

バウハウス織物工房の女性アーティスト達

阿久津 光子

<要旨>

1919～1933年のたった14年間の活動にも関わらず、現在もデザイン教育の規範となっているドイツの造形学校「バウハウス」。1919年4月建築家グロピウスによって発せられた「バウハウス宣言（すべての造形活動の終着点は建築である）」に記載された入学条件に性別の制限はなかった。しかしバウハウスに入学した女性は一握りの女性をのぞいて、ほとんど無条件に織物工房へ入らなければならなかった。技術指導者もいない状態で始まった工房だったが、後にバウハウス初の女性マイスターとなる学生グンタ・シュテルツルを中心に、共に学びながら技術を身につけ、さらに新しい時代の織物を創造していった。1925年ワイマールからデッサウへの移転後は産業デザインとしての織物へと変化して行き、そしてそれまでにはなかった女性のテキスタイルデザイナーという新しい職業を生み出すに至ったが、初期の表現的な色合いの濃い壁掛けや絨毯、予備課程で学んだ色彩、構成などを反映した織物作品にも現代の繊維造形表現の源があるのではないだろうか。たんに織物技術や表現だけではなく造形の基礎と芸術を学んだ女性たちのバウハウス哲学が、後へと伝達され現在へとつながっている。バウハウス閉鎖後の1933年に夫ヨーゼフ・アルバーズと共に亡命したアメリカで、アンニ・アルバーズはバウハウスの教育や思想を継承し、伝え、発展させた。その功績は大きい。

キーワード：バウハウス、織物工房、グンタ・シュテルツル、アンニ・アルバーズ、織物デザイナー
Keywords: Bauhaus, Weaving Workshop, Gunta Stölzl, Anni Albers, Textile Designer

はじめに

バウハウスは1919年ドイツ・チューリングエンの地方都市ワイマールに創設された国立造形学校である。建築家ワルター・グロピウスは、それまであったザクセン大公立工芸学校とアカデミー（ザクセン大公立造形大学）を統合し、名称、カリキュラムも一新した、この時代に最も近代的な芸術学校「ワイマール国立バウハウス」を誕生させた。第一次世界大戦が終わり混乱の中にも新たな希望が求められていた時代の幕開けだった。グロピウスの「バウハウス宣言」はドイツ全国に向けて発表され、その中で新しい学校の基本方針と目的、教育カリキュラム、入学条件が説明されている。「共に作り上げようではないか、未来の新たな建物を。それはすべて同じ一つの形態を取るであろう。建築も彫塑も絵画も。」¹⁾と呼びかけ、芸術と技術の統合、すなわち芸術家と職人とが手仕事により共同で作

り上げる未来の建築を目指した。4 ページに及ぶ宣言書は、その表紙に画家ライオネル・ファイニンガーによる大聖堂の木版画を掲げ、ワイマールに大勢の入学希望者を引きつけたのだった。その中で、バウハウスに入学した女性はほとんど無条件に織物工房へ入らなければならなかった。それは何故なのか。

本稿では織物工房の中でも突出した織手であり学生時代から工房のリーダーとして活躍し初の女性マイスターとなったグンタ・シュテルツル、そしてバウハウス閉鎖後亡命したアメリカでその後も織物教育に多大な影響を与えたアンニ・アルバースの2人の優れた織手を軸に、バウハウス織物工房の変遷とそこで活動した女性たちを追いながら彼女たちが創造したものは何であったのかを、私自身1人の織による表現者として探るものである。本稿末に資料としてバウハウス織物工房の年表を添付する。

I 女性と織物

トロイ戦争に出た夫オデュッセウスを待つ妻ペネロペが、付きまとう求婚者を避けるために昼間機を織り、夜にはそれを解いたというギリシャ神話の話や、女性に姿を変えた鶴が自らの羽を緯糸に美しい織物を織るという日本むかし話「鶴の恩返し」など多くの物語にも見られるように、織物は古来より家庭における女性の仕事のイメージとして定着している。考古学者であり言語学者でもあるエリザベス・W・バーバーはその著書『女の仕事—織物から見た古代の生活文化』の中で、「何千年もの間女性たちは一緒に座って、紡いだり、織ったり、縫ったりしてきました。どうしてとりわけ織物が、男性の仕事でなく、女性の仕事になっているのでしょうか？ ずっとそうだったのでしょうか、そうだとしたらなぜなのでしょう？」という問いのもとに、歴史に残りにくく消えてしまう女性の担当した生産活動について様々な方法で探求し、女性の暮らしのひとつである織物を生き生きと検証している。バーバーは「繰り返しが多く、いつでも始められ、程よく子供に安全で、家庭内でやりやすいのです。（赤ん坊を背負い暗くごつごつした埃まみれの立坑でつるはしを振るったり、溶けた金属を一連の鋳型に流し込もうとしていて子供の危険のために中断したりすることと比べてみてください。）この基準に半分なりとも適合する他の仕事は毎日の食べ物を調える仕事しかありません。食べ物と着物、これらは世界中どこでも女性の仕事の中核になっていたものです。』²⁾と述べ、糸を紡いだり織ったりする仕事は「育児と両立できる女性の仕事」であるとしている。バーバーはさらに、織物の仕事はその過程で1人ではできない長く辛い作業を複数の女性が協力して進めていったということを、発掘された古代の布の断片を自ら復元する過程で検証している。織物と共同作業という要素はバウハウスの織物工房でもまた同様に作用していた。

ヨーロッパにおいて17世紀および18世紀のギルドのマイスターは男性であり、女性たちは織工あるいは仕立屋のギルドに所属することはできなかった。そして19世紀に入り動力織機が導入されると、女性たちは専門家としてではなく労働力として働くことはあって

も、マイスターとなることはまだできなかった³⁾。長い歴史の中で定着したイメージをバウハウス設立当時のグロピウスがまだ持っていたとしても不思議ではないだろう。しかし時代は女性の時代へと変化しようとしていた。

II-1 女性のための織物工房（バウハウスと女性）

バウハウス織物工房の歴史は、1919年グロピウスの「バウハウス宣言」に引きつけられワイマールへ集まった学生の半数以上が、グロピウスの予想を裏切り、女性だったことから始まる（年表：学生数⁴⁾ 参照）。グロピウスは校長を受諾するにあたって費用の見積もりを1919年2月に出しているが、最初は女性50人、男性100人として計算していた⁵⁾。1918年11月に終結した第一次世界大戦でドイツは240万人もの兵士を失い25歳から50歳の男性が減少し、結婚して家庭に入ることができない女性が大量に出現した。彼女たちは仕事をみつけ自活していかなければならなかった。モダンガールの出現、職場への女性の進出など女性の時代が到来していた⁶⁾。大勢の向学心のある女性の存在と、教育権に限度をもうけなかった新ワイマール憲法のおかげで、バウハウスで女性の入学を拒むことはできなかった。しかしそれでもバウハウスにおいて女性は活動の場を選択する自由を得ることはできなかった。

グロピウスはバウハウス生に対する最初のスピーチで、「女性だからといって容赦はしない。作業の場ではみんな職人だ」、「完全に同権だが、義務の点でも完全に同等だ」とあからさまに言っている。そしてその言葉とは裏腹に、早くも1920年9月のマイスター評議会で「数の点で勢力の強すぎる女性たちを入学時に厳しく選抜すること」を提案している。さらに「不必要な実験」をせずに、女性たちを予備課程の後すぐ織物工房に送ることを薦めた。わずかに所属を認められた製本工房は早くも1922年に閉鎖され、さらに製陶工房の主任である彫刻家ゲルハルト・マルクスとグロピウスの間では、1923年10月に「できるかぎり女性たちを入れないこと」という合意までできていたが、労働力が不足すると予備課程も経ない2人の女性が製陶工房に採用されることもあった。建築分野にはまったく門戸が閉ざされていた⁷⁾。初期の女子学生を引きつけたものは織の指導ではなく、「クレーとカンディンスキー」の2人の画家の魅力であり、女性たちは芸術、特に絵画に熱心な興味を持っていたが、選択の余地なく「織物工房」でその仕事を始めざるを得なかった。アンニ・アルバース（年表 No. 15）⁸⁾ は晩年に「私は本当の仕事を探していた。しかし余地のない選択として熱狂なしに織を始めた」⁹⁾ と述べている。

ワイマール時代は女性たちの入学をできる限り阻止し、その高いハードルを越えてしまった女性たちは織物工房へ入れることに終止した。また不規則な出席、怠惰を理由に織物工房から女性を追いつくことにも力を入れていたので、結果的には織物工房で活動した女性たちは厳しく選抜された高い能力の女性たちであったといえる。

シグリッド・ウォートマン・ウェルギは、その著書『バウハウスの織物』の中で、女子

学生を以下の3つのカテゴリーに分類している。(1) 周辺にいてあまり重要でなく、更なるプロヘのかかわり合いも何もなく去った人たち。(2) 規定された予備課程を完了したが、他の工房に入ることを念願し、芸術的表現様式を織にしなかった人たち。(3) 生涯のキャリアを織に、そしてバウハウスの考えを広める教育者、デザイナーとしても卓越した人たち¹⁰⁾。確かに入学してきた女子学生数の多さから比べて、予備課程での作品や織物作品が残り記録された女性は多くない。ほとんどが分類(1)の女子学生だったということになる。織物工房以外に入れた、分類(2)の数少ない女子学生としては、まずマリアンネ・ブランドがあげられるだろう。マリアンネは1924年から26年までバウハウスの学生として在籍しているが、金属工房に入ることを熱望し(もちろん喜んで迎えられることはなかったが)、1928-29年には金属工房の主任となり、1930年にバウハウスを去るまで灰皿やティーポット、照明器具などの近代デザイン史に残る優れたデザインの実用品を開発した女性である¹¹⁾。また木彫工房で活動したアルマ・ブチャーは、新しい教育的な試みに熱心に携わり、子供に適した近代的な玩具をデザインした。1923年にデザインされた積み木はペスタロッチ・フレール出版社を通じて販売されている¹²⁾。以下に分類(3)の学生についてとりあげよう。

バウハウス設立当初、ワイマールに集まって来た女性たちの中には、エルゼ・メゲリン(No. 03)、デルテ・ヘルム(No. 04)、イダ・ケルコビウス(No. 06)、マルガレーテ・ヴィラース(No. 11)のようにすでに熟達した芸術家もいた。エルゼ・メゲリンは応用芸術学校で学びベルリンで芸術教師の試験に合格した後に1919年バウハウスの学生となった時は32歳であった。最初は陶器工房で、1921年から23年までは織物工房で学び、その後自身の織物工房活動と共に教育活動を続け、1952年65歳で教育機関を退職した後もフリーの画家そして織手として仕事を続けている。1898年生まれのデルテ・ヘルムは、ロストックの応用芸術学校とカッセルの芸術アカデミー、さらにワイマール芸術アカデミーで学び、1919年バウハウスの学生として入学、21年にはグロピウス設計のベルリンのゾマーフェルト邸の室内装飾の仕事をしている。装飾画家として職人資格試験にも合格し1922年に正式に織物工房へ加わった。デルテは1923年バウハウス展示会の実行委員会のメンバーでもある。

1879年ラトビアに生まれたイダ・ケルコビウスは20代に絵画を学び、30代には師であるアドルフ・ホルツェルの助手としてシュツットガルトのアカデミーで教えている。イダは1913年から14年までヨハネス・イッテンの教師であった。1920年から織物工房に参加したが、イダはすでに41歳であり織物工房の最年長であった。マルガレーテ・ヴィラースもまた絵画を学びバウハウスで織物工房に参加した時は38歳であり、45歳までデッサウ・バウハウスの織物工房で仕事をした。このようにバウハウス設立当初ワイマールに集まった女性達は、すでに絵画や応用芸術を学び新たな創造を求めて集まった熱心な女性達であった¹³⁾。

II-2 織物工房の14年間

バウハウスへ入学した学生はまず半年間の予備課程で造形の基礎を学び、次に3年間の工房教育へと進んだ後、最終的に建築へと統合するというのが最初の構想であった。工房教育へ進めるかどうかにはマイスター評議会の審査がある。ヨハネス・イッテンにより提案され実践された基礎教育は1921年に義務化されている。1922年のカリキュラムをみると予備課程での基本的形態教育、予備工房における材料研究の後、さらに工房での修行をすることになっている。陶器、彫刻、金属、ガラス画、印刷、織物、壁画、家具など工房教育が1日6時間あり、他にパウル・クレーの「形態論」、ヴァシリー・カンディンスキーの「形態・色彩論」、オスカー・シュレンマーの「人体デッサン」などの授業が組み込まれている。工房の構成は形態マイスターとよばれる造形の指導者と技術指導をする技術マイスター、そして職人と徒弟（生徒）による階級制でなされる。当初、グロピウスの目指した「芸術と技術の統合」にその両方を指導できる人材はなく、その両方を指導できる教師を育てるという教育目的もあった。芸術教育の資格を持ち教師として働いていた後にバウハウスの学生となったヨーゼフ・アルバースが、1923年に学生から初めてバウハウスの指導者となった。また1925年デッサウへ移転後にはヨースト・シュミット、そして織物工房ではグンタ・シュテルツル（No. 01）が準マイスターとなり、教師を育てるという目的も順次達成されている¹⁴⁾。

織物工房の技術マイスターとして就任したヘレーネ・ベルナーは大公立工芸学校の手芸教師をしていた女性である。織物の指導はできなかったが、ベルナーが持ち込んだ織機で織物工房の設備は整い、最初から活動することが可能だった。しかし初年度1919年のクリスマスマーケットのバウハウス売店ですぐ売れたという人気商品が、女性たちが作った縫いぐるみや精巧な細工がされた人形であったというように、収入源にはなったが最終目標の建築への統合というイメージからはほど遠いスタートだった。1921年7月ベルナーの手によるものと思われる「織物技術における実習教育のためのカリキュラム」には、織物、ノッティング（手結びの絨毯織技法）の他、刺繍、かぎ針編み、裁縫、マクラメ、簿記、原価計算、専門的な織の文献の理解などがあげられている¹⁵⁾。しかし織機があっても誰もそれを使うことができず、1922年3月グンタ・シュテルツルはベニタ・オッテ（No. 06）と共にクレフェルトにある染色織物技術学校で4週間の染色の補修授業を受講した。ここでは天然染料と化学染料による染色法の両方を学んだ。2年後に2人はクレフェルト絹織物学校で「製造業講座」を受講、特に織り方と材料について学び、その技術、知識をバウハウスへ持ち帰った。それまで稼働していなかった染色工房も始動させた。グンタは1922年に職人資格試験に合格している¹⁶⁾。

このように学生自らバウハウスの外で習得した知識を教え合い、互いに協力して初めて本格的な授業ができるようになった。1922年までの3年間で織物工房は大いに進歩、改良され、他のどの工房よりも多くの学生を獲得していた。1921年3月から形態マイスター

となった画家のゲオルグ・ムッヘはイッテンのような大きな影響力を示すことはなく、拘束のない織物工房で女性たちは様々な実験に自由に取り組むことができた。一方ムッヘは他の工房と同じく実習や教育を主としたやり方から生産経営に転換する問題に取り組み、1925年6月には工業用織機であるジャカード機を導入し手織りになじんだ女子学生の反感をかい、さらに1926年春頃からは学生との意見の相違が生じ、指導を拒否されたムッヘはバウハウスを去ることを決め、1927年3月に辞表を提出、しばらくの休暇の後27年6月に退職した¹⁷⁾。1925年デッサウ移転後以降、特に産業のための原型をつくるというバウハウスの方針にいち早く織物工房が対応することができたのはムッヘの功績でもあったと言える。

1923年、時期尚早とグロピウスは考えていたが、ワイマール政府の要請で、バウハウスの成果を公開することになった。「芸術と技術の新しい統合」というテーマを掲げバウハウス展示会が開催された。学内展示の他、ゲオルグ・ムッヘが設計したアム・ホルン実験住宅（図1）に織物工房から絨毯を提供している。また同じく1923年にはグロピウスの校長室（図2）のゲルトルト・アルント（No. 17）による絨毯、エルゼ・メゲリン（No. 03）による壁面パネル（壁掛けのように見えるがドアに貼られた織物）、椅子張り地などが織物工房で制作された。

織物工房の製品は技術的にも内容的にも格段の進歩を示している。1922-23年に制作されたグンタ・シュテルツルの織物は表現性の強いデザイン（図3）や直線による構成のデ



図1 アム・ホルン実験住宅 1923年
絨毯：マルタ・エルプス (No. 05) 400×400 cm



図2 グロピウス校長室 1923年

図1、2の写真：ベルリン・バウハウス資料館蔵

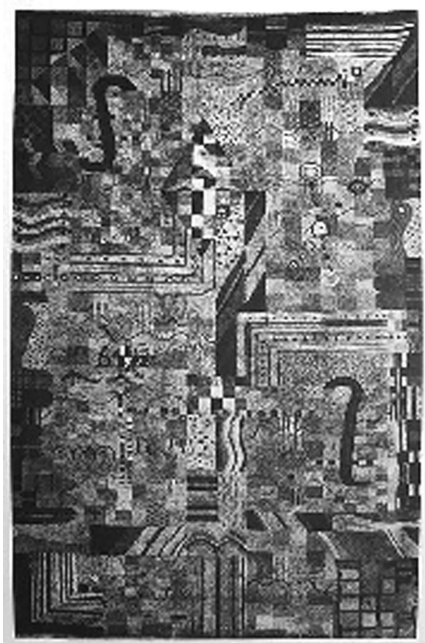


図3 グンタ・シュテルツル 絨毯
1922/23年 300×200 cm
(所在不明) 写真：ベルリン・バウハウス資料館蔵

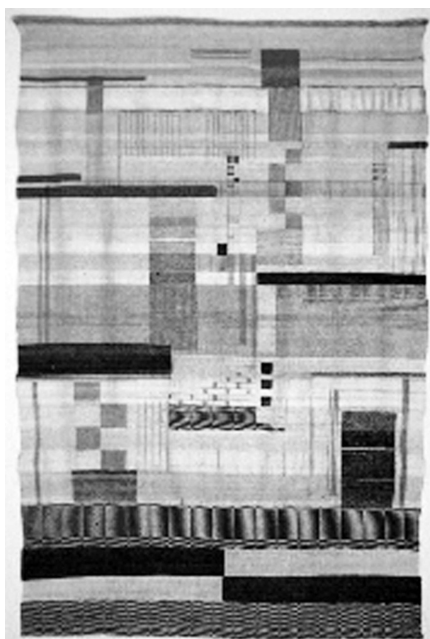


図4 グンタ・シュテルツル 壁掛け
1923/24年 182×119 cm
ワイマール・バウハウス美術館蔵

ザイン（図4）など多様であるが、すぐれた色彩感覚と構成力が見て取れる。グンタは職人としてベルナーを補佐し、ベルナーがバウハウスを去った後、1925年10月デッサウへの移転と同時に技術監督の任にあたっている¹⁸⁾。

デッサウではいよいよ産業のための工房活動へとその方向の舵を取り、織物工房ではシュテルツルが組んだカリキュラムに沿って体系的に製品化まで工房ですべてをまかなえるようになった。審査で合格した織デザインを、何人もの学生の連携作業により、自前の工房で染色から製織、織り上がった布を切って台紙に貼り込み、データを付けたサンプル帳にして織物会社に提供した。1927年当時のパンフレット（図5）は、バウハウス織物の近代性を示している。また生産工房として注文を受け、織り上げられた生地には金属のタグが付けられバウハウス織物として識別された。このような売り上げの一部は労働賃金として学生に支払われ、それで授業料をまかなう学生もあり、仕事としても機能していた。アンニ・アルバースは工房での制作に依存せず独自の織物を研究した。1929年、ベルナウ・ADGB（全ドイツ労働組合総連合）連合学校の講堂のためのカーテン素材として、セロファンを織り込んだ面で光を反射し、シニョール糸を織り込んだもう一方の面では音を吸収する生地を開発した。ツァイス・イコン・ゲルツ製作所（ベルリン）は、科学的にその生地をテストして彼女の創造の有効性を確認し、その正式な認可証を書いた。織物工房では合成繊維やラフィア、セロファンなどそれまで織物に使用されなかった新たな素材



図5 デッソー・バウハウス織物のパンフレット 1929年 ベルリン・バウハウス資料館蔵



図6 ポリテックス社のパンフレット 1930年 ベルリン・バウハウス資料館蔵

を取り入れ、耐久性や柔軟性のテストを行うなど、さまざまな実験がなされた¹⁹⁾。

グンタ・シュテルツルは1927年4月準マイスターとして織物工房全体の責任者となり、さらに産業のための織物の原型を開発する問題に取り組んだが、同時に壁掛けや敷物等における色彩や形態に関する純理論的な実験も続けていた。同年4月建築家ハンネス・マイヤーを主任に迎え念願の建築科が設立されたが、その1年後にグロピウスは突如バウハウスを退職、学長はマイヤーに代わることとなる。マイヤーにより工房教育から建築への方向が強化され、金属、指物、壁装工房は「内装工房」へ統合され、印刷工房は広告、写真の各工房へと入れ替がなされた。織物工房は1930年7月、ベルリンのポリテックス社（図6）と提携し、ライセンス生産されバウハウス織物コレクションとして宣伝、販売された。校長がミース・ファン・デア・ローエと代わった1931年以降、その方針は完全に建築教育中心となり、織物工房は産業用原型の織物見本を制作する仕事に限定された。マイヤー時代まではそれでもまだ自由だった壁掛けや絨毯などの制作はミース時代にはできなくなった²⁰⁾。

ちょうどそのような交代劇のあった頃、山脇道子（No. 32）が夫の巖と共に1930年10月、バウハウスに入学している。道子はバウハウス織物工房で学んだ、ただ1人の日本人女性である。当時20歳の道子はそれまで美術を学んだことはあったが、ヨーゼフ・アルバーズの予備課程を経て1932年11月帰国の途につくまで織物工房で学んでいる。とくにアンニ・アルバーズから織物の基礎的な考え方（色彩よりも耐久性に重点を置いた素材の見分け方など）を学び、オットー・ベルガー（No. 27）の技術協力を得ながら多くの織物を制作し日本に持ち帰っている。主任だったグンタ・シュテルツルは講義「実用的織物類」の外は、工房実習にはほとんど顔を出さなかったと回想している²¹⁾。

シュテルツルの後任は、建築家であるミースと1925年来、共同で仕事をしてきた室内装飾家のリリー・ライヒである。織物工房はオットー・ベルガーがチーフとなり、その後はユッタ・フォン・シュリーフェン（No. 16）の補佐により継続された。ライヒは織物技術は持たなかったがデザイナーとしてのキャリアで織物工房に布プリントデザインを加えるなど新しい方向へ導いている²²⁾。織物工房はバウハウス設立時から1933年の最終まで14年間存続した数少ない工房であった。

III グンタ・シュテルツル

1897年3月5日ドイツ・ミュンヘンに生まれたグンタ・シュテルツル（No. 01）は、17歳から19歳にかけてミュンヘンの美術工芸学校で装飾絵画、ガラスペインティング、陶芸、美術史を学んだ。1916年から18年までの間の2年間で第一世界大戦の中であって赤十字社の野戦病院で看護婦として働き、1919年ミュンヘンの美術工芸学校での学業を再開、カリキュラム改革に関わっていた。そこでバウハウス宣言に遭遇し、すぐにグロピウスに会うためワイマールまで出かけている。そして1919年の夏をガラス工房そして壁画クラスで過ごし、1920年の春までに正式にバウハウスの入学を許可されている。6年間の学生時代にシュテルツルは織物に関するさまざまな研究を重ね、資格を取得して工房のリーダーとして活躍した。シュテルツルはバウハウス初の女性マイスターとなり、織物工房全体の責任者として徹底した教育課程を作り上げた。1929年にはパレスチナの建築家アレン・シャロンと結婚し、娘イェールを出産している。1931年織物工房の主任を辞職することを強いられ、10月バウハウスを退職した。1928年より校長となったハンネス・マイヤーの「ぜいたくな需要にかわる民衆の需要」というスローガンに織物工房も従ったが、議論の中でシュテルツルの教育はあまりにも実用性が乏しく、彼女の作品はあまりにも強烈に美的だとみなされていた。グレーテ・ライヒャルト（No. 26）等3名の学生がシュテルツルに反発し、そのためシュテルツルは退職へと追い込まれたのだった²³⁾。

バウハウスを去った同年、同僚のバウハウスラー²⁴⁾、ゲルトルート・プライスヴェルク（No. 25）、ハインリッヒ・オットー・ヒュルリマンと一緒に、チューリッヒで手織り工房「S-P-H ファブリック」を立ち上げ、建築家との共同作業で家具の張り地や絨毯などを制

作したが、財政難で1933年には解散している。1935年に再度ヒュルリマンと一緒に「S-H ファブリック」を始めたが後に解散、1937年40歳で手織工房「フローラ」を単独で立ち上げ、室内用生地、服地製作など織の仕事が続けた。その間、1936年シャロンと離婚、1942年ウィリー・シュタートレルと再婚しスイス市民となり、翌年46歳で娘モニカを出産している。

シュテルツルは1967年70歳で、それまで30年間単独で運営してきた織物会社を解散し、その後は請け負う仕事はせず、自身の創作としてタペストリーを織ることだけに余生を捧げている。晩年は出発点に戻り、もう一度、芸術として機を織ることを楽しんだシュテルツルは、1983年スイス・チューリッヒで 86歳の生涯を閉じた²⁵⁾。

シュテルツルの織作品については特に壁掛けにその特徴がよく現れていると考えられるが、さらに詳しく考察したい。シュテルツルの代表作の1つとして、1928年制作されたジャカード織《5 ケーレ（五声部合唱）》(図7、8)があげられる。ジャカード機は大きな繰り返し図柄を織ることが可能な工業用の織機だが、その行程は複雑で膨大な時間と費用のかかるものである。シュテルツルは1927年から30年にかけてジャカード織の壁掛けを制作している。《5 ケーレ》は高さ229cm、幅143cmの大作である。ちょうど1927年から織物工房のマイスターとなり、心身ともに充実していた時期に当たる。

2007年にリュウベック美術館で実物を研究する時間を得た結果からその仕事量を推測してみる。経糸の密度は16本/cm、織幅143cm に対し経糸本数は2,288本になる。裏面への両耳の折り返し分を含めた経糸総本数は約2,340本前後になり、黒と白の経糸が交互にセットされている。デザインは正方形を1つの単位とし、1マス毎に2色の緯糸が交互に織り込まれている。

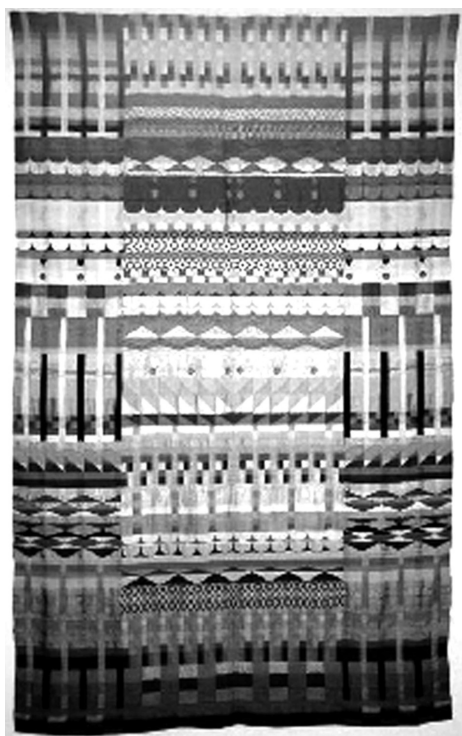


図7 グンタ・シュテルツル ジャカード織
壁掛け《5 ケーレ》229×143 cm
1928年 リュウベック美術館蔵

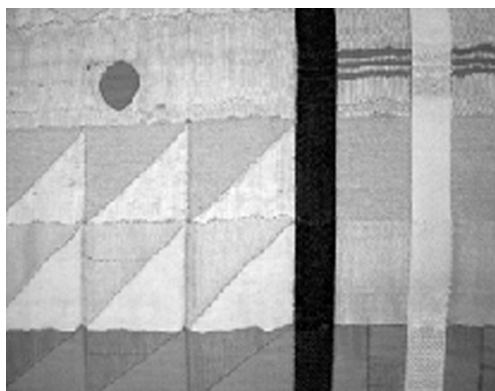


図8 (図7) 部分

タテ方向に1マス2.18cm角の正方形が105マスあり、緯糸1色46段、2色で92段が1マスの高さに織り込まれている。タテ方向に対し緯糸は合計9,660段織り込んであることになり、この数字がジャカード機を操作する「紋紙」の枚数に匹敵する。中央から左右にシンメトリー（対象形）のデザインは、紋紙への穴開け作業を1/2に軽減する意味がある。1枚の紋紙に経糸約2,340本の1/2にあたる約1,170本のうち、デザインに合わせ緯糸1段を通すのに必要な上にあがる経糸部分に穴を開ける作業が、緯糸の段数分、すなわち合計9,660枚の紋紙の穴開け作業が必要となるのである。穴開けは位置をまちがえれば図柄が崩れることになるため、かなり慎重な作業であり集中力と根気が必要な作業である。その後、紋紙は1枚ずつ紐で結びながら長いキャタピラ状に連結する。さらに経糸を準備し織機にセットする作業、紋紙を織機にセットし経糸と連動するよう準備してやっと織り出すことができる。それ以前に当然デザインにあわせた糸染め作業もある。織物は通常、全体の作業量の約6割が準備段階で費やされる。製織はこのデザインに合わせて、色、材質の異なる緯糸を1マスから数マスごとに切り替えていく手織りでの作業である。

1枚の壁掛けを制作するために、これだけの作業をバウハウスの授業や、当時1日8時間に延長されていた工房での生産活動の仕事と合わせて進めていたわけであり、その情熱は計り知れない。シュテルツルによると、この《5 ケーレ》という壁掛けは必要があれば何枚でも作ることができるよう考えられていて、自身も何枚も作ろうと考えていた。それはバウハウスの傾向である「広く働きかける（量産）」に合っていた²⁶⁾と述べているように、ジャカード織の特性である繰り返しの製織することが可能であるという産業のためのデザインと同じスタンスで考えられていたが、残念ながら織られたのはこれ1枚だけであった。このような独立した壁掛けは椅子張り地のような無地に近い繰り返しのパターンとは異なり、絵画的であり個性的すぎたのであろう。

シュテルツルの作品を考える上でも、さらにもう1人の優れた織手であり、後年アメリカで影響力のある指導者となるアンニ・アルバースの作品についても比較考察してみよう。アンニもまたこの時期ジャカード機を用いて壁掛けを制作しているが、それはシュテルツルの壁掛け《5 ケーレ》とはまったく異なり、一見すると単純なパターンであるため二重織り（図9）、三重織り（図10）の組織を用いて、多綜統の手織り機で織られたもの

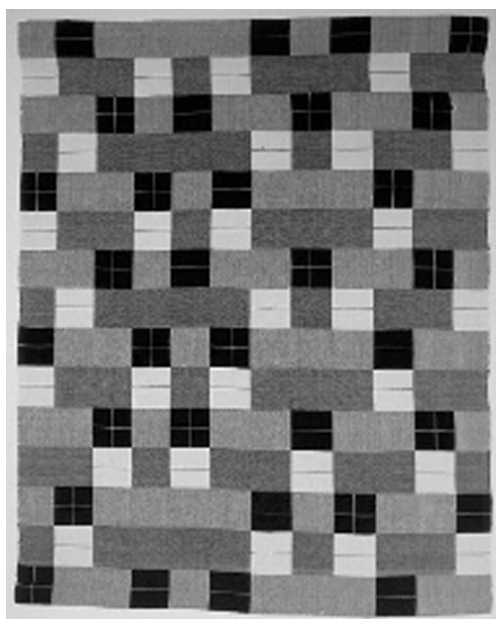


図9 アンニ・アルバース 1926年
ジャカード織 壁掛け 147×118 cm
ベルリン・バウハウス資料館蔵

のように見える。しかしそのデザインをよく照査してみると、1つの単位が大きな矩形で構成されているがタテ方向にパターンの繰り返しはまったくなく、やはりジャカード機でなければ織れないデザインであることがわかる。

アンニは素材と構造（組織、経糸と緯糸の関係）にその主眼をおき、織にとっていちばん大切なこととして後進に繰り返し伝えている。実用的なテキスタイルデザイン、インテリアとして織をとらえ、少ない色数で垂直線、水平線など経糸と緯糸の関係から導かれる無理のないシンプルなデザインを、素材をできるだけ絞り込み簡潔な織構造で表現している。この思考法は1925年に結婚した11歳年上の夫であるヨーゼフ・アルバースの影響が大きいだろう。ヨーゼフは1920年から23年10月までバウハウスの学生であったが、ヨハネス・イッテンがバウハウスを去った1923年から予備課程を指導している。ヨーゼフは「素材論と技術論」の授業で物質・素材をテーマにした演習を課しているが、限られた材料を徹底的に研究し、可能な限り素材の特性を活かし、無駄なく利用し尽くすことを要求している²⁷⁾。

1926年のシュテルツルの論文では、「形態と色彩の戯れ、論理的というよりリズム的な思考法が女性の本性の一般的なあり方として特徴がある」と述べているが、後期の作品で

は数学的に構成されたシステムにみられるような厳格な、論理的な思考方向にとって変わった。1930年に彼女はこの変化について次のように言っている。「織るということは構成する（構築する）ということである。すなわち秩序立てられていない糸から、秩序のある構成物を構築することである」²⁸⁾。この変化はバウハウスの産業へのデザインへの特化と連動した考えであり、デッサウ移転後は量産用の布地のデザインが主になっていき、工房の指導者としての教えはまさに「構築することを織で実現するファブリックの理論」となる。

しかしシュテルツルのさまざまな織作品では、彼女自身の本来の持ち味である表現性や、バウハウス初期のイッテン、さらにクレーからの教えに共鳴した複雑な形態感と色彩感覚に特徴が現れているだろう。シュテルツルの産業のためのジャカード織物への展開においてもその特徴を見ることができる。

シュテルツルは《5 ケーレ》において、可

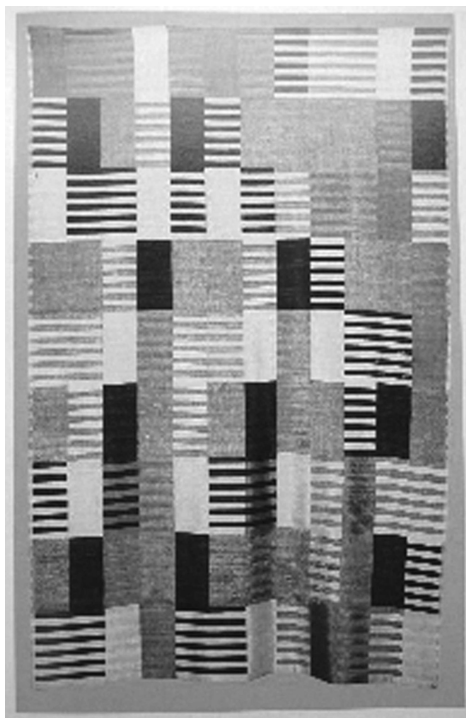


図10 アンニ・アルバース ジャカード織
壁掛け 1926年 178.8×117.8 cm
ブッシュライジンガー美術館蔵

能な限り自分の想う形態と色彩の豊かなイメージに近づけるため、さまざまな織り糸（絹、木綿、羊毛、ビスコースなど）を用い、膨大な作業をいとわなかった。その部分（図8）を見ればわかるように、布としての構造より形態と色彩を優先させている。これに対し、アンニはシンプルなデザインを実現するため紋紙をつくる作業も繰り返しで間違えにくいものとし、その合理的な思考法はアンニの織物に一貫した特徴となっている。2人の考え方、造形に対するこだわりの違いがよくわかる。

IV バウハウスその後

ナチの台頭で閉鎖を余儀なくされ1933年8月、学生への通告をもってバウハウスは14年間の幕を閉じた。ニューヨーク近代美術館のフィリップ・ジョンソンとエドワード M. M. ウォーバングの推薦で、ヨーゼフとアンニ・アルバース夫妻はノースカロライナに新たに設立されたブラックマウンテンカレッジに招聘され、1933年、アメリカへ亡命した。アンニは助教授として1933年から49年まで織の指導にあたっている。マルリ・エーアマン（No. 18）は1938年アメリカに移住し、1939年から47年までシカゴ・インスティテュート・オブ・デザインで織物学科長として指導にあたっているが、アンニやマルリに学んだ世代がさらに新しい時代を築き、デザイナー、教育者そしてアーティストとして活躍している。また1932年オランダへ移住したグレーテン・ネター＝ケーラー（No. 30）は織物学科長として1945年から82年まで、キティ・ファン・デア・メイル・デッカー（No. 31）は1934年から79年まで、それぞれアムステルダムの応用芸術学校で織の指導にあたり後進を育てている²⁹⁾。

自国ドイツでは1960年代初頭までバウハウスは顧みられなかったが、1938年ニューヨーク近代美術館で開催された「バウハウス 1919-1928」展では、グンタ・シュテルツル、アンニ・アルバース、オットー・ベルガーたちの壁掛け、絨毯、産業のための織物見本などが展示され広く紹介された³⁰⁾。さらに1949年、アンニ・アルバースはニューヨーク近代美術館で個展を開催した最初の織手となった。アンニは退職後も織の仕事を続けながら、バウハウスの思想、手織りについての講演や執筆など積極的に活動している。1965年出版されたアンニの『オン ウィーヴィング』³¹⁾は手織りを学ぶ人々にとってバイブル的な存在である。そしてすでにその潮流が始まっている繊維芸術にあって、1969年、ニューヨーク近代美術館は「ウォールハンギング展」を開催、グンタ・シュテルツルとアンニ・アルバースの作品を展示し、20世紀の芸術の文脈の中でクラフトの概念を修正している。2人の作品をこの分野での先駆的なものとしてその織物を認めている。1990年、ニューヨーク近代美術館はこの2人の永久コレクションである織物を展示し「素材、構造、色彩における創造的な実験」に対し名誉を与えた³²⁾。

バウハウスという、学校というより研究所に近い環境で芸術を学び、工房での共働を通して織物を自身の表現言語とした女性たちは、手織り工房の設立、建築家との共同作業、

デザイナーとしての活躍、教育などをとおしてバウハウスの思想を広めていったが、当然のことながら結婚、出産、ときに離婚、夫の死などそれぞれの人生と共にあった。さまざまな活躍で人生を全うしたバウハウスラーの一方で、ユダヤ人であったオットー・ベルガー(No. 27)とフリードル・ディカー(No. 10)は、1944年ポーランド・アウシュビッツの強制収容所で殺害されその生涯を閉じた。共に46歳であった。20人から30人のバウハウスラーが強制収容所で殺害されたか戦争で死んだと推定されている³³⁾。1939年9月の第二次世界大戦勃発から1945年9月に終結するまでの間の明暗は特に大きいだろう。

むすび

アンニ・アルバースは1963年64歳で石版画の実験を始め、1970年71歳で機を織ることをやめて版画制作に没頭したが、それは、アンニが若き日バウハウスで求めたが、ほとんど強制的な織物工房への所属により得られなかった芸術、望んでいた表現の自由を与えた。かつて織物工房での活動において「その仕事が糸でつくられるとき、それはクラフト：技能であると他者は思い、それが紙の上にあるとき、その仕事は芸術であると思われる」³⁴⁾とアンニが見いだしていたように、織と芸術、そしてクラフト、デザインの問題も、今なお繰り返し論議されている課題として興味深い発言である。芸術と技術の統合を目指したバウハウスであったが、常にさまざまな矛盾が内包されていた。しかし1人のアーティストにとって、大勢の他者のためのデザインという仕事も、公共空間における仕事も、たった1人のための個人注文の仕事も、そして自分自身のためだけの仕事も、結局はその立ち位置の違いだけであり、その人自身のフィルターを通し創造された仕事に変わりはない。必要とされることはその媒体に対する理解と敬意であろう。

織物は大切な家族のためである場合もあるし、または特別な織物であったとしてもその織手の名前は残らないことがほとんどである。バウハウスが最終的に向かい取り組んだ産業のための織物デザインでは、それまでになかった女性のテキスタイルデザイナーという新しい職業を生むに至った。それまで個人名が示されることがまれなインテリア生地、服地など切り売りの織物デザインの世界でも、独自の思想と特徴のあるデザイナーの織物が創造されその名が刻まれ、さらに美術館へのコレクションに加わるなど、新しい時代へとつながっていく。バウハウスの織手は伝統的なタペストリーから離れて経糸と緯糸からなる可能性を探求したが、産業のための生地のデザインと同時に、絵を描くような織物も創り出していた。そのどちらであってもバウハウスの女性たちが創造した織物の最大の遺産は、実験する勇気を我々に与えてくれたことではないだろうか。

1960年代より盛んになった繊維による新しい造形表現の草分けとして、『クラフトを超えて：アートファブリック』³⁵⁾が1973年に出版された。この本にはアメリカに渡ったバウハウスラーに織物の指導を受け、次世代へと受け継がれ発展させた人々の作品も掲載されているが、その冒頭に先駆者としてグンタ・シュテルツル、アンニ・アルバース、オッ

ティ・ベルガーの作品が紹介されている。日本における繊維造形の潮流は少し時を遅れて1970年代より盛んになり、さまざまな新しい造形表現が展覧会や書籍で紹介された。そして私がこの『クラフトを超えて』に出会ったのは、ちょうど織物を学び始めた時期であり大きな影響を受けた。私自身の繊維による新しい表現としてジャカード織を研究、制作、発表を始めて今年で10年になるが、この機会を契機に今後もバウハウスの織物とその影響について、またジャカード織物の可能性、造形芸術としての織への展開など、課題は多いがさらに考察していきたいと考えている。

註と文献

- 1) Magdalena Droste, *bauhaus archiv, bauhaus 1919-1933*, Original edition 1990, マグダレーナ・ドロステ (バウハウス資料館) Mariko Nakano 訳, *bauhaus 1919-1933*, タッシェン・ジャパン、2002、pp.16-19。なお、『バウハウス・ハンドブック1-バウハウ入門』ミサワバウハウスコレクション (財) 住宅都市工学研究所、2003、pp.6-7に、バウハウス宣言の全文が原文 (ドイツ語) と和訳文で掲載されている。
- 2) エリザベス・W・バーバー、中島健訳『女の仕事—織物から見た古代の生活文化』青土社、1996、pp.26-27より引用。
- 3) Sigrid Wortmann Weltge, *bauhaus textiles-women artists and the weaving workshop*, New York : Thames and Hudson, 1993, p.41。
- 4) Eelmut Erfurth, Walter Scheiffele, Elisabeth Tharandt, *The Dessau Bauhaus : The Building-Architecture and History of the Modern Era*, Anhaltische Verlagsgesellschaft, 2001, p.91。なお、年表作成にあたっての資料は下記に掲げる。
- 5) 前掲書1)、p.40。
- 6) 山本秀行『ナチズムの時代』山川出版社、1998、pp.12-13。
- 7) 前掲書1)、p.40。
- 8) 本文中、氏名の後の括弧内 No. は、年表における女子学生 No. に対応している。
- 9) 前掲書3)、p.47。
- 10) 同上書、p.43-44。
- 11) 前掲書1)、p.243。前掲書3)、p.44。
- 12) 前掲書1)、pp.92-93。
- 13) 前掲書3)、pp.54-57、pp.201-206。
- 14) 前掲書1)、pp.34-35。
- 15) 前掲書3)、p.54。
- 16) 前掲書1)、p.72。前掲書3)、p.54。
- 17) Hans M. Wingler, *The Bauhaus-Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambrige/Mass. : The MIT Press, 1969, p.461 (日本語訳 : p.291)。別冊日本語訳版 : バウハウス翻訳委員会、造型社、1969 (ドイツ語原本初版1962)。前掲書3)、p.38、p.59、p.49。
- 18) 前掲書3)、pp.61-64。ワイマール・バウハウスでは学生の作品を買い取り、複製の権利を得た。1925年4月1日までに183点の織物作品リストがまとめられた。その中には毛布、クッション、テーブルクロス、マフラー、絨毯、壁掛け、ゴブラン織、ピアノカバー、足布団、子供服、ボンネット (婦人帽の一種)、ブラウス生地、子供用ベッドカバー、リボ

- ン、試し織など、さまざまな品がある。前掲書1)、pp.73-74参照。
- 19) 前掲書3)、pp.102-104。前掲書17)、p.461、p.519 (訳：p.291、p.309)。
- 20) 前掲書1)、pp.170-171。前掲書3)、p.112。前掲書17)、p.174、p.465 (訳：p.184、pp.291-292)。
- 21) 山脇道子『バウハウスと茶の湯』新潮社、1995、pp.86-97。道子は帰国後、1933年5月1日から5日まで、銀座資生堂画廊において「山脇道子バウハウス手織物展」を開催し、いち早くバウハウス織物を日本に紹介した。1934年から自由学園でテキスタイルを指導、1960年からは昭和女子大学、日本大学芸術学部でも指導している。なお、当時ベルリン在住の日本人女性、大野玉枝の名前 Tamae Ohno が、前掲書17) p.625、登録者名簿の、「おそらく1933年夏学期」という覧に掲載されている。最後の5名の女性入学者の1人と思われるが、バウハウスでの詳細は不明。
- 22) 前掲書1)、p.224。前掲書3)、pp.118-119。前掲書17)、p.544 (訳：p.312)。
- 23) 前掲書3)、pp.115-116。シュテルツルは反技術的であると批判を受けたが、デッサウ以降産業織物への方針に、堅実な強調をおいたカリキュラムで成果を上げてきた。彼女は「柔軟な芸術的、そして専門的な表現の開発に、手織りの訓練を通して若い人々を教育すること」を目指して、デザイナーの手段として手織り機を擁護している。(同書、p.97) なお、シュテルツルの経歴については、前掲書3)、pp.115-116、p.205。前掲書17)、p.428 (訳：p.283) 参照。
- 24) バウハウスラーとはバウハウス人と訳されるが、日本のバウハウス関連文献ではバウハウスラーと表示されていることが多くそれに従う。またデッサウ移転後の入学生は、古参の人々をワイマリアンズと名付けて呼んでいた。前掲書3)、p.97。
- 25) 前掲書3)、p.121、p.205。シュテルツルが1977年に制作したゴブラン織タペストリー “Fallende Wasser” (個人蔵) は、高さ180cm、幅118cm の大作で、渓谷の岩間から流れ落ちる水のイメージが細かいスリット表現技法を用いて絵画的表現で織られていて、80歳とは思えぬエネルギーに満ちあふれている。下掲書26)、p.199図版参照。
- 26) *Gunta Stölzl—Meisterin am Bauhaus Dessau—Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, Hrsg.v. der Stiftung Bauhaus Dessau, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp.208-209。
- 27) 展覧会図録、*bauhaus 1919-1933*, セゾン美術館、1995、p.50。
- 28) 前掲書26)、p.209。
- 29) 前掲書3)、p.166、pp.201-206。なお、アメリカでの次世代については同書 pp.172-183に詳しい。
- 30) Herbert Bayer, Ise Gropius, and Walter Gropius, *BAUHAUS 1919-1928*, The Museum of Modern Art : New York, 1938, reprinted 1986, pp.56-59, pp.140-145, p.213。3名の他、マルタ・エルプス (No. 05)、ルート・ファレンティン (No. 08)、ゲルトルート・ハンチェック (No. 17)、ルート・ホロス (No. 19) の作品が掲載されている。また、アンニ・アルバースはエッセイ「THE WEAVING WORKSHOP」を寄稿している。なお、1969年にロックフェラー財団のサポートで、ドイツで最初のバウハウス織物工房展がダルムシュタットで開催された。前掲書3)、p.121参照。
- 31) Anni Albers, *On Weaving*, Wesleyan University Press : Connecticut, 1965, Reprinted 1972。1965年、アメリカンライフ財団・スタディインスティテュート国際装飾芸術委員会よ

り、装飾芸術の本に与えられる賞を受ける。前掲書3)、p.201参照。

32) 前掲書3)、p.166。

33) 同上書、pp.124-125。

34) 同上書、pp.170-171。

35) Mildred Constantine, Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft : The Art Fabric*, Van Nost Reinhold U.S, 1973.

バウハウス織物工房年表：参考資料

- ・バウハウス学生数について：前掲書4)。
- ・バウハウス、基礎教育、織物工房について：前掲書1)／前掲書17)／前掲書27)／ミサワホーム・バウハウスコレクション図録、ミサワホーム総合研究所、1998。
- ・学生 A、学生 B、学生 C について：主に、前掲書3)／及び、上記文献／ヴァルター・グロピウス、宮島久雄訳「バウハウス工房の新製品」中央公論美術出版社、1991、(原書1925)／前掲書21)。

バウハウス織物工房年表

場所	ワイマール国立バウハウス 1919 ～ 1925：国立															デッサウバウハウス造形大学 1925 ～ 1928：市立															ベルリン バウハウス 1930 ～ 1933：私立		
	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	ベルリン																	
校長	ワイマール															デッサウ																	
	ヴァルター・グロピウス															ハンネス・マイヤー															シミース・ファン・デア・ローエ		
学生数	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933																		
(学期)	夏	冬	夏	冬	夏	冬	夏	冬	夏	冬	夏	冬	夏	冬	夏																		
女性	84	119	72	53	47	52	50	34	35	27	34	20	25	21	28	43	41	47	46	51	58	51	44	47	53	38	25	5					
男性	79	126	89	94	86	80	95	76	70	71	60	68	42	43	60	73	110	125	128	130	120	143	137	122	130	144	139	90	14				
外国人	6	20	16	18	18	21	24	22	17	16	11	11	9	11	10	15	28	32	40	44	31	47	42	35	40	61	42	27	5				
合計	165	245	161	166	139	128	147	126	104	106	87	102	62	68	81	101	153	166	173	176	173	201	188	166	177	197	177	115	19				
基礎教育	ヨハネス・イッテン(予備課程)															ヨーゼフ・アルハース(予備課程) (1920年～1923年10月まで学生)																	
	ハウル・クレー															※1927年10月～織物部で造形学の授業																	
織物工房 形態マイスター 技術マイスター	ヴァンシー・カンディンスキー															ラスロ・モホリ＝ナギ																	
																オースカー・シュレンマー																	
																ヨースト・シュミット (1919年秋～1925年4月まで学生)																	
																ゲンタ・シュテルツル 准マイスター ～ 教授															リリー・ライ		
職人	ヘレーネ・ペルナー 1919年～1924年															シュテルツル(技術)																	
学生 A	(学生から指導者へ)															※変則的な指導体制																	
	Gunta Stölzl (既婚名 Sharon, Stadler) (1897-1983) 01：ゲンタ・シュテルツル (シャロン・シュター・トレル) [1919-25]															6週間代用教員 常勤助手															1929/9/1-11/1 代理部長		
	Anni Albers (旧姓 Annelise Fleischmann) (1899-1994) 15：アンニ・アルハース(アンネリーゼ・フライシュマン) [1922-25]															Otti Berger (1898-1944) (※1928年11月～非常勤) 27：オットー・ベルガー [1927-30]															秋期主任 主任代理 織物工房主任		

	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933
学生 B	(織物工場で活動した女性たち)														
	Margarete Bittkow-Kühler (1895-1965) 02: マルガレーテ・ビトコウ・クーラー [1919-23] Eise Mägelin (1887-1982) 03: エルゼ・メゲリン [1921-23] (1919/1920～Eise織工房) Dörte Heim (1898-1941) 04: デルテ・ヘルム [1919-20] (※1922より正式に織物工房へ) Martha Erps (既婚名: Breuer) (1902-1977) 05: マルタ・エルプス (ブローイアー) [1920-23] Ida Kerkovius (1879-1970) 06: イダ・ケルコヴィウス [1920-23] Benita Otte (既婚名: Koch) (1892-1976) 07: ベニータ・オット (コッホ) [1920-25] Ruth Vallentin (既婚名: Citroen, Cidor) (1906-) 08: ルート・ヴァレンティン (シトロエン、シーダー) [1920-25] Hedwig Jungnik (既婚名: Edvige Doetert) (1897-) 09: ヘドヴィヒ・ユングニク (エドヴィゲ・ドステルト) [1921-23] Friedl Dicker (既婚名: Brandeis) (1898-1944) 10: フリートドル・ディカー (ブランドアイス) [1921-23] Margarete Willers (1883-1977) 11: マルガレーテ・ウィラーズ [1921-22] 学生 Agnes Roghé (1901-1927) 12: アグネス・ロガ [1921-24] Lis Deinhardt (既婚名: Schunke) (1899-) 13: リス・ダインハルト (シュンケ) [1921-24] Rä Soupault (旧姓: Erna Niemeyer) (1901-) 14: レー・スーポー (エルナ・ニーマイアー) [1921-25] Jutta von Schlieffen (旧姓: von Zitzewitz) (1903-1982) 16: ユッタ・フォン・シュリーフェン (フォン・ツィツェヴィッツ) [1922-24] Gertrud Arnkt (旧姓: Hantschik) (1903-2000) 17: ゲルトルート・アルント (ハンチュエック) [1923-27] Marli Ehrman (旧姓: Marie Helene Heumann) (1904-1982) 18: マルリ・エーマン (マリー・ヘレーネ・ハイマン) [1923-26] Ruth Hollis (既婚名: Consenmüller) (1904-1986) 19: ルート・ホロス (コンゼンミュラー) [1924-28] Helené Nonne-Schmidt (1891-1976) 20: ヘレーネ・ノンネ・シュミット [1924-30] Lis Beyer (既婚名: Volger) (1906-1973) 21: リス・バイアー (フォルガー) [1925-] Claire Kosterlitz (旧姓: Edeltraut Wagner) (1903-) 22: クレール・コステリッツ (エーデルトラウト・ヴァーグナー) [1925-26] Léna Bergner (既婚名: Meyer) (1906-1981) 23: レナ・ベルグナー (既婚名: マイアー) [1925-29] Lisbeth Oestreichner (既婚名: Birman) (1902-1989) 24: リズベト・エストライヒャー (ビルマン) [1926-30] Gertrud Preiswerk (既婚名: Dirks) (1902-) 25: ゲルトルート・プライスヴェルク (ディルクス) [1926-30] Greta (Margarete) Reichardt (既婚名: Wagner) (1907-1984) 26: グレーテ (マルガレーテ)・ライヒャルト (ヴァーグナー) [1926-30] Margaret Leischner (1898-1974) 28: マルガレーテ・ライシュナー [1927-30] Monica Belle-Broner (旧姓: Ullmann) (1911-) 29: モニカ・ベラ＝ブローナー (ウルマン) [1929-31] Greten Neter-Kähler (1906-1986) 30: グレーテン・ネター＝ケーラー [1929-32] Kitty van der Mijl Dekker (既婚名: Fischer) (1908-) 31: キティ・ファン・デア・マイル・デッカー (フィッシャー) [1929-32] Michiko Yamawaki (1910-) 32: 山崎 道子 [1930-32] Kaia Reul (旧姓: Käthe Schmal) (1905-) 33: カークヤ・ローゼ [1931-33]														
学生 C	氏名 欧文 (生年-没年) No.: 氏名よみ (在籍期間) 備考1: 学生Bの在籍期間を示す位置は、夏・冬学期のいずれか、及び詳細の確認がとれず正確ではない、在籍期間を参照。 (写真、作品、デザインなど記載のある女性たち) Lore Leudesdorff ローレ・ロイデスドルフ ・Kitty Fischer キティ・フィッシャー ・Max Perffer-Waemphul マックス・バイワアー＝ヴァーテンブーフル ・Heinrich-Otto Hürimann ハインリッヒ＝オットー・ヒュルリマン ・Marianne Guck マリアンネ・グック ・Hilde Reindl ハビデ・レインデル ・Traute Wagner ト라우テ・ヴァーグナー ・他 (順不同)														

参考資料: (※詳細は註文 文献ページ参照)

- ・バウハウス学生数について: The Dessau Bauhaus - Architecture and History of the Modern Era/Annaltische Velagesellschaft
- ・バウハウス、基礎課程、織物工房について: BAUHAUS(ハンス・M・ウイングラー編著)／bauhaus 1919-1933 (マガダレーナ・ナードロフ著)／bauhaus 1919-1933 展覧会図録(セゾン美術館)／ミサワホーム・バウハウス・コレクション図録
- ・学生A、学生B、学生Cについて: 主に、bauhaus textiles (sigrid wortmann welte)著／及び、上記資料／バウハウス工場の新製品(ヴァルター・グロビウス著)／バウハウスと茶の湯(山崎道子著)