

ROCKSTARS UND (SICH) BEWEGENDE BILDER

Können Dinge schauspielern? Nun, sie können definitiv zu Hauptdarstellern werden.

„Das sind die Memnonkolosse!“, erklärt der Direktor des LACMA, des Los Angeles County Museum of Art. Er befindet sich jedoch dabei nicht in Ägypten, sondern in Los Angeles.

„Das ist Kunst im Ausmaß von Infrastruktur!“, seufzt ein atemloser Techniker. Etwas Großes rollt an.

Nun meldet sich der Künstler, der sich auch als Techniker sieht, zu Wort: Dieses Ding sei „ein Zeuge aus der Urgeschichte“, aber es geht hier auch um „Technologie“.

Worum handelt es sich nun wirklich bei diesem Koloss, auf den sich alle ehrfurchtsvoll beziehen und ihn nicht zu benennen wagen? Wir schreiben das Jahr 2012, und bei dem Koloss handelt es sich um einen 340 Tonnen schweren Granitmegalithen, der vom amerikanischen Künstler Michael Heizer im Los Angeles County Museum of Art installiert werden soll. Er nennt sein Kunstwerk *Levitated Mass* („frei schwebende Masse“). Ein gleichnamiger Film von Doug Pray aus dem Jahr 2013 dokumentiert die Odyssee des Felsblocks vom Pyritsteinbruch in den Jurupa-Bergen im kalifornischen Riverside County bis ins Zentrum von Los Angeles.

Heizers Felsblock ist der Star in Prays Film - doch um welche Art von Schauspieler geht es hier? Handelt der Film von Menschen, die einen Felsblock bewegen, oder von einem Felsblock, der Menschen bewegt? Pray porträtiert die unterschiedlichen menschlichen Kräfte, die zusammenspielen, um den Megalithen an seinen Bestimmungsort zu transportieren: den Künstler und seine Vision; das Museum und die Sponsoren des Projekts; das Transportunternehmen, das den Felsbrocken bewegt; die Stadtbeamten, die seine Reise absegnen; und die Bürgerinnen und Bürger, die seinem Zug durch die Straßen begeistert beiwohnen. Aber ist es nicht der Fels, der diese unterschiedlichen Gruppen dazu bewegt, ihm den Weg freizuma-

chen? Der Film *Levitated Mass* liefert ein eindrucksvolles Beispiel für jenes unheimliche Phänomen, bei dem Menschen zum Publikum für Dinge werden, die schauspielern. In jeder Aufführung von *Aida* und *Turandot*, die ich gesehen habe, kommt beispielsweise der Moment, in der das große Tor von Theben und das funkelnde Innenleben des kaiserlichen Palasts der Prinzessin enthüllt werden. Die Reaktion des Publikums? Donnernder Applaus. Aber wer oder was wird hier anerkennend mit Applaus bedacht? Sicherlich die Handwerkskunst von Menschenhand, die solch prächtige Szenen im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben erweckt. Doch zunächst einmal fühlt man unmissverständlich: Menschen applaudieren nicht Menschen, sondern Menschen applaudieren Dingen.

Prays Film dokumentiert die zunehmende Berühmtheit, die Heizers Felsblock auf seinem Weg ins LACMA zuteilwurde: Er lockt große Scharen an Zaungästen an, die den Fortschritt des Transports bestaunen. Für einige verkörpert Heizers Projekt soziale Erhabenheit von kollektiver Genialität: „Es ist faszinierend, was wir tun können, was wir imstande sind zu bewegen“, kommentiert einer der Schaulustigen. In anderen wiederum löst der Megalith ausgesprochen persönliche Gefühle aus. Ein Mann ist erstaunt, einen „großen Felsen in der Mitte unseres Grundstücks“ vorzufinden, wie er es ausdrückt. Ein anderer wird „emotional“, als er sich der Zusammenarbeit gewahr wird, die es benötigt, um den Felsblock zu transportieren, bezieht er sich doch auf den riesigen Stein wie auf ein Individuum, das Hindernisse auf seinem Weg überwinden muss: „Wir alle befinden uns auf einer solchen Reise.“

Einige empfinden den Felsbrocken als magisch und vergleichen ihn mit einem Magnetstein, der vor „Energie“ strotzt und den sie berühren möchten (die Verheißung der Schwerelosigkeit verstärkt



solche Sehnsüchte zweifellos noch). Andere wiederum vermuten weltlichere Kräfte am Werk. „Spezialisiert sich das Transportunternehmen (Emmert International) nicht auf militärische und nukleare Projekte?“, fragt eine Frau und stellt die Firma in Verbindung mit der „Area 51“, einem Synonym, das für Nevadas Waffentests und UFOs steht. Andere wiederum sehen den Tieflader, der den Felsblock, den wahren Hauptdarsteller, transportiert. Er hat 196 Räder, misst 80 Meter und legt 8 bis 13 Kilometer pro Stunde zurück. „Ich liebe den Felsen und ich liebe die Verzerrung“, sagt einer der Zuschauer. „Diese ganze Maschinerie ist meiner Meinung nach das Hauptkunstwerk“, erklärt ein anderer.

Dieser Felsblock ist einfach schwer zu (er)fassen. Handelt es sich zum Beispiel um einen öffentlichen Felsbrocken oder einen privaten? Laut seiner Webseite wird das LACMA von „Museum Associates, einer gemeinnützigen Organisation nach dem Recht des Bundesstaates Kalifornien“ geleitet, doch es handelt sich um wohlhabende Privatspender, die Heizers Projekt finanzieren.¹ Nachdem sich der Gigant seinen Weg durch insgesamt 60 Gemeinden bahnen muss, ist seine Odyssee sowohl bürokratischer als auch technischer Natur. Wird die Vision des Künstlers über den Amtsschimmel triumphieren? Die Frage ist pervers. Dieselbe Gesellschaft, die genügend Multimillionäre hervorbringt, um die Installation des Felsblocks zu sponsern, treibt kaum ausreichende Steuergelder auf, um jene Straßen zu erhalten, auf denen dieser transportiert wird. Diese Schwierigkeit der Kategorisierung macht Prays Film zu etwas mehr als bloße Unterhaltungsware. Selbst in seiner ursprünglichsten Form ist Heizers Felsblock – ein Symbol transzendenter geologischer Kräfte – ein Werk der Kunst als auch der Natur; er wurde durch eine von den Steinbruchbetreibern

ausgelöste Explosion produziert. Sie teilten Heizer daraufhin in einem Anruf mit, dass sie *geschaffen* haben, wonach er gesucht hatte. Der Soziologe Bruno Latour fordert uns seit Langem auf, die heldenhafte Geschichte der Moderne infrage zu stellen – jene von uns wieder und wieder erzählte Geschichte darüber, wie wir endlich gelernt hätten, die Natur von der Kultur, die Materie vom Geist, die Wissenschaft von der Magie und die Vernunft vom Theater zu trennen.² Ist das wirklich jemals geschehen? Auf seiner Reise bringt Heizers Felsblock all diese Gegensätzlichkeiten wieder in Beziehung. Die Sichtbarkeit dieser Reise ist wesentlich: Sie wird zur *Geschichte*. Prays Film zeigt, wie bewegte Bilder – d. h. Bilder von Objekten, die sich bewegen – nicht bloß aufdecken, wie ein „Rockstar“ reist, sondern wie sich eine ganze Gesellschaft um Dinge herum mobilisiert und wie sie – durch seltsame Magie – diese Dinge zu Hauptdarstellern macht.

Levitated Mass lädt uns ein, über folgende Fragen nachzudenken: Was passiert, wenn wir Objekte in Bewegung sehen? Welche narrativen Bedeutungen werden von bewegten Bildern aller Arten erzeugt? Wie haben unterschiedliche Gesellschaften Objekte als Schauspieler erfasst, die in bewegten Dramen als Stars auftreten? Wie haben diese Gesellschaften in Szene gesetzt, was wir als *die Dramaturgie der Bewegung* bezeichnen könnten?

Heizer selbst ist sich des historischen Präzedenzfalls höchst bewusst. Er verweist auf Stonehenge, die Ägypter und die alten Zivilisationen in Zentral- und Südamerika (sein Vater, der Archäologe Robert Heizer befasste sich zeitlebens mit deren Erforschung) und merkt im Film an, dass „dieses Land imstande sein sollte, weiterhin Dinge zu machen, die größer sind als alles jemals gemachte.“ In Wahrheit handelt es sich bei Prays Film um kein Schauspiel. Der

dröhnende Soundtrack sagt dem Publikum, dass *alles gut wird*; diese Odyssee ist eine Tollerei, bei der die *Leute zusammen kommen*. In anderen Zeiten und an anderen Orten wurden Märsche von monumentalen Objekten jedoch als spannende, mit politischer Bedeutung aufgeladene Dramen dargestellt, in denen sich die Hauptdarsteller nicht immer so leicht kontrollieren ließen.

Der Römische Triumphzug ist die herausragende Aufführung eines monumentalen Transports in der Geschichte des Westens. Triumphmärsche wurden als Machtbezeugung der siegreichen Generäle Roms inszeniert und stellten im Krieg erbeutete Schätze aus fernen Ländern zur Schau. Darunter befanden sich kostbare Beutestücke und exotische Pflanzen und Tiere wie auch Menschen, die als Sklaven gefangen wurden. Sie alle sind in Form von Skulpturen und in Triumphbögen geschnitzte Reliefs verewigt – wie z. B. der Titusbogen, der noch heute am Forum Romanum steht. Je hochtrabender die Inszenierung, desto höher jedoch das Risiko, jemandem die Schau zu stehlen. Erinnerungsreliefs stellen Triumphfeiern als schillernde Festzüge dar, die den ganzen Erfolg zur Schau stellten. Doch Kritiker reagierten auf solcherart theatralische Extravaganz skeptisch; Schätze konnten verloren gehen oder gestohlen werden; Tiere entpuppten sich als schwer zu führen (Elefanten passten nicht immer durch die Bögen) und Sklaven flüchteten oder erhoben sich gegen ihre Herren – so verewigt in einer Szene in Verdis *Aida*, in der der versklavte Amonasro, der König von Äthiopien, den Triumphmarsch der Ägypter auf dramatische Weise stört. Bei Triumphzügen handelte es sich um Spektakel der Herrschaft, aber die neuen Besitztümer des Kaiserreichs hatten schon immer das Potenzial, die Bühnenmeister an die Wand zu spielen.³

Die Herrscher der Frühen Neuzeit wiederholten den Römischen

Triumphzug als rituelle Zurschaustellung ihrer Fähigkeiten als Kunst- und Raritätensammler. Doch es begab sich im napoleonischen Frankreich, dass die meistgefeierte Auferstehung eines Triumphes als republikanischer Festzug inszeniert wurde, nämlich als die französische Armee italienische Raubkunst über die Alpen nach Paris in den Louvre transportierte.⁴ Pierre-Gabriel Berthaults *Entrée Triomphale des Monuments des Sciences et Arts en France* (1798) ist eindrucksvoll, wenn auch gekünstelt: Gehorsame Tiere (willige Revolutionäre!) karren Kostbarkeiten vorbei am staunenden Pariser Publikum in einem amphitheaterähnlichen Ambiente. Während Berthaults Bild die sichere Zustellung glorifizierte, hob die französische Presse im Gegensatz dazu die Unsicherheit des Abenteurers in einer Reihe von Artikeln über dessen Fortschritt hervor (ein wahrer *Fortsetzungsroman der Republik*), der die Bürger und Bürgerinnen in einer hoch dramatischen Frage vereinte: Überleben die Schätze Roms die Überquerung der Alpen? Die Zaungäste der *Levitated Mass* könnten wohl kaum behaupten, dass beim Bestreben Heizers, den Felsblock in die Innenstadt zu bringen, irgendetwas Bedeutenswertes mitschwang. Der napoleonische Konvoi stellte jedoch ein großes Staatsschauspiel dar und versuchte sich an einem außergewöhnlichen Doppelcoup: die Darstellung der staatlichen Autorität, indem gezeigt wurde, dass der Staat sich wertvoller Objekte bemächtigen konnte – als ob diese Objekte selbst Schauspieler im Drama der Revolution wären und deren Einzug in Paris den Lauf der Geschichte veränderte. „Rome n'est plus à Rome“, lautete der Refrain.⁵

Nicht, dass die Franzosen ein Monopol auf triumphale Propaganda gehabt hätten. In Russland befahl Katharina die Große, dass ein 1.500 Tonnen schwerer sogenannter Donnerstein nach Sankt



Transport der Statue von Memnon, dem Jüngeren aus dem sogenannten Ramesseum im Theben. Die knapp zwei Meter hohe und zwei Meter breite Statue wiegt über sieben Tonnen. Der Transport durch Giovanni Belzoni nach Kairo dauerte mehrere Wochen. Heute ist der Kopf der Statue einer der 100 wichtigsten Objekte des British Museum.

Fotografie: New York Public Library Digital Collections.

¹ <http://www.lacma.org/overview> [Zugriff: Februar 2016].

² Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press 1993.

³ Mary Beard, *The Roman Triumph*, Belknap Press 2007.

⁴ Michael Wintroub, *A Savage Mirror: Power, Identity, and Knowledge in Early Modern France*, Stanford University Press 2006.

⁵ Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press 1994, S. 114-123.

Petersburg gebracht werde, um dort als Podest für eine Reiterstatue Peters des Großen (bekannt als *Der eherne Reiter* steht sie heute noch am Senatsplatz) sowie als Legitimation ihrer Vormachtstellung zu dienen. Man glaubte, dass der Donnerstein durch einen Blitzschlag erschaffen wurde, doch das Transzendente entpuppt sich einmal mehr als menschliches Artefakt: In seiner Darstellung über dessen Transport aus dem Jahr 1770 zeigt der Architekt Yury Felten eine Reihe von Arbeitern, die sogar während der Fahrt und unter Anleitung des Künstlers Etienne Falconet den Donnerstein ziselieren. Kunst wird abermals zum Triumph der Technologie (der griechische Ingenieur Marinos Harvouris wies die Arbeiter an, den Stein auf Schienen vorwärtszutreiben) und vor den Augen Katharinas und der Zuschauer eröffnete sich ein Akt politischen Theaters.⁶ Ein beeindruckendes Spektakel, aber man fragt sich, welche Wirkung solche Darbietungen erzielen, in denen die technische Planung so maßgeblich für die Show ist. Sahen Katharinas Untergebene die Anreise des Donnersteins als Zeichen göttlicher Legitimität oder eher als Beweis dafür, dass ihre Autorität bloß ein aufwendiges künstliches Konstrukt war?

Das 19. Jahrhundert galt als das goldene Zeitalter der (sich) bewegenden Bilder. Das Zeitalter des Imperialismus und die Ära der großen Ausgrabungen leiteten eine Art cineastischen Fiebertraum ein – lange bevor das Kino selbst erschien. Man war bemüht, Objekte in Bewegung zu zeigen und sie sogar sprechen zu lassen. Die originalen *Memnonkolosse*, mit denen Heizers Megalith verglichen wird, stellen ein eindrucksvolles Beispiel dar. Der frühere Zirkusmann Giovanni Belzoni entfernte 1815 den gemeißelten Granitkopf des ägyptischen Pharaos Ramses II. aus Theben (Luxor) und transportierte ihn – mithilfe einer Kombination aus diplomatischen Machenschaften und Bestechung von einheimischen Arbeitern – ins British Museum. Dort kann der Kopf noch heute als eine der Hauptattraktionen bewundert werden.

In den Bericht, den er über seine Heldentaten veröffentlichte, fügte Belzoni ein Bild des zur Seite gekippten Memnonkopfes nach dessen Entfernung ein – wobei dessen Seitenlage dabei noch seine Entfremdung vom übrigen Kontext betont –, während er von ägyptischen Arbeitern auf einer hölzernen Plattform wegtransportiert wird. Belzoni schrieb, dass der Memnonkopf begierig auf seine eigene Enthauptung war, und bildete sich ein, dass der Kopf „mir zulächelte beim Gedanken nach England gebracht zu werden.“ Belzoni war nicht der einzige, der sich an der Reise der Skulptur berauschte und der glaubte, den Granit sprechen zu hören; für andere wiederum handelte es sich um einen Horrortrip. Als der Dichter Percy Shelley 1818 über die bevorstehende Ankunft des Memmons in England las, wurde er zu seinem Gedicht *Ozymandias* inspiriert. Darin spricht eine Statue nicht über ihren Wunsch, den neuen Herren zu folgen, sondern gegen die Eitelkeit aller

Imperien. „Seht meine Werke, Mächt'ge, und erbebt!“, lautet die Inschrift auf dem Sockel, obwohl alles, was übrigbleibt, „ein riesig Trümmerbild von Stein [...] rumpflös Bein an Bein“ ist.⁷ Steine konnten menschliche Errungenschaften rausposaunen, diese aber auch zu Staub machen.⁸

Die assyrischen Skulpturen, die von Austen Henry Layard aus Nineve und Nimrud (altes Mesopotamien, heute Nordirak) entfernt wurden, inspirierten ebenso zu visionären Bildern; jedoch einmal mehr wurde die Kooperation der Star-Objekte stark angezweifelt. Layards Titelbild zu *Nineveh and its Remains* (1848) zeigt die Szene *Lowering the Great Winged Bull*, in der einheimische Arbeiter eine der größten assyrischen Statuen sichern, die nun das British Museum ziert. Die Szene stellt eine geordnete Arbeitsstätte dar, in der ein Mann – offensichtlich Layard – Arbeiter beaufsichtigt, die an Seilen ziehen. Bilder, die 1852 in der London Illustrated News erschienen, zeigen das Ende dieser Reise, die geglückte Lieferung des Bullen, der – in einem hölzernen Schraubstock gesichert – von Arbeitern geschickt über eine Rampe ins British Museum hinaufgeschoben wird. In der Realität war der rationale Vorgang der museologischen Einverleibung, der durch eben solche Bilder über gute Zusammenarbeit und gute Verwaltung suggeriert wurde, jedoch verworren und widersprüchlich. Die Experten stritten sich über den Status assyrischer Antiquitäten, deren Ankunft die traditionelle Wertschätzung der griechisch-römischen Skulptur als ästhetische Spitzenleistung infrage stellte. Assyrische Antiquitäten konnten durch ganze Kontinente reisen, um als Kulturbute zu Star-Objekten in fernen Ländern zu werden, während die Briten und Franzosen um die imperiale und museologische Vorherrschaft buhlten, auch wenn ihre Kuratoren mit den Objekten nichts anzufangen wussten. Zuerst sammeln, dann Fragen stellen. Und obwohl man sie sorgfältig behandelte, verbrannte man sich an solchen Neuzugängen dennoch die Finger.⁹

Zahlreiche weitere historische Beispiele von bewegten Bildern und deren narrativer Bedeutung ließen sich noch untersuchen und erforschen. In unserer post-imperialen Welt erscheint der Triumphzug heute hingegen wie ein Ding der Vergangenheit (obwohl das nicht bedeutet, dass sich westliche Museen darum gerissen hätten, Objekte zurückzugeben). Aus diesem Grund stellt die öffentliche Reise von Heizers *Levitated Mass* eine interessante Anomalie dar; sie steht aufgrund ihres demokratischen Charakters über den antiken Kunstwerken, welche „Götter und Könige“ ehrten, so die Aussage des Direktors des LACMA, Michael Govan, in Prays Film. Natürlich ist der Bürgermeister von Los Angeles nicht Katharina die Große: Er taucht auf, um dem Felsblock alles Gute zu wünschen, so wie alle anderen Schaulustigen auch. Doch wessen Triumph stellt der Transport des Felsbrockens dar? Die Transportfirma nimmt Aufträge vom amerikanischen Militär entgegen

⁶ Sakis Gekas, *Mobility, Innovation and the Tragic Life of Marinos Harvouris between Kefalonia, St. Petersburg and Paris (1729-1782)*, (unveröffentlichte Arbeit, Konferenz zu „Mobilität und Innovation“, organisiert von Catherine Brice und Konstantina Zanou), Universität Paris, 2015.

⁷ Anmerkung der Übersetzerin: deutsche Übersetzung von Adolf Strodtmann, 1866; gefunden auf <https://de.wikipedia.org/wiki/Ozymandias> [Zugriff: 5. 4. 2016].

⁸ Giovanni Belzoni, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries ... in Egypt and Nubia*, London 1820, S. 40; Elliott Colla, *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Duke University Press 2007, S. 24-71.

⁹ Mirjam Brusius, „Misfit Objects: Layard's Excavations in Ancient Mesopotamia and the Biblical Imagination in Mid-Nineteenth Century Britain“, in: *Journal of Literature and Science* 5 (2012), S. 38-52.

¹⁰ www.nytimes.com/2014/12/06/world/europe/elgin-marbles-lent-to-hermitage-museum.html [Zugriff: Februar 2016].

¹¹ <http://theartnewspaper.com/news/museums/british-museum-could-send-los-angeles-worth-1bn-to-the-gulf/> [Zugriff: Februar 2016].



und ein Club von Multimillionären sponsort das Projekt. Das Großartige an Prays Film ist, dass er uns erlaubt, solche Fragen zu stellen, indem er die vielen menschlichen Schritte zeigt, durch die große Objekte ihren Standort ändern. Interessante Dinge passieren, wenn wir Objekte in Bewegung sehen – und etwas Wichtiges geht verloren, wenn wir das nicht sehen.

In unserer heutigen Zeit des Anti-Triumphs leben wir in einer Welt voll versteckter Bewegung. Während Daesh Propagandafilme für den weltweiten Vertrieb über die Zerstörung von Sehenswürdigkeiten wie Nimrud und Nineve dreht, verkauft die Terrormiliz schon weitaus diskreter Antiquitäten an ausländische Sammler, um ihre Aktionen zu finanzieren. Und selbst die größten öffentlichen Museen wickeln ihre Geschäfte unter auffallend zunehmender Geheimhaltung ab. 2014 überstellte das British Museum eine Statue des griechischen Flussgottes Ilissos – eine der Parthenon-Skulpturen – in die Eremitage nach Sankt Petersburg. Das war das erste Mal innerhalb von zwei Jahrhunderten, dass das Museum erlaubt hatte, dass eine der Skulpturen England verlässt. Die Überstellung lief unter größter Geheimhaltung ab und wurde erst nach Beendigung publik gemacht.¹⁰ Diese Marmorstatue reiste wie ein Rockstar mit eigenen Sicherheitsauflagen, eingeflogen im Schutze der Dunkelheit: Keine Fotos bitte!

Letztes Jahr wurde verlautbart, dass das British Museum 500 Objekte über den Zeitraum von 5 Jahren an das neue Zayed National Museum in Abu Dhabi ausleihen wird. Dafür sollen Leihgebühren kassiert werden, die einige auf 1 Milliarde Pfund schätzen. Mit dem Geld will man einschneidende Budgetkürzungen als Teil der Sparpolitik der konservativen britischen Regierung wettmachen. Noch nie gab es eine „Leihgabe“ dieses Ausmaßes oder dieser

Ertragskraft. Sprecher bestätigten, dass das Museum die Antiquitäten zu Versicherungszwecken gerade neu schätzen lässt. Viele Objekte werden vorübergehend an ihre Originalstandorte zurückkehren, unter ihnen die assyrischen Reliefs von Nimrud. Das Museum hielt sich mit der Bekanntgabe der genauen Bewertungszahlen an die Öffentlichkeit zurück, aus „Sicherheitsgründen“.¹¹

Museen und Sammler haben schon immer hinter den Kulissen Geschäfte gemacht. Treten wir heutzutage in eine offenkundig paradoxe Ära ein, die sich vielleicht mit Secret Public Museum („geheimes öffentliches Museum“) betiteln ließe? In einer Art und Weise, die sich Napoleon selbst nicht hätte vorstellen können, scheinen wir die Schätze der öffentlichen Museen im Sinne der zeitgenössischen Kunst als Waren wahrzunehmen. Deren Bedeutung wird zunehmend nach ihrem Geldwert und Geheimhaltungsmöglichkeiten definiert. Star-Objekte sind drauf und dran, neue Bühnen zu betreten – aber wir werden vielleicht nie die Schritte sehen, die unternommen werden, um sie dorthin zu bekommen. Ob sie dem jüngsten Drehbuch, das für sie von ihren neuen Meistern geschrieben wurde, folgen oder den Bühnenmeistern die Schau stehlen werden, bleibt abzuwarten. ■

James Delbourgo

Ao. Professor, Rutgers University, Institut für Geschichtswissenschaften, New Brunswick, USA

Deutsche Übersetzung aus dem Englischen von Andrea Kraus, Graz