

Was ist eine gute Aufnahmeleitung?

(Good and effective recording supervision)

Versuch einer systematischen Betrachtung

Michael Sandner

SWR Stuttgart, michael.sandner@swr.de

Kurzfassung

Wir sind gewohnt, die eigentliche musikalische Arbeit während einer Musikproduktion als menschlich-künstlerisches Talent zu verbuchen. Aber ist die Zusammenarbeit zwischen Tonmeister und Künstler wirklich nur vom Zusammenpassen der Persönlichkeiten abhängig? Gibt es nicht doch objektive Kriterien, die den Erfolg oder Misserfolg beeinflussen können? Nachdem die Notwendigkeit der Aufnahmeleitung akzeptiert ist, steht der kommunikative Prozess während der Arbeit im Mittelpunkt. Die Präsenz des Tonmeisters ist seine Stimme, dementsprechend sollte er auf Wortwahl und Ausdruck achten. Gelegentlich ist es notwendig, verschiedene Rollen zu spielen, oder bei Problemen auf ein Standardverhalten zurückzugreifen, um das bestmögliche Produktionsergebnis zu erreichen.

Einleitung

Wir sind gewohnt, die eigentliche musikalische Arbeit während einer Musikproduktion als menschlich-künstlerisches Talent zu verbuchen. Aber ist die Zusammenarbeit zwischen Tonmeister und Künstler wirklich nur vom Zusammenpassen der Persönlichkeiten abhängig? Gibt es nicht doch objektive Kriterien, die den Erfolg oder Misserfolg beeinflussen können?

Meine These ist: Eine gute Aufnahmeleitung ist nicht allein von Intuition und Persönlichkeit des Aufnahmeleiters abhängig, ihr Gelingen hängt auch von kommunikativem und strategischem Vorgehen ab, das sich jeder selbst erarbeiten kann.

1. Warum Aufnahmeleitung

Man könnte meinen, die Übertragung eines Schallereignisses in eine akustisch-technische Darstellung wäre alleinige Sache eines Technikers (oder Ingenieurs), die künstlerisch-musikalische Gestaltung der Darbietung Sache der Musiker resp. des Dirigenten. Das war sicher früher so, bzw. ist in vielen Laien- oder Dokumentar-Produktionen immer noch Praxis, auch gibt es gelegentlich Situationen, in denen die Künstler die Leitung sich nicht aus der Hand nehmen lassen. Dennoch hat sich schon früh eine Aufteilung im Regieraum eingebürgert: ein Verantwortlicher für die musikalische Darbietung und ein verantwortlicher Toningenieur. Dies geschah nicht nur aus notwendiger Arbeitsteilung, da die Technik viel

Raum, Zeit und Aufmerksamkeit forderte, sondern auch weil der Hintergrund ein völlig anderer war: der musikalische „Aufnahmeleiter“ (ich möchte hier den Begriff „Tonmeister“ wegen Zweideutigkeit vermeiden) kam von der Musik, hatte nicht selten ein musikwissenschaftliches Studium absolviert und war Musikredakteur, Produzent oder Musiker. Der Toningenieur hatte eine Fachhochschule oder andere technische Ausbildung absolviert und war oft in musikalischer Hinsicht eher als „Liebhaber“ einzustufen.

Dieses klischeehafte Bild stimmt heute sicher selten, dennoch hat sich die Arbeitsteilung bei größeren Produktionen nicht nur im Rundfunk gehalten. Vielleicht ist der Grund dafür, dass die menschliche Aufmerksamkeit beim „Multitasking“ doch leidet, ähnlich wie eine Festplatte bei zu viel gleichzeitiger Beanspruchung in der Leistung abfällt. Der Vergleich hinkt natürlich etwas, denn anders als bei unseren technischen Pendant gibt es 1. im Künstlerischen keine feste zeitliche Obergrenze der geforderten Aufmerksamkeit, über die hinaus das Gehirn Leerlauf hätte und 2. ist ein „Umschalten“ zwischen verschiedenen inhaltlichen Gedankenbereichen eine beachtliche Konzentrationsleistung, die nicht immer reibungslos gelingt. Es ist deshalb ratsam, sämtliche „Ressourcen“ für den Bereich der musikalischen Aufnahmeleitung freizuhalten, um genügend Reserven in kürzester Zeit abrufen zu können.

2. Ablauf einer Musikproduktion

Bevor ich in den eigentlichen Kommunikations- und Arbeitsprozess des Aufnahmeleiter einsteige, ein kurzer Überblick über den Standardablauf einer E-Musik Produktion:

Die Produktionssitzung beginnt mit einer Probe resp. Klangeinstellung, die für den Aufnahmeleiter eine wunderbare Gelegenheit ist, den musikalischen Stil, die Umgangsform oder spieltechnische Schwächen der Musiker kennen zu lernen. Dabei hilft u.U. ein kleiner Vorhörlautsprecher, an den ein Spionmikrofon angeschlossen ist, oder man setzt sich bei separaten Proben in den Saal. Anschließend erfolgt ggf. ein oder mehrere Probetakes zur Klangkontrolle und ein Durchlauf des ersten Musikabschnitts oder ganzen Satzes, der gemeinsam mit den Künstlern abgehört wird. Hier ist Platz für ein erstes Feedback und musikalische Diskussion über die Interpretation. Auch kann der Aufnahmeleiter schon seine Strategie bzgl. der Aufnahmeplanung festlegen, dazu aber später mehr.

Aufnahmesitzung	
1	Probe / Klangeinstellung
2	Abhörtake zur Klangkontrolle
3	Ganzfassung des ersten Musikabschnitts
4	detailliert Produktionsarbeit
5	Abhören zur Takeauswahl
6	Nachbearbeitung

Tab. 1: Tabelle Standardablauf Musikproduktion

In der Hauptphase der Produktion wechseln sich meist etwas längere, musikalisch zusammenhängende Strecken mit kurzen Korrekturtakes ab, deren Ablauf von psychologischen Faktoren und der Produktionsstrategie abhängt. So wird z.B. die Exposition bis zum

Seitenthema ganz aufgenommen, um anschließend einige schwere Stellen, die nicht gelangen, mit kurzem Vorlauf zu korrigieren. Aber es kann auch nach dem ersten Durchlauf eines Chorstücks der laute Schluss produziert werden, damit dieser kraftvoll und mit frischer Stimme auf Band ist.

Manchmal folgt im Anschluss an die Aufnahme noch eine Abhörsitzung, bei der die Takeauswahl festgelegt wird. Dies ist vor allem sinnvoll, wenn die Möglichkeit besteht, am nächsten Produktionstag noch Korrekturen aufzunehmen, meist wird diese Arbeit aber auf die Nachbearbeitung, d.h. den Schnitt, verlagert.

3. Kontakt und Kommunikation

Insbesondere bei der Phase 2, dem interaktiven Produzieren, steht die Kommunikation mit den Künstlern im Mittelpunkt. Dabei sollte uns immer klar sein, dass wir der Pilot auf dieser Reise sind, d.h. dass wir nicht nur mit unseren inhaltlichen Beiträgen, sondern auch mit der Art der Kommunikation den Ablauf der Produktion steuern können.

Bevor ich auf die spezifischen Belange bei einer Musikproduktion eingehe, möchte ich die Elemente der Kommunikation betrachten. Das verbale Verhalten und die auditiven Elemente prägen ganz stark die Kommunikation über Lautsprecher. Die visuellen Elemente werden ebenso wie die persönliche Ausstrahlung beim ersten Kontakt oder Abhörsitzungen, nicht aber in der eigentlichen Phase der Produktion zum Tragen kommen. Natürlich gibt es Situationen in denen ein große sStudiofenster auch dieses zulässt, in der Regel ist es jedoch verbal, dass wir aktiv werden.

Verbales Verhalten		Nonverbales Verhalten	
Verständlichkeit	Zusätzliche Stimulanz	Visuelle Elemente	Auditive Elemente
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Einfache Sprache ▪ Klarer Gedankengang ▪ Kurze/Prägnante Ausführungen ▪ Einführungen und Resümee ▪ etc. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Direkte Ansprache ▪ Rhetorische Fragen ▪ Lebensnahe Beispiele ▪ Stimmvariation ▪ etc. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gestik ▪ Mimik ▪ Körperhaltung ▪ Blickkontakt ▪ etc. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Stimmlage ▪ Artikulation ▪ Lautstärke ▪ Sprechgeschwindigkeit ▪ etc.
Persönliche Ausstrahlung			
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sicherheit ▪ Engagement ▪ Fachkompetenz 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Auftreten ▪ Überzeugungskraft ▪ Glaubwürdigkeit 	

Quelle: KLIPPERT, H. (2000): Kommunikationstraining.

Abb. 1: Elemente der Kommunikation

Die Präsenz des Aufnahmeleiter ist seine Stimme, die i.d.R. aus dem Lautsprecher im Studio kommt. Damit können wir uns neben den Dirigenten als Berater, zwischen die Musiker als „Kollege“ oder auch hoch an der Wand als „Stimme des Herrn“ platzieren, je nachdem wo wir diesen Lautsprecher stellen. Aber auch durch die Art wie wir sprechen sind wir präsent. Der Tonfall der Stimme kann ganz viel Information transportieren: Interesse oder

Gleichgültigkeit, Spannung, (Zeit-)Druck, Zufriedenheit oder auch Resignation. Meist entspricht der Tonfall unserer aktuellen Stimmungslage, und ist eine gute Zusatzinformation für den Musiker, wie die Lage einzuschätzen ist. Aber wir sollten aufpassen, unsere Stimmung beobachten und die Stimme versuchen zu kontrollieren. Die Buddhisten haben dafür den Begriff „Achtsamkeit“, hier eine kleine Definition: „*Achtsam sein bedeutet, ganz in der Gegenwart, im Hier und Jetzt zu sein und sich seiner Gefühle, Gedanken und Handlungen in jedem Augenblick voll bewusst zu sein.*“ (Wikipedia)

Der Pilot in uns sollte also auch auf die Worte, die wir wählen aufpassen. Wir müssen die Wirkung des Gesagten immer vorher bedenken, vor allem in einer angespannte, weniger vertrauensvollen Produktion. Noch nicht mal ein einzelnes Wort kann zurückgenommen werden, und der weitere Ablauf kann durch eine unbedachte Äußerung schnell gestört werden. Als ich vor etlichen Jahren eine Kammermusikproduktion mit einem recht bekannt Cellisten machte, sagte die zuständige Redakteurin während eines etwas lieblos gespielten Takes zu ihm: „Spielen Sie doch nicht immer Schrumm, Schrumm!“, und obwohl sie vielleicht recht hatte, kann man sich vorstellen, dass der nächste Take nicht motivierter waren. Diese Redakteurin verschwand dann übrigens recht schnell und überließ mir die Rettung der Situation.

Neben der Selbstbeobachtung lässt sich die angemessene Ausdrucksweise am Besten durch die richtige kommunikative Zielvorstellung erreichen. Wenn wir den Musikern mit Achtung begegnen (immerhin haben sie sich vor der Produktion meist mehr mit dem Werk beschäftigt als wir), werden wir anders reden, als wenn wir sie nur als „Handwerker der Musik“ sehen. Wenn wir uns in ihre Lage als ausübende Personen versetzen, reden wir anders, als wenn wir nur die akustischen Ergebnisse mit unseren inneren Klangvorstellungen abgleichen.

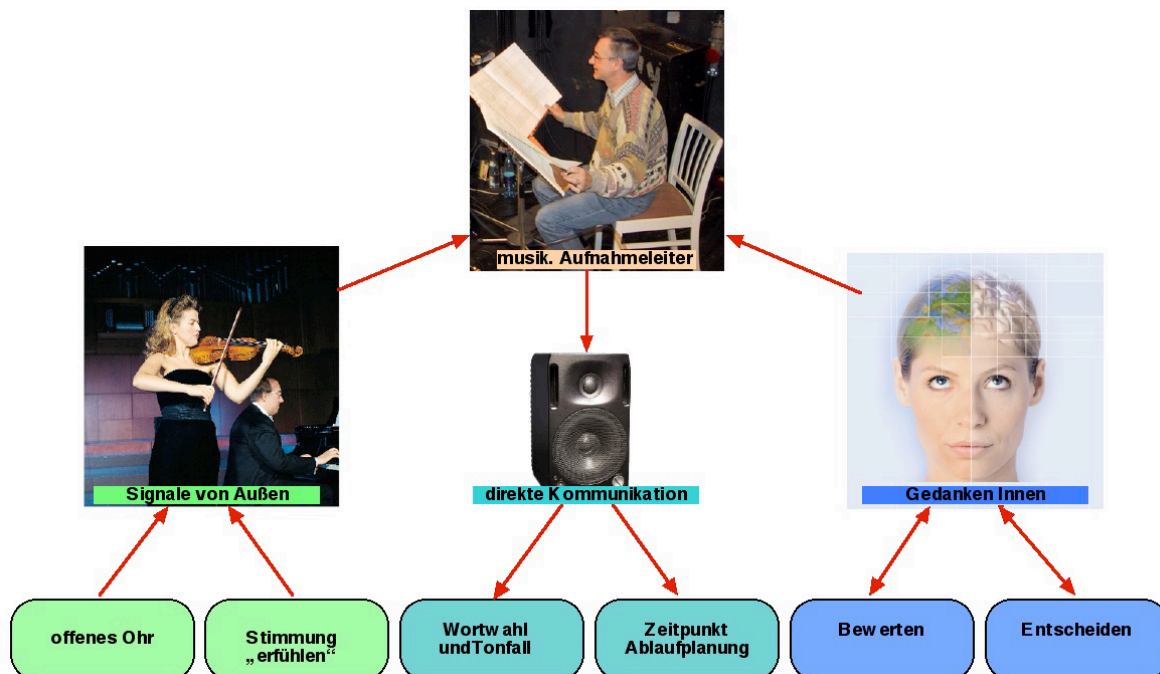


Abb. 2: Ebenen der Kommunikation während des Aufnahmeprozesses

David Stiebel sagte in seinem Buch 'Wenn Reden nicht mehr weiterhilft': „*Warum können wir nicht einfach sagen, was wir wollen? ... Werden Sie sich über Ihr Ziel klar: Wollen sie sich persönlich entfalten, oder wollen sie überzeugen?*“. Wir könnten auch fragen: „Wollen Sie Ihre musikalischen Ansichten auf der Aufnahme hören, oder die des Dirigenten resp. Musikers?“. Um das zu tun, müssen wir ständig ein offenes Ohr für Feedback haben. Dazu gehört für mich, bei der Produktion mit Kopfhörern und ohne Kommandodämpfung zu arbeiten, denn nur so kann ich ständig auf das Geschehen im Saal reagieren. Man verliert seine Präsenz z.B. ganz schnell wenn man den Dirigenten anredet während er gerade mit dem Konzertmeister Striche bespricht. Umgekehrt könnte man aber die Gelegenheit nutzen, um so z.B. bei der besprochenen Stelle gleich noch eine vorsichtige Anmerkung zur Intonation o.ä. machen, oder einen Musikerkommentar aufgreifen und seine Anregung in das eigene Konzept einbauen. Die Arbeitsweise „unter der Haube“ erhöht nebenbei enorm die Konzentration.

Eigentlich eine Selbstverständlichkeit die aber dennoch nicht immer praktiziert wird ist, nicht-musikalische Belange auf das Notwendige zu beschränken, also wenig technische Ansagen wie „Band läuft“, keine Telefonanrufe, keine privaten Gespräche im Studio. Die Aufmerksamkeit und Konzentration sollte ausschließlich der Realisierung des Musikstücks gewidmet sein. Es ist heute kein Problem, den Musikern vorzutäuschen, das „Band“ laufe immer, denn die Systeme reagieren derart schnell, so dass ein aufmerksamer Techniker eigentlich immer rechtzeitig im „record“ sein müsste.

4. Rollenspiel

Es gibt zwei konträre Rollen, die ein Aufnahmeleiter ausfüllen muss. Die erste ist eher **passiv**, defensiv. Sie ist die Rolle eines Vermittlers zwischen dem Geschehen auf dem Podium und dem Endprodukt, meist eine Stereo- oder Surroundmischung, die über die Regielautsprecher wiedergegeben wird. Wir müssen die Fühler ausstrecken für das, was die Künstler ausdrücken und es versuchen umzusetzen in einen adäquaten Höreindruck. Damit meine ich nicht nur vordergründig den Klang, sondern das, was ich als "zwischen den Zeilen hören" bezeichnen möchte. Wir müssen mit geschärfter Sensibilität die besten Momente der Aufnahmesitzung einzufangen versuchen, und die Musiker möglichst von technischen Problemen und dergleichen fernzuhalten suchen. Natürlich gehört dazu, dass man eine vertrauensvolle Stimmung aufbaut in der ein fruchtbares Arbeiten möglich ist.

Es gibt sogar Produktionen, die können mit wenig mehr Zutun unsererseits wie von selbst ablaufen. Eine dieser Aufnahmen waren die Schubert-Lieder mit Brigitte Fassbänder und Markus Hinterhäuser, oder z.B. eine Klavieraufnahme mit Roland Pöntinen. Ich hatte nach der Aufnahme das Gefühl kaum geredet zu haben und fast als Außenstehender an einer gelungenen Produktion beteiligt gewesen zu sein. Da Brigitte Fassbänder sehr genau selber wusste, was ihr gefiel oder verbessert werden musste und zudem in ihrer anwesenden Freundin Rückhalt fand, war meine Aufgabe eben nur für den fruchtbaren Boden dieser Arbeit zu sorgen. Bei Herrn Pöntinen waren es dagegen die Abhörtapes die ihn beflügelten die erkannten Schwächen sich zu erarbeiten, bis er zufrieden war. Hier war meine Rolle den Überblick zu wahren, um notfalls noch fehlende Stellen anzumahnen. Er fragte dann gelegentlich nur "are you covered?" was soviel heißen sollte wie "sind alle schwierigen Stellen abgedeckt".

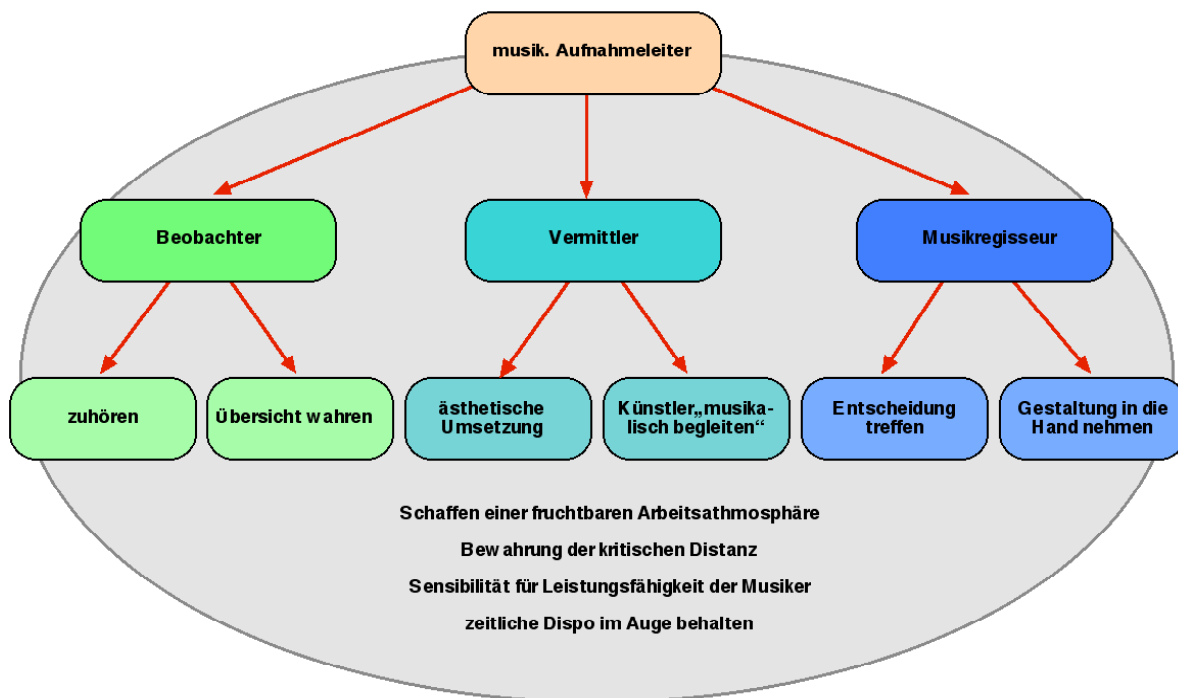


Abb. 3: Rollen eines Aufnahmeleiters

Die andere Rolle ist eindeutig **aktiv**. Es ist die Rolle des Aufnahmeleiters im wörtlichen Sinne, die eines Co-Dirigenten. Sie wird manchmal unvermittelt von uns gefordert, sei es weil Probleme aufkommen die eine sofortige Lösung verlangen oder weil ohne Führung unsererseits nur ein unbefriedigendes Ergebnis zustande käme. Wir müssen dann die Fäden in der Hand halten und ständig kleine oder auch größere Entscheidungen treffen. Die Anforderungen hier sind ähnlich wie die an einen Dirigenten, und die Tonmeisterausbildung spiegelt dieses auch wieder. Getreu dem Motto "Wissen was man tut" sollten nämlich die Entscheidungen die wir treffen eine solide Grundlage haben. Ein Beispiel ist die Entscheidung über Artikulation und Verzierungen, oder Tempo und Dynamik etc. Als Beispiel habe ich noch gut eine Orchesterproduktion vor einigen Jahren in Erinnerung. Das Orchester spielte Werke von Ernest Bloch mit einem ungeliebten und wenig durchsetzungsfähigen Dirigenten ein. Nach ca. einer Stunde Probe die gleichzeitig unsere Klangeinstellung war, zeigten sich schon unüberbrückbare Differenzen bezüglich des Tempos. Der Dirigent wollte eine mindestens doppelt so langsames Tempo wie in der Partitur stand, die Bläser (vor allen die Flöte) weigerten sich aus atemtechnischen Gründen das zu spielen. Also musste ich übernehmen und dem Dirigent verbal quasi den Stab aus der Hand nehmen ... nun ja, am Schluss der Produktion bedankten sich einige Musiker bei mir dafür, dass ich die Sache in die Hand genommen hatte.

Und hier kristallisiert sich denn auch der goldene Mittelweg heraus, denn wir wo immer möglich gehen sollten. Michi Gaigg, die Leiterin des L'Orfeo Barockorchesters hat das mal als „musikalisch begleiten“ definiert: wir müssen die Musiker in ihren Intentionen begleiten und ein genuines Interesse an ihrer Musik haben. Wir sollten sie unterstützen und vor Abwegen schützen, nie sollten wir aber versuchen Ihnen unsere Vorstellung aufzuzwingen. Diese Rolle könnte man auch als **Partnerschaft** bezeichnen.

5. Psychologie und Strategie

Gemäß einem anderen Ratschlag von Dieter Stiebel „*Es genügt nicht zu wissen was man will ... man muss es auch erreichen*“, wird man spätestens beim Abhören des ersten Takes sich eine Strategie überlegen. Dies betrifft einerseits die Rolle, die einem zukommt sowie das Maß an notwendiger Kommunikation, andererseits die Einschätzung inwieweit lange oder ganze Fassungen kurzem, sequentiell Arbeit vorzuziehen sind. Einige Dirigenten, so auch Rupert Huber bei einer Produktion mit dem Vokalensemble des SWR, möchten gerne nach den ersten Takes erst selbst Kritik üben, bis das Ergebnis ihren Vorstellungen entspricht, um danach dem Aufnahmeleiter das Wort zu erteilen. Huber bevorzugte auch, Übergänge direkt „aus dem Stand“ anzusetzen, sei es aus intonatorischen Gründen oder um einen möglichst klaren Kontrast zu schaffen. Hier ist die Produktion dann natürlich nicht mehr kongruent mit den konzertanten Möglichkeiten, ermöglicht aber auch andere Ausdrucksfacetten.

Im Verhalten sind wir Aufnahmeleiter i.d.R. meist die Reagierenden. Es lohnt sich einfach nicht, eigene Ideen durchzuziehen, wenn keine Verbesserung erkennbar ist. Man muss dann flexibel bleiben und auch mal verzichten können, denn die anderen Varianten stellen sich später mitunter als mindestens ebenbürtig heraus. Ebenso wird man Zweifelnde motivieren und ggf. beruhigen wollen, anstatt Druck auszuüben. Nur eins ist dabei immens wichtig: man sollte immer glaubwürdig, d.h. ehrlich bleiben! Mit dieser Glaubwürdigkeit und musikalischer Kompetenz steht und fällt die Akzeptanz des Aufnahmeleiters.

Nicht nur im Großen, auch im Detail ist natürlich psychologischen Geschick gefragt, das sicher jedem Aufnahmeleiter mehr oder weniger mitbringt. Dennoch ist es ratsam, sich nicht nur auf die eigene Intuition zu verlassen, sondern besonders in problematischen Situationen auf ein Standardverhalten zurück zu greifen. Solche Situationen entstehen z.B. wenn die Kraft der Musiker und damit Präzision, Klang und Intonation nachlässt oder die Stimme bei Sängern nicht so tut wie sie soll oder alte Wunden zwischen Musikern aufbrechen und nichts mehr geht. Eine solche Situation entstand auch mal während einer Kinderchorproduktion, als ein Knabensolist plötzlich einen Lachkrampf bekam, der nicht aufhören wollte. Was anfangs lustig war wurde nach zehn Minuten zur Plage: jedes mal wenn er einsetzen sollte fing er an albern zu lachen, es half kein zureden, Schluck Wasser, Luft anhalten oder was man sonst an Hausmitteln parat hat. Dann beschloss ich, einfach mit der Produktion fort zu fahren als sei nichts geschehen und als gehöre Lachen einfach dazu, und nach kurzer Zeit war das Problem gelöst.

Innerhalb eines „normalen“ Produktionsablaufs kann man Problemen oft schon durch einen gesunden Wechsel zwischen langen musikalisch zusammenhängenden Fassungen und kurzen Korrekturen vorbeugen. Damit ermöglicht man nach der Konzentration auf spieltechnische Probleme den Musikern, wieder in einem größeren Bogen die Musik ihrer Interpretation gemäß zu gestalten. Die heiklen Stellen sind schon drin, so dass meist ein freierer musikalischer Take zustande kommt. Eine Gesamt- oder „Spaß“-Fassung am Schluss der Produktionsphase erfüllt diesen Zweck in idealer Weise, ist aber aus kraft-ökonomischen Gründen oft nur bei kürzeren Stücken machbar.

Ein weiterer Kniff, den auch einige Dirigenten anwenden, ist rückwärts zu produzieren wenn der Schluss anstrengend ist (v.a. bei Chor, Lied), oder gleich nach dem ersten Durchlauf-Take die schweren Stellen heraus zu nehmen. Sind dabei mehrere Probleme gleichzeitig erkennbar, kann ein Aufteilen sinnvoll sein, z.B. erst die Intonation zu kontrollieren. Derer Ratschläge

gibt es sicher noch einige, dennoch: eine solide Vorbereitung zur Verminderung von Problemsituationen gelingt nur durch Sammeln eigener Erfahrungen und durch Kennenlernen der Musiker.

Das Repertoire an Standardverhalten umfasst auch die Ablauf-Planung: man kann eine Pause vorschlagen oder, bei gestaffelten Besetzungen diese wechseln, damit die Künstler sich regenerieren können. Dies ist vor allem bei Sängern und Bläsern nötig, deren Ausdauer prinzipbedingt unter der von Streichern oder Pianisten liegt. Oft reicht es, die Reihenfolge der Stücke oder Sätze umzustellen oder innerhalb des Stückes die schwierige Stelle erstmal zurückzustellen. Zweckmäßigerweise führt man dann eine separate „Wunschliste“ unerledigter Stellen, die nach einer Pause oder am nächsten Produktionstag nachgeholt werden können.

6. Aufnahmeleiterische Qualitätskriterien

Woran erkennen wir jetzt, ob die Aufnahmeleitung gelungen ist? Lassen Sie mich eine kurze Zusammenfassung versuchen:

- Die Musiker fühlen sich richtig dargestellt und haben ihre bestmögliche Leistung erbringen können.
- alle Stellen sind im Kasten! – und (wichtig!)
- entsprechen dem Qualitätsniveau der Musiker bzw. Dirigenten in spieltechnischer und musikalischer Hinsicht.
- auch unsere musikalischen Wünsche wurden berücksichtigt.
- die Zeitplanung passte, d.h. die Produktion verlief ohne Stress aber auch nicht mit zu viel Leerlauf, der die Spannung zunichte machen kann.
- die Schnittplanung beinhaltet genügend Reserve, um den Schnitt musikalisch und technisch optimal zu gestalten.

7. Individuell zugeschnittenes Aufnahmekonzept

Eine gute Aufnahmeleitung ist nicht allein eine angeborene Fähigkeit, sie kann mit Übung und Selbstreflexion auch trainiert werden. Dabei sind Gedanken zu den kommunikativen Prozessen und zur Aufnahmestrategie ebenso wichtig, wie ein Repertoire aus Standardverhaltensweisen, die in brenzligen Situationen weiterhelfen. Letztendlich ist aber die spontane Reaktionen auf das Geschehen das Zünglein in der Waage, denn nur ein individuelle Anpassung der eigenen Arbeitsweise an die Erfordernisse der jeweiligen Situation bringt optimale Produktionsergebnisse.

Quellenverzeichnis

- [1] KLIPPERT, H. (2000): "Kommunikationstraining. Übungsbausteine für den Unterricht." *Beltz Verlag, Weinheim und Basel*
- [2] David Stiebel: "Wenn Reden nicht mehr weiterhilft" *Fischer Verlag 2002*
ISBN: 978-3596151998