慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「豪奢な動物譜」：アロイス・ツェトルと素人芸術
Sub Title	,,Das prächtigste Tierbuch" : Aloys Zötl und naive Kunst
Author	宮川, 尚理(Miyagawa, Shori)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2012
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.49 (2012.) ,p.197- 226
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	大谷弘道教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Kodo OTANI
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20120330-0197

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「豪奢な動物譜」
――アロイス・ツェトルと素人芸術――

宮　川　尚　理

1. 謎の画家アロイス・ツェトル

1955 年 12 月 19 日，パリのオークション会場として有名なオテル・ドゥルオー（ドゥルオー会館）において，「アロイス・ツェトルの画室より」と題された水彩画 150 点の売り立てが行われた[1)]。出品したのはパリの画商シャルル・デュラン＝リュエルであるが，「アロイス・ツェトル」などという画家の名前は，一般公衆はもちろんのこと，美術史家さえもが，それまで耳にしたことがなかった。それもそのはず，この画家の名前が活字として印刷されたのは，この競売のカタログが初めてのことなのだという。カタログに序文を寄せているクリスティアン・モーレルは，アロイス・ツェトルというのは，オーストリアの山間部の町で 19 世紀に皮革染色業を営みながら，余暇に絵筆を握る「日曜画家」であったことを簡単に紹介している。

アロイス・ツェトルの作品の主題は一目瞭然であった。ツェトルの水彩画はどれも，きわめて写実的に動物を描いたものであり，作品の余白には，描かれた動物の名前がドイツ語とラテン語で併記されており，署名と並んで作品の完成した年月日が丁寧な字体で書き込まれている。

この競売を取り仕切ったのは美術批評家のモーリス・ランスである。モーリス・ランスは，後にポンピドゥ大統領のもとでピカソの遺品の公的管

理人に指名され，アカデミー・フランセーズの会員にもなった，いわば美術界の大御所である。アロイス・ツェトルの場合のようにまったく無名の作家の作品には，無論のこと，競売においても標準価格などというものは存在しなかった。同じ 19 世紀の動物画といっても，たとえばジョン・ジェームズ・オーデュボンの鳥類画のように広く名前が知られ，その原画ともなれば天文学的な値段で取引されるようなものとは，ツェトルの場合，まったく事情が異なっていた。競売の開始値の設定から落としどころの決断にいたるまで，モーリス・ランスは手探りの状態で行わなければならなかった。（これは後にランスが，ジャン・デュビュッフェの作品を初めて扱ったときにも再び経験することである。）事実，このアロイス・ツェトルの競売カタログには，オークションの場合，通常あらかじめ与えられる「見込み落札価格」が記載されていない。

オテル・ドゥルオーでのツェトルの作品の第 1 回競売は，作家の名前がまったく知られていないこと，またそのために売値が比較的低めに設定されていたことが幸いしたと言える。元来，すぐれて個人的な事象であるはずの「美」の基準は，すでに価値が公認されている作家の場合，様々な権威によってがんじがらめにされており，個人の好悪とは無関係なところで作品の市場価格が決まっていく。アロイス・ツェトルの作品に関するかぎり，この時点ではいかなる権威であろうと，その標準価格をあらかじめ設定するなどということは不可能であった。オークション会場を訪れた人たちは，初めて見るツェトルの水彩画を前にして，それぞれがそれぞれのお気に入りの動物の絵に対して，自分なりの評価額を入札するという，美術品の競売としてはまれに見る幸福な状態が成立した。

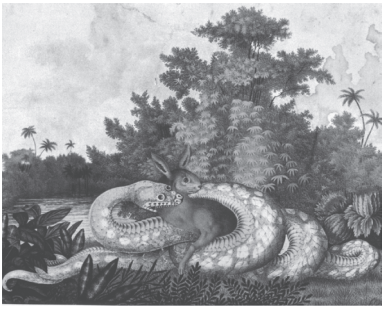
アロイス・ツェトルの作品の第 1 回競売は，12 月 19 日と 23 日の 2 日に分けて行われたが，これにはロットシルド男爵夫妻，香水製造業のルイ・アミック，オート・クチュールのデザイナー，ピエール・バルマン，シャンパーニュ製造業のジャック・ポル＝ロジェなど，いわゆる tout Paris（パリの上流階級）が参加したことでも大きな注目を集めた。パリ

のロットシルド家の当主ギ・ド・ロットシルド男爵は，すでに離婚が近いとささやかれていた妻アリックスをともなって，オテル・ドゥルオーに姿を現した。ロットシルド家，あるいはロスチャイルド家はもともと，美術はもとより，むしろ博物学，動物学の後援者としてつとに名を馳せていた。特にロンドンのロスチャイルド家は，ウォルター，ミリアムといった優れた博物学者を輩出している。ウォルター・ロスチャイルドが設立したトリング博物館には，哺乳類 2000 種，鳥類 2400 種を超える剥製標本が集められていたし，ミリアム・ロスチャイルドは蚤の研究者として著名で，「蚤の女王」として知られていた。また，ロスチャイルド家は 19 世紀から 20 世紀初頭にかけて，数々の探検旅行に資金を提供し，新種の動物の発見に貢献していることも付け加えておかなければならない。このことは，オルニトプララ・ロトシルディ（ニューギニア産の蝶，和名キマエラトリバネアゲハ），レア・ロトシルディ（南アメリカ産の駝鳥），ジラファ・カメロパラダリス・ロトシルディ（5 本の角を持つキリンの亜種）など，いくつかの新発見の動物の学名としてその名前が記念されている[2)]。

ツェトルの作品の競売では，参加者はそれぞれが好みの動物を描いた作品に狙いをさだめて，集中的に落札している。ピエール・バルマンの好みは主として霊長類であり，ルイ・アミックは妻の好みにしたがって鳥類を中心に札を入れた。アリックス・ド・ロットシルド男爵夫人の場合は偏愛の対象が少々変わっていて，ツェトルの蛙の絵ばかりをことごとく落札している。これらの中にあって特に目を引くのは，新進シャンソン歌手レオ・フェレの存在であった。レオ・フェレは『シマハイエナ』（図版 1），『ウワバミ』（図版 2），『ドードー』（図版 3），『ジャコウネズミ』（図版 4）など，ツェトルの作品の中でも特に完成度の高い作品をいくつも落札している。

競売が進行するにつれ，参加者たちの競り合いは徐々に激しくなり，その熱は競売の仕掛け人たちにも乗り移ったかのような有様だった。ツェトルの遺族のもとからウィーンの古物商に流出したツェトルの水彩画を「発

図版 1　ツェトル『シマハイエナ』
（1831 年 10 月 21 日）



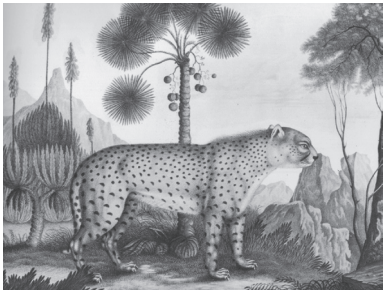
図版 2　ツェトル『ウワバミ』
（1836 年 5 月 16 日）

図版 3　ツェトル『ドードー』
（1859 年 6 月 5 日）

図版 4　ツェトル『ジャコウネズミ』
（1871 年 4 月 21 日）

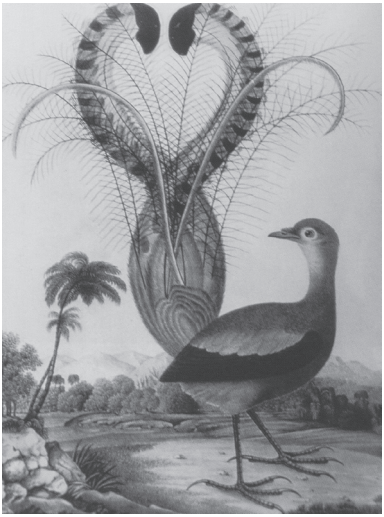
掘」し，それをパリのデュラン＝リュエルに仲介したのはオーストリア生まれのジャン・ランタル（もともとの姓はレーヴェンタール）だと言われているが，ランタル自身，目の覚めるような毛並みをした『チーター』（図版 5）を入手したし，出品者のデュラン＝リュエルは『ゴクラクチョウ』を，競売を取り仕切ったモーリス・ランスまでもが『ハヌマンラングール』（図版 6）を落札している[3)]。

このツェトルの第 1 回競売では，特に鳥類に優れた作品が多かったと言われている。クリスティアン・モーレルはカタログの序文の中に「ツェトルの鳥は，手に取って撫でてみたくなるくらい可愛らしい」と書いているが，このとき最も高値で落札されたのは『キツツキ』で 190,000 フラ



図版 5　ツェトル『チーター』
（1837 年 4 月 7 日）

図版 6　ツェトル『ハヌマンラングール』
（1839 年 3 月 14 日）



図版 7　ツェトル『コトドリ』
（1870 年 8 月 30 日）

ン（旧フラン）だった。このとき落札された作品は，それぞれ落札者の個人蒐集として四散してしまい，現在では複製としてさえ確認することのできないものも少なくないが，やはり最高値のひとつで落札された『コトドリ』の優美な姿は，幸いにも競売カタログの表紙にモノクローム写真で掲載されている（図版 7）。

2.「そう名づけられる以前のシュルレアリスム」

第 1 回の競売が行われてからおよそ半年後，ツェトルという未知の画家の動物画に対するにわかな熱狂がまだ人々の記憶に鮮明な 1956 年 5 月 3 日，アロイス・ツェトルの作品の第 2 回売り立てが同じパリのオテル・

ドゥルオーで開催された[4)]。このときに出品されたのはツェトルの水彩画170点であり，カタログの表紙には，「2度目にして最後の売り立て」と印刷されている。デュラン＝リュエルがウィーンの古物商を通じて入手したツェトルの作品はおよそ400点と言われているが，そのうち売り物になると判断されたのが，2度の競売に出品された320点だったのである。

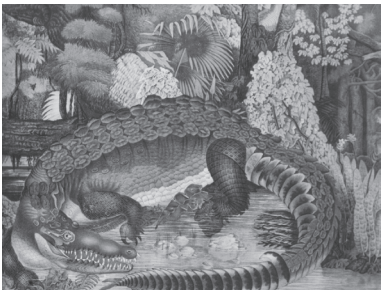
この第2回の競売において特筆すべきことは，アンドレ・ブルトンがカタログの序文を執筆していることである。簡単に『アロイス・ツェトル』と題されたブルトンのこのテクストは，後に『シュルレアリスムと絵画』（1965年増補版）にも収録されたが，この熱を帯びたツェトルへのオマージュがなかったとしたら，アロイス・ツェトルの名前と作品は，気まぐれな社交界の間歇的な流行のひとつとしてすぐにも忘れ去られてしまったかもしれない。少々長いがブルトンの序文を全文引用する。

> これまで知られることのなかった画家アロイス・ツェトルの画室に埋もれていた作品の半分が先頃，競売において引く手あまたであったことは，これらの作品の放つ誘惑の大きさを示したものであり，愛好家たちの間で繰り広げられた激しい争奪戦はそれを端的に物語るものであった。今回の2度目にして最後の売り立てには，前回に劣らない優れた水彩画170点が出品されるが，これは更なる評判を呼ばずにはおかないだろう。
>
> アロイス・ツェトルに関する伝記的な詳細は一切伝わっていないので，この高地オーストリアの染色職人が1832年から1887年の間に，これほどまでの熱意をこめて作り出した，かつて見たこともないような豪奢な動物譜がどのような事情によって企てられたものなのかは，ただ恣意に想像をめぐらすより他はない。それはあたかも，眼が色彩とその微妙なニュアンスの最も細微な選別に熟練することによって，ツェトルは透視の道具として機能する心のプリズムを持つにいたり，このプリズムを通してツェトルは動物の世界を，その最も遠い種にい

たるまで次々に発見していくかのようだ。動物の世界に関しては，それが私たちひとりひとりのうちにどのような謎を投げかけているかは知られているし，また動物の世界が無意識の象徴大系の中で果たしている根源的な役割についても知られていよう。ラマルティーヌは言っている。「動物たちの世界は共感の大海であり，私たちはそれを溢れんばかりに飲み干すことも可能なのに，たった一滴しか飲もうとしない。」

この共感の大海の中から生まれてきたものとしては，まだ僅かにアンリ・ルソーの「密林」シリーズを数えるのみであるが，ルソーはひとつならずの点でツェトルと類似していると言える。今日，滑稽にもニューヨークでは，ルソーがはたして熱帯の植物をじかに見ることができたのかどうかを知るために，植物の専門家に鑑定を依頼するなどとということが行われているが，これと同様に，ツェトルがどんな資料をもとにして（じかに見て写生したものはほとんどないことは明らかである）動物とその棲息地とのかくも完全な有機的調和を再発見したのかを探ろうとしても無駄であろう。ツェトル自身がこの調和の生ける神聖文字（ヒエログリフ）なのだ。不思議なのは，ここでは一方が常に他方の関数として現れているということであり，また比類ない熱意のたまものとして，ツェトルが私たちの心の最も奥深くに抑圧されている宇宙の調和の感情を私たちに取り戻してくれるということである[5)]。

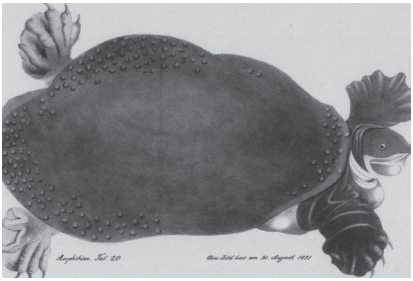
ここでブルトンはアンリ・ルソーとの類縁関係について述べているが，アロイス・ツェトルが素朴な素人画家として，孤独のうちに動物たちばかりから成る小宇宙を築きあげたという意味では，ブルトンにとってツェトルは，シャルル・フィリジェやジョゼフ・クレパン，それに何と言っても，独力で理想の宮殿を造りあげた郵便配達夫フェルディナン・シュヴァルなどの系列に連なるものであったろう。ブルトンが『彫刻家アンリ・ルソ



図版 8　ツェトル『カイマン』
（1849 年 10 月 7 日）

図版 9　ツェトル『フタユビナマケモノ』
（1840 年 11 月 29 日）

図版 10　ツェトル『トビリス』
（1843 年 8 月 8 日）



図版 11　ツェトル『アオウミガメ』
（1881 年 8 月 31 日）

ー？』というテクストの中でルソーについて述べている次のような一節は，ルソーのみならず，そのままフィリジェ，クレパン，シュヴァル，それにツェトルにも当てはまると言える[6]。「写実主義という観点からは取るに足らないが，これらの作品は（キリコの初期作品と同等の資格において）そう名づけられる以前のシュルレアリスムの領域に属するものだ[7]」。

ブルトンはカタログへ寄せた序文の報酬として，第 2 回競売に先立って，『カイマン』（図版 8），『フタユビナマケモノ』（図版 9）など，とりわけアンリ・ルソーを思わせる密林の描写が素晴らしい作品を含む 6 点の作品を受け取っていたが，これはブルトンの序文が与えた効果を考えればデュラン＝リュエルにとっては安い取り引きだった。ブルトン自身には競売

で資産家たちと競り合うほどの資力はなかったが，それでも競売の席でさらに，『トビリス』（図版 10），『アオウミガメ』（図版 11）など 3 点のツェトルの作品を落札している。

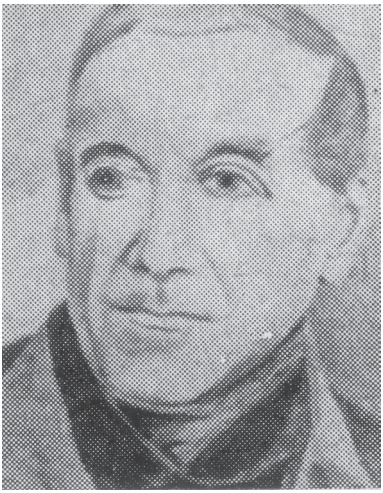
2 度に渡るアロイス・ツェトルの作品の競売の落札値の総額は 15,000,000 フラン（旧フラン）に達したという。この額は現代の通貨価値に換算すると 300,000 ユーロを越えるものであるとフランツ・ライティンガーは試算している。競売の大成功は逆に言えば，ツェトルの作品の大半が個々の蒐集家のもとに散逸してしまったということであり，この競売がツェトルの作品が一堂に会した最初で最後の機会であったということをも意味するものであった。

アロイス・ツェトルの作品の第 2 回競売が行われた 1956 年には，アンドレ・ブルトン監修，ジャン・シュステル編集によるシュルレアリスムの新たな機関誌「シュルレアリスム・メーム」が創刊された。1956 年 10 月に発刊された「シュルレアリスム・メーム」第 1 号には，早速「発見」されたばかりのアロイス・ツェトルの作品が紹介されている。ここには『センザンコウ』（図版 12），『ウワバミ』（図版 2），『コモリガエル』（図版 13），『フタユビナマケモノ』（図版 9）の 4 点が白黒写真で複製されている。この雑誌の口絵頁にはさらに，アロイス・ツェトルの小さな肖像画（図版 14）とともに次のような短い覚え書きが掲載されている。「情念鳥類学の主唱者アルフォンス・トゥスネルは，正確にツェトルの同時代人である（二人とも 1803 年に生まれ，1880 年代に没している）。トゥスネルはこの皮革染色職人アロイス・ツェトルに対して兄弟のような感情を抱いたことであろう。アロイス・ツェトルは，1831 年より描き始めた素晴らしい洞察力と完成度を備えた一連の水彩画の中で，最も遠い地域に棲息する種に対する偏愛を傾けて動物の世界を称揚した[8]」。

この覚え書きには署名はないが，これは明らかにアンドレ・ブルトンの手になるものである。2002 年に行われたアンドレ・ブルトンの遺品の競売カタログの中には，このテクストの手書き原稿が含まれている[9]。フー

図版 12　ツェトル『センザンコウ』
（1833 年 6 月 12 日）

図版 13　ツェトル『コモリガエル』
（1844 年 12 月 29 日）



図版 14　アロイス・ツェトルの肖像画
（作者不詳）

リエの影響を色濃く受け継ぎ，『鳥の世界』（1853 年），『動物の精神』（1867 年）などの中で動物の世界をすべて道徳的比喩の形で語ったアルフォンス・トゥスネルへの言及はやや唐突な感があり，アンリ・ルソーとの比較ほどわかりやすいものではないが，ブルトンにとっては，近代という時代に背を向けて自分ひとりのためだけに奇矯な動物の大系を築きあげたという意味では，ツェトルとトゥスネルとは一脈通じるところがあったのであろう。

オテル・ドゥルオーの 2 冊の競売カタログを除けば，この「シュルレアリスム・メーム」誌がアロイス・ツェトルを紹介した最初の資料である。ここに掲載された 4 点の白黒写真だけが長いこと，謎の画家アロイス・ツ

ェトルについて想像をめぐらすためのほとんど唯一の源泉だった[10]。ブルトンの『シュルレアリスムと絵画』の中にも，オークション・カタログの序文として執筆されたテクストと並び，ツェトルの作品が 2 点図版として掲載されたているが，これはブルトンの所蔵する『センザンコウ』と『フタユビナマケモノ』であり，すでに「シュルレアリスム・メーム」誌に複製されていたものである。

3．パルマの豪華本

「シュルレアリスム・メーム」誌で紹介されてから 12 年後の 1968 年，フランスの美術雑誌「ルイユ」誌にアロイス・ツェトルを論じた初めての本格的なエセーが掲載された。執筆したのはシュルレアリスム・グループに名を連ねる社会学者ヴァンサン・ブヌールである。しかも，ここにはカラー写真 3 点を含む 14 点のツェトルの作品が複製されている[11]。ブヌールがここに掲載したツェトルの作品は，1966 年に他界したアンドレ・ブルトンの旧蔵品の他，1955 年の競売で落札されたジャン・ランタルやピエール・バルマンなど個人コレクターの所蔵品である。

ヴァンサン・ブヌールはパリで落札されたツェトルの作品を探し求める一方，ツェトルの足跡を求めて調査の手を高地オーストリアにまで伸ばしている。ブヌールはツェトルが生まれたフライシュタットや成人後ツェトルが染色工房を持ったエファーディングなどの町の過去の住民台帳まで閲覧して，それまでほとんど知られていなかったアロイス・ツェトルの家系に関していくつかの事実を明らかにした。とはいえ，ブヌールの調査によって明らかになった皮革染色業者としてのツェトルの平凡な経歴は，依然として謎の動物譜の制作者としてのツェトルとの距離を埋めるものではなかった。この間隙を埋める試みは，ツェトルの少年時代の習作までを徹底的に調査した 2004 年のフランツ・ライティンガーの本格的な評伝[12] まで待たなければならない。

ヴァンサン・ブヌールが「ルイユ」誌のエセーの中で主として展開した

のは，ブルトンが「想像をめぐらす他はない」と書いたツェトルが動物譜を制作するにいたった意図についての推論である。高地オーストリアから一歩も外へ出た形跡のないツェトルが野生動物や密林の風景をじかに見て描いたのでないことは明らかだが，ブヌールは，ツェトルが動物譜の制作にあたって，ビュフォンの『博物誌』をはじめ 19 世紀に流布していた博物学，地理学，民俗学などの資料を参照していたことを指摘した上で，次のように書いている。

> ツェトルは様々な資料を駆使した。そしてこれらの資料にツェトルは失望を感じたことは想像に難くない。これらの資料はツェトルに，もっと上手く仕上げること，もっと深く理解することを要求するものだった。どの資料も唖然とするくらい凡庸だった。これらの資料は客観的であり，網羅的であり，実地見聞に基づくことを標榜するものだった。これらが遵守していたのはカタログの精神である。ここでは網羅主義が知性の代用を果たしていた。すべてを知ること，すべてを記述することが，ここでは世界のすべてを理解することだった。それでも，これらカタログ類を調べてみる必要があるのは，ツェトルがこれらに何を負っていたのかを知るためではなく，ツェトルがここからお決まりの奇妙な陳列方法を借りているにせよ，ツェトルにはこれらカタログでは何が足りなかったのかを知るためである[13)]。

この「ルイユ」誌の記事によって初めてアロイス・ツェトルの名前は，オークション会場に巻き起こした波紋の記憶とシュルレアリスムの文脈から離れて，広く一般の興味を呼び起こすことになる。最も大きな反響はまずはイタリアに現れた。パルマで主として限定版の画集の出版を営んでいたフランコ・マリア・リッチは，ブヌールの記事を読んでいたく興味をそそられ，手掛けていた「人間の標識」叢書の一冊としてツェトルの画集を刊行する計画を思い立った。しかし，その実現は決して易しいものではな

かった。ツェトルの作品は1955/56年の競売でほとんどが個人コレクターのもとへ散逸してしまっており，その後，転売されたりして行方がわからなくなっている作品も少なからずあった。それでも，およそ1年あまりの期間に，それまでに知られていたツェトルの全作品のうち，およそ5分の1にあたる73点の図版を集めることに成功したのは，リッチの熱意のたまものである。淡い水色の特製の手漉き紙の上に色彩図版を貼りつけた画集『アロイス・ツェトルの動物譜』[14]は1972年，パルマのフランコ・マリア・リッチ書店から3000部の限定版として刊行された。この豪華な画集は，ヴァンサン・ブヌールによる「導入」，アンドレ・ブルトンが競売カタログの序文として執筆したテクストのイタリア語訳，アルゼンチンの小説家フリオ・コルタサールによるエセー「檻の間の散歩」が収録されている。更に素晴らしいのは，オテル・ドゥルオーの競売に出品されたツェトルの全328点の作品の題名を制作年代順に配列した作品表が巻末に付されていることである。

このリッチ書店の豪華版からは，後にテクストの一部と図版の大半を収録した普及版も作られたが，どの美術館にも所蔵されていないアロイス・ツェトルの作品の多くを広く知らしめたという意味では，この普及版の果たした役割も大きい。

4. イマジナリア

アロイス・ツェトルの名前は，日本へはもっぱらシュルレアリスムを経由して伝わってきた。瀧口修造は1958年，パリのフォンテーヌ街42番地のアンドレ・ブルトンの書斎を訪れたときの様子を綴ったテクストの中で，ブルトンの書斎の壁全面を覆うおびただしい美術品に触れ，「そのほか，ヴルフリとかアロイス・ゾットルといった精神病者の絵，霊媒画家クレパンの作品のほか，ゴーガンの友人であったシャルル・フィリジェの作品を珍しく蒐めている[15]」と書いている。瀧口は名前をフランス語風に表記しているが，これがともかくも日本ではアロイス・ツェトルに言及され

た最初のテクストであろう。

澁澤龍彦は1984年から美術雑誌「みづゑ」に『イマジナリア』と題する美術エセーを連載しているが，この『イマジナリア』の第1回に澁澤が取り上げたのがアロイス・ツェトルだった。「アロイス・ツェトル―動物たちの楽園」と題されたこのエセーには，6点のツェトルの作品が美しい色彩で再現されている。澁澤がツェトルの作品を知ったのは「シュルレアリスム・メーム」誌を通じてであったが，このエセーを書くにあたっては，アンドレ・ブルトンとヴァンサン・ブヌールのテクストばかりではなく，リッチ書店の豪華版画集までを参考にした形跡が見られる。その上で澁澤は，アロイス・ツェトルの魅力を簡潔な筆致で次のようにまとめている。「細密描写の水彩画で，ちょっとアンリ・ルソーを思わせるところがないでもないが，ルソーよりもはるかに異様である。サボテンや龍舌蘭や椰子のような植物が生い茂った，いかにも熱帯の密林のようなところに，河があったり沼があったりして，そこに鳥だの獣だの爬虫類だのがいる。ただそれだけの絵であるから，あたかも動物誌の挿絵のような趣きであるが，よく見ると，その動物たちは必ずしも動物学的に正確に描写されたものではなく，またその背景の自然も，どこか現実離れしていて，アジアともアフリカとも南米ともつかない幻想の自然のようである[16]」。

また澁澤は，ツェトルが動物譜に傾けた情熱がどんな種類の情熱であったのか，独自の観点から興味深い推察を行っている。「56年間，まったく同じテクニックで，およそ進歩とか発展とかいうものは見られない。その千篇一律の情熱には驚かされるが，私が思うに，これは芸術的衝動というよりもむしろコレクションの情熱に近いのではあるまいか。」これは，既存の博物誌の中から独自の楽園を構成したツェトルと偏愛するイメージばかりを渉猟し続けた澁澤の感性とが感応しあった洞察と言えるだろう[17]。

5. ツェトル再発見

ここまで，1955年に突如としてパリのオークション会場に出現して，

初めてその存在を知られ，シュルレアリスム絵画史の余白に名前を残すことになったアロイス・ツェトルという動物画家の受容の歴史を簡単にまとめてみたが，ツェトルの生涯と作品に関する詳細な研究がようやく 2004 年に現れた。オーストリアの美術史家フランツ・ライティンガーによる本格的な評伝『アロイス・ツェトル，あるいは芸術の動物化』[12] がそれである。ライティンガーはパリでシュルレアリスムに関する学位論文を書いていたが，その際にブルトンの『シュルレアリスムと絵画』を通してツェトルに興味を惹かれ，すでに 1980 年代からツェトルとその作品に関する調査を開始していた。ライティンガーにとって幸いだったのは，彼自身がツェトルと同じ高地オーストリアの出身であったことである。ライティンガーはフライシュタットやエファーディングなど，ツェトルにゆかりの町を徹底的に調査することによって，これまで多くの不明の部分を残していたアロイス・ツェトルの生涯の全貌を明らかにすることに成功した。この調査の途上でライティンガーは，ツェトルの少年時代の習作を多数，見つけ出し，さらにはリンツの図書館の倉庫の中に死蔵されていたツェトルの初期の傑作のひとつ『ジャガーの子供』（図版 15）を発見することになった。以下，ライティンガーの労作を参照しながら，アロイス・ツェトルの生涯と謎めいた動物譜の成立の事情について略述する。

a）エルドラド―少年時代

アロイス・ツェトルは 1803 年 4 月 12 日，オーバーエスタライヒ（高地オーストリア）州のフライシュタットに染色業を営むフランツ・クサーヴァー・ツェトルの長子として生まれた。フライシュタットというのは，高地オーストリアの州都リンツからおよそ 40km ほど北西に上がった山間部の小さな町である。北にはボヘミアの山脈が迫り，この山を越えればそこはすでにチェコという地点に位置している。

父フランツ・クサーヴァーが子供たちのために描いた動物の絵が残されているが，幼いアロイスの絵の最初の試みは，父親が描いてくれた動物を

図版 15　ツェトル『ジャガーの子供』
（1834 年 5 月 13 日）

図版 16　ツェトル『様々な動物の絵』表紙
（1813 年）

鉛筆で写し取ることだった。生涯の情熱となる動物譜への情熱の萌芽がこんなにも早く生まれていることには驚かされるが，ここで興味深いのはアロイスの最初の動物画の余白にはすでに「ゾウ」，「キリン」，「ラクダ」などの動物名が書き込まれていることである。この絵はすなわち，個々のゾウやキリンを描いたものではなく，ラベルによって分類された博物標本としての「ゾウ」であり「キリン」のつもりなのであろう。そもそも，19 世紀初頭のオーストリアの山間部の町には，生きたゾウやキリン，ラクダを見せる動物園などというものは存在していなかった。アロイスは幼くして，個々のキリンを実地には見聞できない欠乏状態を逆手に取って，「キリン」そのものを演繹する方法論を身につけたのであろう。

1813 年，アロイス・ツェトルは 10 歳のときすでに，201 匹の動物からなる最初の動物譜を仕上げている。この帳面の表紙にアロイス少年は気取った書体で「様々な動物の絵／アロイス・ツェトル画」（図版 16）と書き込んでいる。ここで選ばれているのも身近な動物よりは異国の獣や鳥が中心で，アロイスがモデルとしたのはコンラート・ゲスナーやビュフォンなどの博物誌である。余白には無論のこと，動物名を書き込むことも忘れていない。考えてみれば，ツェトルの残りの全生涯は，すでに 10 歳のときに仕上げたこの小動物譜をより完璧なものに作り変えるために費やされたと言うこともできるだろう。

ツェトル家では長子アロイスを筆頭に都合7人の子供に恵まれたが，アロイスにとって幼い頃からの一番の遊び相手はすぐ下の弟ヨーゼフだった。アロイスはこの弟としばしば共作で家族の肖像などを描いているが，これは二人がかなり大人になるまで続いた遊びだった。アロイスとヨーゼフが二人で作成した理想の世界（エルドラド）を描いた架空の地図（地図の上には「黄金の山」,「ダイヤモンドの鉱脈」,「悦楽の森」,「豊饒の海」などの地名が読み取れる）が残っているが，こんな児戯に類する遊びに兄弟が没頭していたのは，二人とも20歳を越えてからのことである。

ただし，まだ見ぬ異国（エルドラド）への憧れを実現する方法がアロイスとヨーゼフとでは異なっていた。ヨーゼフが成年に達すると故郷を飛び出して，トリエステやヴェネチアからロンドン，ヘルシンキまでヨーロッパ中を放浪して回ったのに対し，アロイスは生涯，高地オーストリアの圏内から一歩も外へ出ようとはしなかった。もちろん，長子として家業を継ぐ義務がアロイスを故郷に足止めにしたという事情はあろう。弟の自由な身の上をアロイスは羨むこともあったであろうが，故郷の町にとどまることによってアロイスは，世界を経験によってではなく観念によって認識することを選んだとも言える。それに，アロイスが憧れる野生の動物や密林の風景は，ヨーロッパ中を遍歴したとしても見聞できるようなものではなかっただろう。この点でもアロイス・ツェトルは，見たことがないだけに一層純粋な憧れを込めてジャングルを丹念に描き出したアンリ・ルソーに近い。弟ヨーゼフがロンドンから買ってきてくれた最高品質の水彩絵の具だけでアロイスには充分だったのである。

1823年，アロイスは20歳のとき，生まれ育ったフライシュタットから伯父カエタンの経営する染色工房のあるエファーディングという町へ移ることになった。子供に恵まれなかった伯父が後継者として甥のアロイスを指名したのである。エファーディングというのは，同じ高地オーストリア州内にある，やはり山間部の小さな町である。アロイスは以降，ときどきリンツやフライシュタットへ出掛けるのを除けば，生涯，この町で過ご

すことになる。

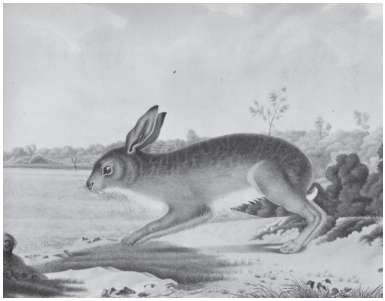
b）博物誌から動物譜へ

オーストリアの家庭では新年に家族の中で贈り物を交換する習慣があるが，1825 年，アロイス・ツェトルは父から素晴らしい贈り物を手に入れた。ドイツ語版のビュフォンの『博物誌』[18] 全 7 巻である。

ビュフォンの『一般と個別の博物誌』（1749–1767 年）は，リンネによる分類の矛盾を改め，地球上の動植物の総目録を作ることを企てた 18 世紀の博物学のひとつの頂点とも言える画期的な著作であるが，何より魅力的なのは，挿入された精密な図版であった。この点，ビュフォンの『博物誌』は，ディドロやダランベールの『百科全書』と双璧をなす啓蒙の時代を代表する著作である。ビュフォンの『博物誌』のために精密な動物画を描いたジャック・ド・セーヴは，『百科全書』の図版を担当している画家でもある。そして，このジャック・ド・セーヴの銅版画こそ，アロイス・ツェトルが動物譜を制作するにあたり，最も頻繁に参照したモデルなのだった。

1831 年，伯父からエファーディングの皮革染色工房を引き継いだアロイス・ツェトルは，長年の夢であった動物譜の制作を開始する。1831 年 10 月 31 日という日付の入った『シマハイエナ』（図版 1）が，知られているものとしてはツェトルの最初の作品である。この時点でツェトルはすでにハイエナの毛並みを水彩絵の具で見事に再現する技巧を身につけており，この技巧は最晩年にいたるまで上達することもなければ，衰えることもなかった。ヴァンサン・ブヌールは「1831 年の『シマハイエナ』は完成度において，1887 年の『マカク』と変わらない。この 2 つの作品の間に横たわる年月にツェトルは少しも成長の跡を示していない。ツェトルの様式，魅了する魔力は常に一定している」と指摘している。

ここで，ビュフォンの『博物誌』に挿入されたジャック・ド・セーヴの銅版画とそれをモデルにしたツェトルの作品を比較してみよう。『ノウサ



図版 17　ツェトル『ノウサギ』
（1836 年 1 月 20 日）

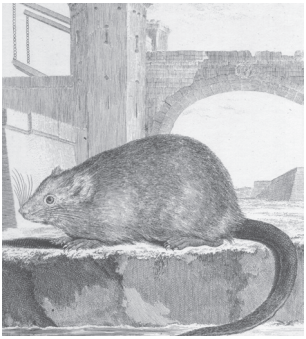
図版 18　ジャック・ド・セーヴ『ノウサギ』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）

図版 19　ツェトル『メスライオン』
（1832 年 8 月 19 日）

図版 20　ジャック・ド・セーヴ『メスライオン』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）

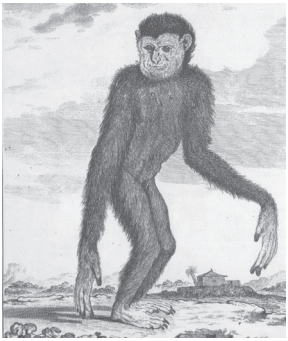
ギ』（図版 17）がセーヴの銅版画（図版 18）を写したものであることは一見して明らかである。『メスライオン』（図版 19，20），『フタユビナマケモノ』（図版 9，21），『ジャコウネズミ』（図版 4，22），『ミツユビナマケモノ』など，ツェトルがセーヴの構図をそのまま利用している作品は枚挙のいとまがないほどである。『テナガザル』（図版 23）の場合のように，複数のセーヴの銅版画（図版 24，25）をひとつの画面に合成した作品もある。

図版 21　ジャック・ド・セーヴ
『フタユビナマケモノ』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）

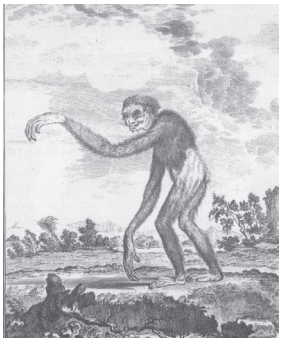


図版 22　ジャック・ド・セーヴ
『ジャコウネズミ』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）

図版 23　ツェトル『テナガザル』
（1833 年 4 月 11 日）



図版 24　ジャック・ド・セーヴ『テナガザル』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）



図版 25　ジャック・ド・セーヴ『テナガザル』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）

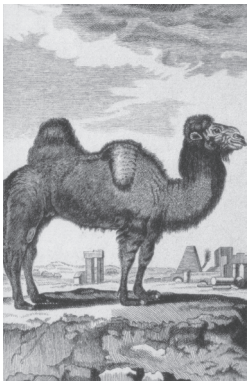
ここで生じてくるのは，ツェトルの作品は独創なのか剽窃なのかという問題である。たしかにツェトルの動物譜に必要とされるのは，ウサギであれば，個々の特徴的なウサギではなく，ウサギそのもの，いわばウサギのイデアとでも言うべきものであったろう。この点，図鑑は申し分ないモデルを提供してくれる。ところで，ジャック・ド・セーヴの精密な銅版画がセーヴの独創かというと，実はそうとも言い切れない事情がある。18 世紀の博物画の場合，画家が生きた動物にせよ剥製標本にせよ，じかに見て写生する例はむしろまれで，すでに存在する動物画をそのまま模写するということが普通に行われていた。これは何も当時まだ著作権の概念がはっきりと確立していなかったからばかりではない。動物そのもの，種のイデアの再現を目指した博物画においては，画家たちが競い合ったのは正確性であって独創性ではない。たとえば，ドードーのようにすでに 17 世紀に絶滅してしまった動物の場合には，ジェームズ・エドワーズ（彼自身，生きたドードーを写生したわけではない）が 1759 年に描いた絵をほとんど唯一のモデルとして多くのドードーの絵が描かれた[19]。博物学のイコンは時代の共有財産であると考えられていたのである。

ツェトルの作品が『フタコブラクダ』（図版 26）の場合のように，セーヴのオリジナル銅版画（図版 27）と左右逆向きなことがあるのは，ツェトルがセーヴのオリジナルではなく，セーヴの絵の模写から起こされた版画をモデルに描いていることの証左である。独創性を旨としない博物画においては，印刷画をもとに版画を起こし，それをそのまま転写するようなようなことも当時は普通に行われていたのである。

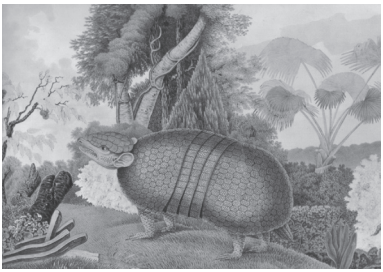
ツェトルはビュフォンの『博物誌』の他にも，いくつかの図鑑をモデルとして用いている。そのひとつとして挙げられるのは，クリスティアン・ダニエル・シュレーバーの『哺乳類』[20] 全 10 巻である。シュレーバーの図鑑の中の版画からは，ツェトルは『ミツオビアルマジロ』（図版 28，29），『ミナミゾウアザラシ』（図版 30，31）などの作品を描いている。

ツェトルの作品のモデルを同定するのはさほど難しい作業ではないが，

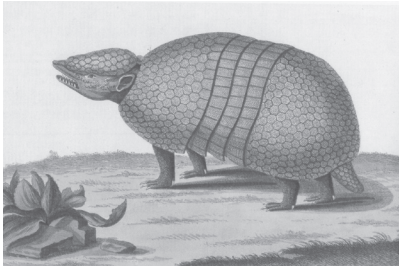
図版 26　ツェトル『フタコブラクダ』
（1846 年 7 月 15 日）



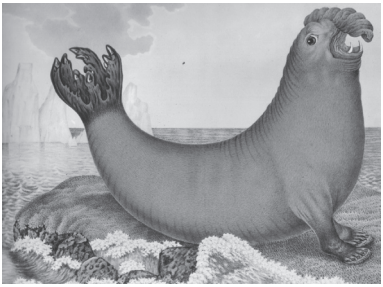
図版 27　ジャック・ド・セーヴ
『フタコブラクダ』
（ビュフォン『一般と個別の博物誌』より）



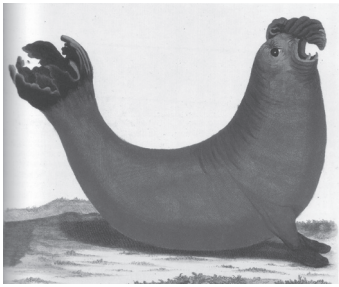
図版 28　ツェトル『ミツオビアルマジロ』
（1866 年 3 月 13 日）



図版 29　作者不詳『ミツオビアルマジロ』
（シュレーバー『哺乳類』より）



図版 30　ツェトル『ミナミゾウアザラシ』
（1879 年 1 月 7 日）



図版 31　作者不詳『ミナミゾウアザラシ』
（シュレーバー『哺乳類』より）

ここで問題になるのは，これらモデルになった博物画とツェトルの水彩画とがどこが決定的に異なるのかという点である。これはヴァンサン・ブヌールがすでに提示していた，参照した資料の何がツェトルを満足させなかったのかという設問とも重なる。

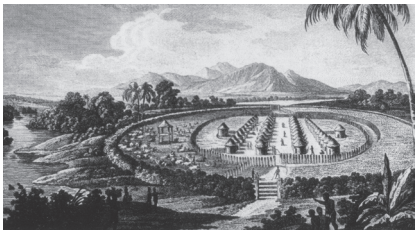
ジャック・ド・セーヴの精密な写実主義は，ツェトルの手で写し取られると，遠近法は無視されないまでも見せかけだけのものとなり，あたかも劇場の書き割りにも似た，どこか偽物じみた背景の中で，動物たちからも奇妙に立体感が失われてしまう。これはツェトルが影というものをほとんど利用しなかったことにも関係があるかもしれない。動物の動きが硬直したように見えるのはツェトルの場合，アンリ・ルソーの場合と同様，技術的な限界から必然的に生じたものではあるが，それが写実主義に対する無意識な異議申し立てになっていることもアンリ・ルソーを思わせる。

ビュフォンの『博物誌』には，挿画に手彩色をほどこした高価な版も存在するが，一般に流布していた版に添付されていたのはモノクロームの銅版画だけである。アロイス・ツェトルが熱中した第一の作業は，モノクロームの動物たちに華やかな色彩を与えることだった。絵の具とその発色に関しては，染色職人としての知識と経験が大いに役立ったことだろう。完成から100年を経た後でも（しかも，保存状態は決して良好とは言えない状態だった），ツェトルの水彩画の発色の美しさは，オリジナルを目撃した多くの人が証言している。殊に哺乳類の毛並みの艶，鳥のむくむくした羽毛，爬虫類や両生類の皮膚の質感の表現には目を見張るものがある。

しかしこの作業は，職人的な技術の手練を度外視して考えれば，いわば高度な塗り絵であり，独創的な営為とはほど遠いものである。ツェトルは1887年，74歳で亡くなるまで，営々とこの遊びに没頭して飽きることがなかった。無償の遊戯としての芸術の実践――これもツェトルがシュルレアリスムの琴線に触れた部分であろう。

彩色に次ぐ，あるいはそれ以上に重要なツェトルの作業過程には，動物の背景に自然の風景を描き込むことがある。ツェトルがモデルとした博物

図版 32　ツェトル『ミミズトカゲ』
（1848 年 5 月 7 日）



図版 33　ヨハン・ブラシュケ『セネガルの村』
（シュッツ『一般地理学』より）

画にも，ごく簡略に背景がスケッチされている場合があるが，これではツェトルにはいかにも不充分であった。

アンリ・ルソーは見たこともない異国の植物を描くにあたって，パリの植物園に通いつめたというが，ツェトルがモデルにしたのは，ここでも博物誌や民俗誌などの資料である。ライティンガーの調査によれば，ツェトルが背景を描くためにしばしば参照したのは，ヨーゼフ・バプティスト・シュッツの『一般地理学』[21] 全 30 巻である。ツェトルは資料の中にある風景全体を背景に用いるよりも，その一部を切り離して動物の後景として配している場合が多い。たとえば，『ミミズトカゲ』（図版 32）においてツェトルは，背景にシュッツの『地理学』の中の「セネガルの村」（図版 33）を用いているが，ここでは村の村落は草原の中に塗り込められている。人間や人間の文明の痕跡はツェトルの動物譜において皆無ではないが，動物と自然が主役であるツェトルの世界では人間的な要素は遙か後方に退けられている。『オウヘビ』（図版 34）では，ツェトルはヘビそのものも背景も，ウィリアム・ジャーディンの『博物誌』（図版 35）[22] から借りているが，ここではツェトルは原画の中のヘビと闘う 4 人の男の姿をまったく消し去ってしまっている。ボートの中には巻きつくヘビの犠牲となった青いターバンの男の姿が見えるが，ツェトルとジャーディンとでは，暗示されているヘビと人間の闘争の結末はおそらくまったく逆なのである。

図版 34　ツェトル『オウヘビ』
（1867 年 8 月 25 日）

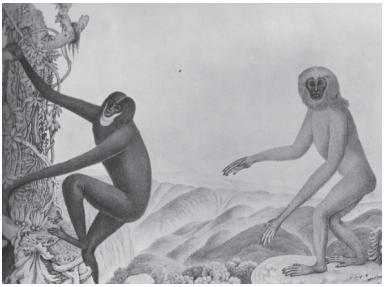
図版 35　作者不詳『オウヘビ』
（ウィリアム・ジャーディン『博物誌』より）

図版 36　ルゲンダス『リオ・デ・ジャネイロの処女林』（『ブラジル紀行』より）

初期の『シマハイエナ』（図版 1）の「黙示録的な光景」の中に人間の文明が途絶えた後も生き続ける動物の姿を見たのはジョゼ・ピエールだった[23]。

『フタユビナマケモノ』（図版 9）においてツェトルは，ナマケモノは例によってビュフォンから借りているが，ここで利用されている背景はヨハン・モーリッツ・ルゲンダスの「リオ・デ・ジャネイロの処女林」（図版 36）[24] である。動物も背景もそれぞれほとんどそのまま借用しているのに，ここにはそのどちらにも由来しない新しい世界が成立していることに注目したい。マックス・エルンストは『百頭女』において，異質な世界がぶつかり合うときの衝撃を方法論化したコラージュの技法を確立したが，ツェトルの場合，デペーズマンの効果は目立たないくらいまで隠蔽されている。

図版 37　ヨハン・ブラシュケ『ヒマラヤ山脈』
（シュッツ『一般地理学』より）



図版 38　ツェトル『テナガザル』
（1883 年 7 月 16 日）

ナマケモノの毛並みと密林の中のほのかな赤があたかも感応しあっているかのような新しい調和がここには成立している。

シュッツの『地理学』の中の「ヒマラヤ山脈」（図版 37）は，ツェトルの『トビリス』（図版 10）と『テナガザル』（図版 38）の 2 度に渡って背景として利用されている。青い山脈を背にした『トビリス』には，微妙に遠近感のヴァランスが崩れたツェトル独特の魅力があるし，『テナガザル』も時間が静止したような静謐な瞬間を捉えた傑作である。ところで，『トビリス』の場合はともかく，東南アジアの亜熱帯地域に分布するテナガザルの背景にヒマラヤ山脈が見えるのは，生態系としては実は辻褄があわない。ツェトルはときに動物や植物の分布に頓着せずに画面を構成することがあるが，この『テナガザル』のように絶妙に構成された作品は，少なくとも美学的にはブルトンの言う「動物とその棲息地とのかくも完全な有機的調和」を少しも損ねていないように見える。

c）エファーディング―最晩年

エファーディングでのアロイス・ツェトルの日常は，染色の仕事と動物譜の制作とで，大きな事件が起こることもなく，十年一日のごとく過ぎて行った。1834 年には 1 歳年上のテレジアと結婚し，この結婚からは何人かの子供が生まれたが，成人したのは娘のクララひとりだけだった。こう

した生活の上での喜びや悲しみも，あるいは19世紀に吹き荒れた政治的，社会的な変革の嵐も，ツェトルの動物譜には何ら影を落としていないように見える。子供を亡くした1842年，1852年などには完成した作品の点数が少ないことだけが，僅かにツェトルの胸中を推し量る材料と言えば言えるかもしれない。

図版39　レオポルト・ケーニッヒ撮影
『アロイス・ツェトル』（1870年）

1870年，ツェトル夫妻は妹の住むヴェルスという町へ出掛け，そこの写真館で肖像写真を撮らせている。ツェトル67歳のときのこの肖像写真（図版39）が，アロイス・ツェトルがどんな外貌をしていたのかを伝える唯一の資料である。この写真からも，ツェトルという人間の堅実な性格が伝わってくるように思われる。ただ眼差しだけが微かに皮肉の影を宿しているようにも見える。

1874年に長年連れ添った妻のテレジアを亡くしてからも，ツェトルは動物譜の制作の手を休めなかった。1887年に84歳で亡くなるまでのツェトルの最晩年は，作品の点数において最も実り豊かな時期でもある。思えば，あらゆる動物を自分の動物譜の中にコレクションしようという博物学的な情熱にとって，完結ということはありえないことだった。ツェトルの最後の作品は1887年10月3日の日付を持つ『異国の貝』（図版40）である。これを仕上げてから18日後，10月21日にアロイス・ツェトルは永眠した。死因は老衰だという。

ツェトルの動物譜は大型2つ折り版4巻に製本されて，娘クララの一人息子ヨーゼフ・ルンゲのもとに遺された。ルンゲ家の地下倉庫におよそ

図版 40　ツェトル『異国の貝』
（1887 年 10 月 3 日）

60 年あまり眠り続けたツェトルの作品が第二次世界大戦後，ウィーンに流出し，それが 1955 年のパリのオークションに出現して，アンドレ・ブルトンをはじめ，様々なエコールの浮き沈みを目撃してきた戦後のパリの人々の眼を驚かせることになる。

アロイス・ツェトルの生涯を澁澤龍彦はいみじくも「うらやましいような生涯」と記しているが，これはもちろんツェトルが 20 世紀に再発見され，その名前が忘却の淵から救い出されたことを指しているわけではないだろう。

注

1）Vente de 150 Aquarelles provenant de L’ATELIER ALOYS ZÖTL. HOTEL DROUOT. 19 DÉCEMBRE 1955.
2）デリク・ウィルソン『ロスチャイルド―富と権力の物語』（下），本橋たまき訳，新潮文庫，1995 年，238–240 頁，290–292 頁参照。
3）直接落札したのは妻のリリー・ランスである。
4）Vente de 170 Aquarelles provenat de L’ATELIER ALOYS ZÖTL. DEUXIÈME ET DERNIÈRE VENTE. HOTEL DROUOT. 3 MAI 1956.
5）Breton, André: Aloys Zötl. In Breton: Le surréalisme et la peinture. Gallimard. Paris. 1965. S.454–455.
6）ブルトンは『魔術的芸術』（1957 年）の中でも，ツェトルをアンリ・ルソーやシュヴァルと同列に扱っている。

7） Breton, André: Henri Rousseau sculpteur?. In Breton: ibd. S.473.
8） le surréalisme, même 1. Jean-Jacques Pauvert. Paris. 1956. S.2.
9） André Breton 42, rue Fontaine. Manuscrits. CalmelsCohen. S.258. ただし，この原稿は 1953 年に分類されている。ブルトンがツェトルの存在を知ったのは 1955 年の第 1 回競売の後であり，この年代は誤りであろう。
10）ツェトルの名前に言及した資料というものは他には，フランスはもちろん，ツェトルの母国オーストリアにもドイツにも皆無であった。1955 年のパリのオークションでの華々しい成功を伝えたドイツの新聞には，名前がアロイス・ツェル Aloys Zöll と誤記されている始末である。
11）複製されているのは掲載順に『ハヌマングール』（1839 年 3 月 14 日），『サイ』（1872 年 8 月 25 日），『オランウータン』（1873 年 10 月 15 日），『メガネザル』（1870 年 4 月 15 日），『コトドリ』（1870 年 8 月 30 日），『チンパンジー』（1881 年 3 月 18 日），『ミツユビナマケモノ』（1874 年 3 月 30 日），『サキ』（1835 年 11 月 22 日），『チーター』（1837 年 4 月 7 日），『シモフリオオリス』（1838 年 6 月 5 日），『フタユビナマケモノ』（1840 年 11 月 29 日），『カイマン』（1849 年 10 月 7 日），『ミツオビアルマジロ』（1866 年 3 月 13 日），『ツノガエル』（1863 年 8 月 21 日）である。
12）Reitinger, Franz: Aloys Zötl oder Die Animalisierung der Kunst. Verlag Christian Brandstätter. Wien. 2003.
13）Bounoure, Vincent: Aloïs Zötl. L’Œil. 164/165. 1968. S.7.
14）IL BESTIARIO di Aloys Zötl. Franco Maria Ricci. Parma. 1972. なお 1976 年に刊行されたフランス語版においては，図版に異動はないが，収録されているテクストが異なっている。フランス語では「導入」を執筆しているのはジョヴァンニ・マリオッティであり，シュルレアリスム・グループに属する美術評論家ジョゼ・ピエールによる「後書き」が付け加えられている。
15）瀧口修造「アンドレ・ブルトンの書斎」（『コレクション瀧口修造』第 1 巻，みすず書房，245 頁）。
16）澁澤龍彦「アロイス・ツェトル―動物たちの楽園」「みづゑ」，1984 年 3 月，美術出版社。同じテクストは「澁澤龍彦全集」（河出書房新社）第 20 巻の「補遺　1984 年」に収録されている（508–510 頁）。
17）その他，最近の著作の中からアロイス・ツェトルに言及したものとして，利倉隆『絵画の中の動物たち』（美術出版社，2003 年）を挙げておこう。これは，中世の動物譜から近代に至るまでの動物を描いた絵画の歴史の中で，特異な例としてツェトルを取り上げている。
18）Buffon, Georges Louis de: Allgemeine Naturgeschichte. hrsg. von Friedrich Heinrich Wilhelm Martini. Troppau. 1784–1785. これはベルリンで 1771 年

から 1774 年に出版された正規のドイツ語版の海賊版にあたる。

19）ツェトルもこうした先行するモデルを参照に『ドードー』を描いている（図版 3）。

20）Schreber, Johann Christian Daniel: Die Säugethiere in Abbildungen nach der Natur, mit Beschreibungen, 8 Theile, Erlangen, 1774–1855.

21）Schütz, Joseph Baptist: Allgemeine Erdkunde und Beschreibung aller Länder der fünf Welttheile. Wien. 1829–1834.

22）Jardine, William: Naturgeschichtliches Cabinet des Thierreiches. Hrsg. von August Diezmann und Friedrich Treischke. Wien, Pest. 1836–1842.

23）Pierre, José: Postface. Le bestiaire d'Aloys Zötl (1831–1887). Franco Maria Ricci.

24）Rugendas, Johann Moritz: Malerischer Reise in Brasilien. Paris, Mühlhausen. 1827–1835.

（追記：本稿は，「慶應義塾大学日吉キャンパス公開講座」の一環として 2005 年 10 月 22 日に行われた『動物譜の復活――アロイス・ツェトル』と題する発表を基に大幅に加筆修正したものです。）