

Silvio Dalla Torre / Сильвио Далла Торре
профессор (Германия)

**EINIGES ZUR GESCHICHTE DES KONTRABASSES... /
КОЕ-ЧТО ОБ ИСТОРИИ КОНТРАБАСА...**

*anlässlich der deutsch-russischen Kulturtage im Oktober 2016 an der Sergej-Rachmaninov-
Musikhochschule in Tambov/Russland*

In großer Dankbarkeit dafür, dass ich als Professor für Kontrabass an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock/Deutschland an den diesjährigen traditionsreichen deutsch-russischen Kulturtagen teilnehmen durfte, die sowohl an der Tambover Musikhochschule als auch an der dortigen Universität stattgefunden haben, möchte ich gerne die folgenden Ausführungen publizieren, die zum großen Teil auch auf meiner Internetseite www.silviodallatorre.de zu finden sind. Mögen sie dazu beitragen, dass das Kontrabass-Spiel in der wundervollen Region in und um Tambov eine blühende Entwicklung nehmen wird und unsere angedachten gemeinsamen Maßnahmen Früchte tragen werden!

*Rostock/Tambov im November 2016
Silvio Dalla Torre*

Der Kontrabass - ein Chamäleon

Zwar wechselt der Kontrabass nicht die Farbe wie das Chamäleon, doch hatte er im Verlauf seiner Entwicklungs-geschichte so viele Erscheinungsformen wie kein anderes Instrument. Die Variabilität der Stimmungen, der Saitenzahlen und damit auch Tonumfänge, der Größe und der Konstruktionsweise sowie der Spieltechniken und nicht zuletzt die Vielfalt der Namen: All das weist darauf hin, dass die Bezeichnung „Kontrabass“ wohl eher die Gattung als ein spezielles Instrument beschreibt.

Begriffe wie *Bass Viol de Braccio*, *Bass-Geig de braccio*, *Grossbassgeige* oder *Groß-Quint-Baß*, die nach Meinung einiger Experten auf die Zugehörigkeit zur Familie der Violininstrumente hinweisen, und solche, die wohl eher der Gattung der Gamben zuzurechnen sind, wurden für das größte der Streichinstrumente verwendet: *Viola grande*, *Subbass*, *Violone grosso*, *Contrabasso di viola*, *Contraviolon*, *Basse de viole*, *Violone grande*, um nur einige aus den Vorzeiten des Instruments zu nennen. All dies waren Bezeichnungen für durchaus unterschiedliche, aber wegen ihrer Gemeinsamkeiten dennoch jeweils in die Rubrik „Kontrabass“ einzuordnende Instrumente.

Neben den vielfältigen Erscheinungsformen dürfte der Kontrabass auch das am universellsten verwendete Instrument in nahezu allen Musikgattungen und -stilen der europäischen sowie der nord- und südamerikanischen Musikkultur sein.

Er ist im klassischen Sinfonieorchester ebenso zu finden wie in der Rockabilly-Band, im Salonorchester wie im Ensemble für Neue Musik, in Pop-Gruppen wie im

Barock-Orchester, in Kammermusik-Besetzungen wie im Tango-Ensemble, in der „Stubenmusi“ wie im Bluegrass oder Folk, in der Klezmer-Musik ebenso wie in der Blues-Band.

Als unverzichtbarer Bestandteil von Jazz-Bands, wo er seit dem Amerika der 1930-iger Jahre liebevoll-spöttisch *doghouse* genannt wird, hat er mit dem „walking-bass“, also laufenden Bassnoten, die fast ausschließlich gezupft bzw. „geschlagen“ werden (und die im Grunde nichts anderes sind als der „Basso continuo“ des Jazz), Musikgeschichte geschrieben durch den aus dem heutigen Musikleben nicht mehr wegzudenkenden „Swing-Rhythmus“.

Der Kontrabass wird also in fast allen Sparten der Musik benötigt - und wird dennoch eher gelitten als geschätzt. Lesen Sie weiter, warum das so ist:

Soloinstrument Kontrabass

Das Ansehen eines Instruments hängt sehr von dessen solistischer Verwendbarkeit ab. Ist aber der Kontrabass ein Soloinstrument - oder, genauer gefragt, ist der Kontrabass auch ein Soloinstrument? Denn es ist ja völlig klar, dass das solistische Spiel auf dem größten der Streichinstrumente nicht dessen eigentliche Zweckbestimmung ist.

Die Frage muss eindeutig bejaht werden. Allein schon die umfangreich vorhandene Sololiteratur aus mehreren Jahrhunderten rechtfertigt eine solche Antwort. Untersucht man allerdings deren Qualität, muss man leider zu dem Schluss kommen, dass große Komponisten, bis auf wenige Ausnahmen, im Schaffen von solistischen Kontrabass-Kompositionen, also Konzerten, Sonaten usw. keinen besonderen Reiz gesehen haben. Es gibt keine Mozart- oder Beethoven-Sonate, kein Werk von Schubert oder Schumann, geschweige denn ein Konzert von Mendelssohn, Dvorak, Elgar oder Richard Strauss für den solistischen Kontrabass.

Also sollte man vielleicht eher fragen: Ist der Kontrabass denn überhaupt für das Solospiel geeignet? Als begeisterter Anhänger unseres Instruments möchte man sofort mit „Ja“ antworten und die großen Virtuosen der Vergangenheit und deren phänomenale Erfolge anführen. Doch erstens hatten auch diese schlechte Tage und konnten an solchen wohl auch nicht so richtig überzeugen (so heißt es beispielsweise in einer Kritik aus dem Jahre 1802 über die Aufführung zweier Konzerte von Johann Matthias Sperger, dieser hätte „mehr geleistet als von einem Instrument erwartet werden kann, das nicht für das Solospiel gebaut ist“) und zweitens kann die Tatsache, dass nur ein verschwindender Prozentsatz der Spieler auch solistisch glänzen konnte und kann wohl kaum als Indiz für die Solo-Tauglichkeit des Kontrabasses gewertet werden.

Warum hat beispielsweise Bottesini, der in bestem Kontakt mit den größten Komponisten seiner Zeit gestanden hat, diese nicht zum Schaffen von Kontrabass-Sololiteratur angeregt? Vielleicht, weil er selbst gar nicht an fremden Kompositionen

interessiert war? (Er hat ausschließlich eigene Stücke gespielt, die er sich selbst „in die Finger“ geschrieben hat.) Vielleicht auch, weil es für die Komponisten uninteressant gewesen wäre, wenn niemand außer ihm die Werke hätte spielen können? Oder weil für sie die klanglichen und musikalischen Möglichkeiten des Kontrabasses unbefriedigend waren?

Seitdem hat sich viel geändert. Bottesinis lange Zeit als nahezu unspielbar geltende Stücke gehören heute quasi zum Standard-Programm an Musikhochschulen. Es gibt eine Fülle von Aufnahmen fast des gesamten Kontrabass-Solorepertoires, es werden so viele Werke wie nie zuvor geschrieben - und doch kann sich der Kontrabass auf der Konzertbühne nicht behaupten und bleibt als Soloinstrument ein Kuriosum.

Anders im Jazz. Dort hat sich der solistische Kontrabass als absolut gleichwertiger Partner von Saxophon, Gitarre, Trompete, Posaune und Klavier etabliert. Das Kontrabass-Spiel im Jazz (und übrigens auch das E-Bass-Spiel!) hat eine fulminante Entwicklung genommen seit den Zeiten, als man ein Bass-Solo daran erkennen konnte, dass neben dem typischen Hi-Hat Swing nur ein Grummeln zu hören war. Natürlich spielt hierbei auch die moderne Schallübertragung eine Rolle, doch in erster Linie haben sich viele Jazz-Bassisten durch ihr enormes Können behauptet.

Was also unterscheidet das Jazz-Solospiel vom klassischen Solospiel?

1. Der gezupfte Jazz-Bass klingt voller, „bassiger“, als der gestrichene Kontrabass, der meistens etwas Nasales im Klang hat, etwas Raues, Sprödes, und dabei nur wenig Tragfähigkeit besitzt.

2. Jazz-Bassisten sind oft viel unkonventioneller in ihrer Technik. Sie orientieren sich, als improvisierende Musiker, nicht an irgendwelchen Etüden, sondern an ihrer Vorstellung und an erstklassigen Melodien. Wer z.B. Charlie Parkers „Donna Lee“ spielen möchte, muss sich nach dem Ziel und nicht nach den Möglichkeiten ausrichten.

3. Der Jazz-Bass muss nicht immer unbedingt hoch spielen. Er kann sich als das präsentieren, was er ist und damit in allen Lagen glänzen.

Ich halte den klassischen Kontrabass für genauso entwicklungsfähig wie den Jazz-Bass. Dafür wird allerdings eine grundlegende Diskussion der musikalischen Anforderungen, der Spieltechnik und so mancher Gewohnheiten erforderlich sein.

Stehen oder Sitzen?

Die naheliegende Vermutung, dass, historisch gesehen, die sitzende Spielweise eher für die kleineren Kontrabass-Instrumente bevorzugt worden ist, wird durch eine der frühesten Bilddarstellungen widerlegt: Der auf dem Gemälde „Die Hochzeit von Kana“ von **Paolo Veronese** (1562) abgebildete Kontrabassist spielt ein mannsgroßes Instrument im Sitzen. Umgekehrt gibt es auch Abbildungen von kleineren

Instrumenten, die stehend gespielt worden sind. Auch aus Berichten geht hervor, dass unabhängig von der Größe der Instrumente (wenn man einmal von **Vuillaumes** monströsem *Octobasse* absieht) der Kontrabass immer auf beide Arten gespielt worden ist. Dies galt sowohl für den Bereich der Kammermusik wie auch für die Orchester. **Corrette** berichtete über stehend spielende „Basso al Cembalo“-Spieler, während Kontrabassisten, die sich mit Cellisten ein Pult geteilt haben (was gängige Praxis der Barockorchester war) wohl sitzend gespielt haben. Erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts sind die Kontrabassisten, die nun in Gruppen zusammengefasst waren, immer mehr zum Spiel im Sitzen übergegangen, wie Abbildungen aus dieser Zeit zeigen (z.B. vom Orchester des Covent Garden Opera House, 1846). Hartnäckig haben demgegenüber die Kontrabassisten des Kasseler Staatsorchesters bis in die 1980-iger Jahre hinein im Stehen gespielt.

Anders verhielt es sich beim Solospiel. Die prominente Ausnahme vorweg:

Dragonetti hat, nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung, sitzend gespielt, wie man auf einer Fotografie aus dem Jahre 1843 sehen kann, die den 80-jährigen Virtuosen mit den beiden Cellisten **Robert Lindley** und **Charles Lucas** zeigt. Im 19. Jahrhundert haben alle Kontrabass-Solisten ausschließlich die stehende Spielweise praktiziert, im 20. Jahrhundert hatte diese Praxis bis in die 70-iger Jahre hinein Bestand, ehe eine allmähliche Gegenbewegung einsetzte. Auch in allen frühen Kontrabass-Methoden wurde nur die stehende Haltung gelehrt - wiederum mit einer Ausnahme: **Charles Labro** erläuterte in seiner 1860 erschienenen *Méthode* beide Möglichkeiten, schrieb aber, dass er die sitzende Position bevorzuge.

Mit den modernen und leicht zu transportierenden Kontrabass-Hockern hat die Zahl der sitzenden Spieler deutlich zugenommen. Heutige Basshocker sind wesentlich komfortabler und ergonomischer als die alten hölzernen Kontrabass-„Hochstühle“, die allein schon durch ihr Aussehen Assoziationen an Foltergeräte aufkommen ließen. Und das waren sie in der Tat für diejenigen, die stundenlang darauf sitzen mussten!

Zwei, drei oder vier Finger?

Warum zwei, drei oder vier Finger, fragen Sie sich vielleicht, hat doch ein gesunder Mensch fünf davon an jeder Hand! Gemeint sind natürlich die zum Greifen benutzbaren Finger, also Zeigefinger (1), Mittelfinger (2), Ringfinger (3) und kleiner Finger (4). Da die ersten Kontrabass-Schulen um 1800 entstanden sind, ist man, was die Erforschung von Kontrabass-Applikaturen der weiter zurückliegenden Epochen anbelangt, auf die Auswertung der wenigen vorhandenen Schriften und zeitgenössischen Berichte, auf Abbildungen und vor allem die Analyse der für Kontrabass geschriebenen Orchester-, Kammermusik- und Solostimmen angewiesen.

Diese Quellen zeigen, dass ebenso wie in der heutigen Zeit es keine einheitliche Applikatur beim Kontrabass-Spiel gegeben haben dürfte, da diese abhängig war von

- der Leistungsfähigkeit der Spieler
- der Musikgattung
- der Region
- der Größe und Saitenzahl des Instruments

sowie davon, ob Bünde vorhanden waren oder nicht.

Man kann davon ausgehen, dass Welten gelegen haben zwischen dem Niveau der sogenannten „Handschuh“- Benutzer mit dem von ihnen oft angewendeten „Faustgriff“ (bei dem nur zwei Finger zum Einsatz kamen und der immer noch nicht ausgestorben ist!) und dem der Virtuosen der Wiener Klassik, allen voran **Johann Matthias Sperger** (1750-1812). Von Sperger ist belegt, dass er in tiefen Lagen das System 1-2-4 für zwei Halbtöne benutzt hat, ab der Quarte der leeren Saite aber die chromatische Applikatur 1-2-3-4 angewandt hat, mit den Varianten 1-3-4 für die Folge Ganzton-Halbton, 1-2-4 für die Folge Halbton-Ganzton sowie für zwei aufeinanderfolgende Ganztöne. **Domenico Dragonetti** (1763-1846) bevorzugte durchgängig das 1-2-3-4 System (chromatisch), sogar unter Mitbenutzung des Daumens in allen Lagen, wie **Francesco Caffi** (1778-1884), der bedeutende Chronist der venezianischen Musik, berichtete. Mit dieser Technik gelang es Dragonetti 1799, **Ludwig van Beethoven** mit seiner Kontrabass-Version von dessen Sonate op. 5 Nr. 2 derart zu beeindrucken, dass letzterer Spieler samt Kontrabass umarmte.

In **Correttes** „Méthode pour apprendre à jouer de la Contrebasse“ (1773) wird der Fingersatz 1-2-3 verlangt, wie es bereits **B. Bismantova** mit den „Regole per suonare il Contrabasso“ (1694) getan hatte. Ein gewisser **Dr. Nicolai** lehrte in seinem „Spiel auf dem Contrabass“ (1816) Dragonettis Fingersatz 1-2-3-4. **Wenzel Hause** (1764-1874) war der erste, der in seiner bedeutenden, dreibändigen „Contrabaß-Schule“ (1809) die Applikatur 1-2-4 für zwei Halbtonschritte und damit erstmalig die Auslassung des dritten Fingers forderte, wengleich er im dritten Band dennoch an Spergers System 1-2-4 für die Tonfolge Halbton-Ganzton anknüpfte. **Friedrich Christoph Franke** veröffentlichte ca. 1820 die „Anleitung, den Contrabaß zu spielen“ und propagierte darin ebenso wie Dr. Nicolai das Dragonetti-System 1-2-3-4. Damit waren erstmalig zwei konkurrierende Systeme im Umlauf. Vermutlich dürfte Hauses Schule mehr Anhänger gefunden haben, weswegen Franke seine Methode in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Nr. 34 vom 17.01.1851) verteidigte: „Es ist schwerlich etwas natürlicher als zu den zwischen den Saiten liegenden vier Tönen alle vier zum Greifen dienenden Finger gleichmäßig zu gebrauchen.“

Parallel zu dem in Deutschland sich immer mehr durchsetzenden 1-2-4 System kam in Italien die Variante 1-3-4 auf, die erstmalig von **Bonifazio Asioli** (1769-1832) in seinen „Elementi per il Contrabasso“ (1820) publiziert wurde. **Giovanni Bottesini**

(1821-1889) stützt sich in seiner „Metodo di Contrabasso“ (1869) ebenfalls auf diesen Fingersatz.

Wenige Jahre später veröffentlichte der Solobassist des Wiener Hofopern-Orchesters **Franz Simandl** (1840-1912) die „Neueste Methode des Kontrabass-Spiels“. Simandl war ein „Enkel-Schüler“ von Wenzel Hause und vermittelte dessen Zweihalbton-Applikatur, verzichtete allerdings auf Hauses Halbton-Ganzton Griffweise 1-2-4. Vielleicht war die Einfachheit und klare Gliederung des Schulwerkes der Grund für dessen Erfolg, denn bis heute wird das „Simandl-System“ von der überwältigenden Mehrheit aller Kontrabassisten angewandt. Schon wenige Jahre nach seiner Drucklegung war es so verbreitet, dass der Hamburger Kontrabassist **Friedrich Warnecke** (1856-1931) die Vier-Finger-Methode „Neue Schule des Kontrabaßspiels“ (1888) wegen heftiger Angriffe seiner Gegner zurückzog und sich erst 1909 im Rahmen seines Werkes „**Ad Infinitum**“ wieder darauf bezog. Letzteres hat allerdings dem weiteren Erfolg der Simandl-Schule und dem Schattendasein, welches das ehemals so erfolgreiche 1-2-3-4 System von nun an fristen sollte, keinen Abbruch getan.

Bogenhaltung

- Beim Kontrabass-Spiel werden zwei grundverschiedene Bogenhaltungen praktiziert:
Die Obergriff- oder „französische“ Haltung
- Die Untergriff- oder „deutsche“ Haltung

Zwar waren Giovanni Bottesini und Domenico Dragonetti die prominentesten Vertreter der beiden Systeme, doch sind diese schon lange vor ihren Lebzeiten angewandt worden.

Bereits Ende des 17. Jahrhunderts fand die Obergriff-Spieltechnik, von Frankreich ausgehend, Verbreitung. Kontrabassisten übernahmen die Methode von Tanzgeigern und hielten den Bogen wie diese, indem sie den Daumen an die Behaarung legten und vier bzw. drei Finger auf die Bogenstange. Mit der Einführung der Bogenschraube wurde die Haltung verfeinert, vornehmlich von Bottesini, der sie durch seine Schule populär machte. Heute wird sie fast überall auf der Welt angewandt. Die große Ausnahme bilden Deutschland und Österreich, wo die französische Bogenhaltung nicht akzeptiert und infolgedessen auch nicht praktiziert wird. Vernünftige Gründe gibt es dafür nicht, daher ist zu hoffen, dass sich etwas ändern wird und hochbegabte Spieler mit der „falschen“ Haltung nicht ins Ausland abwandern müssen.

Die Untergriff-Haltung ist die ältere Bogenhaltung, da sie auf die Bogentechnik beim Gambenspiel zurückgeht. Diese hat sich allerdings im Lauf der Zeit so sehr verändert, dass moderne Bogenhaltungen mit den Ursprüngen praktisch nichts mehr

zu tun haben. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde einerseits eine primitive Haltung buchstäblich nach Art des Sägens gelehrt, andererseits kamen unterschiedliche Anweisungen zu verfeinerten Techniken aus diversen Schulen. Dies hat zu mehreren verschiedenen Bogenhaltungen innerhalb des Untergriff-Systems geführt, die bis zur heutigen Zeit angewandt werden. Die Anhänger der Wiener-Schule und der Findeisen-Schule bilden dabei die beiden Hauptgruppen, die sich nicht unbedingt wohlwollend begegnen. Die deutsche Bogenhaltung ist inzwischen fast überall anerkannt. In England, Frankreich und den USA, wo sie bis vor einiger Zeit nicht akzeptiert war, hat sich eine Öffnung vollzogen.

Bogen-Beschaffenheit

Man wird sich nicht wundern, dass angesichts der beschriebenen Chamäleonhaftigkeit des Kontrabasses der Bogen nicht weniger Variabilität aufweist, was seine Form, das Material, die Länge und vor allem das Gewicht anbelangt.

1. FORM

Aus vielfältigsten Formen, die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts verwendet worden sind, haben sich die beiden Grundformen des sog. „französischen“ und des „deutschen“ Modells für die Obergriff- bzw. die Untergriffhaltung heraus kristallisiert.

2. MATERIAL

Auch in diesem Punkt hat sich eine gewisse Konstanz ergeben: Nach allen nur denkbaren Holzarten, die bis ins 19. Jahrhundert hinein im Bogenbau Verwendung gefunden haben, konnten sich für die Stange neben Fernambuk das sog. Schlangenhholz und neuerdings auch wieder das im Barock gern benutzte Eisenholz durchsetzen, für den Frosch Ebenholz, Schlangenhholz und Elfenbein/Mammut. Neue Tendenzen gibt es allerdings im High-Tech-Bereich mit den Modellen aus Kohlefaser. Überwiegend werden helle Haare als Bogenbezug verwendet, eine Minderheit der Kontrabassisten schwört demgegenüber auf die etwas kräftigeren schwarzen Haare.

3. LÄNGE

Zwar hat sich auch eine bestimmte Länge als Standard durchgesetzt, doch sind hier die Meinungen auch heute noch sehr kontrovers. Vielfach wurde für das Solospiel ein längerer Bogen als für das Orchesterspiel verlangt (u.a. von **Bottesini**). **Gustav Laska** (1847-1928) schrieb zu dieser Thematik: „Noch über den Bogen

einige Worte. Der Baßbogen war früher von sehr kurzer Form, für lange Bindungen und langausgehaltene Töne ganz ungeeignet. Vor vielen Jahren faßte ich die Idee, mir einen Kontrabaßbogen so lang bauen zu lassen wie einen Geigenbogen. Diese meine Idee hat seither solchen Anklang gefunden, daß ihre zahlreiche Nachahmung für den praktischen Vorteil zur Genüge spricht.“

4. GEWICHT

In der Frage des Bogengewichts hat sich bis heute keine Einheitlichkeit ergeben, zu gegensätzlich waren und sind auch hier die Standpunkte. **F.C. Franke** schrieb ca. 1820: „Wenn der Kopf mit Blei ausgefüllt ist, so gewährt die dadurch hervor gebrachte Schwere manchen Vortheil.“ **August Müller** (1808-1867) verlangte die unbedingte Verwendung eines schweren Bogens und wunderte sich „wie man in der Beziehung im Zweifel sein kann“. **C. Montanari** erachtete um 1850 ein Gewicht von 156 g als ideal für den Bogen. Sowohl ein höheres als auch ein niedrigeres Gewicht war seiner Meinung nach der „Erzeugung eines guten Tones abträglich“. **Giovanni Bottesini** schrieb 1869 in seiner „Metodo“, man solle einen Bogen verwenden, der im „Verhältnis zur Dicke der Saiten“ steht, demzufolge also einen schweren Bogen, „wodurch die Reibung der Haare erleichtert wird“. **Ludwig Hegner** meinte 1896: „Viele Kontrabassisten halten die Benutzung eines schweren Bogens für notwendig, um einen großen Ton zu erzielen. Dies ist ein Irrtum, weil die korrekte Verwendung eines leichten Bogens alle Klangmöglichkeiten des Instruments ausschöpft.“ **Theodor Albin Findeisen** riet 1938 zu einem Gewicht von 125-135 g, welches seitdem in Deutschland zu einer gewissen Norm geworden ist. Der russische Kontrabass-Virtuose **Rodion Azarkhin** begann in den 1960-iger Jahren mit Experimenten zum idealen Bogengewicht und beschwerte seinen Bogen mit vier Bleigewichten auf insgesamt bis zu 300 g. Azarkhin schrieb über seine Versuche mit einem mittels Bleigewichten bis auf 300 g beschwerten Bogen:

„Ich fühlte, dass der Bogen den modernen Anforderungen angepasst werden sollte. Die Antwort konnte nicht sein, lediglich stärker zu drücken, offensichtlich musste das Grundgewicht des Bogens erhöht werden... Mit dem Bleibogen kann ich mehr Klang ohne zusätzliche Mühe erzeugen und die benötigte Kraft besser anpassen. Ich kann damit ein mezzoforte mit dem gleichen Druck erreichen wie ein piano mit einem leichten Bogen. Der schwere Bogen hat außerdem viele weitere Vorteile, dennoch möchte ich nicht sagen, dass man damit allein Kraft und Bogenkontrolle erzielen kann.“

Fazit

Wir sehen, dass der Kontrabass in seiner wechselvollen Geschichte das geblieben ist, als was er eingangs beschrieben wurde: Ein Chamäleon. Und das gilt

nicht nur für das Instrument selbst, sondern auch für seine Spieler, die immer schon ein buntes und meistens fröhliches Völkchen innerhalb der Musikerwelt waren. Aber das ist ein anderes Thema, das vielleicht bei den nächsten deutsch-russischen Kulturtagen gemeinsam im Büro des hochgeschätzten Rektors Roman Bashilin bei einem Gläschen Wodka besprochen werden kann ...