

ALPEN

DIE KUNST
DER PANORAMAKARTE

PRESTEL

MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

DIE KUNST DER PANORAMAKARTE

Essay von Tom Dauer

Macht es denn noch einen Sinn, die Alpen zu beschreiben? Ist es nicht müßig, dem Gebirge, das sich zwischen Wien und Nizza krümmt wie ein Vanillekipferl, mit Wörtern und Sätzen eine Gestalt zu geben? Verkümmert nicht jeder Versuch, Gipfel und Grate, Wände, Flanken, Felsen, V-Täler und U-Täler, Wälder und Wiesen in textliche Formen zu gießen? Es sind diese Fragen, die sich in schöner Regelmäßigkeit stellen, wer über die Alpen, das Alpine und das Alpinistische schreibt. Sie bilden, wenn man so will, das stete Hintergrundrauschen der Autorenarbeit; ein Zweifel, der nie ganz verstummt und mal weniger, meist aber mehr den Sinn und Zweck des Tuns anzunagen vermag. Und natürlich ist es so: Vor die Aufgabe gestellt, einen Aufsatz über »Die Kunst der Panoramakarte« zu schreiben, schwillet das Hintergrundrauschen immer lauter an, angetörnt von der Bildgewalt in 150 Kartenblättern.

Bevor wir das Ziel aus den Augen verlieren: Fangen wir von vorne an.

Es geht um die Darstellung der Alpen durch sogenannte Panoramakarten, deren erste moderne Exemplare in den 1930er-Jahren erschienen und die bis heute hergestellt werden. Gesehen hat sie vermutlich jeder schon einmal, der in den Alpen unterwegs ist. Oft stehen sie als riesige Schautafeln in Zentren touristischer Gemeinden. Sie markieren großformatig den Beginn von Wanderwegen; in Skigebieten vermitteln sie Besuchern einen Überblick der Liftanlagen, Pisten, Zubringer, Einkehrmöglichkeiten und ihrem räumlichen Verhältnis zueinander. Gedruckt erscheinen sie in Magazinen, Prospekten, Flyern oder auf Pistenplänen im Taschenformat. Im Grunde sind Panoramakarten zwischen Slowenien und Frankreich, zwischen Julischen Alpen und Alpes Maritimes so allgegenwärtig, dass sie wie selbstverständlich konsumiert und entschlüsselt werden.

Ihre schlichte Schönheit, das Zusammenspiel der Farben und Formen, das Verhältnis von Himmel und Erde – ein Drittel zu zwei Dritteln in der Regel – und die gekonnte Inszenierung der Landschaft, all das fällt für gewöhnlich nicht auf. Was ja auch so gewollt ist. Denn Panoramakarten müssen in den Hintergrund treten gegenüber den Regionen, die sie bewerben sollen – abstrahiert von geografischen Realitäten, befreit von ästhetischen Makeln, generös hinwegsehend über bauliche Sünden und menschliche Gestaltungsversuche, die die Landschaft kontinuierlich verändern.

Bilden Panoramen also tatsächlich das Gebirge ab? Verfügen sie wirklich über jene Authentizität, die ihr naturalistischer Charakter suggeriert? Oder anders gefragt: Kann man sich auf

sie verlassen? Und wäre dies nicht der Fall, welchen Nutzen hätten sie? Nun käme wohl kaum jemand auf die Idee, mit einem Panorama als Orientierungsmittel zum Wandern oder auf Skitour zu gehen – auch wenn, zum Beispiel, die Gipfel rund um das Passeiertal (S. 36–37) sehr einladend aussehen und einsame Ausflüge versprechen. Vernünftiger Maßstab, Höhenlinien, Bodenbedeckung, Nordausrichtung, Ortsbezeichnungen, Wegverläufe – alles Fehlanzeige. Zugleich aber, und damit wird die Faszination der Panoramakarten schon etwas greifbarer, zugleich aber täuscht ihre simple Anmutung über die Komplexität hinweg, die die Herstellung der Oberflächen in sich birgt.

Es hilft an dieser Stelle vielleicht, noch einmal auf die anfangs erwähnten Schwierigkeiten zurückzukommen, denen man sich als Autor gegenüber sieht. Jeder Text ist ja der Versuch, Menschen zu porträtiieren, Erlebnisse und Erfahrungen zu schildern, Landschaften zu beschreiben. Gegenüber Letzteren nimmt man einen Standpunkt ein, duckt sich in die Frosch- oder ermächtigt sich der Vogelperspektive. Man beschränkt sich auf das, was man vom erzählerischen Standpunkt aus erfassen kann, oder man gibt den Allwissenden und blickt über den Horizont hinweg auf das, was dahinter liegt.

Texte sind also Interpretationen von Landschaft. Sie geben der Geografie eine Gestalt. Sie vermitteln Übersicht oder lenken die Aufmerksamkeit auf das Detail. Sie sind mal nüchtern beschreibend, mal bildhaft und assoziierend. Sie bleiben nah an den Dingen oder nutzen diese metaphorisch. Mal sehen sie ganz genau hin, mal darüber hinweg. Texte können Abseitiges in den Mittelpunkt rücken, den Hinter- zum Vordergrund machen, aus einem Teil das Ganze oder das Ganze zu Teilen. In jedem Fall aber besteht zwischen Texten und ihrem Sujet ein kategorialer Unterschied. Das eine ist das Objekt der Beschreibung, das andere die Beschreibung des Objekts.

Genauso ist es mit den Alpenpanoramen. Sie sind keine Abbildungen, sondern Erfindungen.

Man muss sich das vergegenwärtigen, wenn man verstehen will, warum sich Heinrich C. Berann (1915–1999) selbst als »Schwindler«¹ bezeichnete. Der Österreicher gilt als Begründer der modernen Panoramamalerei und bis heute als unerreichter Meister seines Fachs. Gleichwohl er aus einer Künstlerfamilie stammte – der Großvater war Maler und leitete die Bildhauerschule im Vinschgauer Laaser Tal, wo der gleichnamige Marmor abgebaut wird – war Beranns Weg nicht vorgezeichnet.

1927 siedelte die Familie aus Südtirol nach Innsbruck, wie so viele Menschen nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie und der Annexion Südtirols durch Italien. In der Tiroler

Landeshauptstadt herrschte bittere Armut, die Lebensmittelversorgung war im ganzen Land zusammengebrochen. Alles war knapp: Mehl, Brot, Zucker, Kaffee, Butter, Fett, Fleisch und Milch wurden nur gegen Lebensmittelkarten ausgegeben. Schon im Februar 1919 hatte Landeshauptmann Josef Schraffl einen Aufruf »An die Landwirte Tirols!« erlassen, in dem auf die Lieferpflicht für Nahrungsmittel hingewiesen wurde: »Sie retten dadurch armen Kindern das Leben und ermöglichen der notleidenden städtischen Bevölkerung das Durchhalten.« Über 100 von 1000 Neugeborenen starben, bevor sie das erste Lebensjahr vollendet hatten. In Innsbruck hausten die Menschen in Notbaracken und Eisenbahnwaggons. Für das Panorama beiderseits der Stadt, das Karwendelgebirge im Norden, die Kalkkögel und die Stubaier Alpen im Süden, hatte niemand einen Blick.

Als Heinrich C. Berann, 15-jährig, Schüler der Bundeslehranstalt für Malerei, einen Freund auf dem Nachhauseweg begleitet, sagte er zu diesem: »Mein lieber Franzl, Berge werde ich sicher nie malen!«²

1932 machte sich Berann als freischaffender Kunstmaler und Grafiker selbstständig. Zwei Jahre später bekam er den Auftrag, zur Eröffnung der Großglockner-Hochalpenstraße ein »vogelschauartiges Panorama anzufertigen«³. Die Weltwirtschaftskrise hatte Tirol in jenen Jahren voll erfasst. 30 Prozent Arbeitslosigkeit, weitaus höher noch die Dunkelziffer, Armut, Wohnungsnot, Lebensmittelknappheit, kein Fleisch, keine Butter, kein Bohnenkaffee. »Für einen jungen Kunstmaler«, erinnerte sich Berann später, »war damals kein Beginn möglich, und so musste ein Weg über die Gebrauchsgrafik gesucht werden.«⁴ Da kamen die Berge, auf die er in jugendlicher Borniertheit noch herabgeschaut hatte, gerade recht.

Schon im Herbst 1924 hatte man Diplom-Ingenieur Franz Wallack mit der Planung für eine 3 Meter – optional 5 Meter – breite, maximal 12 Prozent steile Straße zwischen den Talorten Bruck und Heiligenblut beauftragt. Man wollte den Blick auf den Großglockner – 3798 Meter, höchster Berg Österreichs – und die Pasterze – damals 10,3 Kilometer lang, größter Gletscher der Ostalpen – für jedermann öffnen. Im Herbst 1929 beschloss der Salzburger Landtag den Bau der Großglockner-Hochalpenstraße. Am 30. August 1930 begannen die Sprengarbeiten – und am 22. September 1934 überquerte Landeshauptmann Franz Rehrl als erster Autofahrer in einem Steyr 100 (1,2 Liter, 32 PS, 100 km/h) die Hohen Tauern. Bis zur feierlichen Eröffnung am 3. August 1935 hatten 4000 Arbeiter 870 000 Kubikmeter Erde und Fels bewegt, 115 750 Kubikmeter Mauerwerk gespachtelt und 67 Brücken gebaut.

Die Großglockner-Hochalpenstraße war mit ihren 36 Kehren und 48 Kilometern Länge jedoch nicht nur Meisterwerk der Straßenbaukunst und Prestigeobjekt, sie sollte auch die Erste Republik zu einem Ganzen machen. Eine Verbindung von

Salzburg nach Osttirol, zwischen Norden und Süden, von der Mautstelle Ferleiten über das Fuscher Törl zur Edelweißspitze, dem höchsten Punkt der Straße. Weiter über die Fuscher Lacke, wo heute der bekannte Mankeiwirt residiert, durch den Tunnel am Hochtor, das als Passübergang historische Bedeutung hat, wie Funde von vorkeltischen Bronzemessern, keltischem Goldschmuck und einer römischen Herkules-Statuette beweisen. Und schließlich, zu guter Letzt, hinab nach Heiligenblut.

Berann, der nie Berge malen wollte, erschuf das Panorama der Großglockner-Hochalpenstraße auf einer Leinwand von 2 Metern Breite und 1,5 Metern Höhe. »Die Ausführung«, schrieb er, »bereitete mir viel Kopfzerbrechen.«⁵ Nicht nur, dass mit Fuschertal, Mölltal, Großglockner, Goldberg-, Kreuzeck- und Schobergruppe bis zu den Lienzer Dolomiten im Süden eine riesige Fläche abgedeckt werden musste. Das Panorama sollte zudem »eine freundliche, sonnige Atmosphäre«⁶ haben, was Berann vor viele Fragen stellte. Wie sollte er die Wälder am Fuß der Berge gestalten? Welchen Raum mussten die weiten Almböden im Verhältnis zu den Gipfeln einnehmen? Mit was für einer Farbstruktur machte man Felsabrisse kenntlich? Und überhaupt, wie brachte man eine Landschaft zu Papier, die in der Natur kein Mensch in ihrer Gänze erfassen könnte?

Zweifellos ließ Berann schon mit seinem ersten Panorama Talent erkennen. Vergleicht man es mit späteren Werken, fällt jedoch auf, dass das Großglockner-Hochalpenstraßen-Panorama farblich eher eindimensional gestaltet ist. Das Gelbgrün der Wälder, das Sepia der Almböden, das helle Braun der Felsen lassen die Vielfalt der Landschaft nur erahnen. Es sollte Jahre dauern, »bis schließlich meine Panoramatechnik zur Reife gelangte«⁷.

Neben 159 Plakaten und 210 Prospekten, die Berann für Städte, Gemeinden, Regionen und Tourismusverbände entwarf, malte er im Laufe seines Schaffens gut 650 Panoramen. Dabei beschränkte er sich nicht auf die Alpen: »Meine Arbeiten zeichnen einen Bogen vom Himalaya bis zur Alaska Range, vom Ätna bis zur Nordsee.«⁸ Ab 1956 wurde Berann in seinem Atelier in Lans, hoch über Innsbruck gelegen, von seinem Schüler Heinz Vielkind unterstützt. 40 Jahre lang blieb dieser Beranns Mitarbeiter, bis er sich in Innsbruck selbstständig machte. Heute gilt Vielkind als legitimer Nachfolger Beranns, seine Panoramen sind von denen des Lehrmeisters kaum zu unterscheiden. Tatsächlich hatten die beiden Künstler bald eine effektive Arbeitsteilung gefunden: Berann ersann den perspektivischen Aufbau der Bilder, überließ Vielkind die »Fitzelarbeit«⁹ an detailreichen Passagen und gab dem fertigen Bild den künstlerischen Schliff.

Dass Beranns Werke sich hervorragend eignen, um die geografischen Besonderheiten und Vorzüge einer Region darzustellen, bemerkten bald auch die Austragungsorte Olympischer Spiele. 1956 entwarf Berann ein Panorama für Cortina d'Ampezzo (S. 80–81), es folgten 1960 Squaw Valley in Kalifornien und Rom, die Heimatstadt Innsbruck 1964 und 1976, Sarajevo 1984, Nagano

1998 und Sofia 1992. Die bulgarische Hauptstadt bewarb sich allerdings vergebens, den Zuschlag bekam Albertville (S. 172–173). Das entsprechende Panorama schuf der französische »Pistemaler« Pierre Novat, dessen Werke für ihren Detailreichtum berühmt sind.

Bekanntheit über Europa hinaus erlangte Berann 1963. Am 22. Mai jenen Jahres gelang Tom Hornbein und Willi Unsoeld die Besteigung des Mount Everest über den Westgrat und die Nordwand des Berges. Für den Abstieg wählten die beiden US-Amerikaner den Weg der Erstbesteiger Edmund Hillary und Tenzing Norgay, die zehn Jahre zuvor von Süden auf den Gipfel gestiegen waren. Damit gelang die erste Überschreitung des welthöchsten Gipfels. Zu diesem Anlass veröffentlichte das renommierte *National Geographic Magazine* ein Panorama aus dem Atelier Berann. Doch damit nicht genug. Von der National Geographical Society wurde Berann auch angeworben, um ein Panorama von Cho Oyu, Mount Everest und Makalu anzufertigen, »mein schönster und größter Auftrag in meiner dreißig-jährigen Tätigkeit auf dem Gebiet der Panoramamalerei«¹⁰. Einfach war die Aufgabe jedoch nicht zu lösen. Es gab Anfang der 1960er-Jahre genau eine topografische Karte der nepalesischen Khumbu-Region, die laut Berann »wohl den Evereststock klarer detailliert zeigte, aber die ganze weitere Umgebung als Maulwurfshügellschaft darstellte«¹¹. Berann musste also selbst in den Himalaya reisen, um sich ein Bild der Szenerie zu machen. Vor Ort verzögerte sich seine Erkundungstour um vier Wochen. So lange dauerte es, bis die nepalesischen Behörden ihre Genehmigung für die Aufnahme von Luftbildern erteilten. Berann störte sich an der Warterei nicht – und nutzte die Zeit, um in Kathmandu und Umgebung zu zeichnen und zu malen.

Die Berge, die der Innsbrucker Junge noch als verkitschtes, ausgelutschtes malerisches Sujet empfunden hatte, ermöglichten dem Künstler nunmehr Reisen in die ganze Welt. Doch Beranns Verhältnis zu seinem Broterwerb blieb gespalten: »Die Arbeit an den Panoramen«, schreibt er, »stiehlt mir die ganze Zeit zum Malen.«¹²

Tatsächlich begriff Berann sich zeitlebens als Künstler, nicht als Kartograf. Das mag paradox erscheinen, geben Panoramamaler doch räumliche Phänomene und Beziehungen auf der Erdoberfläche wieder, die eine unleugbare physische Existenz besitzen. Damit steht ihr Wirken der Alpentopografie nahe. Während Kartografen jedoch um eine möglichst exakte Darstellung der Landschaft bemüht sind, überschreiten Panoramamaler in gewisser Hinsicht die Grenze zwischen bloßer Wiedergabe und Interpretation, zwischen Wissenschaft und Kunst.

1986, bereits im letzten Jahrzehnt seiner langen Karriere und zugleich auf deren Zenith, schrieb Berann in einem Werkstattbericht für die *Karlsruher Geowissenschaftlichen Schriften* über die »Darstellende Kunst im Panorama«: »Jegliche Gestaltung entspringt... den tausendfach wechselnden Natur-eindrücken, dem zarten oder dramatischen Spiel der Wolken,

kulissenhaften Fernen, drängenden und geballten Erdformationen, Lichtschleieren und Schattenzeichnungen prägender Formung, vielfältiger Vegetationsbildung bis hin zum feinsten Moos, zum kleinsten Samenknelch. Dies zu sehen und in sich bewundernd aufzunehmen, sodann gestaltend wiederzugeben, macht erst den Zeichner und Maler aus. Darüberhinaus wurde mir ein besonderes Empfinden für die Vielfalt von Strukturen geschenkt – für die Stofflichkeit aller Erscheinung, sei es die Rauigkeit des Felsens, der Glanz am fließenden Wasser, Narben an altem Gemäuer, differenziertes Spiel des Lichtes auf Bronze, Gold und Zinn, Seligkeit von Haar und die ganze wunderbare Fülle der leiblichen Erscheinungen.«¹³

Bereits im 18. Jahrhundert wurde die Wortschöpfung »Panorama« – abgeleitet aus dem griechischen *pan* (alles) und *horame* (sehen) – verwendet. Vermutlich geht sie zurück auf den irischen Maler Robert Barker, der 1792 eine Serie von sechs Bildern anfertigte, die die Londoner Skyline im 360-Grad-Rundblick zeigten. Sie wurden auf einen gebogenen Horizont gespannt und gaben dem Betrachter die Illusion, sich mitten in der Szenerie aufzuhalten. Noch heute versteht man unter einem Panorama laut *Deutschem Universalwörterbuch* ein »auf einen Rundhorizont gemaltes, perspektivisch-plastisches Bild«. Oder, das wäre die Alternative, den »Ausblick von einem erhöhten Punkt aus in die Runde, über die Landschaft hin«.

Davon, dass dieser Ausblick auf Papier gebracht wird, und zwar nicht auf ein rund gebogenes, sondern ein planes, ist zumindest in allgemeinen Lexika und Wörterbüchern nicht die Rede. Interessanterweise gibt es damit keine universelle Definition einer Kunstform, die seit gut zwei Jahrhunderten unsere Wahrnehmung alpiner Regionen beeinflusst. Tatsächlich sind Panoramen Hybride, angesiedelt irgendwo zwischen Fotografie, Kunst, Kartografie und der Weltsicht von Menschen. Diese Mehrdeutigkeit trägt zu ihrem Zauber bei. Gute Panoramen erzeugen auf den Betrachter eine Sogwirkung, die weder Fotografien noch digitale Repräsentationen erreichen – sofern sie von einem Künstler hergestellt werden.

Mittels Panoramakarten die Alpen zu bereisen, bereitet in doppelter Hinsicht Vergnügen. Landschaften, die man bereits besucht hat, erfahren vor dem geistigen Auge eine Wiederauferstehung. Erinnerungen können mit dem Dargestellten abgeglichen, vielleicht auch aufgefrischt werden. Erlebnisse gewinnen erneute Präsenz angesichts der Umgebung, in der sie stattfanden. Zum anderen eröffnen die bildhaften Szenerien aber auch neue Möglichkeiten – Panoramen unbekannter Regionen entfalten sich, laden ein zu Entdeckungsreisen, gebären Ideen und lassen Reisepläne reifen.

So unterschiedlich die Unikate auch anmuten, gemeinsam ist ihnen ein erstaunlicher Effekt: Der rechteckige Grundriss, der perspektivische Blick auf das Gelände durch simulierte

Dreidimensionalität, der Horizont und der Himmel, die genaue Darstellung der Landschaft, die scheinbar realistische Wiedergabe des Raumes – diese Kombination erzeugt etwas, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Das ist pure Magie.

In einem Aufsatz für die Zeitschrift *cartographic perspectives* der North American Cartographic Information Society schreibt der Kartograf Tom Patterson, der für eine Panoramaserie US-amerikanischer Nationalparks mit Berann zusammenarbeitete: »Wer ein Panorama liest, fühlt sich hineingezogen, als würde man über dem Land fliegen. Alpine Gipfel streben in die Höhe, Dunst verschleiert entfernte Täler, über dem Horizont ballen sich Sturmwolken, die die Umgebung mit Energie aufladen. Der Effekt kann betörend sein. Und während ein Panorama dem Betrachter oft optisches Vergnügen bereitet, hält es auch noch ein subtileres, gleichwohl wertvoller Geschenk bereit. Die außernatürliche Topografie eines Panoramas, die den chaotischen Charakter der Natur auf künstlerische Weise minimiert, erlaubt dem Betrachter, das Land besser zu verstehen.«¹⁴

Tatsächlich hat die millionenfache Auflage, in denen die Panoramen von Berann, Vielkind, Novat und dem Berliner Wahl-Südtiroler Heinz Matthias erscheinen, vielen Menschen den Blick ins Gebirge erst ermöglicht. Lediglich eine handvoll Menschen weltweit können Panoramen produzieren; gleichwohl werden sie öfter und von mehr Menschen betrachtet als jedes andere Kunstwerk. Sie sind damit in ihrer Herstellung elitär, in ihrer Wirkung egalitär. Man muss nicht mehr auf die höchsten Gipfel steigen, im Hubschrauber über Bergketten kreisen oder im Fesselballon über die Alpen fahren, um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie die topografisch komplexesten Räume der Erde aussehen. Es reicht, durch ein Buch über *Die Kunst der Panoramakarte* zu blättern.

Der französische Panoramamaler Pierre Novat war bestens vertraut mit den Landschaften, die er porträtierte – er war selbst ein begeisterter Skifahrer. Geboren in Lyon, besuchte er ab den 1960er-Jahren regelmäßig Wintersportgebiete wie Val d'Isère (S. 178–179), Tignes und Trois Vallées. Die Vorstellung, die wir heute von diesen großzügigen, aber auch ohne viel Rücksicht auf die Natur in die Landschaft konturierten Skiresorts haben, geht größtenteils auf die Panoramen Novats zurück. Diese sind detailgetreu bis ins kleinste Chalet gezeichnet, offenbaren dem Betrachter aber zugleich die Weite der winterlichen Landschaft. Täuschen lassen sollte man sich von der scheinbaren Genauigkeit der Panoramen Novats aber nicht: Laut seiner Tochter Frédérique, die zusammen mit ihrem Bruder Arthur das Werk ihres Vaters weiterführt, hatte Novat keine Hemmungen, einen Berg so zu verformen, dass man über ihn hinaus sehen kann. Natürlich ganz im Sinne des Betrachters.

Der Demokratisierung der Alpenanschauung geht ein komplexer Prozess voraus. Moderne Panoramakarten sind in

der Regel Auftragsarbeiten. So verschaffen sich Künstler und Auftraggeber anhand des Studiums topografischer Karten zunächst einen Überblick darüber, welches Gebiet gezeigt werden soll. Heute mag dies ebenso einleuchtend wie einfach klingen, gibt es von händischen über interaktive Karten bis hin zu Google Earth und Virtual-Reality-Umgebungen doch jede Menge Möglichkeiten, sich ein Bild der Landschaft zu machen. Im Grunde müsste man dafür vielleicht nicht einmal seinen Arbeitsplatz verlassen. Dagegen, schrieb Heinrich C. Berann, »wie war es doch schwierig vor 50 Jahren! Gut durchgezeichnete Karten gab es nur von vereinzelten Gebieten. Und erst die Fotos – wichtig waren der Dorfbrunnen und das Gasthaus, und wenn man Glück hatte, schaute dahinter ein Teil jenes Berges hervor, dessen ganze Ansicht man so dringend gebraucht hätte.«¹⁵ Heute dagegen lassen sich während eines einzigen Überflugs so viele Bilder fotografieren, dass die Landschaft in jedem Detail hundert- und tausendfach reproduziert wird.

Berücksichtigen müssen Panoramamaler allerdings damals wie heute die »oft eigenwilligen Vorstellungen der Auftraggeber, die sich nicht mit perspektivischen Gesetzen vereinbaren lassen. Es bleibt nun mal unmöglich, einen Berg aus der Vogelperspektive von allen vier Himmelsrichtungen gleichzeitig darzustellen«.¹⁶ Ist ja logisch, denkt man, und fühlt sich zugleich ertappt, weil man sich ein klein bisschen freut als Texter, dass man immerhin dies bewerkstelligen könnte. Der Panoramamaler indes bringt zunächst eine plastisch schraffierte Bleistiftskizze zu Papier – eine Art Vorzeichnung, anhand derer sich Blickpunkt und Aufbau des Panoramas nachvollziehen lassen.

Aus der Zeichnung wird eine schöne Landschaft, sobald Farbe ins Spiel kommt. Gouache und Tempera sind die Medien, derer sich Panoramamaler zumeist bedienen – beide Farben trocknen relativ schnell und sind alterungsbeständig, erfordern aber zugleich großes technisches Wissen und malerische Erfahrung.

Die Malerei selbst geht anders vonstatten, als man sich das als Laie vielleicht vorstellen mag. Ein Panorama entsteht nämlich von oben nach unten; zunächst also wird der Hinter-, dann der Vordergrund angefertigt. Dabei bestimmte Berann mit »der Stimmung des Himmels« die Farbskala für die Berge am Horizont, die in »fernen, blauen Tönen gemalt werden«.¹⁷ Anschließend arbeitete der Künstler eine Bergkette nach der anderen in Richtung Vordergrund aus. War eine Formation abgeschlossen – die Silhouette eines Gipfels, der Kamm eines Gebirges, ein flächendeckender Gletscher, bewaldete Hügel, ein Talgrund –, setzte er die Arbeit an der darunter oder davor liegenden Formation fort. Zwischen die Bergketten fügte Berann oft eine zarte Dunstschicht ein, wie zum Beispiel am Ende des Val di Fassa (S. 92–93), aufgetragen mit einer Spritzpistole für feine Retuschearbeiten. Mit jeder Bergkette, die er hinzufügte, setzte Berann die Tonwertskala härter an, bis er bei den dunklen, schattigen Hängen des Vordergrunds angelangt war. So konnte er die farbliche Gestaltung seiner Panoramen

laufend an das bereits Gemalte anpassen – und da die Arbeit an großen Werken oftmals ein Jahr und länger dauerte, verschaffte das abschnittsweise Vorgehen dem Künstler auch zwischenzeitlich immer wieder eine gewisse Befriedigung. »Technische Eintragungen«¹⁸ übrigens – Bergbahnen, Skipisten, Hütten, Straßen und was der Mensch sonst noch alles ins Gebirge baut – werden von Panoramamalern nicht direkt auf ihr Bild, sondern auf Transparentfolie gezeichnet und erst in der Druckerei einkopiert. So sind bei Neuauflagen Änderungen und Ergänzungen möglich. Historiker werden sich gewiss einmal freuen, wenn die Panoramen aus verschiedenen Jahrzehnten ihnen Aufschluss über den jeweiligen Grad der alpinen Erschließung geben. Tatsächlich verändern sich ja auch die Motive selbst, die Berge, Almen, Wälder und Gletscher, mal langsam und kaum zu bemerken, mal abrupt und mit katastrophalen Auswirkungen. Panoramen geben jeweils den Ist-Zustand der örtlichen Gegebenheiten wieder – auch wenn sie den Anschein von Ewigkeit erwecken mögen.

Betrachtet man ein komplexes Panorama wie das vom Tonalepass (S. 116–117), scheint der Blick mal hierhin, mal dorthin zu schweifen. Als wandere man mit den Augen durch das Bild, stets willentlich und dem eigenen Interesse folgend. Doch dieser Eindruck trügt, denn tatsächlich wird der visuelle Spaziergang durch die alpine Landschaft zwischen Brenta-Gruppe, Adamello und Nationalpark Stilfser Joch nicht vom Spaziergeher gelenkt – sondern von den Techniken und Kunstgriffen, die der Panoramamaler einzusetzen versteht.

Die Manipulation der Landschaft ist aus zweierlei Gründen nötig. Zum einen muss ein komplexer Raum, also eine Menge bestimmter Punkte und Objekte, auf eine zweidimensionale Bildebene gebannt werden. Zum anderen soll auf dieser Bildebene aber ein räumlicher, wirklichkeitsnaher Eindruck entstehen. Um diesen Effekt zu erzielen, nehmen sich Panoramamaler Freiheiten, die klassischen Kartografen nicht zustehen würden. Bereits die Entscheidung für den bestmöglichen Blickpunkt, den idealen Sichtwinkel, ist eine willkürliche Entscheidung, die den Rahmen dessen bestimmt, was ein Panorama zeigt und welchen Ausschnitt der Welt zukünftige Betrachter zu sehen bekommen.

In der Festlegung der Perspektive erwies Berann sich immer wieder als Meister. Bei einem Panorama wie Madonna di Campiglio (S. 118–119) erscheinen die Gipfel der Brenta verhältnismäßig größer als der Talboden zwischen Pinzolo und Madonna di Campiglio. Dieser Eindruck entsteht durch die gewählte Parallelperspektive – sie ermöglicht es dem Künstler, aus der Vogelschau von einem angenommenen Punkt in bestimmter Höhe und mit verschiedenen Neigungswinkeln gegen Vorder- und Hintergrund auf das Gebirge zu blicken.

Bei den Ansichten des Monte San Salvatore (S. 130–131), der sich 912 Meter hoch über dem Lagonersee erhebt, entschied

sich Berann dagegen für die Zentralperspektive. Diese kommt dem natürlichen Sehbild des Menschen am nächsten, Augpunkt des Malers und Augpunkt des Betrachters befinden sich an derselben Stelle. So tritt der Vordergrund prominent in Erscheinung, der Hintergrund kann in seiner ganzen Weite ohne Verzerrung erfasst werden.

Einen besonderen Kunstgriff erlaubte sich Berann mit der von ihm so bezeichneten Kurvennetzprojektion. Diese hatte er für »Sonderfälle« erdacht, »bei denen die Landschaft in eine bestimmte Richtung eingesehen, gleichzeitig aber aus einer anderen Richtung ein weit außerhalb liegendes Objekt in das Bild aufgenommen werden soll«.¹⁹ So konnte Berann zum Beispiel einen prominenten Gipfel wie die Marmolada in das Panorama Arabba (S. 78–79) integrieren. Blickte man in natura über Arabba und Corvara hinweg Richtung Westen auf den Sellastock, läge die vergletscherte Nordflanke sowie der Doppelgipfel von Punta Rocca und Punta Penia längst nicht so zentral im Blickfeld. Beranns »Schwindelei«²⁰ hat aber durchaus ihre Berechtigung, denn sie ermöglicht die Darstellung eines landschaftlichen Fixpunktes, dessen Prominenz dem Betrachter die Einordnung des Geschauten erleichtert.

Berann griff aber noch tiefer in die malerische Trickkiste. Wichtige Ortsmarken, die aus anderer Warte als der für das Panorama gewählten schöner oder eindrucksvoller anzuschauen sind, ließ er um die eigene Achse rotieren. Und im Panorama der Stadt Innsbruck, das er für die XII. Olympischen Winterspiele 1976 schuf, erlaubte er sich, das Seefelder Joch, immerhin 2064 Meter hoch und der westliche Ausläufer des Karwendelgebirges, gar nicht erst ins Bild zu nehmen. Er ließ den ganzen Gipfel einfach weg. Anders hätte er, den Blick nach Süden ins Inntal gerichtet, den Austragungsort der nordischen Disziplinen, Seefeld, nicht sichtbar machen können. Weil dieser sich in der Realität hinter dem Berg versteckt. »Beschwert«, sagt Beranns Tochter Renate, »hat sich darüber nie jemand.«²¹ Vielleicht ist es auch einfach nie jemandem aufgefallen.

Für die Orientierung in Panoramen spielt die Konvention der Nordausrichtung, die bei topografischen Karten üblich ist, keine Rolle. Stattdessen muss die Sichtbarkeit wichtiger Elemente der Landschaft so weit wie möglich erhöht und in einen größeren geografischen Kontext gestellt werden. Berann entschied sich meistens dafür, wie im Panorama Gröden (S. 72–73), aus Nordwesten auf die Landschaft zu blicken. Wenngleich es in Winterpanoramen vor allem auf die Darstellung der Pisten und Liftanlagen ankommt, erkennt man doch den für den Maler entstehenden Vorteil – so kann Berann die Nordabstürze von Langkofel und Sella spektakulär ins Bild rücken.

Überhaupt akzeptierte der Künstler nicht, dass die Erde, kartografisch gesprochen, flach ist; dass sich alle darzustellenden Objekte also auf einer horizontalen Grundebene befinden. In Beranns Panoramen, etwa des Corvatsch (S. 138–139), fällt