

durchaus wünschenswert und interessant gewesen, wenn Bernhardt diesen Wandel in seiner neuen Veröffentlichung reflektiert und begründet hätte – zumal in dem Buch mit anderen kritischen Stimmen zu Hein teilweise recht hart ins Gericht gegangen wird. Diese Kritikpunkte, oder besser: Desiderate, sollen aber nicht die Leistung eines Buchs schmälen, das die bislang umfangreichste Gesamtschau zum Prosaschaffen Heins ist und wohl noch eine Zeitlang bleiben wird.

1.4. Theorien und Methodik

Die vorliegende Studie verfolgt zwei miteinander verbundene, wenn auch zum Teil scheinbar entgegengesetzte Ziele. Einerseits soll an ausgewählten Prosatexten Christoph Heins dessen Auffassung von der wechselseitigen Beziehung zwischen Literatur und Gedächtnis untersucht werden. Andererseits will sie das Augenmerk weg von den zuweilen dominant gewordenen politik- und geschichtszentrierten Lesarten der Werke des Schriftstellers lenken, um mittels konsequent narratologisch fundierter Analyse neue Zugänge zu den Texten zu eröffnen, die durch eine zuweilen inflationäre Beschäftigung mit konkreten historischen Kontexten außer Sicht geraten sind.

Dabei ist es der Ehrgeiz der Studie, eng an den Texten zu bleiben und ihnen keine vorgefertigte Theorie überzustülpen. Sich der eigenen interpretatorischen Subjektivität sowie der Unmöglichkeit durchaus bewusst, einen literarischen Text völlig ohne bereits vorhandene theoretische Veranlagungen anzugehen, versucht diese Studie dennoch, sich in der Wahl des analytischen Werkzeugs so weit wie möglich von den Texten selbst leiten zu lassen. Bei allen werkübergreifenden Konstanten Hein'schen Erzählens fallen in den Erzählungen dennoch jeweils andere formale Aspekte ins Auge, die jeweils nach anderen Ansätzen verlangen. Als Konsequenz finden an unterschiedlichen Stellen in der vorliegenden Studie unterschiedliche erzähltheoretische Kategorien und Begrifflichkeiten verstärkt Anwendung. In der Folge wird eine Auswahl der narratologischen Theorien bzw. analytischen Instrumente, auf die in dieser Untersuchung besonders häufig zurückgegriffen wird, skizziert und kommentiert.

Da diese Studie sich nicht primär als gedächtnistheoretische Abhandlung, sondern eher als erzähltechnische Analyse von Erinnerungsinszenierungen versteht, d.h. mit dem intensivsten Augenmerk auf narratologische und fiktionstheoretische Gesichtspunkte der Texte, beruft sie sich nur sehr selten direkt auf die bekannten Theorien und Theoretiker*innen der Gedächtnisforschung wie etwa Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Pierre Bourdieu, Jan Assmann, oder Daniel Schechter. Dies bedeutet keinesfalls, dass erinnerungstheoretische Erkenntnisse aus der Psychologie, Anthropologie, Neurowissenschaft, Soziologie u.a. hier ohne Einfluss bleiben, sondern vielmehr, dass diese nichtwegzudenkenden Theorienkomplexe hier vor allem in einer Form zur Sprache kommen, wie sie von weiteren in dieser Studie berücksichtigten Erzähltheoretiker*innen rezipiert und abgewandelt bzw. durch das narratologische Prisma gefiltert worden sind. Also sind sehr wohl die Ansätze von Literaturwissenschaftler*innen, die die Schnittstellen von

der Gedächtnis- und der Erzählforschung erkunden, von wegweisendem Interesse. Darunter sind hier besonders Aleida Assmann und Birgit Neumann zu erwähnen.¹¹⁸

Neben der Feststellung Aleida Assmanns von zwei distinkten und dennoch voneinander abhängigen Modi der Erinnerung, nämlich dem »bewohnten«, selektiven, sinn- und identitätsstiftenden Funktionsgedächtnis einerseits und dem »unbewohnten« bedeutungsneutralen Speichergedächtnis andererseits,¹¹⁹ und ihrer Beschreibung und Kategorisierung von unterschiedlichen Arten von Erinnerungsmetaphern,¹²⁰ erweist sich Assmanns Illustration an literarischen Beispielen von zwei konträren Formen des Gedächtnisses, dem rekonstruktiven und dem explosiven Bildgedächtnis, für diese Studie als sehr ergiebig.¹²¹ Assmann zeigt eine Geschlechterspezifik an der Inszenierung von »vom Bewusstsein geformt[en] und vom Willen gelenkt[en]« »mémoires volontaires« und von passiven, plötzlich hereinbrechenden »mémoires involontaires« (à la Proust) auf.¹²² Da letztere eng mit traumatischen Erlebnissen und verdrängter Schuld verbunden sind, kommen diese Kategorien in der Folge besonders, aber nicht ausschließlich, bei der Analyse von der Novelle *Der fremde Freund* (1982) und dem Roman *Frau Paula Trousseau* (2007) zum Einsatz.

Häufigen Gebrauch findet in der vorliegenden Studie auch Birgit Neumanns Gattungstypologie der sogenannten »fictions of memory«, nach der zwischen Gedächtnisromanen und Erinnerungsromanen unterschieden wird, die jeweils weiter in autobiographische und kommunale bzw. soziobiographische Erscheinungsformen unterteilt werden können. Basierend u.a. auf einer Analyse der erzählerischen Vermittlung, der Relationierung der Erzählebenen und der Perspektivenstruktur der Texte¹²³ macht Neumann deutlich, wie stichhaltige und bedeutungsvolle Einsichten aus der Kontrastierung zwischen dem eher geschlossenen, auf die erinnerte Handlungsebene fokussierten Gedächtnisroman und dem offenen und reflexiven Erinnerungsroman, in dem der Erinnerungsvorgang an sich thematisiert wird, gewonnen werden können.

Für alle folgenden Analysen von Erinnerungsinszenierungen sind zudem natürlich die gängigen Theorien zum Standpunkt bzw. »point of view« von erlebenden, erzählenden und sich erinnernden Figuren von zentraler Relevanz. Neben Gérard Genettes Kategorien der Fokalisierung und Stimme und Franz Stanzels typischen Erzählsituationen erweist sich in der Folge vor allem Wolf Schmids Auffächerung der Perspektive

¹¹⁸ Außerdem profitiert die vorliegende Studie von einer Reihe von Veranstaltungen und Veröffentlichungen, die im Rahmen und in der Folge des Sonderforschungsbereichs 434 *Erinnerungskulturen* an der Justus-Liebig-Universität Gießen entstanden sind; siehe z.B. Carsten Gansel und Hermann Korte (Hg.): *Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009; Carsten Gansel (Hg.): *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014; Manuel Maldonado-Alemán und Carsten Gansel (Hg.): *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*, Wiesbaden: Metzler 2018.

¹¹⁹ Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 130f.

¹²⁰ Ebd., S. 149f.

¹²¹ Ebd., S. 236f.

¹²² Ebd., S. 238–239.

¹²³ Birgit Neumann: *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ›Fictions of Memory‹*, Berlin: de Gruyter 2011, S. 208–237 (Überblick auf S. 237).

in Erzähltexten in fünf Parameter als ein wertvolles und nützliches Beschreibungsinstrument.¹²⁴ Schmid baut seine Parameter sowohl in Antwort auf die Unzulänglichkeit der Unterscheidung Genettes zwischen den Fragen »Wer sieht?« und »Wer spricht?« als auch nach dem Vorbild von Boris Uspenskijs vier Perspektivenebenen (Wertung, Phraseologie, raum-zeitliche Charakteristik, Psychologie) und der Differenzierung der Standpunkte¹²⁵ in einen äußeren, d.h. den des Autors (besser: des Erzählers¹²⁶), und einen inneren, d.h. den der dargestellten Figur bzw. Figuren, auf. Der erste von Schmid in seinem Modell angeführte Perspektivenparameter ist der räumliche, der sich auf »den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird«¹²⁷, bezieht und der am buchstäblichsten der ursprünglichen Bedeutung von einem Standpunkt oder »point of view« entspricht. Als Nächstes definiert Schmid den ideologischen Parameter als das subjektive Verhältnis eines Beobachters zu einer Erscheinung, das Faktoren wie »das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont« umfassen könne.¹²⁸ Die zeitliche Perspektive ist für Schmid die zeitliche Differenz zwischen dem Moment des Erfassens und dem des Darstellens eines Ereignisses oder einer Erscheinung; da im Laufe der Zeit das Wissen eines Subjekts wachsen oder sich vermindern kann, ist die zeitliche Perspektive eng mit der ideologischen verbunden, sodass sie nicht immer sauber voneinander zu trennen sind.¹²⁹ Für den sprachlichen Parameter der Perspektive sind u.a. die Bereiche »Lexik, Syntax und Sprachfunktion« einer Aussage relevant. So kann untersucht werden, ob ein Geschehen im Duktus des Erzählers oder dem der erlebenden Figur(en) wiedergegeben wird; auch hier gesteht Schmid eine oft ununterscheidbare Nähe zum ideologischen Parameter ein.¹³⁰ Der fünfte und letzte der Perspektivenparameter Schmids ist der perzeptive. Dieser Parameter umschreibt sowohl »das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird« als auch die Selektion der Geschehensmomente, die in einer Geschichte dargestellt werden.¹³¹

Wie Uspenskij identifiziert auch Schmid zwei mögliche Standpunkte innerhalb jedes Parameters, nämlich den des Erzählers, d.h. die narroriale Perspektive, und den der erzählten Figur(en), d.h. die figurale Perspektive.¹³² Eine Erzählperspektive, die in allen fünf Parametern einheitlich entweder narratorial oder figural ausfällt, nennt Schmid »kompakt«. Sind die Parameter unterschiedlich, d.h. in einem oder mehreren Parametern narratorial und gleichzeitig in anderen figural, spricht Schmid von »distributiver Perspektive«.¹³³ Während in der Folge Schmids Modell für die Beschreibung und Ana-

¹²⁴ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, Berlin: De Gruyter 2014.

¹²⁵ Boris Uspenskij: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsfom, Übersetz. von Georg Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

¹²⁶ Schmid weist daraufhin, dass der Begriff »Erzähler« in der russischen Narratologie in der Regel ausschließlich für personalisierte Erzählerfiguren angewandt wird, während mit »Autor« meist der Erzähler gemeint ist; Schmid: Elemente der Narratologie, S. 115, Fußnote 15.

¹²⁷ Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 125.

¹³⁰ Ebd., S. 125–126.

¹³¹ Ebd., S. 126.

¹³² Ebd., S. 127f.

¹³³ Ebd., S. 139.

lyse aller Hein-Texte angewandt wird, zeigt es sich als besonders ergiebig bei Texten, in denen ein Ich-Erzähler die eigene Kindheit aus einer größeren zeitlichen Entfernung erzählt und es somit zu einer Abwechslung und zu Interferenzen zwischen dem Standpunkt des erwachsenen Erzählers und dem des erlebenden Kindes kommt. Diese Grundsituation ist in erster Linie in der »fiktiven Autobiographie« *Von allem Anfang an*, im Roman *Glückskind mit Vater* und in Thomas' Erzählabschnitten in *Horns Ende*, in geringerem Maße in der Novelle *Der fremde Freund* und im Roman *Frau Paula Rousseau* anzutreffen. Aber auch für die Analyse des einzigen hier ausgewählten Prosatextes, der durchgehend von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt wird, nämlich *Trutz*, werden Schmids Perspektivenparameter mit Gewinn eingesetzt.

Wenn sowohl die Fiktionalität von Christoph Heins Erzähltexten als auch die Fiktivität der Handlungen und Figuren¹³⁴ eigentlich außer Frage stehen müssten, machen gewisse historisch-referentielle Tendenzen in der Rezeption wie auch ein verbreitetes allzu wortwörtliches Verständnis der Selbstbezeichnung des Autors als Chronist eine Verteidigung der Fiktionalität der Werke erforderlich. Allen Hein-Texten gemeinsam – so eine zentrale These der vorliegenden Studie – sind die Offenlegung und Thematisierung der eigenen Fiktionalität sowie ein Selbstverständnis der Texte von Dichtung eher als Mimesis der Sprache denn als Mimesis der Welt.¹³⁵ Zu diesem Aspekt der Texte ist vor allem der von Frank Zipfel in mehreren Veröffentlichungen dargelegte, weit aufgefasste Begriff von Fiktionssignalen als potentielle textuelle, paratextuelle und epistemische Phänomene in der Interaktion zwischen Autor und Lesenden in der Institution Fiktion besonders hilfreich und wertvoll.¹³⁶

Mit der Frage der Fiktionalität eng verbunden sind auch Verfahren der literarischen Selbstreflexivität, wie sie von Michael Scheffel, und Metafiktion und -narration, wie sie von Linda Hutcheon erörtert worden sind,¹³⁷ von zentraler Relevanz. Christoph Hein zählt zwar gewiss nicht zur literarischen Avantgarde – mit Paul Michael Lützeler gesprochen, »er hat nie etwas von revolutionären formalen Versuchen gehalten: Fontane

¹³⁴ Zur Unterscheidung zwischen Fiktivität (als die »Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten«) und Fiktionalität (des Textes) siehe Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 68f.

¹³⁵ vgl. Martínez/Scheffel: »So hat z.B. die amerikanische Literaturtheoretikerin Barbara Herrnstein die viel beachtete These aufgestellt, dass Dichtung in erster Linie nicht Nachahmung (d.h. Mimesis) von Welt, sondern von Rede darstelle«; Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. Auflage, München: C.H. Beck 2012, S. 16; auch Peter Bichsel: »Und nicht die Realität wird nachgeahmt, sondern die Situation des Erzählers«; zitiert in: J. Alexander Bahreis, »Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie«, in: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. von Andreas Blödorn, Michael Scheffel und Daniela Langer, Berlin: de Gruyter 2006, S. 101–122; hier: S. 101.

¹³⁶ Frank Zipfel: »Fiktionssignale«, in: *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppé, Berlin: De Gruyter 2014, S. 97–124; Ders.: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*.

¹³⁷ Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählers. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen: Niemeyer 1997; Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London: Routledge 1988; Dies.: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, 2nd Edition, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press 2013.

steht ihm näher als Joyce«¹³⁸ –, dennoch wird stellenweise in seinen Texten die Zuverlässigkeit des Erzählens und die ästhetische Illusion in einem Maße durchbrochen, das bislang von der Forschung kaum Beachtung fand. Diese Reflexivität und Illusionsdurchbrechung lassen sich praktisch in allen Prosatexten des Autors nachweisen, erleben aber ihren explizitesten Ausdruck in dem neueren Roman *Trutz*.

Ein weiteres Strukturmerkmal, das in vielen der in der Folge besprochenen Texte Heins variiert anzutreffen ist, stellen Erzählrahmen dar.¹³⁹ Dies dürfte nicht überraschen, denn schließlich werden in den Texten Akte des Erinnerns inszeniert und zu dieser Inszenierung kann oft zu Textbeginn die Etablierung einer grundlegenden Erinnerungs- und Erzähl-Situation¹⁴⁰ gehören – man denke etwa an den Aufbau von Theodor Storms Erinnerungsromanen. Die Rahmungen in Heins Texten, die in einigen Fällen sogar doppelt auftreten, sind bemerkenswert in ihren Kontinuitäten und Variationen; nur in den seltensten Fällen, wenn überhaupt, erfüllen diese die gängigen Kriterien einer Rahmenerzählung im engeren Sinne, wie sie vor allem von Andreas Jäggi identifiziert wurden.¹⁴¹ Beispielsweise werden bei Hein die vermeintlichen Rahmen- und Binnenerzählungen fast nie von verschiedenen Erzählern erzählt. In drei Romanen, nämlich in *Frau Paula Troussseau, Glückskind mit Vater* (in der zweiten von zwei Rahmungen) und *Trutz*, wird die vordergründige Illusion oder die Lesererwartung einer klassischen Herausgeberfiktion zwar ansatz- bzw. stellenweise erweckt, die allerdings bei näherem Hinschauen in Frage gestellt bzw. völlig demontiert wird. Noch weniger klar einzuordnende Rahmungen bilden die traumartigen Eingangssequenzen in *Der fremde Freund, Glückskind mit Vater* (d.h. die erste von zwei Rahmungen im Roman) oder *Willenbrock*,¹⁴² wozu auch die rahmenden Dialoge mit der toten Titelfigur in *Horns Ende* zu zählen sind. Es wird in der vorliegenden Studie argumentiert, dass Rahmungen bei Hein immer die zunächst inszenierte bzw. nahegelegte Ausgangssituation des Erzählens mindestens genauso fragwürdig erscheinen lassen wie sie diese begründen bzw. beleuchten. Für die Analyse der Erzählrahmen in den ausgewählten Texten erweist sich vor allem die erweiterte Kategorie der Rahmung, wie sie in verschiedenen

¹³⁸ Paul Michael Lützeler: »Weiß ist meine Sehnsucht«, in: Der Tagesspiegel vom 21.03.2007; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/frau-paula-trousseau-von-christoph-hein-weiss-ist-meine-sehnsucht/825390.html> (06.09.2023).

¹³⁹ Nur die heterodiegetisch erzählten Texte *Der Tangospieler, In seiner frühen Kindheit ein Garten*, das Kinderbuch *Mama ist gegangen* und die neueren Romane *Verwirrnis* (2018), *Guldenberg* (2021) und *Unterm Staub der Zeit* (2023) weisen keinen Erzählrahmen im weiteren Sinne auf.

¹⁴⁰ »Erzähl-Situation« wird hier nicht im Sinne der drei typischen Erzählsituationen Stanzels gebraucht, sondern meint im Sinne Frank Zipfels die »Situierung des Erzählaktes« oder »das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Erzählung bzw. zwischen Erzählinstanz und Geschichte«; vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 114. In der Folge wird zur Vermeidung von Zweideutigkeit diese Verwendung des Begriffs durch den Einsatz eines Bindestrichs kenntlich gemacht.

¹⁴¹ Andreas Jäggi: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage, Bern: Peter Lang 1994, S. 59f.

¹⁴² Eine ähnliche, traumartige Szene spielt sich am Anfang des Romans *Weiskerns Nachlass* ab, der in der vorliegenden Studie allerdings nicht behandelt wird.

Veröffentlichungen von Werner Wolf ausgearbeitet wurde,¹⁴³ als ein extrem hilfreiches Beschreibungsinstrument.

Weniger textübergreifend, dafür aber intensiver und auffälliger ist eine idiosynkratische Zeitbehandlung, wie sie vor allem in der frühen Novelle *Der fremde Freund* vorherrscht. Zu erwähnen im Rahmen dieses sehr weiten erzähltheoretischen Feldes sind vor allem Gérard Genettes zeitanalytische Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz,¹⁴⁴ Harald Weinrichs Theorien zum literarischen Tempusgebrauch,¹⁴⁵ Alfonso de Toros Kategorisierung von Zeitkonkretisationen (d.h. Zeitangaben),¹⁴⁶ Armen Avanessians und Anke Hennigs Überlegungen zum Präsens als Erzähltempus¹⁴⁷ sowie die Dorrit Cohns und Monika Fluderniks zum simultanen Erzählen.¹⁴⁸

Für eine kleine Anzahl an Texten – um präzise zu sein, allein für *Horns Ende* und *Landnahme* – ist auch die Kategorie der Multiperspektivität zentral. Bei der Analyse hierzu wird auf Beiträge von Vera und Ansgar Nünning insbesondere wie auch auf den von ihnen herausgegebenen Sammelband zum multiperspektivischen Erzählen im Allgemeinen zurückgegriffen,¹⁴⁹ in denen zum ersten Mal eine systematisch narratologisch begründetes terminologisches Werkzeug sowie Modelle zur Beschreibung, Typologisierung und Analyse verschiedener Ausprägungen und Abstufungen multiperspektivischen Erzählens geschaffen wurden.

1.5. Aufbau der Arbeit

Im Folgenden wird weitgehend chronologisch verfahren, d.h. die Kapitel ordnen sich bis auf wenige Ausnahmen nach dem Erscheinungsdatum der besprochenen Prosawer-

¹⁴³ Werner Wolf: »Defamiliarized Initial framings in Fiction«, in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, hg. von Werner Wolf und Walter Bernhart, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 295–328; ders.: »Framing Borders in Frame Stories«, ebd., S. 179–206.

¹⁴⁴ Genette: Die Erzählung, S. 17–102.

¹⁴⁵ Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Zweite, völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart: W. Kohlhammer 1971.

¹⁴⁶ Alfonso de Toro: Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' *Cien años de soledad*, M. Vargas Llosas *La casa verde* und A. Robbe-Grilletts *La maison de rendez-vous*, Tübingen: Narr 1986.

¹⁴⁷ Armen Avanessian und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich: diaphanes 2012.

¹⁴⁸ Dorrit Cohn: »I Doze and wake. The Deviance of Simultaneous Narration«, in: *The Distinction of Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1999, S. 96–108; Monika Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein. Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur«, in: *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, hg. von Martin Middeke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 22–32; Dies.: »Chronology, time, tense and experientiality in narrative«, in: *Language and Literature* 12(2) 2003, S. 117–134.

¹⁴⁹ Vera Nünning/Ansgar Nünning: »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität« (S. 3–38), und »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte« (S. 39–77) in; dies., *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: WVT 2000.