

*Emilia Kłoda / Alicja Przestalska*

DOI: 10.24425/jwzw.2025.157356

## Das Museum der Fürsten Lubomirski und einer seiner bedeutendsten Kunstschatze – die Zeichnungen von Rembrandt van Rijn

Lebensaufgabe des Bücherliebhabers, Sammlers, Übersetzers und ab 1809 auch Präfekten der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien Graf Józef Maksymilian Graf Ossoliński (1748-1824) war es, eine allen Menschen zugängliche polnische Nationalbibliothek zu schaffen.<sup>1</sup>



Abbildung 1. Jan Kanty Maszkowski, *Józef Maksymilian Ossoliński*,  
erstes Viertel des 19. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand,  
Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum,  
Inventarnummer I.m. 242

---

<sup>1</sup> Hofbibliothek, heute Österreichische Nationalbibliothek.

Im Jahr 1817 gelang es ihm nach jahrelangen Bemühungen, diesen Traum in die Tat umzusetzen. In diesem Jahr genehmigte Kaiser Franz I. sein Projekt einer Familienstiftung, der Errichtung einer öffentlichen Bibliothek mit dem Namen Ossoliński in Lemberg (poln.: *Ustanowienie Familijne Biblioteki Publicznej pod imieniem Ossolińskich we Lwowie*).<sup>2</sup> Dank der kaiserlichen Genehmigung konnte er seine Sammlungen offiziell dem von ihm gegründeten und in Lemberg ins Leben gerufenen Nationalinstitut Ossolineum (poln. *Zakład Narodowy im. Ossolińskich*) übergeben.<sup>3</sup> Ossoliński hatte keine Erben und war sich dessen bewusst, dass er zur Sicherung des Fortbestands dieser Institution Unterstützung benötigte. Er suchte daher einen entsprechenden Partner und Mitarbeiter, der seine Mission fortführen konnte. Nach einigen Jahren der Suche entschied er sich dazu, diese überaus bedeutsame Aufgabe Fürst Henryk Lubomirski anzuvertrauen – einem Mann, der sich durch große Tugend auszeichnete, ein erfahrener Sammler war und sich als aufrichtiger Patriot der polnischen Tradition und Kultur verpflichtet fühlte.

Voraussetzung für den Abschluss eines entsprechenden Vertrags war jedoch die Begründung eines Majorats, das die Stiftung sowohl vor Ansprüchen der Erben als auch vor der Aneignung durch staatliche Verwaltungsbehörden schützen sollte, wobei letzteres am wichtigsten war, da das Nationalinstitut Ossolineum im Privatbesitz bleiben sollte.

Am 25. Dezember 1823 unterzeichnete Graf Józef Maksymilian Ossoliński in Wien eine Vereinbarung mit Fürst Henryk Lubomirski, aufgrund derer letzterer seine Sammlungen dem Nationalinstitut Ossolineum übergab. In § 2 dieser Vereinbarung wurde festgelegt, „dass dieser Teil der Bestände des Ossolineums sowie die sich darin befindlichen Gegenstände für immer unter der Bezeichnung *Musaei Lubomirsciani* firmieren werden.“<sup>4</sup> Von diesem Zeitpunkt an waren die Bibliothek

<sup>2</sup> Der Gründungsakt wurde am 18. Oktober 1816 schriftlich fixiert und dem Kaiser vorgelegt, dieser genehmigte ihn am 4. Juni 1817. Dieses Datum gilt daher als der offizielle Beginn des Wirkens und Bestehens des Nationalinstituts Ossolineum.

<sup>3</sup> „Alle meine gedruckten Bücher, Manuskripte, Sammlungen von Stichen, Karten, Medaillen, Gemälden, Statuen, mit einem Wort alles, was mit Kunst und Wissenschaft zu tun hat und sich nach meinem Tod in meinem Besitz befindet, vermache und widme ich der Gründung einer öffentlichen Bibliothek in der Hauptstadt Galiziens, in Lemberg“, zitiert nach: Wilhelm Bruchnalski, *Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące* [Das Nationalinstitut Ossolineum sowie dieses betreffende Gesetze, Privilegien und historische Ereignisse], Lwów 1928, § 1, S. 73.

<sup>4</sup> Vereinbarung zwischen Graf Ossoliński und Fürst Henryk Lubomirski, Wien, 25. Dezember 1823, vgl. Bruchnalski, *Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące*, Lwów 1928, § 2, S. 199.



Abbildung 2. Józef Kreutzinger, *Henryk Lubomirski*, um 1797, Gouache auf Elfenbein, Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Inventarnummer I.m. 58

und das Museum integrale Bestandteile der Stiftung. Die Bestimmungen dieser Vereinbarung garantierten auch die Dauerhaftigkeit der getroffenen Entscheidungen – Objekte, die einmal der Stiftung zugeeignet und inventarisiert waren, konnten weder vom Schenker noch von dessen Nachfolgern zurückverlangt werden. Kaum ein Monat später, am 15. Jänner 1824, wurden die Bestimmungen der Vereinbarung in zwei weiteren Dokumenten, einem Kodizill und einem Zusatzakt, präzisiert. Mit diesen wurden zwei voneinander unabhängig Leitungspersonen bestimmt, ein wirtschaftlicher Kurator, der über das von Ossoliński nach seinem Tod zum Erhalt der Stiftung hinterlassene Vermögen wachen sollte, sowie ein literarischer Kurator, der die Aufsicht und Betreuung über alle im Ossolineum verwahrten Sammlungen innehaben sollte. Letzterer war auch maßgeblich entscheidend für die Auswahl des Leitungsgremiums und der Mitarbeiter der Institution. Interessanterweise waren diese beide Funktionen ausschließlich Männern aus den in der Vereinbarung namentlich genannten Familien vorbehalten, Frauen hingegen waren von einer Übernahme dieser Ämter ausgeschlossen.

Henryk Lubomirski wurde zum ersten literarischen Kurator und verpflichtete sich gleichzeitig dazu, dem Ossolineum seine „Sammlungen von Büchern, Medaillen, Gemälden und Antiquitäten“ zu übergeben.<sup>5</sup> Den genauen Standort des Museums im Gebäude des Ossolineums konnte er selbst wählen, allerdings unter der Bedingung, dass er selbst die Kosten für die Umgestaltung der Räumlichkeiten tragen würde. Und so geschah es auch: Das Lubomirski-Museum wurde neben der Bibliothek in Lemberg eingerichtet, für die Ossoliński eigens die einstigen Klostergebäude der beschuhten Karmelitinnen sowie die einstige Kirche der heiligen Agnes erwarb.<sup>6</sup>

Die ersten Sammlungen für Bibliothek und Museum wurden der Stiftung von deren Gründern selbst geschenkt. Diese übergaben Objekte, die entweder bereits vor der Gründung der Institution Teil ihrer Sammlungen gewesen waren, oder Gegenstände, die mit dem Ziel erworben worden waren, die Sammlungen des Museums zu erweitern. Diese Objekte bezeichnen wir heute als der Gründungssammlung zugehörig. Die Bestände wurden nach folgendem Schema klassifiziert: Sämtliche Drucke, Karten und Handschriften von Ossoliński und Lubomirski wurden der Bibliothek zugeordnet, Kunstwerke, Medaillen, Münzen sowie sogenannte „Varia“ wurden in die Inventarlisten des Museums eingetragen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Sammlung von Józef Maksymilian Ossoliński erst nach dessen Tod im Jahr 1826 im Gebäude des Ossolineums eintraf. Diese Sammlung wurde von Gwalbert Pawlikowski inventarisiert und auch von diesem von Wien nach Lemberg gebracht. Der erste offizielle schriftliche Eintrag bezüglich der Übergabe der Sammlungen von Henryk Lubomirski war die Schenkungsurkunde der Medaillen- und Münzsammlung, die im Oktober 1826 unterzeichnet wurde.<sup>7</sup> Von Beginn an wurde die von Ossoliński geschaffene Stiftung von den Polen sehr gut aufgenommen, rasch wurde sie auch zu einem bedeutsamen Ort in Galizien beziehungsweise in Lemberg.<sup>8</sup>

In der Folge wurden dem Museum zahlreiche Schenkungen zuteil. Auf diese Weise wurden die Sammlungen sukzessive erweitert. In den ersten Jahren seines Bestehens wurde der gesamte Museumsbestand inventarisiert und entsprechend

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Die tatsächliche Renovierung sowie Erweiterung des Gebäudes um einen Gebäudeflügel dauerten bis 1854.

<sup>7</sup> Schenkungsakt bezüglich einer numismatischen Sammlung von Henryk Lubomirski an das Nationalinstitut Ossolineum, Lwów, Oktober 1826, vgl. Bruchnalski, *Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące*, Lwów 1928, S. 335.

<sup>8</sup> Seit 1827 führt das Nationalinstitut Ossolineum nach dem Willen seines Gründers auch einen Verlag.

dem Charakter der jeweiligen Objekte in zwölf Abteilungen untergliedert, beispielsweise die Numismatische Abteilung, Gemälde, Graphiken, Skulpturen und Kunstwerke, Antike, Waffen sowie Varia. Auch wurde ein alphabetisches Verzeichnis der Stifter erstellt. In den darauffolgenden Jahrzehnten erhielt das Museum weiterhin zahlreiche bedeutende Nachlässe. Viele Mitglieder aristokratischer Familien sowie bekannte Persönlichkeiten aus dem Kulturleben, beispielsweise Aleksander Fredro oder Wincenty Pol, übergaben dem Ossolineum wertvolle Objekte, zumeist Familienporträts und historische Erinnerungsstücke. Diese Objekte spiegelten auch die polnische Geschichte wider und erinnerten an Menschen, die die polnische Geschichte geprägt hatten.

Die Sammlungen wuchsen stetig von Jahr zu Jahr, die Umsetzung einer der breiten Öffentlichkeit zugänglichen Dauerausstellung ließ jedoch weiter auf sich warten. Erst gegen Ende der 1860er Jahre begannen die diesbezüglichen Aktivitäten rascher voranzugehen. Jerzy Lubomirski, der Sohn von Henryk, erhielt nämlich im Jahr 1868 von Franz I. die Genehmigung für das Fideikommiss von Przeworsk, mit der die Erbfolge für das Familienvermögen geregelt wurde. Der Vereinbarung mit Ossoliński zufolge war die Familie Lubomirski mit der Bestätigung dieses Fideikommiss zum Erhalt des stetig wachsenden Ossolineums verpflichtet und damit auch dazu, das Lubomirski-Museum jährlich mit einer finanziellen Zuwendung zu unterstützen.

Der Schriftsteller und Maler Edward Pawłowicz (1815-1909) wurde mit der Gestaltung der Ausstellung betraut, er wurde auch Konservator des Museums. Pawłowicz erarbeitete die Aufteilung der Objekte in die einzelnen Säle und legte genau fest, wo genau diese an den Wänden platziert werden sollten. Sein Engagement war so weitreichend, dass er sogar Entwürfe für die Vitrinen zur Präsentation der Sammlungen anfertigte, die dann auch nach seinen Vorstellungen umgesetzt wurden. Er überwachte den gesamten Einrichtungsprozess, was schließlich im Jahr 1870 zur Eröffnung der ersten Ausstellungsräumlichkeiten führte. Da in diesem Zeitraum laufend neue Objekte für die Sammlungen des Museums eintrafen, unter anderem auch eine umfangreiche Waffen- und Rüstungssammlung aus Przeworsk, die den Grundstein für eine beeindruckende Waffenkammer bildete, wurde der Ausstellungsbereich sukzessive erweitert. Diese Entwicklung dauerte bis zum Jahr 1873 fort.

Nach und nach begann sich das Museum mit Leben zu füllen. Die Dauerausstellung wurde größer und größer, die Sammlungen wurden laufend erweitert,

die Besucherzahl stieg kontinuierlich an. Kataloge und Museumsführer wurden herausgegeben, und es wurden auch zunehmend mehr Personen im Museum angestellt. Ende des 19. sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchlebte das Ossolineum eine verhältnismäßig stabile Phase in seiner Geschichte. Trotz des Kriegsgeschehens in Lemberg in der Zeit von 1918 bis 1920 setzte das Museum sein Wirken ohne Unterbrechung fort. Als die größten Probleme in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erwiesen sich jedoch die fehlenden finanziellen Mittel für die Konservierung der Bestände sowie für den Ankauf neuer Objekte.

Zum Zusammenbruch für alle kam es jedoch im September 1939, als Lemberg in die sowjetische Besatzungszone fiel. Die Bezeichnungen der Institutionen wurden geändert: Die Stiftung wurde zum „Institut Ossolineum“ beziehungsweise zum „Kultur- und Bildungs-Kombinat Ossolineum“, und das Lubomirski-Museum wurde zum „Museum Ossolineum“.<sup>9</sup> Anfang 1940 wurden Bibliothek und Museum in die Ukrainische Akademie der Wissenschaften eingegliedert. Am 8. Mai 1940 wurde das Museum endgültig geschlossen, und die Sammlungen des Ossolineums wurden in ukrainische Institutionen verbracht. Nach der Besetzung von Lemberg durch das nationalsozialistische Deutschland im Jahr 1941 wurde das Ossolineum zu einer Abteilung der Staatsbibliothek Lemberg. Während dieser Zeit dienten Objekte aus den Sammlungen vor allem zur Ausstattung der von den deutschen Besatzern in Beschlag genommenen Räumlichkeiten.

Der Kunsthistoriker und Kurator des Museums Prof. Mieczysław Gębarowicz wachte in dieser Zeit schützend über das Museum. 1943 wurde er im Geheimen auch zum Direktor des Ossolineums ernannt.<sup>10</sup> Als sich im Jahr 1944 neuerlich ein Frontwechsel abzeichnete, versteckte Mieczysław Gębarowicz heimlich einen Teil der wertvollsten Bestände in deutschen Transporten, mit denen Kunstwerke aus Lemberg in den Westen gebracht wurden. Ein Teil davon gelangte unter anderem nach Krakau, ein anderer nach Adelin (das heutige Zagrodno in Niederschlesien), wo sie nach dem Krieg wiederaufgefunden wurden.<sup>11</sup> Im Juli 1944

<sup>9</sup> Beata Długajczyk / Leszek Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823 – 1940* [Das Lubomirski-Museum 1823 – 1940], Wrocław 2019, S. 549-550.

<sup>10</sup> Mieczysław Gębarowicz wurde am 21. April 1943 vom letzten literarischen Kurator des Ossolineums, Fürst Andrzej Lubomirski, dem Enkel von Henryk Lubomirski, zum Direktor ernannt.

<sup>11</sup> Die 1944 von den Deutschen aus Lemberg evakuierten Bestände des Ossolineums wurden 1945 in Adelin von Mitarbeitern der Jagiellonen-Bibliothek Krakau und der Nationalbibliothek aufgefunden. Sie wurden in Warschau aufbewahrt und im Jahr 1947 dem Ossolineum in Wrocław übergeben, vgl. Długajczyk / Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823 – 1940*, Wrocław 2019, S. 569.

wurde Lemberg neuerlich von der Roten Armee besetzt, das Ossolineum wurde zum Sektor II der Lemberger Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen Sowjetrepublik.<sup>12</sup>

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sowie nach den neuen Grenzziehungen in Europa lag Lemberg nun nicht mehr in Polen, sondern in der Ukrainischen Sowjetrepublik. Daher beschloss man 1946, den Sitz des Ossolineums nach Breslau zu verlegen. Bemerkenswerterweise fand es neuerlich seinen Platz in einem einstigen Kloster, das sich ehemals im Besitz des Ordens der Kreuzherren mit dem Roten Stern befunden hatte.<sup>13</sup>



Abbildung 3. Innenhof des Ossolineums (Foto: Mirosław Koch)

Jedoch gelangte nur ein kleiner Teil der Bestände der Stiftung nach Breslau, etwa 27 % der Bibliotheksbestände und lediglich etwa 4 % der Museumsbestände. Alle weiteren Objekte blieben in Lemberg und wurden unter den zahlreichen neu organisierten Kultureinrichtungen der sich nun in der Ukrainischen Sowjetrepublik befindlichen Stadt aufgeteilt.

<sup>12</sup> Długajczyk / Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823 – 1940*, S. 565.

<sup>13</sup> Die Gebäude gehörten ursprünglich dem Orden der Kreuzritter mit dem Roten Stern. Nach der Auflösung des Ordens im Jahr 1811 wurden die Gebäude vom St.-Matthäus-Gymnasium genutzt, das sich bis 1945 in Wrocław befand.

In dieser neuen Wirklichkeit war es in dem nun in Breslau befindlichen Institut lediglich möglich, eine Bibliothek sowie einen Verlag aufzubauen. Ab 1953 gehörten diese beiden Einrichtungen der Polnischen Akademie der Wissenschaften an. Das Museum wurde hingegen zu zwei Abteilungen der Bibliothek umgestaltet, in das Numismatisch-Sfragistische Kabinett und das Graphische bzw. Ikonographische Kabinett.<sup>14</sup>

Trotz dieser veränderten Situation wurden die Museumssammlungen weiterhin kontinuierlich erweitert und wissenschaftlich bearbeitet. Die Objekte waren sowohl in den Lesesälen als auch in dem vom Nationalinstitut Ossolineum gestalteten Ausstellungen für die Öffentlichkeit zugänglich. Als allgemein bekannt wurde, dass das Ossolineum seine neue Heimstatt endgültig in Wrocław gefunden hatte, wurden ihm neue Schenkungen zur Erweiterung seiner Sammlung zuteil. Weitere Meilensteine in der Geschichte des Ossolineums und des Museums waren die Verabschiedung des Gesetzes über die Stiftung des Nationalinstituts Ossolineum vom 5. Jänner 1995<sup>15</sup>, mit dem alle einstigen Bestimmungen von J. M. Ossoliński anerkannt wurden, darunter auch die Vereinbarung mit H. Lubomirski von 1823, sowie die Novelle des Gesetzes vom 11. Mai 2007<sup>16</sup>, mit der die Wiedererrichtung des Museums der Fürsten Lubomirski im Rahmen des Nationalinstituts Ossolineum bestimmt wurde.

Heute führt das Museum der Fürsten Lubomirski sein Wirken bezüglich der Sammlung, deren wissenschaftlicher Bearbeitung sowie der Vermittlung von Kunstwerken, Münzen und historischen Erinnerungsstücke fort. Es bewahrt zudem die Erinnerung an dessen Gründungspersönlichkeiten sowie allen, die zur Erhaltung des mittlerweile über zweihundertjährigen Bestehens dieser Institution beigetragen haben. Die einstigen Sammlungen werden laufend durch Neuerwerbungen und Schenkungen erweitert. Zudem arbeitet das Museum auch mit zeitgenössischen Künstlern zusammen und pflegt bisweilen einen Dialog zwischen den neuesten Kunstwerken und den einstigen Sammlungen in Lemberg, die örtlich für immer von den nunmehrigen Beständen getrennt sind.

---

<sup>14</sup> Seit 2016 führen diese Abteilungen die Bezeichnungen „Abteilung für Numismatik und historische Erinnerungsstücke“ sowie „Abteilung für Kunst“.

<sup>15</sup> Gesetz vom 5. Jänner 1995 über die Stiftung „Zakład Narodowy imienia Ossolińskich“, Gesetzblatt 1995, Nr. 23, Pos. 121.

<sup>16</sup> Gesetz vom 11. Mai 2007 über eine Änderung des Gesetzes über die Stiftung „Zakład Narodowy imienia Ossolińskich“, Gesetzblatt 2007, Nr. 112, Pos. 768.



Abbildung 4. Bolesław Chrobry, Denar des Typs „PRINCES POLONIE“, Münzstätte Posen, ca. 1000-1005 n. Chr., Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Inventarnummer C 16808, Münze aus der Sammlung von Filip Wartacz, Erwerb im Dezember 2024

Heute ist das Museum mit einer neuen Herausforderung konfrontiert, mit der Errichtung eines neuen Gebäudes, in dem nach fast 90 Jahren neuerlich eine Dauerausstellung gezeigt werden wird. Auch Räumlichkeiten für zahlreiche Wechselausstellungen sind vorgesehen. Interessanterweise wird es auch das erste Museumsgebäude in Wrocław sein, das nach dem Zweiten Weltkrieg neu errichtet werden wird.

Zweifelsohne gehören die Graphiken von Rembrandt, die aus der Sammlung des Museumsgründers Fürst Henryk Lubomirski stammen, zu den besonderen Kunstschätzen der heutigen Sammlung des Museums der Fürsten Lubomirski. Deren Geschichte ist mit der komplexen Geschichte des Museums untrennbar verbunden. Ihnen ist der nun folgende Teil dieses Artikels gewidmet, in dem wir uns zum einen mit der faszinierenden Geschichte der Entstehung von musealen Sammlungen befassen sowie zum anderen den Fragen nachgehen, mit denen die Kuratoren der Sammlungen heute konfrontiert sind. Diese betreffen sowohl die Herkunft der Graphiken als auch deren Zuschreibung zu einzelnen Künstlern – Fragen, deren genaue Beantwortung bis heute von Geheimnissen umhüllt bleiben.

Die Provenienz der Zeichnungen von Rembrandt ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Möglicherweise wurden diese Werke auf Papier – im Gegensatz zu den

Gemälden, die zum großen Teil aus Familienbesitz stammen<sup>17</sup> – von Henryk Lubomirski persönlich erworben. Er unternahm zahlreiche Reisen, und es ist bekannt, dass er einige Gemälde und Zeichnungen in Wien erworben hat.<sup>18</sup>

Als *terminus ante quem* für die Sammlung der Zeichnungen von Rembrandt gilt das Jahr 1837. Auf dieses Jahr datiert das erste Verzeichnis der Zeichnungen, das vom Künstler und Kurator Kajetan Kielisiński erstellt wurde.<sup>19</sup> Henryk Lubomirski war zu diesem Zeitpunkt 60 Jahre alt und lebte auf seinem Schloss in Przeworsk. Es ist naheliegend, dass er eine systematische Ordnung seiner Sammlung anstrebte und dafür einen fachkundigen Experten hinzuzog. Kajetan Kielisiński erstellte ein Verzeichnis der Originalzeichnungen bedeutender italienischer, deutscher, französischer und englischer Meister aus dem Besitz von Fürst Henryk Lubomirski und resümierte seine Einschätzung der Sammlung folgendermaßen: „Was die Handzeichnungen betrifft, so kann ich Eurer Durchlaucht getrost sagen, dass Ihre Sammlung die einzige in Galizien ist.“ Zu diesem Zeitpunkt wurden etwa 30 Zeichnungen Rembrandt zugeschrieben. Auch in den historischen Inventarbüchern des Museums in Lemberg wurde diese Zuschreibung dokumentiert.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Bożena Figiela, *Henryk Lubomirski (1777-1850) – kolekcjoner, kurator Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, założyciel Muzeum im. Lubomirskich* [Henryk Lubomirski (1777-1850) – Sammler und Kurator des Nationalinstituts Ossolineum sowie Gründer des Lubomirski-Museums], in: Kamila Kludkiewicz / Michał Mencfel (Hg.) *Miłośnictwo rzeczy: studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX w.* [Über die Liebe zu Dingen: Studien zur Geschichte des Sammelns in Polen im 19. Jahrhundert], Warszawa 2014, S. 136-222; Bożena Figiela, *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich* [Die Sammlung aus Przeworsk in der Sammlung des Nationalinstituts Ossolineum. Geschenke von Henryk und Jerzy Lubomirski], in: *Czasopismo Instytutu Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego* 3, 2017, S. 86-120.

<sup>18</sup> Mieczysław Radojewski, *Zbiory graficzne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich* [Die Graphiksammlung im Nationalinstitut Ossolineum], in: *Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* 7, 1972, S. 163-207; Christof Metzger (Hg.), *Albrecht Dürer*, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien, 20. 9. 2019 – 6. 1. 2020, München – London – New York 2019, S. 64; Emilia Kłoda, *Utracone „Dürery” z kolekcji Muzeum Lubomirskich* [Die verlorenen Werke von Dürer aus der Sammlung des Lubomirski-Museums], in: *Cenne/bezcenne/utracone* 1/102-2/103, 2023, S. 28.

<sup>19</sup> Katalog dzieł sztuki plastycznej z kolekcji Henryka Lubomirskiego w Przeworsku wykonany przez Kielisińskiego 1837 [Katalog der Kunstwerke aus der Sammlung von Henryk Lubomirski in Przeworsk, erstellt von Kielisiński im Jahr 1837], Zentrales Historisches Staatsarchiv der Ukraine in Lemberg, Archivfond: Lubomirski, 1586-1939, Sign. f. 835, op. 1, Nr 75 (Mikrofilm im Archiv Alter Akten in Warschau, Heft: 11; Position 122; Spule 7).

<sup>20</sup> *Inwentarz Rycin* [Verzeichnis der Stiche], Bd. 1-3; *Inwentarz Rycin i Rysunków ręcznych Muzeum Lubomirskich* [Verzeichnis der Stiche und Handzeichnungen des Lubomirski-Museums], W. Stefanyk-Nationalbibliothek der Ukraine in Lemberg, Signaturen digitaler Versionen: DE-21571, DE-22390, DE-23733, DE-23734, <https://dbs.ossolineum.pl/kzc/> (Zugriff: 27. Juni 2025).

Eine kritische Auseinandersetzung mit den Werken begann jedoch erst, als diese einem breiteren wissenschaftlichen Publikum zugänglich wurden. Die internationale Rezeption der Zeichnungen wurde maßgeblich von Friedrich Winkler initiiert, der sie 1927 in einem Beitrag in der renommierten Fachzeitschrift *Old Master Drawings* erwähnte.<sup>21</sup> Eine der bedeutendsten Publikationen zu dieser Thematik ist eng mit Wien verbunden, der *Catalogue raisonné* von Otto Benesch, Kustos der Graphischen Sammlung und späterer Direktor der Albertina.<sup>22</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Zeichnungen von Rembrandt aus dem Museum der Fürsten Lubomirski in Polen<sup>23</sup> und in zahlreichen weiteren Ländern<sup>24</sup> in einigen Ausstellungen gezeigt. Zahlreiche Forscherinnen und Forscher haben sich im Laufe der Zeit kritisch mit den Werkzuschreibungen von Otto Benesch auseinandergesetzt und andere Zuschreibungen vorgenommen.<sup>25</sup>

Die Zuschreibungen unterliegen einem kontinuierlichen Wandel – ein Phänomen, das sich sowohl im Hinblick auf Gemälde als auch auf Radierungen in Rembrandt-Sammlungen weltweit beobachten lässt. Neue Erkenntnisse und Entdeckungen führen regelmäßig zu Um- bzw. Rückzuschreibungen. Technische Analysen wie beispielsweise die Untersuchung von Wasserzeichen können insbesondere bei Fälschungen oder späteren Kopien entscheidende Hinweise liefern.<sup>26</sup> Die Abgrenzung zwischen den Arbeiten Rembrandts und jenen seiner

<sup>21</sup> Friedrich Winkler, *The Collection of Dürer Drawings at Lemberg* [Die Sammlung von Dürer-Zeichnungen in Lemberg], in: *Old Master Drawings* 2/6, 1927, S. 15-19.

<sup>22</sup> Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* [Rembrandt-Zeichnungen], Bd. 1-6, London 1954- 1957.

<sup>23</sup> Maria Mrozińska / Maria Sawicka, *Rembrandt i jego krąg. Rysunki – grafika* [Rembrandt und sein Kreis. Zeichnungen und Graphik], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1956; Justyna Kozak / Anna Kozak, *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich* [Die wertvollsten Meisterzeichnungen aus polnischen Sammlungen], Warszawa 1980; Stanisław Kozak, *Rembrandt i niderlandzcy mistrzowie rysunku (XV-XVII w.)* [Rembrandt und die niederländischen Meister der Zeichenkunst (15.–17. Jahrhundert)], Wrocław 1998; Anna Kozak / Antoni Ziemia (Hg.), *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich* [Kunst kostbarer als Gold. Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken europäischer Meister aus polnischen Sammlungen], Warszawa 1999.

<sup>24</sup> *100 of the finest drawings from Polish collections* [100 der schönsten Zeichnungen aus polnischen Sammlungen], Heim Gallery, London 1980; Waldemar Baraniewski, *Zeichnungen alter Meister aus polnischen Sammlungen*, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1981; *Master European Drawings from Polish Collections* [Meisterwerke europäischer Zeichnungen aus polnischen Sammlungen], Washington 1993.

<sup>25</sup> Anna Kozak, *Rembrandt – nie Rembrandt. O przypisywaniu rysunków Rembrandta i jego uczniów* [Rembrandt – kein Rembrandt. Über die Zuschreibung von Zeichnungen Rembrandts und seiner Schüler], in: Anna Kozak / Joanna A. Tomicka (Hg.), *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, Warszawa 2009, S. 16-21.

<sup>26</sup> Ernst van de Wetering, *Rembrandt Research Project*, in: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Rembrandt-Research-Project/> (Zugriff: 27. Juni 2025); Nancy Ash / Shelley Fletcher, *Watermarks in Rembrandt's prints* [Wasserzeichen in den Drucken Rembrandts], Washington 1998.

Schüler gestaltet sich jedoch oft als noch schwieriger, da alle in derselben Werkstatt mit denselben Materialien – Papier, Tinte, Pinseln und Federn – arbeiteten. Holm Bevers vom Kupferstichkabinett Berlin schreibt hierzu:

„Die Verwechslung von Originalarbeiten Rembrandts mit Zeichnungen anderer Künstler geht auf den Werkstattbetrieb des Meisters zurück. Rembrandt hatte von den 1639er bis zu den 1660er Jahren zahlreiche Schüler und Mitarbeiter, die namentlich bekannt sind, ungefähr 50 weitere bleiben anonym. Rembrandt legte ihnen eigenhändige Blätter vor, die sie kopieren mussten. [...] Viele Arbeiten von Schülern blieben bei Rembrandt und wurden zusammen mit seinen eigenen Blättern in Mappen und Alben aufbewahrt.“<sup>27</sup>

Zahlreiche dieser Zeichnungen wurden später unter dem Namen Rembrandts veräußert. Für Kuratorinnen und Kuratoren stellt diese Situation eine erhebliche wissenschaftliche Herausforderung dar.

Als das bedeutendste Projekt, das den Forschungsstand in Polen vereinte, gilt eine Ausstellung mit dazugehörigem Katalog aus den Jahren 2006 bis 2009.<sup>28</sup> Darin wurden alle Rembrandt zugeschriebenen Werke in polnischen Sammlungen analysiert. Der Forschungsstand unterliegt jedoch einem kontinuierlichen Wandel. Zu den aktuellsten Publikationen über Rembrandts zeichnerisches Œuvre zählt das Werk *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*<sup>29</sup>. Zahlreiche Zeichnungen, die in der Forschung bislang Rembrandt zugeschrieben wurden, finden in dieser Edition keine Berücksichtigung mehr, wobei Begründungen für die Aberkennung der Autorschaft ausbleiben. Parallel dazu schrieb Achim Gnann (Albertina in Wien) Rembrandt neuerlich mehrere Zeichnungen zu, was der Diskussion um die Zuschreibungen eine neue Dynamik verlieh.<sup>30</sup>

Ein wesentlicher Aspekt der Arbeit mit Kunst auf Papier betrifft konservatorische Anforderungen. Werke auf Papier sind besonders empfindlich: Sie benötigen stabile klimatische Bedingungen und sollten möglichst lichtgeschützt

<sup>27</sup> Holm Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett*, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin 2018, S. 9-10.

<sup>28</sup> Anna Kozak / Joanna A. Tomicka (Hg.), *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich* [Rembrandt. Katalog. Zeichnungen und Radierungen in polnischen Sammlungen], Warszawa 2009.

<sup>29</sup> Erik Hinterding / Peter Schatborn, *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*, Köln 2019.

<sup>30</sup> Achim Gnann, *Rembrandt. Landschaftszeichnungen*, Petersburg 2021.

gelagert werden. Jede, selbst die geringfügigste Lichtbelastung, kann langfristige Veränderungen hervorrufen. Aus diesem Grund können die Originalzeichnungen nicht dauerhaft ausgestellt werden. Im Museum der Fürsten Lubomirski werden Werke Rembrandts daher im Rahmen von Sonderausstellungen gezeigt, zuletzt im Jahr 2019 (*Rembrandttage in Ossolineum – Radierungen*<sup>31</sup>) sowie im Jahr 2024 (Jubiläumsausstellung *Nicht/Eindeutige Geschichte. 200 Jahre Museum der Fürsten Lubomirski– Zeichnungen*<sup>32</sup>). Eine neuerliche Präsentation der Originalwerke ist möglicherweise erst nach 2029 geplant. In diesem Jahr soll das neue Museumsgebäude in Wrocław fertiggestellt worden sein. In der Zwischenzeit müssen die Werke im Depot „ruhen“ und können lediglich in Form von Reproduktionen bewundert werden. Im Jahr 2025 wurden Reproduktionen der Werke im Rahmen einer Ausstellung im Wissenschaftlichen Zentrum der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien gezeigt. Im Folgenden werden die in dieser Ausstellung gezeigten Zeichnungen genauer beschrieben.

Eine erste Gruppe bilden intime Familienszenen, die häufig als die frühesten Werke Rembrandts der Sammlung Lubomirski betrachtet werden. Ab etwa 1635 begann Rembrandt mit der Anfertigung von Figuren- und Genrestudien. Besonders häufig skizzierte er Frauen und Kinder, unter anderem seine Gattin Saskia und die gemeinsamen Kinder. Diese Blätter sind kleinformatig; vermutlich bildeten sie ursprünglich Teile größerer sogenannter Musterblätter, die sorgfältig komponiert waren und als Vorlagenmaterial dienten. Viele dieser Blätter wurden später von Kunsthändlern zerschnitten. In historischen Inventaren verschiedener Sammler werden zahlreiche Genreszenen von Rembrandt dieser Art erwähnt.

Im Museum der Fürsten Lubomirski befindet sich eine charakteristische Darstellung einer *Frau mit Kind* (um 1635, Rötel, 17,8 × 12,8 cm, Inventarnummer I.r.o. 689), die eindeutig Rembrandt zugeschrieben wird.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> *Dni Rembrandta w Ossolineum* [Rembrandttage im Ossolineum], 28. bis 30. Juni 2019, <https://muzeumksiazatlubomirskich.ossolineum.pl/wystawy/dni-rembrandta-w-ossolineum/> (Zugriff: 29. Juli 2025).

<sup>32</sup> Emilia Kłoda, *Rembrandty w Muzeum Książąt Lubomirskich* [Werke von Rembrandt im Museum der Fürsten Lubomirski], in: *Historia nie/oczywista. 200 lat Muzeum Książąt Lubomirskich, Katalog wystawy* [Nicht/Eindeutige Geschichte. 200 Jahre Museum der Fürsten Lubomirski], 9. März bis 30. Juni 2024, Wrocław 2024, S. 58-61; Ausstellung: *Nicht/Eindeutige Geschichte. 200 Jahre Museum der Fürsten Lubomirski*, <https://muzeumksiazatlubomirskich.ossolineum.pl/wystawy/historia-nie-oczywista-200-lat-mkl/> (Zugriff: 29. Juli 2025).

<sup>33</sup> Hintertding / Schatborn, *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*, Z272.



Abbildung 5. Rembrandt van Rijn, *Frau mit Kind*, um 1635, Rötel,  
Museum der Fürsten Lubomirski,  
Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Inventarnummer I.r.o. 689

Schatborn zufolge zeichnete der Künstler insbesondere die Gesichter mit großer Sorgfalt, die unteren Partien der Figuren wurden hingegen zunehmend skizzenhaft gestaltet. Die Konturen bestehen zumeist aus nebeneinander gesetzten Linienbündeln, häufig mit deutlich unterschiedlichen Charakteristika.<sup>34</sup> Häufig nutzte Rembrandt Rötelkreide. Vergleichbare Skizzen mit diesem Medium befinden sich heute in Sammlungen von Museen in Amsterdam, London und Paris.<sup>35</sup>

Die nächste Zeichnung dieser Gruppe (*Zwei Frauen mit Kind am Kamin*, um 1636, Rötel, 17,7 × 13,2 cm, Inventarnummer I.r.o. 690) weist große Ähnlichkeit zur vorherigen auf, wird jedoch im Katalog von Hinterding und Schatborn nicht erwähnt. Die Forschung erkennt den zentralen Unterschied zwischen Rembrandt und seinen Schülern insbesondere in der Darstellung von Lichtwirkung und

<sup>34</sup> Ebd., S. 18.

<sup>35</sup> Ebd., *passim*.

Plastizität.<sup>36</sup> Es geht dabei wesentlich um den gezielten Einsatz von Licht als gestalterisches Mittel zur Modellierung der Fläche. Diese Qualitäten lassen sich in der betreffenden Zeichnung deutlich erkennen. Die Linien erzeugen Schattenzonen und somit eine Lichtwirkung, welche die Dreidimensionalität der dargestellten Figuren unterstreicht. Vor diesem Hintergrund erscheint es gerechtfertigt, die Zeichnung als ein Original Rembrandts zu betrachten.<sup>37</sup>

Auch die dritte Zeichnung in Röteln zeigt eine intime Szene mit einer weiblichen Figur (*Alte Frau mit Brille und Buch*, um 1643, Röteln, 16,2 × 12,7 cm, Inventarnummer I.r.o. 697). Das Gesicht der Frau ist mit bemerkenswerter Präzision und Sorgfalt gezeichnet. Die Schraffuren dienen der Modellierung plastischer Formen und erzeugen eine überzeugende Lichtillusion. Darüber hinaus ist Rembrandts Fähigkeit zur Darstellung emotionaler Zustände erkennbar: Die Frau wirkt verärgert – als wäre sie beim Lesen gestört worden. Anna Kozak zufolge ist die Frau in ihre Lektüre vertieft und in Gedanken verloren. Einige Forscher versuchen, eine Verbindung zwischen dieser Zeichnung und anderen Werke von Rembrandt herzustellen – die Argumentation erscheint jedoch wenig überzeugend.<sup>38</sup>

Ältere Frauen zählten zu den bevorzugten Sujets Rembrandts. Die Zeichnung *Alte Frau mit Brille* (nach 1640, Feder, Bistertinte, 9,9 × 8,0 cm, Inventarnummer I.r.o. 696) ist die kleinste Zeichnung der Sammlung – möglicherweise wurde sie ebenfalls aus einem größeren Musterblatt herausgeschnitten.<sup>39</sup> Zwar wird diese Skizze im Katalog von Hinterding und Schatborn nicht aufgeführt, doch lassen sich stilistische Parallelen zu Zeichnungen aus dem Jahr 1646 erkennen, insbesondere hinsichtlich der Spontaneität der fleckig wirkenden Linienführung mit der Rohrfeder (Rembrandt van Rijn, *Sitzende Frau mit Kind*, um 1646, Feder in Braun, 17,8 × 15,4 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inventarnummer 2040-1863<sup>40</sup>).

Die zweite bedeutende Werkgruppe Rembrandts im Museum der Fürsten Lubomirski besteht aus Landschaftszeichnungen. Die eindrucksvollste und zugleich in der Vermittlungsarbeit des Museums am häufigsten eingesetzte Zeichnung ist *Amsterdam – Blick von der Amstel* (um 1640-50, Feder, Bistertinte,

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 20.

<sup>37</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i rycinie w zbiorach polskich*, S. 57.

<sup>38</sup> Ebd., S. 58.

<sup>39</sup> Hinterding / Schatborn, *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*, S. 143.

<sup>40</sup> Ebd., S. 243.

10,9 × 17,7 cm, Inventarnummer. I.r.o. 704)<sup>41</sup> mit einer bemerkenswert ausgewogenen Komposition, in der die Leere als zentrales gestalterisches Mittel genutzt wird. Forschungen führten zur präzisen Lokalisierung des dargestellten Ortes: Es handelt sich um eine Ansicht des Flusses Amstel, entstanden ist sie im Zuge von Rembrandts Studienaufenthalten in Amsterdam.



Abbildung 6. Rembrandt van Rijn, *Amsterdam – Blick vom Fluss Amstel aus*, um 1640-1641, Feder, Bistertinte, Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Inventarnummer I.r.o. 704

Die Zeichnung zeigt das Westufer des Flusses, wo sich zur Zeit Rembrandts eine Kaufmannsgilde sowie eine Siedlung mit Bauernhof und Gasthaus befanden – letzteres diente Kapitänen von Handelsschiffen, die zwischen Amsterdam und Bergen (Norwegen) verkehrten, als Unterkunft. Heute liegt dieser Ort im Zentrum von Amsterdam.<sup>42</sup> Uneinigkeit besteht unter Forschenden hinsichtlich der Identität der im Vordergrund dargestellten Figuren: Zwar könnten es Fischer sein, doch wahrscheinlicher ist, dass es sich um Rembrandts Reisebegleiter handelt – also seine Schüler, von denen einer offenbar sitzt und zeichnet.

<sup>41</sup> Ebd., Z535.

<sup>42</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, S. 62-63.

In der Rembrandt-Forschung wird eine Gruppe kleinformatiger Zeichnungen hervorgehoben, die Stadtansichten in und um Amsterdam darstellen und von Rembrandt mit schwarzer Kreide unmittelbar „nach dem Leben“ ausgeführt wurden. Einige dieser Skizzen wirken sehr schematisch und rasch ausgeführt, zum Beispiel *Amsterdam – Einfahrt in den Hafenskanal bei Rapenburg* aus der Sammlung von Henryk Lubomirski (um 1640-41, Schwarze Kreide, 79 × 153 mm, Inventarnummer I.r.o. 706).<sup>43</sup> Auch hier zeigt sich ein deutlicher Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund, wobei die Details eher angedeutet bleiben. Dennoch gelang es den Forschern, die dargestellten Orte mit hoher Genauigkeit zu identifizieren.

Im Gegensatz dazu schuf Rembrandt auch mit großer Sorgfalt ausgeführte Landschaftszeichnungen. Eine Gruppe solcher Blätter, die auf die Mitte der 1640er Jahre datiert wird, zeichnet sich durch eine besonders detailreiche Ausarbeitung aus – insbesondere im Bereich des dichten Blattwerks. Eine dieser Zeichnungen, die auf den ersten Blick unspektakulär wirken mag, gehört zu den bedeutendsten in der Sammlung des Museums (*Kanal zwischen Sträuchern*, um 1645, Schwarze Kreide, 15,5 × 11,7 cm, Inventarnummer I.r.o. 702).<sup>44</sup> In der Literatur taucht sie unter verschiedenen Titeln auf, etwa: „Bäume an einem Grabenrand mit Eingangstor“ oder „Büsche und Bäume am Wasser“. Die besondere Qualität liegt in der meisterhaften realistischen Darstellung der Natur und den Spiegelungen im Wasserlauf.

Der Großteil der Landschaftszeichnungen Rembrandts lässt sich mit real existierenden Orten in Verbindung bringen. Achim Gnann weist jedoch auf eine ebenso bedeutende Gruppe sogenannter Fantasielandschaften hin, die möglicherweise imaginäre Darstellungen Englands zeigen. Obwohl Rembrandt nie nach England reiste, könnten ihm entsprechende Motive über Druckgraphiken oder Zeichnungen bekannt gewesen sein – oder sie entsprangen seiner eigenen Vorstellungskraft.<sup>45</sup> Ein Beispiel aus dieser Gruppe stellt die Zeichnung *Landschaft mit Bogenbrücke* dar (um 1640-41, Feder, Bistertinte, laviert, 7,9 × 15,3 cm, Inventarnummer I.r.o. 706). Achim Gnann beschreibt dieses Werk in poetischer Sprache: „Durch den ununterbrochenen Puls der Linie, die an keiner Stelle absetzt oder

---

<sup>43</sup> Hinterding / Schatborn, *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*, Z 516.

<sup>44</sup> Ebd., Z520; Slive Seymour, *Rembrandt drawings*, Los Angeles, 2009, 132-133; Achim Gnann, *Rembrandt. Landschaftszeichnungen*, Wien 2021, S. 80, Il. 62.

<sup>45</sup> Gnann, *Landschaftszeichnungen*, S. 30-43.

verlangsamt, um Einzelheiten zu klären, bindet der Künstler alle Bildelemente wie ein Gewebe zusammen.<sup>46</sup> Die Zeichnung wird im Katalog von Hinterding und Schatborn nicht erwähnt, Martin Royaltou-Kisch brachte sie mit der sogenannten Fabritius-Gruppe in Verbindung. Ihre Zuschreibung bleibt offen.<sup>47</sup>

Einige der folgenden Werke wurden inzwischen anderen Künstlern als Rembrandt zugeschrieben – wobei diese Zuschreibungen weiterhin als vorläufig gelten dürfen. Ein prominentes Beispiel ist *Der Triumph des Mordechai* (um 1640-41, Feder, dunkelbraune Bistertinte, 11,6 × 16,6 cm, Inventarnummer I.r.o. 701), das ursprünglich als ein Meisterwerk Rembrandts in die Sammlung aufgenommen wurde. Zunächst galt die Zeichnung als Vorstudie zu Rembrandts gleichnamiger Radierung.<sup>48</sup> Später kamen jedoch Zweifel an der Autorschaft auf. Peter Schatborn schlug vor, das Werk Carl Fabritius (1622-1654), einem Schüler Rembrandts, zuzuschreiben. Diese Zuschreibung bleibt allerdings unsicher, da das erhaltene Œuvre Fabritius' sehr klein ist und noch nicht untersucht wurde.<sup>49</sup> Die künstlerische Laufbahn Fabritius' wurde durch seinen frühen Tod tragisch beendet: Er starb bei der Explosion eines Pulvermagazins in Delft, die einen verheerenden Brand in der Stadt auslöste.<sup>50</sup>

Ein Charakteristikum der Werkstatt Rembrandts ist nicht nur das Kopieren von Kompositionen des Meisters, sondern auch die wiederholte Bearbeitung bestimmter Themen, zum Beispiel kompositionelle Varianten biblischer Geschichten. Es wird vermutet, dass die Schüler innerhalb der Werkstatt ähnliche Aufgaben erhielten, wobei Rembrandts eigene Zeichnungen als Inspirationsquelle dienten. Dennoch entwickelten die Schüler individuelle Kompositionen mit eigenständigen erzählerischen Lösungen. Das Motiv *Susanna und die beiden Alten* wurde vielfach dargestellt – dennoch ist die Komposition der Zeichnung aus der Sammlung Henryk Lubomirski einzigartig (Willem Drost zugeschrieben, *Susanna und die beiden Alten*, um 1653, Rohrfeder, Bistertinte, weiß gehöht, 17,5 × 21,7 cm, Inventarnummer I.r.o. 682). Zwei Männer sind in voyeuristischer

<sup>46</sup> Ebd., S. 37-38.

<sup>47</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i rycinie w zbiorach polskich*, S. 88-89.

<sup>48</sup> Rembrandt van Rijn, *Der Triumph des Mordechai*, Radierung und Kaltnadelradierung, um 1641, National Gallery of Art, <https://artsandculture.google.com/asset/the-triumph-of-mordecai-rembrandt-van-rijn/JQG1mfqf27-Wjw?hl=pl> (Zugriff: 29. Juli 2025).

<sup>49</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i rycinie w zbiorach polskich*, S. 87-88.

<sup>50</sup> *Carel Fabritius*, in: RKD — Netherlands Institute for Art History, <https://rkd.nl/artists/27138> (Zugriff: 29. Juli 2025).

Pose hinter einer Mauer positioniert – eine Inszenierung, die aus heutiger Sicht beklemmend wirken kann.



Abbildung 7. Willem Drost (zugeschrieben), *Susanna und die beiden Alten*, um 1653, Rohrfeder, Bister, Lavierung, Gouache, Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Inventarnummer I.r.o. 682

Aus weiblicher Perspektive lässt sich der unangenehme, beobachtende Blick deutlich nachvollziehen. Die Autorschaft bleibt unklar. Manche Forscher schlugen eine Zuschreibung an Willem Drost vor.<sup>51</sup> Dennoch ist die Komposition recht innovativ. Holm Bevers merkt an:

„Die Darstellung verbindet zwei Momente der biblischen Geschichte auf sprechende Weise: Das Beobachten und die ihr folgende Annäherung. Indem er die beiden Männer in zwei verschiedenen Aktionen erfasst, betont der Zeichner den erzählerischen Gehalt. Er schuf eine neue Interpretation des Bildgegenstands. Das traut man am ehesten dem Meister selbst zu.“<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, S. 82.

<sup>52</sup> Holm Bevers / Katja Kleinert / Claudia Laurenze-Lendberg (Hg.), *Rembrandts Berliner. Susanna und die beiden Alten – die Schaffung eines Meisterwerks*, Leipzig – Berlin 2015, S. 54-55.

Nur wenige Zeichnungen aus dem Museum der Fürsten Lubomirski lassen sich direkt mit bekannten Gemälden in Verbindung bringen. Eine Ausnahme bildet eine Figurenstudie, die als Entwurfszeichnung zu einem signierten und datierten Gemälde von Ferdinand Bol gilt (*Figurenstudie für die Szene, „Die drei Marien am Grabe Christi“*, vor 1644, Feder, Pinsel, Bistertinte, Inventarnummer I.r.o. 695)<sup>53</sup>. Die Zeichnungen von Bol wurden in der Rembrandt-Forschung schon früh als eigenständige Gruppe erkannt. Holm Bevers stellt fest:

„Bols Handschrift ist lockerer als die von Rembrandt. Das afgewühlte, zerrissene Strichbild, das an vielen Stellen an fehlenden Umrisslinien leidet, die kräftigen, unregelmäßigen Striche, die bisweilen in Zickzack verlaufen, sowie die fleckige, breite Lavierung, die primär der Flächengestaltung und Lichtwirkung dient, aber wenig zur Raumentiefe beiträgt, kennzeichnen seinen Stil.“<sup>54</sup>

Die von Bol erwähnte Zeichnung zeigt deutlich die beschriebenen Zickzack-Linien und die breite, fleckige Lavierung. Manche Werke von Bol erscheinen – subjektiv betrachtet – „rembrandtscher“ als die Zeichnungen des Meisters selbst: locker, spontan und spielerisch im Ausdruck (*Figurenstudie eines Hohepriesters*, um 1635, Feder, Bistertinte, grau und braun laviert, Inventarnummer I.r.o. 681).<sup>55</sup>

Die stilistische Abgrenzung weiterer Rembrandt-Schüler bleibt ebenfalls komplex. Eine weitere Zeichnung wurde Abraham van Dijck zugeschrieben (*Darbringung im Tempel*, um 1655, Feder, hellbraune Tinte über Bleistift, Inventarnummer I.r.o. 701). Ob es sich hierbei um eine eigenständige Entwurfszeichnung oder um eine Kopie handelt, ist unklar.<sup>56</sup> Hinweise könnten sich aus der technischen Ausführung ergeben: Auffällig ist die Kombination aus einer Stiftvorzeichnung und einer anschließenden Federzeichnung – eine Methode, die bei Rembrandt selbst nicht zu finden ist und auch bei seinen Schülern nur äußerst selten zu beobachten ist.<sup>57</sup> Die Frage bleibt offen und erfordert weiterführende Forschung.

Den Abschluss der in Wien gezeigten Ausstellungen von Reproduktionen aus dem Museum der Fürsten Lubomirski bildeten zwei Zeichnungen, die Episoden aus

<sup>53</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, S. 76-77.

<sup>54</sup> Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett*, S. 11.

<sup>55</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, S. 74-75.

<sup>56</sup> Ebd., S. 77-78.

<sup>57</sup> Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett*, S. 11.

der Geschichte von Tobias thematisieren – einem bei Rembrandt und seinem Kreis besonders beliebten Sujet. Zahlreiche Blätter widmen sich verschiedenen Momenten von Tobias' Reise, die er zur Heilung seines Vaters unternimmt. Besonders faszinierte die Künstler offenbar die Vorstellung göttlicher Unterstützung in menschlicher Not. In einer der Zeichnungen (Carel Fabritius zugeschrieben, *Tobias und der Engel*, nach 1641, Feder, Bistertinte, weiß gehöht, Inventarnummer I.r.o. 686) wird der Moment dargestellt, in dem der Engel Raphael Tobias erklärt, wie er die Galle eines Fisches entnehmen soll, mit der letzterer später die Blindheit seines Vaters heilt.



Abbildung 8. Samuel van Hoogstraten (zugeschrieben),  
*Der Engel im Haus des Tobias*, Ende der 1640er Jahre,  
Feder über Bleistift, braune Tusche,

Museum der Fürsten Lubomirski, Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum,  
Inventarnummer I.r.o. 687

Wie bei der Zeichnung *Der Triumph des Mordechai* schlug Peter Schatborn auch hier eine Zuschreibung an Carl Fabritius vor.<sup>58</sup> Die zweite Zeichnung (*Der Engel im Haus des Tobias*, Ende der 1640er Jahre, Feder über Bleistift, braune Tusche, Museum der Fürsten Lubomirski, Inventarnummer I.r.o. 687) wird Samuel van Hoogstraten zugeschrieben – einem vielseitigen Künstler, der in Rembrandts Werkstatt ausgebildet wurde und später ein bedeutender Kunsttheoretiker wurde.

<sup>58</sup> Kozak / Tomicka, *Rembrandt. Katalog. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, S. 86.

Die Zeichnung zeigt einen bewegenden Moment aus der Tobias-Geschichte: den Augenblick, in dem Tobias' Reisebegleiter seiner Familie offenbart, dass er in Wirklichkeit ein Engel ist. Besonders eindrucksvoll erscheint der Kontrast zwischen der alltäglichen Erscheinung des Wanderers – mit Kleidung und Wanderstab – und den plötzlich sichtbar werdenden Engelsflügeln. Diese visuelle Spannung verleiht der Szene eine starke emotionale Wirkung. Auch bei diesem Blatt sind Spuren einer Bleistiftvorzeichnung erkennbar – ein technisches Detail, das eher auf eine spätere Kopie als auf ein Originalwerk hindeuten könnte.<sup>59</sup> Im Rahmen eines aktuellen Forschungsprojekts zu Samuel van Hoogstraten, das vom Niederländischen Institut für Kunstgeschichte (RKD) in Zusammenarbeit mit dem Rembrandthuis-Museum durchgeführt wurde, entstand ein neuer *catalogue raisonné*. Dieser liegt nicht nur in gedruckter Form vor, sondern ist auch digital zugänglich – ein bedeutender Schritt im Hinblick auf zukünftige Zuschreibungsfragen.<sup>60</sup> Die Zeichnungen aus der Sammlung Henryk Lubomirski, die mit Samuel van Hoogstraten in Verbindung gebracht wurden, fanden darin jedoch keine Erwähnung.<sup>61</sup>

Resümierend lässt sich daher feststellen, dass die Bestände des Museums sowohl für Forschung als auch für Interpretation einen großartigen Schatz an Geschichte und Themen darstellen. Es ist uns eine Freude und Ehre, dass auch wir heute Teil dieser über zweihundertjährigen Geschichte des Museums der Fürsten Lubomirski sein dürfen, die mit dem Nationalinstitut Ossolineum untrennbar verbunden ist.

**Alicja Przestalska**, Kuratorin und Leiterin der Abteilung für Kunst des Museums der Fürsten Lubomirski, einer Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, sowie Betreuerin der Sammlung für Kunsthandwerk. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wrocław und ist Absolventin eines Postgraduiertenstudiums für Museologie am Institut für Ethnologie und Kulturanthropologie an der Jagiellonen-Universität Krakau. Seit 2010 arbeitet sie im Ossolineum, wo sie über 40 vom Ossolineum gestaltete Ausstellungen kuratierte und koordinierte,

<sup>59</sup> Ebd., S. 91.

<sup>60</sup> David de Witt, *Samuel van Hoogstraten's Drawings: History, Life, Universality*, in: Sabine van Beek / Leonore van Sloten / David de Witt et al. (Hg.), *Samuel van Hoogstraten: Catalogue Raisonné*, The Hague 2025, <https://vanhoogstraten.rkdstudies.nl/samuel-van-hoogstraten-drawings-history-life-universality/> (Zugriff: 29. Juli 2025).

<sup>61</sup> Attributed to Samuel van Hoogstraten, *The Angel in the House of Tobias (Tobit 5:12-23)*, c. 1658-1660, in: RKD — Netherlands Institute for Art History, <https://rkd.nl/images/110805> (Zugriff: 29. Juli 2025).

u.a.: *Muzeum Książąt Lubomirskich. Nie/zapomniana historia* [Das Museum der Fürsten Lubomirski. Eine (un)vergessene Geschichte] (21. Februar bis 1. Juli 2018, gemeinsam mit der B.G. Woźnicki-Nationalgalerie in Lemberg), „*Litwo, Ojczyzno moja...*” *Adam Mickiewicz i jego poemat „Pan Tadeusz”* [„Litauen, meine Heimat ...”. Adam Mickiewicz und sein Versepos „Pan Tadeusz“] (27. November 2018-24. Februar 2019, internationale Ausstellung in Vilnius gemeinsam mit dem Königsschloss auf dem Wawel und dem Palast der Großfürsten von Litauen in Vilnius). Mitarbeit an der Dauerausstellung des Pan-Tadeusz-Museums des Nationalinstituts Ossolineum, Mitorganisatorin der Jubiläumsausstellung *Historia nie/oczywista 200-lecia Muzeum Książąt Lubomirskich* [Nicht/Eindeutige Geschichte. 200 Jahre Museum der Fürsten Lubomirski] (8. März 2024-30. Juli 2024) sowie eine der Verfasserinnen des Ausstellungskatalogs.

**Emilia Kłoda**, Dr., Kuratorin der Abteilung für Kunst des Museums der Fürsten Lubomirski, einer Abteilung des Nationalinstituts Ossolineum, Betreuerin der Sammlung von Zeichnungen europäischer Meister sowie der Sammlungen von Miniaturen und Gemälden. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wrocław und promovierte 2017 mit einer Dissertation mit dem Titel *Johann Christoph Lischka – życie i twórczość (ok. 1650-1712)* [Johann Christoph Lischka – Leben und Werk (ca. 1650-1712)]. Sie arbeitete an zahlreichen Forschungsprojekten mit, u.a. *Wirtualne Muzeum Barokowych Fresków* [Virtuelles Museum barocker Fresken] (2013), *Malarstwo Barokowe na Śląsku* [Barockmalerei in Schlesien] (2012-2016) und am internationalen Projekt im Bereich der digitalen Geisteswissenschaften *Forschungsinfrastruktur Kunstdenkmäler in Ostmitteleuropa* (2016-2017), das vom Herder-Institut Herder in Marburg koordiniert wurde. Autorin von Artikeln in polnischen und ausländischen Fachzeitschriften wie „*Biuletyn Historii Sztuki*”, „*Umění*” sowie „*Journal of Art Historiography*“. Seit 2018 ist sie Mitarbeiterin des Nationalinstituts Ossolineum sowie Mitorganisatorin von Veranstaltungen und Ausstellungen im Museum der Fürsten Lubomirski, beispielsweise der *Dni Rembrandta* [Rembrandt-Tage] (2019), *Psychopomp* (2021), *Zapomniane dziedzictwo Sudetów. Weekend z twórczością Ericha Fuchsa* [Das vergessene Erbe der Sudeten. Ein Wochenende mit den Werken von Erich Fuchs] (2022), *Przemiany i transmutacje* [Veränderungen und Transmutationen] (2023). Ihre Forschungsinteressen umfassen Barockmalerei, alte Zeichnungen, digitale Kunstgeschichte sowie Museologie.