

Det planetariske blik

Om digtning og rumfart hos Günter Kunert

Hvad har rumfarten betydet for vores forståelse af menneskets plads i universet? Hvis spørgsmålet forekommer irrelevant og futilt, beror det på et synsbedrag. Ret beset findes der ikke mange andre begivenheder i moderne teknologihistorie, der har påvirket vores selvopfattelse og syn på universet mere, end at vi pludselig blev i stand til at se vores planet udefra. Som den tyske filosof Peter Sloterdijk har formuleret det i en tale fra 1989, muliggjorde rumfarten og den dermed forbundne "satellitoptik" intet mindre end en "kopernikansk revolution af blikket":

“ For fortidens mennesker var blikket mod himlen altid noget i retning af et naivt forstadium til at tænke filosofisk ud-over-verden og en uvilkårlig ophøjelse [Erhebung] til anskuelsen af det uendelige. Men i oktober 1957 skete der noget, som førte til en omvending af det ældste menneskehedsblik: Den første satellit blev sendt i kredsløb om Jorden. I det jordnære verdensrum vrimlede det snart efter med satellitøjne, som teknisk set realiserede det ældgamle fantasme om det guddommelige blik, der skuer ned på Jorden fra meget stor højde. Siden begyndelsen af tresserne er der således opstået en omvendt astronomi, der ikke længere ser fra Jorden mod himlen, men kaster et blik på Jorden ude fra verdensrummet. (Sloterdijk 1990, 57)¹

Hvor mennesket tidligere måtte tage til takke med astronomiske modeller eller kunstens imaginationer for at visualisere den planet, vi bebor, gjorde rumfarten det med andre ord muligt at se Jorden fra en ekstern iagttagersposition i verdensrummet. Som Sloterdijk skriver, var der i første omgang tale om et indirekte vidnesbyrd, formidlet gennem satellitternes kunstige øje. Men allerede i slutningen af 1960'erne fulgte mennesket trop med de første bemandede flyvninger til Månen under Apollo-programmet. For første gang i historien fik mennesker mulighed for at se Jorden udefra med egne øje, og totalbilleder som "Earthrise", taget af Apollo 8-astronauten William Anders under den første månelanding i 1968,

og det lidt senere “Blue Marble” fra Apollo 17’s flyvning til Månen i 1972, har siden hørt til de mest reproducerede og kendte fotos i verdenshistorien (Poole).

De første totalbilleder af den blå planet markerede såvel videnskabeligt som politisk et paradigmeskifte. Billederne gjorde det så at sige intuitivt klart, at Jorden måtte forstås og studeres som et enestående makroøkosystem, der tenderede mod en form for stabilitetstilstand, opretholdt af komplekse kybernetiske feedbackmekanismer (Sachs, 28). Biosfære-begrebet, der opstod i 1970, var et første forsøg på at indfange denne tanke, og allerede i 1972 blev den fulgt op af NASA-forskeren James Lovelocks “Gaia”-hypotese.² Billederne af den blå planet konstituerede simpelthen Jorden som et videnskabeligt objekt, der tvang “til omorganisering af fagdiscipliner”, kaldte på nye metoder som “remote sensing” og computersimulering, og i det hele taget åbnede for “et bredt felt af interdisciplinær makroforskning” (Sachs, 30).

Mindst lige så stor betydning fik “Earthrise” og “Blue Marble” for dannelsen af en global politisk bevidsthed omkring 1970. Som bl.a. miljøhistorikeren Joachim Radkau har argumenteret for, er der en tæt sammenhæng mellem disse fotos og politiske fænomener som “Earth Day”-demonstrationerne (fra 1970), miljøbevægelsen Greenpeace (grundlagt i 1971) og Romklubbens dagsordenssættende *Grænser for vækst*-rapport (1972), der på hver sin måde forholder sig til det faktum, at Jorden som samlet biosfære eller økosystem i stigende grad trues af menneskets aktiviteter (Radkau, 134ff.).³ Paradoksalt nok resulterede 1950’ernes og 1960’ernes store gennembrud i rumfartsteknologien altså først og fremmest i en genopdagelse af Jorden. Godt nok lykkedes det at katapultere mennesket langt ud i rummet, men rumforskningens oprindelige *raison d’être*, der var tæt knyttet til våbenkapløbet og militærindustrien under Den Kolde Krig, blev hurtigt underløbet af den utilsigtede vending mod Jorden som fælles vilkår og skæbne for mennesker og alle andre levende væsener.

I

Mens genrelitteratur som science fiction, film og populærkultur fra starten har været voldsomt fascineret af rumfart og fjerne planeter (Heise, 17ff.), må man lede længere efter lyrikere, der har gjort brug af dette stof. En af de markante undtagelser er den tyske forfatter Günter Kunert (1929-2019), der var en af sin generations mest produktive og alsidige forfattere. Kunert har skrevet alt fra noveller, romaner og eventyr til librettoer, hørespil og et utal af filmmanuskripter, men han betragtede sig først og fremmest som lyriker, og det er overraskende nok også i lyrikken, han mest konsekvent udforsker, hvordan det forholder sig med “menneskets stilling i kosmos” (Scheler) i rumfartens tidsalder.

Kunert, der som “halvjøde” kun lige akkurat undgik deportation i Det Tredje Rige, slog sig efter krigen ned i Østtyskland, hvor han i mange år stod last og brast med det socialistiske styre. Fra slutningen af 1950’erne afløstes hans tro på den socialistiske utopi imidlertid af en mere og mere udtalt skepsis over for SED-styret og den teknologiske civilisations velsignelser i almindelighed. Senest fra 1960’ernes begyndelse var det således endegyldigt forbi med læredigtenes optimistiske forkyndelse af den socialistiske utopi. Da digterkollegaen Wolf Biermann i 1976 blev nægtet indrejse i DDR efter en koncertturne i Vesttyskland og efterfølgende fik frataget

sit statsborgerskab, var Kunert én af de tolv prominente kunstnere og kulturpersoner, der tog bladet fra munden i en åben protestskrivelse. Det kostede ham og de øvrige initiativtagere dyrt.⁴ Efter nogle år som persona non grata i DDR fik han i 1979 via et udlandsstipendium mulighed for at forlade landet og bosætte sig i Vesttyskland.

Selv om en betydelig del af det, Kunert skrev op gennem 1960'erne og 1970'erne, naturligt nok var stærkt præget af den klaustrofobiske situation i DDR, er digtene langt mere aktuelle, end deres tilblivelse i den "reelt eksisterende socialisme" lader formode. Det gælder ikke mindst de mange digte om menneskets brudte forhold til naturen. Det er mørke, apokalyptiske eller dystopiske indkredsninger af menneskets destruktive fremmedgørelse fra både sin egen og den omgivende natur.⁵ Det kan fx lyde som i et af titeldigtene fra *Unterwegs nach Utopia* (Undervejs til Utopia, 1977):

“ Undervejs til Utopia II

Under flugten
fra betonen
går det for sig
som i eventyret: Hvor du
end kommer hen
den venter på dig
grå og grundig

Under flugten finder du
måske
en grøn plet
til sidst
og kaster dig saligt
i stråene
af farvet glas.⁶

Den grå beton, der venter dig, uanset hvorhen du flygter, er uden tvivl præget af Kunerts egne erfaringer i DDR, hvor man på grund af mangel på arbejdskraft og ordentlige byggematerialer hurtigt gik over til kun at bygge i jernbeton, og det samme er de mange referencer til naturødelæggelse og forurening, der findes i Kunerts digtning i denne periode. Men den brutale rovdrift på naturen i DDR, der på dét punkt var langt foran Forbundsrepublikken, er selvfølgelig på ingen måde begrænset til den østtyske erfaring. Overalt i den vestlige verden fik man i 1970'erne øjnene op for forureningsproblemer, som også litteraturen i stigende grad begyndte at forholde sig til. I Danmark var den mest fremtrædende eksponent for denne litterære bølge Thorkild Bjørnvig, der i sine miljødigte fra 70'erne og 80'erne gjorde opmærksom på de katastrofale konsekvenser af menneskets omgang med naturen og de naturlige ressourcer. Til forskel fra Bjørnvig og andre, der havde en klar politisk agenda, er Kunerts lyrik imidlertid ikke versificerede protestskrivelser.⁷ Et digt som det netop citerede er der ikke meget politisk potentiale i. Alle flugtveje fører samme

sted hen, til den menneskeskabte unatur, og vi – du’et refererer hos Kunert ofte til menneskeheden som et kollektivt subjekt – er hjælpeløst fanget i den verden, vi har skabt.

I et andet digt fra samme samling, der meget passende er betitlet *Lagebericht* (Situationsrapport), er forbindelsen til forureningen endnu mere eksplicit, men uden at det af den grund følges op af et handlingsimperativ. Denne gang er det et vi, der sidder “i det sorte lys / spiser gift drikker syre / vi tænker vi lever / og udskyder følgerne / til i morgen / hvor mere igen er muligt / og endnu mere umuligt”.⁸ Hvem kan navigere efter det? Hvem kan se noget i oxymoronets “sorte lys”? Ja, hvem kan overhovedet overleve på gift og syre? Taget for pålydende, dvs. læst som situationsrapport, er det et sort, pessimistisk, trøstesløst digt om en handlingslammet menneskehed uden fremtid.

II

Det store spørgsmål er da, hvilken funktion litteraturen har, når den ikke længere indeholder noget emancipatorisk potentiale? Kunerts svar på det hænger tæt sammen med hans privilegering af digtet som litterær form, som på sin side er tæt forbundet med hans planetariske interesse. Det kræver en lille omvej forbi Kunerts poetik.⁹ For Kunert er litteraturen en særlig erkendelsesform, der adskiller sig grundlæggende fra andre sproglige diskurser, men der er alligevel stor forskel på prosa og lyrik, hævder han. I en optegnelse fra 2004 hedder det fx: “I prosaen bliver erfaringen hurtigt historisk og stivner til lignelse [erstarrt zum Parabelhaften]. I digtet forbliver erfaringen umiddelbart levende, selv om og/eller fordi den kun udtrykkes indirekte: Den forbliver elementær, fordi den besværges og ikke beskrives” (Kunert 2004, 44). Prosaen står desuden hele tiden i fare for at korrumpere ved at tjene andre diskurser, mens digtet alene er helliget en højere sandhed, ja i virkeligheden repræsenterer digtet “sandhedens sidste sted” (Kunert 2004, 43).

Kunerts bestemmelse af digtets særpræg har et vist slægtskab med Jonathan Cullers teori om apostrofen som et genrekonstituerende træk ved lyrik. Ligesom Culler ser Kunert det særlige i “digtets anråbelsesholdning” (Kunert 1991, 34), som hverken lader sig reducere til dets mytisk-kultiske oprindelse eller til dets retoriske funktion. For både Culler og Kunert er det denne karakter af anråbelse eller besværgelse, der i et kort øjeblik kan forene mennesket med den verden, det har fjernet sig mere og mere fra. Som Kunert formulerer det, er det, “som om vores fremmedgørelse og adskillelse fra en altomfattende enhed i et sekund og partielt var blevet suspenderet. Dette og intet andet bevirker digte, uafhængigt af deres emne, tema og stil” (Kunert 1991, 35). Digte er som et residuum, der minder os om menneskets og verdens præmoderne samhørighed, og de skærper på den måde vores sans for livets kosmiske enhed, som ellers er blevet fortrængt i løbet af civilisationsprocessen. Denne enhed fremkaldes gennem indirekte tale i billeder og symboler, som peger tilbage på poesiens oprindelse i en ophøjet sakral sfære, men som til forskel fra andre sproglige diskurser har bibeholdt den konkrete forbindelse til verden. Det lyriske sprog “træder ikke på afstand af verden, men er i den” (Kunert 1991, 11). Mens sproget i den moderne verden falder fra hinan-

den i stadig mindre specialfelter og dermed bliver mere abstrakt, virkningsløst og virkelighedsfjernt, søger “den konkrete navngivning” i poesien “stadig at afspejle totaliteten” (Kunert 1991, 18).

Kunerts refleksioner over digtet og det lyriske sprog er således uadskilleligt forbundet med en bredere kulturkritik. At skrive digte er ikke blot et nødvendigt supplement til den instrumentelle fornufts tunnelsyn, men også en protestform og en modstandshandling, som digteren må tage på sig, uanset hvor udsigtsløst det måtte forekomme. Denne verdens digtere befinder sig i samme situation som de sidste oprindelige folk i Nordamerika, for så vidt som de begge er anakronistiske reminiscenser fra en førmoderne verden, der for længst er blevet tromlet ned af det ubønhørlige fremskridt. Ligesom de oprindelige folk er forbundet med verden i kraft af deres naturopfattelse, er digterne – “Europas sidste indianere” (Kunert 1991, 19) – begavet med en særlig sans for at leve “i pagt med naturens realiteter” (Kunert 1991, 25), og alene heri har de deres berettigelse og funktion.

Selv om Kunert allerede i slutningen af 1950’erne opgav enhver form for utopisk tænkning og ikke siden har troet på litteraturens “pædagogiske mission” (Kunert 1985, 49), holder han altså fast i, at digtet og den særlige lyriske meddelelsesform er forbundet med en særlig etos. Hvor meget denne etos er værd, er en anden sag. Hvis digtet er en Noahs Ark, som Kunert kalder det i sine poetikforelæsninger, kan det “højst [være] i form af en lommeudgave” (Kunert 1985, 26). Digtet kan ikke redde os, men som en flaskepost indeholder det i det mindste et budskab “om vores indre og ydre sindstilstand, en kompetent selvdiagnose, uden terapiens konsekvenser” (Kunert 1985, 26f.).

Tager vi nu tråden op fra *Undervejs til Utopia II* og *Situationsrapport*, gør pessimismen således på ingen måde litteraturen irrelevant. Tværtimod er lyrikken som det mindst korruperede litterære sprog ifølge Kunert det tætteste, vi kommer på en “kompetent selvdiagnose”, der ikke er kontamineret af den instrumentelle fornufts tunnelsyn. Som sådan er det en redningsplanke, om end i lommeformat. Digtet kan give os ren besked om verdens sande tilstand, netop fordi digteren i kraft af det lyriske sprog har en privilegeret adgang til “naturens realiteter”. Når Kunerts digtning i så høj grad kredser om menneskets fremmedgørelse over for natur og verden, har det altså sine grunde. Vi har fjernet os mere og mere fra den verden, vi bebor, og det måske bedste bevis på det er, at vi slet ikke forstår den situation, vi befinder os i. “Siden antikken har vi indrettet os i ødelæggelsen, i landskabsruiner og beskadiget natur” (Kunert 2004, 332), hedder det i en titelløs optegnelse fra 2000, der ikke står tilbage for Adornos og Horkheimers kulsorte civilisationsdiagnose i *Oplysningens dialektik* (1944/47). Men hvor vores forfædre til en vis grad stadig var i stand til at forudse og begrænse følgerne af ødelæggelserne, er de menneskeskabte katastrofer, der nu truer os, globale af omfang, og de lader sig hverken forudsige eller inddæmme. Det har vi bare ikke forstået. I en ligeledes titelløs optegnelse fra 1994 formulerer Kunert det på følgende måde: “Den nærmest autosuggestivt fremførte formel: ‘Menneskeheden har indtil nu overlevet alle katastrofer’ vidner kun om en bundløs enfoldighed. [...] Herved ignoreres det, at alle hidtidige verdensundergange blot var regionale begivenheder; at det verdensomspændende ved faren ikke bliver synligt fra dette kirketårnsperspektiv” (Kunert 2004, 329).

Det er dette kirketårnsperspektiv, Kunert forsøger at supplere med et planetarisk blik, selv om han naturligvis godt er klar over, at det uundgåeligt må blive mere spekulativt end erfaringsbaseret. Det er et “fremmed, fremmedgørende blik”, der – hedder det i en optegnelse fra 1991 – allerede tidligt optog og beskæftigede ham, og som han er vendt tilbage til igen og igen, fordi det “at kunne se bort fra sin egen art som *humanum*” paradoksalt nok samtidig kan fremkalde mere klarhed om vores situation “end den sædvanlige belysning”, vi ser os selv i (Kunert 2004, 327).

Kunerts planetariske blik er således tæt forbundet med både hans poetik og kulturkritik i flere henseender. Især tre aspekter skal fremhæves her. Det planetariske blik er for det første en konsekvens af den særlige etos, der følger af det lyriske sprogs evne til at give os en “kompetent selvdiagnose”. På et tidspunkt i historien, hvor ødelæggelsernes omfang for længst er vokset til det globale, er det kun naturligt, at digteren så vidt muligt følger med og rekaleribrerer sit blik. Det gør ikke det traditionelle centrallysiske blik fra kirketårnet irrelevant eller trivielt, men det supplerer og komplementerer det. Det planetariske blik er for det andet nært knyttet til rumfartsteknologien, for så vidt som det låner satellitøjets eksterne iagttagerposition til at se Jorden udefra. Kun ved at fjerne sig fra Jorden kan man se den i total. Trods sin dybe skepsis over for rumfartsteknologien og den teknologiske udvikling i almindelighed er Kunert altså samtidig så fascineret af dens muligheder, at han benytter den i sin digtning. Endelig er det for det tredje et stereoskopisk blik, der er informeret af både myte og videnskab, af digtningens magiske evne til at genforene os med verden og “naturens realiteter” og at bevidstheden om, at vi uden for vores egen planet er en lige gyldig plet i et uendeligt univers, og at ingen vil begræde menneskehedens bortgang. Alle tre aspekter udfoldes i de følgende tre nedslag fra henholdsvis det tidlige, det mellemste og det sene forfatterskab.¹⁰

III

Det første nedslag er digtsamlingen *Erinnerung an einen Planeten* (Erindring om en planet, 1963), som var Kunerts første udgivelse på et vesttysk forlag. Samlingen består af forfatterens eget udvalg af digte fra de foregående 15 år, og allerede titlen er symptomatisk for hans optagethed af det planetariske perspektiv. Samlingen rummer en række digte, der er inspireret af rumfarten, deriblandt “Explorer”, “Leika” og “Gagarin”. Den realhistoriske baggrund er selvfølgelig den igangværende “systemkonkurrence om verdensherredømmet” mellem USSR og USA (Sachs, 10), der blev fulgt med tilbageholdt åndedræt på begge sider af jerntæppet. Da det i 1957 lykkedes Sovjetunionen at sende den første satellit i kredsløb om Jorden, udløste det et regulært chok i den vestlige verden, og især i den amerikanske offentlighed blev denne triumf for sovjetisk rumteknologi set som et “varsel om det truende nederlag i kampen om verdenslederskabet” (ibid.), der blot rykkede endnu tættere på, da russerne fire år senere sendte det første menneske i kredsløb om Jorden.

I Kunerts digte hører vi imidlertid intet om dette storpolitiske drama. Hvad der først og fremmest optager Kunert, er det blik på Jorden, som rumrejsen har muliggjort, og for dette blik spiller Den Kolde Krigs våbenkapløb og interessekonflikter ingen som helst rolle. I digtet “Gagarin” er det eneste, den første mand i rummet

kan se fra sin udkigspost, en kugle: “En ubegribelig kugle kaldte han [Gagarin] nu hjem [...]. Under hans tilbagevenden til planeten / blev det klart for ham: Jorden er kun én”¹¹ At Jorden for Gagarin fremstår som “kun én”, kan umiddelbart lyde som et fattigt udbytte af en rummission, men i Kunerts digte fra denne periode er rækkevidden af denne erkendelse ikke desto mindre enorm. Enhver, der ser planeten udefra, ved nemlig også, hvordan det er fat med menneskeheden. Set fra Gagarins eksterne iagttagersposition i rummet er Jorden en unik og udelelig kugle, en lysende lille ø midt i det sorte, uendelige rum og det eneste sted i universet, som mennesker bebor, kort sagt: et hjem.

Jordens kugleform er også af central betydning i digtet “Leika”, hvis titel refererer til Sputnik 2-missionen i 1957. Til forskel fra Sputnik 1-missionen fra samme år havde Sputnik 2 også et levende væsen med ombord, hunden Laika, som døde få timer efter opsendelsen. Digtet lyder i sin helhed som følger:

“ Leika

I en kugle af metal,
Det bedste, vi ejer,
Flyver dag efter dag en død hund
Rundt om vores Jord
Som advarsel om,
At sådan kunne engang,
Lastet med en død menneskehed,
Planeten Jorden,
Den bedste, vi ejer,
År efter år kredse om Solen.¹²

Hvor Kunert i “Gagarin” kunne låne astronautens blik til at iagttage Jorden med, må han i “Leika” nøjes med at forestille sig, hvordan satellitten, kuglen af metal, kredser omkring Jorden med en død hund som eneste passager. Det særlige ved digtet, som kommer endnu tydeligere til udtryk på tysk, er selvfølgelig paralleliteten mellem dette første billede af den lille kugle, der er i kredsløb om den store kugle Solen, og det andet billede, hvor Jordkuglen kredser om Solen med en død menneskehed. I det første kredsløb er mennesket stadig universets centrum, der er i stand til at opsende satellitter fremstillet af prima metal. At hunden Leika må dø for det, synes knap værd at nævne. I det andet kredsløb er situationen derimod en ganske anden, og her kommer også hunden til sin ret som første led i en uhyggelig sammenligning. Det er det foruroligende billede af Jorden og menneskeheden, der forholder sig til Solen som satellitten med den døde hund til Jorden. Til perspektivforskydningen hører også en temporal forskydning. Hvor tiden i det første menneskeskabte kredsløb skal tælles i dage, er der i det andet kredsløb tale om år.

Ligesom “Gagarin” fortæller digtet os i en vis forstand noget, vi godt vidste i forvejen, nemlig at Jorden er en kugle, som svæver i rummet, og at menneskehedens skæbne er bundet til Jordkloden. “Planeten Jorden / den bedste, vi ejer” udtrykker det samme som “Jorden er kun én”: Uden Jorden findes der heller ingen menneske-

hed. Men “Leika” minder os samtidig om, at det er Jorden, der som en lille satellit kredser om Solen, og ikke omvendt. Heller ikke det, er som bekendt nogen ny viden. Alligevel bryder de færreste af os om at tænke på, at Jorden ikke er universets centrum. Kunerts digt tvinger os til at tænke tanken til ende ved hjælp af en anskuelig parallel, der samtidig tjener som advarsel: Zoomer vi bare en lille bitte smule ud fra vores egen planet, forstår vi, at vi er lige så ubetydelige som Leika, og at det meget vel kan gå med menneskeheden som med hunden i satellitten. Hvad kan vi da gøre for at undgå samme skæbne som Leika? Det siger digtet ikke noget om, men det forekommer oplagt at læse det i forlængelse af “Gagarin”, hvis titelperson først ude fra sin position i rummet forstår, at denne ufattelige kugle, vi bebor, er vores “hjem”, dvs. noget, vi bør have en fælles interesse i at passe på.

“Leika” gør umiddelbart ikke meget væsen af sig. Det siger ikke så lidt om Kunerts stilistiske mesterskab, for digtet er i virkeligheden uhyre kunstfærdigt. Den centrale figur i digtet er som allerede nævnt kugleformen, og faktisk vrir det med kugler og cirkler, når man først har fået øje på dem. Først og fremmest er der selvfølgelig satellitten, Jorden og Solen, som tilsammen danner de to parallelle kredsløb, der begge mimer eller gentager kuglens form. Umiddelbart er der ingen sammenhæng mellem disse to kredsløb, bortset fra at Jordkloden indgår i dem begge, først som den store kugle, dernæst som den lille. At de kommer til at hænge sammen og spejle hinanden, skyldes alene digteren, der for et øjeblik bringer dem sammen og dermed genskaber den tabte forbindelse mellem mikro- og makrokosmos i det lyriske sprog. Men den måske mest imponerende kugle i digtet er den cirkelbevægelse, som digtet selv fremstiller. “Leika” har nemlig form af en vertikal kiasme, som gentager den samme figur på begge niveauer i en kuglelignende bevægelse – fra satellitten af det bedste metal til Jorden som den bedste, vi ejer. Her er den kosmiske enhed så at sige i et splitsekund genoprettet i en cirkulær bevægelse, om end naturligvis kun i lommeformat.¹³

IV

Det andet nedslag stammer fra digtsamlingen *Stilleben* (1983), der hører hjemme i den midterste del af forfatterskabet. Tyve år efter *Erindring om en planet* er rumfarten fortsat et vigtigt anliggende for Kunert, men hans behandling af emnet synes endnu mere kuldslået og illusionsløst end tidligere. Et eksempel er følgende digt:

“ Ved opsendelsen af “Columbia”

Basiliskhærenes stirrende blik
 før hver opstigning i den sorte sfære:
 Afventer lige gyldigt de samme ord
 fra skikkelserne i den trange færges:
 Uanset hvad – om det nu er fra deres fjerne sted
 eller fra deres søvns dødelige tyngde –
 de giver fra sig af verbal tomhed:
 Som et mål har det aldrig været:
 Således at ligne guder. Uden spor af deres væsen.¹⁴

Digtets titel refererer til opsendelsen af rumfærgen Columbia på tyveårsdagen for Gagarins rumflyvning i 1981, men bortset fra det er der intet i dette digt, der minder om det melankolske og længselsfulde blik, Kunert lod Gagarin omfatte Jorden med i "Gagarin". Tyve år efter Vostok 1-missionen er læren fra den første bemandede rumrejse tilsyneladende for længst glemt. Tilbage er kun "basiliskhærenes stirrende blik", der ifølge mytologien ganske vist er dræbende, men som her snarere ledsages af en total desinteresse. Rumrejserne er blevet til trivial rutine, et tomt ritual, der intet formål tjener, og som helt sikkert ikke bringer os tættere på menneskenes gamle drøm om at "ligne guder". Det efterfølgende digt i samlingen er ikke mindre illusionsløst:

“ Befrielse

Dværge
 pakket ind i skinnende folie
 har sprængt Ptolemæus' kuppel
 i luften: Vi vaklede
 under slagene af guddommelige
 brudstykker.
 Hinsides det himmelske toppunkt
 de høje beboere
 faldt til jorden som vores ligemænd. Og
 slagtere kastede sig over
 Dyrekredsen.
 Alle visdommens syv skåle udgød
 deres indhold i kloaksystemet. Vi
 er befriet hed det
 fra det gamle kosmos' fangehul
 og kardansk ophængt
 i et endegyldigt univers
 og bestemt til den øjeblikkelige
 dødelighed.¹⁵

"Befrielse" adskiller sig på flere punkter fra de foregående digte. Det er både længere, mere komplekst og abstrakt, og det samler sig ikke lige så ubesværet til ét billede som de øvrige digte. Desuden gør det brug af flere forskellige registre, og det forekommer ikke umiddelbart indlysende, hvordan de umage motiver og topoi forholder sig til hinanden. Endelig adskiller det sig fra de øvrige digte ved ikke at referere til nogen konkret begivenhed i samtiden. Det billede af rumfarten, vi præsenteres for her, tager ikke afsæt i en faktisk begivenhed som opsendelsen af Sputnik eller Columbia, og der er heller ingen Gagarin eller Leika til at tage os med ud i rummet. Digtet begynder i stedet med et fuldstændig bizart billede: "Dværge / pakket ind i skinnende folie / har sprængt Ptolemæus' kuppel / i luften". Er man først sporet ind på rumfartstematikken, er det ikke svært at afkode, at det er det ikoniske billede af astronauter iført rumdragter, der har stået model til disse dværge. Meget længere fra heltedyrkelsen og det ophøjede ceremoniel, der normalt omgærdet astronau-

terne og opsendelsen af bemandede rumfærger, kan man næsten ikke komme. Ikke engang de blændende flotte rumdragter får de lov til at beholde i fred: "pakket ind i skinnende folie" som en madpakke. Så kan det næsten ikke blive mere uværdigt.

Som man hurtigt forstår, er det imidlertid ikke rumfarten eller astronauterne, der er i centrum her. Digtet bruger billedet af astronauterne til at sige noget generelt om menneskets plads i universet. Det handler om verdensbilleder før og nu, og digtets "vi" står for hele menneskeheden. Begge dele bliver tydeligt i anden del af citatet, der med henvisningen til Ptolemæus – den græske astronom fra ca. 150 e.Kr., der fuldendte antikkens matematiske astronomi og har lagt navn til det ptolemæiske verdensbillede – placerer de groteske gnomlignende væsener i et verdenshistorisk moment. Bortsprængningen af kuplen markerer overgangen fra det geocentriske (eller ptolemæiske) til det heliocentriske (eller kopernikanske) verdensbillede, der her nærmest konvergerer med menneskets "erobring" af verdensrummet. At denne "erobring" foretages af dværge, understreger naturligvis det futile i forehavendet. I Kunerts "fremmede, fremmedgørende blik", der ligesom satellitøjet iagttager menneskeheden fra en ekstern position ude i rummet, forekommer menneskets aktiviteter på Jorden fuldkommen meningsløse. Men helt uden betydning er de alligevel ikke. Som den intime forbindelse mellem rumfarten og etableringen af et nyt verdensbillede indikerer, har de nemlig omsider givet os syn for sagn: Først med rumfartens bortsprængning af kuplen forstår vi, at Kopernikus og Galilei havde ret.

Så vidt er der tale om en variation over temaet fra "Leika" og "Gagarin", om end i en mere fabulerende og billedrig form. Men hvor de to tidligere digte så at sige lader det blive ved erkendelsen af Jorden som menneskehedens hjem i et mørkt og uendeligt univers, tager det egentlige drama i "Befrielse" først sin begyndelse, *efter* at kuplen er sprængt bort. Digtet præsenterer os nu i en række mere eller mindre sammenhængende billeder for de tvetydige konsekvenser af den befrielse, som bortsprængningen af kuplen symboliserer.

Kunert konfronterer os med et af de spørgsmål, filosoffer og teologer har diskuteret intenst i de sidste fem hundrede år eller længere: Hvordan indretter vi os i en gudløs verden, og hvad sætter vi i stedet for troen på noget, der er større end os selv? Kan vi overhovedet leve uden tro? Hvad er konsekvenserne af den befrielse, digtet taler om? Væk er guderne, vi stadig troede på, mens vi levede i det ptolemæiske "fængsel", dvs. dengang vi ikke havde nogen adgang til det, som lå hinsides kuplens "himmelske toppunkt". Nu ved vi, at de bare var som os, at de var et produkt af vores egen fantasi. Det er en historie, der kan fortælles på mange måder, med positivt såvel som negativt fortegn. En berømt version er Kants oplysningsmanifest *Hvad er oplysning?* (1784), der definerer oplysning som menneskets udgang af dets selvforskyldte umyndighed. Sådan kan dværgenes bortsprængning af kuplen også forstås. Vi er ikke længere underkastet guder, vi er blevet myndige, vi kan selv. Men det er netop kun én version af historien. For med befrielsen har vi også mistet alt det, vi har indrettet vores tilværelse efter i årtusinder, og som har givet vores liv mening og fylde. Stjernebillederne er ikke længere kosmiske pejlemærker, men tomme tegn, der ingenting betyder og intet siger om vores skæbne. Digtet viser det ved at lade slagtere kaste sig råt og pietetsløst over stjernebæltet Dyrekredsen og ved at tømme indholdet af "visdommens syv skåle" (Johannesevangeliet, 15-16) ned i

kloakkerne. At menneskets emancipation fra tidligere tiders mytopoetiske verden fremstilles i billeder af brutal dyremishandling og miljøsvineri, er helt sikkert ikke tilfældigt: Som "skabelsens krone" (Kunert 2004, 332) kan vi gøre, som det passer os, vi står ikke længere til ansvar for nogen eller noget. Det er så at sige resultatet af, at vi er oplyste og har gennemskuet naturens og universets love. Paradoksalt nok ser vi derfor heller ingen grund til at fastholde idéen om et uendeligt univers. Uendeligt betyder jo, at noget ikke er kortlagt eller forstået til fulde, at det per definition ikke kan forstås og kortlægges i sin helhed. Men i kraft af vores almagt og evne til at gennemskue alt, er universet for os mennesker naturligvis "endegyldigt", nemlig endegyldigt forklaret og forstået.

Dermed er vi nået frem til digtets centrale spørgsmål: Hvad er befrielsen *fra* en befrielse *til*? Digtets svar lyder, at det paradoksalt nok er en befrielse til en videnskabelig rationalitet, som efterlader os i et "kardansk ophængt" univers. Man behøver ikke at være matematiker eller ingeniør for at forstå meningen med dette billede. "Kardansk ophængt" er den tekniske betegnelse for noget ophængt, der forbliver vandret uafhængigt af ophængets bevægelser, og står her for et helt igennem reduktivt teknisk verdensbillede. Hvis det er det, vi har befriet os til ved at slå hul i kuplen, er resultatet altså det stik modsatte af det, vi forestillede os, da vi gik i gang med vores ødelæggelsesværk. Opdagelsen af det uendelige rum har ikke ført til nogen frisættelse, ja, det har end ikke udvidet vores horisont. Med befrielsen fra det ptolemæiske fængsel er vores verden tværtimod skrumpet endnu mere ind, og det eneste, vi har fået i stedet for troen på et liv hinsides døden eller vores indfældning i den store kosmiske sammenhæng, er visheden om, at vi – set fra verdensrummet, målt i planetarisk tid – kun er her i et kort, betydningsløst øjeblik. Vi erstattede guderne med os selv og dømte os dermed til den "øjeblikkelige dødelighed".¹⁶

V

Tredje og sidste nedslag stammer fra *Fortgesetztes Vermächtnis* (Løbende testamente, 2014), som bl.a. udmærker sig ved, at alle digtene er dateret og bringes i kronologisk orden. Samlingen har derfor karakter af en lyrisk dagbog, og som sådan dækker den en periode på omkring ti år. Det første digt er skrevet i marts 2003, det sidste i juli 2013. Det digt, der skal omtales her, er dateret 17. februar 2009 og lyder i sin helhed:

“ En virkelighed

Et kig gennem teleskopet
og du ved tilstrækkeligt. Derude
er også du udenfor
for ingen som dig. Mørk materie,
ubekymret substans, skjult
i kød. Nogle gange udbrud, dødelig
for den ene eller den anden eller så mange.
Da vi stadig var romantikere,
levede vi i det indre af et

dugget spejl. Nu,
hvor vi ser os selv, udenfor og
indeni, finder vi på planeten
den ørken, som vi
kun kender for godt.¹⁷

Ligesom Columbia-digtet lægger teksten ud med at kaste et blik op i rummet, om end det denne gang ikke sker per stedfortræder, men foretages af den iagttagende selv, der benytter sig af en kunstig protese i form af et teleskop. Umiddelbart er der ingen rumfart i dette digt, men teleskopet fungerer i en vis forstand som et satellitøj i lommeformat, for det kunstigt forlængede blik udløser straks en vished, der minder ikke så lidt om den, vi allerede er stødt på i de foregående digte: Der, hvor teleskopblikket rettes hen, er mennesket alene.¹⁸ Teleskopblikket er med andre ord informeret af satellitøj. Visheden om, at vi er alene i universet, følges straks efter op af en refleksion, der så at sige foregår, mens den iagttagendes bevidsthed stadig befinder sig for enden af teleskopet. Men er den fremmedgørende afstand den samme, er blikretningen til gengæld vendt om. Set ude fra denne forestillede position i rummet er mennesket intet andet end en klump kød af mørk materie og tankeløs substans, der har haft en katastrofal indvirkning på Jorden, ofte med dødelig udgang for artsfæller og mange andre skabninger.

I anden del af digtet vender blikket så at sige tilbage til Jorden eller erstattes af et andet blik, som betragter mennesket historisk. Om begrebet "romantik" her sigter til en specifik epoke, eller om det bruges om et større afsnit af menneskehedshistorien, der går forud for det moderne, er ikke afgørende. Vigtigt er derimod, at der tales om et før og et nu, og at mennesket før, da "vi stadig var romantikere", levede "i det indre af et / dugget spejl". Selv om billedet er et ganske andet end det, vi mødte i "Befrielse", synes der at være en vis forbindelse mellem de to digtes modstilling af to tidsaldre.

Spejlet benyttes som bekendt ofte som symbol på narcissisme, og det er nok også tilfældet her. Det understreges yderligere af, at romantikerne ikke blot spejler sig, men så at sige lever i spejlet. De er kort sagt fanger i deres egen verden, og de ved det ikke selv. I en scene i et af den tyske romantiks hovedværker, E.T.A. Hoffmanns fortælling *Den gyldne skål* (1814), er et par filistrøse studenter blevet fanget i en flaske af en heks, men de er så fantasiforladte, at de ikke forstår deres situation og tværtimod tror, at de er frie og lever i den bedste af alle verdener. Det må omtrent svare til at leve i det indre af et dugget spejl.

Spejlmotivet kan imidlertid også henvise til førmoderne kosmologi, hvor det ofte har fungeret som forbindelsesleddet mellem mikro- og makrokosmos. Når Kunert benytter sig af spejlmetaforen, er det formentlig nok så meget denne neoplatoniske forestilling, han refererer til. Men digtets pointe er selvfølgelig den modsatte, for spejlet er jo dugget, man ser intet i det, ikke engang sig selv. Dengang vi var romantikere, levede vi med andre ord i en illusion. Men det var en saliggørende illusion, for vi vidste ikke bedre, vi var som studenterne i Hoffmanns fortælling. Vi troede, at vi var frie, at vi levede i den bedste af alle verdener, at vores narcissistiske oplevelse af verden var identisk med eller spejlede verdensbygningens totalitet. I dag, hvor vi er i stand til at se os selv både indefra og udefra, ved vi bedre. Først nu er vi i stand

til at gennemskue romantikkens illusion om mennesket, fordi vi kan se os selv, som vi i virkeligheden er. At vi kan se os selv “indeni”, må være den moderne pendant til romantikerens “duggede spejl”. Set indefra, gennem illusionsløse moderne briller som fx Freuds, er der intet som helst ophøjet ved mennesket, som ikke er andet end et bundt drifter holdt sammen af kød, brusk og knogler, ekstremt farligt for sig selv og sine omgivelser. Bedre bliver det ikke, når vi iagttager os selv udefra. Set gennem satellitøjet eller teleskopet viser Jorden sig nemlig at være et goldt ørkenlandskab, som minder os om vores egen natur eller unatur. Vi spejler med andre ord stadig det store i det små, men ikke som romantikerne i et dugget spejl. Det spejl, vi nu har fået adgang til, tildækker ikke noget, men viser os illusionsløst billedet af en udplyndret, ødelagt planet.

VI

Samlet set peger de tre nedslag således på et bemærkelsesværdigt stabilt motiv og tema i Günter Kunerts lyrik, der fra starten af 1960'erne til langt op i 2010'erne udforsker menneskets stilling i kosmos i rumfartens tidsalder. Gennemgående for de her behandlede digte, som vel at mærke ikke står alene, er deres paradoksale forhold til rumfartsteknologien, der på den ene side er af afgørende betydning for udviklingen af Kunerts planetariske blik, men på den anden side konsekvent fremstilles som endnu et eksempel på menneskets manglende forståelse for sin egen situation. Anderledes sagt udnytter han teknologien som instrument og erkendelsesredskab til at udstille det vanvittige i selvsamme teknologi, uanset om den nu stilles i krigens eller videnskabens tjeneste eller skal bane vejen for en fremtidig kolonisering af fremmede planeter, når vores egen planet engang er blevet ubeboelig. Dermed er vi tilbage ved den “kopernikanske revolution af blikket”, som ifølge Sloterdijk fulgte i kølvandet på satellitoptikken fra slutningen af 1950'erne, og som Kunert formentlig er en af de første til at forstå betydningen af. Hvad det planetariske blik nemlig først og fremmest viser os, er, at menneskeheden skæbne er uløseligt bundet til denne enestående og “ubegribelige kugle”, der svæver rundt i et uendeligt og mørkt verdensrum.

Spørgsmålet er da, hvilken betydning og værdi denne erkendelse har for os? Svaret afhænger af øjet, der ser. For Sloterdijk realiserede satellitøjet teknisk set det urgamle fantasme om det guddommelige blik, der ser ned på os fra stor højde. Denne tanke har han siden genoptaget og videreudviklet i en interessant lille tekst om rumstationens filosofi. Ifølge Sloterdijk er rumfartsteknologien hidtil blevet forstået i forlængelse af den klassiske teknikfilosofis *extension of man*-paradigme, inden for hvilket al teknologi betragtes som “organproteser” og kunstige ekstremiteter, der optimerer og udvider menneskets sensoriske og kinetiske aktionsradius (Sloterdijk 2016, 177f.). Men ret beset er det ikke det centrale ved rumfarten, hævder han. Rumfartens egentlige potentiale består snarere i at skabe kunstige øer i rummet, hvor mennesker kan opholde sig i kortere eller længere tid ad gangen. Hvilken betydning det potentielt kan få for fremtidens mennesker, bliver for alvor klart, når man betænker, at alle højere kulturer altid har påberåbt sig og navigeret efter “en ekstern iagttagerintelligens, der er i stand til at begribe alle livsprocesser synkront”

(Sloterdijk 2016, 182). Denne iagttagerposition er traditionelt blevet kaldt for gud, men i takt med at religionen mister sin betydning, er der brug for en ny autoritet, der kan overtage det guddommelige funktioner. Det er her, rumstationerne kommer ind i billedet som mulig løsning på det presserende problem, som bortfaldet af guddommens eksterne iagttagerposition har skabt. Hvis vi skal gøre os noget som helst håb om at udvikle en global samvittighed, er det nemlig afgørende, at det lykkes os at skabe en excentrisk iagttagerposition, hvis autoritet er stærk nok til at kunne danne modvægt til “de lokale interessers egocentrisme” (Sloterdijk 2016, 183). Ved hjælp af rumstationerne overtager mennesket altså selv den funktion, som tidligere blev varetaget af det guddommelige, det træder så at sige ud af det guddommelige skygge eller – for endnu en gang at ulejlige Kant – ud af dets selv-forskyldte umyndighed, men kun for at genskabe korrespondancen mellem den eksterne iagttagerintelligens og de iagttagede intelligenser i en ny form:

“Dermed får rumfarten en betydning, som kun kan sammenlignes med det drama, der udspillede sig, da guderne for tre eller fire tusinde år siden dukkede op i de første regionale imperier.

Den globale tidsalders mennesker kigger igen op på nattehimlen. Men de tror ikke kun, at de bliver iagttaget, de ved det også, og idet de tager denne viden alvorligt, bliver de i stand til at handle, sådan som deres samvittighed kræver det af dem. De billeder, som vores stærke iagttager sender til os, taler et klart sprog. De taler til samvittigheden, til fordel for Jorden. Men de samvittighedsløse skal vide, at man ser deres samvittighedsløshed allerede ude fra verdensrummet. Det ville være forkert at fortie, at disse billeder vil kunne fremlægges som belastende bevismateriale i en retssag mod dem, der stadig ikke vil vide af noget. (Sloterdijk 2016, 183f.)

Hvad Kunert ville have ment om Sloterdijks optimisme, kan man næsten gætte sig til. Holder vi os til de tre nedslag, der har været diskuteret her, står det i hvert fald klart, at Kunert ikke nærrede nogen som helst tillid til, at mennesket kan forvalte den befrielse fra det ptolemæiske univers, som fuldbyrdedes med rumfarten, ja, faktisk synes han med tiden kun at blive mere og mere pessimistisk på menneskehedens vegne. Hvor man i de tidlige digte med lidt god vilje stadig kan spore et lille håb om, at den kopernikanske revolution af blikket vil få mennesket til at besinde sig på Jorden som hjem, leder man forgæves efter trøst i de senere digte, der har opgivet enhver tro på, at rumfarten vil kunne føre noget som helst positivt med sig.

I det omfang der er håb og trøst at finde hos Kunert, knytter det sig alene til det lyriske sprogs evne til i indirekte tale og billeder at vise os, hvem vi er, give os en “kompetent selvdiagnose” og måske for et øjeblik genforene os med den store fortælling i form af “naturens realiteter” eller en større kosmisk sammenhæng. Denne tiltro til litteraturen og lyrikken i særdeleshed kan man også finde reminiscenser af i de sene digte, men om den er i stand til at skænke trøst, er nok mere tvivlsomt. I hvert fald er det billede af Jorden, der fremkaldes i et digt som *En virkelighed*, ikke et sted, der umiddelbart indbyder til, at man kalder det for hjem. Katastrofen er så at sige indtruffet. Jorden fremstår ikke længere som en blå planet, men som en ørken, og vi kender den kun alt for godt, for den er sindbilledet på vores eget indre.

Noter

- * Ovenstående er en fuldstændig gennemskrevet og revideret udgave af min artikel “Der planetarische Blick der Poesie: Zur Konstituierung der Erde in Günter Kunerts lyrischem Werk”, i Gabriele Dürbeck, Christine Kanz og Ralf Zschachlitz (udg.): *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag: Frankfurt a/M 2018, s. 131-149.
- 1 Alle citater er oversat af artiklens forfatter.
 - 2 Det er ikke uinteressant, at Lovelock kalder sin vision for “Gaia”, som både er det græske ord for “jord” og ifølge Hesiod er den første guddom, opstået af Chaos. I græsk religion var Moder Jord og hendes elsker kernen i forestillingen om det altbefrugtende “hellige bryllup” (Tortzen, Chr. Gorm: “Gaia – i græsk mytologi og religion” i Den Store Danske på lex.dk. Hentet 6. september 2023 fra https://denstoredanske.lex.dk/Gaia_-_i_gr%C3%A6sk_mytologi_og_religion). Lovelock blev efter eget udsagn inspireret til navnet af sin gode ven, forfatteren William Golding (Sachs, 31). Selv i rumfartens tidsalder er videnskaben henvist til mytologiens billedskabende kraft.
 - 3 I sin globalhistorie betegner Radkau af samme grund perioden efter 1970 som “økologiens æra”. En dansk introduktion til Radkaus værk findes i Paulsen (2011).
 - 4 I en posthumt udgivet erindringsskitse fra 1982, som netop er offentliggjort, beskriver Kunert indgående sin situation i DDR efter Biermanns udvisning (Kunert 2023, 587ff.).
 - 5 En betydelig del af sekundærlitteraturen om forfatterskabet fokuserer forståeligt nok på de teknologikritiske og apokalyptiske aspekter, jf. Elke (1995, 1998), Hinderer (1992, 1993), Puknus og Benoit.
 - 6 “Unterwegs nach Utopia II // Auf der Flucht / vor dem Beton / geht es zu / wie im Märchen: Wo du / auch ankommst / er erwartet dich / grau und gründlich // Auf der Flucht findest du / vielleicht / einen grünen Fleck / am Ende / und stürzest selig / in die Halme / aus gefärbtem Glas” (Kunert 1977, 76).
 - 7 Det bør retfærdigvis siges, at Bjørnvigs samlinger af miljødigte ikke kun indeholder protestdigte, jf. Paulsen (2018).
 - 8 “Wir sitzen / im schwarzen Licht / essen Gift trinken Säure / wir denken wir leben / und verschieben die Folgen / auf Morgen / wo wieder mehr möglich ist / und noch mehr unmöglich [...]” (Kunert 1977, 40).
 - 9 Diskussioner af Kunerts poetik findes i Hüppauf, Hinderer (1995), Allkemper og Hinze.
 - 10 Pladsen tillader ikke en diskussion af den overordnede udvikling i Kunerts forfatterskab eller en løbende litteraturhistorisk kontekstualisering. Hensigten med de følgende nedslag er først og fremmest at vise motivets centrale placering og stabilitet på tværs af Kunerts værk.
 - 11 “Eine unfaßbare Kugel nannte er nun Heimat [...] // Während seiner Rückkehr zum Planeten / Ward ihm klar: Die Erde ist nur eins” (Kunert 1980, 68).
 - 12 “Leika // In einer Kugel aus Metall, / Dem besten, das wir besitzen, / Fliegt Tag für Tag ein toter Hund / Um unsre Erde / Als Warnung, / Daß so einmal kreisen könnte / Jahr für Jahr um die Sonne, / Beladen mit einer toten Menschheit, / Der Planet Erde, / Der beste, den wir besitzen” (Kunert 1980, 60).
 - 13 Forskellen på tysk og dansk syntaks gør det desværre umuligt at gengive denne parallelitet med en tilsvarende effekt på dansk. I den tyske version er de to første og de to sidste verselinjer fuldstændig parallelle, svarende til en falsk kiasme, den såkaldte piasme (abab), hvorved digtet i én og samme bevægelse lader det lille og det store kredsløb spejle hinanden og understreger sin egen cykliske eller cirkulære form.
 - 14 “Zum Start der ‘Columbia’ // Der starre Blick der Basiliskenheere / vor jedem Aufstieg in die

- schwarze Sphäre: / Gleichgültig harrend auf die gleichen Worte / von den Gestalten in der engen Fähr: / Was immer – ob von ihrem fernen Orte / ob nur aus ihres Schlafes Todesschwere – / sie von sich geben an verbaler Leere: / Das als ein Ziel ist nie gewesen: / So Göttern gleichen. Ohne Spur von deren Wesen” (Kunert 1992, 61).
- 15 “Befreiung // Zwerge / in glänzende Folie gewickelt / haben die Kuppel des Ptolemäus / gesprengt: Wir schwankten / unter dem Anprall von göttlichen / Bruchteilen. / Jenseits des himmlischen Scheitelpunktes / die hohen Bewohner / fielen als Unsresgleichen zu Boden. Und / über den Tierkreis machten / Metzger sich her. / Alle sieben Schalen der Weisheit vergossen / in die Kanalisation ihren Inhalt. Wir / seien befreit hieß es / aus dem Kerker des alten Kosmos / und in einem endgültigen Universum / kardanisch aufgehängt / und zur alsbaldigen Sterblichkeit / bestimmt” (Kunert 1992, 62).
- 16 En lignende pointe findes allerede i *Galileis Enkel* (Galileis børnebørn) fra 1974: “Med neglene / sønderriver de deres ansigter / indtil de ikke længere har noget og råber: / Vores blod er vand. / Jorden er en flad skive. / Der findes guder. / Vi tog fejl.” (“Mit den Nägeln / zerreißen sie sich die Gesichter / bis sie keins mehr haben und rufen: / Unser Blut ist Wasser. / Die Erde ist eine flache Scheibe. / Es gibt Götter. / Wir haben uns geirrt”) (Kunert 1974, 59). Selv om miseren her er mindre entydig, refererer den til samme begivenhed, befrielsen fra det geocentriske verdensbillede fangehul, som blev indledt af Kopernikus og videreført af Galilei.
- 17 “Eine Wirklichkeit // Ein Blick durch das Fernrohr / und du weißt genug. Da draußen / bist auch du draußen / für keinen wie dich. Dunkle Materie, / bedenkenlose Substanz, in Fleisch / verborgen. Manchmal Ausbrüche, tödlich / für den oder jenen oder so viele. / Als wir noch Romantiker waren, / lebten wir im Innern eines / beschlagenen Spiegels. Jetzt, / da wir uns sehen, draußen und / drinnen, finden wir auf den Planeten / jene Wüste, die wir / nur zu gut kennen” (Kunert 2014, 37).
- 18 Det er tydeligere på tysk, hvor “Da draußen” korrelerer med “du draußen”. Dette ordspil kan ikke umiddelbart gengives på dansk, hvor forbindelsen “Da draußen” betyder “derude”, mens “du draußen” kan betyde “[derude] er også du ude” eller “du er også udenfor”. På tysk svinger begge betydninger med. “Draußen” forekommer en tredje gang i digtet, hvor det fungerer som modsætning til “drinnen” (“indeni” eller “indenfor”) og af samme grund oversættes til “udenfor”. “Draußen” er altså det centrale betydningsbærende ord i digtet.

Litteratur

- Allkemper, Allo (1992): “Nur Zeichen’. Kommentare zu Günter Kunerts Frankfurter Poetik-Vorlesungen”, i Manfred Durzak Helmut Steinecke (red.): *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*, München: Carl Hanser Verlag, s. 119-146.
- Benoit, Martine (2020): “On avance, mais pour aller où?” – la pensée environnementale de Günter Kunert”, i *Revue d’Allemagne et des pays de langue allemande* 52/1, s. 129-143.
- Culler, Jonathan (2001): “Apostrophe”, i *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge, s. 149-171.
- Heise, Ursula (2008): *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Oxford: Oxford University Press.
- Hinderer, Walter (1995): “Den Dichtern geht es wie dem Araukaner’: Anmerkungen zu Günter Kunerts Poetik”, i Manfred Durzak og Helmut Steinecke (red.): *Kunert-Werkstatt. Materialien und Stu-*

dien Günter Kunerts literarischem Werk, Bielefeld: Aisthesis, s. 153-168.

Hinderer, Walter (1993): "Arbeit an der Gegenwart. Apokalyptische Signale in Günter Kunerts Lyrik von 1966-1990", i Lothar Jordan og Winfried Woesler (red.): *Lyriker Treffen Münster. Gedichte und Aufsätze 1987 – 1989 – 1991*, Bielefeld: Aisthesis, s. 456-477.

Hinderer, Walter (1992): "'Schaffen heißt: seinem Schicksal Gestalt geben'. Apokalyptische Aspekte in Günter Kunerts Gedichtsammlungen Unterwegs nach Utopia, Abtötungsverfahren und Fremd daheim", i Manfred Durzak og Helmut Steinecke (red.): *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*, München: Carl Hanser Verlag, s. 22-39.

Hinze, Dagmar (1996): *Günter Kunert: Sinnstiftung durch Literatur. Literaturtheorie und dichterische Praxis*, Frankfurt/M: Peter Lang.

Hüppauf, Bernd (1995): "Ästhetik der Skepsis. Der Zweifel im Werk Günter Kunerts", i Manfred Durzak og Helmut Steinecke (red.): *Kunert-Werkstatt. Materialien und Studien Günter Kunerts literarischem Werk*, Bielefeld: Aisthesis, s. 51-88.

Kasper, Elke (1998): "'Morgen ist über alledem Ruh'. Ökologische Aspekte in der Lyrik Günter Kunerts", i Axel Goodbody (red.): *Literatur und Ökologie* (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, bd. 43), Amsterdam: Rodopi, s. 85-99.

Kasper, Elke (1995): *Zwischen Utopie und Apokalypse: Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*, Tübingen: Niemeyer.

Kunert, Günter (2023): "Zivilcourage. Drei autobiographische Berichte", i *Sinn und Form* 5, s. 581-593.

Kunert, Günter (2014): *Fortgesetztes Vermächtnis*, udg. af Hubert Witt, München: Carl Hanser Verlag.

Kunert, Günter (2004): *Die Botschaft des Hotelzimmers an den Gast. Aufzeichnungen*, udg. af Hubert Witt, München: Carl Hanser Verlag.

Kunert, Günter (1992): *Stilleben*, München: dtv.

Kunert, Günter (1991): *Die letzten Indianer Europas. Kommentare zum Traum, der Leben heißt*, München: Carl Hanser Verlag.

Kunert, Günter (1985): *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen*, München: Carl Hanser Verlag.

Kunert, Günter (1980): *Erinnerung an einen Planeten*, München: Heyne.

Kunert, Günter (1977): *Unterwegs nach Utopia*, München: Carl Hanser Verlag.

Kunert, Günter (1974): *Im weiteren Fortgang*, München: Carl Hanser Verlag.

Paulsen, Adam (2018): "Andethedens poetik. Natursyn og protest i Thorkild Bjørnvigs lyrik", i *Spring* 44, s. 9-30.

Paulsen, Adam (2011): "Økologiens æra. I anledning af Joachim Radkaus grønne globalhistorie", i *Kritik* 201, s. 20-32.

Poole, Robert (2008): *Earthrise. How Man First Saw the Earth*, New Haven: Yale University Press.

Puknus, Heinz (1991): "Aufbruch eines bedeutendes Tieres? Fortschrittsglaube und sein Widerruf in der Lyrik Günter Kunerts", i *Text + Kritik* 109, s. 24-32.

Radkau, Joachim (2011): *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*, München: C.H. Beck

Sachs, Wolfgang (1992): *Satellitenblick. Die Visualisierung der Erde im Zuge der Weltraumfahrt*, Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung GmbH.

Scheler, Max (2016): *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, udg. af Karl-Maria Guth, Berlin: Hofenberg.

Sloterdijk, Peter (2016): "Starke Beobachtung. Für eine Philosophie der Raumstation", i *Was geschah im 20. Jahrhundert?*, Berlin: Suhrkamp, s. 177-184.

Sloterdijk, Peter (1990): *Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land*, Frankfurt/M: Suhrkamp.