

# Ueber die Landschaftsmalerei

Autor(en): **Kern, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1950)**

Heft 8

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-626552>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

574

# GESELLSCHAFT

SCHWEIZERISCHER MALER BILDHAUER UND ARCHITEKTEN  
SOCIETE DES PEINTRES SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES  
SOCIETA PITTORI SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

A. G. BELLINZONI  
Bibliothèque Nationale Suisse, Berne.

**SCHWEIZER KUNST ~ ART SUISSE ~ ARTE SVIZZERA**

OKTOBER 1950

Nr. 8

OCTOBRE 1950



« Gärten am See »

F. Giaque

**Walter Kern**

## Ueber die Landschaftsmalerei

Gestatten Sie mir, einige Gedanken über die Landschaftsmalerei zu äussern, die, einer solchen Ansprache entsprechend, nicht darauf ausgehen, das Thema zu erschöpfen, sondern nur darauf hinzielen, einige Aspekte zu berühren.

Die Landschaft hat in den verschiedenen Epochen der Malerei ein schwankendes Ansehen genossen und der grosse französische Maler Toulouse-Lautrec wagte selbst inmitten der grossartigen Renaissance der Landschaftsmalerei durch den Impressionismus, ihr eine selbständige Bedeutung abzusprechen. Wenn man ihm von der Landschaft sprach, sagte er, man soll ihm von den Weinbergen sprechen, wenn sie in seinem Glase seien. Und als ihn sein Freund Joyant auf einem der Türme des Schlosses von Amboise auf die weite Landschaft der Loire hinwies mit der Bemerkung, dass Monet von diesen zarten Farben begeistert wäre, antwortete Toulouse-Lautrec, dass nur der Mensch Stoff für die Malerei sein könne und die Landschaft immer nur Beiwerk bleibe. « Sie ist dazu da — fuhr er fort — das Wesen einer Gestalt begreiflicher zu machen.

Corot ist nur in seinen Gestalten ein grosser Maler ... Monet hat sie beiseite gelassen, aber was hätte er alles gestalten können, wenn er sie nicht so rasch vernachlässigt hätte ! »

Es mag sein, dass das höchste Ziel immer noch die Darstellung der menschlichen Gestalt ist, weil sie von allen Schöpfungen und Geschöpfen der Natur die vollkommenste und ausdrucksvollste ist. Die grossen künstlerischen Visionen der Menschheit werden immer wieder durch die menschliche Gestalt verkörpert werden und wir wissen, wie sehr einer der grössten Landschaftsmaler aller Zeiten, Cézanne, die Krönung seines Schaffens in der Komposition sah, in der er die eigenen künstlerischen Erfahrungen vor der Natur mit der Harmonie und dem Handwerk Poussins zu verschmelzen suchte. Und Poussin selbst meinte etwas Ähnliches, wenn er einmal schreibt, dass man für die Bilder einen Stoff wählen müsse, welcher fähig sei, die vollendetste Form anzunehmen, wenn man dem Maler Gelegenheit geben wolle, seinen Geist und sein Talent zu zeigen. Und ein anderer begnadeter Landschaftler und Zeitgenosse Cézannes, van Gogh, schrieb in einem Briefe: « Ich bin sehr unzufrieden mit dem, was ich in diesen Tagen gemacht habe, denn es ist sehr hässlich. Und doch interessiert mich die Figur sehr viel mehr als die Landschaft. »

Das kann aber nicht heissen, dass die Landschaft in der Malerei a priori einen zweiten Rang einnehme, denn in aller Kunst kommt es nicht auf den Gegenstand, das WAS, sondern auf den erreichten Grad der Gestaltung, das WIE, an. Und wenn man etwa davon spricht, dass die Madonna ein würdigerer Gegenstand der Darstellung sei als der Kohlkopf, weil die eine angebetet, der andere aber nur gegessen wird, so muss betont werden, dass die Würde des Gegenstandes für den Maler nicht in seiner Bedeutung, die er in der realen Welt einnimmt, liegt, sondern allein in den Möglichkeiten, die der Gegenstand ihm zur Entfaltung rein künstlerischer Qualitäten gibt (Simmel).

Und wer in der Landschaft, als einem sichtbaren Stück des Wirkens der unsichtbaren und unfassbaren Kräfte der Natur, zu lesen weiss, dem muss sie als ein unerschöpfliches Thema erscheinen. Denn die Landschaft ist nicht nur das friedliche Bild, das uns ein schöner Sommertag vorgaukelt, sondern sie ist ein Teil jener viel umfassenderen Natur, wie sie in dem Fragment über die Natur von Georg Christoph Tobler aus Ermatingen nach Gesprächen mit Goethe aufgezeichnet ist und das in die nachgelassenen Schriften Goethes aufgenommen wurde. In diesem, einem der schönsten Prosastücke deutscher Sprache, heisst es:

«Natur!» Wir sind von ihr umgeben und umschlungen, unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen... Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie; was war, kommt nicht wieder; Alles ist neu und doch immer das Alte. Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie. Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich.»

Mit dieser geheimnisvollen Natur hat sich der Landschaftler auseinanderzusetzen und jede Epoche hat ihr eigenes Verhältnis zur Natur, das in der Landschaftsmalerei zum Ausdruck kommt. Bald ist die Natur die unerschöpfliche Spenderin und Nährerin. So erscheint sie mir etwa in den Landschaften von Rubens. Bald ist sie die stille Hüterin und Gefäss göttlichen Geistes: Ich denke an die Landschaften Runges und David Caspar Friedrichs. Bald erscheint sie schreckhaft und bedrohlich, insbesondere dort, wo sie sich zu den gewaltigen Gebirgen auftürmt. Denn bevor der Mensch mit der Alpenwelt vertrauter war, hatten die Berge etwas dem Menschen Feindliches und es galt geradezu als Hybris ihre erhabene Einsamkeit zu stören. Noch 1846 schrieb Calame in einem Briefe: «Nur wirklich erlesene Menschen sind imstande zu verstehen, was die strenge und einsame Natur an Grösse und dichterischer Empfindung enthält, und unter ihnen auch nur solche, die sich an die Quelle selbst neigen und, mit einem Worte, die Erhabenheit der Alpen, die Szenerien betrachten, welche tiefe Erinnerungen zurücklassen...»

Und wie anders sahen die Impressionisten, etwa Monet und Renoir, die Landschaft. Sie ist aller Schrecken bar. Hier gibt es nichts mehr hinter den Dingen zu suchen, nichts zu deuten und auszulegen. Das Atmosphärische, die Sommersonne an den Ufern der Seine, das Zittern der blauen Luft, das Spiel des Wassers, das Weben des Lichtes auf den Steinen der Kathedralen, die belebten Boulevards mit den farbigen Reflexen auf Menschen, Droschken, Bäumen und Fassaden sind Gegenstand ihrer Bilder. Sie schaffen damit eine freie, diesseitige, sinnfrohe Kunst, die nichts als ein Fest für das Auge sein will. Gleichzeitig aber arbeitet van Gogh an einer ganz neuen, persönlichen und rauschhaften Interpretation der Landschaft. Sie wird ihm zum kosmischen Ereignis und zu einem Gleichnis seiner sucherischen und flammenden Seele.

Und zwischen diesen Strömungen der Generation vor uns steht das Schaffen Ferdinand Hodlers, der ein Jahr vor seinem Tode zu Johannes Widmer an den weiten blauen Ufern des Genfersees äusserte: «Ist Ihnen nicht, als ob Sie am Rand der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen... Je ferai des paysages comme celui-ci, des paysages planétaires!» Und eine Ahnung dieser erträumten planetarischen Landschaften hat er in seinen Bildern von Caux und den letzten Landschaften gegeben, die er von seiner Wohnung am Quai du Mont-Blanc aus malte, Bilder, die in grossartiger Weise die Landschaft in sein symbolistisches Weltbild einbeziehen.

Und denken wir noch an die grossen Landschaftler Bonnard und Marquet, an die ganz anders gearteten Kirchner und Kokoschka, um uns nur einige der grossen Stationen zu vergegenwärtigen, die, willkürlich herausgegriffen, Wege und Möglichkeiten der Interpretation der Landschaft illustrieren. Denn diese verschiedenen Namen, die ebensovielerlei verschiedene Auffassungen vertreten, sollen nur dazu dienen, uns zu jener Unvoreingenommenheit zu führen, die uns auch die Betrachtung dieser Ausstellung genussreicher machen soll.

Friedrich Hebbel notiert einmal in einem Tagebuch, dass der gesunde Mensch viel leichter ein richtiges Verhältnis zur Natur als zur Kunst finde. An dieses Wort muss ich oft in zweifacher Hinsicht denken. Einmal vom Standpunkt jener Maler aus, die ein durchaus richtiges Verhältnis — sagen wir «gesundes» Verhältnis — zur Natur haben, aber ein weniger richtiges Verhältnis zur Kunst. Sie sehen in der Malerei nur ein Mittel zur *Darstellung* der sichtbaren Natur, sie stossen aber nicht zu jener Freiheit vor, in der Form und Farbe ihr Eigenleben haben und reine Mittel zur künstlerischen *Gestaltung* werden. Dann aber denke ich an Hebbels Wort auch, wenn ich etwa Betrachter vor einem Bilde in zustimmendem Sinne äussern höre, dass es «wie die Natur» sei, weil es die Natur so darstellt, wie sie jeder mehr oder weniger sieht. Es kann ein höchstes Lob für ein Bild sein, wenn man von ihm sagen kann, dass es der Natur entspreche. Ich meine im Sinne jenes so oft missverstandenen Wortes von Goethe, dass Kunst und Natur eines seien. Dieses Wort, das so viel Unheil gestiftet hat, darf nicht so verstanden werden, als ob das Bild mit dem Naturvorbild möglichst genau übereinstimmen müsse, denn es bezieht sich zweifellos auf den Schaffensprozess des Künstlers und nicht auf die Erscheinungsform des Bildes. Es meint das gleiche wie das lateinische Wort: «Ars imitatur naturam in sua operatione» d. h. Kunst soll so werden und wachsen, wie die Natur ihre Geschöpfe werden und wachsen lässt. Das künstlerische Gestalten ist ein organischer Prozess und es ist von durchaus sekundärer Bedeutung, wie weit das Erzeugnis, das nach seinen eigenen Gesetzen geworden ist, mit dem Naturvorbild übereinstimmt.

Denn der Künstler sieht die Dinge anders als der Laie und innerhalb der Künstler wird jeder dasselbe Motiv wieder anders sehen und malen.

Die gemalte Landschaft soll also nicht ein Ersatz für die wirkliche Landschaft sein, so wenig das Pastorale Beethovens das Erlebnis eines Gewitters im Walde ersetzen soll. Das Bild als Kunstwerk ist immer eine Umsetzung der Wirklichkeit in einen neuen Organismus nach künstlerischen Gesetzen, die im weiten Sinne von Goethes Naturauffassung auch Naturgesetze sind. Denn der Mensch, als ein Geschöpf der Natur, kann ihr nicht enttrinnen, er ist «von ihr umgeben und umschlungen» und «man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt.»

Man könnte daher, etwas extrem ausgedrückt, sagen, dass dieser neugeschaffene Organismus des Bildes mit der sichtbaren Natur noch so viel zu tun hat, wie ein lyrisches Gedicht mit einem Wörterbuch, wobei allerdings ein Mensch vorausgesetzt wird, dem das *Wort* an sich zum Erlebnis werden kann.

Die künstlerischen Gesetze können daher so vielfältig sein wie die Natur selbst und sie widerlegen sich nicht, so wenig das Gesetz, nach dem der Kristall wächst, jenes widerlegt, nach dem ein Baum wächst oder eine Blume. Sie sind nicht eine mit dem Intellekt zu errechnende Sache, denn sie sind schöpferischer Natur und sie können sich an den verschiedensten Ausdrucksformen und durch die mannigfaltigsten Temperamente äussern. Jeder Beschauer wird sofort spüren, dass eine Landschaft Hodlers andern Gesetzen folgt als eine Landschaft Renoirs und diese wieder andern, als eine Landschaft van Goghs.

Daraus müssen wir schliessen, dass der Beschauer sich immer dem Willen und der Vision, dem «Gesetz» des Künstlers, zu unterwerfen hat, um das Bild erleben oder geniessen zu können und es müssen vielerlei geistige und sinnliche Fähigkeiten im Beschauer aktiviert werden, um ein Bild zum Erlebnis werden zu lassen. Das Auge ist dabei nur das Eingangstor, welches das Erlebnis vermittelt.

Eine ähnliche Aktivität verlangt jedoch die Natur auch vom Landschaftsmaler. Auch er kann sich ihr nicht nur mit dem Intellekt und einem gewissen Können nähern, um sie zu erfassen. Er muss sie als ganzer Mensch erleben und erfüllen. Sie muss ihm zum Ereignis werden. Und je wacher und je umfassender sein

Geist ist, umsomehr wird etwas von jenem grossen Geheimnis der Natur in das Bild eintreten, von dem ich eingangs gesprochen habe, von jener Natur, in die wir selbst aufgenommen sind, in der wir laufen, ohne die Bahn zu kennen...

Wo wir in einem Bilde etwas von diesem Geiste spüren, mögen wir länger verweilen, denn in ihm ist die Kunst zum Gleichnis geworden.

Vortrag, gehalten an der Vernissage der Ausstellung « Von der Quelle des Rheins bis Basel » am 22. Juli 1950 im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen.

## Der Künstler und die Presse

« Bund » Nr. 468 Jubiläums - Ausgabe

Einmal in aller Offenheit die Dinge klarlegen, und zwar so, wie sie sich vom Künstler aus gesehen darstellen, und nicht so, wie sie sich in den Augen der kunstfremden und amüsichen Allgemeinheit spiegeln. Wir Maler (und die Bildhauer und die Komponisten und die Dichter inbegriffen), wir arbeiten hart; wenigstens die unter uns, die sich von den Bilderfabrikanten unterscheiden. Unser Suchen und unser Ringen um die Form, in den Augen der Allgemeinheit eine unnütze Spielerei, ist eine viel härtere Arbeit, als man sich gemeinhin vorstellt. Vom schöpferischen Drang getrieben, arbeiten wir um der Arbeit willen und die Arbeit an sich, nicht ihr Ertrag, ist das uns Treibende. Dass diese Arbeit keinem praktischen Bedürfnis entspricht, das ist für uns ein erschwerender Umstand. Da ist es denn nur natürlich, dass sich ein Ertrag für unsere Arbeit nur in seltenen Fällen einstellen kann. Unsere Arbeit entsteht zumeist unter Mühen und oft unter Qualen, und wenn gelegentlich ein Bild in kürzester Zeit entsteht, in einer jener unvorhersehbaren und unberechenbaren « heiteren Stunden », dann ist es sicher das Ergebnis lange vorangegangener Arbeit an der entsprechenden Aufgabe.

Und die sagenhafte Freiheit des Künstlers? Schöpferische Arbeit lässt sich nicht an zum voraus bestimmte Stunden binden. Sie ist an eine Gesetzmässigkeit gebunden, die voller Geheimnisse ist. Sie kann zu den merkwürdigsten Stunden und an den seltsamsten Orten entstehen. Seiner ihm gewogenen Stunde nachgehen, sie nützen wenn sie ihm schlägt, und wäre es mitten in der Nacht, dies ist die Freiheit des Künstlers.

Dieses enge Verhältnis zu unserer Arbeit gibt uns ein Recht, die Arbeit unserer Mitmenschen, und in diesem Falle die Arbeit unserer Gegenspieler an der Presse, mit gewissen Vorbehalten zu betrachten.

Zu Beginn des letzten Krieges wurde in der Presse auf uns herumgetrommelt, wir seien weltfremde Gesellen, die sich um das Geschehen des Tages keinen Deut kümmern; wir malten ruhig an unseren Stilleben weiter, obschon jenseits unserer Grenzen das grosse Weltgeschehen losgegangen sei. Unter anderen tat sich der Kunstkritiker einer viel gelesenen Wochenzeitung in dieser Hinsicht hervor. Er machte uns Vorwürfe, dass an unseren Ausstellungen kein Niederschlag des Kriegsgeschehens zu finden sei. Da erschien ein Buch von Jean Giraudoux (Littérature, Paris 1941), mit den herrlichen Seiten « Tombeau de Edouard Vuillard » und den Sätzen « Que les militaires allemands aient battu les militaires français, cela ne regarde pas directement les peintres français, ni les poètes français, ni les aquafortistes, ni les pastellistes français » und weiter « Que les Allemands aient vaincu la France, cela ne leur donnera pas les peintres français... »

Das las denn auch der erwähnte Kritiker, und flugs kehrte er den Handschuh und behauptete, als ob er nie anders gedacht hätte, selbstverständlich hätten die Künstler recht, die sich nicht um das Tagesgeschehen kümmern, sei doch ihre Arbeit viel wichtiger und viel bleibender als die Geschehnisse des Tages und so ähnlich und so weiter.

Nun sind wir in der Regel nicht so weit hinter dem Mond daheim, um nicht zu wissen, was vor sich geht. Auch wir lasen das Buch von Giraudoux. Für die Schreibe dieses Vertreters der « race écrivassière » aber, die nichts Förderndes und nichts Aufbauendes hatte und deren Triebfeder Eitelkeit und Selbstgefälligkeit war, hatten wir wirklich nicht viel Achtung übrig, auch wenn er in eine sehr viel gelesene Zeitung schrieb.

\*

Einmal in aller Offenheit über die Dinge schreiben. Der Kunstkritiker einer Zeitung, dem die Aufgabe zufällt, eine Kollektiv-Ausstellung besprechen zu müssen, der ist wahrhaftig nicht zu beneiden. Selbstverständlich möchte jeder Aussteller wenn möglich an erster Stelle genannt werden, denn jeder ist sich selbst der Nächste. Die an letzter Stelle und die überhaupt nicht genannt werden, für die ist die betreffende Zeitung ohnehin ein Käseblättli, und die nicht gelobhudelt werden, die schreiben nach Kreditschädigung, und das Geschimpfe ist unfreundlich und laut. Wenn der Kunstkritiker eine Ausstellung von hoher Warte aus beurteilt, dann kann er den Bescheideneren unter den Ausstellern nicht gerecht werden; geht er aber auf sie ein, dann finden sich die Grossen zurückgesetzt, und sollte ein Kritiker gar noch das Pech haben, eine Ausstellung eines Bilderfabrikanten wohlwollend zu besprechen, dann rechnet man zwischen seinen Zeilen den Betrag heraus, den der Aussteller für Inserate gegeben hat und schreit nach Käuflichkeit der Presse. Dies ist das jährlich mehrmals wiederkehrende Lied. Wie dem aber abzuwehren wäre, darüber ist noch kein brauchbarer Vorschlag gemacht worden.

Freilich, wenn man die Seiten liest, die Baudelaire den « Salons » seiner Zeit gewidmet hat und die er in der Presse seiner Zeit veröffentlicht hat (Curiosités esthétiques), dann ahnt man Möglichkeiten von Ausstellungsbesprechungen, von denen heute nur selten Gebrauch gemacht wird.

Und doch ist in der Bereitschaft unserer Zeitungen, auf unsere grossen und auf unsere kleinen Ausstellungen einzugehen, sehr viel Freundlichkeit und sehr viel guter Wille uns gegenüber, und wir können hoffen, dass dereinst ein starker Geist komme, der diesem guten Willen den richtigen Weg weise.

\*

Einmal in aller Offenheit darüber schreiben. Die ausgezeichnete Wirtschaftskonjunktur und Geldflüssigkeit der Nachkriegsjahre ist an den bildenden Künstlern spurlos vorbeigegangen. Vor ungefähr zwei Jahren hat sich der Delegierte für Arbeitsbeschaffung für die Künstler eingesetzt. Eine Kommission wurde ins Leben gerufen, Aufrufe wurden erlassen, Grossfirmen wurden persönlich besucht von Künstlern, die sich uneigennützig für ihre Kollegen einsetzten, kurz, es wurde ein Anlauf genommen, der alle Glieder des Wirtschaftskörpers auf eine ganze Reihe von Möglichkeiten einer vermehrten praktischen Kunstförderung hinwies, vom kleinsten bis zum grössten Betrag.

Schöpferische Arbeit aber hat keinen Handelswert, und was keinen Handelswert hat, dafür ist kein Bedarf. Soviel uns bekannt wurde, haben alle diese Anstrengungen den Künstlern nicht viel mehr eingetragen, als die Kommission an Sitzungsgeldern kostete.

Dies ist wohl ein schlüssiger Beweis, dass die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler und mit ihr die Entwicklungsmöglichkeit der bildenden Kunst überhaupt, der satten Allgemeinheit in unserem Lande völlig gleichgültig sind. Diese Gleichgültigkeit aber ist für den Künstler viel entmutigender und viel gefährlicher noch als der fragwürdige Ertrag seiner Arbeit. Der Künstler vor heute, abgesehen von wenigen Ausnahmen, findet in der Allgemeinheit keinen Grund unter den Füssen. Seine Arbeit findet keinen Widerhall. Er fühlt sich in dieser Zeit überflüssig. Er steht im Leeren und in diese Leere dringen zermürbende und lähmende Zweifel. Er wird unsicher und er läuft Gefahr, den Glauben an seine Berufung und den Glauben an sein Werk zu verlieren.

Um sich voll entfalten zu können, braucht der Künstler eine gesunde und anspornende Wechselwirkung von Arbeit und Anerkennung und wenn die ausbleibt, dann kann die schönste Begabung verkümmern. Dafür gibt es Beispiele genug: Begabungen, die brach liegen im leeren Raum der Gleichgültigkeit.

Was Wunder, wenn da der Künstler nach der allmächtigen Presse schaut mit ihren unendlichen Mitteilungs- und Vermittlungsmöglichkeiten, und wenn er von ihr erwartet, dass sie Mittlerin sei zwischen ihm und der Allgemeinheit, und zwar nicht im Sinne eitler Lobhudelei. Was Wunder, wenn er den Aufwand der Presse und den Erfolg ihrer Mittlerrolle an seinem eigenen Beispiel beurteilt? Was Wunder, wenn er der Presse zu viel Gleichgültigkeit seiner Sache gegenüber vorwirft?

Aber wenn man der Presse Vorwürfe macht, wem macht man sie eigentlich? Wer ist « die Presse »? Es ist der Herr Redaktor X und es ist der Herr Mitarbeiter Y und es sind sehr viele,