

# DAS MEER IN DER KAMMER

**Maritime Themen und  
Materialien in Kunstkammern  
der Frühen Neuzeit**

Herausgegeben von  
Robert Bauernfeind, Andreas Tacke, Michael Wenzel

MICHAEL IMHOF VERLAG



INHALT

8		<b>Vorwort</b>
		<i>Andreas Tacke</i>
10		<b>Einleitung</b>
		<i>Robert Bauernfeind</i>

BEITRÄGE

16		<b>Anordnung und Verwunderung. Zum künstlerischen Werk von Anja Güthoff</b>
		<i>Robert Bauernfeind</i>
20		<b>Werkstattimpressionen: Fokus Kunstkammer</b>
		<i>Anja Güthoff</i>
28		<b>„Non facile in pelago est currere cuique cani“ – Haie in Kunstkammern der Frühen Neuzeit</b>
		<i>Robert Bauernfeind</i>
44		<b>Das Meer! <i>Welches</i> Meer? Berliner Conchylien-Wanderungen zwischen Kunstkammer und Grotte</b>
		<i>Marcus Becker</i>
59		<b>Gestopft und getränkt, geordnet und gedruckt: Konservierte Kugelfische in Text und Bild im Kontext naturkundlicher Sammlungen des 18. Jahrhunderts</b>
		<i>Dorothee Fischer-Kuklau</i>
75		<b>„vonn allerley seltsamen meer und wundergewechsen.“ Maritime Materialien in der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II.</b>
		<i>Corinna Gannon</i>

90		<b>Asien in der Stube: Die Exotisierung und Erotisierung ›indianischer‹ Muscheln in Sammlungen der Frühen Neuzeit</b>
		<i>Anna Grasskamp</i>
110		<b>Zeitgenössische ›Wunderkammern‹ als maritime Reflexionsräume</b>
		<i>Nina-Marie Schüchter</i>
127		<b>Holy Ribs, Unicorn Horns and Floating Ambergris: The Whale in Private and Public Collections in the Early Modern Period</b>
		<i>Charlotte Colding Smith</i>
143		<b>Die Perle im Zeitalter der Expansionen</b>
		<i>Verena Suchy</i>
159		<b>Kunst und Ökologie. Rottenhammer kritisiert 1604 Venedigs Wasserpolitik</b>
		<i>Andreas Tacke</i>
177		<b>Philipp Hainhofer und das Meer. Räume – Dinge – Sammlungen</b>
		<i>Michael Wenzel</i>
198		<b>Viten der Autorinnen und Autoren, Herausgeberinnen und Herausgeber</b>

# ANORDNUNG UND VERWUNDERUNG. ZUM KÜNSTLERISCHEN WERK VON ANJA GÜTHOFF

■ Robert Bauernfeind



1 | Anja GÜTHOFF: *Tafelaufsätze in Form von Handsteinen*, 2018

An der Tagung in der Schwabenakademie in Irsee, deren Beiträge in diesem Band versammelt sind, nahm auch die in Augsburg tätige Künstlerin Anja Güthoff teil. In Irsee ist sie ein häufiger und der Akademie freundschaftlich verbundener Gast; die Tagung zur Repräsentation des Meeres in frühneuzeitlichen Kunstkammern besuchte Güthoff aber auch mit besonderem Interesse, denn das Ambiente frühneuzeitlicher Kunstkammern ist eine wesentliche Inspirationsquelle ihres Schaffens. In Installationen voll überraschender Objektsammlungen spielt die Künstlerin auf die charakteristische Anordnung der Dinge in diesen Sammlungen an.

Anja Güthoff, geboren 1965 in Kaufbeuren, studierte von 1986 bis 1991 an der Fachhochschule Augsburg Kommunikationsdesign mit Schwerpunkt Zeichnung. Von 1994 bis 2002 übernahm sie Lehraufträge für Zeichnen und Gestaltungsgrundlagen an der Hochschule Augsburg, seit 1999 auch an der Akademie für Gestaltung und Handwerk in München; seit 2003 lehrt sie zudem im Lehrwerkstudio der Fachoberschule Augsburg in der Fachrichtung Gestaltung. Daneben wuchs – buchstäblich – ihr künstlerisches Werk. Wer das Glück hat, ihr Atelier zu besuchen, sieht sich in eine veritable Wunderkammer versetzt, die auf den ersten Blick den wilderen Spielarten historischer Sammlungen gleicht (Abb. 2). Es sind allerdings nicht die verschachtelten Ebenholzschränke, Kabinettmalereien auf Kupfer, goldgefassten Nautiluspokale und Barockperlen, die Narwalzähne und Tierpräparate, wie sie

zum üblichen Bestand der alten Sammlungen zählten und im vorliegenden Buch behandelt werden, sondern deren formale Anverwandlungen aus den unterschiedlichsten, oft ganz trivialen Materialien. Ein Tischaufsatz, der auf den ersten Blick den Bekrönungen barocker Kunstschränke gleicht, entpuppt sich als Gebilde aus Flohmarktfunden, Strandgut, Draht und Spielzeugfiguren (Abb. 1); wo in den Repositorien einstiger Naturalienkabinette Gesteinsproben versammelt waren, lagern in Güthoffs Wunderkammer beträchtliche Mengen von Muscheln, Tierfigürchen und reizvollem Krimskräms.

Die Annäherungen der Künstlerin an historische Kunstkammern gehen indes über formale Aspekte hinaus. Wie es nämlich auch bei den historischen Sammlungen nicht anders gewesen sein dürfte, entfalten auch ihre Werke besonders dann ihren Reiz, wenn sie in Bewegung gesetzt werden, sei es, dass die Künstlerin in unwahrscheinlicher Weise Preziosen aus einem selbstgestalteten Kabinettschrank hervorzaubert, sei es, dass sie eine Brunnenanlage aktiviert, in der das Wasser die verblüffendsten Wendungen durch ein Objektarrangement nimmt, das mit Muscheln, Tierfigürchen und einem Schiffsmodell wiederum den Naturalieninszenierungen früh-

2 | Anja GÜTHOFF: *Wunderkammer*, Rauminstallation (Ausschnitt). Augsburg Neue Galerie im Höhmannhaus, 2013



# ASIEN IN DER STUBE: DIE EXOTISIERUNG UND EROTISIERUNG ›INDIANISCHER‹ MUSCHELN IN SAMMLUNGEN DER FRÜHEN NEUZEIT

■ Anna Grasskamp

Im Jahr 1613, als sie westlich der Küste Afrikas sank, war die *Witte Leeuw*, ein Schiff der holländischen Ostindien-Kompagnie, auf dem Weg von Bantam in Indonesien nach Amsterdam. Die Holländer hatten 1605 in Südostasien Siege gegen die Portugiesen errungen, der Handel mit indonesischen Gewürzen war danach fast ausschließlich in ihrer Hand. Als die *Witte Leeuw* samt ihrer Fracht in den späten 1670er Jahren geborgen wurde, fand man Gewürze wie Nelken und Pfeffer an Bord, aber auch chinesische Porzellangefäße, Edelsteine und Schmuck.<sup>1</sup> Nicht in den Schiffsinventaren vermerkt und als blinde Passagiere mitreisend waren eine Anzahl Naturalien, darunter Straußen- oder Kasuaren-Eier wie auch eine beträchtliche Anzahl indonesischer, philippinischer und afrikanischer Muscheln.<sup>2</sup> Diese Muscheln gingen nach ihrer Bergung in die Sammlung des Rijksmuseums Amsterdam ein. Darunter befanden sich fünf Nautilusgehäuse (*Nautilus pompilius*) und Große Riesenmuscheln (*Tridacna gigas*),<sup>3</sup> aber auch diverse Meeresschneckengehäuse, beispielsweise zwei Exemplare der Marmor-Kegelschnecke (*Conus marmoreus*),<sup>4</sup> die Rembrandt in einer berühmten Radierung, die in verschiedenen Variationen vorliegt, verewigt hat.<sup>5</sup> In Rembrandts Fall stammte das Schneckenhaus aus seiner Privatsammlung und war wie die beiden Exemplare auf der *Witte Leeuw* aller Wahrscheinlichkeit nach an Bord eines Schiffes der holländischen Ostindien-Kompagnie nach Amsterdam gelangt. Archäologische Funde in Amsterdamer Grachtenhäusern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bezeugen die weite Verbreitung von außereuropäischen Muscheln in den Haushalten der gesellschaftlichen Elite an Rokin und Damrak.<sup>6</sup> Bildzeugnisse wie zwei Gemälde von Cornelis de Man aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts veranschaulichen, wie solcherlei Muscheln in die Stuben dieser Haushalte gelangten:<sup>7</sup> Händler zogen mit Körben voller Muscheln von Tür zu Tür, um die asiatischen, afrikanischen und karibischen Naturalien an den Mann oder die Frau zu bringen. Zusätzlich gab es in den urbanen Zentren der Niederlande zahlreiche auf derartige Objekte spezialisierte Läden.<sup>8</sup>

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit maritimer materieller Kultur aus Asien im Europa der Frühen Neuzeit. Seine erste Hälfte konzentriert sich auf Muscheln und Muschelpokale und geht dann zu Malereien und graphischen Darstellungen

über, die Teil frühneuzeitlicher Sammlungen darstellten, und Muscheln, Korallen und Perlen in Kombination mit mythologischen wie auch außereuropäischen Frauenkörpern zeigen. Es geht diesem Beitrag darum, die Exotisierung und Erotisierung maritimer materieller Kultur aus Asien im Kontext frühneuzeitlichen Sammelns aus einer postkolonialen Perspektive zu beleuchten, um durch das Objekt der Muschel aufzuzeigen, welche Rolle sinnliche Aspekte in der kulturellen und materiellen Aneignung Asiens im Europa der Frühen Neuzeit spielten.

## ›Indianische‹ Konchylien und „Papageien Muscheln“

Wie das Beispiel der *Witte Leeuw* belegt, deren Fracht indonesische, philippinische und afrikanische Muscheln umfasste, die alle nacheinander an verschiedenen Orten der Reise an Bord gelangten, waren die Grenzziehungen bezüglich ihres geographischen Ursprungs zwischen den verschiedenen Muscheln außereuropäischen Ursprungs fließend. Eine Gemeinsamkeit, die sie alle teilten, war jedoch die Assoziation der fremdländischen Muschel als solcher mit Keramikobjekten aus Asien. Bereits auf den Schiffen selbst wurden chinesische Porzellanobjekte und Muscheln Seite an Seite transportiert. Diese Art der Paarung wurde in manchen Kunstkammer-Sammlungen und Darstellungen solcher Sammlungen beibehalten.<sup>9</sup> Zusätzlich gibt es etymologische Verbindungen zwischen dem Ausdruck ›porcellane‹, der die Gehäuse der Kaurischnecke bezeichnet, und demselben Begriff, der sich auf Keramik bezieht. Diese können bis ins dreizehnte Jahrhundert in die Reiseberichte des Marco Polo zurückverfolgt werden,<sup>10</sup> spielen aber auch 1551 in den Texten des französischen Naturalisten Pierre Belon noch eine Rolle, der in seiner *L'histoire naturelle* dezidiert auf die Doppelbedeutung

2 | MEISTER DES SCHWERINER NAUTILUS: *Nautiluspokal*, Köln, 1618. Nautilus pompilius (geschnitten, graviert), Silber (gegossen, getrieben, punziert, ziseliert, vergoldet), 29,3 × 16,8 × 9,5 cm. Schloss Güstrow, Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, KH 884



2 | UNKNOWN ARTIST: *Anno 1620 den 20 december ist diser fisch, grad Vom obgemelten, Alhie in Augspurg of dem Daneczhaus Gesehen worden. Wie in dieser Vigur zu sehen ist*, [Germany?]: [publisher not ascertainable], [not before 1620]. Engraving, 227 × 342 mm. Zürich Central Library

and especially the links to the Bremen Whaling Company, established in 1653.<sup>32</sup> This whale hung in the town hall until the nineteenth century when it became part of the collections of the ‘Gymnasium Illustre’, one of the major centres for secondary education, as well as containing a collection of zoological specimens prior to the founding of a natural history museum in the city. It currently hangs in the entry foyer of the Übersee Museum in Bremen, where it stands as a historical link to the boom times of the city’s whaling and North Sea industries.<sup>33</sup>

The theatricality surrounding stranded whales continued in the ceremonious inland journey of their skeletons as objects of wonder in carnival and fairs. The earliest of such cases was recorded in the year 58 BCE, and later instances occurred into the early twentieth century, with whale skeletons carted from town to town in various ways.<sup>34</sup> While in the Early Modern period the carts that carried the whale skeletons are not depicted in the subsequent pamphlet illustrations of these events, the accompanying texts describe the distances they travelled and the locations in which the whales were exhibited. For instance, one skeleton that had originally been stranded at Tampan near Saintes-Maries-de-la-Mer in southern France on the 14<sup>th</sup> of February 1619, was on view in a dance hall in Augsburg on the 20<sup>th</sup> of December 1620, and travelled to Nuremberg and Strasbourg as well (fig. 2). As indicated in this contemporary Augsburg print from 1620 the whale skeleton appears to have been re-constructed at each venue. The vertebrae and other bones were transported in barrels, then re-mounted using wooden rods and scaffolding at the new exhibition space, before being dismantled and transported to the next venue, where assembly would start again.<sup>35</sup> Similar structures were used to exhibit whale skeletons into the nineteenth century and in the earliest natural history museums.<sup>36</sup>

The Augsburg print (fig. 2) illustrates the assembled skeleton and the viewers in the lower part of the print, with an image of the captured whale, complete with a harpoon in its side and barrels of oil below it. Scientists clamber upon its back, and an awed public view the event. The top section of the image is taken from the artist’s renditions of the original 1619 Tampan stranding and capture, and are reproduced in a group of other pamphlets in 1619 and 1620.<sup>37</sup> Such travelling exhibitions of the whale and the subsequent publication of the events created a broader public – one that lived farther away from the coast – and provided a point of access for a broad cross section of society to natural historical specimens



and curiosities apart from the more scholarly, ecclesiastical and courtly pursuit of the *Kunstammer*. Just as other whale strandings already mentioned here drew great crowds of people from many different levels of society, this one too undoubtedly entertained viewers from a wide gamut of society, provided that they could pay the required entrance fee. At least, the exhibition of the whale skeleton at the dance hall was a far more controlled environment, as the creature was not at risk of exploding at the scene.

## The whale in religious display

In contrast to the commercial display of the Tampan whale, other collections of whale objects held enormous significance within the public sphere because of their presence in churches. The whale recalled Christian traditions of typological symbolism, already established in the Gospels (Matthew 12, 38–42), in which Jonah’s three days inside the whale, recounted in the Old Testament Book of Jonah (chapters 1 and

2), directly foreshadowed the Passion of Christ. Consequently, the whale appeared in church decorations, illuminated manuscripts and printed images from the Middle Ages onwards.<sup>38</sup> These illustrations demonstrate how, after being cast to sea by the captain of the ship on which he fell asleep, Jonah is swallowed by a large fish prepared by the Lord<sup>39</sup> (and commonly associated with a whale), but after spending three days and nights in prayer, Jonah is spat out again.<sup>40</sup> In accordance with the typological method, this episode was



2 | Hans (Johann) ROTTENHAMMER: *Tellus bittet Jupiter um die Rettung der Erde*, (nicht signiert und nicht datiert) 1604. Ölmalerei auf Kupfertafel, 40,1 × 55,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie der SMB, Kat. Nr. 2173

nannten Flüsse durch zahlreiche Anrainerstaaten flossen. Deshalb waren die ›Nebenwirkungen‹, wenn man beispielsweise am Flusslauf selbst bzw. im Bereich der Mündungsgebiete von Brenta, Piave oder Sile etwas änderte, für viele Städte bzw. Länder in Oberitalien spürbar. Um in Goethes Sprachbild zu bleiben: Ähnlich dem Biber scherte sich Venedig wenig um die ökologischen und wirtschaftlichen Folgen, die seine Gewässerpolitik für Dritte bedeutete.<sup>6</sup> Von den politischen Gremien Venedigs stets kühl, ja oftmals eiskalt kalkuliert und von den Exekutivorganen – insbesondere den Gewässeraufsichtsbehörden – vorbereitet und durchgeführt, wurden die hydrologischen Eingriffe, die sowohl technische Meisterleistungen als auch machtpolitische Demonstrationen waren, ohne Rücksicht auf die Interessen anderer durchgesetzt. Als der Herzog von Ferrara, Modena und Reggio Alfonso II. d'Este (\*1533) am 27. Oktober 1597 starb, war es wieder einmal so weit: Da er kinderlos geblieben war, fiel das an die Republik Venedig angrenzende Herzogtum Ferrara als erledigtes Lehen an den Kirchenstaat zurück. Konkrete Pläne Venedigs zur Umleitung des Flusses Po im Bereich seines Deltas bei Porto Viro waren bisher am entschiedenen Widerstand Alfonsos II., der sich in der Sache fachlich durch den Architekten Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) hatte beraten lassen<sup>7</sup>, gescheitert. Nun holte man diese Pläne wieder aus ihrer Schublade hervor

und setzte sie eilends in die Tat um. Die Arbeiten fanden bereits am 16. September 1604 mit dem Öffnen des neuen Kanals (Dammdurchbruch = ital. *taglio*) bzw. mit dem neuen Seitenarm ihren technischen Abschluss.<sup>8</sup> Fakten waren also unmittelbar nach bzw. noch während der „devoluzione“, d.h. des Übergangs des Ferrareser Dukats an den Kirchenstaat, geschaffen worden.<sup>9</sup> Die wasserbaulichen Eingriffe hatten gravierende Auswirkungen auf das Hoheitsgebiet von Ferrara und auf dessen Zugang zum Meer. Denn der wichtigste Hafen von Ferrara verlandete in erstaunlich kurzer Zeit – das ferraresische Territorium war auf diesem Weg also erst einmal vom Mittelmeer abgeschnitten (Abb. 1).<sup>10</sup> Politisch wie wirtschaftlich blieb deshalb der ›Taglio di Porto Viro‹ (›Taglio di Po‹) ein stetiger Zankapfel zwischen den Parteien, waren doch die ökologischen Auswirkungen für Oberitalien, insbesondere für den Kirchenstaat, ebenso wie für den Handel, speziell für den Adriaandel, katastrophal. Venedig verließ jedoch wieder einmal mit seiner rigoros durchgesetzten Gewässerpolitik als Sieger den Platz, wenn auch die Kritik an dem Umleitungsprojekt innerhalb und außerhalb der Markusrepublik im Folgenden nicht mehr ganz verstummen sollte – zumindest nicht bis ihrem Erlöschen 1797, als der letzte Doge angesichts Napoleons und seiner heranrückenden Revolutionstruppen abtrat.



3 | Hans (Johann) ROTTENHAMMER: *Tellus bittet Jupiter um die Rettung der Erde*, signiert und mit „1604“ datiert. Ölmalerei auf Kupfertafel, 39 × 54,5 cm. Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 284

### Rottenhammers drei bzw. vier Gemälde

Nicht weniger beredt in ihrer Argumentation gegen Venedigs rücksichtslose Wasserpolitik als die schriftlich überlieferten zeitgenössischen Kritiken ist auch die Bildaussage – so mein hier zur Diskussion gestellter Vorschlag – von drei Gemälden, die der Maler Hans (Johann) Rottenhammer (1564?–1625) 1604 geschaffen hat. Diese hatten – sollte die hier vorgetragene Kontextualisierung zutreffen – als Käufer (oder Auftraggeber?) jene Kritiker des venezianischen *Taglio di Porto Viro*-Projektes als Adressaten, die sowohl in der „Biberrepublik“ selbst wie in den Anrainerstaaten zahlreich anzutreffen waren.

Sehr wahrscheinlich kann man zu dieser Werkgruppe ein 1610/11 in Augsburg erwähntes, aber nicht überliefertes Gemälde Rottenhammers ebenfalls hinzuzählen – wenn dieses jedoch erst in Augsburg gemalt worden sein sollte, dann nur ikonographisch und nicht ikonologisch.

Die drei angesprochenen Gemälde von 1604 schuf Rottenhammer jedoch in Venedig – das Entstehungsjahr und der Entstehungsort sind für uns wichtig. Eines davon hängt heute in Berlin (Abb. 2) und es trug – wie das fast identische Gemälde in Den Haag (Abb. 3) – bisher den Titel *Sturz des Pha-*

*ethon*. Anlässlich meiner Bearbeitung des Berliner Bestandskatalogs der deutschen Gemälde des 17. Jahrhunderts (2020)<sup>11</sup> habe ich einen neuen Bildtitel vorgeschlagen, der zum einen auf einer genauen Lesart der Bild- und Textquellen beruht, auf die die Darstellung rekurriert, und zum anderen eine Interpretation verfolgt, die eine 2008 wie nebenbei vorgetragene Anregung von Thomas Fusenig aufgreift.<sup>12</sup> Das Betiteln von Werken der bildenden Kunst birgt ja immer die hermeneutische Problematik, ja hermeneutische Falle, bereits mit einer Benennung einen Rahmen für mögliche Interpretationen geschaffen zu haben, durch den andere Deutungsansätze erst einmal ausgeblendet werden. Beispielsweise wird in der christlichen Kunst mit dem oft pauschal eingesetzten Titel *Kreuzigung Christi* ignoriert, dass zahlreiche Kreuzigungsdarstellungen explizit einen bestimmten Vers des biblischen Ereignisses thematisieren, ja mitunter nur eine Zeile des biblischen Textes. Ein solcher Interpretationsrahmen, man könnte auch von einem Interpretationskorsett sprechen, ist bei unserer kleinen Gemäldegroupe von der Hand Rottenhammers auch gegeben.

Richtig ist, dass jeweils eine Szene des Phaethon-Mythos aus Ovids *Metamorphosen* (I,747–779 und II,1–339)<sup>13</sup> dargestellt wurde, doch fokussiert sich Rottenhammer in diesen beiden



5 | Blumen, Insekten und Konchylien, um 1595. Aquarell, Goldhörung, mit Feder beschriftet. In: sog. *Großes Stammbuch* Philipp Hainhofers, 20 × 15,5 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°, 138f.

Schule und dem Umkreis von Joris Hoefnagel (um 1542–1600) zugeschrieben,<sup>50</sup> doch zeigen dessen vergleichbare Werke im Gegensatz zu den eher diffusen, gleichförmig mit einer gepunkteten Manier gearbeiteten Wolfenbütteler Blättern einen präziseren Strich und eine exaktere Ausführung. Auch dessen 1592 von seinem Sohn Jakob (1573–1632/33) in Kupfer gestochene *Archetypa*, die als Vorbild hätten dienen können, kommen als solches kompositionell ebenso nicht in Frage, wenn auch der gepunktet dargestellte Schattenwurf in den Zeichnungen auf eine druckgraphische Vorlage schließen lassen könnte.<sup>51</sup> Vergleicht man hingegen den Stil der beiden großen Schmuckblätter mit weiteren Blättern des *Großen Stammbuchs*, so fällt die Nähe zu folgenden Seiten auf: den beiden Widmungsblättern „Ad Librum“ und „Ad Lectorem“ (Abb. 6),<sup>52</sup> dem Eintrag von Giovanni de' Medici (1567–1621) von 1608 mit einer Bordüre mit verschiedenen Tieren, Fischen und Pflanzen (Abb. 7),<sup>53</sup> dem Eintrag vor dem ersten großen Schmuckblatt von Graf Ludwig Eberhard von Oettingen-Oettingen (1577–1634) vom 26. März 1596 in Padua mit einer Rankenbordüre mit Papageien und anderen Vögeln mit handschriftlichen deutschsprachigen Benennungen (Abb. 8),<sup>54</sup> dem Eintrag nach dem ersten großen Schmuckblatt des Grafen Ludwig I. von Erbach (1579–1643) vom 11. August 1597 in

Siena mit einer Bordüre von Vögeln, ebenfalls mit deutschsprachigen Benennungen,<sup>55</sup> dem Eintrag vor dem zweiten großen Schmuckblatt von Georg Christoph von Urs(ch)enbeck (geb. 1579, verh. 1605) vom 26. September 1596 in Neapel mit einer Rankenbordüre mit verschiedenen Vögeln<sup>56</sup> und dem Eintrag nach dem zweiten großen Schmuckblatt von Bonaventura de Lafont, bei dem es sich vermutlich um Bonaventure de Lafont, 1624 Abt von Louroux (gest. 1647), handelt, von 1608 mit einer Bordüre mit verschiedenen Vögeln.<sup>57</sup> Formal leicht abweichend, aber trotzdem der gleichen Hand zuzuweisen, ist der Eintrag von Johann Christoph II. von Puchheim (1578–1619) vom 26. März 1596 in Padua mit einer Bordüre aus Schmetterlingen und anderen Insekten (Abb. 9).<sup>58</sup>

Die meisten der Blätter tragen demnach Inschriften von zumeist adeligen Kavaliereisenden aus Hainhofers Studienzeit in Italien. Diese sind, außer bei dem leicht abweichenden Blatt mit dem Eintrag von Johann Christoph II. von Puchheim, bereits mit einer Inschriftenrollenkartusche im unteren Inschriftenfeld, in einem Fall (Georg Christoph von Urschenbeck) auch mit einer weiteren Rollenkartusche für Datierung und abgekürztes Motto am oberen Feldrand versehen. Die beiden ältesten Einträge datieren auf den März 1596 in Padua.



6 | Widmungsblatt „Ad Lectorem“, um 1595/1605. Aquarell, Goldhörung, mit Feder beschriftet. In: sog. *Großes Stammbuch* Philipp Hainhofers, 20 × 15,5 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 355 Noviss. 8°, 5

