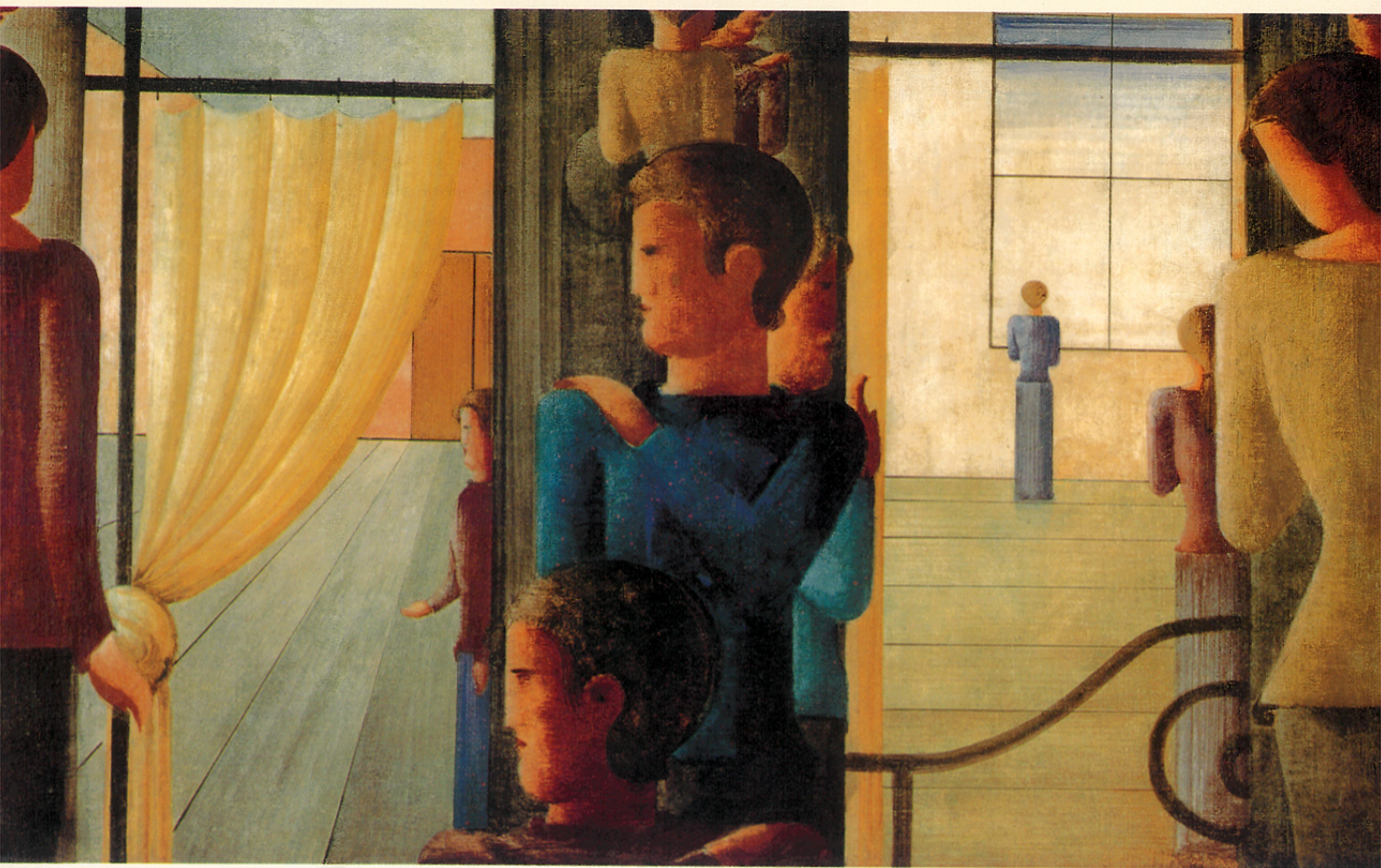


「十二人組與室內」

——希勒梅爾的舞台繪畫

王蓮暉



奧斯卡·希勒梅爾 十二人組與室內 1930年 油畫 90×150 cm 德國 浮珀塔 凡·德·海特美術館藏

引言

一幅有意義的繪畫，絕非僅止於畫面所呈現的表現形式，而該有其更多的內在精神。而這內在精神的體驗有賴於對作品形成的瞭解，以及對藝術家個人的成長背景、創作理念與風格演變過程的認識；各方面相輔相成的探知，互相滲透融化，才能得以真正悠遊於其中，使欣賞有了價值，從中體驗藝術的真、善、美。

「十二人組與室內」(Groupe de douze et intérieur)是德國藝術家奧斯卡·希勒梅爾(Oskar Schlemmer)在一九三〇年完成於布萊斯勞(Breslau)的代表作品，此時期是他生命中短暫得以全神專注於繪畫創作的階段，在此之前他任教於包浩斯學院(Le Bauhaus)，才華洋溢，縱情揮灑並因之徘徊於戲劇舞台與繪畫創作之間，一九三二年之後，又因納粹政權的迫害，使得他顛沛流離，終日為生計所困，創作幾乎是件奢侈和不可能的事。

奧斯卡·希勒梅爾 的成長背景

奧斯卡·希勒梅爾一八八八年九月四日出生於德國西南部斯圖加(Stuttgart)。他是六名子女中的老么，父親從商並於閒暇時撰寫喜劇



劇本，此被希勒梅爾視為是他對戲劇產生狂熱的濫觴，且深深影響在他所有的藝術作品中，更確切的說，希勒梅爾的藝術即是在表現戲劇的舞台效果；為什麼在一開始稱其為藝術家而不用畫家這個字眼，何以強調「藝術作品」與「希勒梅爾的藝術」而不用繪畫這個詞彙？因為，希勒梅爾他既是位傑出的畫家、雕塑家，同時也是位著名的編舞者劇場導演和舞台設計師。

希勒梅爾自小聰穎，成績一向獨占鰲頭，當父親過逝之後，為減輕生活家計，不得不中途輟學，一九〇三～一九〇五年間他在櫥櫃製

奧斯卡·希勒梅爾
(Oskar Schlemmer)
1888-1943
1941年 攝於浮珀塔。

造手工廠當學徒，擔任製圖員，在此他學會運用規尺及其他各種繪畫製圖工具，對他日後的繪畫風格影響至深。一九〇六年，他取得獎學金進入斯圖加藝術學院就讀，在求學期間他以自由畫家的身份兼職為人作畫，賺取外快。一九一〇～一九一二年間，前往柏林，在此邂逅前衛畫家康丁斯基(Wassily Kandinsky 1866-1944)、克利(Paul Klee 1879-1940)因而對他們作品的狂熱著迷，促使他與兄弟們於一九一三年在斯圖加創設了當地第一間現代藝術畫廊。一九一二～一九二〇年間，重返斯圖加學院，師承阿道爾夫·侯哲爾(Adolf Hölzel 1853-1934)當研究生。第一次世界大戰戰後，於一九二〇年間，他被引薦至德國最前衛的藝術學院——包浩斯擔任教席。此後近十年的時間，他所主持的所謂「包浩斯劇場」在德國城鄉間的巡迴演出，使他的作品聲名大噪，亦為劇場藝術、現代舞蹈揭開新的一頁，至今依然餘波盪漾。

然而，在二〇年代末期，當葛羅畢斯(Walter Gropius 1883-1969)離開包浩斯不久，希勒梅爾被要求去聲援有左翼傾向的包浩斯團隊，基於藝術家對個人理念的堅持，他放棄了在包浩斯的這份工作，且表明：「藝術家本質上非關政治的，而且也必須如此。人性是他們永恒的觀照點，此外無他。」

(註一) 因此他也同樣拒絕遵循國家社會黨的藝術教條。而於一九二九年離開該校而轉往布萊斯勞在當地的藝術暨工藝學院授課，一九三二年包浩斯學院在激進右翼政治勢力的影響之下被迫關閉。希勒梅爾又轉往柏林州立藝術學院教授「透視學」。一九三三年三月原訂在斯

圖加所舉行的個展，也為政治的混亂所阻而告吹。希勒梅爾的創作並未因遭到政治的迫害而絲毫停歇，就在同一年他被冠上「墮落的藝術家」(artiste dégénéré)之名，更糟的是，在他動身前往斯圖加附近的瑞林根(Sehringen)不久，他的作品被納粹於他們所謂墮落的藝術畫展中遭禁。

在希特勒掌權之後，希勒梅爾遭逢與日俱增的壓力，為了養家糊口，也由於無法繼續追求創作，他開始充當油漆工，而後在浮珀塔(Wuppertal)的庫特·赫伯茲(Kurt Herbertz)琺瑯廠找到工作，在此也遇見了幾位以前的同僚鮑麥斯特(Willi Baumeister 1889-1955)、繆柯(Georg Mueche 1895-)及馬可斯(Gerhard Marcks 1889-)等，此時他已五十二歲了，生活中所能面臨的祇是簡單的生存問題。

「窗」(les Tableaux de Fenêtres)的系列作品，是希勒梅爾遺留下的最後作品，這些利用每晚九時至宵禁(九時三十分)前的零碎時間，所完成的十八張小幅的水彩作品猶如一首首的輓歌，往昔空間裡可辨識的人形已自畫中消逝，取而代之的是透過浮珀塔工作室點燈的窗口所見的夜景，侷限的街道，滿佈色彩的畫面，其深奧與不安的內涵，蘊藏著不朽的藝術性。

「繪畫藝術正處於危機之中，正如現時所有事物一般，經常地讓我感到悲觀無望，但我對她的摯愛，亙古不變。」(註二) 希勒梅爾終究放棄了最後的掙扎，這是他臨終前不久在日記上寫下的一句話，一九四三年四月十三日希勒梅爾長眠於巴登·巴登(Baden-Baden)。



窗III 1942年

創作理念之啟迪

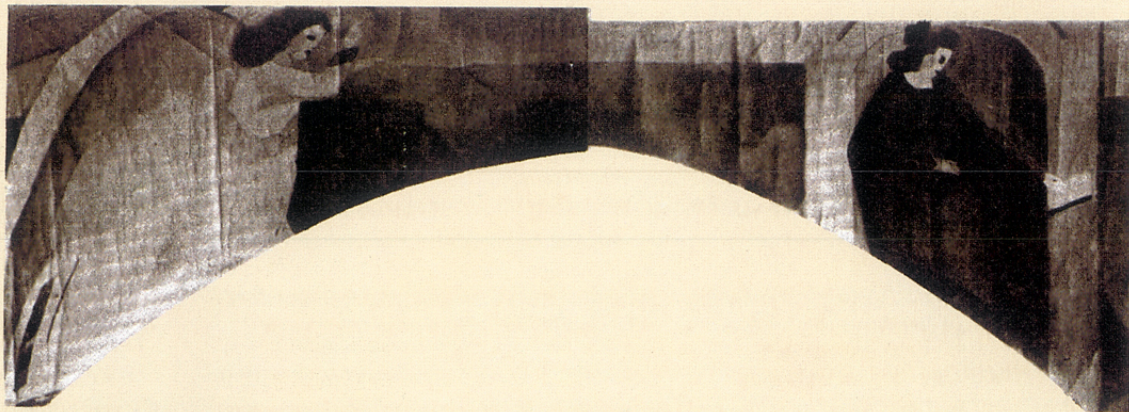
希勒梅爾在十五歲之時，展開了為期兩年的鑲嵌學徒生涯，此後進入斯圖加藝術學院，在此結識了奧圖·梅耶—安登(Otto Meyer-Amden)和威利·包麥斯特(Willi Baumeister 1889-1955)，此三人在心靈上彼此契合結成終身莫逆之交，經常彼此交換想法與創見，這對希勒梅爾日後的藝術創作有著決

定性的影響。

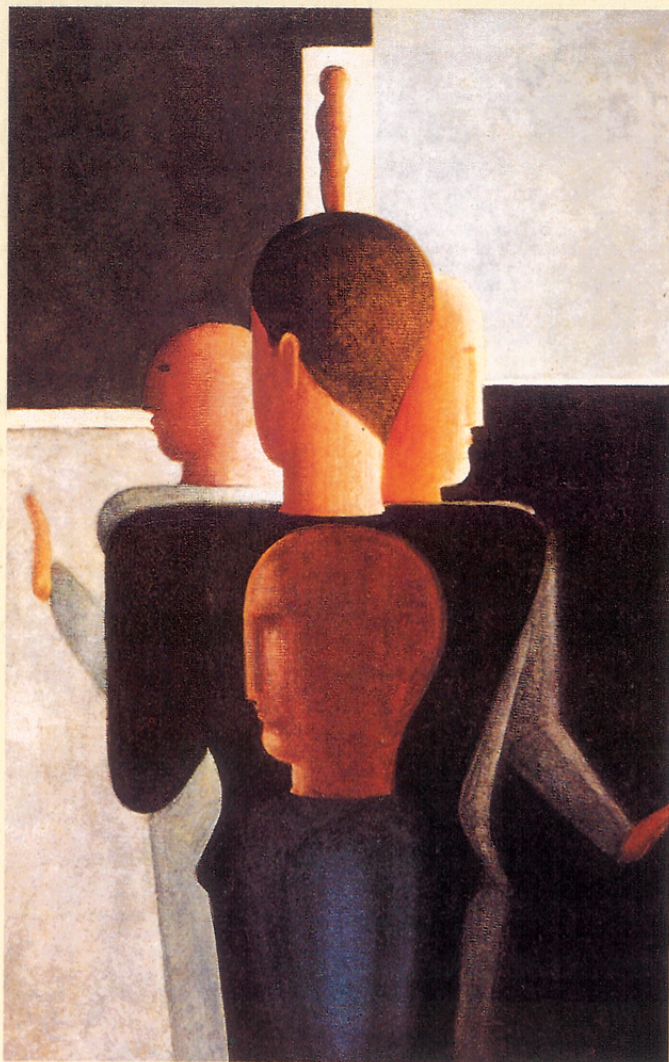
較希勒梅爾年長三歲的奧圖·梅耶尤其對他藝術生命之發展有特別重要的意義。一九一一年春天，奧圖與希勒梅爾首度合力完成了壁畫「報佳音」(Annunciation)，此壁畫的形式已跳脫傳統哥德式的人物造形，而趨於簡潔幾何化。一九一二年奧圖遷往安登，三人的交往並未間斷。一九一三年奧圖在其所經營的畫廊中展出希勒梅爾的作品(同時展出者還包括康丁斯基、克利、馬克、可可西加、布拉克等人的作品)，同年，希勒梅爾並至安登拜訪奧圖及當地的好友，直至一九三三年一月奧圖逝世之前，他倆一直維持著頻繁的聯繫，亦師亦友的，在交往中希勒梅爾經常向奧圖吐露其不足為外人道的困惑、計劃、疑惑等藝術方面的問題。(註三)

德國藝術史學者威廉·希米爾特(Wieland Schmied)稱希勒梅爾為二十世紀德國藝術導入了「人的新形象」(New Image of Man)，並指出之所以能為德國藝術注入人的新形象，和其與奧圖之相知相交有密切的關係。奧圖自幼喪母，身為鐵匠的父親又將他送到另一也是鰥寡之家的家庭寄養；自此過著刻苦奮鬥的人生歷程，最後，奧圖在安登安身立命，安登這個社區，取代了家庭的地位，給予他保護，這社區帶給奧圖的神秘以及約束，啟動了希勒梅爾對人之新形象的形塑；如何結合神秘與形式，遂成為其藝術創作之主軸。(註四)

而此種特有的人之新形象的表現形式，並非憑藉靈光乍現的空想即可得致，希勒梅爾以無盡的耐性在經年累月的工作體驗中，以嘗試



奧圖，希勒梅爾 報佳音 1911年 壁畫 2×5m



向心群（局部） 1925年

各種角度來實驗的態度，藉助於不同的藝術表現——壁畫、浮雕、舞蹈、戲劇、繪畫，探討「人」本身的結構、自然比例和空間的連絡，將個人的精神涵藏於創作經驗與教學相長的探索過程中逐漸淬鍊而出。

風格的形成與發展

一九一〇～一九一二年間，希勒梅爾駐留在柏林，當時的柏林瀰漫著表現主義(Expressionism)、橋派(Die Brücke)和新分離派(Neue Sezession)等前衛的風潮，藝壇風起雲湧。但使希勒梅爾看在心中有感動力的，却是兩位法國後期印象主義的畫家，塞尚(Paul Cézanne 1839-1906)和舍哈(Georges Seurat 1859-1891)作品中所呈顯結構緊密，面對大自然或描寫對象，作理性秩序探索的表現精神和嚴謹訴之解析的創作態

度。導引出希勒梅爾在藝術創作的發展方向，一種趨於數據、法則，依循著測度媒介的知性鍛鍊，將所要呈現的主題還原到最簡要的幾何形，捨去細部的注意力而整體觀之；在色彩方面亦不例外的回歸基本的三原色，且將之客觀而不受聯想與象徵的束縛。

一九一二~一九二〇年間，返回家鄉斯圖加學院，在侯哲爾門下做研究工作，展開一種傾向於立體主義表現的塊面分割手法處理風景、靜物與人等內容和題材。久而久之，創作主題漸偏於「人」的研究且將筆下人物的形體進行模型化，去除個人的性格表徵，簡約至一種近乎抽象、精簡的幾何形體之後，他決定以絕對的二度空間來處理畫面，因之，強化色彩，並以抽象的元素統合畫面。最後，他採取了激進的突破，以多元的透視空間替代表現空間，也造就了他筆下的人物擺脫了概念的輪廓而有實體的空間存在。

這種繪畫意向在這幅「十二人組與室內」畫作中，處處可見，無論是表現在人與人之間的距離或左右透視點不一致的地板上，藉多元的透視空間拉出了畫面的深度與空間效果。

劇場經驗的加持

希勒梅爾雖然以畫家為志，却不減其在許多其他方面才華的展現，其中最明顯的即是自一九一二年起的實驗舞劇。當然，這也意味著他在音樂、劇本與藝術創作三方面，日積月累深切地鑽研成果，他亦導亦演並同時設計舞台佈景、道

具決不是一朝一夕的事。或由於沈浸戲劇活動使然，他益發加重地進行全方位的人體研究。創新地以人物的動態來呈顯表情、性格和行動的形式，而不是以說明式的描寫方式來呈現。

在包浩斯劇場時期，希勒梅爾所傳達的訊息是——戲劇不只需要個別獨立的演員而已，更有賴整個舞台場景所有部份的整體塑造。(註五)

希勒梅爾全方位的劇場觀，充分反映在由他於一九二三~一九二九年間所主導的包浩斯劇場中，這也是他此期間藝術活動之主軸。他是在一九二一年一月經由葛羅畢斯領進包浩斯學院，在此最早他是教寫生、壁畫以及石雕。然而，此時的他正需要其他的經驗來完成他對人與空間的研究，所以，他接掌了兩齣單幕的歌劇之舞台設計。由於深受前面所提及的整體劇場塑造的觀念——結合人、空間、道具、服裝、音樂的藝術表現經驗所吸引，自此即不斷地投身其中。(註六)此一舞台藝術之巨大變革，充分展现在「三人芭蕾」(le Ballet triadique, 1922)和「棍棒之舞」(la Danse des bâtons, 1927)兩齣舞蹈中，且在一九二五年出版《舞台在包浩斯》(Die Bühne in Bauhaus)闡揚芭蕾的劇場舞台理論。

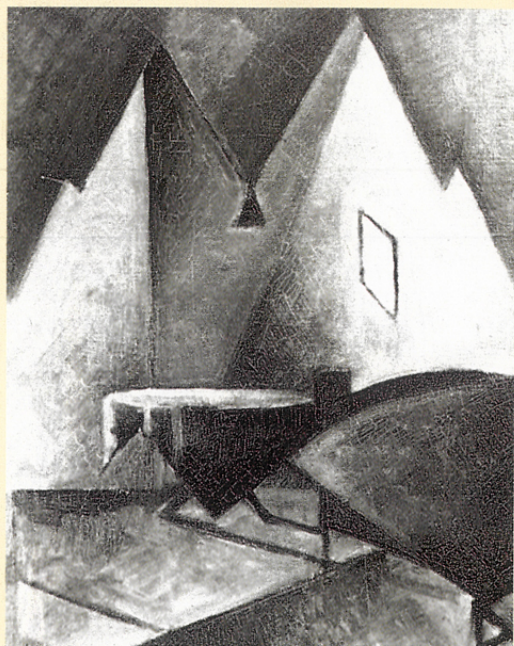
一九二三年，希勒梅爾接管包浩斯劇場，並將舞台經驗沿用、轉型在繪畫中，嘗試將難以捉摸的舞蹈動態詮釋為靜態的媒介，並以緊密的人物組群創造出不合理的空間，所要反映的是人與空間的「存有」，促使他完成了「在空間裡的人」的形象創造。將人的形象蛻減成圖象幾何式的側面，結構的安排循著一種純粹幾何的對比法則，建



無頭雕塑，畫室與活動木偶
1909年
油彩
紙
48.3×29.5 cm



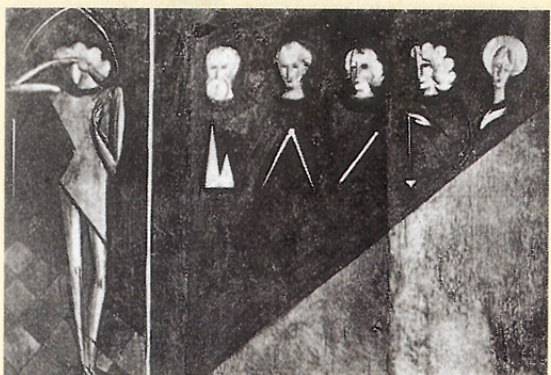
自畫像 1912年 油畫 45.5×33.8 cm



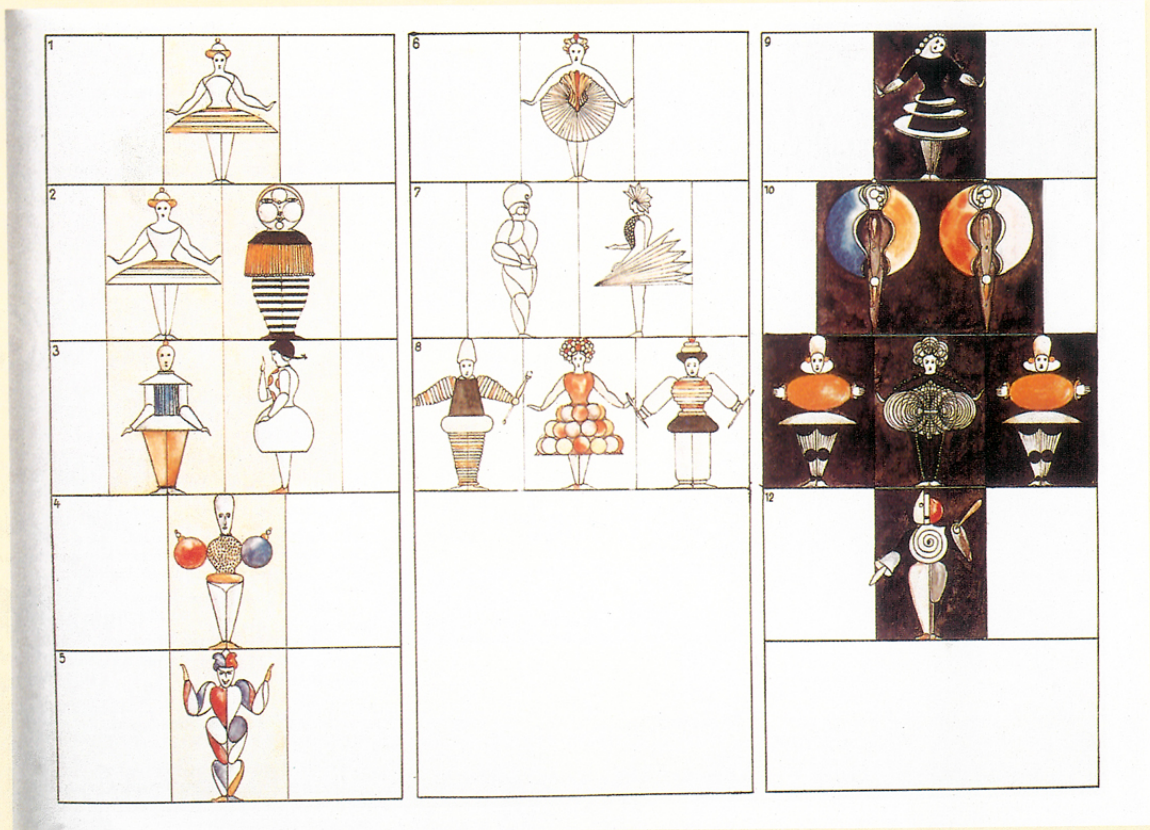
室內 1913年 油畫 56×45.5 cm



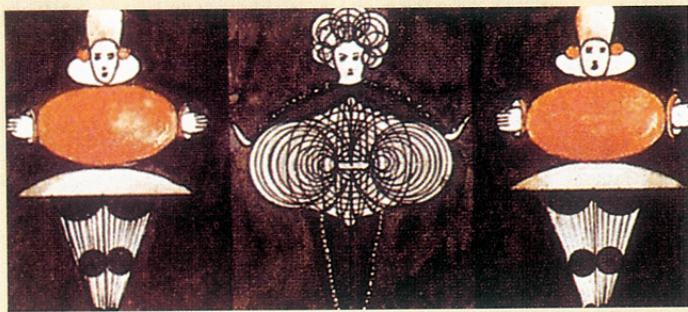
斯圖加風景 I 1912年 油畫 85.7×94.5 cm



一九一四年由阿道爾夫·侯哲爾策劃下希勒梅爾製作的壁畫。



「三人芭蕾」設計圖 1920年



立主體有如雕塑似的特質和主體在空間裡的關係。(註七)於此,即約一九二三年,希勒梅爾對人的新形象創造可謂正式瓜熟蒂落。(註八)將戲劇藝術與人體研究全方位鑽研反映在繪畫的形式、內容裡。融滙了舞台戲劇效果和人體比例、幾何結構的對稱之美,他曾說:「特別是在源自我們心靈中想像力與神秘力量的藝術作品中,除了假藉外在主題或內容外,嚴格的規律絕不可免。」(註九)

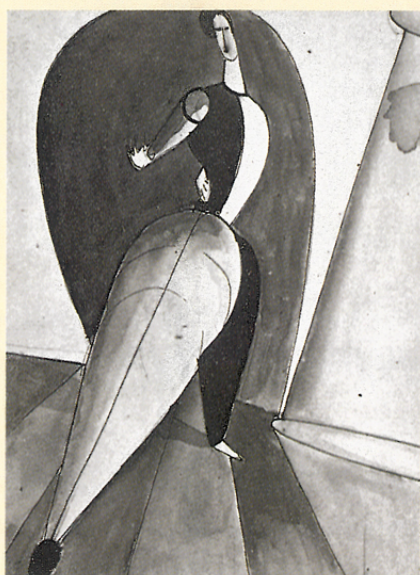
希勒梅爾對人體的瞭解,並不僅只來自於可見的外在形貌,而是依循藝術科學、邏輯探究的研究法,嘗試採取客觀的幾何、人體解



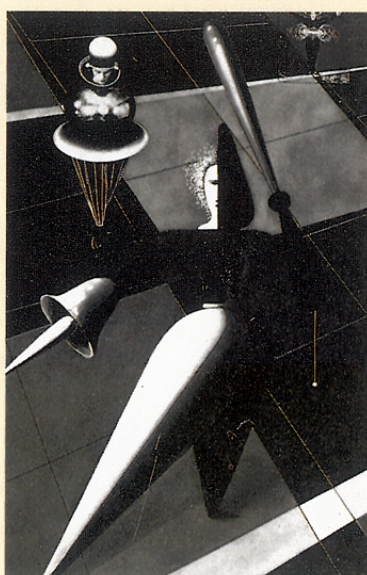
1922 年



1922 年



1922/23 年



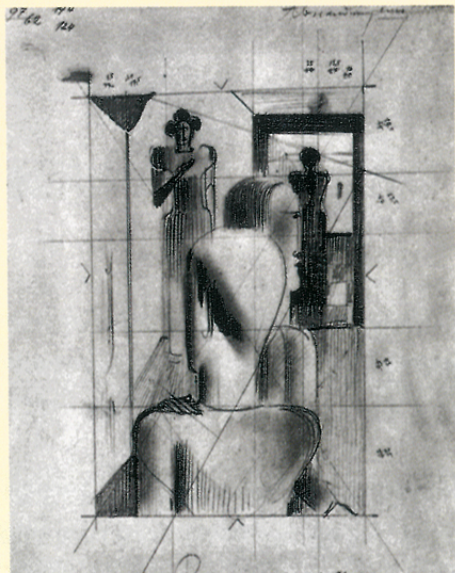
1924 年

希勒梅爾
將舞台經驗
沿用、轉型在繪畫中，
創新地
以人物的動態
來呈顯
表情、性格和行動的形式，
而不是
以說明式的
描寫方式來呈現。

剖、尺寸比例的科學方法，穿透外觀尋求繪畫的真理。自一九二二年起，他在包浩斯學院的寫生課便嘗試讓他的學生們能自己找出這個道理。在一九二八年所開設「人」的課程裡，希勒梅爾解析人體的方式一如雷奧納多(Leonardo da

Vinci 1452-1519)、杜勒(Albercht Dürer 1471-1528)。他自己會這麼說：

「人」這個課程源自於人體素描，由於找不到好的模特兒，學生們轉而藉由自助，輪流擔任模特兒，



在室內的五人組
1925年
將藝術的創作
訴之於
科學、邏輯的研究法。

此舉反而提供了人體的多樣性，被描繪的裸體，相對於過去全部侷限在簡樸的教室中，單調、不變的燈光下，場景則轉換為舞台上或大廳中，由舞台設備、道具、聚光燈及不時傳出的音樂給予不斷的刺激與變化。當一個裸體模特兒的姿勢保持靜止一兩個小時休息之際，我們會在黑板上進行分析，提示重點與要義，如基本形式、動作軸心、骨骼結構、肌肉組織以及光和影。

(註十)

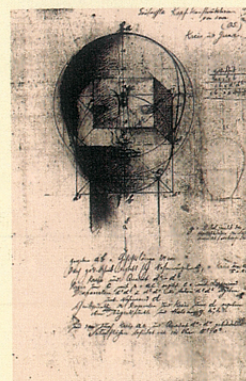
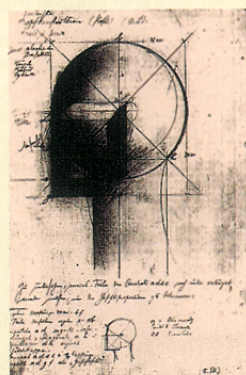
並指出標準測度、比例理論、杜勒之測度及黃金分割探索構成與系統，決定了線、面及人體之可塑性。他並基於此發展了動態之法則，人體本身及人體與空間之間的助力學與機械學，這樣的空間呈現涵括了自然空間及人文（建築）空間。(註十一)

希勒梅爾作品裡所呈顯的嚴

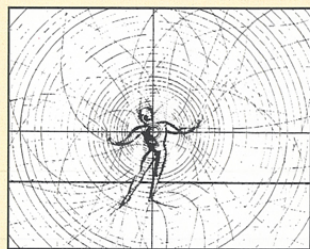
謹，歷經淬煉後的人體與空間比例的畫面氣質既有舞台的浪漫情調，也有現實生活中人與空間的古典風雅。而他自認是屬於具象構成主義 (figurative constructivism)。他曾說：「將所有可機械式運作的部份都機械化了之後，不可機械化的部份便自然浮現而出。」這不可機械化的部份，即是希勒梅爾常說的形而上的部份。(註十二)

形式與形上兼俱

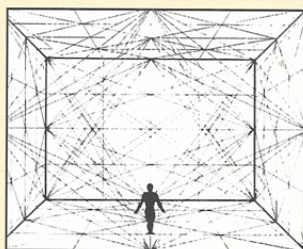
前曾述及，德國藝術史學者希米爾特認為希勒梅爾為二十世紀德國藝術導入了人的新形象，而且指出此一對人之形象的突破是他在包浩斯時期所創，並以各種不同的媒材進行實驗。繼而又在同時代的德國藝術家中舉出表現主義雕塑家林布羅克 (Wilhelm Lehmbruck 1881-1919) 對人之形象的詮釋與希



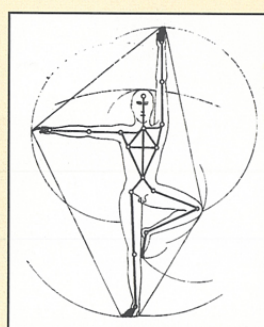
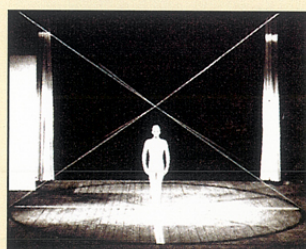
頭部的結構研究 1928年



自我中心之空間線圖 1924年
20.6/20.8×28 cm



人與空間線圖 人與空間 1924年 22×28 cm 1926年



關節機械學 1924年 30.6×22.3 cm

勒梅爾最為接近。文中提到：

林布羅克的人像是靈性的實體，希勒梅爾似乎以林布羅克的「墮落者」(Der Gestürzte, 1915/16) 作品，作為其創作人之新形象的出發點，祇不過，林布羅克的「墮落者」是個被命運擺佈的無助者，而希勒梅爾所創作出具同樣靈性特質的人物，却具有勇於克服宿命的堅毅特質，雖然林布羅克的靈性可用來描述希勒梅爾人的形象的某些特質，但仍不足以說明希勒梅爾作品真正的獨特之處。(註十三)

就內涵的精神層面而言，希勒梅爾特提出希勒梅爾藝術突破的發軔點正肇始於德國藝術與法國藝術的分際處。德、法藝術的分際正錯落在其所創人物的核心之處。(註十四) 在「十二人組與室內」作品中，嚴謹從容的結構表現有著典型德國繪畫的特質——植基在科學、幾何、比例的結構基礎上，而其形體的簡化與畫面的整體考量又有法國純粹主義(Purisme)和蘇俄構成主義(Constructivism)的風格，或許是因為這些藝術都靈感於現代藝術之父塞尚創作理念之精髓——簡化

物象為幾何形體的關照全面。希勒梅爾自己也瞭解這中間的關連，並經常在日記中反思德、法藝術之分野。正如他在一九一三年四月致奧圖的信函中所寫：「一方面，我是形式的藝術家，而另一方面，却又同時是形而上(mystics)的藝術家。」(註十五)

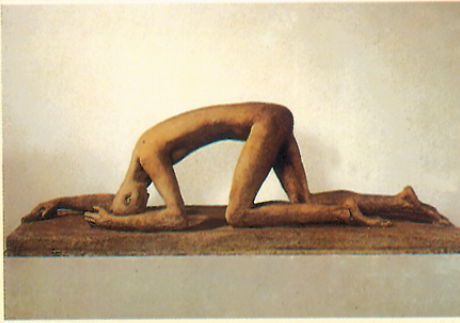
本能上，希勒梅爾與德國藝術家中最接近形式藝術者最為契合；相反的，法國藝術家中最吸引他注意的，却是那些讓他感受到充滿神秘、靈性、有著形而上內涵的畫家如塞尚、舍哈、德洛內(Robert Delaunay 1885-1941)。而他自覺是承襲德國的先哲，如十五、十六世紀的勉林(Hans Memling 1430/40-94)克拉那赫(Lucas l' Ancien Cranaeh 1472-1553)霍荷班(Hans Holbein d.J. 1497-1543)；及十九的象徵主義畫家倫格(Philipp Otto Runge 1777-1810)費德里希(Caspar David Friedrich 1774-1840)瑪黑(Hans Von Marées 1837-1887)等大師之遺風。(註十六) 前者畫風中具現人們的心靈和心態，在理想主義的情調中，隱含著人文主義的思想；而後者作品格調的神秘感與人和自然的強烈對比象徵，具現了畫家藉畫寓情的精神。

「十二人組與室內」

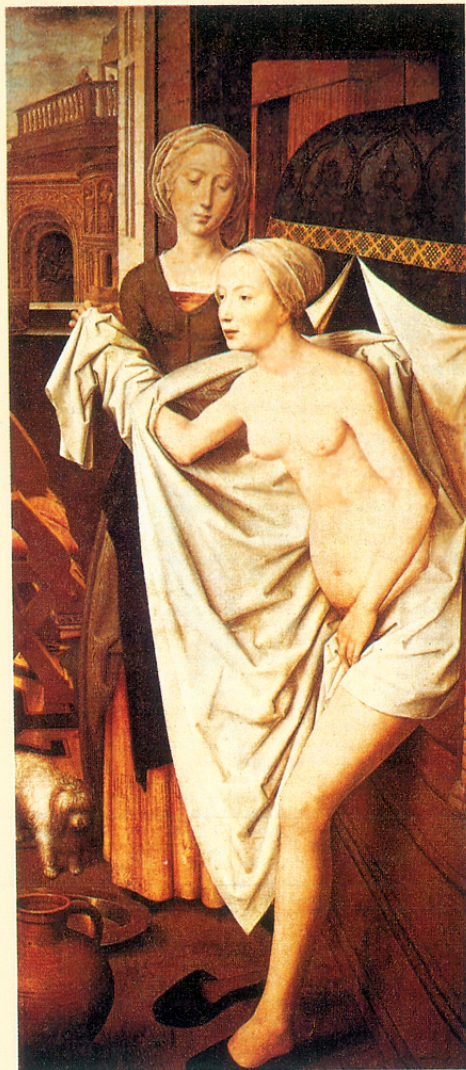
窮其一生希勒梅爾徘徊在渴望成為畫家與專注於戲劇兩者的抉擇中掙扎。在歷經多年成功的舞台設計，舞蹈指導及劇場導演的生涯後，希勒梅爾向他的一位好友這麼寫道：「很遺憾的，我還有另一項愛好，那就是繪畫，但我瞭解，我無法以等量的熱情同時追求此二者，所以，自此之後我的主要投入將是繪畫，而戲劇則僅是過客。」(註十七)

不久，希勒梅爾即完成了這幅「十二人組與室內」，時間是一九三〇年，此時他正在布萊斯勞的州立藝術暨工藝學院開設「空間與人」(L'espace et l'être humain)的課程。在此幅畫作中，他即強烈的展現了——空間、人和組群的構成。而這樣的研究主題也是他自一九二〇年之後所有畫作中的核心。他認為從事這類題材的畫作，能使他回歸到他的自我價值。「這是我，且唯獨我所擅長的事物、人物的型態，或站、或坐、或臥、或行…這主題包含了無限的可能。」(註十八)

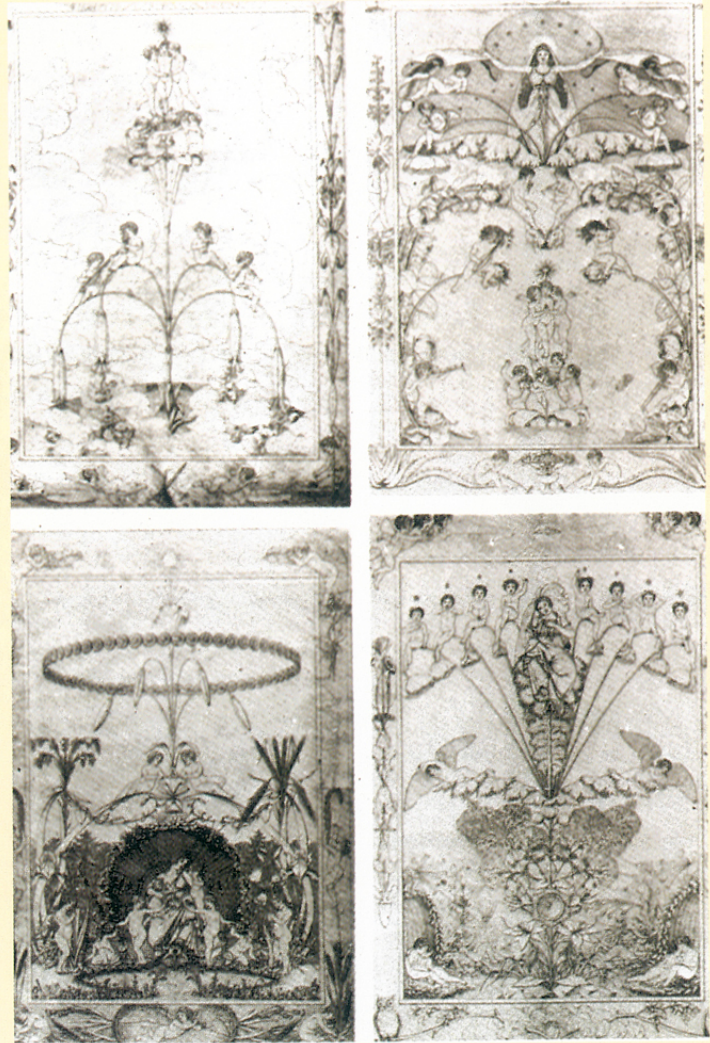
此畫作的主要畫面為前景的人



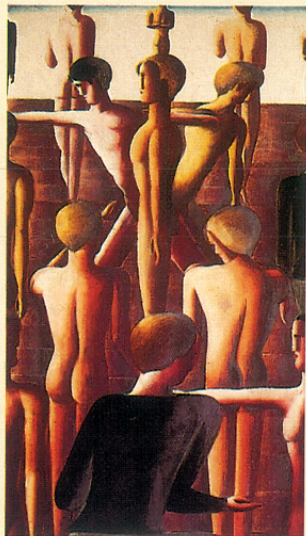
林布羅克 (Wilhelm Lehmbruck 1881-1919)
1915/16年 墮落者 78×240×82 cm



勉林 (Hans Memling 1430/40-94) 貝塔莎伯出浴 約 1485 年 德國 斯圖加

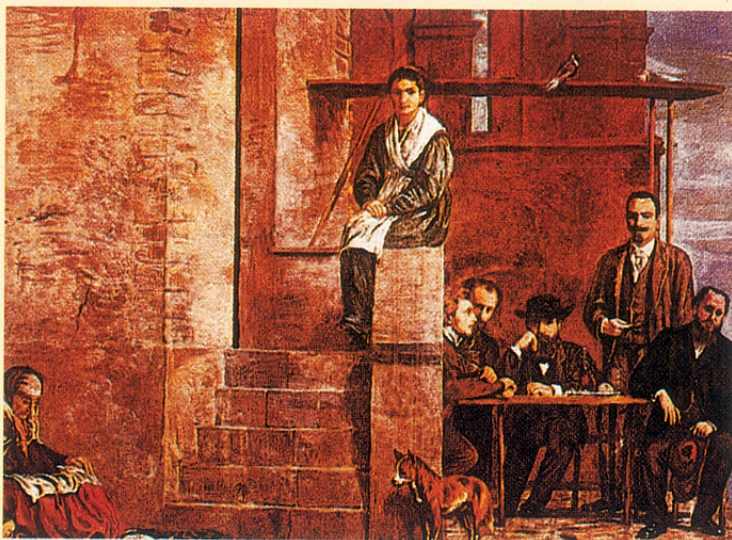


倫格 (Philipp Otto Runge 1777-1810) 一日的時刻 (晨、晝、暮、夜)
1803-06年 筆 71.5×48.5 cm 漢堡藝術廳藏



「十五人組」
1929年
178×100 cm

瑪黑
(Hans Von Harées)
1837-1887
「人的時代」系統壁畫
局部
默默的等待
1873年
那不勒斯
動物園藏



物所盤踞，他(她)們緊挨著站立在畫面邊緣或是構圖中央的樓梯間，與幾乎空無一人的背景形成了強烈的對比，雖仍有零星而散見的人點綴、陪襯著，但由於這些陪襯的人物動態或僵硬或呆滯，使得整個室內空間顯得空蕩。這些整齊劃一，類似木偶造型的人物，使他(她)們看來像是出自製圖桌上的設計物。配合純然直線的樓板，幾近直角垂直的窗簾桿，像是以規尺繪出正長方形的門，十字形的窗等…，更加深了上述的感覺。簡約至勁直的形式，佇立於其中的人與群組似假還真，整幅畫面不知是休止抑或是序幕，一種不確定的游離，造成畫面的張力與戲劇性。

「十二人組與室內」作品中蘊含著浪漫主義之風貌，並融合了古典主義之理想色彩。畫面所呈現的光線、色彩和結構有著濃郁的古典藝術情感；而存在於空間中的「人」却是一種絕對形偶幾何化形體，非個人化，對人的個性描繪呈顯一種「不關心」的態度，然而人像的靈性與精神並不因此而稍減。畫面構

成由「人」主導，個體的群化、疏密、遠近、成比的安置，可謂：「以有機的人類建築，將所描繪出的空間性建築驅退成為背景。」(註十九)

人群的錯落節奏，及不同層次的分佈顯示出人群中不同程度的溝通，及其在空蕩蕩空間中的疏離。而這空間的結構通常是由嚴謹的、幻想的、理想化的建築所構成。

結語

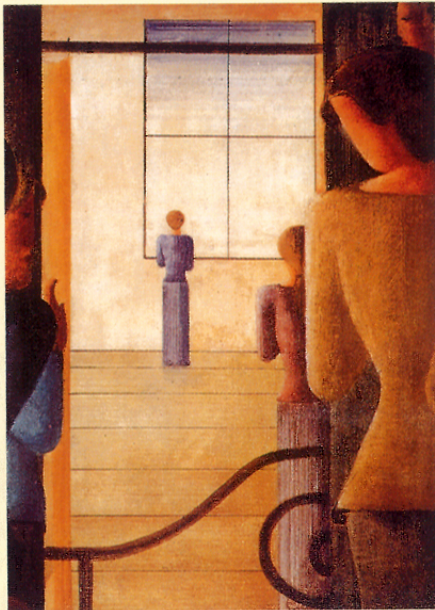
形式(form)內在於所有萬物之中。希米爾特提到希勒梅爾藝術創作的目標，或說理想，係人之於空間的最後勝利，而這勝利並非擊潰，而是融合、和諧及和平，因此，他訴諸於幾何，藉幾何之助來重塑人之形式。希勒梅爾曾說：「數據、測度和法則應成為我們的手臂及工具，才能使我們免於混亂。」(註二〇)這正是其一生藝術創作之圭臬與其作品之最佳詮釋。而其創作的

精神可引用倫格下述隻字片語中一語道破：「將源自心靈中之想像與神秘的藝術以嚴謹規律之形式表現。」（註二十一）這段評述亦適切地涵括了希勒梅爾藝術創作之兩極觀點。

在藝術創作的領域中，藝術家常有化矛盾為和諧的本能；同樣地，一幅作品的意義，往往可在涵融的矛盾與和諧之中找到線索。

註釋

- 註一 Archiv und Familien-Nachla B, D-79410 Badenweiler, Musée Von-der-Heydt de Wuppertal, German, 1994。
- 註二 同前註。
- 註三 Joachimides Christon M., Rosenthal Norman, Schmied Wieland, German Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1905-1985, Prestel-Verlag, London, 1985. pp. 49-50。
- 註四 同前註。
- 註五 Westphal Uwe. The Bauhaus, Studio Edition Ltd., London, 1991。
- 註六 同註三。
- 註七 Maillard Robert., Dictionnaire Universel de la Peinture, S.N. L-Dictionnaires Robert, Paris, 1975. pp. 78-79。
- 註八 Osborne Harold, The Oxford Companion to Art, Oxford University Press 1970, New York. P. 1048。
- 註九 同前註。
- 註十 同註五, pp 62-65。
- 註十一 同前註。
- 註十二 同註三, P.50。
- 註十三 同註三, P.48。



十二人組與室內 局部

- 註十四 同前註。
- 註十五 同前註。
- 註十六 同前註。
- 註十七 同註一。
- 註十八 同註一。
- 註十九 Ruhrberg Karl, Twentieth Century Art, Painting and Sculpture in the Ludwing Museum, Rizzoli, New York, 1986. PP. 123-124。
- 註二十 同註三, P.51。
- 註二十一 同註三, P.48。

參考書目

- Archiv und Familien-Nachla B, D-79410 Badenweiler., Musée Von-der-Heydt de Wuppertal, German, 1994.
- Breuille J. P., Dictionnaire de la Peinture Allemande et d'Europe Centrale, Larousse, Paris, 1990.
- ., Dictionnaire de peinture de

- Sculpture, L'art du XX^e Siècle, Larousse, Paris, 1991.
- Joachimides C. M., Rosenthal N., Schmied W., German Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1905-1985, Prestel-Verlag, London, 1985.
- Karin V. M., Oskar Schlemmer, Prestel-Verlag, München, 1982.
- Le Grand Dictionnaire de la Peinture, Des Origines à Nos Jours, VBI, Paris, 1992.
- Maillard R., Dictionnaire Universel de la Peinture, S. N. L-Dictionnaires Robert, Paris, 1975.
- Osborne H., The Oxford Companion to Art, Oxford, New York, 1970.
- Ruhrberg K., Twentieth Century Art, Painting and Sculpture in the Ludwing Museum, Rizzoli, New York, 1986.
- Westphal U., The Bauhaus, Studio Edition Ltd., London, 1991.

