

# Anne-Marie Eggert Olsen

## Danser eller dukke?

### Nogle refleksioner over ynde og sport i forlængelse af Schiller og Kleist

#### Abstract

*English title: Dancer or Doll? Some Thoughts on Grace and Sport in Continuation of Schiller and Kleist*  
The concept of grace (German: Anmut) has for better or worse disappeared from our daily experience and aesthetic as well as educational vocabulary. This paper presents briefly Friedrich Schiller's analysis in *Über Anmut und Würde* (On Grace and Dignity) of grace as an expression of an internal morality, i.e. the notion of a beautiful soul found in classical bourgeois Bildung. We then turn to Heinrich von Kleist's *Über das Marionettentheater* (On the Puppet/Marionette Theatre), which challenges Schiller's humanism by a provocative presentation of grace as mechanical perfection. The second part of the paper examines the bearing and actuality of Kleist's text from examples pertaining to athletics/sports, drawing critically on Simon Critchley's *What We Think about When We Think about Football*. The aim is a consideration of where and how grace manifests itself and seems to be something inexplicable and 'extra', a gift of the gods or of nature, as it still exists even if it is not easily put into words.

#### Nøgleord

Ynde, æstetik, opdragelse, sport, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist

Ordene 'ynde', 'yndefuld' og 'yndig' er gammeldags og på vej ud af det levende sprog. Som med andre ord, der kun overlever i det sproglige museum, kan vi dog stadig bruge dem ironisk, 'ja, det var yndigt!', når vi mener det modsatte, og i faste vendinger som 'at ældes med ynde', der har fået en renæssance og er noget nær den eneste aktuelle brug af ordet. Vi 'ynder' heller ikke meget mere, om end vi har fået en uendelighed af 'yndlings'-ting såsom yndlingsfilm, yndlingsretter og yndlingsbeskæftigelser, hvor forbindelsen til 'ynde' er trukket langt ud, selv om den stadig er der.

Der er altid gode grunde til, at ord glider ud af gængs sprogbrug. Ligesom ordet 'dyd' ikke overlevede dronning Victoria, har 'ynde' ikke overlevet kvindernes frigørelse og indtog på arbejdsmarkedet. Jeg sigter her ikke til den nedladende omtale af (visse dele af) kvinders krop som 'ynder' eller mangel på samme. Det har fra starten været en sexistisk misbrug af ordet. Nok har ynde en forbindelse til kropslig skønhed, men den angår præcis ikke legemets konkrete form. Ynde betegner en måde at bevæge sig på. Det er endvidere karakteristisk for ynde, at den er uforenelig med udtryk for fysisk anstrengelse og effektivitet og følgelig med de fleste praktiske gøremål. Som sådan har den tidligere været et ideal for – og et krav til – navnlig kvinders hele måde at gebærde sig på, uanset om deres statur isoleret set opfyldte 'billedlige' skønhedsideal. Ynde viser sig derfor især ved nytteløse bevægel-

---

Anne-Marie Eggert Olsen, Aarhus Universitet, Danmark

E-mail: [ameo@edu.au.dk](mailto:ameo@edu.au.dk)

---

Studier i Pædagogisk Filosofi | <https://tidsskrift.dk/spf/index> | ISSN nr. 22449140

---

Årgang 9 | Nr. 1 | 2020 | side 1-14

---

ser som hilsner og gestus, udveksling af høfligheder, bordmanerer og konversation og ikke mindst i aktiviteter som musikudøvelse, skuespil og dans.

Som høvisk rudiment i den borgerlige opdragelse af navnlig piger overlevede idealet om ynde trods alt langt ind i det 20. århundrede. Jeg har selv lært at neje, når jeg hilste på fremmede voksne, gået på danseskole og til ballet, og opfordringerne 'ret ryggen', 'gå ordentligt på fødderne' og 'lad være med at sidde og hænge' blev i min barndom givet mere af æstetiske grunde end af hensyn til sundheden. Det er slut med det, og godt det samme. Ynde er endegyldigt forvist fra (pige)opdragelse, omgangsformer og dannelsesidealer, og de yndefulde bevægelser synes alene at dyrkes i den sfære af elaboreret kunstfærdighed, de gik under i historisk, nemlig klassisk ballet og panderter i sportens verden såsom rytmisk gymnastik og isdans.

### Anmut, gratie, ynde

Det ligeledes gammeldags tyske ord *Anmut*, der normalt gengives med ynde (yndefuld, graciøs) på dansk, har en bred vifte af betydningsnuancer, der til dels går tabt ved oversættelse. En skikkelse, en gestus og en handling kan være yndefuld, et kunstværk, men også et – fortrinsvis kultiveret – landskab kan være yndefuldt, og sågar en menneskelig sammenkomst, et kultiveret selskab kan være det.<sup>1</sup> For så vidt er *Anmut* associeret med skønhed, ånd og harmoni, men der klinger et særligt betydningsaspekt med: Det yndefulde taler til sanserne; det fornemmes som frydefuldt. Dette virksomme aspekt er tydeligere i det engelske ord for ynde, *grace* (af latin *gratia*), der også betyder nåde(gave), gunst og yndest, altså en særlig form for mildhed eller ligefrem barmhjertighed. *Gratierne* er det romerske navn for *chariterne*, der i den græske mytologi først og fremmest associeredes med kærlighedsgudinden Afrodite, men også med lysets/forårets og kunstens gud Apollon. *Gratierne* havde til opgave at bringe skønhed, fryd og glæde til guder og mennesker, og de afbildes traditionelt som en treenighed af unge, yndefulde, mere eller mindre påklædte kvindeskikkelser i dansende positur: *Aglai*a (glans), *Eufrosyne* (glæde) og *Thalia* (blomstren).

Ynde er således indskrevet i et større forestillingskompleks, der ikke uden videre lader sig sammenfatte til begreb eller definition endsige opskrift på, hvordan den tilvejebringes. Ynde er associeret med overflod, med det lette og blomstrende i bevægelser og følelser og med guddommelig gavmildhed. Det yndefulde er utvungent og står i modsætning til alt, hvad der er tungt og alvorligt, fremtvungent og anstrengt, men det er samtidig uforeneligt med det tilfældige og kaotiske, med lidenskab og manglende kontrol. Ynde er apollinsk, et udslag af orden, harmoni og anstændighed.

1 Om Goethes brug af *Anmut* på disse fire områder se Benno von Wiese, 'Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller,' i *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*, ed. Helmut Sembdner (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967), 196-220, doi: 10.2307/3723615.

## Baggrunden hos Schiller

I det lille skrift *Über Anmut und Würde* fra 1793<sup>2</sup> forsøger Schiller at bestemme ynde med afsæt i en fabel fra den græske mytologi: Afrodite (romersk: Venus), gudinden for skønhed og kærlighed, har et bælte, der forlener den, som bærer det, med ynde og dermed evne til at vække kærlighed; altså bogstaveligt et afrodisiakum. Da Hera sætter sig for at forføre Zeus, låner hun Afrodites bælte, for, som Schiller forklarer historien, selv om overgudinden Hera selvsagt må antages at være fuldendt skøn, kan hun ikke være sikker på at have den ønskede tiltrækningskraft, hvis hun ikke også har ynde. Al ynde er skøn, men ikke al skønhed er yndefuld. Bæltet og gratierne, Afrodites ledsagere, symboliserer således en sammenhæng mellem skønhed og ynde, men også en forskel: I sig selv, uden ynde, er skønhed nok beundringsværdig, men ikke automatisk tiltrækkende og vækker ikke uden videre sanselig glæde eller kærlighed. Ynde forlener på magisk vis sågar den, der ikke af naturen ejer skønhed, med samme tiltrækningskraft som kærlighedsgudinden. Det er vigtigt at understrege, at bæltet er et symbol. Et bælte kan tages af og på. Ynde er også foranderlig og kan komme og gå i modsætning til den – med Schillers ord – 'fixe' eller 'arkitektoniske' skønhed. Men den er alligevel ikke noget påtaget. Det er Hera selv, der med ynden bliver tiltrækkende og elskværdig, og Zeus bliver ikke simpelt bedraget af en udvortes forklædning. Så hvad er det, der kan komme til som noget ekstra uden at ændre på det naturgivne udseende og alligevel stamme fra personens egen skikkelse?

Schillers svar er *bevægelse*: Ynde er skønheden i bevægelsen. Det gælder ganske vist ikke al bevægelse. Ikke-menneskelige bevægelser (af træets grene, havets bølger) eller bevægelser, der alene udspringer af naturlige kilder som begær og sanselighed, kan ikke besidde ynde. De er enten vilkårlige og mekaniske eller tvungne af driften mod et mål. Ynde er reserveret mennesket som et udslag af menneskets sædelige bestemmelse, altså mennesket som andet end natur. Schiller kan derfor definere ynde således: "Ynde er en skønhed, der ikke er givet af naturen, men frembringes af subjektet selv."<sup>3</sup> Ærkehumanisten Schiller transponerer hermed kilden til ynde fra guderne til mennesket, nærmere bestemt til den menneskelige frihed. Ynde hidrører godt nok fra noget oversanseligt, men er ikke et udslag af gudernes gunst. Det, der kommer indirekte til udtryk i den yndefulde bevægelse, er menneskets egenartede evne til at være *causa sui*, sin egen årsag, i kraft af frihed. Det yndefulde, der hæfter ved eller med Schillers ord 'ledsager' en handling, stammer fra den moralske følelse og er altså selvinitieret.<sup>4</sup>

Schillers beskæftigelse med *Anmut* indskriver sig således i hans overordnede æstetiske, moral-pædagogiske projekt, der i korthed går ud på at forbinde, hvad Kant har adskilt, nemlig natur og frihed, sanselighed og fornuft i mennesket. For at friheden, moralens

2 Skriftet findes ikke på dansk; oversættelserne i det følgende er mine egne. Der henvises til Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, i *Sämtliche Werke. Band V* (München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2004), 433-488. Engelsk online-udgave: *On Grace and Dignity*, overs. George Gregory (Schiller Institute, Inc. 1992), acc. 06.01.2021 [https://archive.schillerinstitute.com/educ/aesthetics/Schiller\\_On\\_Grace\\_and\\_Dignity.pdf](https://archive.schillerinstitute.com/educ/aesthetics/Schiller_On_Grace_and_Dignity.pdf).

3 *Ibid.*, 437.

4 *Ibid.*, 447-48.

grundlag, kan virke opdragende, må den gøres både anskuelig og tiltrækkende, dvs. appellere til det *hele* menneske. Og det bliver yndens rolle.<sup>5</sup> Med frihed og moral følger imidlertid nødvendigvis også pligt. Schiller er om nogen klar over, at det moralske væsen, der adskiller mennesket fra den øvrige natur, *principielt* indebærer en rigoristisk fornægtelse af drift, begær og lyst som handlingsbestemmende faktorer. Men dette gælder kun for en isoleret og objektiv betragtning: I subjektiv betydning "har mennesket ikke blot *lov til*, men *skal* forbinde lyst og pligt; det skal adlyde sin fornuft med glæde."<sup>6</sup> Schillers tanke er i kort begreb, at hvis naturen har et formål med mennesket som både sanseligt og moralsk væsen, så er det ikke at mennesket skal bruge sin frihed til konstant i hver enkelt moralsk handling at kue sine sanselige tilbøjeligheder, men at det skal *forson* de to principper i en anden naturlighed, hvor den moralske tilbøjelighed erstatter den første natur. Målet er et menneske, der ikke handler af selvpålagt tvang, men hvis hele livsførelse følger tvangfrit af dets moralske karakter, med Schillers ord *en skøn sjæl*.

Det er dog et spørgsmål, om ikke netop ynden ophæves som æstetisk fænomen, i det øjeblik den subjektivt bliver en pligt og objektivt så at sige får et moralsk fortegn, og om Schiller her ikke simpelthen løser Kants modstilling af pligt og tilbøjelighed ved at rekurrere til den – i det væsentlige aristoteliske – etik, som Kant gjorde op med. Schillers senere tematisering af sammenhængen mellem frihed og skønhed i *Menneskets æstetiske opdragelse* gennemføres uden eksplicit brug af forestillingen om ynde; her kommer ideen om skønhed som en forening af form og bevægelse direkte til udtryk i bestemmelsen af lege-driftens genstand som 'lebende Gestalt', levende skikkelse.<sup>7</sup>

## Kleist og marionetterne

Schillers refleksioner over ynde er på en måde tilbageskuende. Med deres antikke afsæt og postulatet om en forening af indre moralitet og et yndefuldt ydre virker de i dag ikke specielt revolutionerende eller tankevækkende i æstetisk kontekst.<sup>8</sup> Anderledes med Heinrich von Kleists skrift *Om marionetteatret*.<sup>9</sup> Det gav ikke megen genlyd i samtiden, men fik efter genudgivelsen i forbindelse med Kleist-jubilæet i 1911 en renaissance som – yderst omdis-

5 Således Rüdiger Safranski: "Anmut ist ihm das Kennzeichen der Versöhnung von Begehren und Freiheit, Natur und (sittlicher) Vernunft". *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. (München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2004), 368.

6 Schiller, *Anmut*, 464-65.

7 Friedrich Schiller, *Menneskets æstetiske opdragelse*, overs. Per Øhrgaard (København: Gyldendal, 1996), 72.

8 Tværtimod; det er Schillers opfattelse, at *Anmut* ligger mere til kvinder, *Würde* mere til mænd. Jf. Schiller, *Anmut*, 469. For yderligere om dette spørgsmål, se Gail K. Hart, 'Anmut's Gender: The "Marionettentheater" and Kleist's Revision of "Anmut und Würde"', *Women in German Yearbook*, Vol 10 (1994), 83-95, doi: 10.1353/wgy.1995.0021.

9 Heinrich von Kleist, 'Om marionetteatret', i *Samlede fortællinger*, overs. Niels Brunse (København: Gyldendal, 2018), 299-307.

kuteret – æstetisk skrift. Vurderingerne spænder fra teoretisk sammenfatning af væsen og betydning af hans digtning<sup>10</sup> til ikke specielt tilforladelig digterisk åndrighed<sup>11</sup>.

Det sidste kan til nød forsvares med henvisning til tekstens omfang og tilsyneladende rapsodiske komposition. Der er tale om et lille essay på ca. 8 sider, der i 1810 blev bragt som firedelt føljeton i *Berliner Abendblätter*, som Kleist selv udgav. Det slår (1) temaet *Anmut* an gennem en samtale mellem jeg-fortælleren og hr. C, førstedanser på operaen; de mødes foran et marionetteater på markedspladsen, hvor hr. C beundrer marionetdukkernes yndefulde bevægelser. Perfektionen beror iflg. hr. C på fraværet af selvbevidsthed hos dukkerne; de gør så at sige intet væsen af sig – i modsætning til skuespillere og dansere, der gerne forsirer deres optræden med overflødige gestus for at opnå en yndefuld effekt, hvilket har præcis den modsatte virkning, nemlig kunstighed. Hr. C forklarer således (2) det yndefulde fysisk-mekanisk; fra ophænget bevæges marionetternes lemmer via leddene som penduler i perfekte buer rensat for enhver tilfældighed. Fortælleren kvitterer (3) med en anekdote om en ung mand, kendt for sin yndefuldhed, som på et tidspunkt kommer til at indtage en positur, der minder både ham selv og hr. C om en klassisk statue, de netop har set.<sup>12</sup> Mens han ser sig selv i spejlet, gør han på stedet forsøg på at genskabe ynden, hvilket selvfølgelig ikke lykkes, og i tiden efter gør den nu selvbevidste bestræbelse på at virke yndefuld det efterhånden helt af med den unge mands ynde. Til slut (4) fortæller hr. C om en oplevelse med en bjørn i fangenskab, der er i stand til at parere ethvert fægtestød, som hr. C. – i stigende desperation og opildnet af tilskuerne – forsøger at sætte ind: ”øje i øje, som om den kunne læse min sjæl i mit, stod den med labben hævet til slag, og hvis mine stød ikke var alvorligt ment, rørte den sig ikke.”<sup>13</sup>

En kritisk indvendig til belæg for, at der er tale om en digterisk bagatel, går på, at Kleists fremstilling af marionetteknikken og af den fægtende bjørn er det rene opspind, der intet har med virkeligheden at gøre; marionetter og bjørne fungerer ganske enkelt ikke, som Kleist postulerer. Dette har dog ikke afholdt fortolkningstraditionen fra at vende og dreje hvert ord i den kortfattede tekst ud fra den betragtning, at den snarere er et mesterværk af kondenseret udtryk end en bagatel. Trods sin korthed er tekstens episoder nemlig vævet sammen af temaer og allusioner, der bevæges så stramt og perfekt, som den ideale dukkefører tænkes at føre sin marionetdukke. En bare tilnærmelsesvis fyldestgørende udlægning fylder som regel mange gange mere end forlægget og rejser lige så mange spørgsmål, som den besvarer. At der er mere på spil end blot lidt æstetisk drilleri antydes i hr. C's konklusion:

”Vi ser, at i samme grad som refleksionen, i den organiske verden, bliver svagere og dunklere, fremtræder gratien i den stadig mere strålende og herskende. Således indfinder gratien sig igen, når erkendelsen er gået igennem en uendelighed; så at den, på samme tid,

10 Paul Böckman, „Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater““, i Sembdner, ed., *Kleists Aufsatz*, 32-53.

11 Walter Silz, 'Die Mythe von den Marionetten', i Sembdner, ed., *Kleists Aufsatz*, 99-111.

12 En ung mand, der trækker en splint ud af foden; der er sandsynligvis tale om den statue, der benævnes *Torneud-trækkeren*.

13 Kleist, 306.

optræder renest i den menneskelige legemsbygning, der enten slet ingen bevidsthed har, eller en uendelig bevidsthed, det vil sige i leddedukken eller i guden.”<sup>14</sup>

## Dyr, menneske, dukke, gud

Kleist bevæger sig her ind i et mellemværende med Schiller, og der er momenter i teksten, der godt kan ses som ren satire over den schillerske humanisme. At fuldenendt ynde findes i de mekaniske dukker, hvor ethvert element af menneskelig moralitet og frihed i bevægelsen er ophævet, kan læses som en kras kommentar til Schillers artige ideal, der til dels præger fortællerens indvendinger og betragtninger. Men hvad er hr. C's kritiske pointe, og hvad er grundtanken i skriftet som helhed? Navnlige to omfattende temaer melder sig i forhold til det sidste spørgsmål.

Det drejer sig i første omgang om *syndefaldet*, der særligt eksponeres i den afsluttende ordveksling mellem jeg-fortælleren og hr. C:

”Altså, sagde jeg en smule tankeadspreedt, måtte vi atter spise af kundskabens træ for at falde tilbage i uskyldigstilstanden?

Netop, svarede han; det er det sidste kapitel af verdens historie.”

Beretningen om syndefaldet er et centralt element i den vestlige kulturs antropologiske grundmyte: Mennesket har af egen fri vilje ophævet sin forening med naturen ved at efterstræbe kundskab og er dermed dømt til et liv i bestandig splittelse med sig selv, præget af kamp for overlevelse, intellektuel anstrengelse og fejlbarlighed. Hvor forvisningen fra Paradisets Have oprindeligt handlede om synden og straffen for oprøret mod den gudfaderlige autoritets bud, fik den i oplysningstiden en anden valør som historien om mennesket, der hæver sig over naturen i kraft af fri vilje og fornuft. Det gode og lykken er ikke bag os, men foran os – og op til os selv. Således hos Rousseau og Kant, uagtet deres kritiske vurdering af den reale civilisation. Også Schiller fortolker filosofisk ulydigheden mod Gud som udtryk for et kæmpeskridt i den rigtige retning og begyndelsen på menneskets moralske tilværelse.<sup>15</sup> Men romantikken og navnlig de romantiske digtere ser anderledes på det. Den fundamentale splittelse overvindes ikke med videnskabelighed, teknologiske fremskridt og en oplysningsfilosofisk, politisk vision, da den netop handler om skismaet mellem to grundlæggende bestræbelser: På den ene side efter sikkerhed og samfundsmæssig velfærd; på den anden side efter noget radikalt andet, der ikke kan indløses i den menneskeskabte og begrænsede (borgerlige/politiske) tilværelse. Hvad dette andet og større er, fornemmes netop i denne tilværelses mangel på fuldenendt, uindskrænket lykke og selvforglemmelse; det anes blot gennem en drøm eller en længsel efter en anden tilstand, der kan finde udtryk i religion, i naturerfaring og ikke mindst i kunsten. Ynde eller gratie bliver i hr. C's forklaring

<sup>14</sup> Ibid., 307.

<sup>15</sup> Se det lille historiske skrift *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde. Sämtliche Werke, Band IV*, (München/Wien: Carl Hanser Verlag 2004).

vehikel for en sådan utopisk anelse; fænomenet ynde vidner om muligheden af en tilstand, hvor refleksion og fejlbarlighed enten ikke findes eller ikke blokerer for umiddelbarhed og perfektion.

Hvad der ville kunne annullere den splittelse, kundskaben har forårsaget, står imidlertid kun kryptisk antydnet i Kleists tekst. Noget kunne tænkes at ligge i omvendingen af episoder-nes rækkefølge: Overgangen fra dyr til menneske til dukke/gud kan læses som en dialektisk proces, en dobbelt negation, hvor syndefaldets negation af det umiddelbare og naturlige til en reflekteret og fremmedgjort tilstand ophæves gennem en forening af de splittede momenter i en ny form for kundskab, en ny umiddelbarhed. Men fortællerens paradoksale formulering af konklusionen modsiger samtidig ideen om en forening af de foreliggende historiske momenter gennem et sådant skoledialektisk skridt, der gør splittelsen til et nødvendigt led i fremskridt og forsoning.<sup>16</sup> Der synes i hr. C's perspektiv ikke at være noget i den menneskelige tilstand, der kan reparere på skaden, dvs. sætte refleksionen ud af spil, hvad vi også tidligere i teksten har fået et vink om. Hr. C har beskrevet marionettens fortrin frem for den levende danser som primært negativ. Marionetten vil aldrig *skabe sig* med fx overflødige gestus: "Den slags misgreb, tilføjede han som en afbrydelse af tankerækken, er uundgåelige, efter at vi har spist af kundskabens træ. Men paradiset er låst og keruben står bag ved os; vi må rejse jorden rundt og se, om det måske igen er åbent bagfra et sted."<sup>17</sup>

I fortællerens logik er inddragelsen af syndefaldet en afbrydelse. Men tekstens tidlige logik er sfærisk ligesom verden. Der ikke noget *tilbage* til uskyldstilstanden, men heller ikke noget *frem* – hverken i plangeometrisk eller historisk forstand. Det sidste kapitel i verdenshistorien består i at finde bagindgangen til Paradis, så vi på en eller anden måde kan rette op på miseren, ikke ved reparation eller forsoning, men ved at gøre det hele om og spise af kundskabens træ på en måde, der ikke får fatale følger. Det leder os til det andet grundlæggende tema i teksten.

## Geometri og vægtløshed

Som modpol til Schillers ide om den subjektive frihed som kilden til ynde sætter Kleist altså geometrisk lovmæssighed i bevægelsen,<sup>18</sup> men hertil også ophævelse af tyngdekraften. Marionettens hele bevægelsesmønster udgår som nævnt fra ét lodret ophæng, der dels bestemmer bevægelsens centrum eller tyngdepunkt ('Schwerpunkt') og dels modvirker materiens træghed: "Dukkerne har kun, ligesom alferne, brug for jorden for at *strejfe* den og

16 Som eksempel på en sådan fortolkning se Hanna Hellmann, *Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems*. (Heidelberg 1911), 13-30. Optrykt i og citeret efter Sembnder (1967), 17-31.

17 Kleist, 302-03. Den tyske tekst har her 'die Reise um die Welt', altså rejsen rundt om 'verden' (måske sågar universet), ikke 'jorden'.

18 For en detaljeret gennemgang af de matematiske og geometriske principper, Kleist hentyder til, se Sarah Pourciau, 'PASSING THROUGH INFINITY: Kleist's "Marionettentheater", Kantian Metaphor, and the Spherical Geometry of Grace' i *Poetica*, Vol. 47, No. 1/2 (2015), 51-82, doi: 10.1163/25890530-047-01-90000003. Pourciaus artikel er en udfordring for den matematisk ukyndige læser, men et 'must read' ikke mindst pga. den minutøse og overbevisende afkodning af Kleists billeder ud fra hans symbolske brug af bl.a. forholdet mellem plan- og sfærisk geometri.

give lemmernes sving nyt liv ved den kortvarige hæmning; vi har brug for den for at *hvile* på den og komme os efter dansens anstrengelse..."<sup>19</sup>

Denne sammenhæng analyseres sjældent indgående i fortolkningslitteraturen. Det forhold, at dukkerne er 'antigrave' og netop derved adskiller sig fra menneskene, findes udlagt som symbolsk udtryk for uafhængighed af materien, altså for noget rent sjæleligt<sup>20</sup>, eller som karakteristisk af en ideal ligevægt mellem to modsatrettede kræfter, tyngde og lethed, der angiveligt er det karakteristiske ved ynde,<sup>21</sup> men ingen af disse fortolkningsmuligheder er helt tilfredsstillende, da det antigrave får enten for meget eller for lidt: I det første tilfælde forstås det som udtryk for en kraft, der ikke har forbindelse til materiens principper; i det andet tilfælde er det, forstået som en harmoni, ikke andet end hvad der allerede ligger i den geometriske forståelse af perfekt bevægelse. Og under alle omstændigheder er marionetterne præcis ikke fri af materien og de fysiske principper, men forudsætter dem. Også elverne har brug for jorden i deres færd.

Kleists fortæller anfægter, at en mekanisk dukke skulle kunne være mere yndefuld end et menneske, men viser ved sin efterfølgende anekdote om ynglingen, der får øje på sig selv i spejlet, at han forstår den negative pointe: At selvbevidstheden dræber ynden. Han har bare ikke noget bud på, hvor ynden så kommer fra, hvis ikke fra en lovmæssighed, der er uafhængig af den menneskelige tækning og vilje. Det er her, at hr. C. fortæller historien om den fægtende bjørn, hvis naturlige sikkerhed i ethvert moment overgår fægterens bevidste og fejlbarlige kunst. Man kan forstå det sådan, at kunsten først vil kunne stå mål med naturen i henseende til sikkerhed og perfektion, når den bliver til en slags anden natur uden selvbevidsthed og narcissistisk fokus. Men der er langt fra bjørnens lænkede, passive og delvis dresserede forsvar til marionetternes ynde; langt til den frie bevægelighed og foragt for tyngdekraften, der materialiserer sig i elverskikkelsen og dukken. Det synes for så vidt oplagt, at bjørnen *ikke* er et billede på en alternativ, ikke-menneskelig form for ynde. Sarah Pourciau noterer, at det ganske rigtigt er fægteren/hr. C "who controls the animal's entirely predictable responses, and thus he who effectively 'pulls the strings.'" Hun mener derfor, at Kleists pointe og hans reformulering af ynde finder udtryk i fægtescenen som helhed:

"The true representation of an alternative grace must therefore be seen to reside, not in the bear itself, but in the *hybrid* constellation of the fencing match conceived as a whole, which simultaneously reflects and deforms the more conventional dyadic interaction that precedes it [en fægtekamp mellem hr. C og grevens søn], as though the entire scene were

19 Kleist, 303.

20 Böckmann, op. cit., 43. Her udlægges 'det antigrave' først og fremmest som en metafor for følelsens og sjælelivets uafhængighed af det jordiske. Det findes iflg. Böckmann hos en lang række hovedpersoner i Kleists oeuvre (bl.a. Penthesilea, Kätchen, Homburg, Kohlhaas); de har alle "die antigrave Fliehkraft und sind unabhängig vom Gesetz der Schwere und irdischen Gebundenheit." En tolkning af 'antigrav' som metaforisk udtryk for, at marionetterne ikke kan 'falde' i betydningen synde, findes i James A. Rushing, Jr., 'The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's "Über das Marionettentheater" as Ironic Fiction,' i *The German Quarterly*, Vol. 61, No.4 (Autumn, 1988), 528-39, 531, doi: 10.2307/406259.

21 Josef Kunz, 'Kleist's Gespräch "Über das Marionettentheater," i Sembdner, ed., 1967, 77.



being played anew inside the curved geometry of the concave mirror.”<sup>22</sup> Denne fortolkning lægger op til en tankevækkende jævnføring med Kleists eget oeuvre, der ofte er præget af brudte, deforme og til tider voldelige fremstillinger. Men at det skulle repræsentere en ny opfattelse af ynde virker ikke overbevisende. Pourciau forklarer ikke, hvordan man kommer fra bjørnen til dukken og fra fægterens forgæves udfald til den guddommelige dukkeførers umiddelbare forening med dukkens lemmer, men først og fremmest ses der helt bort fra, at et væsentligt element i marionetternes yndefuldhed kommer af, at de er 'anti-grave'. Der er ikke noget element af vægtløshed hverken i de kæmpende eller i fægtescenen som helhed. Bjørnen er tung, og hr. C's bevægelser højst en frustreret dans på stedet. Kombinationen savner lethed og dermed den æstetiske appel, det hele handler om.

Som nævnt er der en bagvendt, refleksiv logik i Kleists tekst som helhed, og refleksionen er direkte tematiseret flere steder: i selvbevidstheden, i ynglingens spejlbillede, i bjørnens blik, og ikke mindst i omtalen af hulspejlet<sup>23</sup>, der projicerer det afspejlede et andet sted hen via de rette linjer, der traditionelt repræsenterer både uendelighed og umulig genforenelighed, men som i et sfærisk univers kan vende tilbage og krydses i endnu et punkt. Men der er altså også den refleksive bevægelse i teksten, der gør slutscenen til udgangspunkt for en refleksion; måske det punkt, hvor hr. C har set sig selv spejlet i bjørnens øjne og i modsætning til den narcissistiske yngling forstår sig selv som afspaltet og indser, at der skal noget 'ekstra' til for at overskride den menneskelige fejlbarligheds sfære. Hvis der i det hele taget er en pointe i hr. C's betragtninger og i Kleists skrift som helhed, må den omfatte tanken om en perfektion i bevægelsen, hvor lovmæssighed og intention er sammenfaldende som i en guddommelig akt, og hvor jorden ikke er en hindring eller et endepunkt, men en hjælp. Noget andet er, hvad man så skal forstå ved det, og hvor den tanke fører hen.<sup>24</sup>

Man kan med Dietrich Schwidder rejse spørgsmålet, om Kleist i *Om marionetteatret* overhovedet ser ynde som et æstetisk anliggende og ikke snarere som et eksklusivt antropologisk, der i sidste ende handler om at forstå mennesket i en anti-idealisk, metafysisk-realistisk kausalsammenhæng. I det perspektiv kan Kleist ses som fortæller for en antirational vitalisme, hvor modsætningen mellem bevidsthed og natur er ophævet; ynde hos Kleist skal da rettelig forstås som et ideal om naturlighed i legemlig bevægelse, der indskriver sig i en lang pædagogisk tradition af idealer for kultivering af kroppen.<sup>25</sup> Det kan være svært at følge Schwidders omgang med begrebet vitalisme i tolkningen af marionetterne og den

22 Pourciau, op.cit., 81.

23 Kleist, 306. For en detaljeret (og illustreret) gennemgang og fortolkning af Kleists brug af hulspejlet, se Pourciau, 59-63.

24 Pourciaus fortolkning kan ses som et forsøg på en negativ dialektisk læsning uden harmonisk udglattende 'Aufhebung', men det positive kommer så at sige ind ad bagdøren, når det utopiske forsvinder, og teksten samtidig tages som udtryk for et nyt æstetisk ideal.

25 Dietrich Schwidder, *Bewusstsein und Natürlichkeit in der menschlichen Bewegung. Gedanken zur modernen Leibesübung unter besonderer Berücksichtigung von Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater"* (Stuttgart, 1972), 7, 23 & passim. Schwidder understøtter sin udlægning af Kleist som 'antirationalistisch und vitalistisch orientiert' primært biografisk med belæg fra Kleists breve og læser den ind i *Om marionetteatret* uden nærmere overvejelser over forskellen på geometri og biologi.

grundlæggende matematisk-geometriske naturforståelse i Kleists tekst. I stedet for det antropologiske aspekt vil vi fastholde det æstetiske aspekt af bevægelseskulturen og begive os ind i sportens verden.

## Sport, spil og legende lethed

Ved VM i atletik i 1995 blev den britiske trespringer Jonathan Edwards den første til at sætte verdensrekord med et spring over 18 meter; rekorden på 18,29 m står stadig. Der findes en video med Edwards' egen analyse af, hvad der skulle til for at komme så vidt.<sup>26</sup> Her fremhæver han navnlig to ting: En tilnærmelsesvis lodret kropsholdning i tilløbet, der giver et fast tyngdepunkt og større frihed til benenes bevægelser, og en lettere berøring med jorden i hink og skridt, "som når en smutsten berører vandet". Parallellen til Kleists marionet med det lodrette ophæng og elverskridtet på jorden er påfaldende, som man kan se i videoens computeranimation af springet, der også viser en sammenligning med en anden springers bevægelsesmønster. Forskellen er tydelig, og Edwards' tilnavn *The flying man* velfortjent!

Det er nok ikke alle, der umiddelbart vil finde Edwards' spring yndefuldt. Ynde associeres inden for bevægelseskultur normalt snarere med dans eller gymnastik, hvor det kraftprægede og tekniske i løb og spring retoucheres æstetisk, eller med f.eks. kunstskøjteløb, der tilføjer ekstra fart og lethed til menneskets normale bevægelsesmuligheder. Dog er syndefaldet ofte meget synligt i disse discipliner i de bevægelser, der er nødvendige af hensyn til afsæt og balance, men ofte virker forstyrrende på det samlede æstetiske indtryk. Fuldendt ynde kræver en bevægelsesøkonomi, de færreste har teknisk overskud til, og som almindeligvis er uforenelig med den ekstraordinære kraftpræstation, der skal til for at vinde eller sætte en rekord i konkurrenceidræt.

Og dog er det netop i sportens verden, man kan finde markante eksempler på den skønhed i bevægelsen, der kalder på betegnelsen ynde, selv om den som regel italesættes med andre ord. En jævnt forekommende bemærkning om tennisstjernen Roger Federer lyder: Hvor er han elegant!<sup>27</sup> Han bevæger sig jo som en balletdanser! Den danske kommentator er lidt i nød, medens den engelske kommentator stadig kan bruge ordet 'gracious' og gerne gør det. Og sandt er det, at Federer bevæger sig gennem spillet med en påfaldende lethed og ynde. Selv servebevægelsen, der hos mange spillere fremstår uharmonisk og brudt af dens mange tekniske delmomenter, er hos ham flydende og upåfaldende, hvilket givetvis bidrager til, at serveren er svær at læse for modstanderen. Det hjælper også på indtrykket af nærmest overjordisk perfektion, at han har en normal, harmonisk kropsbygning og sjældent får sved på panden uanset temperaturen og kampens længde. En kvindelig pendant

26 <https://www.facebook.com/EurosportBG/videos/719007324958708/?v=719007324958708>  
Acc. 09.01.2021.

27 'Elegant' bliver i nutidig sprogbrug ofte anvendt som synonym for yndefuld/yndig/graciøs, men har oprindeligt en anden betydning, 'udsøgt' (af lat. *eligere*, udvælge), og dermed også andre konnotationer (smagfuldt, fornemt, flot), der sætter elegance i kontrast til ynde.

er den taiwanesiske badmintonspiller Tai Tzu-ying. Hun spiller med samme grad af teknisk perfektion som Federer og en ubesværet, der regelmæssigt giver anledning til samme type kommentarer, hvis hovedbudskab er æstetisk: At det er en fryd og fornøjelse at se på. I de fleste sports- og idrætsgrene findes eksempler på udøvere eller enkeltpræstationer, hvor skønheden i bevægelsen tydeligt viser sig, men de er sjældne og måske netop derfor frydefulde. Eksempelvis har håndbolden Anja Andersen, og fodbolden har Zinedine Zidane, som vi vender tilbage til om lidt.

Sport og idræt i det hele taget er egnet til at illustrere den opfattelse af ynde, som Kleist lægger i munden på hr. C. I modsætning til kunstneriske bevægelsesformer som ballet og de sportsdiscipliner, hvor der gives en tvivlsom æstetisk bedømmelse af det såkaldt 'kunstneriske indtryk', har sporten som sådan ingen ambition om skønhed i udtrykket. Den er for så vidt uden subjektivt tilskud, som den alene sigter på den bedst mulige realisering af sit mål, hvad enten det er at overskride en kvantitativ grænse, gennemføre fejlfrit eller vinde et spil. Den har derfor heller ingen praktisk eller produktiv interesse og er fuldstændig nyteløs.

Man kan her indvende, at sport er konkurrence, og at det alene handler om at vinde. Men sport som kamp/konkurrence og sport som spil/leg ('Spiel') er to forskellige ting. De kan ikke adskilles, men man slår nu engang kun modstanderen eller konkurrenten ved at vinde spillet inden for det regelsæt, der konstituerer sportsgrenen, hvad enten det er et regulært spil som tennis eller fodbold eller en individuel disciplin inden for konkurrenceidræt. Den æstetiske perfektion i bevægelsen er ikke afhængig af, om kampen vindes eller rekorden slås. Den er afhængig af den perfekte realisering af spillet. Vinderen er sjældent yndefuld, men den yndefulde atlet er som oftest, muligvis altid, at finde blandt de bedste. Faktisk kan selve kampmomentet eller -motivet ødelægge ynden, og ikke bare som hos Kleist, hvor fægterens iver koster både kampen og ynden. Som *spil* er sporten uden ydre formål og som sådan blot en leg. I det øjeblik kampmotivet adskiller sig fra spillet og fremstår isoleret og selvstændigt i aggressive udtryk og gestus, forsvinder ynden som dug for solen. Når det er integreret i spillet og fremstår umiddelbart og spontant i form af teknisk overlegenhed, siger vi, at udøveren 'leger' med modstanderen. I dette moment af legende overlegenhed er Anja Andersen uden sidestykke inden for sin disciplin.

Den sportslige ynde forudsætter ophævelsen af den ekstreme fysiske kraftpræstation i en teknisk beherskelse, hvor alt partikulært subjektivt, udvortes og tilfældigt så at sige glimrer ved sit fravær, og hvor refleksion er ophævet til anden natur – eller simpelthen refleks. Simon Critchley gør sig i sin bog om fodbold lystig over sportsjournalisten, der spørger spilleren om, hvad der gik gennem hovedet på ham, da han scorede. "If the player is playing well, not very much is going on in their 'mind' at all, and this is the entire point: play and not the consciousness of play."<sup>28</sup>

28 Simon Critchley, *What We Think About When We Think About Football* (London, 2017), 44.

I sporten fungerer spillet eller disciplinens regelsæt som en specifikation af de almene matematisk-fysiske love, der hos Kleist styrer marionetternes bevægelser. Sportsudøveren er for så vist en leddedukke, som han eller hun på ingen måde kan beslutte sig for at vinde spillet eller slå rekorden og slet ikke for at være yndefuld. Selvbevidsthed, forstået som reflekteret distance i aktiviteten, er i bedste fald nytteløs; i værste fald bliver den direkte kontraproduktiv. Det gælder ene og alene om at gennemføre den objektivt rette bevægelse uden subjektivt tilskud. Bl.a. af den grund betragter mange sport som åndløs og kedelig og ville nok tilslutte sig Kleists fortæller, når han stiller sig uforstående over for hr. C's beundring af marionetterne. Der mangler på en eller anden måde udtryk for noget humant. De fleste sportsentusiaster vil omvendt nikke genkendende til hr. C's beundring som præcis den fryd, der opstår i de øjeblikke, hvor springet, løbet, slaget, kastet hæver sig over det sædvanlige, og spillet ligesom træder frem i sin essens, enkelt, ubesværet og legende let, som om en guddommelig hånd har overtaget føringen og ophævet ethvert moment af menneskelig utilstrækkelighed og normal tyngde. Critchley spørger med henvisning til Kleists alternativ mellem ingen bevidsthed og uendelig bevidsthed, om den legendariske fodboldspiller Zinedine Zidane (der ville stå i enhver *Hall of Grace*) så er en marionet eller en gud, og svarer: "I couldn't possibly say. What he has is *grace*. Which means that he could be both."<sup>29</sup>

## Bolden er rund

Med marionetterne lancerer Kleist som sagt en opfattelse af ynde, der er inkompatibel med Schillers, hvor ynden tilskrives mennesket qua subjekt og principielt fraskrives andre organismer som dyr og planter for slet ikke at tale om noget uorganisk. Man kan indvende, at marionetten jo skal føres af en eller anden subjektiv agent, der styrer dukkens bevægelser, men det ændrer ikke på, at ynden hos Kleist overhovedet ikke handler om subjektiv frihed. Marionetten er ikke yndefuld, fordi den er ført af et frit humant subjekt; den er det i sig selv, og føreren må så at sige underkaste sig marionettens fysiske principper og blive ét med dem, fuldstændig som spilleren bliver ét med spillet.

Inden for spillet er spilleren derfor iflg. Critchley delvis objektiveret, af-subjektiveret til et 'quasi-subjekt'. Men tankegangen fordrer også en modsat subjektivisering af selve spillet og dets remedier til quasi-objekter, som han forfølger i kapitlet 'What is it like to be a ball?' Spillet, der egentlig blot består i et sæt regler, og bolden, der er en masseproduceret, oppustet plastikkugle af defineret omfang, vægt og tryk, sættes i gang og 'animeres'. Ikke mindst fodbolde synes at have deres eget liv i en sådan grad, at de ligesom bugtalerdukker virker levende, også når de ikke er i spil. "Even when they lie un-kicked on the floor and tucked away forgotten in a cupboard, they still have the potential for movement and life and it is hard to resist the call they seem to make: 'Come on, take me out, play with me!' The point here is that we ventriloquize through the football. We animate the ball with our life and

29 Ibid., 116.

in animating the ball, we animate ourselves, make ourselves feel alive with a particularly intense sense of aliveness. But that aliveness is also shared by the ball, which is perhaps the quintessential quasi-object.”<sup>30</sup>

Men hvorfor er det bolden, der er indbegrebet af et quasi-objekt, og ikke dukken? For en umiddelbar betragtning fremstår netop dukken som potentielt levende; ligesom bamsen kan dukken være et barns bedste ven og fortrolige, en person, og dukkens quasi-objektive tvetydighed er så stærk, at dukker kan være direkte uhyggelige. Dukken som quasi-objekt er udnyttet i mange kunstneriske sammenhænge,<sup>31</sup> medens bolden sjældent optræder som person.<sup>32</sup> Nu kan man sige, at dukken ligesom ikke rigtig gælder som quasi-objekt, for så vidt som det er dens væsen at være en efterligning af noget levende; det uhyggelige kommer præcis af, at vi ved, at den er en ting, men *ligner* noget, der kunne åbne øjnene, tale og bevæge sig af sig selv. Der er imidlertid ingen, der finder bolden uhyggelig, selv når den opfører sig helt anderledes end forventet. Dens væsen er bevægelse, og i spil er den en lunefuld og ofte uberegnelig med- eller modspiller, der tilfører sin egenbevægelse til spillet. Critchleys sammenligning med bugtalerdukken synes forhastet og i strid med han egen pointe. Dukken kan ikke noget, som vi ikke kan. Det kan bolden. Den kan måske først noget, når vi sætter den i spil, men så kan den også noget andet, end vi kan. Først og fremmest kan den trodse tyngdekraften og bevæge sig med elverens lette skridt på jorden på en måde, som enhver danser eller sportsudøver må misunde den. Det kan godt være, at vi låner liv til bolden, men det er for at udvide vores eget med boldens. Forholdet mellem dukke og bold er ikke lighed, men tværtimod kontrast mellem tyngde og vægtløshed og dermed udtryk for den romantiske modsætning mellem det borgerlige og det utopiske.

En bedre sammenligning ville være med et musikinstrument, der også kan noget, vi ikke kan, og har samme dragende kraft som bolden: Selv den, der ikke kan spille, kan føle en umotiveret, men uimodståelig trang til at slå toner an på klaveret eller lade en finger glide over guitarens strenge. Instrumentet appellerer til os om at realisere mere end blot det, vi selv umiddelbart har at byde på, noget ekstra.

Om vi drages mest af kunst eller af sport er nok overvejende et spørgsmål om opdragelse og socialklasse,<sup>33</sup> men forestillingen om, at sport i modsætning til kunst er åndløs og uden ynde, vidner om en æstetisk blind plet og manglende forståelse af den dialektik mellem ånd og materie, der konstituerer begge. Afskeden med ynde som degenereret opdragelsesideal til fordel for praktiske og etiske formål har givet ikke mindst kvinder frihed til selvrealisering og deltagelse i kampen for et bedre samfund. Men vi har samtidig afblændet endnu et

---

30 Ibid., 54.

31 Mest kendt nok af E.T.A. Hoffmann i *Der Sandmann* og *Nøddeknækker og Musekonge*, begge fra 1816 og begge grundlag for berømte balletter, hhv. *Coppelia* og *Nøddeknækkeren*. I nærværende sammenhæng bør nævnes Carlo Collodis børneføljeton om marionetdukken *Pinocchio's Eventyr* fra 1881-82, der siden blev animeret af Walt Disney.

32 Der findes dog tilfælde. Ud over H.C. Andersens *Kærestefolkene* kan nævnes bolden Roma i Elsa Morantes *Historien* fra 1974 og ballonen som Kristus-transfiguration i Albert Lamorisses (børne)filmklassiker *Le ballon rouge* fra 1956.

33 Critchley betegner fodbold som 'working class ballet', op cit., 106.

vindue i den utopiske forestilling om, hvad der kunne gøre det hele umagen værd, der anes gennem det særlige æstetiske fænomen ynde: Ikke bare momenter af fryd og glæde, men også en let gang på jorden.