

MARIJINO VNEBOVZETJE PRI FRANČIŠKANIH V LJUBLJANI

FR. STELE

Matevž Sternen, znani slovenski impresionist in neumorni restavrador ogroženih slik, nas je letošnjo jesen presenetil z veliko, več ko 100 m² banjastega oboka prezbiterija frančiškanske cerkve v Ljubljani pokrivajočo fresko Marijinega vnebovzetja. Dvoje je moralo presenetiti javnost: prvo da se je upal izraziti impresionist sploh lotiti velike monumentalne naloge, drugo, da je bil zmožen tolikega premagovanja samega sebe in toka svoje struje in se je pokorno podredil tradicionalnemu ozračju frančiškanske cerkve in njene baročne arhitekture.

Kdor bliže pozna Sternena in njegovo preteklost, se sicer temu ne bo toliko čudil, saj je že na začetku svojega umetniškega pota poslikal prezbiterij v Trnovem in prav za prav nikdar ni popolnoma prekinil žive zveze z monumentalno tehniko slikanja na presno. Odkrivanje srednjeveških fresk in zavarovanje tako pridobljenih spomenikov pred razpadanjem, restavriranje preslikanih ali sicer v njih učinku okrnjenih baročnih in novejših fresk ga ni sililo samo, da se teoretično bavi s to tehniko, ampak se je moral poglobljati predvsem tudi v formalne zakone sestava monumentalnega slikarstva. Če se je torej sedaj v svojem 65. letu sam lotil velike, v baročen arhitekturni okvir uklenjene in po njem pogojene naloge, je psihološko razumljivo tako, da ga je množica v življenjskem delu zbranih podobnih izkušenj in spoznanj instinktivno gnala k poskusu, da v enem zaključnih del svojega življenja pomeri svoje moči z velikimi mojstri preteklosti. Med tistimi, s katerimi si je upal poskusiti svoje moči, niso nič manjši kakor G. B. Tiepolo, Fr. Jelovšek, G. Quaglio in iz najnovejšega časa Ettore Tito. Za pravilno presojo njegovega uspeha ali neuspeha pa je treba upoštevati tudi posebne razmere, v katerih je nova slika nastala.

Sedanja frančiškanska cerkev je bila zidana kot avguštinska cerkev sredi XVII. stoletja in je bila po svoji obliki druga v Ljubljani, v kateri se je pri nas uveljavil tip baročne, od 2 vrst kapel obdane obokane pravokotne dvorane, ki ji je kot prezbiterij dodan sorazmeroma manjši, prav tako obokani pravokotni prostor. Kakor vse kaže, ta stavba do srede XIX. stol. ni bila poslikana in je svoj zidni okras dobila šele po Matevžu Langusu. Zgodovino svojega dela je Langus zapisal na zapadni steni na koru v dveh vzporednih napisih v nemškem in slovenskem jeziku. Ohranila sta se oba samo v odlomkih, ki pa vsebujejo vse glavne podatke: Leta 1845. je poslikal dve stranski kapeli, verjetno levo in desno ob slavoloku, med leti 1848. in 1855. pa ostale kapele, prezbiterij in ladjo, kjer je očitno nad korom vse delo dokončal in dodal omenjeni napis. V tej obliki so se slike v cerkvi

ohranile samo do l. 1882., ko je Janez Wolf na novo poslikal kapelo sv. Frančiška As., eno izmed obeh prvih po Langusu poslikanih. Usoden pa je bil za Langusovo delo potres l. 1895. Pri temeljiti restavraciji stavbe so l. 1897. prenovili tudi slike. Delo sta izvršila dunajska slikarja Kastner in Kleinert, ki pa se nista omejila samo na dopolnitev poškodb, ampak sta posebno na obokih Langusovo delo popolnoma preslikala. Nekoliko bolj obzirna sta bila pri prenovitvi slik v kapelah. V par desetletjih pa je tudi prenovljeno delo že toliko propadlo, da je nastalo vprašanje, ali je ponovno restavriranje sploh še mogoče ali ne. Za poskušnjo je l. 1925. M. Sternen restavriral prvi dve kapeli ob slavoloku, katerih ena je bila Langusova, druga Wolfova. Poskus je uspel, kar je dalo pobudo za restavracijo še ostalih štirih kapel, ki jih je Sternen dovršil l. 1933. Natančna preiskava slik na obokih ladje in prezbiterija pa je medtem ugotovila, da je rešitev Langusovega dela prav za prav nemogoča, na restavraciji Kastnerjevih preslikav pa itak nihče ni imel interesa. Zato je vodstvo cerkve naročilo M. Sternenu, naj slikarijo predmetno posname in na nov zdrav omet nanovo naslika. Glede srednje slike v prezbiteriju so se sporazumeli, da jo sme slikar tudi nanovo komponirati. Vse leto 1934. in sledečo zimo so trajale priprave za to delo. Leta 1935. je bil nato poslikan prezbiterij, ladja pa se ima slikati l. 1936.

Kolikor je obnovljeno delo Langusovo (vse stranske slike) in Kastnerjevo (Frančiškanski svetniki časte Marijo), nas tu ne zanima. Tem bolj pa nas zanima glavna slika, ki pokriva vse teme banjastega svoda s sosvodnicami in predstavlja Marijino vnebovzetje. Okvir in snov novi sliki je dal že Langus, ki je zaključil resnično arhitekturo nad loki sosvodnic, katere dovajajo prezbiteriju svetlobo, z venčnim zidcem, oprtim na konzole. Nad pravokotnim okvirom tega venčnega zidca se dozdevno odpira pogled prosto pod nebo. V ta odprti prostor sta oba slikarja naslikala prizor vnebovzetja. Če primerjamo posnetka obeh slik, se nam kljub navidezno podobni razdelitvi skupin kmalu pokaže, da sta slikarja bistveno različni pojmovala svoji nalogi.

V svojem poročilu o ogledu umetniških spomenikov Ljubljane je nazval znani avstrijski umetnostni zgodovinar A. Ilg Langusa zadnjega baročnega slikarja Avstrije. Če pa vemo, da je bistvo baročnega stropnega slikarstva t. zv. iluzionizem, dozdeva, da se naslikani dogodek vrši v prostem zračnem prostoru tako kakor bi ga naravno gledal opazovalec, ki bi stal na določnem stališču v danem prostoru, se bomo težko sprizajzili z naziranjem, da je bil Langus



Sl. 1. M. Langus, Marijino vnebovzetje na oboku prezbiterija frančiškanske cerkve v Ljubljani

v svojem frančiškanskem Vnebovzetju (sl. 1) kaj bolj iluzionist, slikar slepilnega videza, kakor vsak drug slikar svoje dobe, tudi tisti, ki je isti predmet naslikal za normalni vodoravni pogled na navpično postavljeno platno. Iluzionizem Langusov se je namreč omejeval na to, da je podobno baročnim mojstrom

slikarsko dovršil resnično arhitekturo z navideznim zaključkom, ki omogoča dozdevo pogleda skozi obok. Ta pogled je v našem slučaju resnično dosežen, prizor pa, ki se pred gledalcem razvija v tem prostoru, je pa sestavljen tako kakor bi se razvijal vzporedno dani vokvirjeni ploskvi in manjka vsak poskus izpeljati ga perspektivno dosledno v globino oziroma v višino, kar je bila baročnim iluzionistom vedno glavna naloga. Langusova slika ima omejeno, vzporedno resnični, po arhitekturi ustvarjeni ploskvi se razvijajočo globino, tako da ne ustvarja dozdeve neskončno se raztezajočega prostora in s tem ne zanika obstoja arhitektonsko danega zaključka prostora navzgor v ravni ali zakrivljeni ploskvi, ampak ploskev, ki sliko nosi, v polni meri upošteva. Zakrivljeno teme banje je Langus poslikal, kakor se slikajo ravne ali le rahlo zakrivljene ploskve t. zv. zrcalnih stropov in obokov, torej kot navadno navpično stoječo za slikanje namenjeno ploskev. Baročni slikar iluzionist pa je dosegel svoj namen s pomočjo perspektivnih skrajšav (tako zvanih *scorzi*), ki kljub nenaravni izpačenosti resničnih oblik vzbujajo za določeno stališče v prostoru pod sliko vtis popolnih oblik in naravno statično razmerje naslikanega videza do zemeljskih tal. Kolikor Langus porablja take skrajšave, so vse zasnovane za naravni pogled in niti ena ne ustreza iluzionizmu baročne stropne perspektive (tako imenovane žabje perspektive). Pri Langusovi sliki imamo vtis, da so v delavnici za normalno stališče gledalca izdelano sliko pritrdili na obok v okvir, ki ga je slikar ustvaril v baročnem duhu kot zapoznel epigon baročne iluzionistične tradicije. Na tem mestu slika za opazovalca, ki stoji spodaj v prostoru, ni pravilna, ampak bi jo mogel pravilno ogledovati le, če bi se ulegel na hrbet.

Langus je bil kot monumentalni slikar otrok svojega časa, časa namreč, ko je v velikih umetnostnih središčih pod vplivom klasicizma in racionalizma že zamrl smisel za baročni iluzionizem, pa tudi časa, ko se je pod vplivom romantične smeri, posebno t. zv. nazarencov, prerajalo zanimanje za monumentalno slikarstvo. Nazarenski ideal pa ni bil več slepilo optično rafinirane dozdevnosti, ampak jasna idejna in formalna zgradba zgodovinskih ali versko poučnih dogajanj. V duhu tega ideala je Langus sestavil svojo sliko iz treh skoraj enakovrednih skupin, iz apostolov, zbranih ob odprtem grobu, iz katerega rasto lilije, iz Marije, sedeče sredi slike na oblakih in obdane od venca angelov, ki spremljajo njen polet navzgor, in nebes zgoraj, kjer se od sv. Duha razliva nanjo svit, in jo na levi pričakuje njen Sin, na desni pa stoji zanjo pripravljen tron.

Resnično iluzionistično pa je pojmoval pri novi kompoziciji svojo nalogo M. Sternen (sl. 2). Naslikal je spodaj na sredi nad stopnicami postavljen sarkofag, čez katerega rob visi mrliška odeja. V sredi pred sarkofagom stoji naravnost naprej obrnjena belo oblečena Caritas — Dobrodelnost z enim otrokom na desnici, z drugim objetim z levico. Za grobom na levi je skupina apostolov, ki gledajo navzgor in s kretnjami izražajo začudenje. Na desni od groba je spredaj kamnita ograja, zadaj v globino postavljena stebriščna

veža, vmes pa druga skupina apostolov. Na oblakih nad grobom stoji in se dviga obdana od angelov, ki se kopljejo v močni luči, Marija in se nekam sproščeno in zmagoslavno dviguje navzgor. Od roba slike na levi jo navdušeno pozdravlja eden angelov, drugi pod njim je zavihral navzdol tako, da je viden z vrha in opozarja apostole na dogodek zgoraj, tretji v sredi pa, kakor da pomaga dvigati oblak, kaže gledalcem svoj v senco pogreznjeni hrbet. Od sv. Duha na vrhu se lije na Marijo svetloba. Nekoliko v ozadju na levi in zato perspektivično zmanjšan pričakuje Marijo njen Sin. Od desnega roba ji plava v globino prostora nasproti angel, ki nosi venec, dva druga pa ji letita v pozdrav od leve zgoraj.

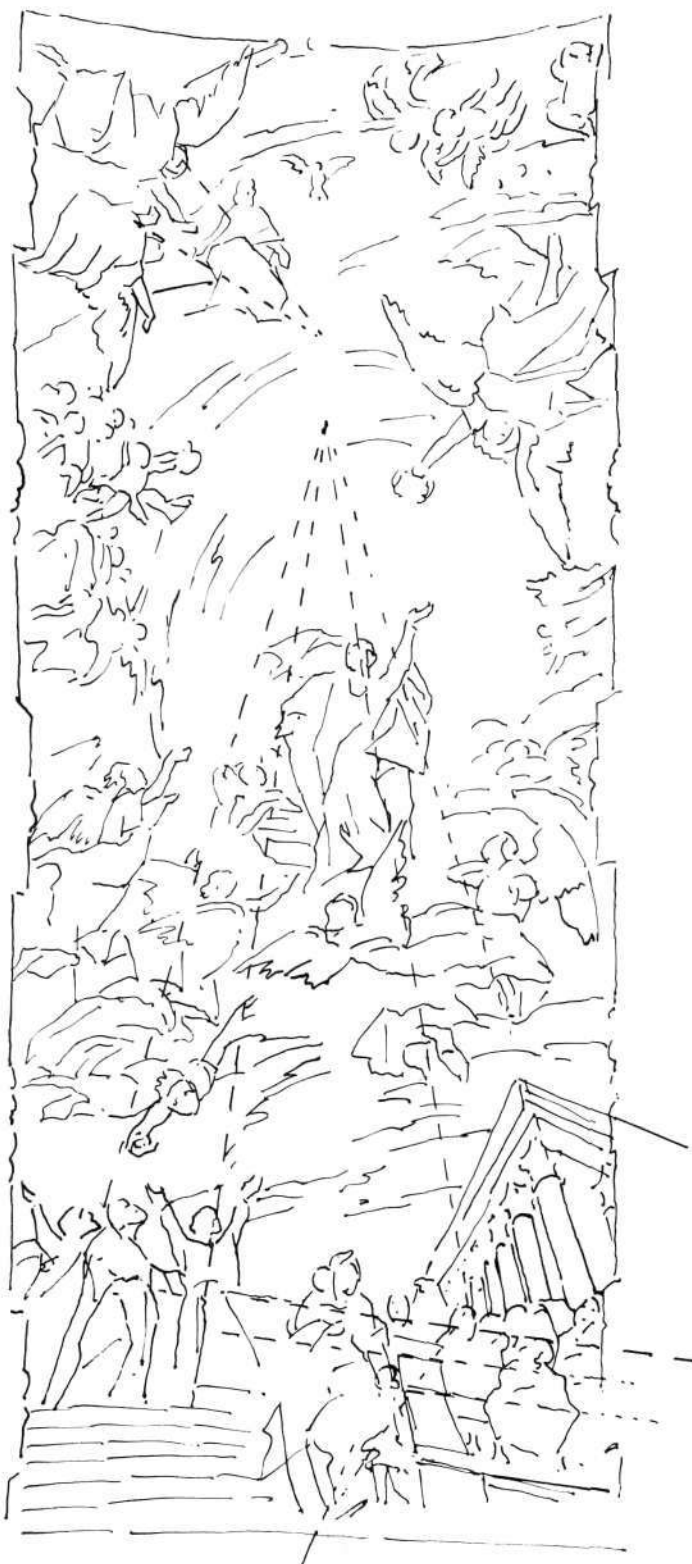
Za ogled v vodoravni smeri je Sternanova slika nemogoča in zato pravo nasprotje Langusove; vsebuje namreč celo vrsto značilnih iluzionističnih skrajšav, ki so preračunjene za pogled s točno določenega stališča pod sliko, ako jo prihrdimo na stropu. Najbolj občutno je to pri skupini apostolov, pri stebrišču za njimi na desni, pri grobu, pri angelu, ki je planil na levi navzdol, da jih opozori na Vnebovzeto, pri skupini angelov in oblakov z Marijo, katere smer gre od osnovnice zidu v prostor nazaj, in pri 3 velikih angelih, ki plavajo zgoraj od roba slike v globino in predstavljajo otipljiva merila poglobljanja celotne zasnove na tem mestu v prostor.

Vtis Sternanove slike je bistveno različen od Langusove, čeprav imata obe iste sestavine: spodaj apostoli ob grobu, v sredi k nebu se dvigajoča Marija, zgoraj Sin, ki jo pričakuje. O kaki kompozicijski enakopravnosti teh sestavin ni nobenega govora več. Spodnji del z apostoli je perspektivično zveržen in zato že po svoji formalni vsebini ne more biti glavni. Nebesa z Jezusom zgoraj so sicer vidni cilj in kompozicijski vrh vsega sestava, pomaknjena pa so perspektivično v globino in tudi ne morejo biti glavni motiv. Že na prvi pogled ni nobenega dvoma, da je glavna in edino pomembna v ti zasnovi Marija. Po teži svoje gmote ona ni v sredi slike, ampak pripada še spodnjemu, zemeljskemu delu, iz katerega se pa vidno in prepričevalno oprošča. Tu je slikar zgledno izrabil geometrični lik perspektivne konstrukcije tega dela slike, ki je nazorno razviden iz priložene kompozicijske skice (sl. 3). Če podaljšamo črte perspektivično nazaj viseče stebriščne lope in apostolov leve skupine navzgor, se te črte stikajo v osi kompozicije nekako v sredi med sv. Duhom in Marijino glavo in tvorijo nevidno piramido, katere vrh objema Marijo, ki se pa že oprošča iz njega. Nobenega dvoma ni, da omogočuje prav ta preračunjena, perspektivično v prostor nagnjena idealna piramida prepričevalno dozdevnost dviganja Marije navzgor. Ta vtis podpira tudi svetlobna kompozicija te skupine, posebno od spodaj gledani osenčeni angel, od katerega se širi v globino proga prav tako osenčenih oblakov. Na tej meji največje svetlobe, ki od zgoraj požira oblike figur in oblakov, in največje sence, ki jo izraža ta angel in v globino se od njega raztezajoča proga oblakov, se ločujeta zemlja in nebo. Marija je že prekoračila to mejo in zmagoslavno plove Sinu naproti. Le na levi je navzdol plavajoči svetli angel, ki pomeni



Sl. 2. M. Sternen, Marijino vnebovzetje na oboku prezbitarija frančiškanske cerkve v Ljubljani

pretehtano nasprotje osenčenega, predrl to mejo, po-tegnil svetlobo za seboj in zvezal oba svetova z novico o čudežnem zmagoslavju Marijinem. Nekaj te nadzemeljske svetlobe, ki je prodrla ž njim na zemljo, je deležen tudi svet v plemeniti, v belo odeti postavi Caritas, ki stoji pred idealno piramido spodaj pred križiščem perspektivnih bežnic spodnjega dela in nudi za oko gledalca oporišče, od katerega se v osi navzgor razvija vnebovzetje.



Sl. 3. M. Sternen, kompozicijska skica za frančiškansko vnebovzetje

Nobenega dvoma ni, da je Sternen v primeri z Langusom isti slikani dogodek prav z iluzionističnimi sredstvi vsebinsko neprimerno poglobil in da izbrana forma tej vsebni tudi popolnoma ustreza. Z zasnovo piramidalne kompozicije, ki je nagnjena v prostor

nazaj, se je tudi mojstrsko izognil največje nevarnosti, ki mu je pretela, da bi namreč stoječa Marija ne napravila vtisa, da pada naprej, kar bi omajalo prepricevalnost vse iluzije, oprte na stališče gledalca blizu slavaloka skoraj na meji prezbiterija in ladje.

V zvezi s tem je majhnega pomena vprašanje ali je Sternenovo delo strogo iluzionistično ali le kompromis. Za vsestransko izvedeno perspektivično strogo iluzionistično podobo je ploskev, ki je bila slikarju na razpolago, neugodna. Krog, kupola, kvadrat, kratak pravokotnik so za to idealne oblike. Pri obliki pa, kakor je banja frančiškanskega prezbiterija, so si baročni mojstri pomagali s kombinacijo več stališč, vsekakor pa vsaj dveh. Tako Quaglio v ladji ljubljanske stolnice ali od njega odvisni Jelovšek v ladji cerkve sv. Petra, dočim je pri bolj osredotočeni ploskvi v prezbiteriju cerkve sv. Petra Jelovšek naslikal dosledno iluzijo za določeno stališče. Lažje bi bilo Sternenovo stališče, če bi se bil podobno kakor Tiepolo pri slavni iluziji prenosa loretanske hišice v cerkvi Scalzi v Benetkah odrekel vsaki zvezi z zemljo in bi bil okvir pojmoval samo kot odprtino za pogled v zračne prostore (sl. 4). Za tem okvirom se v Tiepolovi freski vrši dogodek tako rekoč v neskončnem prostoru brez nujne logične zveze z okvirom ali dano arhitekturo. Sternen pa je, kakor smo videli, zemljo potreboval iz ozirov na izročilo, na vsebino in celo na kompozicijski zamislek. Te zemlje pa ni mogel obesiti v neskončno prostorje, ampak jo je moral tako ali drugače zvezati z resničnim prostorom in po njem do resničnih zemeljskih tal. To je dosegel s tem, da si je zamislil na eni ozki strani okvira pogled na stavbe z grobom, kakor bi se kazale gledalcu, ako bi segale v to višino in bi jih gledal iz cerkve skozi naslikani okvir. Na isti način sta reševala podobne naloge tudi Quaglio in Jelovšek, pa tudi največji iluzionisti italijanskega baroka.

Iluzionistično slikarstvo ima med Slovenci lepo tradicijo in bi mogli reči, da je vsaj teoretično še vedno nekam živo in aktualno; vseeno bi bilo pa težko dokazati, da se je Sternen opiral prav nanjo. Pri Langusu je bila ta tradicija že končana in je potem popolnoma zamrla prav do frančiškanskega Vnebovzjetja.

V baročni dobi viri, iz katerih nastaja naš iluzionizem, niso enotni. Južna Štajerska in Koroška črpata iz drugih virov kakor Kranjska in Italiji sosedna Primorska. Tam opažamo naslon na sodobno avstrijsko slikarstvo, tu se razvije od zač. XVIII. stol. dalje tradicija, ki odmre šele sredi XIX. stol. Podlago za ta razvoj je dal severni Italijan Julij Quaglio, ki je z gledno poslikal ljubljansko stolnico. Nanj se je oprl najplodovitejši slovenski iluzionist Franc Jelovšek, ki ga v poznih delih označuje izrazit horror vacui — strah pred praznim prostorom, tako da se njegove figuralno prenatrpane kupolne kompozicije že kar oddaljujejo od pravega iluzionizma, čigar element je prosti zračni prostor. To opažamo tako v razvoju avstrijskega kakor italijanskega iluzionizma (Tiepolo). Jelovškovo tradicijo so nadaljevali razni manj pomembni nasledniki kakor slikar cerkve na Skaručni (Jamšek?), J. Potočnik in podobni. Novo bolj realno

pojmovanje je uveljavil v kupoli stopnišča Virantove hiše v Ljubljani A. Herrlein, ki mu je mogoče kumoval pri tem delu J. M. Kremser-Schmidt. Čeprav ima ta kompozicija čisto svētni značaj, nas po svoje v zvezi z našim vprašanjem vseeno zanima. Deli se na alegorijo v zračnem prostoru in na prizore na zemlji, razvrščene po podnožju kupole, torej na zemeljski in nebeški prizor, kar je značilno tudi za razvoj cerkvenega iluzionizma v srednji Evropi od srede XVIII. stol. dalje. V Herrleinovi koncepciji že tudi skoraj popolnoma preneha nekdanja tako bujna umetnost podajanja kompliciranih perspektivnih skrčenj, ki prihajajo v poštev edino še pri prizoru v zračnem prostoru, dočim so po robu nanizani prizori prav za prav že normalno slikani prizori. V še večji meri velja to za Herrleinovega sodobnika Leopolda Layerja, ki je poslikal plitvo kupolo prezbiterija cerkve v Trzinu, tako da se je vsa zgodba, ki je čisto historično pripovedna (Izraelci v puščavi) in tuzemska, razvita po podnožju kupole na podoben način kakor je največji slikar Layerjevega časa, Fr. Goya, poslikal z nepozabnim realizmom kupolo cerkve sv. Antona v Madridu. V tem razvoju jasno vidimo, da se razkrajajo duhovne osnove iluzionizma, čigar globlji smisel je bil »Kvišku!« in se vse bolj zopet uveljavlja zemeljska realnost.

V ti vrsti zasledimo sredi XIX. stoletja Langusa kot iluzionista, ki, kakor smo zgoraj videli, že ni in ne more biti več pravi iluzionist tudi kljub nazarenski idealistični reakciji. V svojem največjem delu, v kupoli na Šmarni gori, je rešil svojo nalogo na podoben način kakor Herrlein ali Layer. Vsebina te kupole je ista kakor v prezbiteriju pri frančiškanih, Vnebovzetje Marije. Čeprav je vsa kupola v ožjem smislu posvečena nebeški glori in Mariji, ki se ji približuje na oblakih, je zemeljski del slike, ki zavzema vse obširno podnožje kupole, tako bogato razvit in tako poudarjen posebno tudi s tem, ker se apostolskim in svetniškim udeležencem dogodka pridružujejo sodobniki in slikar sam, da se zdi, kakor bi bil imel slikar večje zanimanje zanje kot za sveti prizor, ki ga je moral uprizoriti. Čeprav je kupola sama vabila k rešitvam v strogo iluzionističnem smislu in ta iluzionizem posebno v kupoli Langusa ni bil neznan, saj je dovoljno dopolnil freske v novi kupoli ljubljanske stolnice in ž njimi nadomestil po Quagliju naslikano navidezno kupolo, vseeno tu nikjer ne opažamo težavnih perspektivnih skrajšav, ki so bistveno izrazilo baročnega patosa. Iluzionizem šmarnogorske kupole temelji namreč edino na razvrstitvi skupin po telesu kupole, ki že sama povzroča navidezno videnje naslikanih skupin v prostoru, brez težnje, da se njihov, iz slučajnega položaja izvirajoči značaj z rafiniranimi iluzionističnimi sredstvi poveča.

Pri Langusu moremo torej govoriti sicer o zadnjih odmevih baročnega iluzionizma, ker je bil zadnji med našimi slikarji, ki je še obvladal slikanje kupol in banjastih obokov, način pa, kako je te naloge reševal, je že tako oddaljen od baročnega ideala, da prav za prav že ni več iluzionističen, vsaj ne v starem, baročnem smislu te besede.

Pri reševanju svoje naloge se Sternen torej ni mogel opreti na Langusa kot zadnjega v vrsti slovenskih iluzionistov, ampak je moral seči za vzori dalje nazaj ali pa se opreti na samostojno geometrično perspektivno konstrukcijo. Vzore je mogel najti samo v cvetečem baročnem iluzionizmu v Avstriji ali Italiji. Njegovo delo dokazuje, da je s pridom študiral posebno Tiepola, čigar Prenos loretanske hišice v cerkvi Scalzi v Benetkah predstavlja enega viškov popolnega iluzionizma (sl. 4). V odprtem zračnem prostoru, ki vanj zremo skozi pravokotni navidezni okvir, s katerim je navzgor zaključena resnična arhitektura prostora, gledamo Devico, stoječo v hišici, ki jo nosi skozi zrak truma angelov. Perspektivna konstrukcija te skupine je drzna a zares prepričevalna; vsa sloni na lastni iluzionistični moči figuralne koncepcije, katero le rahlo podpira par po zraku se prekujujočih stranskih figur.



Sl. 4. Z. B. Tiepolo, Prenos Betlehemske hišice v cerkvi Scalzi v Benetkah



Sl. 5. Ettore Tito, kompozicija na oboku cerkve Scalzi v Benetkah

Za Italijo je bil v zadnjem desetletju našega časa velik umetnostni dogodek, ko je znani benečanski slikar Ettore Tito dobil naročilo, da nadomesti veliko Tiepolovo, v vojni po avstrijski bombi uničeno fresko na stropu ladje cerkve Scalzi (sl. 5). Svoje delo je pred par leti dovršil, čeprav ne več v presni tehniki, ampak v olju na platnu, pripetem na strop. V duhu tradicije in vse ostale še ohranjene Tiepolove slikarije je poskusil rešiti svojo nalogo s perspektivično iluzijo za pogled od spodaj. Zdi se mi, da je prav ta ne čisto posrečena tekma E. Tita z duhom nedosežnega iluzionista Tiepolo izpodbodla Sternena, da se tudi sam poskusi z obema. Tita je v svoji zmagoslavno vznešeni Mariji nedvomno prekosil, kajti položaj Titove Marije je nekoliko negotov. Tekmo s Tiepolom pa je vsaj v srednji, to je glavni skupini nedvomno vzdržal in ustvaril v Mariji postavo velike lepote in samozavestne veličine. V načinu slikarske obdelave je ostal Sternena otrok svojega časa. Ni zatajil v sebi impresionista, a je vseeno njegov način toliko obrzdal, da je dokazal, da je tudi impresionizem zmožen ustvariti monumentalno delo, kar so mu skoraj splošno odrekli.

Nepozabni Max Dvořák je napisal kratko, toda pobud bogato razpravo o baročnem iluzionističnem slikarstvu na Dunaju. Tam je ugotovil, da iluzionistično stropno slikarstvo ne igra posebne vloge v časih, ko so misli in čuvstva osredotočena na zemeljsko življenje, in je zato ta umetnostna vrsta skoraj neznana grško-helenistični ali renesančni dobi, pa tudi XIX. stol. in sodobnosti. Transcedentalni ideali, kakor so bili tisti, katere je uveljavila protireformacija, ki je duhovna mati baroka, pa obračajo človekov pogled navzgor v neskončne nebesne sfere. Da temu stremljenju ustreže, odpira iluzionistična umetnost oboke in njih materialno tezo nadomešča s pogledi v neskončne prostore, oživiljene v optičnih vizijah. Ko sredi XVIII. stol. začne pridobivati na moči racionalizem, se začne razkroj tradicionalnega iluzionizma, v katerega okvir se vriva vedno več realističnih sestavin. Odmev tega razvoja smo ugotovili tudi pri nas tako pri Herrleinu kakor pri Layerju. Da pa je mogel biti iluzionizem, četudi po svoje razumljen, ideal slovenske umetnosti tudi še v Langusovem času sredi XIX. stol., nam je dokaz za to, da pri nas takrat racionalistični realizem še ni popolnoma izpodjedel idealističnih podlag duhovnosti. Nesporazum, ki ga je takrat zakrivil v svojem nazarenskem razpoloženju do umetnostnih problemov Langus, je sedaj popravil Matej Sternen. V tem je nedvomno dobršen del pomembnosti njegovega dejanja, če ga pogledamo v luči lastne umetnostne zgodovine.