

JACEK DĘBICKI
AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA

SZCZĘSNY DETTLOFF (1878–1961)

Szczęśny Dettloff urodził się 5 października 1878 roku w Nakle nad Notecią, a zmarł 4 listopada 1961 roku w Poznaniu, pozostawiając po sobie imponujący dorobek naukowy, niewątpliwie warte przypomnienia osiągnięcia dydaktyczne, co było wynikiem jego szczególnego, by nie powiedzieć emocjonalnego zaangażowania. Był bowiem wzorem bezkompromisowego moralnie i politycznie nauczyciela akademickiego, którego ścieżkę życiową wytyczały polski patriotyzm i etyka katolickiego duchownego.

Szczęśny Dettloff był synem rzemieślnika Wiktora i Honoraty z Drobińskich. Uczęszczając do gimnazjum w rodzinnym Nakle, angażował się w działalność społeczno-polityczną, przewodniczył bowiem w latach 1897 i 1898 tajnemu stowarzyszeniu młodzieżowemu im. Tomasza Zana. Podjął następnie studia teologiczne w seminariach duchownych w Poznaniu i Gnieźnie, w trakcie których stał na czele tajnych kółek oświatowych. Kiedy natomiast przyjęto go w poczet członków nielegalnej organizacji Biała Róża, powierzono mu zadanie prowadzenia działalności kulturalnej wśród młodzieży gimnazjalnej północnych obszarów zaboru pruskiego. Rok 1901 był niewątpliwie przełomowy w życiu młodego Dettloffa, ponieważ przyjął wówczas święcenia kapłańskie, a wkrótce otrzymał nominację na wikariusza katedralnego w Poznaniu, by niewiele później zostać kapelanem biskupa sufragana. Już w tym czasie ujawniło się jego zamiłowanie do dydaktyki, ponieważ zaczął wykładać liturgikę w poznańskim seminarium duchownym.

Drugą przełomową datą w życiu Dettloffa był niewątpliwie 1910 rok, kiedy opuścił Poznań i udał się do Monachium, aby podjąć na tamtejszym uniwersytecie studia z zakresu historii sztuki, archeologii klasycznej, filozofii i muzykologii pod kierunkiem profesorów Bertholda Riehla, K. Volla i F. Burgera. W 1913 roku wyjechał na krótko do Berlina, gdzie miał pogłębiać wiedzę z historii sztuki pod kierunkiem Heinricha Wölfflina¹. Następnie przeniósł się do Wiednia, ponieważ podjął decyzję o kontynuowaniu studiów historii sztuki w prężnym wówczas naukowo i metodologicznie środowisku, słuchając z kolei wykładów Josefa Strzygowskiego, Juliusa Schlossera i Maxa Dvořáka. Nie ulega jednakże wątpliwości, iż najważniejsze dla Szczęsnego Dettloffa było poznanie i bezpośredni kontakt z Maxem Dvořákem, pod kierunkiem którego przygotowywał rozprawę doktorską *Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab*. We wstępie do wydanej po niemiecku rozprawy napisał: *Herzlicher Dank gebührt in erster Linie meinem hochverehrten Lehrer, Herrn*

¹ Informacje tę podał Piotr Skubiszewski [w:] M. Walicki, Z. Świechowski, P. Skubiszewski, *Ks. Prof. Dr Szczęśny Dettloff: wspomnienia pośmiertne, życiorys i bibliografia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXV, 1963, s. 304–311. Należy jednakże przypomnieć, iż Heinrich Wölfflin wyjechał w 1912 roku z Berlina do Monachium. O Dettloffie również K. P i w o c k i, *Profesor Szczęśny Dettloff*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 11–15; idem, *Profesor Szczęśny Dettloff*, [w:] *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 179–183; A. Karłowska-Kamzowa, *Dettloff Szczęśny (1878–1961)*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 146–147; E. Iwanoyko, *Ks. Prof. Dr Szczęśny Dettloff – historyk sztuki*, [w:] Wit Stosz, *Studia o sztuce recepcji*, red. A.S. L a b u d a, Warszawa–Poznań 1986, s. 179–186; A.S. Labuda, *Horyzont wielkopolski, horyzont europejski. Seminarium historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego 1919–1939*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. L a b u d a przy współpracy K. Zawiasa-Staniszwskiej, Poznań 1996, s. 168–192.



Szczesny Dettloff wg: *Sz. Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011

*Professor Dr. Max Dvořák, für die Anregung zu dieser Arbeit*². Podziękowanie Dvořákowi za zachętę do podjęcia tego problemu badawczego wskazuje na to, iż nasz uczony musiał mieć znacznie wcześniejsze kontakty z wybitnym austriackim historykiem sztuki, niż na to wskazuje się w jego życiorysach, pisząc najczęściej, iż do Wiednia przybył w 1913 roku. Obszerność jego dysertacji, rozległość studiów porównawczych, znakomita znajomość literatury z zakresu historii sztuki wskazują na przeprowadzenie kilkuletnich, żmudnych i pogłębionych badań, których nie byłby w stanie zrealizować w tak krótkim czasie, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, iż Max Dvořák promował go na doktora filozofii w lutym 1914 roku. W zacytowanym fragmencie mamy jeszcze jedno ważne sformułowanie, mianowicie dziękuje on *meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Max Dvořák*. Owo podziękowanie „mojemu wysoce szanownemu nauczycielowi” zamieszczone w publikacji ogłoszonej drukiem w Poznaniu rok po wiedeńskiej promocji wskazuje dowodnie, iż Dettloff uważał się za ucznia Maxa Dvořáka. Analiza treści jego prac, rozpoznanie stosowanych metod, sposobów interpretowania form i treści sztuki późnośredniowiecznej znajdujących wyraz w rozlicznych rozprawach uczonego pozwolą odpowiedzieć na pytanie, czy zamieszczone sformułowanie było zaledwie grzecznościową konwencją, czy też ważną deklaracją metodologiczno-heurystyczną. Problem jest o tyle istotny, że wokół metody badawczej Dettloffa narosły pewne nieporozumienia. Warto je wyjaśnić, gdyż właśnie warsztat badawczy poznańskiego uczonego i stosowana przez niego metoda stały się podstawą efektownych i niekiedy bardzo śmiałych tez, sformułowanych w odniesieniu do zjawisk artystycznych późnego średniowiecza.

Kiedy Dettloff powrócił w 1914 roku do Poznania, zarząd Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk powierzył mu kierowanie Galerią Malarstwa Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, co zbiegło się z nominacją go na profesora nadzwyczajnego historii sztuki w seminariach duchownych w Poznaniu i Gnieźnie. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej objął Dettloff w 1918 roku – razem z Józefem Kostrzewskim – kierownictwo nowo tworzonego Muzeum Wielkopolskiego, powołanego do życia, aby zastąpić dawne Kaiser-Friedrich-Museum. Te epizody zaowocowały wieloma publikacjami poświęconymi problematyce muzealnej i wystawienniczej, które, choć miały zasadniczo charakter popularyzatorski, były ważnymi głosami odnoszącymi się nie tylko do zagadnień historyczno-artystycznych, lecz również do ogólnych problemów szeroko rozumianej kultury tworzącego się na nowo państwa polskiego. Liczba opublikowanych wówczas notatek, małych rozprawek, obszerniejszych artykułów prasowych – zwłaszcza w dzienniku „Kurier Poznański” – wskazuje na to, że Dettloff tę część swojej aktywności traktował poważnie i uważał za posługę społeczną. Pisał więc w 1916 roku *O popularyzacji sztuki i jej dziejów*, a w 1917 roku o *Wystawie doborowych dzieł malarstwa*

² Sz. Dettloff, *Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Kleinarchitektur und Plastik – insbesondere auch zur Vischer-Frage*, Posen 1915, zob. *Vorwort* [bez paginacji].

polskiego w Muzeum im. Mielżyńskich, a z kolei w 1919 roku *Co zawiera dziś poznańskie Muzeum Krajowe, czy Nasze Muzeum Krajowe i nowe jego zadania*³. Te popularyzatorskie czy polemiczne teksty Dettloffa były zawsze gruntownie przemyślane i wyważone. Odnosiły się często do aktualnych problemów życia kulturalnego, ale nie brakło tam również rozważań poświęconych kulturze Wielkopolski⁴.

Jeszcze w czasie trwania I wojny światowej Szczesny Dettloff działał nie tylko na rzecz utworzenia Uniwersytetu Poznańskiego, ale również Szkoły Zdobniczej (późniejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych) i Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu (późniejszej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej). Rok 1919 był kolejną przełomową datą w jego życiu, ponieważ w kwietniu otrzymał nominację na stanowisko wykładowcy historii sztuki na dopiero powoływanym do życia Uniwersytecie Poznańskim, a niedługo potem, 1 stycznia 1920 roku, mianowano go na stanowisko profesora nadzwyczajnego oraz kierownika seminarium historii sztuki. O ugruntowanej już wówczas jego pozycji w polskiej nauce świadczy powołanie go na członka Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, co zaowocowało kolejną inicjatywą podjętą przez Dettloffa, mianowicie przeniesieniem krakowskich wzorów organizacji nauki na grunt poznański i powstaniem Komisji Historii Sztuki przy Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, a także przygotowaniem serii wydawniczej *Prace Historii Sztuki PTPN*.

Choć w 1924 roku Dettloff został nominowany profesorem zwyczajnym, jego stosunek do aktualnych problemów życia kulturalnego nie uległ zmianie. Podejmując kolejne obowiązki na uniwersytecie, które były także związane z organizacją bazy naukowo-badawczej i dydaktycznej młodej poznańskiej historii sztuki, nie wycofał się z życia społecznego, często zabierając głos w aktualnych sprawach społeczno-kulturalnych, zwracając uwagę na znaczenie wychowania artystycznego w społeczeństwie, na podniesienie estetyki życia codziennego, z czym wiązała się z kolei jego troska o niszczące zabytki oraz o ich prawidłowe rewaloryzowanie. Formułował swe myśli jasno i konkretnie, krytycznie, a nawet sarkastycznie, zwłaszcza kiedy bezlitośnie krytykował dyletantyzm czy też opinie różnego typu „znawców” wszelkiej problematyki historyczno-artystycznej. Nie zwracał bowiem uwagi na to, iż tego typu krytyka nie przysparzała mu niekiedy zwolenników, ponieważ cel jego działań był jasno określony: chodziło mu o podniesienie poziomu dyskusji nad stanem narodowej kultury, w czym oczywiście zawierało się też współczesne życie artystyczne i związana z nim krytyka. To głębokie przekonanie o konieczności współuczestniczenia w aktualnych wydarzeniach społeczno-kulturalnych znajdowało również wyraz w takim właśnie układaniu formacji intelektualnej swoich studentów, których przekonywał i zachęcał do zaangażowania społecznego, bowiem w przyszłości mieli się oni stać ludźmi kultury, sztuki i nauki. Należy więc przypomnieć, iż u progu lat trzydziestych studia ukończyli pierwsi uczniowie Dettloffa, a zarazem pierwsi historycy sztuki wykształceni w Poznaniu.

Zygmunt Świechowski zwrócił kiedyś uwagę, że, jak się wyraził, prawdziwa pasja pedagogiczna – obok znakomitego dorobku naukowego i świetnego przygotowania zawodowego, wyniesionego z tzw. wiedeńskiej szkoły historii sztuki, w tym zwłaszcza dzięki uformowaniu swojego warsztatu badawczego pod kierunkiem Maxa Dvořáka, była tym elementem jego osobowości, który w istotny sposób przyczynił się do powstania pojęcia „szkoła Dettloffa”⁵. Uczony raz nawiązywał kontakt ze studentem na początku studiów utrzymywał nie tylko do momentu magisterium, ale niekiedy trwał on także długie lata po opuszczeniu murów uczelni. Jego uczniowie bywali w domu swego mistrza, gdzie zawsze byli mile widziani, a i on sam nie stronił od wizyt w prywatnych domach studentów. *Swoisty koloryt tym spotkaniom i rozmowom nadawała werwa i rabelsowski humor Księdza Profesora, Jego oryginalny język pelen nowotworów, przestawień zgłosek, charakterystycznych przezwisk i imionisk, jakimi obdarzał swych uczniów. (...) Był to stosunek, który daje się porównać tylko do stosunku mistrza i ucznia w średniowiecznym warsztacie (...)*⁶.

Dettloff wypracował także własny, specyficzny sposób wykładu, który, jak uważał, powinien ukazywać indywidualną metodę pracy wykładającego oraz wynikające z niej rozumienie i interpretację dzieła sztuki, indywidualności artystycznej i w końcu szerszych zjawisk artystycznych. Wykłady były z reguły poświęcone różnym aspektom twórczości Stwosza, środkowoeuropejskiej rzeźby późnośredniowiecznej, malarstwa Giotta di Bondone lub też artystów pozostających pod wpływem jego sztuki, a także rzeźby włoskiego

³ Bibliografię prac Szczesnego Dettloffa zestawil Piotr Skubiszewski *Ks. Prof. Dr Szczesny Dettloff...*, s. 309–311. Zob. także *Szczesny Dettloff o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011 (przyp. red.).

⁴ S. Dettloff, *Stosunki artystyczne biskupa poznańskiego Uriela z Górk z Norymbergą. Przyczynek do dziejów średniowiecznej sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1919; Idem, *Trzy najstarsze brzozy nagrobne w katedrze poznańskiej*, „Ziemia”, 9, 1924, nr 12 s. 92–95.

⁵ Świechowski, *op. cit.*, s. 306.

⁶ *Ibidem*, s. 306.

trecenta. Niezwykle gruntowna znajomość włoskiej sztuki tego okresu nie znalazła zasadniczo większego wyrazu w formie publikacji naukowej czy też popularnonaukowej, przy czym Dettloff wiedział o tej sztuce wszystko, co zostało ustalone przez ówczesną naukę, poszerzając tę wiedzę o własne interpretacje i spostrzeżenia, poczynione w trakcie dwudziestu siedmiu podróży do Włoch, zawsze odpowiednio przygotowanych i zaplanowanych pod kątem przewidywanych tematów wykładów i problemów przeznaczonych do analiz seminaryjnych. Zgodnie z jego założeniami wykład miał być również wzorcową analizą dzieła sztuki zmierzającą do wykazania jego istotnych aspektów treściowych, artystycznych i estetycznych, a także związków z szeroko rozumianymi zjawiskami kulturowymi. W ten sposób Dettloff starał się zobrazować złożony proces powstawania dzieła sztuki, w którym to procesie, o czym konsekwentnie przypominał, istotną rolę odgrywała indywidualność artysty. Problem ten był również rozważany na proseminariach – z reguły na przykładach miast włoskich takich jak Florencja czy Siena, w trakcie których zwracał uwagę seminarzystów na relacje między wyrazem sztuki a określonymi formami ustroju społeczeństwa.

Po zajęciu Poznania przez Niemców w 1939 roku Dettloff podobnie jak wielu innych nauczycieli akademickich Uniwersytetu Poznańskiego został pozbawiony katedry oraz wtrącony do więzienia, gdzie spędził dwa miesiące w charakterze zakładnika. Cudem uniknął śmierci z rąk Niemców dzięki interwencji królewieckiego profesora Karla Heinza Clasena, badacza pomorskiej architektury i rzeźby. Więzień Fortu VII w Poznaniu, miejscu kaźni wielkiej liczby Polaków, niespodziewanie otrzymał dar życia, co przecież nie pozostało bez wpływu na psychikę duchownego, Profesora, człowieka, który ostentacyjnie potrafił ujawniać swą szczerość i nieupozorowaną prostotę⁷. Po zwolnieniu z więzienia został z Poznania przymusowo wysiedlony, po czym osiadł w Zakopanem i Nowym Targu, gdzie podjął pracę zarobkową jako urzędnik. Po powrocie do Poznania przywrócono mu stanowisko profesora na Uniwersytecie Poznańskim. Kiedy zaś życie naukowo-dydaktyczne wróciło do powojennej normy, otrzymał dotkliwy cios, ponieważ złożono donos na niego sugerujący, że niepochwlebnie wyrażał się o Stalinie, co stało się przyczyną relegowania go w latach 1953–1956 z uniwersytetu i odesłania na przymusową „emeryturę”.

Jasno i lapidarnie napisał o tym Zygmunt Świechowski: *Okresem najcięższym w życiu Profesora, a jednocześnie tym, w którym pokazał prawdziwą wielkość, był okres, gdy usunięty został z zakładu, który stworzył. W ślad za tą klęską przychodzą inne. Do domu Profesora zaglądają kolejno choroba i niedostatek. Wreszcie przychodzi najgorsze, traci wzrok. Bolesny był widok Profesora ociemniałego jak król Lear i jak król Lear opuszczonego przez tych, którzy mu wszystko zawdzięczali i którym zaufał. Zamiłowany podróżnik i alpinista zamknięty w czterech ścianach swego pokoju, sensualistyczny odbiorca wrażeń wzrokowych i kolekcjoner pozbawiony widoku swych ulubionych obrazów, historyk sztuki pozbawiony możliwości czytania i oglądania materiału ilustracyjnego – to zdawało być się aż nadto, by złamać najsilniejszego. Jak w tych warunkach starzec siedemdziesięcioletni potrafił w przeciągu paru lat napisać i przygotować do druku swe dzieło życia – monografię Wita Stosza, pozostanie tajemnicą ludzkiej woli i prawdziwej pasji twórczej⁸.*

Dettloff powrócił do pracy na uniwersytecie w 1956 roku, ale postępująca choroba oczu uniemożliwiła mu prowadzenie normalnej działalności naukowej i pedagogicznej, którą częściowo przeniósł do własnego domu, gdzie raz w tygodniu gromadzili się jego uczniowie, dla których wygłaszał wykłady i prowadził ćwiczenia. Działalność tę zawiesił ostatecznie w 1958 roku, gdy przestał widzieć. Nie oznaczało to jednakże całkowitego przerwania prowadzonych prac naukowych i redakcyjnych, ponieważ, jak wynika z zamieszczonego cytatu, przygotowywał do druku publikację, która podsumowywała ponad pięćdziesiąt lat badań, przemyśleń, rozważań, niekiedy bardzo szczegółowych analiz poświęconych sztuce Stwosza. Przeprowadzona udana operacja oczu przywróciła mu wzrok i dzięki temu, na krótko przed śmiercią, mógł zobaczyć swą dwutomową monografię w postaci drukowanej.

Opublikowane przez Dettloffa teksty i ogłoszone drukiem wkrótce po jego śmierci wspomnienia nie zawierają wprawdzie informacji o genezie jego pasji badawczej, ale w cytowanym już wstępie do jego rozprawy doktorskiej znajdują się sformułowania, które mogą rzucić pewne światło na ten problem. Na końcu pracy uczony zamieścił na końcu taką – niezwykle osobistą i emocjonalną – uwagę: *Eine traurige Pflicht habe ich endlich zu erfüllen, indem ich meinen Dank für die mir vielseitig und uneigennützig bezeugte Hilfe einem Manne abstatte, der leider diese Dankesworte nicht mehr lesen wird – Herrn Dr. Max Lossnitzer, der sein*

⁷ Iwanoyko, *op. cit.*, s. 179.

⁸ Świechowski, *op. cit.*, s. 306.

*junges Leben in Erfüllung seiner Kriegspflicht hat lassen müssen*⁹. Te słowa wdzięczności, skierowane do osoby już nieżyjącej, wskazują na bliską współpracę Dettloffa z Lossnitzerem, którego musiał nasz historyk sztuki poznać w czasie pobytu w Monachium lub też w Dreźnie, gdzie Lossnitzer pracował. Dettloff niezwykle wysoko oceniał jego książkę o Stwoszu, co bynajmniej nie oznaczało, że z nim nie polemizował, jeżeli nie podzielał poglądów tego badacza. Pierwsza poważna praca o niemieckim rzeźbiarzu i dramatyczna śmierć młodego niemieckiego historyka sztuki mogły skierować uwagę poznańskiego uczonego na postać Wita Stwosza, gdyż trzy lata po śmierci Lossnitzera opublikował on pierwsze teksty poświęcone sztuce twórcy retabulum *Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii* w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie.

Mimo iż Szczęsny Dettloff napisał kilkadziesiąt różnych tekstów, rozpraw czy artykułów poświęconych innym zagadnieniom historyczno-artystycznym niż sztuka średniowieczna, to nie ulega przecież wątpliwości, że jego pasja badawcza koncentrowała się zasadniczo na tym właśnie okresie. Można by nawet powiedzieć, iż nieczęsto się zdarza, aby uznany badacz, dysponujący wyśmienitym warształem naukowo-badawczym, w ciągu długiego i niezwykle intensywnego życia naukowego poświęcił się zasadniczo niemal wyłącznie jednemu zagadnieniu, mianowicie interpretacji formy i treści rzeźby późnogotyckiej tworzonej w Europie Środkowo-Wschodniej. Dettloff poprzedził swoje dwa główne studia stwoszowskie – mianowicie *Zagadnienia twórcze krakowskiego ołtarza mariackiego Wita Stosza*¹⁰ oraz *Wit Stosz*¹¹ – wieloma artykułami, rozprawami i recenzjami, w których rozpatrywał różne zagadnienia analityczne związane z twórczością tego rzeźbiarza oraz prostował wątpliwe według niego ustalenia innych badaczy¹².

W tym miejscu należałoby już powrócić do zasygnalizowanego wyżej problemu metody poznańskiego uczonego i zacząć od przypomnienia, że opublikowana lista studentów, którzy uzyskali w latach 1909–1921 stopnie doktorskie pod kierunkiem Maxa Dvořáka, wymienia wśród pięćdziesięciu sześciu absolwentów tylko jednego Polaka, mianowicie Szczęsnego Dettloffa¹³. Lech Kalinowski, autor rozprawy o metodologii austriackiego historyka, zauważył jednakże: *Dettloff przyjął od Dvořáka tradycyjną metodę szkoły wiedeńskiej i nigdy nie ujmował historii sztuki jako historii idei*¹⁴. Odnośnie do tej wypowiedzi można wstępnie zauważyć, iż rzeczywiście, poznański historyk nie interesował się zasadniczo teoretycznymi rozważaniami o metodologii historii sztuki i nigdy nie wygłosił bezpośredniej opinii o tym, że należałoby pojmować historię sztuki jako historię idei, ale czy to oznacza, że Kalinowski miał rację? Nasuwa się bowiem pytanie, co należy rozumieć przez ową *tradycyjną metodę szkoły wiedeńskiej*? Krakowski historyk sztuki miał zapewne na myśli metodologię Franza Wickhoffa i Aloisa Riegla, względem poglądów którego metodologia Dvořáka, w późniejszym okresie kiedy porzucił on już rozumienie dziejów sztuki jako rozwój formalnych problemów artystycznego obrazowania, była nowa i postępową. Trudność polega tu jednakże i na tym, że wykładnia jednego z pojęć centralnych dla metody Riegla, mianowicie owego *Kunstwollen*, jak wynika z wielu rozważań poświęconych temu zagadnieniu¹⁵, nie jest jednoznaczna, a Dettloff posłużył się właśnie tym pojęciem¹⁶. Należy ponadto sądzić, iż poglądy Kalinowskiego podzielał Adam Małkiewicz, skoro stwierdził, że poznański uczony doktoryzował się u Dvořáka wówczas, kiedy ten zaczął dopiero tworzyć własną koncepcję historii sztuki, a zatem, jak konkludował, Dettloff nawiązywał do Riegla, co się wyrażało przywiązywaniem szczególnej wagi do analizy stylistycznej badanego dzieła sztuki oraz operowaniem metodą genetyczno-porównawczą¹⁷. Opinia ta jest jednakże tylko częściowo słuszna, ponieważ zawiera trudne do przyjęcia aprioryczne założenie, że poznana przez Dettloffa przed 1914 rokiem w Wiedniu metodologia nie mogłaby być przez niego rozwijana, zmieniana i modyfikowana. Postaram się wykazać, iż w najbardziej dojrzałych ostatnich pracach poznański uczony sięgnął po inne niż riegłowskie narzędzia badawcze, kiedy podjął próbę wyjaśnienia istoty sztuki Wita Stwosza.

⁹ Dettloff, *Der Entwurf von 1488 zum Sebaldisgrab...*, zob. *Vorwort*, bez paginacji.

¹⁰ Dettloff, *Zagadnienia twórcze krakowskiego ołtarza mariackiego Wita Stosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, I, 1956, s. 99–236.

¹¹ Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1–2, Wrocław 1961.

¹² Pragnę wyjaśnić, iż nawykowo, po krakowsku, używam formy nazwiska Stwosz a nie Stosz, jak przyjął Dettloff, dowodząc, iż prawidłowa jest wykładnia Stosz.

¹³ L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974, s. 54.

¹⁴ *Ibidem*, s. 57.

¹⁵ Problem ten szeroko omawiał Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, zvl. s. 98–131.

¹⁶ Dettloff, *Zagadnienia twórcze...*, s. 189.

¹⁷ A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Ars vetus et nova, t. XVIII, Kraków 2005, s. 72–73.

Jak sugerował Juliusz Schlosser, twórcą wiedeńskiej szkoły historii sztuki był Moritz Thausing (1835–1884)¹⁸ ale zawdzięczała ona znakomity rozwój przede wszystkim wspomnianym już Franzowi Wickhoffowi (1853–1909) oraz Aloisowi Rieglowi (1858–1905), którzy stworzyli główny nurt metodologiczny szkoły wiedeńskiej, zasadzający się na analizie formalnorozwojowej dzieła sztuki, co oznaczało, że zasadniczym narzędziem badawczym stała się analiza morfologiczno-stylistyczna, którą zastąpiono faworyzowane dotąd metody biograficzną i filologiczno-historyczną, stawiając w centrum zainteresowań badacza analizę i opis zjawisk artystycznych przedstawianych na płaszczyźnie i w przestrzeni za pomocą linii i koloru. *U podstaw tej postawy metodologicznej* – jak pisał Lech Kalinowski – *tkwiło głębokie przekonanie o obiektywnym znaczeniu prawa przyczynowości i historycznego determinizmu, przy złudnym utożsamianiu pojęcia rozwoju z pojęciem genetyczności*¹⁹. Jednym z centralnych pojęć metodologicznych stał się w tej szkole historyczny rozwój, ponieważ uwaga uczonych była skierowana na analizę genetycznej historii estetycznych artefaktów. Wychodząc z takich założeń, mógł Riegl odważnie napisać, iż *można by tylko na podstawie obserwacji sztuki zaczątków cesarstwa rzymskiego skonstruować charakter okresu Konstantyna Wielkiego i Teodozjusza*²⁰.

Metoda starszej szkoły wiedeńskiej pojawiła się już w cytowanej rozprawie doktorskiej Dettloffa, a uzyskała szczególną dojrzałość w dwóch studiach, mianowicie o ołtarzu św. Jana Chrzciciela w Cieszynie Wielkopolskim²¹ oraz o późnogotyckich krucyfikach krakowskich²². Prace te, zwłaszcza rozprawa o ołtarzu cieszyńskim, wskazują również dowodnie, iż ramy metodologiczne starszej szkoły wiedeńskiej stały się dla Dettloffa zbyt ciasne. Użył on bowiem wielokrotnie w tym tekście określenia *duch czasu*, podczas gdy można by się w tym miejscu spodziewać terminu *Kunstwollen*, który, tak jak go interpretował Otto Pächt²³, odpowiadałby zasadniczo kontekstowi wypowiedzi Dettloffa²⁴. Uczony ten nie tylko incydentalnie używał pojęcia *Kunstwollen*, ale żywił do niego najwyraźniej pewną niechęć, skoro pisał o duchu Wita Stwosza: „*Chrzyciel*” *cieszyński zrodzony jest z innego ducha, z ducha Wita Stosza*²⁵. Nie trzeba dodawać, że Riegl napisałby w tym miejscu o *Kunstwollen* Stwosza, tak jak pisał o *Kunstwollen* Rembrandta²⁶. Poznański uczony zauważył ponadto: *Ale czy nie można temu mojemu rozumowaniu zarzucić, że mimo wszystko za mało liczę się z owym osławionym „duchem czasu” (...)*²⁷. W ostatnich pracach o Stwoszu Dettloff odwoła się zaś bezpośrednio do metodologii Dvořáka.

Metodologia Maxa Dvořáka, kształtowana przez wiele lat jego działalności naukowo-dydaktycznej, pozwalała ukazywać różne aspekty dzieła sztuki. Austriacki uczony – przechodząc z pozycji interpretacji czysto formalnej na pozycję interpretacji treściowej – porzucił rozumienie dziejów sztuki jako rozwoju formalnych problemów obrazowania, które to wizję zastąpił ujęciem dziejów sztuki jako wyrazu dziejów idei, ponieważ, jak pisał, *sztuka polega nie tylko na rozwiązywaniu i rozwoju formalnych zadań i problemów, ale jest także zawsze i przede wszystkim wyrazem opanowujących ludzką ideę, a jej historia, w nie mniejszym stopniu niż historia religii, filozofii czy poezji, częścią ogólną historii ducha*²⁸.

Dettloff, wyjaśniając ograniczoną rolę krajobrazu w ołtarzu Mariackim, co, jak sądził, było w pełni świadomą decyzją Stwosza, który pragnął tym sposobem skoncentrować uwagę widza na religijnych i duchowych walorach dzieła, zacytował Dvořáka: *Jeżeli zaś te postacie i sceny mimo swego idealistycznego podłoża przemawiają tak bezpośrednio do widza, tłumaczy się to faktem, że obaj artyści nie szukają tego idealizmu, jak mówi Dvořák w odniesieniu do Schongauera, „jenseits der Natur und des Menschen”, lecz wnoszą swe obserwacje realistyczne „in die Spähre (scl. Sphäre) des Idealen und Hoheitsvollen”*²⁹. Ograniczone możliwości heurystyczne metody formalnystylistycznej nie tylko skierowały myśli Dettloffa ku *Kunstgeschichte als*

¹⁸ Kalinowski, *op. cit.*, s. 12.

¹⁹ *Ibidem*, s. 20.

²⁰ A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, s. 126 – cytat według Piwockiego, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, s. 104.

²¹ Dettloff, *Ze studiów nad Witem Stoszem. Ołtarz św. Jana Chrzciciela w Cieszynie Wielkopolskim a rzeźba szwabska*, „Biuletyn Historii Sztuki” XIV, 1952, nr 3, s. 25–56.

²² Dettloff, *Ze studiów nad sztuką Wita Stwosza. Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XI, 1949, nr 1–2, s. 1–42.

²³ Por. Pächt, *Art Historians and Arts Critics – VI: Alois Riegl*, „The Burlington Magazine”, vol. 5 (May 1963), s. 188–193.

²⁴ Dettloff, *Ze studiów nad Witem Stoszem...*, s. 27, 36, 39.

²⁵ *Ibidem*, s. 36.

²⁶ Por. Pächt, *op. cit.*, s. 188–193.

²⁷ Dettloff, *Ze studiów nad Witem Stoszem...*, s. 39.

²⁸ Kalinowski, *op. cit.*, s. 32.

²⁹ Dettloff, *Zagadnienia twórcze...*, s. 171.

Geistesgeschichte, ale przyczyniły się też do pewnej krytyki metodologicznej, skoro wyraził on taką opinię: *Tego rodzaju bezpłodne wyniki, bo oparte przede wszystkim na zwodniczych poszukiwaniach podobieństw w fałdach i fałdeczkach, nieledwie nosach, ustach i uszach, doprowadzają raczej do zaciemnienia głównej roli, jaka z natury rzeczy przypada inwencji kierującego pracami artysty, Stosza (...)*³⁰.

Odwołując się do *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, wyjaśniał Dettloff ideowe przesłanki sztuki Wita Stwosza, podkreślając, że przejście tego artysty, jak się wyraził, na stronę zjawisk realnych, było spowodowane nowymi warunkami społecznymi i gospodarczymi, a przede wszystkim ideami humanizmu. Nie rezygnując z ogólnych przesłanek artystycznych dawnej sztuki religijnej, sięgnął niemiecki rzeźbiarz po nowe środki wyrazu zaczerpnięte ze świata natury. Zdaniem poznańskiego uczonego połączenie przez Stwosza dwóch czynników twórczych, idealistycznego i realistycznego, było aktem artystycznym o tak doniosłym znaczeniu, że stawiało go ponad całą plejadą współczesnych mu artystów³¹. Ta jak i inne wypowiedzi noszą wszelkie znamiona pojmowania historii sztuki jako historii idei, ponieważ, jak z nich wynika, tym, co stanowiło ramy rozwojowe sztuki średniowiecznej, nie była forma, lecz idea. Charakteryzując sztukę Clausa Slutera, Dettloff spostrzegł: *Dodajmy do tego liczne, doskonałe odtwarzane realia, jak części kostiumu, tkaniny, nakrycia głowy, trzewiki, nawet księgi odmienne u każdego z proroków, a przekonamy się o niesłychanym, w porównaniu z dawną twórczością, postępie tej nowej sztuki, choć w podstawach swych wciąż jeszcze spirytualistycznej, bo skrepowanej rygorystycznymi formułami Kościoła, wskazaniem teologów, a zapewne i misteriów*³².

Dettloff sądził, o czym już wyżej wspominałem, iż niektóre rozwiązania formalnokompozycyjne w sztuce Wita Stwosza, o wyraźnie retrospektywnym, by nie powiedzieć formalnozachowawczym charakterze, są wynikiem jego postawy ideowej, to znaczy spirytualistycznego interpretowania świata, co ze szczególną siłą ujawniło się na przykład w scenie z *Dwunastoletnim Chrystusem w świątyni*. Zdaniem poznańskiego uczonego pojawiająca się tutaj odwrócona perspektywa jest świadomym zamierzeniem artysty, służącym, jak się wyraził, *do irracjonalnego przewycięzania niderlandyzmu w jego „rzeźbionych malowidłach”, a ta właśnie płaskorzeźba jest niejako dobitniejszym wyrazem tej walki Stosza o indywidualną formę kompozycyjną w obrębie jego spirytualistycznych pomysłów twórczych*³³. Z tego jak, i z wielu innych opisów sztuki Stwosza wylania się obraz wybitnego artysty wyróżniającego się nie tylko znakomitym opanowaniem formy rzeźbiarskiej, ale także pełnią świadomości twórczej i czytelnym profilem ideowym, o którym niewiele wówczas wiadano, z czego Dettloff znakomicie sobie zdawał sprawę. Dodać można, że i dzisiaj niezbyt wiele wiadomo na ten temat³⁴. I choć nasza wiedza o sztuce Wita Stwosza oraz o treściach ideowych tej sztuki ciągle narasta, to przecież nic nie stracił na aktualności postulat badawczy, jaki Szczęsny Dettloff postawił na końcu swojej najważniejszej pracy o źródłach sztuki twórcy krakowskiego retabulum: *Dopiero rozwiązanie wszystkich tych problemów razem wzięwszy stać się może mocnym podłożem, na którym stanie osobowość twórcza Wita Stosza jak na granitowym cokole. Wtedy to dopiero będzie można wyodrębnić należycie naszego mistrza z jego prawdziwie renesansowym uniwersalizmem i wysunąć go na czoło wszystkich współczesnych mu znakomitych twórców sztuki europejskiej, pośród których tonął dotychczas jako par inter pares*³⁵.

³⁰ *Ibidem*, s. 183.

³¹ *Ibidem*, s. 134–135.

³² *Ibidem*, s. 129; por. M. Dvořák, *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim* [w:] *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył Lech Kalinowski, Warszawa 1974, s. 43–152, tutaj s. 51, 95 i 103.

³³ *Ibidem*, s. 214.

³⁴ Artykuł Ulrike Heinrichs–Schreiber, *Veit Stoss and the Question of Style within the Scope of Fifteenth Century Education*, [w:] *Wokół Wita Stwosza*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005, Kraków 2006, s. 63–76, nie wypełnia tej luki, ponieważ autorka, podobnie jak Skubiszewski (*Wit Stwosz i sztuka XV wieku*, [w:] *ibidem*, s. 11–26; także, *Der Stil des Veit Stoss*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 41/2, 1978, s. 93–133; *Cykl wielkanocny w Oltarzu Mariackim Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki” 12, 1981, s. 43–81; *Veit Stoss und Polen*. Vortrag gehalten am 13. Januar 1983 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Nürnberg 1983, s. 3–27 [Sonderdruck]; *Styl Wita Stosza*, [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. A.S. Labuda, Warszawa–Poznań 1986, s. 5–69), całkowicie pomija środowisko teologiczne i filozoficzne uniwersyteckiego Krakowa.

³⁵ Dettloff, *Zagadnienia twórcze...*, s. 222. Problem związków ideowych Wita Stwosza z krakowskimi zleceniodawcami podnosił ostatnio Hartmut Khrom, *Veit Stoss und Straßburg – eine Hauptfrage neu betrachtet*, [w:] *Wokół Wita Stwosza*, s. 29–41, zvl. s. 30. Również J. Dębicki, *Wit Stwosz i Jan z Głogowa – rzeźbiarz i filozof*, [w:] *ibidem*, s. 112–123; idem, *Wit Stwosz a Uniwersytet Krakowski. Przyczynek do teologicznego znaczenia scen Dormitio–Assumptio ukazanych w szafie krakowskiego retabulum*, [w:] „Alma Mater”. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego, numer specjalny 109, grudzień 2008, s. 92–96; idem, *Wit Stwosz i Jan z Głogowa. O wpływie krakowskiej filozofii na sztukę Wita Stwosza*, *ibidem*, s. 97–101; idem, *Ad altarem maius ecclesiae parochialis Virginis Mariae in civitate Cracoviensis. Rozważania wstępne o twórcy programu teologicznego Oltarza Mariackiego w Krakowie*, „Acta Mediaevalia”, XXII, 2009, s. 159–196.

Pisząc o tak wybitnym historyku sztuki, który zmarł pół wieku temu, nie sposób nie postawić pytania o aktualność jego dorobku naukowego. Należałoby już na wstępie zauważyć, że wiele podejmowanych przez Dettloffa zagadnień dotyczących głównych problemów badawczych sztuki Wita Stwosza jest dyskutowanych do dzisiaj. Nie sposób omówić w tym artykule wszystkich tych zagadnień, niekiedy są one bardzo zawile i mimo stale pogłębiającej się wiedzy o Stwoszu wciąż w wielu wypadkach niezbyt jasne – starając się odpowiedzieć na powyższe pytanie, wypada ograniczyć się do jednego problemu, takiego, do którego sam Dettloff wielokrotnie powracał, uważając go za szczególnie ważny w badaniach nad genezą sztuki Wita Stwosza. Jest nim oddziaływanie sztuki Mikołaja z Lejdy na formację artystyczną niemieckiego rzeźbiarza. Tezę tę ogłosił przed prawie stu laty Lossnitzer,³⁶ który sądził, że pośrednikiem między Witem Stwoszem a Mikołajem miałby być Simon Leinberger, co spotkało się z ostrą krytyką ze strony poznańskiego uczonego³⁷, poza tym gorącego zwolennika tezy o warsztatowych związkach pomiędzy Niderlandczykiem a twórcą krakowskiego retabulum.

Szczęśny Dettloff uważał, że sztuka Mikołaja z Lejdy³⁸ miała punkt wyjścia w idealistyczno-realistycznych rzeźbach Clausa Slutera oraz że zarówno epitafrum strasburskiego kanonika, jak i krucyfiks badeński w znacznym stopniu cechuje ów sluterowsko-burgundzki spirytualistyczny tradycjonalizm, który z kolei w formie realistycznego idealizmu pojawił się w krakowskim chef-d'oeuvre Stwosza, będąc niewątpliwie, jak sądził, zachowawczo-archaicznym składnikiem jego stylu. Jak już była o tym mowa, z rozważań Dettloffa wynika³⁹, iż Stwosz w pełni świadomie przyjmował taką postawę twórczą, którą można by określić mianem retrospektywnej, a więc te archaizujące elementy jego stylizacji figury nie byłyby konwencjonalną formą nawyków warsztatowych, ale świadomym wyborem środków artystycznych⁴⁰. Twórca krakowskiego retabulum nie należał bynajmniej do wiernych naśladowców sztuki Mikołaja z Lejdy, zwłaszcza jej fazy realistycznej, w pełni rozwiniętej w postaciach kancelarii strasburskiej, ponieważ wybrał indywidualną drogę artystyczną, która ujawniła się nie tylko w stworzeniu oryginalnych form plastycznych, ale stawiała również w sposób autonomiczny problem relacji między światem artystycznym a światem poznawalnym ludzkimi zmysłami. Jednym słowem, jak uważał Dettloff, pchnięty na nowe tory przez Mikołaja z Lejdy burgundzki realizm nie został w pełni przejęty przez Stwosza, ponieważ świadomie nie zamierzał on porzucić tradycji idealistycznej, co wyraziło się operowaniem odpowiednimi środkami artystycznymi, jak na przykład konsekwentnym unikaniem trójwymiarowości, co Dettloff nazwał bezprzestrzennością całkowicie opanowującą krakowskie retabulum⁴¹. Jak się wydaje, to właśnie w tym punkcie doszedł poznański uczonego do wniosku, który należy do oryginalnych, trwałych osiągnięć jego badań nad istotą sztuki Stwosza. Jak bowiem pisał: *i w tym to dążeniu do przewyżczenia realistycznych prądów epoki, w tej walce o pogodzenie ich z tradycjonalistycznym spirytualizmem widzę źródło tzw. `temperamentu` Stoszowego czy pełnego żywotności jego patosu (...)*⁴².

³⁶ M. Lossnitzer, *Veit Stof. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 27–36, 55 i n.; myśl tę podtrzymał później także W. Pinder, *Die deutsche Plastik des Mittelalters*, Wildpark–Potsdam 1929, s. 387 i n. Innych zwolenników tej tezy wymienia Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji...*, o.c., s. 52 i uwaga 110.

³⁷ Dettloff, *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935, s. 63, uwaga 6; idem, *Zagadnienia twórcze...*, s. 104–107, s. 125–126, 137; idem, *Wit Stosz*, s. 178 i n.

³⁸ Literatura o Mikołaju jest niezwykle obszerna. Wybrane, nowsze pozycje: H. Krohm, *Zuschreibungen an Nicolaus Gerhaert von Leyden: eine noch längst nicht abgeschlossene Diskussion*, [w:] *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, hrsg. Rainer Kahsnitz, Peter Volk, Forschungshefte Bayerisches Nationalmuseum München 15, München 1998, s. 109–128; U. Söding, *Nikolaus Gerhaert von Leiden. Bildwerke der Spätgotik am Oberrhein und in Österreich*, [w:] *Habsburg und der Oberrhein. Gesellschaftlicher Wandel in einem historischen Raum*, hrsg. Saskia Durian–Ress, Heribert Smolinsky, Freiburg i. Br. 2002, s. 33–50; S. Schreiber, *Studien zum bildhauerischen Werk des Nicolaus (Gerhaert) von Leiden*, Frankfurt am Main, 2004.

³⁹ Dettloff, *Zagadnienia twórcze...*, s. 128–130.

⁴⁰ Ta teza Dettloffa znajduje wsparcie w fakcie, iż Stwosz, który, jak wiadomo, biegle opanował anatomię człowieka, o czym świadczy forma Krucyfiks Slackerowskiego, zrezygnował z tych unikatowych wówczas umiejętności artystycznych, powracając w Norymberdze do kompozycji idealistycznej – zob. P. Pencakowski, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, XXII, 1986, s. 49–81, zwł. s. 78.

⁴¹ Dettloff, *Zagadnienia twórcze...*, o.c., s. 130.

⁴² *Ibidem*. Tezę Dettloffa o decydującym wpływie sztuki Mikołaja z Lejdy na ukształtowanie się formacji artystycznej Wita Stwosza – zdecydowanie zakwestionował Skubiszewski, który przyjmował najpierw za dość prawdopodobne, iż Stwosz mógł działać w warsztacie Mikołaja – zob. Skubiszewski, [w:] J. Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen Kunstgeschichte 7, Berlin 1972, s. 289; por. też idem, *Styl Wita Stosza*, s. 60 i uwaga 126. Później Skubiszewski zmienił zdanie – *ibidem*, s. 54 – i konsekwentnie próbował uzasadniać swoje stanowisko, idem, *Wit Stwosz i sztuka XV wieku*, [w:] *Wokół Wita Stwosza*, o.c., s. 11–27. Stanowisko Dettloffa podzielało wielu badaczy w Polsce i za granicą – przykładowo S. Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1927, s. 34–35; W. Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F. VIII, Heidelberg 1965, s. 73–75; E. Lutze, *Veit Stof*, München–Berlin 1968 (4), s. 13–14; Z. Kępiński, *Wit Stwosz*,

Należy więc na koniec podkreślić raz jeszcze, że gdyby Dettloff nie sięgnął po metodę interpretacji dzieła sztuki wypracowaną przez Maxa Dvořaka i skoncentrowałby się wyłącznie na analizie formalnystylistycznej, konstruowaniu i porównywaniu ciągów genetycznych estetycznych artefaktów, w czym celował Riegl, to ta najbardziej pogłębiona analiza sztuki Wita Stwosza, jaka została w ogóle napisana, nie mogłaby powstać.

ABSTRACT

Szczęśny Dettloff (1878–1961) left impressive research achievements and had noteworthy didactic successes, which resulted from his special involvement in scholarly activity. He was a paragon of a morally and politically uncompromising academic teacher, whose life course was marked out by his Polish patriotism and Catholic clergymen ethics. Priest Dettloff's resumé, as founder of the art history department and the first Poznań professor of art history, is replete with dramatic events, due to the fact that during World War II he was arrested by the Nazis; it was only the intercession of Karl Heinz Clasen, the German art historian, that saved his life. During the Stalinist period, Dettloff was removed from art history department at Poznań University, where he returned in 1956. During his studies in Vienna, Dettloff became acquainted with the methodology of the older Viennese school; Dettloff was a Ph.D. student of Max Dvořak, under whose supervision he defended his Ph.D. thesis entitled *Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab* in 1914. During the inter-war period, he preferred using the Alois Riegl method in his work, which was expressed by emphasis on the stylistic analysis of an examined work of art and the use of genetic and comparative methods. In most of his mature work, however, in which he attempted to interpret the core art of Veit Stoss, he made clear references to the methodology of Max Dvořak, perceiving art history as history of ideas (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*).

Warszawa 1981, s. 11–14; J. Białostocki, *Uwagi o formie obramowania środkowej części Ołtarza Mariackiego*, [w:] *Ars una. Prace z historii sztuki*, red. E. Iwanoyko, Poznań 1976, s. 57–62; A. Schädler, *Stetigkeit und Wandel im Werk des Veit Stoß*, [w:] *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, Ausstellung Katalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1983, München 1983, s. 27–46, tu zwł. s. 32–33; E. Zimmermann, *Künstlerische Quellen der Kunst des Veit Stoß am Oberrhein*, [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, herausgegeben vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und vom Zentralinstitut München (Schriftleitung Rainer Kahsnitz), München 1985, s. 61–78; R. Kahsnitz, *Veit Stoss, der Meister der Kreuzfixe*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 49/50, 1995–1996, s. 123–178, tu s. 132–145; Krohm, *Veit Stoß und Straßburg – eine Hauptfrage neu betrachtet*, [w:] *Wokół Wita Stwosza*, s. 29–41.