muthesius）1911年在其德累斯顿演讲“我们身在何处？”（*Wo stehen wir?*）中已强调过的一样：

“德国在新建筑的发展中起到了主导作用。德意志制造联盟在战前早已成立。”^[2]

当然这里也严格参照格罗皮乌斯自身的历史。他引用了“杰出的领导贝伦斯”，科隆论战及科隆制造联盟展，由此延伸到他自己的处女作，阿尔费尔德（Alfeld）鞋楦工厂以及他在科隆展上的作品。紧接着提到了其他更早的发展，如奥古斯特·佩雷（Auguste Perret）和奥托·瓦格纳（Otto Wagner），以及意大利和荷兰的发展，但它们此时在时间上并置（“都在战前”）。这里对历史事件的安排十分奇怪。制造联盟的创建史及其早期的工艺美术（!）阶段，1906年的德累斯顿展及当时的领军人物如弗里德里希·瑙曼（Friedrich Naumann）都未被提及！所有这些都发生在格罗皮乌斯直接参与制造联盟事务之前。相反，就像建筑一直处在制造联盟讨论的核心一样；与后来包豪斯通过格罗皮乌斯及其在德绍的房子提前与

作者：

[瑞士]沃纳·奥克斯林，瑞士苏黎世联邦理工学院建筑历史理论研究所前主任，教授，沃纳·奥克斯林图书馆馆长，基金会主席。

译者：

赵越，瑞士苏黎世联邦理工学院建筑历史理论研究所博士候选人；毛艺乔，魏玛包豪斯大学建筑学硕士，现在德国柏林BHV Gesellschaft von Architekten mbH从事建筑设计工作。

校者：

赵越，瑞士苏黎世联邦理工学院建筑历史理论研究所博士候选人。

建筑联系起来如出一辙——为了连续的过程和一致的图像。“最有机和连续的发展在德国”^[3]，这句话曾经更多地指向这一国家，这次却由包豪斯的成立证明。1956年发表的德语版伦敦演讲，题为“现代建筑的早期发展”，明确定义了这一点：

“今天，我们能够证明新建筑的表现形式不可避免地由当时的精神、社会和技术条件合乎逻辑地发展而来。”^[4]

整个发展显得连贯而“确定”（konklusiv）；1934年，格罗皮乌斯就这样开始了“他的”历史编排（geschichtsabriss），“基于现实的建筑新概念”^[5]。其中假定的内在逻辑源于格罗皮乌斯自己的视角及其早期作品的独特性（和现实性）。这不仅符合他个人的发展，在实现其逻辑性和连贯性上，格罗皮乌斯的意义也显得至关重要，因此坚固而永久地融入了历史。1936年，格罗皮乌斯在哈佛已经成为历史人物，从具体而狭隘的德语世界解脱出来，散发着国际魅力。格罗皮乌斯为这一连贯的历史表述——和简化——竭尽了全力。他在阿尔费尔德和科隆的处女作早已成为“标志”（Ikonen）。他也没有错过任何机会来巩固这一形象。1919年11月，艺术工作委员会（Arbeitsrat für Kunst）的第一本出版物《是！》（JA!），“以可见的方式给予了这个所有艺术家的工作团体”关注，同时“对所有萌芽中的和成长中的”都表示肯定。图版1就是格罗皮乌斯为科隆制造联盟展所建的工厂。^[6]其他少数建筑则排在最后，而这部分图版通常主要致力于视觉艺术。在此，格罗皮乌斯还顺带将1919

年5月2号印刷的包豪斯宣言作为第四点全文转载。所有事情，包括宣传，都遵循着严密的逻辑（图1、图2）。

1919年4月，在《艺术工作委员会为不知名建筑师举办的展览》（Ausstellung für unbekannte Architekten veranstaltet vom Arbeitsrat [sic!] für Kunst）上出现了一张传单，上面有三篇文章，作者分别是格罗皮乌斯、布鲁诺·陶特（Bruno Taut）和阿道夫·贝恩（Adolf Behne）（图3）。格罗皮乌斯的文章作为首篇始于一个问题：“什么是建筑艺术？它是人类最崇高的思想结晶，是他们热情、人性、信仰和宗教的表达！”“它曾经是！”，格罗皮乌斯继续说道，但他坚持这一想法并遵循这一表现主义偏好的措辞。（“从那儿走可以经过我们的街道和城市，并不会因丑陋的荒漠带来的羞耻而哀号。”）传单结尾写道：“想象力的恩赐比所有技术都重要，它始终符合人类的造型意志。”过于片面和触发式的想象又会被具体的任务所驱散。然而两行之后“艺术之主宰”又出现在我们眼前，“它将在沙漠中建造花园，将奇迹推向天空。”^[7]

这正是包豪斯成立的时刻。4月11号，格罗皮乌斯接管了工艺美术学校；4月12号，国立包豪斯在魏玛通过审批。此时格罗皮乌斯还彻底沉浸在“玻璃链”（Gläserne Kette）的世界中，尽管这个世界尚未成型，尚未从艺术工作委员会发展出来。格罗皮乌斯没有使用特别尖锐的笔名——像是“普罗米斯”（Prometh）指代菲斯特林（Finsterlin），“锯齿”（Zacken）指代瓦斯利

（Wassili），“吴哥”（Angkor）指代汉斯·卢克哈特（Hans Luckhardt）那样，当然“玻璃”（Glas）指代的是布鲁诺·陶特。他自诩为“标尺”（Mass），就好像他在这儿也代表理性，也设法节制。最终在1919年12月19日“玻璃链”信件轮转开始时，当其他人都燃烧着热情时，格罗皮乌斯是唯一一位表达了些许顾虑的人。^[8]艺术工作委员会出版的第二本书《呼唤建造》（Ruf zum Bauen）专注于“玻璃链”的想象，宣传那些致力于保罗·西尔巴（Paul Scheerbart）精神的“世界建筑大师”的建筑表演，格罗皮乌斯并没有参与其中（图4、图5）。阿道夫·贝恩在序言中抱怨了建造条件以及贝伦斯和德弗里斯（de Fries）的经济目标^[9]：“不，我们不能参与这样的计划，为我们的同胞建造洞穴和单元、大规模宿舍和人厩。”^[10]这等同于拒绝。贝恩在结尾说道：“投机者也可以造墙。而我们呼唤的是建造。”^[11]

事情发生的过程并不像格罗皮乌斯后来在他缩减的理想化中营造的那样，其中并不存在执着追求和内在必然性。历史现实是不同的，充满几乎不可预料的曲折和发展。那时人们仍在制造联盟内部周旋^[12]，在此期间格罗皮乌斯和陶特采取了更加强硬的立场，这甚至允许他们就卡尔·谢夫勒（Karl Scheffler）的一篇文章^[13]发出最后通牒。^[14]所有这些都发生在1919年。1918年12月，格罗皮乌斯在给奥斯特豪斯（Osthaus）的一封信中已经批判了制造联盟的发展现状，并抨击了联盟的“沉睡”（Todesschlaf）。^[15]当艺术工作委员会考虑并入制造联盟时，决定讨论的也只有关于

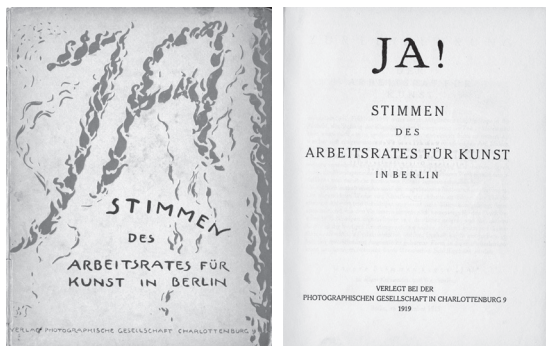


图1: 艺术工作委员会,《是!》封面及扉页



图2: 格罗皮乌斯,科隆制造联盟展厂房,艺术工作委员会,《是!》图版1



图3: 艺术工作委员会举办的无名建筑师展上出现的传单, 1919年4月

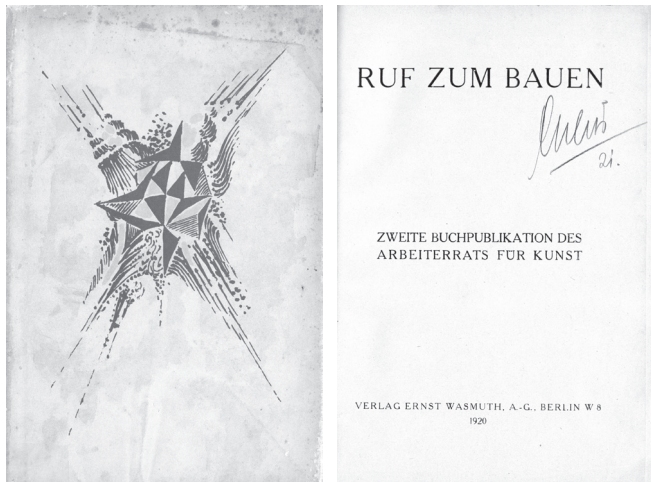


图4: 艺术工作委员会,《呼唤建造》封面及扉页

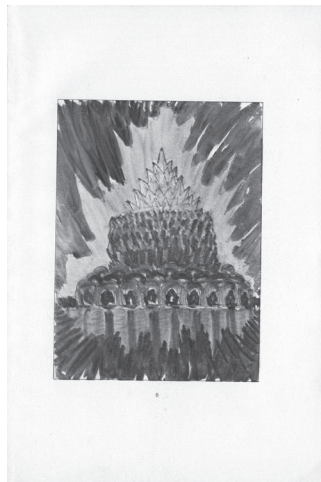


图5: 艺术工作委员会,《呼唤建造》图版8

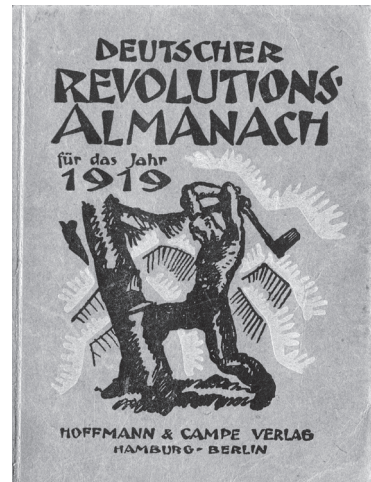


图6: 《1919年德国革命年鉴》封面

权力和影响的机会主义论点。

格罗皮乌斯自己的兴趣也彻底转向了艺术与工业的关系。^[16]《1919年德国革命年鉴》(Deutsche Revolutions-Almanach für das Jahr 1919)于1919年1月出版(图6)。当时人们仍然直接笼罩在11月革命的印象中。格罗皮乌斯为这一年鉴贡献了一篇题为“自由人民国家的建筑艺术”(Baukunst im freien Volksstaat)的文章,其中他主张“一种全体人民共同的新精神性。”且不说政治,只有彻底的精神革命才能使我们‘自由’。”包豪斯宣言的口号已经有了。“伟大的包罗万象的艺术”现在应该撬动世界并预示一种“精神的统一”:“然后人民将再次参与建立其所处时代的伟大艺术作品。”政治的希望让他期待“所有艺术家的新生活和工作联盟”,并且“这个联盟将被所有民众支持”。^[17]这就是包豪斯宣言的政治根源。在包豪斯的“紧要关头”,一个相对较小的群体率先回应了这个面向全民的呼吁。同时也流传着不怀好意的言语“从社会主义的大教堂到包豪斯墙纸”。^[18]

紧接着是进一步的剧烈变化。1923年,在去德绍的途中,格罗皮乌斯和伊顿(Ippen)分道扬镳,摆脱了所有残留的“神秘”,这在一开始很难预料。只是格罗皮乌斯似乎很快就认清了,这个伟大的、统一的世界只能通过工业在全“人类”(Menschheit)中实现;1925年的《国际建筑》阐述了这一点,这里的人类“包括”个体和人民,

就像一个括号囊括一切。

这个用全然不同的方式理解“人民”的“政治”阶段即将结束;在之后的回顾中,这一阶段作为格罗皮乌斯平直大道上的(痛苦)障碍更多时候被排除在外,因此也被掩盖和遗忘。勒·柯布西耶的情况也差不多;1923年,格罗皮乌斯在佩萨克(Pessac)拜访了这位伟大的对手,并借机带去了那些在1913年制造联盟年鉴上发表的标志性工业建筑,对双方来说这些建筑都为一种进步的现代建筑建立了重要的论证基础(图7)。就勒·柯布西耶而言,1910/1911年和制造联盟的接触并不是一段愉快的经历,1918年之后不再适合以任何方式提及和回忆。战争、灾难所带来的是普遍、深刻、彻底的破裂,如果谁想放眼未来就必须以某种方式与过去和解或决裂,尽可能时刻沿自己的道路前行,并在必要时将其拉直。约翰内斯·R·贝歇尔(Johannes R. Becher)为1919年的另一本艺术工作委员会宣传册所写的导言诗对格罗皮乌斯、1919年及包豪斯宣言十分适用:

“诗人躲避光芒四射的和弦。

他吹着喇叭打着鼓,制造刺耳的声音。他用破碎的语句描绘人民。”

随后的“社会主义号召”中也描述了当时的情况:

“我学习。我准备,我训练自己。我如何工作——哈,狂热的!——面对我尚未成型的面孔:——

我绷紧皱纹。

新世界

(它如此,抹去陈旧、神秘和痛苦的世界)

我描绘,尽可能地准确。

一个充满阳光、极为清晰、光洁的风景漂浮在我眼前。

一个幸福人类的岛屿。

为此需要很多。(很久以前他就清楚地知道了)

[……]”^[19]

真正的历史与计划不同,回望也常常是未来的映射。作为桥头堡的格罗皮乌斯呢?尽管世事多变,要想清楚了解他的早期生活也并非完全错误。一部虚构小说却拥有真实的内核和强大的意志,这一观察——同时联系到包豪斯——使马克思·奥斯本(Max Osborn)后来在1927年谈到了“令人印象深刻的当今艺术意志纪实”,谈到了包豪斯校舍自身作为“有模范力量的纪念物”,它被一个人对艺术法则的觉悟浸透和支撑。^[20]红线(Der rote Faden)^[21]?尽管重点有所转移,但人们不能忽视这样一个事实:格罗皮乌斯曾多次采纳并一再宣称他在1913年第一篇制造联盟文章中所提出的要求,这一要求完全依照制造联盟的原则制定:“技术上到处都同样优秀的事物必须被精神观念和形式渗透。”在要求“精神化”上,格罗皮乌斯谨遵制造联盟的信念,在此背景

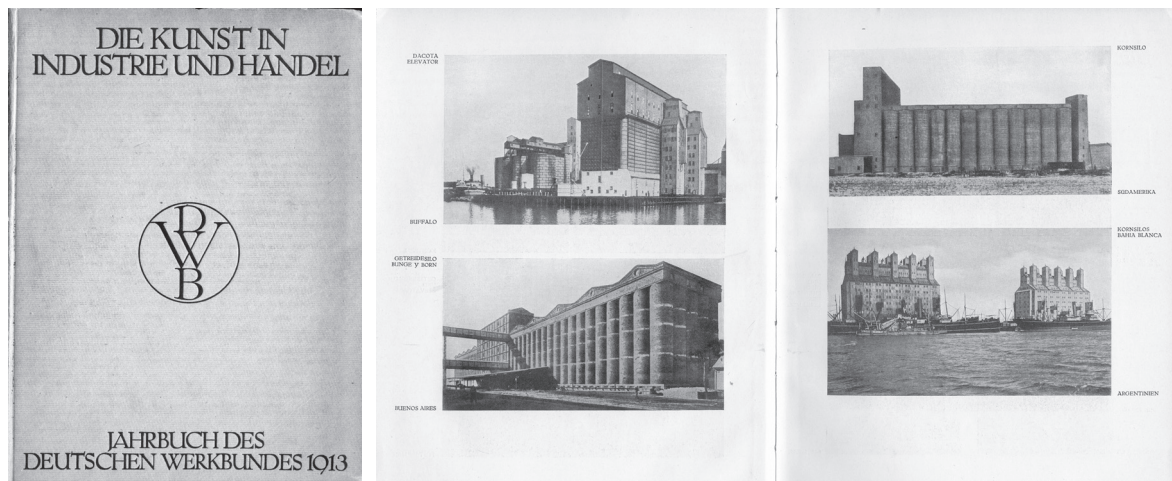


图7: 筒仓, 制造联盟年鉴, 1913年, 第16-17页

下, 即便他青睐的关于“工业建筑”的问题也总被推后, 只是偶尔混杂着美式兴奋再现; 在适当的时刻, 他将把阿波罗从奥林匹亚的天空请来, 并寻求帮助。

如果人们看一下“以制造联盟的名义”建造的房子, 就建筑来说似乎也没有特别好。1914年的科隆制造联盟展应当在其建筑中展示他们所追求和取得的成就。几座优秀建筑使其成功如愿, 比如范·德费尔德 (van de Velde) 的剧院或布鲁诺·陶特毁誉参半的玻璃建筑; 格罗皮乌斯设法使他的作品尽快成为“标志”。但整体情况如何呢? 卡尔·格罗斯 (Karl Groß) 在科隆论战中发出了异议: 毫无疑问, “我们的运动至今仍然充满困惑”并且“让我们大多数人都不知所措。”^[22] 在这种情况下, 奥古斯特·恩德尔 (August Endell) 用这样的建议结束了他的发言: “在此意义 (追求美) 上, 每个人都可以做自己, 然后其他一切都会自动出现。”^[23] 这实在过于含糊不清。赫尔曼·奥布里斯特 (Hermann Obrist) 本想对年鉴内容表示满意, 但他进一步讲道:

“我们一直宣传的那些真正符合时代类型的建筑范例究竟在哪儿? 我们是如此渴望它们。就连展览海报也近乎象征性地展示了这种随处可见的精神。进步之马因一种人们既看不见事实上也不存在的阻力而受惊。我们的人民根本无法抵抗巨大的进步。但来自后方的风却撩起火焰。这风是反动的。[笑话 (出自笔录的评论)] 当

我们努力创造前行了不下20年后, 再看到那些伪罗曼主义、伪巴洛克、伪古典主义和伪毕德麦耶建筑, 或者仿乡土风格的村庄时, 我们该说些什么? 这些朴实的替代建筑, 这个难以形容的主厅: 这就是我们应该征服他国的类型?”^[24]

奥布里斯特把所有这些都总结在一个问题中: “经过多年宣传, 这是不是不够?”^[25] 他呼吁一种超越制造联盟原则的“创造性设计理念”。另外, “我们要提防一个常见的德国式危险, 即不要在系统和教条中变成化石。”^[26]

计划、宣传和原则都不够。包豪斯的宣传遵循了制造联盟的宣传, 而后才重新拥有自己的生命。不过人们也无法忽视其背后隐藏的和被低估的事物。早在德布希茨学校 (Debschitz-Schule)^[27] 工作时, 赫尔曼·奥布里斯特就想将艺术和手工业结合起来, 并因此偶尔被看作格罗皮乌斯的前辈, 他也参与了1914年范·德费尔德的剧院设计, 但并不满足于自己所取得的成就。如果人们没有一开始就在包豪斯那里找到类似的困难和缺点, 就无法认清现实。洛塔·施赖耶 (Lothar Schreyer) 在回顾时说道, 格罗皮乌斯最大的功绩是, “将那些没有在一战中倒下的艺术家们汇聚到自己身旁, 即使他所追求的完全是另一个世界——不再是画家的, 而是技术和工业的世界。”^[28] 建筑在1923年前的魏玛包豪斯几乎完全缺失, 艺术工作委员会对它过于

明确强调1919年已经被谴责过了。“预科基本上都是伊顿在负责。”^[29] 索末菲尔德住宅 (Haus Sommerfeld) 是“包豪斯总体艺术作品 (Gesamtkunstwerk) 的第一个伟大证明。”^[30] 然而包豪斯住区项目, 洛塔·施赖耶评论到, 并没有超越第一个实验住宅。^[31]

这些都是第一步, 洛塔·施赖耶这样评论他在“浪潮” (Sturm) 运动^[32] 和包豪斯中的双重经历: “包豪斯, 就像浪潮一样, 都是一个开始。我们中没有人幻想自己会实现目标, 也绝没有人想象, 在‘浪潮’和包豪斯之后不会再有新的东西出现。”^[33] 人人都该意识到, 几乎没有别的方式——就像亨宁 (Paul Rudolf Henning) 在1919年6月28日给格罗皮乌斯的信中指出的一样——变革者打磨表面, 冲锋者不顾思想深度。^[34]

只有在事后, 格罗皮乌斯才可能也才企图将建筑学塑造成魏玛包豪斯的首要活动, 这是源自未来的历史投影。洛塔·施赖耶作为见证人对此批判道:

“必须摆脱魏玛式的艺术与手工业的联系。德绍工房现在应为工业做设计。伊顿的预科旨在艺术与手工业创造性的渗透, 而今只能以变味的方式继续, 我们这些‘自由’艺术家们即将成为一个行业的局外人, 这个行业专注的是建筑技术和工业。”^[35]

伊顿走了, 格哈德·马尔克斯 (Gerhard Marcks) 去了哈雷-吉比兴施泰因 (Halle-Giebichenstein) 艺术大学! 施赖耶察觉到了

人们在德绍为彻底改变走向工业有意识地作出的准备。尽管面对包豪斯项目遭受的各种困难，他还是跟随着红线：“格罗皮乌斯在德绍也失败了，比在魏玛时间还短，就两年。他和包豪斯处在政治的风口浪尖。”^[36]接着他说道：“格罗皮乌斯和他最好的学生移民去了美国，在那儿成功地获得了声望，包豪斯为此奠定了基础。”施赖耶早已完成了历史写作。接二连三的失败和烦心事与闪耀的成功结合，并最终与令人敬佩的“意志力”相联系，产生了格罗皮乌斯的声望史，他作为贯穿所有阶段的纽带，作为桥头堡，始终地伫立着。

1926年12月4号，格罗皮乌斯自己在德绍新包豪斯的开幕式上已经表达过了，没有人会因为他在这一切纷争中——包括战争和关键的1919年——坚持这一红线而责备他，即所有事件中都有他，且必须有他。仅此一次，格罗皮乌斯放下自己谈论了一个“运动”。显然，他倾向于以这样一种方式构建关系，即它们看上去必然正确，“合乎逻辑”：

“今天人们可以满意地看到，包豪斯收集和生产的思想引发了一场充满生命力的运动，这场运动跨越国界，声名远扬，它背负着我们现代生活的结构。个人无法创造这一结果，它产生自理念的纯粹与成果的密度，这是我们的大师和学生们共同创造的。”^[37]

通往死后的声誉——艺术史接管！

“充满创造力的人的作品超越了他的祖国、环境和习俗。就像高耸的山峰摆脱了周边环境的逼仄，加入了世界全景的行列。尺度变得全然不同。”

——希格弗莱德·吉迪恩 (Siegfried Giedion), 《瓦尔特·格罗皮乌斯》(Walter Gropius), 1954: 9.

“贝伦斯设计的工厂宛如纪念物；格罗皮乌斯则把它解释得简单而人文。”

——希格弗莱德·吉迪恩, 《空间·时间·建筑》(Space, Time and Architecture), 1941: 392.

“我们相信，我们刚瞥见了这个机械

时代的巨大潜力，而包豪斯理念刚开始走向成功。”

——亚历山大·多纳 (Alexander Donner), 《包豪斯的背景》(The background of the Bauhaus), 引自赫伯特·拜耳 (Herbert Bayer), 瓦尔特·格罗皮乌斯和伊瑟·格罗皮乌斯 (Ise Gropius) (编), 《包豪斯 1919—1928》(Bauhaus 1919—1928), New York: Museum of Modern Art, 1938: 11—15: 15.

这当然掩盖了“大师”们的利己主义，就像克利 (Paul Klee) 和康定斯基 (Wassily Kandinsky) 并不总服从集体规定，格罗皮乌斯深受其苦。因此他的效率显然是受限的。“对于自身形象和存在来说，这是很棒的开始。”^[38]吉迪恩后来写到，他是“后来”在1923年的包豪斯周才进入这段历史的，就像他认为，格罗皮乌斯也是“后来”在(包豪斯)“工艺美术阶段”之后，在去柏林的路上，随着建筑成为主题，才和制造联盟绑定在一起。希格弗莱德·吉迪恩不了解“1919年前后”那段混乱的时期。1954年，出于对民族困境的某种认识，这个瑞士人将包豪斯的命运置于政治领域，并将这些事件描述为“几近悲惨”：“在任何其他国家，都不可能产生一个有着如此绝对要求的国家机构，就像瓦尔特·格罗皮乌斯从一开始就建立起来的那样，并以最强的力量毫不妥协地实施。另一方面，也许没有任何其他国家会如此愤怒地反对它。”^[39]

历史写作紧跟英雄化的步伐。参考密斯·凡·德·罗不久前，即1953年在芝加哥向格罗皮乌斯致敬的讲话，包豪斯终于作为一个“理念”被提出，并从充满矛盾的小世界中解脱出来。因为现在终于不会再有人否认，它已经进入了世界！

现在谁还愿意回想其中的关联和那些产生了影响的偶然事件，格罗皮乌斯暂时接管了范·德费尔德领导的“工艺美术”机构及其遗产，并更名为“魏玛国立包豪斯”；包豪斯既处于这样的传统中，当然也通过像伊顿这样的老师 (早期活动的重要支柱) 受益于之前的经验，这可以追溯到霍尔泽尔 (Adolf Hölzel), 但最主要的动力还是来自柏林的“浪潮”运动。然而，

艺术史学家吉迪恩只看到了格罗皮乌斯和他的理念：“充满创造力的人的作品超越了他的祖国、环境和习俗。就像高耸的山峰摆脱了周边环境的逼仄，加入了世界全景的行列。尺度变得全然不同。”^[40]

格罗皮乌斯本人也以这种方式在更广阔视野中看待自己的作品，这是不容忽视的。他大量忽略小故事、个人经历和失败。就此而言，他遵循着自己的原则，根据这些原则，普世性将击败个体性，从属于“客观有效性”和“统一的世界观”。^[41]但是现在这一切又被个性化了。格罗皮乌斯的个人历史覆盖，主导甚至取代了包豪斯的历史。毕竟，他以这种方式看到的“认知之路” (Erkenntnisweg)，就整个发展而言是独一无二的。相应的人格化在包豪斯传奇的形成中无疑作出了重大贡献。

汉斯·温格勒 (Hans Wingler) 对包豪斯的描绘和资料收集极具影响力；其著作的宣传语以这样的方式引入了主题：“现代艺术有它自己的历史、传说和神话。”与神话和历史互不相容的观点相反，这里坚持道，“它让那些事件得以美化和永恒。”如此说来：“现代艺术的德意志神话就是‘包豪斯’。”^[42]“澄清”这一点就是温格勒著书的目标 (图8)。

苗头早就出现了，比如在纽约现代艺术博物馆小阿尔弗雷德·H·巴尔 (Alfred H. Barr Jr.) 策划的展览中，早一步移民去美国的亚历山大·多纳，曾经的汉诺威博物馆馆长兼凯斯纳集团 (Kestner-Gesellschaft) 主席，为1938年的“包豪斯 1919—1928”展写了一份历史纲要，文中显示包豪斯的起源是制造联盟，不过他强调，穆特修斯构想的“机器风格”和“工艺美术”传统的综合在制造联盟最年轻的“领袖”瓦尔特·格罗皮乌斯那儿才找到了答案。无论如何，格罗皮乌斯现在似乎是一个不断被追溯的发展的完成者，并且处于某种传统之中。多纳借此强调了格罗皮乌斯在当时混乱的环境中对于目标独特的专注和毅力。他批判“包豪斯风格”的说法，因为风格终究会被取代。最后多纳断言，我们可能刚开始利用新机械时代的潜力，在此他认识到了包豪斯的意义和独特的

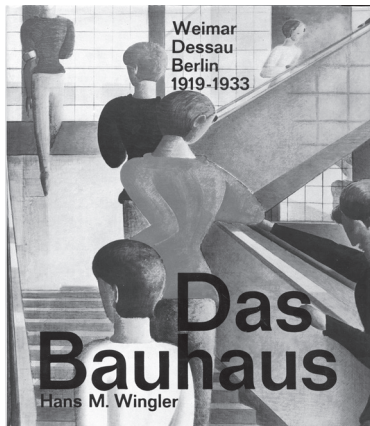


图8: 汉斯·温格勒,《包豪斯,魏玛,德绍,柏林及1937年来芝加哥的延续》,1962年,封面



图9: 赫伯特·拜耳,瓦尔特·格罗皮乌斯和伊瑟·格罗皮乌斯(编),《包豪斯1919-1928》,封面

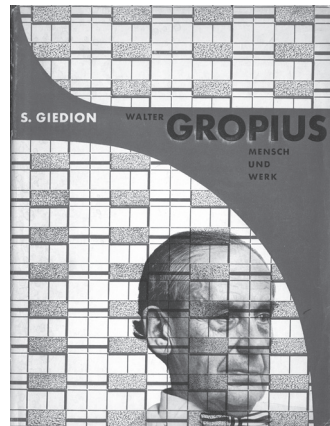


图10: 希格弗莱德·吉迪恩,《瓦尔特·格罗皮乌斯》,1954年,封面

角色：“我们相信，我们刚瞥见了这个机械时代的巨大潜力，而包豪斯理念刚开始走向成功。”^[43]展览让更多人认识到了当时还不太有名的包豪斯。此前只有“少数美国朝圣者”去过德绍，就像巴尔在他写的展览目录前言中提到的。^[44]而如今在美国，格罗皮乌斯已经家喻户晓（图9）。

但即使在欧洲，也长期缺乏相应的历史基础知识。吉迪恩勾勒了一个对他来说独一无二的（*sui generis*）历史，其中格罗皮乌斯生活中的所有困难和干扰似乎都被清除了。吉迪恩“惊讶而匿名地”关注了1923年的包豪斯周，由此找到了自己的入口并以历史学家的全部热情来推动它。^[45]在他1954年所著的传记中，格罗皮乌斯来自“国家官员层”的说法紧跟着其“处女作”法古斯工厂这一“新运动的天才之作”（*coup de génie der neuen Bewegung*）^[46]由此说明了格罗皮乌斯对现代建筑整体具有重要意义（图10）。在一本名为《格罗皮乌斯作为人和思想家》（*Walter Gropius als Mensch und Denker*）的传记草稿中，作者首先表达了（格罗皮乌斯）“身负教师和传道士的使命，对工业的倾向和对实验的热爱。”此外，除非和格罗皮乌斯有直接联系，几乎从没提到过制造联盟；相反，分配给1914到1918年的是这样的口号：“一个耀眼的青春，一个辉煌的开始！”“道路明摆在眼前。”^[47]这种直截了当掩盖了现实的曲折。仿佛完全凭空地出现了这样的表达：“到处都翻腾着乐观、精力和善意。”^[48]与此相应地，制造联盟年鉴也为吉迪恩提供了“对当前文化乐观主义的认识”^[49]，就好像这里也没什么不同立场。对他来说更具决定性的是，格罗皮乌斯第一个认识到了“筒仓那不为人知的崇高”。^[50]这使他有可能会指出，勒·柯

布西耶也使用了这一标志，因此他能够将现代建筑的两位主角再次聚集在一起。1941年的《空间·时间·建筑——一个新传统的成长》已经简要提到了制造联盟——作为一个支持青年才俊的机构被整合进了“瓦尔特·格罗皮乌斯和德国的发展”一章中^[51]（图11）。当然，格罗皮乌斯的机器厂房在此也被看作1914年科隆展的杰出作品。这和1934年格罗皮乌斯自己的“历史-概要”如出一辙，吉迪恩认为，像奥托·瓦格纳（Otto Wagner）和“长期被高估的”阿尔弗雷德·梅塞尔（Alfred Messel）只有本土影响力，就连贝伦斯也只作为预备阶段被提及。贝伦斯工作室在此尤其受到重视，密斯·凡·德·罗、格罗皮乌斯、勒·柯布西耶都曾在此短暂工作过。众所周知，它成为现代建筑史学中的一个神话，就好像这三位杰出人物在这里相遇甚至走到了一起。^[52]

当然，制造联盟也不是什么新发明，它可以追溯到亨利·克尔爵士（Sir Henry Cole）1847年的建议——“将美应用于机械生产”。^[53]人们只需为包豪斯建立相应的联系，就像汉斯·温格勒做



图11: 希格弗莱德·吉迪恩,《空间、时间和建筑》,1941年,扉页

的那样，在他看来，戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper）自然也应被纳入这一发展序列。^[54] 无论如何，尽管表达得很笼统，吉迪恩 1941 年提到了巴黎理工学院（École Polytechnique）也曾宣传将科学和生活相结合。^[55] 然而，对他来说更重要的是，格罗皮乌斯现在首次将艺术与工业、艺术与日常生活的统一归入视觉艺术的范畴。

总之，艺术史早就根据它的设想和兴趣为建筑确定了“现代纪元”的新开端，同时不加批判地接受了主角们的宣传。一个高耸云端的包豪斯神话就这样诞生。吉迪恩认为，早在阿尔费尔德（Alfeld）鞋楦工厂，格罗皮乌斯就已将“思考与感受”（Denken und Fühlen）结合。对于艺术史学家来说，获得统一是实现连贯风格的条件。这样建筑现代性的开端才真正得以建立。沃尔夫林（Wölfflin）的学生，历史学家吉迪恩不久就找到了这种新建筑风格特殊的形式特征并以“透明性”这一概念将其固定下来。由此格罗皮乌斯和贝伦斯的差异显得愈加明确，而且代表着两个时代和两个世界之间的断裂：“贝伦斯设计的工厂宛如纪念物；格罗皮乌斯则把它解释得简单而人文。”^[56] 当然，这一直是吉迪恩按照“发展线”（Entwicklungslinie）的阐释——通过排除大量其他的发展——完全按照简化的艺术史方法，由此赋予现代建筑持久的历史形象。格罗皮乌斯就这样战胜了贝

伦斯纪念性建筑的沉重，尽管他自己 1934 年还承认贝伦斯是一位“杰出的领导者”，就建造而言也是如此。

吉迪恩的透明性概念满足了所有关于艺术史的、理想型的概念需求，它体现了风格特征，在此意义上可被看作“典型的风格标志”。使现代建筑变得可识别的不仅是玻璃这种材料，而是它的形式应用和“美学”效果。这更像阐释者的观点，而非建筑师的解释，就像吉迪恩对 1911 年阿尔弗雷德（工厂）的无柱转角方案的评论：

“玻璃立面在建筑转角无柱相交。这对于习惯了承重墙的人来说是多么奇怪的景象。对于无柱转角，建筑师给业主的论据是这样可以省一个支柱。但更重要的是，这里第一次 [!] 明确表达了对透明性和自由漂浮的要求。”^[57]

比起结构方面的解释，吉迪恩更倾向于美学论点。在《空间·时间·建筑》中他用透明性来强调 1926 年德绍包豪斯校舍的转角，还将其与毕加索 1911/1912 年的作品《阿莱城的姑娘》（L' Arlésienne）相比，因为在那里——和它的“类比”对象一样——有不同层面的同时存在，在它们的交叠中产生了透明性^[58]（图 12）。吉迪恩进一步概括了他的观察，并用艺术史的风格概念将其普世化；同时他还将这一概念扩展到所有艺术领域。因此格罗皮乌斯仿佛是从所有历史个体之中脱颖而出的

“风格制造者”。这种视角基于对事实完全不同的观察，并且不需要更精确的考虑背景。正如吉迪恩强调的那样，历史现在按照“更宏大的叙事”发展。

在此意义上，吉迪恩 1928 年在《法国建筑》（*Bauen in Frankreich*）中将德绍包豪斯和古斯塔夫·埃菲尔（Gustav Eiffel）设计的展览建筑进行了对比，后者如同给一个先进结构穿上一件历史的外袍，而前者克服了“装饰的泥沼”并实现了结构和形式的统一；对此吉迪恩给出了一个精确的脚注——现在能够感受到美学张力了 [见本文连载第一部分（《建筑师》200 期）图 7]。^[59]

新定义的现代建筑也因此明确地脱离了可能的前提条件，并和它们形成对立和矛盾。格罗皮乌斯是这种艺术史观点的第一担保人。在极端情况下，在纯粹的裸露和透明性面前，人们恐怕会忘记纪念性的、坚实的圆柱才是维也纳路斯楼的立面主题，同样，在阿尔弗雷德和德绍，以及在贝伦斯的涡轮机工厂，也是坚实的体块将建筑结合在一起并赋予其稳定性。

人人常常会忽视，如果不考虑个别结论的话，格罗皮乌斯本人基本上已经彻底完成了吉迪恩的艺术史观！1914 年的战争之前，通往新风格的道路在制造联盟的努力下已有所呈现，事实上形式主题无所不在，“形式理解的复兴”是穆特修斯 1911 年的德累斯顿的演讲《我们身在何处》中的核心问题。在 1914 年致力于交通的制造联盟年鉴中，格罗皮乌斯发表了他的文章《工业建筑形式的风格塑造价值》（*Der Stilbildende Wert Industrieller Bauformen*），文中第一页就传达了超前于吉迪恩的见解：

“就像时代的思想超越材料向外生长，在同样的程度上，对统一的形式渴望也开始萌芽，并渴望重新唤醒风格。”^[60]

这并没有偏离制造联盟所标榜的“精神化”（Durchgeistigung）。格罗皮乌斯现在所做的是将许多人的创作意志总结和“收集到一个想法”中。通过统一的形式也许可以实现新风格的目标。它是作为“世界任务”被提出的，而且关系到“当下的伦理核心”。如此一来，艺术又能成为“他

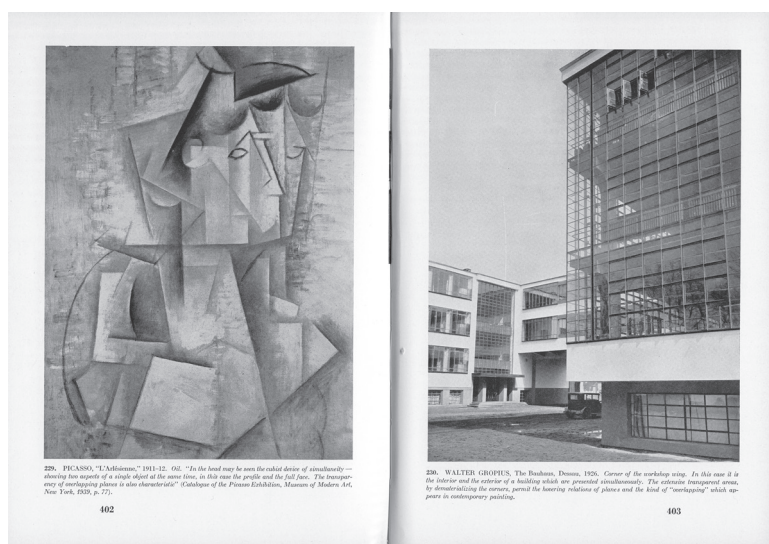


图 12：德绍包豪斯校舍和《阿莱城的姑娘》，西格弗雷德·吉迪恩，《空间·时间·建筑》，1941 年，第 402-403 页

们作品中象征性表现的精神实质”。格罗皮乌斯后来——如在 1925 年的《国际建筑》中——所重申的，在此早就提到过，即对“自我中心的设想”普遍可以理解的指责和“世界任务”的扩散框架。^[61]

1914 年，上面引用的原则对格罗皮乌斯仍然有效：“建筑的目标始终如一，就是塑造体量和空间，这是任何技术和理论都无法改变的。”^[62]没有哪个时代可以仅从玻璃的使用和如“透明性”之类的理论概念区别于其他时期。然而有一种发展开始了，正如格罗皮乌斯感受到的并在 1914 年写下的；可以想象，随之而来的是对新的“现代任务——火车站、工厂和交通工具”的兴趣。“艺术家的感觉”和“工程师的知识”总是联系在一起。“只有这种结合才会产生有机的形式”，尽管这种和谐“只有在视觉表面的感官直觉中才能被理解”。^[63]无论是对格罗皮乌斯还是后来对勒·柯布西耶来说，仅仅是工程师那裸露的结构骨架是不够的。^[64]艺术史家或许能从外部特征阐明进步，然而这对建筑师还没有足够的说服力。贝伦斯和格罗皮乌斯在这一点上意见一致。贝伦斯要求“艺术和技术融为一体”。对他而言，“仅为满足最外在和最紧凑的目的”创造美是荒谬的。^[65]更多的是要将技术和艺术引向“一个共同目标”，并产生一种风格。贝伦斯确定，就像历史反复显示的那样，“形式意志总能找到它需要的技术支持。”^[66]

制造联盟再次被证明是此类讨论和发展的参考点和根据地。当时，艺术和建筑领域的一位特别敏锐的观察者弗里茨·伯格 (Fritz Burger) 强调，这些讨论在继续深化发展和德国思想史完美地结合在一起，他在 1916 年临死前写道：“……从没有任何作品有如此极端的主观主义，它把形式转变为物体的特征品质，并表达了作品整体表象中的一种内在意志力。”格罗皮乌斯想将这一点客观化，而伯格之前写道：“法定的统一对德国人来说与他的思想无关，而是客观化的问题，因此存在本身作为逐渐形成的复合体，与永恒流动的形成和问题重重的天性有关。”^[67]对伯

格来说，这也是当时常见的迷惑的原因。

对艺术和技术结合中永恒不变的事实的不同观点和评价也证明了这一点；他们关注包豪斯发展历程的核心，而不是从魏玛到德绍的转变。与汉斯·迈耶 (Hannes Meyer) 一起在包豪斯工作的恩斯特·卡莱 (Ernst Kallai) 在 1929 年第二届巴塞尔包豪斯展上果断地发表了自己对这个问题的看法；事实上他拎出了制造联盟 1907 年成立时就十分突出的论点。是经济问题导致了这个重大转折，卡莱将其与格罗皮乌斯本人以及他从魏玛到德绍的举动联系起来：

“当人们谈论建筑时，魏玛包豪斯首先在精神、人性和整体性上谈了这么多，而它们在德绍的建造和教学计划中都被彻底消除了。格罗皮乌斯现在对新建筑和新建筑教育提出的要求仅出于经济性的考虑。”^[68]

然后卡莱走得更远，他将早先的“某些形式主义”视为不可避免的早期疾病 (Kinderkrankheiten)，认为它们并不重要。^[69]格罗皮乌斯在阿尔弗雷德和科隆展上的作品十分合理地被归入和“表现主义有关”的短暂插曲。重要的是，格罗皮乌斯回到了他早期的建筑理性主义。^[70]这正是汉斯·迈耶现在希望走的路，以实现“日用品的简单便利，切实的社会用途以及工业技术的生产方式”。“形式-美学”炫目而奢侈。所以“不要时髦的表面装饰，不要形式化的几何性，不要轻率的标准化那所谓的客观性”。也不要艺术家的本性，但卡莱这样解释汉斯·迈耶的观点，“这是个人力量与合作力量、精神需求和物质发展之间的平衡”。^[71]

归根结底，这些正是想要抹去形式的后果。不容忽视的是，尽管——或者由于——各种对精神的呼唤，这类观点在制造联盟讨论中一开始就已存在。

当然，格罗皮乌斯自己也严厉批评了“艺术是奢侈品这种广为流传的观念”，认为它是昔日精神的糟粕。^[72]制造联盟“最终”或多或少是反对这种学术主义的。^[73]人们大肆宣传空间作为所有设计的目标，以对抗被误解的形式；而空间的成分是数字和运动。^[74]包豪斯赞同“机器作为现代

设计手段”，这一点当时十分明确。^[75]相反，1919 年宣言中还颂扬的“回归传统手工业”显得像“返祖式的错误” (atavistischer Irrtum)。^[76]格罗皮乌斯通过学徒培训说明了这一点，培训可以通过“与各行业达成协议”来实现。在此，学徒们直接面对连续的生产流程、价格计算以及改进或创建新产品的办法。^[77]

卡莱在他 1930 年的论述中嘲笑了包豪斯风格。^[78]这会是新的危机吗？无论如何，人们都不会在涉及格罗皮乌斯成长和发展的线性描述中找到任何痕迹。等到下一次机会来临时，统一又会再次被召唤；1936 年在哈佛，包豪斯和早就应当到来的“现代建筑的凯旋”联系在一起，并将致力于“即将到来的文艺复兴”。^[79]包豪斯代表着一个理念，密斯·凡·德·罗 1953 年 5 月 18 号在芝加哥又一次呐喊到。“包豪斯不是一个有着清晰计划的机构，它是一个理念。”只有理念才能发挥这种力量。而这个理念早已脱离了德国唯心主义；现在它和看待文明、看待世界的“客观”目光联系在一起，以“文明的客观观念”为标志“不断地被科学的胜利狂暴地改造”这一意义上。这在 1907 年和 1919 年都没有提到过。但是现在这个“理念”经历了全球扩张并在美国毫无保留的服务于这一事业：“科学产品”现在应用作“表达的材料”。^[80]讨论结束！

注释

[1] 查阅 Walter Gropius. The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning[J]. Journal of the Royal Institute of British Architects, London, May 19, 1934; 这里引用自 Walter Gropius. Appraisal of the Development of Modern Architecture[M]//Scope of Total Architecture [1943]. New York: Harper & Brothers, 1952:61-69; 此处: 63.

[2] 同上。

[3] 同上: 66.

[4] 参见 Werner Oechslin. Gropius zwischen Stil und Geschichte[M]. Moderne entwerfen. Köln: Dumont, 1999:229-241, 230.

[5] 查阅 Gropius. The Formal and Technical Problems, 同前: 63.

[6] 查阅 [Arbeitsrat für Kunst] JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin: Photographische Gesellschaft in Charlottenburg, 1919, 图 1.

[7] 查阅Gropius [Was ist Baukunst?] Beitrag in: Ausstellung für Unbekannte Architekten veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst im Graphischen Kabinett J.B. Neumann Kurfürstendamm 232 April 1919. Berlin: H.S. Hermann, 1919, o.S.

[8] 查阅Iain Boyd Whyte, Romana Schneider. Die Briefe der Gläsernen Kette[M]. Berlin: Ernst & Sohn, 1986:19-20.

[9] 这里提到的是1918年春天由贝伦斯和德弗里斯出版的一本书: Peter Behrens und H. De Fries, Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage[M]. Berlin: Verlag der Bauwelt, 1918.

[10] 查阅Adolf Behne [Ruf zum Bauen]. 引自Ruf zum Bauen. Zweite Buchpublikation des Arbeiterrates für Kunst[M]. Berlin: Wasmuth:3-6.

[11] 同上: 6.

[12] 查阅Joan Campbell, der deutsche Werkbund, 同前: 154-167.

[13] 参见“然后 (Danach) ”这一章节.

[14] 查阅Campbell, 同前: 163/4.

[15] 同上: 162.

[16] 同上: 162.

[17] 查阅Walter Gropius, Baukunst im freien Volksstaat[M]//Ernst Drahn, Ernst Friedegg hg., Deutscher Revolutions Almanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918. Hamburg/Berlin: Hoffmann & Campe, 1919:134-136.

[18] 查阅Lothar Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?[M]. München: Langen-Müller, 1956:125.

[19] 查阅Johannes R. Becher, Einleitung//An alle Künstler![M]. Berlin: Willi Simon, 1919:3.

[20] 这里引用自: Reginald R. Isaacs, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk (Band 1) [M] Berlin: Gebr. Mann, 1983:412.

[21] 译者注, 希腊神话中阿里阿德涅给予忒修斯在迷宫中指引路线的红线, 此处为隐喻, 意为对事物发展进程令人信服的解释。

[22] Hermann Muthesius, Die Werkbundarbeit der Zukunft, op.cit., S. 61.

[23] 同上.

[24] 同上: 63.

[25] 同上.

[26] 同上.

[27] 德布希茨学校(Debschitz-Schule) 1902年由威廉·冯·德布希茨(Wilhelm von Debschitz)和赫尔曼·奥布里斯特(Hermann Obrist)在慕尼黑成立, 专注于艺术和手工艺教育, 是当时艺术教育改革的先锋。奥布里斯特1904年离开学校, 德布希茨1914年因经济问题将学校出售。——译者注

[28] 查阅Lothar Schreyer, 同注释26: 130.

[29] 洛塔·施赖耶也如此强调, 同前: 185.

[30] 同上: 191.

[31] 同上: 193.

[32] 译者注, 浪潮(Der Sturm), 1910—1932年, (Herwarth Walden) 在柏林出版的表现主义杂志, 洛塔·施赖耶在1916—1926年任杂志主编, 开始推广各种包括达达主义、未来主义、立体主义等各种先锋

流派。

[33] 同上: 266.

[34] 查阅Kat. Arbeitsrat für Kunst, 1980, 同前: 120.

[35] 查阅Lothar Schreyer, 同前: 129.

[36] 同上: 130.

[37] 这里引用自: Isaacs I, 同前: 407.

[38] 查阅Sigfried Giedion. Walter Gropius: Mensch und Werk[M]. Stuttgart: Gerd Hatje, 1954:29.

[39] 同上: 29.

[40] 同上: 9.

[41] Walter Gropius, Internationale Architektur[M]. München: Albert Langen, 1925.

[42] 查阅 Hans Wingler. Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937[M]. Köln: Gebr. Rasch, Dumont Schauberg, (1962), 1975, vorderer Klappentext.

[43] Alexander Dorner. The background of the Bauhaus[M]. H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius ed., Bauhaus 1919-1928, New York: Museum of Modern Art, 1938:11-15.

[44] 查阅Alfred H. Barr Jr., Preface, in: Bauhaus 1919-1928, New York, 同前: 7-9; 此处: 9.

[45] 查阅Sigfried Giedion, Walter Gropius, 同前: 38.

[46] 同上: 10.

[47] 同上: 13.

[48] 同上: 25.

[49] 同上.

[50] 同上.

[51] 查阅Sigfried Giedion. Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition[M]. Cambridge: Harvard University Press, 1941:387-388.

[52] 同上: 386.

[53] 同上: 388.

[54] 查阅Wingler, Bauhaus, 同前: 11-12.

[55] 同上: 397.

[56] 同上: 392.

[57] 查阅Giedion, Gropius, 同前: 26.

[58] 查阅Giedion Space, Time and Architecture, 1941, 同前: 402 及 401 和 403 页的图版。

[59] 查阅Sigfried Giedion, Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928. 48-49.

[60] 查阅Walter Gropius, Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, 同前: 29.

[61] 同上.

[62] 同上: 31.

[63] 同上.

[64] 尤其值得参考的是这里的论点: Winfried Nerdinger. Walter Gropius' Beitrag zur Architektur[M]//Harmut Probst, Christian Schädlich, Walter Gropius, Band 1, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1985:47-54; 特别是第48页。内尔丁格特别提到了格罗皮乌斯1911年1月29日在哈根的演讲, 题为“纪念性艺术和工业建筑”。

[65] 查阅Peter Behrens. Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik[M]//Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.-9. Oktober, 1913,

Stuttgart: Ferdinand Enke, 1914:252-265.

[66] 同上.

[67] 查阅Fritz Burger. Weltanschauungsprobleme und Lebenssystem in der Kunst der Vergangenheit[M]. München: Delphin-Verlag, 1918:86. [Das in einer «ersten Niederschrift» hinterlassene Buch wurde von Clara Burger redigiert und 1918 publiziert.]

[68] 查阅Ernst Kallai. Bauhausausstellung in Basel[J]. Das Werk, 8, August 1929:246-249.

[69] 同上.

[70] 同上: 247.

[71] 同上: 249.

[72] 查阅: Walter Gropius. Die neue Architektur und das Bauhaus (1935) [M]. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, (1965), 1967:30.

[73] 同上: 31.

[74] 同上: 35.

[75] 同上: 44.

[76] 同上: 46.

[77] 同上: 46, 注释.

[78] 查阅Ernst Kallai. Zehn Jahre Bauhaus (in 'Die Weltbühne', Nr. 21. Januar 1930), abgedruckt in: Wingler, Bauhaus, 同前: 168-169.

[79] 查阅Joseph Hudnut, Preface, in: Walter Gropius, The New Architecture and the Bauhaus, 同前: 7-10. (参见前文)

[80] 同上.

图片来源

图1、图2: JA! [M]. Stimmen des Arbeitsrat für Kunst in Berlin. Berlin: Photographischen Gesellschaft in Charlottenburg 9, 1919.

图3: Faltblatt, Ausstellung für unbekanntete Architekten veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst im Graphischen Kabinett, J.B. Neumann, Kurfürstendamm 232, April 1919.

图4、图5: Ruf zum Bauen[M], zweite Buchpublikation des Arbeitsrats für Kunst. Berlin: Ernst Wasmuth, 1920.

图6: Ernst Drahn, Ernst Friedegg (Hg.). Deutsche Revolutions-Almanach für das Jahr 1919[M]. Hamburg/Berlin: Hoffman&Campe Verlag, 1919.

图7: Die Kunst in Industrie und Handel[J]. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913, Jena: Diederichs, 1913.

图8: Hans. Wingler. Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937[M]. Bramsche: Rasch, 1968.

图9: H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius (ed.), Bauhaus 1919-1928[M]. New York: The Museum of Modern Art, 1938.

图10: Sigfried Giedion. Walter Gropius: Mensch und Werk[M]. Stuttgart: Gerd Hatje, 1954.

图11、图12: Sigfried Giedion. Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition[M]. Cambridge: The Harvard University Press/London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941.