

Philippe Beck  
*Populäre Gesänge*  
[Chants populaires]



Philippe Beck

# POPULÄRE GESÄNGE

[Chants populaires]

Aus dem Französischen  
und mit einem Nachwort  
von Tim Trzaskalik

Mit einem Vorwort  
von Jean Bollack



Matthes & Seitz Berlin



Jean Bollack  
ÜBERSETZUNG IM QUADRAT  
Philipp Becks Grimm-Gedichte

Die Dichtung Philippe Becks unterscheidet sich von aller anderen – sagen wir es ruhig – in radikaler Weise. Man könnte von einer neuen *Lizenz* sprechen, allerdings nur unter der Bedingung, mit dem Wort die denkbar größte Distanz zu verbinden. Es gibt sie offensichtlich, ob sie nun als solche auftritt oder aber mit dem Gesagten, dem Geschriebenen, einhergeht – was sich nicht von selbst versteht. Der deutschsprachige Leser sieht sich in diesen Gedichten wieder vor die Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm gesetzt. Sie kommen wie neu geschrieben daher. Der französischen Übersetzung folgend stehen sie da, in einer Übersetzung zweiten Grades, kommentiert, und wie ausgewaschen, ja mehr noch wie ausgeschachtet, wenn auch eine Spur des Vorbildes erhalten bleibt. Der Autor bezieht sich auf die Märchen in der Sprache seiner eigenen Dichtung: Damit ist gesagt, dass er sich von ihnen entfernt. Es ist, als spräche er zu uns, indem er zu sich selbst spricht und dabei die Gebrüder Grimm in Beschlag nimmt. Die Erzählung wird nicht mehr dieselbe sein, ist sie erst einmal neu umrissen, neu geformt, in einen neuen Diskurs eingebunden. In Wirklichkeit ist sie zu etwas anderem geworden, um der Wahrheit oder um des Lesers Willen, um besser verständlich zu sein, oder auch nicht. Jedenfalls ist etwas sichtlich anderes entstanden.

Die Märchen sind Gedichte geworden, wie die Titel bezeugen, »Tür«, »Lärm« oder »Spalte«, neu eingekreiste Themen, wenngleich Beck nicht eigentlich Gedichte schreibt, zumindest nicht so, wie man sie vor ihm gestaltete oder umgestaltete – wobei sich ein vielfältiger Bruch auch schon vorher vollzogen hatte. Hier gehört er zum Stil und ist zur gebrochenen Emphase geworden. Die Einheit der Komposition ist nicht mehr vorhanden, so wenig wie die Abgeschlossenheit. Sie wurden beide aufgehoben: So können sie anderswo in der Differenz einer Sprache oder einer Materie wieder auftauchen; sie werden einfacher oder komplexer sein, vor dem Horizont der Ängstigung und mit den erkennbaren alltäglichen Begegnungen, der partikularen Referenz des Erlebten. Das Paradox löst sich hier in ein Oxymoron auf, das die Spannung in einem unwahrscheinlichen Zusammentreffen durchmisst: zwischen den Lesern und dem Gesang, in welchem die Erzählung mit ihrem gegenwärtigen und aussagekräftigen, das heißt durchdachten Wiederaufleben verwandelt wird. Die »Ouvertüre« verteilt die Rollen, wie sie der Dichte eines lyrischen Worts zustehen, und einer Konzeption, die von irgendeiner Person getragen wird, von der sich herausstellt, dass sie dieser »jemand« ist, der jetzt die partikulare Lampe in seinem Zimmer anzuzünden weiß.

Das Gesagte stellt eine Beziehung her; meist weist es auf bereits Gesagtes, auf Vor-Gesagtes. Alles wird neu gesagt, doch hat sich Beck dazu auf Antrieb eine Form geschaffen: einen Vers, wenn es denn noch einer ist, kurz und eingegrenzt, der auf die ihm eigene Weise skandiert, sich auch zusammenzieht oder auseinander bricht. Dieser Vers verleiht der Rede, oder genauer noch den Worten in ihrer lautlichen Substanz, eine

*Schüttung* und einen Rhythmus, der sich behauptet, ob stockend oder fließend. Es handelt sich um ein Erbe der alten, zum Teil französischen Epen. Die narrativen Bestandteile, mit denen das Versmaß des Alexandriners aufgelöst wird, spielen eine wichtige Rolle. Von Anfang an, wie in unvordenklicher Zeit, ist eine Bewegung in Gang gekommen, die sich fortsetzt und sich vorab zu allen kommenden Eingriffen anbietet. Wie aus ältester Überlieferung hervorgehend hat der Rhythmus mit seinen Grundlagen eine wesentliche Kontinuität erzeugt; doch die Eingriffe sind uns deshalb nicht weniger nah, und gleichwohl neu erfunden, dem neuen Stand der erschöpfbaren, verfügbaren und überschreitbaren Sprache angemessen. In den Fundus dieser primären Stätte, in welcher alle Virtualitäten vorhanden sind, schreibt sich eine dichterische Invention in ihrer Sekundarität ein; sie findet sich darin zurecht und aktualisiert sich, als ob eine seit jeher sich verwirklichende und als solche auch immer schon vorausgesetzte Dichtung zu einer Form gefunden hätte, mit der alle verbale Entfaltung unterbunden wird, um zur Strenge eines Urteils zu zwingen.

Das Denken kann in diesem Rahmen seinen Platz einfordern, dazu benötigt es nur den Gegenstand, die Materie; was die Weise des Sagens anbelangt, so ist sie nicht in der Materie angelegt oder ihr angepasst; sie ist auf alles gefasst, könnte man sagen, und sie steht zur Disposition. So hat sich Beck in einer anderen, nicht weniger weitreichenden Geste, in einem anderen Buch, dazu entschlossen, die Kritiken und Reaktionen zu lesen, die das Werk Mallarmés zu seiner Zeit hervorgerufen hatte (*Aux Recensions*, 2002); in der Neuverwendung hat Beck diese Kritiken zu sei-

nem Gegenstand der Infragestellung machen können, stets im Rahmen des beschriebenen Kontinuums, um auf diese Weise ein ursprünglich kritisches Verhältnis zu verstärken. Der Dichter kann in diese Konstellation als ein Dritter eingreifen und durch seine Gegenwart und Reflexion eine weitere Konstante einführen, die sich der anderen gegenüber als komplementär erweist. Er betritt einen neuen Bereich der Sprache, in welchem er findet, was er benötigt, um mit sich selbst ein Gespräch zu führen. Im Falle der Märchen bedeutet dies, dass man auf die Wiederkehr der Stimme aus dem Off wartet, die sagen wird, wie es sich mit dem Geschriebenen und mit dem darin Eingezeichneten verhält, so wie es zu lesen und zu verstehen ist. Der Leser kennt das im Märchen Erzählte; oder besser noch: Er hat es erneut gelesen. Durch das, was der Dichter daraus gemacht hat, entdeckt er es ganz neu. Beck sagt es erneut, mannichfaltig, gemäß der von ihm jeweils getroffenen Wahl. Während er sich der Märchen bemächtigt, übersetzt er sie neu; er kommentiert oder vertieft sie. Die Herausforderung ist unermesslich.

In einer Passage aus dem Gesang »Kleid« nach dem Märchen »Die wahre Braut« ist das Schloss die letzte und überzogenste der Forderungen, welche die Stiefmutter erhebt. *Tochter* steht *Alter* (der alten Zauberin) gegenüber; sie träumt und baut in den Wolken. Der Dichter spannt die Sehne auf das Äußerste. Befindet man sich außerhalb des Märchens?

»Mitunter mauern Traurige  
Dünste«

Die Tochter überlässt ihren Platz den Gesteinen. Sie sind es, die bauen:



»Sie sind das bauwerk der bauwerke.«

Indem eine Intensivierung erreicht wird, die das semantische Polyptoton hervorbringt, gelangt man bis zum Prinzip, bis zur Kunst, zum Handwerk und dem Gemachten, so wie es der Materie innewohnt:

»Hände behandeln die gesteine.«

Dies ist einer weiteren Rückkehr zu sich selbst abgewonnen. »Behandeln« muss durch die Figur der Paronomasie hindurch gelesen werden, als eine »Etymologie« (die Hand, »main«, in der Manier); sie hat zur Aufgabe, das Wahre zu sagen, das »*Etymon*«. Das Beispiel ist in ein glänzendes Medaillon eingelassen – oder man müsste es noch anders sagen: es sind »Blumen«, die der Text erblühen lässt. Eine Ausweitung kann ebenso gut eine Ausnüchterung genannt werden. Sie gehen zusammen, so wie es sich abzeichnet, aufs Geratewohl, je nach den Umständen, wie zufällig – doch die Zufälle sind unzählig.

Die Originalität steht nie am Anfang, ihr kommt eine Position zu, sie grenzt sich ab, richtet sich im eigenen Bereich ein und gewinnt dem Gegenstand, von dem sie abhängt, ihre Autonomie ab. Sie erfindet, ohne zu erfinden, und macht sichtbar, was sie findet – es ist kein Paradox. Immer stützt man sich auf etwas, immer befreit man sich von etwas; man entdeckt, was es ist, oder was es sein könnte. Doch kann man die Transpositionen, wie in »Turm« nach »Die Nelke«, auch ohne die Konfrontation lesen. Die verdichtete Kraft der Abstraktion und die Freiheit in der Reduktion werden dann greifbar.

Beim Versuch, die Gedichte Paul Celans zu verstehen, habe ich mich des Begriffs der *Refektion* bedient.

Gehört die Vorgehensweise, die bei Philipp Beck am Werk ist, in diese Kategorie? Ein jedes Widersprechen hängt von einer radikalen Ablösung ab, wobei hier vom reinen, absoluten Widerspruch abzusehen wäre. Die Umformung wird unterschiedlich interpretiert, der geschichtlichen Situation und dem gewählten Standpunkt entsprechend. Beck hat sich eine anfängliche Grundlage erschaffen, beinahe so, als habe er sie vor der Suche gefunden. Daher hat er sich einen Weg gebahnt, um sich in der Welt Gehör zu verschaffen, die in den Buchstaben hervorgebracht wird.

## POPULÄRE GESÄNGE



## AVERTISSEMENT

Jedes Gedicht oder jeder populäre Gesang ist hier inspiriert von den Märchen, welche die Brüder Grimm »aufgeschrieben« haben. Die Originalhandschriften der Grimms, von denen sie selbst eine Abschrift angefertigt hatten, die sie später dann *vernichteten*, gingen Brentano verloren. Sie wurden 1920 im Trappistenkloster zu Oelenberg im Elsass wieder aufgefunden. Eine Stilisierung und Mythisierung mündlicher, vor allem bäuerlicher Quellen ist durch sie belegt. Entgegen dem Hinweis von Wilhelm Grimm in seinem Nachwort von 1850 hat Heinz Rölleke in seiner Edition des Manuskriptes von Oelenberg nachgewiesen, dass es sich bei der Person, die den Brüdern Grimm »Rotkäppchen« und »Dornröschen« erzählte, nicht um die aus einfachen Verhältnissen stammende alte Marie Müller handelte, sondern um eine junge Frau namens Marie Hassenpflug, deren Vater kurhessischer Regierungspräsident war. Ihre Mutter hatte sie in den Genuss einer französischen Erziehung kommen lassen. Eine der anderen wichtigen Quellen, Dorothea Viehmann, war keine »rüstige« und »auf ihre Richtigkeit eifrige« »Bäuerin«, wie Wilhelm Grimm es in seiner Vorrede zur Ausgabe von 1815 will, sondern eine Frau aus dem Bürgertum. Auch sie hatte eine »französische Erziehung« erhalten. Gut die Hälfte der Märchen, so Antoine Faivre, dürfte damit auf anderen Quellen als jenen einer mündlichen Tradition deutscher Bau-

ern und Handwerker beruhen. Auf einer schriftlichen Quelle. Die Aufzeichnung ist *inspiriert*. Zudem wird sich im Laufe der Ausgaben von 1812 bis 1856 die Stilisierung immer mehr am Geschmack des Biedermeier ausrichten. Diese wenigen historischen Hinweise erinnern daran, dass die Märchen aus der »Kunstpoesie« und nicht nur aus einer »Naturpoesie« hervorgehen, trotz aller Proteste der Brüder Grimm in der Diskussion mit Arnim. Nicht nur die »neue Poesie« nennt »ihre Dichter«, so die Formulierung Jacob Grimms, auf ihre Weise. Und indem sie ihre Dichter nennt, ist sie immer noch »nicht geheimnisvoller wie das, dass sich Wasser in einem Fluß zusammenfinden, um nun miteinander zu fließen«. Der Fluss ist die »Werkstatt«, nicht die der individuellen Dichter, sondern die der »guten Lehren«, »welche die Alten und die Jungen noch vertragen können.« Notierer arbeiten an diesen Lehren. Arnim stellt zurecht fest: »Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein.« (1812) Worauf Jacob Grimm paradoxerweise antwortet: »Wie das Paradies verloren wurde, so ist auch der Garten alter Poesie verschlossen worden, wiewohl jeder noch ein kleines Paradies trägt in seinem Herzen.« Jeder Mensch ist die Werkstatt. Was die »Stilisierung« oder »Adaptation« anbelangt (wir sprechen von Version oder von »R-écriture«, Neuschreibung), so sagt Jacob Grimm noch: »Du kannst nichts vollkommen angemessen erzählen, so wenig Du ein Ei ausschlagen kannst, ohne daß nicht Eierweiß an den Schalen kleben bliebe; (...) Die rechte Treue wäre mir nach diesem Bild, daß ich den Dotter nicht zerbräche.« Die Schale aber muss brechen. Man muss das Märchen wohl essen. Die »wunderliche Volkserzählung« ist ein »in Umlauf befindliches Gerücht«, das immer wieder aufkommt,

im Einklang mit einer »Zwischenzeit«, die Jan de Vries mit der Geburt des Märchens verknüpft hat. »Übergangsepoche«, die im Prinzip die »gelebte mythische Kultur« von der sogenannten vernunftgeleiteten Kultur trennt. Die Quelle ist also nicht die »den Trennungen der Völker vorausgegangene gemeinsame Zeit«, von der die Brüder Grimm sprechen, selbst wenn es eine »unendliche Wiedergeburt lebendiger Vorstellungen« gibt. (»Über das Wesen der Märchen«, Ausgabe von 1819-1822). Ein Bild Wilhelms kann hier dennoch beibehalten werden: Das »Mythische gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen bewachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden. Niemals sind sie bloßes Farbenspiel gehaltloser Phantasie.« Jeder Mensch ist eine mögliche Werkstatt, ein mögliches Auge im Grünen oder in der Natur, die *Paradiesdeduktionen* beherbergt.

Die *populären Gesänge* legen Märchen trocken, relativ. Oder befeuchten sie aufs neue. Durch einen objektiven Gesang. Ein Märchen ist gesungene Materie aus alten Zeiten, unzeitgemäß und markant, wegen einer Allgemeinheit. Traditionell bedeutet, großer Zahl eingedruckt. Jacob Grimm sagte übrigens zu Arnim: »Es ist uns mit darum zu tun, daß wir dadurch zu ähnlichen Sammlungen von Traditionen ermuntern.« Die Flügel des bloßen Märchens sind hier bewahrt, wie Blumen des Anonymen, die überdauern. Auf ihnen schimmert »ein einziger Tropfen, den ein kleines, zusammengefaltetes Blatt gefaßt hat (...) im ersten Morgenrot«. Im Prinzip. Die präziösen Stücke der alten Dichtkunst färben den modernen Tau. Die *populären Gesänge* oder lyrischen Märchen sind unpersönliche Gesänge,

keine Lieder, begründet in der Legende althergebrachter Verhaltensweisen, durch die jeder sich inspirieren kann. Es sind intensive Diskurse, mit Prosopopöien. Sie versetzen in den spärlich *bewässerten* und *belüfteten* Tunnel von Jetzt. Populärer Gesang ist der Zeitgenosse der prosaischen Welt. Es gibt ihn nicht vor der Prosa der Welt. Deshalb sind die Märchen nicht an eine zeitgenössische Materie adaptiert (an einen Sachgehalt von Jetzt). Sie sind unzeitgemäß in einem in ein »klassischen« und prosaischen Bezirk gehalten. Eine allgemeine Gegenwart bestimmt die negative Fähigkeit der Märchen, die keine Fabeln sind (jene »Rätsel«, die nach Hegel »zugleich immer gelöst« sind). Objektiver Lyrismus und Popularität sind bestimmt durch die »Ouvertüre«. Sie werden zu Persönlichkeiten. Wie die berühmten Persönlichkeiten der Märchen, Aschenputtel, Sneewittchen, die im Prinzip *bekannte Soldaten* sind. Aber andere Unpersönlichkeiten zeichnen sich ebenfalls ab (der im Prinzip Dumme, die Dame Erfunden, etc.). Das »Finale« über das rollende Herz insbesondere ist eine Re-Ouvertüre. Eine Neueröffnung oder eine Reflexion über die Popularität. In Versen.







## OUVERTÜRE

Gesänge sind wieder gemachte märchen.

*R-erbautes.*

Moral entsteht im vorschlag.

Wie eine trommel.

Sie ist populär, denn publikan

suchen sie zwischen stücken

von religion am boden.

Märchen verweigern den schlüssel,

wie das letzte über einen schlüssel,

der sich dreht und dreht.

Hier gibt es *nachmärchen*,

morallehren, dramatisch

und zwischenzeitlich.

Nach der ära der varietés.

Moralität kommt und geht,

stromkreis.

Jemand kann einen gesang anschalten

wie eine glühbirne im zimmer

des partikularen.

Ich sage »publikan«, denn völker

rühren im fantompublikum mit.

Aber *eine moral* ist auf tour im tunnel

von jetzt, in dem verkehren

leute. In großer zahl.

Darunter hochnäsige sklaven.

Und eltern verlangen

von den kindern vorzuschlafen, um zu hören

lebendige und verschlissene geschichten.

Hier wringen die gesänge das trockene

der erzählungen aus. Der rest an konventioneller

feuchtigkeit ist gefallen und verdunstet.

Es gibt eine neue feuchtigkeit in der folge?

Ja.

Im spätwinter,  
oder im divan des abendlands.  
Vertikaler divan.

Gemäuer und gemurre  
heiraten sich in sätzen.  
Gemurre ist der tiefsand  
in beunruhigter stimme von leuten.  
Gesangbuch sehnt sich nach  
sandmusik.

Seine röhren schmieden gesänge  
und erhitzen sie.

Märchen schneiden sich drinnen.  
Durch die heirat im zentrum  
eines jeden.

Eine heirat beunruhigter röhren  
in jedem  
unter den sternen.

Empfindsame r.

Eine orgel aus erde, wasser, feuer und luft.

Zutaten der küche  
von welt in X. oder Y.

Dosierungen haben  
schmetterlingseffekte.

Und das geistesöl  
des märchens auch.

Zauber gegen *galle*  
oder *unruhe der quelle*.

Das salz geflügelter sätze  
ist manchmal freund des honigs.

Honigschmeichelei, euphonie  
schläfert oft ein.

Im bauch des Erzählers  
gibt es die schmiede,  
die manchmal eine  
genaue wut vorschlägt.  
Das Wasser hilft der Schmiede.  
Herz erhitzt es.  
Es ist das schmiedezentrum.  
Das hammerzentrum.  
Aufkochen macht einen dampf  
von leben,  
den lungen  
oder blasebälge  
zu Kehle schicken.  
Er steigt auf zum webstuhl mund.  
*Phonerie* ist die folge.  
Denn wasserdampf hat klänge  
im vorerzähler.  
Er hat einen wahrheitsdruck  
in sich.  
Eine materie, die aufsteigt  
in klingenden folgen.  
Sie zeichnen eine gesamtheit von leuten.  
Mund webt einen kreis.  
Zunge ist schiffchen.  
Erzählung ist spule mit wolle,  
gefärbt, die in die welt geht.  
Oder an die anhängende luft.  
Ohr hört dann das gewebe des märchens,  
das fliegt.  
Das gewebe aus luft ist eingekehrt.  
Es wird wieder wasser  
in ihm. Getanzt.  
Und es hat schmetterlingseffekte  
im Kreis von jemandem.

Reifen, geworfen.  
Gemalt in öl.  
Feuergewebe brennt  
und wasser hat eine aufbrausende  
hitze.  
Zu durchlüftet gerät die rede ins schwimmen  
und das aufmerksame ist geschwächt.  
Märchen fällt.  
Wer antwortet darauf intensiv,  
mit schönem feuer?  
Es ist der elementarstoff,  
der antwortet?  
Nein.  
Es ist eine abgeleitete allgemeinheit.  
Spricht sie aus der ferne,  
so antwortet das leben der luft nicht.  
Feuer = überzeugungskraft.  
Kaltes märchen entfernt sich durchs feuer.  
Es erzeugt nachbarschaften.  
Die kästen in der nähe.  
Und öle.  
Das wasser und das öl kommen zurück  
im trockenen gesang.  
Er bewegt pflanzen  
durch feuchtigkeit und intensität.  
Aber f. bestimmt  
durch schmiede + ihren lärm,  
der melodisch und schön trocken wird  
im webstuhl.  
Das webband,  
mundgewebt,  
beginnt ein geselliges band.  
Es gibt elementenverkehr  
in der luft.

Für eine popularität.  
Diskurs ohne leben irrt durch einen busch;  
hart und kalt, zermürend wie ein  
pfeifender wind.  
Aber  
wind hat nicht zu sprechen begonnen.

*Geschreibe* kann singen und erzählen?  
*Schreift* eher als *geschreibe*?  
*Schreiende* farbe ist fern.  
Schöne rede ist geölt.  
Wie zunge von masken.  
Allgemeines drama oder gesicht.  
rechteck und verhalten.  
Es webt.  
Eine frage der »kleinkinder«?  
märchen und gesänge danach  
bewirken wachstum.  
Und wieder die nacht weben.  
Die n-materie.  
Selbst unter nächtlichem regen.  
Nach dem untergang einer sonne  
deduzieren sich populäre  
gesänge hand in hand.  
Antwort oder kind kommt an den tag.  
Nacht ist mutter vor dem gesang?  
Kind drinnen, blütenaufgang,  
kommt an den tag.  
Drinnen, das ist auch haus  
der märchen.  
Was sich eine unterrichtsstunde nennt.  
Draußen, das ist ein tag  
auf dem platz, oder am rand  
des buschs, vor äußerer heirat.

Die märchennächte haben eine öffentlichkeit  
draußen.  
Erzähler kennt eine welt  
singend.  
Er ist manchmal professionell  
und lehrt Materie den kindern.  
Den *vorerzählern*.  
Den zukünftigen doktoren in märchen.  
Er schmiedet wieder dramatische lektionen.  
Über das hammerlager  
*Gesellschaft*.  
Märchen sind viel gereist,  
vorher und nachher.  
Mit beständigkeit und popularität  
in der feuchtigkeit.  
F. hat exzesse gehabt.  
Liebe eines trockenen gesangs stellt den  
dramatischen tag  
auf den platz.  
Tag oder licht, das umhüllt  
den wind.  
Er *dramatikiert* den diskurs.  
Durch die windpost.  
D. ist zwischenzeithandlung,  
bewegt,  
denn die r-humanität beginnt dort –  
immer.



## INHALT

Jean Bollack	
Die Übersetzung im Quadrat	
Philippe Becks Grimm-Gedichte	5
Philippe Beck	
Populäre Gesänge	
Avertissement	13
<i>Ouverture</i>	19
1. Furcht	27
2. Loyalität	30
3. Musik	34
4. Geste	36
5. Naht	38
6. Ehrgeiz	40
7. Aschen	43
8. Mantel	46
9. Wiese	48
10. Wald	50
11. Bande	52
12. Klage	54
13. Briefe	57
14. Verlautbarung	60
15. Zukunft	62
16. Tür	65
17. Lärm	67
18. Spalte	70
19. Charakter	73
20. Buschwerk	76
21. Umkehrbarkeit	80
22. Vergessen	82

23. Naivität	85
24. Feder	87
25. Ruß	89
26. Gebläse	91
27. Technik	93
28. Turm	94
29. Solidität	96
30. Güte	98
31. Streiche	100
32. Wasser	103
33. Wissen	105
34. Glück	107
35. Kleidung	110
36. Schweigen	113
37. Korn	115
38. Gage	116
39. Klarheit	118
40. Überraschung	120
41. Häuslichkeit	124
42. Optik	127
43. Tanz	130
44. Eisen	133
45. Reise	137
46. Wettstreit	140
47. Knechte	142
48. Legierung	144
49. Nützlichkeit	146
50. Traum	148
51. Farben	149
52. Honig	153
53. Klänge	157
54. Jahrhunderte	161
55. Mond	164
56. Kreatur	167

57. Gutdünken	170
58. Unterscheidungen	173
59. Gesang	175
60. Kohle	180
61. Kopf	182
62. Markt	184
63. Kleid	186
64. Zone	190
65. Hut	192
66. List	195
67. Kunst	198
68. Gedächtnis	202
69. Gegenwart	208
70. Glas	210
71. Sonne	212
72. Schnee	216
<i>Finale</i>	219
Tim Trzaskalik	
Nachwort des Übersetzers	231

Erste Auflage 2011

© 2011 MSB Matthes & Seitz Berlin  
Verlagsgesellschaft mbH  
Göhrener Str. 7, 10437 Berlin  
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten.

© 2007 Philippe Beck, Éditions Flammarion, Paris  
Originaltitel: *Chants populaires. poésie*

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

[www.matthes-seitz-berlin.de](http://www.matthes-seitz-berlin.de)

ISBN 978-3-88221-609-7