

# DE ZANGERS ZIJN HET BELANGRIJKSTE !

Naar een historische en kritische opvoeringspraktijk  
van de werken van Richard Wagner.

door Egon Voss

Vertaling en synthese K.Guy Stevens

De basis voor de opvoering van een werk, geschreven voor het muziektheater, is de partituur. Dat klinkt banaal, maar in de praktijk is het echter vaak zo, dat uitvoerende kunstenaars zich niet aan de partituur oriënteren. Zangers studeren hun rollen in aan de hand van klavieruittreksels en orkestmusici spelen uit orkestpartijen. Nu zou men verwachten dat al dit opvoeringsmateriaal met de partituur zou overeenstemmen maar wie ooit Wagnerrepetities heeft meegemaakt, weet dat dit niet het geval is. Wagner publiceerde de libretti van zijn opera's meestal los van de partituur, en vanaf de Ring zelfs geruime tijd vòòr de partituur klaar was. Zij bevatten bijgevolg varianten, die in de finaal gecomponeerde versie niet zijn terug te vinden. Er bestaan bijgevolg twee teksttradities, die van het libretto en die van de partituur. In het verleden gebruikte men beide door mekaar, en doorgaans greep men dan naar de librettoversie op basis van haar fixering in de *Gesammelte Schriften und Dichtungen* van 1871-73. Vermits dit slechts mogelijk was op die plaatsen waar de versmaat en het muzikaal ritme overeenstemmen, kon het resultaat - afgezien van het feit dat het hier om iets ontoelaatbaars gaat - niet anders dan een lelijk compromis zijn. Op deze wijze kwamen echter verschillende leeswijzen van de libretti in de partituren evenals in de tot vandaag gehanteerde klavieruittreksels terecht. Dat laatste is grotendeels het gevolg van het feit, dat Wagner zich niet om de realisatie van de klavieruittreksels heeft bekommerd. Zo konden dirigenten als Felix Mottl in die klavieruittreksels dingen laten binnensijpelen, die volgens hun opvatting de juiste versie vormden.

Partituren worden vaak opnieuw gedrukt en daarbij aan een revisie onderworpen of zelfs nieuw uitgegeven als orkestpartijen, wat inhoudt dat deze partijen in regel niet conform aan de partituur zijn. Wie precies tewerk wil gaan, moet dus vòòr het begin van elke productie het materiaal van de partijen met de gebruikte partituur vergelijken. Eenzelfde inspanning zou men zich eveneens moeten getroosten in verband met de klavieruittreksels. Dit is zeker noodzakelijk wanneer de partituren op de kritische volledige uitgave *Richard Wagner. Sämliche Werke* (Mainz 1970) gebaseerd zijn. Dat men deze vandaag als basis gebruikt, zou een conditio sine qua non moeten zijn. Beter echter is de oude orkestpartijen weg te gooien en er nieuwe aan te schaffen, die met de kritische uitgave overeenstemmen. Maar zoals men weet verzetten orkestmusici zich met hand en tand tegen het gebruik van nieuwe materialen. Dit leidt tot de onmogelijke situatie, waarbij de dirigent uit een moderne partituur dirigeert, het orkest uit oude orkestpartijen speelt en

de zangers hun rollen uit oude klavieruittreksels instuderen.

Ook voor het verschijnen van de kritische uitgave, was getrouwheid aan de partituurtekst een vuistregel bij de opvoeringen, althans in muzikaal opzicht. Met hun poging Wagners intenties zo precies mogelijk te achterhalen, hebben de samenstellers van deze kritische uitgave de grootst mogelijke authenticiteit nagestreefd, in de hoop Wagners intenties eveneens in de opvoeringen van zijn werken verwezenlijkt te zien. In die zin levert deze uitgave een zo getrouw mogelijke partituurtekst. Door het uitgebreid documenteren van de uitvoeringstraditie, verschaft ze bovendien omvangrijke gegevens en feiten over de omstandigheden en voorwaarden van de uitvoering van de werken. De aandachtige lezer van de bijlagen, kritische berichten en documentatie, die in deze uitgave zijn terug te vinden, krijgt op deze wijze ook specifieke aanwijzingen voor die parameters van de compositie, die in de partituur slechts relatief en niet absoluut vastgelegd zijn. Het betreft tempo, dynamiek en articulatie.

## Tempi

Reeds tijdens de eerste repetities voor de *Ring* in Bayreuth in 1876 maakte Wagner duidelijk hoe de tempi in *Das Rheingold* te interpreteren zijn, wanneer hij stelde dat er in *Rheingold* nergens zeer langzame tempi voorkomen. Veel van Wagners aanwijzingen zien eruit als tempovoorschriften maar zijn eerder karakterisering van de expressie. Dit geldt bijvoorbeeld voor de regelmatig voorkomende aanwijzing *breit*, die al te vaak wordt gebruikt ter rechtvaardiging van een langzaam tempo. Waar Wagner met aanduidingen als deze inderdaad een tempoaanduiding voor ogen had, maakte hij dat gewoonlijk duidelijk, zoals o.a. in het eerste bedrijf van *Tristan* (maat 1888), waar Wagner noteerde: *etwas breiter im Zeitmass*, of in het derde bedrijf (maat 365): *immer mehr belebend (auch im Zeitmass)*. Hieruit blijkt overtuigend dat *belebend* geen tempoaanduiding is. De som van de vele overgeleverde getuigenissen van Wagner zelf, geven de indruk dat hij overwegend snellere tempi wilde dan hetgeen later, vooral door de opvoeringspraktijk in Bayreuth, de gewoonte is geworden.

## Dynamiek

Wie Wagners partituren nauwkeurig bestudeert, zal merken, dat met het inzetten van de stem de geluidsterkte van het orkest meestal gereduceerd wordt. Dit is conform de vuistregel, die ontstaan is in Bayreuth tijdens de repetities van 1876 en 1882, waarbij het orkest zich

titities van 1876 en 1882, waarbij het orkest zich steeds ten dienste van de zangers moet stellen. Tijdens één van de repetities van *Götterdämmerung* in 1876 merkte Wagner zelfs op: "De zangers zijn het belangrijkste. Het orkest begeleidt slechts". Anderzijds maakte ook de destijds door Wagner aangestelde leider van de repetities Heinrich Porges gewag van vele passages, waar het reduceren van het orkestgeluid nodig blijkt, en een fortissimo vervangen wordt door een forte, een forte door een mezzoforte, enz. Reeds bij de première van *Tristan* in München anno 1865 werden gelijkaardige dynamische reducties ingevoerd. Ook al zijn dit soort aanpassingen en/of opmerkingen meestal alleen in de secundaire of zelfs tertiaire bronnen terug te vinden, zijn ze in de kritische uitgave opgenomen.

Toch stelt men vandaag nog al te vaak vast, dat de zangers door het orkest overspeeld worden. Niet zozeer de letterlijke dynamische aanduiding van de partituur is doorslaggevend, maar wel de verhouding tot de zanger. Het is de duidelijkheid van de door de zangers voorgedragen tekst die moet primeren. De dirigent moet zich bijgevolg – althans wat de geluidsterkte van het orkest betreft – richten naar de mogelijkheden van de zanger. Ten aanzien van de overal gehoorde klacht dat er geen competente Wagnerzangers meer zijn te vinden, dient dus te worden opgemerkt, dat het niet zozeer mangelt aan competente zangers, dan aan dirigenten met de juiste instelling en inzicht.

Wagner gaf zelf toe, dat hij soms te "sterk" of te "dik" geïnstrumenteerd had. Om zijn partituren niet voortdurend te moeten herwerken, behielp hij zich enerzijds met het geluidsdempende klankdeksel, dat hij in het Festspielhaus in Bayreuth liet installeren, en anderzijds met de autorisatie van instrumentale retouches, die echter geenszins als een vrijgeleide voor willekeurige instrumentatiewijzigingen zijn te beschouwen.

In *Parsifal* gaf Wagner de voorkeur aan knapenstemmen voor de koren uit de koepel. Bij de première werd het werk ook in die zin uitgevoerd. Nochtans had het zeer veel moeite gekost om een passend knapenkor voor Bayreuth te rekruteren. Zelfs al lijkt het op het eerste zicht praktischer om knapenstemmen door vrouwenstemmen te vervangen, is het toch onbegrijpelijk dat - aangezien de grote operahuizen vandaag in principe geen moeite hebben om een competent knapenkor te vinden – men Wagners intentie op dit vlak blijft negeren. Tenslotte zijn knapenstemmen klankmatig evenals semantisch inhoudelijk harmonischer.

Iets gelijkaardigs doet zich voor met het woudvogeltje in *Siegfried*, waar de partituur eveneens een knapenstem voorschrijft. Ook al heeft Wagner bij de première in 1876 het woudvogeltje met een vrouwenstem bezet, dan betekent dit nog niet, dat hiermee de praktijk voor altijd werd vastgelegd. Wagner wijzigde in dit opzicht immers nooit de partituur, en nergens is er een getuigenis bekend, die een fundamentele meningsverandering bij Wagner op dit vlak aantoonde. Men zou dus ten minste moeten proberen knapenstemmen in te zetten.

### Vibrato

De opvoeringspraktijk ten tijde van Wagner voorzag het vibrato van de strijkinstrumenten - wat vandaag tot de

normale praktijk behoort - slechts op bepaalde plaatsen. Het feit dat Wagner het vibrato af en toe expliciet voorschrijft, toont duidelijk aan, dat hij het eerder als een bijzonder expressiemiddel of articulatiemiddel beschouwde. Opdat het gewenste effect zou kunnen optreden, moet het dus elders onvoorwaardelijk achterwege blijven. Dit resulteert over het algemeen in een drogere en stuggere klank met een geringer draagvermogen en een kleiner volume, hetgeen in tegenspraak is met het huidige klankideaal van volheid en welluidendheid. Met het afzien van het veralgemeende vibrato effect men de weg voor een historische Wagneropvoeringspraktijk.

### Orkestbezetting

Deze problemen van dynamische aard worden enigszins afgezwakt, wanneer men bedenkt, dat ten tijde van Wagner de strijkinstrumenten met darmsnaren en waren bespannen, terwijl de fluiten nog hoofdzakelijk uit hout waren vervaardigd. Bovendien had Wagner een uitgesproken voorkeur voor conische fluiten, zoals hij die van de Dresdener Hofkapelle kende. Hij noemde de cilindrische instrumenten agressieve *Gewaltsröhren*. Het klankvolume van de blaasinstrumenten - o.a. op grond van hun andere maatverhoudingen - zal bij Wagner heel wat zachter hebben geklonken, althans in vergelijking met vandaag.

Wagners eis voor een grotere bezetting met strijkers in de *Ring* is allicht het gevolg van het feit dat hij met instrumenten, bespannen met darmssnaren, niet de vereiste volheid en schittering kon bekomen, zoals hij die voor ogen had. Men moet derhalve de vraag durven stellen of de huidige bezetting met moderne strijkinstrumenten nog letterlijk dient te worden genomen; m.a.w. of het vandaag niet eerder om een overbezetting qua strijkers gaat. Hetzelfde geldt ten aanzien van de vervanging van de Engelse hoorn door de althobo. In de eerste uitgave van de partituur van *Siegfried* uit 1876 blijkt dat de Engelse hoorn omwille van zijn te zwakke klank niet aan Wagners verwachtingen voldeed. Hij liet dan ook ter vervanging ervan een speciale althobo bouwen, die vanaf nu in al zijn partituren de Engelse hoorn moet vervangen." Ook in *Parsifal* koos Wagner voor de althobo.

Ook voor de strijkinstrumenten van het middenregister voorzag Wagner in een alternatief. Allicht beviel de gebruikelijke altviolen, net zoals de Engelse hoorn, hem evenmin, en liet hij ze vervangen door zogenaamde *viola alta*, die hij gewoon *Altgeigen* noemde. Of zijn intentie om zes dergelijke *Altgeigen* in de *Ring* van 1876 te laten meespelen, gerealiseerd is geworden, valt niet met zekerheid te achterhalen. Vast staat echter wel, dat dit soort altviolen, die ook als *Ritter-Bratschen* zijn gekend, tijdens de Festspiele van 1882 voor *Parsifal* werden gebruikt. Hieruit moge blijken dat Wagner voortdurend op zoek was naar nieuwe klanken. Ten einde Wagners intenties gerecht te doen, lijkt het ons dus niet onaantrekkelijk met dit soort instrumenten opnieuw te experimenteren.

Om Wagners klankintenties te achterhalen, zou het eveneens voor bepaalde partijen wenselijk zijn, om de originele stemming van de hoorn en trompetten na te gaan. Dit houdt in dat men niet langer alle blaaspartijen doorlopend met ventielinstrumenten van eenzelfde

stemming laat spelen. Hoorns in D en trompetten in Es bezitten een totaal andere klankkwaliteit, die men de luis-teraar niet mag onthouden, wil mijn Wagners partituuren volledig tot hun recht laten komen.

### Het diktaat van de partituur

Getrouwheid aan het werk verbiedt iedere vorm van ingreep in de partituur, ongeacht of het nu gaat om wijzigingen in de dynamiek of retouches in de instrumentatie. Men vergeet echter te gemakkelijk – en dit is bij muziektheater nog meer het geval dan in de andere muziekgenres – dat de uitgevoerde partituur in het muziektheater ondergeschikt is aan het toneelstuk dat op de scène zijn verwezenlijking moet krijgen. Uitgerekend Richard Wagner was een verdediger van deze zienswijze. Zo kan de partituur de opvoering noch vervangen, noch anticiperen. Ze is slechts een richtlijn, die echter niet op alle mogelijke voorvallen is voorbereid en derhalve flexibel dient te zijn, afgezien nog van het feit dat de muzikale notatie, nooit de volledigheid en precisie van bijvoorbeeld literaire werken kan bereiken. Dit houdt in, dat de letterlijke interpretatie van de partituurrichtlijnen geen garantie bieden voor de realisatie van de intenties van het werk. Misschien komt men met het wijzigen van de letter van de partituur – zoals Wagner zelf deed – een stapje dichterbij. Zo paste Wagner tijdens de Weense repetities van *Tristan und Isolde* (1861-1863) bewust de partijen van de protagonisten aan aan de stemmogelijkheden van de uitvoerende zangers, door gebruik te maken van punctatie of puntering – een gangbare 19<sup>de</sup>-eeuwse methode. Deze aanpassingen zijn, voor zover bekend, in de kritische uitgave van *Tristan* terug te vinden. Ze zouden een voorbeeld kunnen zijn voor opvoeringen van vandaag, waarin de realisatie van de technische eisen van de zangpartituur te vaak de inhoudelijke vormgeving van de rol in de weg staat.

Zo liet Wagner in 1854 de dirigent Gustav Schmidt in Frankfurt schriftelijk weten, dat, zo hij niet voldoende koorleden en ruimte ter beschikking had, om de spookscène in het derde bedrijf van *Der fliegende Holländer* te kunnen bezetten, hij beter kon kiezen voor een aantal krachtig declamerende zangers, waarbij hij er absoluut moest op toezien, dat de bemanning van het spookschip, eerder dan in een soort van onverstaanbaar gebrom te vervallen, de wilde tekst *unisono* duidelijk en verstaanbaar tot zijn recht moest laten komen. Blijkbaar vond Wagner, dat de substantie van zijn werk niet noodzakelijk aan de letterlijke notatie van de partituur moest beantwoorden. Daarom was hij ook steeds bereid wijzigingen in de partituur aan te brengen - althans voor zover ze de opvoering ten goede kwamen -, en inhoudelijk de zin van het geheel niet aantastten.

### Inkortingen en toevoegingen

Een andere ingreep in de partituur is de weglating of inkorting. In tegenstelling tot de meeste andere scenische werken, waar inkortingen in de partituur schering en inslag zijn, lijken de werken van Wagner tegen deze ingreep juist immuun te zijn. Wagner zelf heeft, uitgaande van de in zijn tijd gangbare praktijk, vaak inkortingen doorgevoerd. Anderzijds spande hij zich vaak ook in om het werk onverkort tot uitvoering te laten brengen. Dit is

het gewettigde streven van iedere componist, dat uiteraard moet gerespecteerd worden. Dat dit doel werd bereikt is niet in het minst de verdienste van de Bayreuther Festspiele, die geen enkele inkorting toelieten, waardoor deze praktijk - ook buiten Bayreuth - tot regel gemaakt werd. Toch dringt zich de vraag op of Wagner zich in dit geval zelf zo principeel zou hebben opgesteld. Bijkomend laat zich vragen of het mijden van iedere inkorting op termijn niet tot verstarring leidt, en met de uitvoeringsgetrouwheid van het werk evenals de levendigheid van het theater slechts gedeeltelijk wat te maken heeft, gezien Wagner steeds het levendige theater en geenszins de uiterlijke realisatie van de partituur voor ogen had.

Hiervan zijn er heel wat bewijzen terug te vinden, zoals o.a. in de reeds aangehaalde brief aan Gustav Schmidt, evenals in een andere brief aan Johann Baptist Hagen in Wiesbaden (1854), waarin Wagner eerder een inkorting verkiest boven een gemiste opbouw aan spanning. Niets is voor Wagner vreselijker dan een vervelende opvoering. Reeds bij de creatie van de *Holländer* in Dresden in 1843 werd de eerste strofe van het mannenkoor *Schwarzer Hauptmann geh ans Land* volledig geschrapt, wat Wagner in zijn handgeschreven partituur eveneens vermeldde (maten 501-528). Dit sterkt het vermoeden, dat Wagner wellicht met de idee speelde deze ingreep definitief te behouden. Vermoedelijk werd daarom deze inkorting ook bij de opvoeringen van 1844 in Berlijn en van 1864 in München doorgevoerd.

Negatief gesteld, luidt de regel dat alleen niet moet worden geschrapt, waar de dramatisch-theatrale zin van wat in de partituur staat, wordt gerealiseerd. Want indien geen theater tot stand komt, verliest de muziek haar bestaansrecht.

De toelaatbaarheid van de inkorting beperkt zich niet alleen tot de vroegere werken van Wagner, en heeft geenszins te maken met de latere muziekdramatische esthetiek, noch met het feit, dat de latere werken technisch makkelijker kunnen worden ingekort. Na zijn ervaring met de opvoeringen van de *Ring* van 1876 in Bayreuth en van 1878 in Leipzig - die weliswaar niet door hemzelf werden geleid - kwam Wagner volgens Cosima's dagboeknotitie van 12. 7.1878 tot het besluit om in de *Götterdämmerung* de Nornenscène bijna volledig en grote delen van de scène tussen Waltraute en Brünnhilde te schrappen, omdat hij – volgens Cosima – inzag, dat wanneer deze scènes niet helemaal tot hun recht komen, ze voor het publiek grotendeels onverstaanbaar blijven. Maar of Wagner deze schrappingen inderdaad heeft doorgevoerd, daarover tasten we in het ongewisse. Wagner verloochende in feite zelden zijn grondregels. Alhoewel hij de bijgecomponeerde eerste twee scènes van *Tannhäuser* voor Parijs in 1861 ook elders opgevoerd wilde zien, was hij bereid hiervan af te zien indien de opvoeringspraktische omstandigheden niet aanwezig waren. Dit blijkt trouwens ook uit een brief, die vermoedelijk was gericht aan de intendand van de Weense Hofopera, waarin Wagner duidelijk maakt, dat hij alleen dan met de inlassing van de nieuw gecomponeerde scènes gelukkig kan zijn, wanneer ze ook voortreffelijk uitgevoerd worden. Het mag dan ook niet verbazen, dat hij in zijn *Gesammelte Schriften und Dichtungen* zijn richtlijnen ten aanzien van de opvoering

ten aanzien van de opvoering van *Tannhäuser* van 1852 opnieuw laat afdrukken, waarin o.a. zes facultatieve schrappingen / inkortingen staan aangegeven, waartoe ook het weglaten van de eerste strofe van Tannhäusers Venuslied behoort. Hoe ernstig Wagner met deze ingrepen omging, moge blijken uit het feit, dat hij in zijn Parijse versie van 1861 de tweede Tannhäuserscène volledig nieuw componeerde. Natuurlijk schuilt achter de door de componist zelf voorziene inkortingen allicht ook de hoop, dat hij op deze wijze zou kunnen verhinderen dat er op andere plaatsen zou worden geschrapt.

Het pragmatisme, dat tussen de idee van het werk en de meest geslaagde realisatie op het toneel bemiddelt, laat niet alleen als *ultima ratio* een inkorting, maar in bepaalde gevallen ook een toevoeging of verlenging toe. Zo duurde tijdens de eerste Bayreuther Festspiele van 1876 de wisseling tussen de tweede en derde scène van het derde bedrijf in de *Götterdämmerung* langer dan de hiervoor voorziene muziek. De treurmars – want daarover gaat het – werd dus op het einde verlengd. Op welke wijze dit gebeurde is ons echter niet bekend, gezien de verlenging zelf niet is bewaard. Ook de toevoeging is dus omwille van de theaterale doelstelling blijkbaar gerechtvaardigd.

### Bewerkingen

Wat de inkortingen betreft, die Wagner, volgens Cosima's dagboek, in *Tristan* wou doorvoeren, ging het minder om loutere inkortingen dan om het schrijven van een nieuwe versie, die Wagner reeds kort na het tot stand komen van het werk aanvatte. Zelfs nadat door toedoen van de onverbiddelijke Tristanzanger Ludwig Schnorr von Carolsfeld tijdens de première in München in 1865 geen inkortingen werden doorgevoerd, bleef Wagner aan zijn idee voor een bewerking vasthouden. Ze zijn - voor zover bekend - in de bijlage van de Tristaneditie in de kritische uitgave gedocumenteerd. Omdat Wagner deze voorgenomen schrappingen nergens officieel heeft goedgekeurd, en Cosima ze in een later stadium achterhiel, wordt tot op vandaag alleen de oerversie gespeeld, niet-tegenstaande Wagner zelf zich hiervan distancieerde. Het valt te hopen dat de kritische uitgave in dit opzicht voor een nieuwe doorbraak kan zorgen.

Getrouwheid aan het werk veronderstelt ook getrouwheid aan de verschillende versies, want uitsluitend bij de studie van de diverse versies afzonderlijk, heeft men de mogelijkheid de eraan verbonden intenties te vatten. Het mengen van verschillende versies tot een nieuw geheel maakt de idee van het werk onherkenbaar. Dit geldt zeker voor *Tannhäuser* maar evenzeer voor *Rienzi*, en in muzikaal opzicht ook voor *Der fliegende Holländer*. Want juist de bewerkingen scherpen het bewustzijn ten aanzien van Wagners dramatisch-dramaturgische evenals muzikale inzichten en hun evolutie aan. De instrumentatietouches, die Wagner in de partituur van de *Holländer* tussen de eerste en de tweede versie aanbracht, zorgen immers voor een beter begrip, niet alleen van de veranderingen in de esthetische opvattingen van de componist, maar tevens van de nieuwe vereisten van het muziektheater, zoals Wagner dat voor ogen had.

### Besluit

Omdat de partituur niet de sleutel verschaft voor het oplossen van alle vragen, die zich bij de opvoering van een werk van Wagner – ten minste niet in letterlijke zin – stellen, moet ze kritisch worden benaderd, zowel in historische als filologische en zelfs esthetische zin. En dergelijke omgang met de partituur ontsluit en opent mogelijkheden en ruimten, die zich creatief laten gebruiken. Derhalve mag men sommige maatregelen – ook wanneer ze oppervlakkig gezien een vergrijp tegen de partituur lijken - niet schuwen.

Het moge duidelijk zijn, dat het criterium voor alle geoorloofde vrijheden de betekenis van het werk en de eraan verbonden juiste en overtuigende theaterale realisatie is. Men mag het zelfs – wanneer het niet anders gaat – met stevige ingrepen in de partituur proberen, want het ideaal moet zijn datgene te realiseren wat de componist voor ogen had. Zo stond het Wagner voor de geest, ook wat de werken van andere componisten betrof.

De behoedzame omgang met Wagners partituren mag geenszins in een angstige voorzichtheid ontaarden. Wagners kunst veronderstelt immers een niet-aflatende uitdaging. Wagner opvoeren gebiedt derhalve deze uitdaging voortdurend aan te gaan en te vernieuwen. Toen Wagner in 1876 zijn *Ring des Nibelungen* in Bayreuth voor het eerst op het toneel realiseerde, bracht hij in wezen ten uitvoer, wat de ondertitel van de tetralogie voorschrijft *Ein Bühnenspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Hij speelde inderdaad de vier delen op vier op elkaar volgende dagen. Deze uitdaging ten aanzien van de uitvoerders en het kijkende en luisterende publiek, lijkt bij het begin van de 21ste eeuw niemand meer aan te durven. Het zou nochtans de moeite lonen.

Bron: Egon Voss, *Wagner Aufführen. Uit "Der Raum Bayreuth"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002