

Arijčuk, Petr

Neznámá díla Johanna Wenzela Bergla ve východních Čechách

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2000, vol. 49, iss. F44, pp. [23]-40

ISBN 80-210-2524-7

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110345>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR ARIJČUK

NEZNÁMÁ DÍLA JOHANNA WENZELA BERGLA VE VÝCHODNÍCH ČECHÁCH

Východní Čechy zaujímají v rámci českého pozdně barokního malířství 2. poloviny 18. století, kdy vrcholná éra české barokní malby je již několik desetiletí za svým zenitem, svébytné postavení. Také zde vidíme obecnou stagnaci a absenci tvůrčích činů i výrazných uměleckých osobností. Ačkoli nelze hovořit o nějakém zásadním omezení produkce, kvantitě vznikajících děl není úměrná jejich kvalitativní stránka. Domácí umělci rozvíjejí bez hlubšího invenčního přínosu starší schémata, důležitá role připadá hojně rozšiřovaným předlohám. Souběžně s tímto stavem se však ve východních Čechách objevuje prostředí otevřené pro malíře školené na vídeňské umělecké akademii, kteří svými pracemi vnášejí do jednotvárného a někdy strnulého obrazu vytvořeného domácími uměleckými silami zcela odlišný prvek. Na rozlohou nevelkém území východních Čech tak můžeme od konce čtyřicátých let 18. století dobře sledovat vývoj a vícevrstevnatost jinak jednotného akademického stylu až do doby jeho rozmělnění v nastupujících klasicizujících tendencích sedmdesátých a osmdesátých let 18. století. Rakouská pozdně barokní malba zde získává, poměrně daleko od centra vlastního vzniku a běžné sféry vlivu, zřejmě v Čechách ojedinělý ostrůvek, nad to se zájmem přijímající výsledky tamních uměleckých snah a současně podávající alespoň základní povědomí o vývoji tohoto středoevropského fenoménu.¹

Jméno Johanna Wenzela Bergla (1718–1789), představitele rakouské pozdně barokní malby pocházejícího právě z východních Čech (rodák ze Dvora Králové nad Labem), se již po několik desetiletí pravidelně objevuje na stránkách umě-

¹ Pavel Preiss, Malířství rakouského 18. století a Čechy. In: [Kat.] *Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze*. Praha 1965, s. 5–38; Idem, Böhmen und die österreichische Malerei in der Zeit Maria Theresias und Josephs II. In: *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20.–23. Oktober 1980*. Band 2. Wien 1985, s. 637–651; Lubomír Slavíček, In margine činnosti vídeňských malířů v Čechách 18. století. In: *Umění baroka a jeho význam v české kultuře*. Praha 1990, s. 96–102.

leckohistorické literatury.² V kontextu středoevropského pozdně barokního malířství mu náleží jistě ne bezvýznamné místo. Jestliže se zájem o jeho dílo soustředil zprvu takřka bezvýhradně k freskové malbě, pak zejména pozdější nálezy přinášely řadu nových poznatků na poli malířovy olejomalby, která se tak dostávala, po počáteční skepsi a nedůvěře vůbec v existenci této polohy malířovy tvorby, do zcela nového světla. Bergl se na podkladě těchto nálezů projevil vedle již známé polohy schopného freskaře a originálního dekorátora také jako neméně úspěšný malíř oltářních, závěsných a v neposlední řadě také kabinetních obrazů. Přetrvávající zájem o Berglovu osobu není jen odrazem nesporné a znovu rozpoznávané kvality jeho díla, ačkoli ani ta patrně umělce neuchránila před poměrně brzkým splynutím „pouze“ s širokým okruhem malířů zastíněných osobností Franze Antona Maulbertsche, ale je živěn také řadou nových připsání. Z nich jednoznačně vyplývá, že soupis malířova díla nelze zdaleka považovat za uzavřený, což bude zřejmě platit také o polohovém rozpětí jeho tvorby.³

K zájmu o umělce činnost na poli olejomalby a vůbec k jejímu znovuobjevení významně přispělo zejména rozpoznání prací, které Bergl zanechal na území Čech a Moravy. Význačné místo pak v tomto jeho oevru zaujímají zakázky zasláné do východních Čech. Malíř se v rodném kraji uplatnil především třemi obrazovými cykly zpracovávajícími téma *Křížové cesty*, kterými postupně na přelomu padesátých a šedesátých let 18. století přispěl k vybavení děkanského kostela ve Dvoře Králové nad Labem, filiálního kostela v Orlicích u Letohradu a křížové chodby kaple P. Marie Bolestné při klášterním kostele kapucínů v Opočně.⁴ Právě autorské určení těchto *Křížových cest* přineslo významné roz-

² Z poměrně obsáhlé berglovské literatury zejména viz Arpad Weixlgärtner, Johann Bergl. *Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale* N. F. I, 1903, s. 331–394; Klára Garas, Les dessins de Johann Bergl en Hongrie. *Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts* 12, 1958, s. 54–62; Peter Otto, *Johann Bergl 1718–1789* [disertační práce]. Wien 1964; Lubomír Slaviček, Johann Wenzel Bergl as a Painter of Altarpieces and Easel Paintings: A Reappraisal Based on New Findings. *Bulletin of the National Gallery in Prague* 1, 1991, s. 60–71 (zde uveden podrobný soupis literatury k osobě Johanna Wenzela Bergla); Jozef Medvecký, in: Ivan Rusina (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava 1998, s. 54–55; Karl Möseneder a Wolfgang Prohaska, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock*. München–London–New York 1999, s. 377–378, 391–392.

³ K nejnovějším nálezům z posledního desetiletí srov. Anna Petrová–Pleskotová, Ein unbekanntes Altarbild von J. W. Bergl in Holič. *Acta Historiae Artium* XXXIV, 1989, s. 177–181; Lubomír Slaviček (cit. v pozn. 2), s. 65–67; Vilém Jůza, Johann Wenzel Bergl. K Bulletinu NG. *Galerie. Měsíčník pro výtvarné umění Ostravska*, leden 1993, s. 6; Lubomír Slaviček, Dodatky k dílu Johanna Wenzela Bergla. 51. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1995, s. 72–75; Klára Garas, Barockbeiträge zu den Werken von Johann Wenzel Bergl, Franz Anton Palco und Anton Kern. In: Vít Vlášek – Tomáš Sekyrka (ed.), *Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.* Praha 1996, s. 243–249; Petr Ariječuk, Johann Wenzel Bergl. *Námět Křížové cesty v díle vídeňských malířů 2. poloviny 18. století* [diplomová práce]. Brno 1998. Ve zcela nedávné době se pak Berglovo jméno objevilo, byť ne zcela přesvědčivě, také v souvislosti s portrétní tvorbou; viz Monika Dachs, Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstporträt“ des Franz Anton Maulbertsch. *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* (dále jen *Barockberichte*) 16/17, 1998, s. 44–53.

⁴ V souvislosti s Berglovými *Křížovými cestami* je nutno také zmínit několik dochovaných

šíření znalostí a vědomostí o umělcově díle. O něco později pak byly ve východních Čechách jako Berglovo dílo identifikovány ještě oltářní obraz *Sv. Jan Nepomucký s českými patrony*, nacházející se na jednom z bočních oltářů farního kostela v Borohrádku, a tři závěsné obrazy z rozsáhlejšího cyklu s mariánskou tematikou ve farním kostele v Bystrém u Poličky.⁵ Vedle těchto výše uvedených prací se předpokládá původ v některém z východočeských kostelů také u tří dalších, Berglovi s jistotou připsaných obrazů, z nichž dva byly postupně získány do sbírek Národní galerie v Praze a jeden se nachází v pražském soukromém majetku.⁶ Tento soubor prací Johanna Wenzela Bergla, zaslaných do východních Čech, můžeme nyní doplnit několika dalšími obrazy. Na podkladě současně provedené formální analýzy již dříve známých a nově nalezených obrazů a zároveň díky některým novým skutečnostem získaným archivním průzkumem lze přinést nové poznatky a upřesnění zejména k otázce datování malířova díla vytvořeného v padesátých a šedesátých letech 18. století.

Do depozitáře královéhradeckého biskupství byl před časem z budovy děkanství ve Dvoře Králové nad Labem přenesen oltářní obraz menšího formátu, zpracovávající tradičně pojaté ikonografické téma *Smrt sv. Františka Xaverského* [obr. 1, 2].⁷ Kvalitní, výrazně expresivní malba, podpořená jistě rozvrženou kompozicí, se zcela odlišuje od dobové domácí produkce a řadí dílo jednoznačně do okruhu malířů spojených s prostředím vídeňské malířské akademie a obeznámených s tvorbou čelných představitelů rakouské pozdně barokní malby. Charakteristický rukopis a fyziognomie sv. Františka a nad ním se vznášejících andělů nesou typické znaky malířského projevu jednoho z nich, Johanna Wenzela Bergla. Ve shodě s legendou jsou na obraze vylíčeny poslední okamžiky života sv. Františka Xaverského, jezuitského řeholníka a misionáře 16. století. Během čekání na loď, kterou se měl přeplavit na nové místo svého misijního působení, podlehl nemoci a v osamocení zemřel.⁸ Bergl, stejně jako řada dal-

přípravných prací. Jedná se o drobnou skicu *Snímání z kříže* v pražské Národní galerii, která je nejspíše přípravou prací k příslušnému opečenskému zastavení (srov. Pavel Preiss 1965 /cit. v pozn. 1/, s. 62–63, č. kat. 31; Idem, Drei unbekannt Skizzen von Johann Michael Rottmayr. Alte und moderne Kunst X, Nr. 79, 1965, s. 45; L. Slaviček /cit. v pozn. 2/, s. 63) a o několik kreseb vztahujících se především ke křížovým cestám (srov. Klára Garas /cit. v pozn. 2/; Beika Matsche–von Wicht, Neue Funde zum zeichnerischen Werk von Franz Sigrist und Johann Wenzel Bergl. *Acta Historiae Artium* XXXIV, 1989, s. 187–189; P. Arijčuk /cit. v pozn. 3/, s. 30–34).

5 K Berglově dílu ve východních Čechách srov. Emanuel Poche, Nové poznatky k práci vídeňského malíře Jana Bergla. *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1933*, Praha 1934, s. 24–34; Emanuel Poche, Berglova křížová cesta v Opočně. *Ibidem za rok 1934*, Praha 1935, s. 153–156; Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové. *Umění XIV*, 1971, s. 184, pozn. 150; Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1974, s. 117; Ivo Krsek, Malířství 1. poloviny 18. století na Moravě. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* (dále jen *SPFFBU*) F 23–24, 1979–1980, s. 73–74, pozn. 62.

6 Srov. zejména P. Preiss 1965 (cit. v pozn. 1), s. 63, č. kat. 32; Pavel Preiss, [Kat.] *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Wien 1977, s. 25; Lubomír Slaviček, Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze. *Umění XXVII*, 1979, s. 551.

7 Olej, plátno, 133 x 87 cm, nesignováno; srov. P. Arijčuk (cit. v pozn. 3), s. 46–47.

8 Theodor Kurrus, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 6. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, sl. 324–327.

ších jeho vrstevníků a kolegů ze studií na vídeňské Akademii, použil pro zpracování tohoto v barokní době velice oblíbeného námětu ikonografické schéma, které ve středoevropském prostoru kodifikoval svým obrazem pro jeden z postranních oltářů starého kostela sv. Barbory ve štyrském Oberburgu malíř Johann Michael Reinwaldt roku 1715. Právě tento obraz se stal předmětem řady reprodukcí a prostřednictvím devoční grafiky byl hojně rozšiřován. Zároveň se Reinwaldtovo zpracování světcovy smrti stalo východiskem pro několik dalších, nikoli však zásadně odlišných variant tohoto námětu.⁹ Bergl se však přidržel, bez jakýchkoli výrazných obměn, jeho původní verze. Světec v odevzdání a v očekávání nadcházející smrti ulehl na prostou slaměnou rohož rozloženou ve stínu, který vrhá přístřešek z palmových větví. V rukou složených na prsou drží dřevěný křížek a růženec. Vedle slaměné rohože leží rozevřená kniha, cestovní hůl a klobouk. Františkově osamocení asistují andělé vznášející se nad přístřeškem. V průhledu do dálky je zachycen vysokými vlnami rozbouřeného moře zmítaný koráb. Bergl beze zbytku převzal také motiv symbolického zobrazení, P. Marie, vyjádřený písmenem M, které je vytvořeno z kmenů tří stromů a přístřešku spočívajícího nad prostředním z nich.

Jak především samotné předchozí uložení obrazu na děkanství ve Dvoře Králové naznačuje, nabízí se jako místo jeho původního určení tamní děkanský kostel, na jehož obrazovém vybavení se Bergl významně podílel již zmíněným souborem čtrnácti rozměrných obrazů *Křížové cesty*. V tomto směru poskytují řadu dosud nezhodnocených údajů o vybavení děkanského kostela staré inventární soupisy. Počínaje rokem 1769, z něhož pochází nejstarší z dochovaných resp. nalezených inventářů, můžeme průběžně sledovat aktuální podobu a stav kostelního mobiliáře, a současně jeho postupnou obměnu, až do počátku 20. století.¹⁰ Cenné jsou v tomto případě zejména ty soupisy, které zaznamenávají konkrétní podobu jednotlivých oltářů s jejich sochařským a malířským vybavením. Neméně zajímavý je však již samotný výčet jednotlivých oltářů.

Hned zmíněný inventář z roku 1769 zaznamenává vedle hlavního oltáře sv. Jana Křtitele šest dalších oltářů v lodi kostela. Objevuje se mezi nimi v podstatě předpokládáný oltář sv. Františka Xaverského a dále oltáře sv. Anny, sv. Jana Nepomuckého, Čtrnácti sv. pomocníků, sv. Kříže a sv. Václava. Důkladný popis mobiliáře, včetně podrobného popsání jednotlivých oltářů, nalézáme zejména v inventáři, který je součástí pamětní knihy děkanského kostela založené roku 1824. Někdy v průběhu dvacátých let 19. století jej sepsal tehdejší děkan Jan Puš.¹¹ Na základě tohoto inventárního soupisu, a s přihlédnutím k několika dal-

⁹ Srov. André Csatkai, Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstellungen des Todes des heiligen Franz Xaver im 17. und 18. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium* XV, 1969, s. 293–301.

¹⁰ Státní okresní archiv (dále jen SOkA) Trutnov, fond Děkanský úřad Dvůr Králové nad Labem, inv. č. 10–22, kart. 1: Inventáře kostelů a fary z let 1769, 1784, 1808, 1809, 1839, 1844, 1865, 1878, 1894, 1900, 1901, 1908, 1926.

¹¹ SOkA Trutnov, fond Děkanský úřad Dvůr Králové nad Labem, inv. č. 2, kniha č. 2, *Liber memorabilium*. Nro II. Anno 1824, fol. 9–14. Autoři obrazové ani sochařské výzdoby nejsou uváděni, pouze u položky obrazy *Křížové cesty* je jako autor přímo jmenován Johann Wenzel Bergl: „Der hl. Kreuzgang oder Geschichte Jesu vom Hofmahler Bürgel hiesigem Sohnen-

ším inventářům, tak můžeme s jistotou říci, že v kostele se tehdy nacházel nejen obraz *Smrt sv. Františka Xaverského* [obr. 1] na jemu zasvěceném oltáři, ale například součástí protějškového oltáře sv. Anny byly obrazy *Sv. Anna vyučující P. Marii* a *Sv. Ignác z Loyoly* v oltářním nástavci. Stejně tak víme o rozměrném a v inventářích obzvláště ceněném obraze *Čtrnáct sv. pomocníků* na oltáři s tímto zasvěcením na evangelijní straně lodi.

Kromě oltáře sv. Františka Xaverského s obrazem světcovy smrti, který je nepochybně totožný s nově objevenou prací Johanna Wenzela Bergla, stojí za povšimnutí, právě vzhledem k této identifikaci a k autorově dosud známému dílu, především přítomnost oltářů sv. Anny a Čtrnácti svatých pomocníků s jejich obrazovým vybavením. Již dříve byly totiž ze souboru rakouské pozdně barokní malby, nalézající se ve sbírkách Národní galerie v Praze, s Berglovým autorstvím spojeny rozměrný oltářní obraz *Čtrnáct sv. pomocníků* a menší, patrně z nástavce oltáře pocházející obraz *Sv. Ignác z Loyoly*. Jen o něco později se pak v literatuře objevil další Berglův oltářní obraz *Sv. Anna vyučující P. Marii* z pražského soukromého majetku. U všech tří obrazů byl přitom shodně předpokládán původ z východních Čech.¹² Další neméně hodnotné informace, přispívající k objasnění původu nově nalezeného Berglova obrazu, ale patrně také, jak se domníváme, trojice již zmíněných obrazů téhož malíře ze dvou pražských sbírek, poskytují inventáře sepsané v samém závěru 19. a na počátku 20. století.

V té době procházel děkanský kostel rozsáhlými stavebními úpravami a současně s obnovou exteriéru probíhaly úpravy v interiéru kostela. Jejich součástí se stalo nahrazení starého, z velké části barokního mobiliáře, novým, pseudoslohovým. Z interiéru kostela tak byla společně se starými oltáři odstraněna také většina starších, převážně barokních obrazů a to včetně obrazů Berglovy *Křížové cesty*.¹³ O osudech několika dalších předmětů z původního mobiliáře přinášejí určité informace právě inventáře pořízené bezprostředně po dokončení obnovovacích prací a úprav interiéru. Již v inventáři z roku 1901, a následně

schon in schwarzen Rahmen mit vergoldeten Leisten oben mit vergoldeter Bildhauer Arbeit versehen mit eisernen Leuchtern 14“.

¹² Srov. pozn. 6.

¹³ Berglovy obrazy *Křížové cesty* se staly v podobě srážky z kupní ceny součástí finančního vyrovnání se sochařem Antonínem Suchardou, který pro děkanský kostel na objednávku děkana Josefa Berana zhotovil novou *Křížovou cestu*. Z iniciativy Centrální komise pro výzkum a zachování uměleckých a historických památek a městského úřadu ve Dvoře Králové bylo pro zamýšlenou expozici rodičího se městského muzea v lednu 1913 odkoupeno 11 Berglových obrazů *Křížové cesty* z majetku Bohuslava Suchardy, jemuž připadly jako součást dědictví po zemřelém otci Antonínovi. Poslední ze dvanácti zachovalých obrazů – X. a XI. zastavení byly zničeny již při snímání ze stěn kostela – se o něco později podařilo získat od Anny Boudové, rozené Suchardové. Dnes jsou v expozici městského muzea kromě těchto 12 obrazů (pouze 10 z nich má v původní rozměry, VII. a VIII. zastavení jsou zmenšeny) ještě dvě torza náležející zřejmě jednomu ze dvou zničených zastavení. Srov. SOkA Trutnov, fond Archiv města Dvůr Králové nad Labem, inv. č. 819, sign. III/12 – Křížová cesta a děkanský kostel, kart. č. 215, dopis C. k. okresnímu hejtmánství ve Dvoře Králové nad Labem ze dne 12. června 1911; dopis C. k. okresnímu hejtmánství ve Dvoře Králové nad Labem ze dne 18. ledna 1913; dopis C. k. centrální komisi pro výzkum a zachování stavebních památek ve Vídni ze dne 27. března 1913; J. Janoušek, Berglova „Křížová cesta“. *Pod Zvíčinou. Vlastivědný sborník Jaroměřicka a Královodvorská X, 1934–1935*, s. 61–63.

pak v soupise z roku 1908, jsou mezi na faře umístěnými obrazy, s doslovnou poznámkou o jejich původu ze „*starých do kostela se již nehodících oltářů*“, uvedeny obrazy *Sv. Anna* a *Sv. František Xaverský*. Zatímco druhý z obrazů byl ještě ve zcela nedávné době uložen přímo v budově děkanství, a dnes je depnován v depozitáři královéhradeckého biskupství, obraz *Sv. Anna vyučující P. Marii* se již později na tomto místě nenacházel. S obrazy *Čtrnáct sv. pomocníků* a *Sv. Ignác z Loyoly* se pak nesetkáme ani v prvním inventáři, sepsaném bezprostředně po skončení obnovy, a nebyly již v té době ani součástí nově se formujícího kostelního mobiliáře. Lze oprávněně předpokládat, že také s těmito obrazy, a někdy v pozdější době zřejmě i s obrazem *sv. Anny*, mohlo být naloženo v podobném duchu jako s obrazy *Křížové cesty*.

S přihlédnutím k získaným vědomostem o uměleckém vybavení interiéru děkanského kostela, které je postižitelné od konce šedesátých let 18. století, včetně jeho postupného doplňování a obměňování v průběhu 19. století, a zejména pak k přítomnosti výše popsaných oltářů v tomto kostele, můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat – vzhledem k doložené účasti Johanna Wenzela Bergla na vybavení tohoto chrámu souborem obrazů *Křížové cesty* a obrazem *Smrt sv. Františka Xaverského* [obr. 1] – že rovněž ony tři dnes v pražských sbírkách dochované obrazy náležely původně bočním oltářům královédvorského děkanského kostela sv. Jana Křtitele. Nelze prozatím prokázat, ale také ani vyloučit, možnost Berglova autorství ještě u některého z dalších obrazů, o nichž nás starší inventáře spravují a které dnes neznáme.¹⁴

Další nově rozpoznáný obraz Johanna Wenzela Bergla se nachází na hlavním a zároveň jediném oltáři v kapli P. Marie Bolestné při klášterním kostele kapucínů v Opočně.¹⁵ Prostor vlastní kaple, resp. jejího presbytáře, se otevírá do křížové chodby, na jejichž stěnách jsou zavěšeny obrazy jednotlivých zastavení *Křížové cesty*, připsané již dříve právě Berglovi.¹⁶ V jasných, ostrých tónech provedená malba mariánského obrazu, s charakteristickým a pro Bergla osobitým podáním dekorativního detailu, vykazuje zcela stejné malířské zaujetí a manýru jako obrazy *Křížové cesty*. Snad právě díky na první pohled zřejmému, především však z rozdílností obou námětů vyplývajícímu kontrastu unikál až doposud tento obraz náležitě pozornosti a autorskému určení. Statické a jednoznačně dané zpodobení konkrétního milostného obrazu zde stojí proti silně k dynamice a napětí směřujícím událostem v jednotlivých zastaveních *Křížové cesty*. Avšak užití zcela shodných malířských prostředků a zejména fyziogno-

¹⁴ Obdobně jako v případě oltáře sv. Anny, pro který Bergl kromě hlavního obrazu namaloval rovněž obraz sv. Ignáce pro oltářní nástavec, je také v nástavci oltáře sv. Františka Xaverského, který Bergl vybavil obrazem světcovy smrti, uveden dnes blíže neznámý obraz *Sv. Alois Gonzaga*. Další nástavcový obraz, k jehož identifikaci pisatel inventáře pouze poznamenal zkrácenou formu slova svatý a vynechal místo snad pro případ jeho pozdější identifikace, se nacházel nad rozměrným a s Berglovým autorstvím rovněž spojeným obrazem *Čtrnáct sv. pomocníků* na oltáři stejného zasvěcení.

¹⁵ Olej, plátno, 157 x 98 cm. Obraz byl roku 1995 restaurován akad. malířkou Evou Kyškovou (viz Archiv Památkového ústavu Pardubice, restaurátorská zpráva číslo 1967); srov. Petr Arijčuk (cit. v pozn. 3), s. 51–52.

¹⁶ E. Poche 1934 (cit. v pozn. 5), s. 32; E. Poche 1935 (cit. v pozn. 5).

mie tváře P. Marie jsou jednoznačnými atributy určujícími také tento obraz jako Berglovu malbu.

Obraz hlavního oltáře představuje jeden z mnoha milostných obrazů P. Marie Bolestné [obr. 5], který je v pamětní knize kláštera, v dobovém záznamu z roku 1763, označen jako obraz „*Dolorosae Matris Alto–Wesdorffensis*“.¹⁷ Statuárně podaná postava P. Marie, s rukama sepjatýma na prsou, je oděna v bohatě zdobené roucho posázené dvěma řadami perel, medailony a patriarchálním křížem. Modrý závoj se zlatým lemem, splývající z temene hlavy přes ramena, je rozestřen jako ochranný plášť. Na temeni hlavy je přidržován korunou posázenou drahokamy. Postava P. Marie, s hrudí probodnutou mečem, překrývá symboly Kristovy mučednické smrti – kříž, kopí a tyč s octovou houbou. V zápise pamětní knihy došlo v případě pojmenování milostného obrazu k určité nepřesnosti či snad záměně dvou míst, neboť se evidentně jedná o zpodobení Bolestné P. Marie z Altwilmsdorfu (Stary Wielislaw). Toto poutní místo v blízkém Kladsku se právě v 18. století těšilo narůstajícímu zájmu věřících a společně s Vambeřicemi a Wartou patřilo tehdy k nejvíce navštěvovaným poutním místům na území Kladska.¹⁸ Bergl se nepochybně, pokud neznal toto poutní místo a jeho milostnou sošku přímo z autopsie, inspiroval některou z jistě hojně rozšířených devočních grafik.¹⁹

Jestliže oba předchozí Berglovi nově připsané obrazy pocházejí z míst již dříve s malířovou tvorbou spojených, pak poslední z nalezených obrazů upozorňuje na další možné místo, kde mohl malíř zanechat početnější soubor svých prací. Ve 2. polovině roku 1997 byla ve Státní galerii výtvarného umění v Náchodě a posléze v Muzeu Ziemi Klodzkiej v Klodzku instalována výstava *Lidová zbožnost ve východních Čechách* a v Kladsku. Mezi vystavovanými předměty se objevil také do té doby nepublikovaný obraz *P. Marie se sv. Janem Evangelistou a sv. Františkem z Assisi*. Obraz menšího formátu, zapůjčený z Muzea Podkrkonoší v Trutnově, byl prezentován jako anonymní práce z 18. století [obr. 3, 4].²⁰ Do popředí umístěný klečící sv. František z Assisi, držící otevřenou knihu s vepsaným citátem „*De profundis clamavi, ad te Domine*“, vzhlíží vzhůru, kde se mu v přítomnosti sv. Jana Evangelisty zjevuje P. Marie obklopená andílky. Opět jistá, k výrazné expresi směřující malba prozrazuje, že se jedná o dílo z okruhu malířů navazujících a rozvíjejících příklad nejvýznam-

¹⁷ Státní oblastní archiv (dále jen SOA) Zámrsrk, fond Řád kapucínů Opočno, inv. č. 3, kniha č. 1, *Pamětní kniha I.*, s. 104: „[...] nepos eorum Ignatius Peiger, capellanus Auloregensis stationes viae Crucis Viennae pingi fecit apud sibi notum Pictorem Accademicum Joannem Bergl, uti et imaginem Dolorosae Matris Alto–Wesdorffensis, quam sibi expetiit et etiam solvit Praenobilis domina Barbara Hertzigin nata Krebsiana tribuendo [...]“; srov. E. Poche 1935 (cit. v pozn. 5), s. 153).

¹⁸ K poutnímu místu Altwilmsdorf a jeho tradici srov. P. Bartsch, *Geschichte des Wallfahrtsortes Altwilmsdorf*. Glatz 1933; Václav Černý (ed.), *Kladský sborník*. Praha 1946, s. 91–92; Jan Royt, Poutní místa a milostné obrazy či sochy v Kladsku. In: Jan Royt – Vladimír Hrubý, [Kat.] *Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku*. Náchod 1997, s. 25–29.

¹⁹ Srov. Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999, s. 201, obr. 44.

²⁰ Trutnov, Muzeum Podkrkonoší, inv. č. 872, olej, plátno, 114,5 x 90,5 cm; srov. J. Royt – V. Hrubý (cit. v pozn. 18), č. kat. 67; Petr Arijčuk (cit. v pozn. 3), s. 44–45.

nější osobnosti rakouské barokní malby 1. poloviny 18. století, Paula Trogera. Jednoznačně připsání také tohoto obrazu Johannu Wenzelu Berglovi dovoluje zejména zcela osobitý rukopis uplatňující se ve fyziognomii jednotlivých postav i ve způsobu provedení draperie.

Do sbírek Muzea Podkrkonoší se Berglův obraz dostal poměrně nedávno, na počátku sedmdesátých let, když společně s několika dalšími uměleckými předměty byl nalezen v prostorách někdejšího františkánského kláštera v Hostinném. O jejich původu právě z hostinnského kláštera vypovídá zejména srovnání s inventarizačním soupisem pořízeným v listopadu 1785 v souvislosti s připravovaným rušením klášterů, do kterého byl rovněž zahrnut klášter františkánů v Hostinném.²¹ S obrazy sv. Františka, bez bližší specifikace námětu, se v nich setkáváme vícekrát, mimo jiné také na jednom z postranních oltářů klášterního kostela. Rozsah Berglovy zakázky, případně možnost nálezu dalších pro Hostinné namalovaných obrazů, by snad mohl objasnit další průzkum.

S rozšířením Berglova oevru o tři nové obrazy vyvstává současně otázka jejich datování a zařazení do kontextu vývoje malířovy tvorby. Je zcela evidentní, že každý z obrazů náleží jinému časovému období. Přitom vývoj Berglovy malby je díky takřka nepřetržitě řadě dochovaných prací dobře čitelný především pro období šedesátých a sedmdesátých let 18. století. Četnými zakázkami malíře tehdy zaměstnávali zejména benediktini, pro něž pracoval ve Vídni a na území Dolního Rakouska již od konce padesátých let.²² Při nejmenším stejně prestižní byla jeho činnost pro císařský dvůr, Hofburg a Schönbrunn nevyjímaje.²³ Tato Berglova vytíženost v šedesátých a sedmdesátých letech, o níž nemálo vypovídá význam a postavení objednavatelů, pro něž tehdy pracoval, poněkud kontrastuje s jeho dosud jen málo poznanou činností v padesátých letech. To vše pak nutně vede k předpokladu, že ke svému zviditelnění musel přispět, a zároveň do povědomí svých potenciálních budoucích objednavatelů vstoupit, již svoji tvorbou v průběhu padesátých let 18. století.²⁴ Přesto je s tímto desetiletím, a to v pod-

²¹ Seznam vypracovaný inventarizační komisí publikoval Anton Blaschka, *Um die Aufhebung des Arnauer Franziskanerklosters. Jahrbuch des Deutschen Riesengebirgs-Vereines* 16, Hohenelbe 1927, s. 251–268. Mezi nalezenými obrazy byly jednoznačně identifikovatelné s obrazy zaznamenanými v protokolu komise především dva protějškové, v životní velikosti malované portréty fundátora kláštera v Hostinném hraběte Lamboye a jeho manželky, které se v době soupisu nacházely na jedné z horních chodeb budovy konventu kláštera.

²² Z početné řady zakázek pro benediktiny jmenujme alespoň práce pro Kleinmariazell, Melk, Pielach a Seitenstetten. O jeho činnosti pro benediktiny až do samého závěru jeho tvorby svědčí archivní záznam o výplatě za práci ještě v polovině roku 1786, kterou obdržel za dnes nedochovanou výmalbu ve dvou pokojích pro hosty kláštera v Melku; srov. P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 155, pozn. 6.

²³ Již někdy během roku 1762 započal práce v císařském letohrádku v Ober St. Veit. Ještě v šedesátých a poté znovu v sedmdesátých letech pak několikrát pracuje v Hofburgu a Schönbrunn; srov. A. Weixlgärtner (cit. v pozn. 2), s. 334–335; P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 29–37, 66–67, 90–95, 117–130; Antje Senarchense–Grancy, *Illusionistisch gemalte exotische Landschaftsräume des späten 18. Jahrhunderts in Österreich. Österreichische Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 1990, s. 141–151.

²⁴ Jistě k tomu, aby přesvědčil o svých kvalitách, nestačily pouze úspěchy v každoročním konkursu akademie, v nichž roku 1751 získal druhou cenu a v roce následujícím zvítězil. S touto jeho účastí v akademických soutěžích byly přímo spojeny dvě konkrétní práce – viz L. Slaví-

statě až s jeho úplným závěrem, spojeno pouze několik spíše menších zakázek. O to větší pozornost je tedy třeba věnovat pracím, kterými se právě v této době uplatnil ve východních Čechách (Orlice 1759, Dvůr Králové asi 1759, Borohrádek asi 1760, Opočno 1761–1763), a to zejména proto, že poskytují vítanou oporu pro datování raného malířova díla.

Vzhledem k dosavadním vědomostem o vývoji a proměnách Berglova stylu se jako nejstarší z nově připsaných prací jednoznačně jeví obraz *P. Marie se sv. Janem Evangelistou a sv. Františkem z Assisi*. Oproti oběma zbývajícím obrazům v něm nalézáme zřetelné ohlasy díla Paula Trogera, jehož již tak značný vliv na generaci nastupující se znovuotevřením malířské akademie byl ještě umocněn jeho příchodem a jmenováním do jejího čela. S vlivem Trogerova díla se setkáme zejména v pracích z počátečního období Berglovy tvorby. Provedení draperie, vyznačující se skládáním ostrých hran velkoplošných záhybů, a tvrdá barevnost bez měkčího valérování kladou trutnovský obraz [obr. 3] do těsné blízkosti obrazů *Křížové cesty* ve Dvoře Králové nad Labem, jejíž předpokládaný vznik kolem roku 1759 se shoduje s datováním *Křížové cesty* v Orlici.²⁵ Přesto při vzájemném porovnání obrazů obou cyklů nelze přehlédnout určitý posun v malířském projevu.

Datování *Křížové cesty* v Orlici do roku 1759 se opírá o písemný záznam v pamětní knize²⁶ a jeho opodstatněnost navíc potvrzuje srovnání s oltářními obrazy namalovanými Berglem pro klášterní kostel benediktinů v dolnorakouském Kleinmariazellu.²⁷ Zejména na obrazech *Martyrium sv. Tomáše* a *Střetí sv.*

ček (cit. v pozn. 6), s. 548, 553 pozn. 15. Srov. dále Klára Garas, Zur Kunstübung an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – Die Preisstücke. In: *Prijatelev zbornik II. Prilozi Povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33, Split 1992, s. 416, obr. s. 413 a 417 (F. Sigrist?); Eadem, in: [Kat.] *Barokk művészet köp-európában. Uták és találkozások. Baroque Art in Central Europe. Crossroads*. Budapest 1993, s. 152–153, č. kat. 9 (J. W. Bergl); Hubert Hensch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademiestil. In: Eduard Hindelang (ed.), [Kat.] *Franz Anton Maulbertsch und der Akademiestil*. Langenargen–Sigmaringen 1994, s. 70, s. 278, č. kat. IV.8, s. 28–281, č. kat. IV.9 (J. W. Bergl?); J. Medvecký (cit. v pozn. 2), s. 475, č. kat. 255 (J. W. Bergl).

²⁵ K vývoji datování *Křížových cest* srov. zejména E. Poche 1934 (cit. v pozn. 5), s. 31–32; E. Poche 1935 (cit. v pozn. 5), s. 154–155; Emanuel Poche, *Soupis památek historických a uměleckých v okrese Královédvorském*. Praha 1937, s. 66; P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 26–28; I. Kořán (cit. v pozn. 5), s. 184, pozn. 150; J. Neumann (cit. v pozn. 5), s. 117; P. Preiss (cit. v pozn. 6), s. 25.

²⁶ SOKA Ústí nad Orlicí, fond Farní kroniky, inv. č. 191, lokace C/94C, *Memorabilium liber II*. Geyersberg, s. 15: „*Ecclesia Filialis Orlicensis. Anno 1759 erecta Via Crucis. Pictura Viennensis. Opus solum facile constiterit 2000 Ag. Ad hanc Summam pie defunctus devotus Vir Antonius Leder Geyersbergensis Molitor plurimum contulit.*“; Farní úřad Letohrad, *Chronik vom Jahr 1835*. Geyersberg, s. 138: „*Im Jahre 1759 wurde Kirche mit einem Kreuzgang dekoriert. Die Bilder sind gross. Die Zeichnung verrath eine geübte Hand, das ganze jedoch schleuderisch wahrscheinlich aus dem Grunde hingeworfen, weil man sich in Wien, wo dieser Kreuzgang gemalt vor, eine weit grossere und höhere Kirche beiläufig wie die dortige zu S. Stephan vorstelle [...]*“.

²⁷ O podobnostech této zakázky nás informují zápisy nacházející se na rubové straně dvou kreseb (*Martyrium sv. Tomáše* v Budapešti, Szépművészeti Múzeum a *Poslední přijímání sv. Benedikta* ve Výmaru, Kupferstichkabinett), identifikovaných jako kontraktační kresby ke dvěma ze čtyř Berglem namalovaných oltářních obrazů. Na obou kresbách je vedle Berglova

Barbory nalezneme řadu zcela shodných či velmi blízkých motivů a kompozičních řešení s orlickými obrazy. Shodný je také malířský rukopis. Vzhledem k postižitelné formální odlišnosti zastavení *Křížové cesty* ve Dvoře Králové je korekce jejich datování nezbytná. Přihlédneme-li k ještě k přesvědčivému vrocení obrazů opočenské *Křížové cesty*, v autorském projevu již poněkud odlišných, do let 1761 až 1763, pak pro vznik královédvorských obrazů *Křížové cesty*, a také trutnovského obrazu [obr. 3], přicházejí v úvahu toliko léta mezi ukončením Berglova studia na vídeňské Akademii, kam se zapsal na podzim roku 1749 a která zřejmě ukončil roku 1752, a vznikem kleinmariazellských a orlických obrazů.

Na tomto místě je třeba si povšimnout tří Berglovi připsaných a v literatuře spíše jen okrajově zmiňovaných obrazů ve farním kostele v Bystrém u Poličky.²⁸ Plátna, která tvoří součást početnějšího cyklu zachycujícího výjevy ze života P. Marie, nesou sice na jedné straně již znaky určující typický autorův rukopis, na druhé straně však prozatím jen tušíme onu expresivnost tváří, draperií i celkového vyznění tolik charakteristickou pro známější malířova díla. Poněkud rozpačitá je také kompoziční výstavba, stejně vyznívá i snaha o efektivní podání architektonického pozadí, objevujícího se na jednom z obrazů. Toto vše koreponduje s dosud nepovšimnutým letopočtem 1756 na obraze Krista potkávajícího svoji matku. Toto datování, zařazující obrazy v Bystrém na samý počátek malířovy tvorby, bezprostředně po ukončení studia na vídeňské Akademii, plně odpovídá představě, kterou si můžeme utvořit na podkladě dosavadního známého Berglova díla a jeho vývoje od konce padesátých let až po období pozdní tvorby v osmdesátých letech 18. století. Je tedy zřejmé, že prostor pro datování obrazů *Křížové cesty* ze Dvora Králové nad Labem – a rovněž tak nově rozpoznaného obrazu z trutnovského muzea [obr. 3] – můžeme omezit na období mezi rokem 1756 a koncem roku 1758, tj. do období mezi vznikem obrazů pro Bystré a pro Kleinmariazell či Orlici.

Kolem roku 1757 jsou datovány dvě Berglovy práce v kostele sv. Alžběty při klášteře alžbětinek ve třetím vídeňském okrese. Jde se o obrazy *Sv. František z Assisi* a *Sv. Alžběta*,²⁹ které vytvářejí výplň zadních stěn protějškových křidel varhanní skříně na hudebním kůru kostela. Oba světci jsou zachyceni ve stavu

jména uveden také objednavatel, jímž byl mariazellský opat Jacob Pach, a datum 15. prosinec 1758, kdy byla smlouva uzavřena; srov. Klára Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*. Budapest 1980, č. kat. 50; Eadem, [Kat.] *Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest*. Salzburg 1981, s. 92–93.

²⁸ Bergl je autorem obrazů *Sv. Rodina na úteku do Egypta* (olej, plátno, 259 x 173 cm), *Kristus potkává svoji matku* (olej, plátno, 259 x 175 cm), *Kristus na hoře Olivetské* (olej, plátno, 258 x 172 cm); srov. Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Poličském*. Praha 1906, s. 24, obr. 26, 27 (pravděpodobně J. Rotter); Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* I. Praha 1977, s. 156 (deset obrazů od V. Bergla); I. Krsek (cit. v pozn. 5), s. 74, pozn. 62 (sedm obrazů od J. Rottera, pouze tři od J. Bergla); P. Ariječuk (cit. v pozn. 3), s. 42.

²⁹ Olej, plátno, 190 x 75 cm; srov. *Österreichische Kunsttopographie, XLI. Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirkes*. Wien 1974, s. 82, obr. 52, 53 (anonymní, kolem 1757); L. Slaviček (cit. v pozn. 6), s. 554, pozn. 40 (připsání J. W. Berglovi); L. Slaviček (cit. v pozn. 2), s. 61.

vytržení, kterému asistují v hojném počtu přítomní andělé. Kompoziční schéma obrazů je komponováno přísně zrcadlově, zcela patrné jsou vzájemné vazby mezi odpovídajícími si motivy v obou obrazech. Stav extáze, jednoznačně patrný ve výrazu tváře i ve fyzickém ochabnutí těl obou světců, je zde navíc dokreslen – zřejmě záměrně ve vztahu k samotnému hudebnímu nástroji, pro jehož dekorování byly oba obrazy určeny – na housle hrajícím andělem a andělem, kterému je přinášena flétna s rozevřeným notovým záznamem. Samotný malířský projev můžeme bez obtíží ztotožnit s tím, co nabízejí obrazy královédvorské *Křížové cesty* a trutnovský obraz [obr. 3, 4]. Datování vídeňských obrazů je vztaženo k pořízení varhan. Rok 1757, kdy k němu došlo, můžeme tedy definitivně a s jistotou vztáhnout nejen k oběma Berglovým obrazům, ale současně – vzhledem k výše vysloveným srovnáním a okolnostem – také ke *Křížové cestě* ve Dvoře Králové a k obrazu *P. Marie se sv. Janem Evangelistou a sv. Františkem z Assisi* v trutnovském muzeu.

Jak již bylo uvedeno, obraz *P. Marie Altwilmsdorfská* [obr. 5] náleží stejnému období jako opočenské obrazy *Křížové cesty*. Jejich dosavadní datování, pohybující se v rozmezí let 1761 až 1763, vychází především z údajů o výstavbě kaple Bolestné P. Marie, jejíž základní kámen byl posvěcen v květnu 1761. Nedostatek především finančních prostředků způsobil pozastavení stavby a k jejímu dokončení došlo teprve roku 1763.³⁰ Téhož roku, 25. září, byla také vysvěcena.³¹ Srovnáme-li opočenské obrazy s Berglovými pracemi ze 2. poloviny padesátých let, musíme konstatovat, že malířův projev doznal někdy na samém počátku šedesátých let výraznější proměny. Impulsem pro toto přehodnocení vlastní tvorby byla nepochybně osoba Franze Antona Maulbertsche. Jestliže zejména v počátcích dosud rozpoznané Berglovy tvorby – obrazy ve Dvoře Králové nad Labem, Orlici, Kleinmariazellu – sledujeme stopy vlivu a ohlasy díla Paula Trogera,³² pak již v opočenských obrazech nalézáme vědomou snahu opustit tento trend a hledat vlastní osobitý výraz. Do jaké míry byl tento posun motivován vlastním hledáním samotného Bergla a nakolik se do něho promítl čerstvý zážitek z expresivně vyhoceného a strhujícího projevu jeho o něco mladšího kolegy, a po určitý čas blízkého přítele, Franze Antona Maulbertsche, nelze zatím odpovědně říci. Jisté však je, že právě na přelomu padesátých a šedesátých let dochází mezi oběma malíři k užšímu pracovnímu kontaktu, který se nejspíše neomezil pouze na jedinou dosud známou Berglovu spoluúčast na

³⁰ K výstavbě kaple a okolnostem zřizování *Křížové cesty* v průběhu let 1761–1763 srov. SOA Zámorsk (cit. v pozn. 17), s. 96–105; SOA Rychnov nad Kněžnou, fond Archiv děkanství Opočno, inv. č. 1338/3, kniha č. 214, *Gedenkbuch der Pfarre Opočno*, s. 293.

³¹ Bergl přispěl k vybavení kaple nejen obrazy *Křížové cesty* a obrazem *P. Marie Bolestná* [obr. 5], ale je také autorem dekorativní výmalby pokrývající jednotlivé stěny a strop v křížové chodbě a celý interiér vlastní kaple. Jedná se prozatím o jedinou Berglovu práci tohoto druhu rozpoznanou na území Čech. Nelze však s určitostí říci, zda tato výmalba byla vzhledem k okolnostem provádějícím dostavbu kaple hotova již v době jejího vysvěcení v září 1763, nebo zda ji Bergl realizoval teprve dodatečně; srov. P. Arižuk (cit. v pozn. 3), s. 58–60.

³² Srov. např. Berglův obraz čtvrtého zastavení *Křížové cesty* ve Dvoře Králové nad Labem – zejména postavu P. Marie, ale i celkové kompoziční pojetí výjevu s Trogerovým obrazem *Zasnoubení P. Marie*, který namaloval pro kapli císařského zámku v Schönbrunnu.

Maulbertschově zakázce, jak tomu bylo v případě kláštera barnabitek v dolnorakouském Mistelbachu na jaře 1760.³³

Tento obecně nikterak zásadní, z hlediska nazírání pouze Berglovy tvorby však zcela zřejmý a znatelný posun dokládá nejlépe několik zakázek vytvořených v šedesátých letech pro dolnorakouské benediktiny. Svým malířským podáním je opočenským obrazům jednoznačně nejbližší výmalba stropů a stěn zahradního pavilónu při jejich rezidenci v Melku, zahájená na podzim 1763 a dokončená na jaře roku následujícího, jak potvrzuje jednak signatura samotného malíře, jednak dochované účty.³⁴ V té době současně Bergl pracoval pro benediktinský klášterní a pro poutní kostel v již vzpomenutém Kleinmariazellu, kde v průběhu 1. poloviny šedesátých let dokončil kompletní výzdobu interiéru kostela. Navázal tak na svoji zdejší činnost v závěru padesátých let, kdy na přelomu let 1758 až 1759 dodal pro kostel čtyři oltářní obrazy. Nyní postupně realizoval, zčásti technikou fresky, zčásti olejomalbou na plátno upevněné do omítky, výmalbu čtyř obrazových polí nad arkádami střední lodi a všech sedmi klenebních polí kostela. Právě zde můžeme nejlépe sledovat vývoj postupné proměny malířova stylu. Bergl na této zakázce, datované v dosavadní literatuře do let 1763 až 1765, pracoval v několika etapách.³⁵ Ze srovnání s opočenskými obrazy jednoznačně vyplývá, že její počátky bude nutné posunout, jak se tomu ostatně stalo na podkladě dodatečně nalezených a datovaných kontraktačních kreseb již v případě zmíněných oltářních obrazů, před rok 1763.³⁶ Naproti tomu vznik opočenských obrazů musíme předpokládat teprve roku 1763 – na podzim téhož roku Bergl započal úvodní práce na stylově zcela srovnatelné zakázce v zahradním pavilónu v Melku – a to patrně v přímé souvislosti s opožděným, avšak již zřetelně se rýsujícím dokončením výstavby kaple.

Upřesnění v datování opočenské zakázky, která dobře dokládá vývojový posun v malířově dosavadní tvorbě, má svůj význam i pro korekce v datování několika dalších obrazů. Jedním z nich je obraz *Apoteóza sv. Jana Nepomuckého*, který Bergl namaloval pro jeden z bočních oltářů kostela sv. Ulricha ve Vídni.³⁷

³³ Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*. Zum Druck eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Getrude Aurenhammer. (Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie.) Wien 1977, s. 247, 251–252, 272. Zároveň se zde nabízí, právě v souvislosti s Maulbertschem, nový prostor pro další úvahy o Berglově působení v padesátých letech. K některým vazbám k Maulbertschově tvorbě srov. zejména P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 44–46; Eduard A. Šafařík, in: [Kat.] *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*. Olomouc 1967, s. 70–71, č. kat. 17; Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* XV, 1971, s. 10–11; Bruno Bushart, *Der lyrische Maulbertsch*. *Festschrift Kurt Rosssacher. Imagination und Imago*. Salzburg 1983, s. 25–39.

³⁴ Srov. Wilhelm Mrazek, *Die Fresken Johann Bergls im Melker Gartenpavillon*. *Alte und moderne Kunst* V, 1960, Nr. 55, s. 20–23; P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 52–53; Ulrich Knall-Brskovsky, *Gartenpavillon*. In: [Kat.] *900 Jahre Benediktiner in Melk*. Melk 1989, s. 261–262.

³⁵ K stávajícímu datování do let 1763–1765 srov. A. Weixlgärtner (cit. v pozn. 2), s. 344; Richard Kurt Donin, *Hauptwerke Johann Nepomuk Bergls in Kleinmariazell*. In: *Zur Kunstgeschichte Österreichs*. Wien 1951, s. 309; P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 46–47, 51–52.

³⁶ Srov. P. Arijčuk (cit. v pozn. 3), s. 55–57.

³⁷ Obraz byl připsován zprvu Paulu Trogerovi, později pak i Franzi Karlovi (Xaverovi) Palko-

Další z obrazů, *Smrt sv. Josefa*, je volně zavěšen ve farním kostele sv. Egydia v dolnorakouském Ruppersthalu.³⁸ Jejich navržené datování do 1. poloviny šedesátých let 18. století bylo do určité míry dáno srovnáním s oltářními obrazy v Kleinmariazellu a jejich datací do roku 1763. Srovnání s opočenskými obrazy však tyto závěry jednoznačně vylučuje. Vzhledem k zřejmým trogerovským ohlasům, silně patrným zejména v obraze sv. Jana Nepomuckého, musíme předpokládat vznik obou těchto obrazů někdy v závěru padesátých let, nejpozději na přelomu padesátých a šedesátých let. Stejný závěr bude nutné vyslovit také v případě Berglovi v nedávné době připsaného obrazu *Sv. Martin obdarovávající žebráka*, který se dnes nachází na hlavním oltáři kostela sv. Martina v Holíči. Datování obrazu až do úplného závěru malířovy tvorby bylo patrně podpořeno také jeho tehdejší zavěšením na hlavní oltář někdejšího řádového kapucinského kostela.³⁹ Ten se stal roku 1786, krátce po zrušení tamního konventu kapucínů, kostelem farním a bylo k němu zároveň přeneseno martinské patrocínium ze starého farního kostela v Holíči.⁴⁰ Malba, jak již bylo od počátku konstatováno, sice poněkud postrádá onu dramatickosti, s níž se setkáme zvláště v obrazech *Křížových cest*, rovněž tak lze vysledovat určitý schematismus, podporovaný navíc kulisou architektury v pozadí, avšak užité malířské prostředky, ztvárnění draperie a výrazná, znělá barevnost ukazují na tvůrčí etapu ještě spojenou s programovým přihlášením se k dílu Paula Trogera. Jako nejbližší se tak holičskému obrazu jeví například obě martyria na oltářích kostela v Kleinmariazellu nebo již zmíněný obraz v Ruppersthalu.⁴¹

vi; srov. Wanda Aschenbrenner – Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965, s. 128 (J. W. Bergl; autorem připsání Johann Zykan); P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 163–167 (J. W. Bergl, asi 1764).

³⁸ Na možnost Berglova autorství tohoto obrazu, spojovaného původně s jedním z Altomontů, upozornil opět Johann Zykan; srov. P. Otto (cit. v pozn. 2), s. 156–159 (J. W. Bergl, asi 1763).

³⁹ Srov. A. Petrová–Pleskotová (cit. v pozn. 3), s. 180; Anna Petrová–Pleskotová, K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí. *Ars* 1/1993, s. 85–86 (kolem 1786/1787).

⁴⁰ Je-li pravdivý předpoklad, že obraz sv. Martina byl přenesen právě ze starého farního kostela v Holíči (srov. František Pastor, Starý a dnešní farský kostol. *Ročníka farnosti holičskéj*, 1943, s. 27), který ovšem A. Petrová–Pleskotová (cit. v pozn. 39), s. 89, pozn. 21 popírá, mohli bychom uvažovat v souvislosti s jeho objednávkou o podílu místních kapucínů. Ti se ve zhruba stejné době (1755) v případě objednávky oltářních obrazů pro klášterní kostel obrátili na jiného vídeňského malíře, na Berglova kolegu Johanna Ignaze Mildorfera.

⁴¹ S touto poněkud dramaticky přednes potlačující – a snad právě proto zavádějící – polohou malířova raného díla se setkáme také ve dvou ze čtyř kleinmariazellských obrazů, líčících poslední okamžiky života sv. Benedikta a sv. Scholastiky, stejně jako v obraze *Apoteóza sv. Jana Nepomuckého* v kostele sv. Ulricha ve Vídni. Naopak Berglovu pozdní malbu výstižně dokumentuje poměrně málo známá práce pro kostel sv. Egydia v dolnorakouském Untermarkersdorfu. Zde malíř kolem roku 1786 realizoval, v souvislosti se stavební obnovou tohoto pod správu benediktinů v Melku přičleněného kostela, freskovou výmalbu kleneb a stěn presbytáře s iluzivně ztvárněným oltářem včetně jeho obrazu *Nanebevzetí P. Marie*; srov. *Dehio – Handbuch. Niederösterreich nördlich der Donau*. Wien 1990, s. 1199–1200 (pravděpodobně J. Bergl, 4. čtvrtina 18. století). Vzhledem k Berglově věku lze předpokládat účast pomocníků, doložených ostatně již v některých předchozích zakázkách, avšak fyziognomie apoštolů, P. Marie a andělů, jejich gesta a podání draperie šatu umožňují v případě

Poslední z nově připsaných obrazů, *Smrt sv. Františka Xaverského* [obr. 1], vzniká nejspíše teprve v návaznosti na výkony, jimiž se Bergl představil v zakázkách pro opočenské kapucíny, pro zahradní pavilon benediktinského kláštera v Melku či při závěrečných pracích pro Kleinmariazell. Alespoň tak tomu nasvědčuje určité zklidnění malířova projevu, promítající se zejména do barevné režie obrazu. Dramatický přednes, hledající nové možnosti a do jisté míry experimentující v zakázkách vytvořených v období bezprostředně kolem poloviny šedesátých let, je zde vystřídán spíše rutinní malbou. Přesto je expresivní komponenta základním prvkem také této práce a současně znakem, který obraz odlišuje od jiné Berglovy práce pro děkanský kostel ve Dvoře Králové, od obrazu *Čtrnáct sv. pomocníků* ze sbírek pražské Národní galerie.

Obraz *Smrt sv. Františka Xaverského* tak zřejmě můžeme v rámci malířovy tvorby přiřadit etapě reprezentované třemi dnes známými malířovými obrazy, kterými se za opata Gregora Lambeka podílel na výzdobě prostor premonstrátského kláštera v Louce u Znojma.⁴² Porovnáme-li je s pozdějšími pracemi, zejména se signovanými a rokem 1776 datovanými pracemi pro univerzitní kostel v Budapešti a v souvislosti s touto zakázkou pak kolem poloviny sedmdesátých let datovaným obrazem *Čtrnáct sv. pomocníků*, a zároveň s již roku 1770 realizovanou zakázkou pro poutní kostel v Maria Dreieichen, můžeme předpokládat vznik tohoto obrazu, a rovněž tak louckých obrazů, někdy ve 2. polovině šedesátých let 18. století.⁴³

Poměrně značný počet obrazů, jimiž se Johann Wenzel Bergl opakovaně uplatnil ve východních Čechách, koresponduje s přítomností řady dalších prací zasílaných do tohoto kraje z Vídně. Jeden z důvodů tohoto zájmu východočeských objednavatelů o díla malířů spjatých s prostředím vídeňské akademie bude zcela jistě souviset s kvalitou této produkce, která v každém případě převyšuje možnosti a schopnosti tehdejších domácích umělců. Tuto kvalitu můžeme zároveň nahlížet také jako možný ekvivalent k někdejšími ceněným výkonům, které v kraji představovala jednak poměrně hojně zastoupená tvorba Petra Brandla

oltářního obrazu připsání Berglovi. K posouzení, zda je také autorem soudobé, ve střídmých klasicistních motivech provedené dekorace valené klenby a stěn presbytáře, schází prozatím potřebný srovnávací materiál.

⁴² K trojici obrazů – *Sv. Augustin, Sv. Norbert, Sv. Ambrož* – namalovaných pro loucký klášter srov. Miloš Stehlik, *Materiál k dějinám malířství 18. století*. SPFFBU F 16, 1972, s. 201; Heike Tolksdorf, *Das Wirken J. W. Bergls, J. I. Mildorfers und K. F. Sambachs in Mähren* [diplomová práce]. Brno 1980, s. 65–68 (všechny kolem 1770); Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlik, *Josef Válka, Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 134, obr. 75 (zde datováno do šedesátých let 18. století).

⁴³ Na základě stylistického srovnání můžeme do stejného období posunout také již zmiňovaný obraz *Sv. Ignác z Loyoly*, spojovaný dosud spíše s obrazem *Čtrnáct sv. pomocníků* a s obdobím teprve kolem 1750. Rovněž tak vznik kabinetního obrazu *Zázračné rozmnožení chlebě* (Národní galerie v Praze) a jeho případný protějšku *Svatba v Káni Galilejské* (Galerie výtvarného umění v Ostravě), ale také např. modeletu *Kristus v domě Šimonově* (Barockmuseum – sbírka Kurta Rossachera v Salcburku), můžeme nejspíše klást do této doby. Stejná datace se předpokládá rovněž u obrazu *Vyvýšení bronzového hada* (Muzeum Narodowe w Wroclawi) a u obrazu *Sv. Anna vyučující P. Marii* (Praha, soukromý majetek). K možnostem jejich datování srov. zejména L. Slavíček (cit. v pozn. 2), s. 67–69.

nebo některého jiného z pražských umělců, jednak díla velkoryse objednaná v zahraničí a dovezená například z Vídně, případně až z Itálie. Účast vídeňských akademiků přitom není omezena na dvě nebo tři jména. Naopak, počet těchto malířů, kteří se počínaje padesátými léty podílely až do závěru století svými díly na vybavování interiéru především církevních staveb, je daleko širší. Nastalou situací lze snad do určité míry srovnávat s tehdejšími poměry na území Moravy, orientované na rozdíl od Čech jednoznačně k vídeňskému uměleckému prostředí. Morava právě v tomto období, díky přínosnému kontaktu s Vídní, prochází vrcholnou etapou své barokní malby, právě v této době vznikají nejzávažnější díla moravského barokního malířství.

Z řady dalších vídeňských malířů měl ke kraji určitě nejblíže Franz Xaver Wagenschön (1726–1790), rodák z Litíče u Dvora Králové nad Labem, který se stejně jako Bergl uplatnil nejen ve Vídni a Rakousku, ale i v dalších zemích habsburského soustátí, Čechy a Moravu nevyjímaje. Pomineme-li muzejní a galerijní sbírky, pak je jeho dílo na území Čech doloženo opět jenom v jejich východní části.⁴⁴ Výrazně se na východě Čech uplatnila také trojice malířů pocházejících z nepříliš vzdáleného Slezska. Johann Cimbal (1722–1795), Felix Ivo Leicher (1727–1812) a Johann Franz Greipel (1720–1798), vrstevníci a kolegové z řad absolventů akademie, zastávali oproti radikálněji laděnému Berglovi spíše umírněnější variantu jinak jednotného akademického stylu.⁴⁵ Již před polovinou století přinesl čerstvě získanou zkušenost z uměleckého dění ve Vídni

⁴⁴ K výčtu jeho prací ve východních Čechách srov. P. Preiss 1965 (cit. v pozn. 1), s. 24–25; E. Poche (cit. v pozn. 28), s. 104, 407–408. Franz Xaver Wagenschön patří, na rozdíl od Bergla, také k malířům dobře zastoupeným v českých a moravských sbírkách, především svými kreslířskými pracemi; srov. P. Preiss (cit. v pozn. 6), s. 188–191; J. Kroupa, [Kat.] *Rakouská a moravská kresba 18. století*. Brno 1985, s. 14, č. kat. 63; Lubomír Slaviček, Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis, Austriae Discipulus P. P. Rubenius“ – Copia und Imitatio in seinem graphischen Werk. *Barockberichte* 11, 1995, s. 435–446; Lubomír Slaviček, Neznámé kresby Michelangela Unterbergera a Franze Xavera Wagenschöna. *Opuscula Historiae Artium* F 40, 1996, s. 113–115, 119.

⁴⁵ Činnost dvou prvně jmenovaných je spojena s jejich rozsáhlou činností pro řádové konventy. V případě Johanna Cimbala to byl řád milosrdných bratrů (srov. zejména J. Neumann [cit. v pozn. 4], s. 116–117; Lubomír Slaviček, Poznámky k životu a dílu Johanna Cimbala. *Umění* XXVII, 1979, s. 159–165), v případě Leichera piaristé (srov. zejména Klára Garas, Felix Ivo Leicher 1727–1811. *Bulletin du Musée National hongrois des Beaux-Arts* 13, 1958, s. 102; Lubomír Slaviček, *Felix Ivo Leicher 1727–1812* [disertační práce]. Brno 1972, s. 57–58; Ivo Krsek, Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě. *SPFFBU* F 21–22, 1977–1978, s. 69). S Greipelovou tvorbou, jinak hojně rozšířenou – stejně jako v Leicherově případě – také na území severní Moravy a Slezska, jsou spojeny dva cykly *Křížových cest* (srov. Ivo Kořán, Barok pod Orlickými horami. *Orlické hory a Podorlicko. Sborník vlastivědných prací* 3, 1970, s. 121; I. Kořán [cit. v pozn. 5], s. 184, pozn. 150; P. Arijčuk [cit. v pozn. 3], s. 79–80). Ta patřila v jeho oevru patrně k často prováděnému námětu, jak ukazují, vedle již určené *Křížové cesty* pro kostel sv. Jana Nepomuckého ve Velkých Karlovicích (srov. Marie Schenková, Dilo Johana Františka Greipela na severní Moravě. *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji* 5, 1982, s. 143, obr. 31), také dvě pozdějšími opravami poněkud znehodnocená zastavení uložená na faře při kostele sv. Mikuláše ve Znojmě (srov. P. Arijčuk [cit. v pozn. 3], s. 79, pozn. 183), patrně z nedochovaného cyklu *Křížové cesty*, a kompletní *Křížová cesta* v kostele sv. Jiljí v jihomoravských Dolních Dunajovicích (srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* I. Praha 1994, s. 388 – zde citován Ceroniho údaj o obrazech *Křížové cesty* od neznámého vídeňského akademika z roku 1781), kterou mu tímto připsujeme.

Johann Lucas Kracker (1719–1779). Spolupodílel se tehdy na několika zakázkách brněnského malíře Josefa Tadeáše Rottera (1701–1763), v jehož dílně v té době působil. Zhruba o deset let později se pak daleko výrazněji, již jako samostatně činný, uplatnil v zakázce pro klášter františkánů na moravsko-českém pomezí v Moravské Třebové, kde jen o něco později pracovali také již zmínění Leicher a Wagenschön. S panstvím Liechtensteinů na rozhraní východních Čech a severní Moravy je spojena také činnost Caspara Franze Sambacha (1715–1795), ale zejména jeho syna Johanna Christiana (1761–1797).⁴⁶

Šíři zájmu o malíře reflektující poučení z dobové rakouské pozdně barokní malby dokládá také nález prvních prací v Čechách dosud nezaznamenané činnosti malíře Františka Antonína Šebesty–Sebastiniho (1724–1789).⁴⁷ Tomuto výraznému představiteli početnější skupiny moravských malířů 2. poloviny 18. století, mísicího ve svém díle poučení pozdně barokní rakouskou malbou s projevy místy až zlidovělého rázu, můžeme nyní připisat dva soubory obrazů, které zpracovávají námět *Křížové cesty*. Nacházejí se v kostele sv. Antonína Paduánského v Loučkách u Železného Brodu [obr. 6] a v kostele Nejsvětější Trojice ve Fořtu na Trutnovsku.⁴⁸ Určení Sebastiniho autorství tak vyvrací původní předpoklad, že se v případě již do literatury uvedených loučských obrazů jedná o jednu z tamních prací, které na východě Čech vznikly právě pod dojmem *Křížových cest* zasláných do kraje Johannem Wenzelem Berglem.⁴⁹ Loučské obrazy tak nelze považovat za domnělý ohlas domácích uměleckých sil východočeského regionu, ale naopak za příklad onoho výše popsaného zájmu o dobovou produkci přicházející tehdy z přece jen progresivního – zejména vezmeme-li v úvahu srovnání s domácí situací – a vlivného prostředí vídeňské akademie nebo alespoň od umělců s tamním uměleckým prostředím obeznámených.⁵⁰

⁴⁶ Kromě obrazů, které Johann Christian Sambach dodal do nepříliš vzdálených severomoravských kostelů v Zábřehu, Dubicku a Jedlí, byl dlouhou dobu jedinou jeho známou prací na území východních Čech obraz *Sv. Václav* ve farním kostele v Letohradě (1785), připisovaný někdy mylně jeho otci Casparu Franzi Sambachovi; srov. zejména Heike Tolksdorf (cit. v pozn. 42), s. 47–48, 90–94, 97 pozn. 67, č. kat. 34, 35, 36. Toto poznání bylo zcela nedávno rozšířeno o neúplně dochovaný cyklus obrazů *Křížové cesty*, namalovaný pro farní kostel v Mlýnickém Dvoře (1781); srov. E. Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* 4. Praha 1982, s. 462 (zde anonymní); P. Ariječuk (cit. v pozn. 3), s. 81–83 (J. Ch. Sambach).

⁴⁷ K Sebastiniho tvorbě srov. zejména Ivo Krsek, *Křížová cesta F. A. Šebesty–Sebastiniho v Široké Nivě ve Slezsku. Časopis společnosti přátel starožitností českých* LXII, 1954, s. 115–122; Idem, *František Antonín Šebesta–Sebastini. Jeho malířské dílo na našem území*. Olomouc 1956; Bohumír Indra, *Malíř František Antonín Sebastini zemřel roku 1789 v Mohelnici. Časopis Slezského muzea* B 32, 1983, s. 284–286.

⁴⁸ Srov. P. Ariječuk (cit. v pozn. 3), s. 71–72.

⁴⁹ Poprvé tak učínił ještě v době, kdy Sebastiniho dílo bylo jen málo známé, Emanuel Poche, který ji pokládal za velmi pozdní a dosti hrubou odevzu práce Berglovy; srov. E. Poche 1934 (cit. v pozn. 5), s. 32.

⁵⁰ Za ohlasy Berglových *Křížových cest* ryze domácího původu lze považovat v obou případech neúplně dochované *Křížové cesty* ve hřbitovním kostele v Zábřehu a ve farním kostele v Těchoníně na Ústecko-orlicku; srov. zejména Ivo Krsek, *Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě. SPFFBU* F 25, 1981, s. 10; L. Slaviček (cit. v pozn. 2), s. 71 pozn. 30. Oba dva jen v detailech se lišící cykly, namalované krátce před rokem 1775, jsou zřejmě prací jednoho a téhož autora. V obou případech se jedná o slabou kopii Berglovy *Křížové cesty* z roku 1759 z kostela v Orlicích u Letohradu. Zcela totožné s Berglovým VII. zastavením z orlického cyklu

A tak vedle sebe současně a v podivuhodném kontrastu doplňují interiéry východočeských kostelů v průběhu 2. poloviny 18. století díla absolventů vídeňské malířské akademie, poplatná trogerovskému či maublertschovskému expresivnímu projevu, nebo alespoň částečně z něho těžící – tedy díla malířů podílejících se významnou měrou na utváření jedné ze základních kapitol pozdně barokní malby středoevropského prostoru – a práce malířů domácích, hluboce zakořeněné v tradici domácí malby 1. poloviny 18. století, jejíž ohlas nalézáme ještě v dílech nastupujícího 19. století.⁵¹ V této pestré směsi stylově odlišných projevů pak představuje dílo Johanna Wenzela Bergla polohu jednoznačně nejradikálnější, nejvíce prodchnutou barokním patosem, a zároveň polohu navazující na expresivní výkony vrcholného baroka 1. třetiny 18. století v kraji, z něhož pocházel.

je také soliterně dochované, dnes však patrně nevěstné zastavení připisované Berglovi Ivo Krskem, který je našel v chodbě bývalého arcibiskupského semináře u kostela sv. Michala v Olomouci; srov. Ivo Krsek, Dva významné obrazy z 18. století v Olomouci. *Časopis společnosti přátel starožitností českých* LIX, 1951, s. 47–50. Zcela jinak vyznívá jiná domácí malířem malovaná, silně expresivní a v ostrých tónech podaná *Křížová cesta* z farního kostela v Ličně na Rychnovsku, která je volnou kopií opočenských obrazů; srov. P. Arižuk (cit. v pozn. 3), s. 73–75.

⁵¹ Toto tak časté ohlížení a navracení se můžeme vnímat jako určitý fenomén závěrečného období východočeského baroka, platný nejen pro domácí malbu, ale také pro zdejší barokní sochařství a řezbářství. Vrcholný barok, reprezentovaný velkolepým a strhujícím příkladem Braunovým, se zprvu rozměšluje v dílech početné řady jeho žáků a následovníků, jejich prostřednictvím a zprostředkováním pak v dílech několika generací drobných místních mistrů a jejich dílen, v jejichž tvorbě doznívá ještě v 1. třetině 19. století. Tehdy vznikající projevy, mísící ještě prvky pozdně barokní a rokokové s uměřeností klasicismu, dávají vzniknout specifické skupině prací kontrastujících s díly již ryze klasicistními, s nimiž pak společně vytvářejí pestrý a jedinečný obraz zejména tamní podhorské krajiny.

UNBEKANNTE WERKE DES JOHANN WENZEL BERGL · IN ÖSTBÖHMEN

Östlicher Teil Böhmens gehört zu den Territorien, wo nach 1750 die Wiener Barockmaler aus dem Umkreis der Wiener Akademie künstlerisch markant zur Geltung gekommen sind. Bedeutende Werke hat hier vor allem einer der führenden österreichischen Maler des Spätbarocks, Johann Wenzel Bergl (1718–1789), der Landsmann aus der ostböhmisches Stadt Dvůr Králové nad Labem (Königinhof an der Elbe). Zum malerischen Oeuvre dieser Künstler können wir jetzt nicht nur einige neue, bisher unbeachtete Bilder einreihen, sowie aufgrund der archivalischen Forschung und der stilistischen Auswertung der längst bekannten Altar- und Staffeleibilder des Johann Wenzel Bergl die Chronologie seines Schaffens, inklusive der drei Kreuzwege in Ostböhmen, korrigieren und präzisieren. Zahlreiche Bilder hat Bergl für die Dechanatskirche in seiner Geburtsstadt Dvůr Králové nad Labem gemalt, für die er schon im Jahre 1757 die Stationen des Kreuzweges geliefert hat. Im gleichem Jahr hat der Maler auch für die Franziskanerkloster in Hostinné unter dem Riesengebirge das bisher anonyme Bild *Die Erscheinung der Maria vor den heiligen Franz von Assisi und Johannes der Evangelist* (heute in Trutnov /Trautenau/, Muzeum Podkrkonoší [Abb. 3, 4]), sowie die zwei gemalte Orgelflügel mit dem hl. Franz von Assisi und der hl. Elisabeth in Wien III., Elisabethinenkirche geschafft. Nur ein Jahr älter sind drei wenig bekannte Werke in der Pfarrkirche in Bystré (Bistrau) in Ostböhmen erstanden. Aus dem Jahre 1759 stammt dann der Kreuzweg in der Pfarrkirche in Orlice (Ober-Orlitz), der stilistisch den Altarbilder in niederösterreichischen Wallfahrtskirche in Kleinmariazell (1758–1759) steht. Die Korrekturen in der Datierung erforderten auch die folgende Altarbilder: *Tod des hl. Josef* in Ruppersthal, St. Ägidius-Kirche; *Apotheose des hl. Johann von Nepomuk* in Wien VII., St. Ulrich-Kirche und der *Hl. Martin mit dem Bettler* in Holič (Holics), St. Martin-Kirche. Alle diese Bilder hat Bergl schon um oder sogar kurz vor dem Jahre 1760 gemalt, jedenfalls früher als die Stationen des Kreuzweges in Kapuzinerkirche in Opočno (1763). Für den gleichen Besteller hat er im Jahre 1763 auch das bis jetzt anonyme Altarbild *Mater Dolorosa von Altwilmsdorf* gemalt [Abb. 5]. In der Kapelle bei der Kapuzinerkirche in Opočno, wo sich auf dem Altar das genannte Bild befindet, hat Bergl im gleichen Jahre (oder etwas später?) auch die illusionistische Dekoration der Wände und der Decke geschafft. Für einer der Seitenaltäre in Dechanatskirche in Dvůr Králové nad Labem hat er nach 1760 das letzte der neuentdeckten Altarbilder in Ostböhmen, *Tod des hl. Franz Xaver* (heute in Hradec Králové /Königgrätz/, Bistum) geliefert [Abb. 1, 2]. Aufgrund der archivalischen Forschungen können wir weiter bewiesen, daß auch die schon längere Zeit bekannte Bilder des Malers, *Die vierzehn Nothelfer* und *Hl. Ignaz von Loyola* (beide Prag, Nationalgalerie), und *Unterweisung Mariens durch die hl. Anna* (Prag, Privatbesitz) hat Johann Wenzel Bergl ebenfalls für die Dechanatskirche in Dvůr Králové nad Labem gemalt.

Původ fotografií – Fotonachweis – Photographic Credits:

1 – 6: archiv autora