

De uitbreiding zoals die in het eerste deel van de kantlijn wordt aangegeven zal niet zonder gevolgen blijven gezien de indrukwekkende samenhang in het werk van Kant. De reikwijdte van de categorische imperatief beperkt zich niet tot louter de activiteiten in de tussenmenselijke sfeer. Het is mogelijk natuurwezens een vorm van redelijkheid toe te kennen. Binnen de filosofie van Kant kunnen natuurwezens gezien die specifieke status opgenomen worden in het rijk van doelen zoals Kant dat opvoert in zijn Grundlegung en in de kritiek van de praktische rede. Er is dan sprake van een zintuiglijke natuur aan de zijde van het verstand waar de zintuiglijke prikkels geplaatst in ruimte en tijd, worden samengenomen, geordend, onder begrippen gebracht en tot oordelen verbonden en er is sprake van een redelijke natuur aan de kant van de rede waar de heilige wil en het wezen dat daarbij gedacht wordt zich naadloos betreft op levensvormen uit de natuur zoals dat in het eerste deel van de Kantlijn wordt uiteengezet. Dit levert dan een zuiver dualistisch uitgangspunt op wat in wezen strookt met het kenmerk van de filosofie van Kant wanneer men zich tot de eerste twee kritieken beperkt.

De hier voorgestelde uitbreiding doet het volgende probleem ontstaan. Met de toetsing van een voorgenomen handeling aan een van de vormen van de categorische imperatief komt noodzakelijk de voorstelling mee van het geheel waarop die handeling van toepassing is. Om dit gegeven minder abstract te laten zijn dient het volgende voorbeeld. Veronderstel dat een persoon zich voorneemt een complexe handeling te verrichten binnen het geheel van mens en natuur. Die persoon wil als overtuigd aanhanger van de filosofie van Kant die activiteit toetsen aan het praktisch gebod en kiest dan voor de vorm dat die voorgenomen handeling als algemene wet gewild moet kunnen worden. Het is dan noodzakelijk om tot een voorstelling van het geheel te komen waarop de handeling zich richt en het is noodzakelijk om de effecten van die activiteit binnen dat geheel voor ogen te krijgen om op zijn minst tot een redelijke afweging te komen. Beperkt men zich tot de handelingen van redelijke wezens onderling (mensen) zoals Kant dat doet dan lijken er niet snel problemen te ontstaan, de voorbeelden die Kant aanhaalt zijn van niet bijzonder complexe aard en brengen het hier geschetste probleem niet echt naar voren. Liegen, het niet nakomen van een gedane belofte alsmede zelfmoord zijn activiteiten die niet als algemene wet gedacht kunnen worden zonder afbreuk te doen aan het geheel waarbinnen ze als algemene wet moeten functioneren. De onmogelijkheid om tot een volledige en objectieve voorstelling te raken wat betreft het geheel waarop de handeling zich richt lijkt zich te vergroten op het moment dat men complexere voorbeelden kiest en er bovendien vanuit gaat dat die voorstelling zich niet beperkt tot het geheel van redelijke wezens onderling maar zich vergroot tot het geheel waarin ook de natuur een plaats krijgt. Voorbeelden zijn dan abortus en euthanasie maar ook vergaande genetische verandering in en gebruik van levensvormen uit de natuur. Wil men in dat laatste geval nagaan of een voorgenomen activiteit strookt met wat volgens de categorische imperatief geboden is dan brengt dat met zich mee dat (louter) redelijkheid of de (zuivere) rede tot een voorstelling van de natuur als geheel moet komen om daarmee een objectieve toetsing mogelijk te maken. In de eerste kritiek komt naar voren dat de rede als het vermogen van ideeën weliswaar voortdurend naar een hogere samenhang zoekt in het materiaal zoals dat door het verstand wordt aangeleverd maar dat die ideeën zelf niet als kennis kunnen worden voorgesteld. De rede kan slechts tot regulatieve principes komen met betrekking tot het gebruik van kennis. Op het moment dat overgegaan wordt tot de voorstelling van het geheel met inbegrip van de natuur om tot een afgewogen en objectieve toetsing over te gaan schiet de rede tekort aangezien ideeën als regulatieve principes niet toereikend zijn om over te gaan tot een adequate voorstelling van het geheel.

In kort verband geschetst is dit het probleem dat zich aandient indien men natuurwezens in een ethisch schouwen wil betrekken binnen de filosofie van Kant. Binnen zijn filosofie zijn er met betrekking tot afwegingen van ethische aard twee

opeenvolgende activiteiten aan te geven, ten eerste het bewustzijn van het bovenste principe van de rede en de verscheidene vormen daarvan waarmee geboden is om daarmee in overeenstemming te handelen, een gebod dat voor het eindig subject tamelijk onweerlegbaar is gezien zijn specifieke verhouding tot de wet (bewustzijn, achting en mede auteurschap), ten tweede de noodzakelijke te genereren voorstelling die meekomt met de toetsing van dat wat de onvoorwaardelijke imperatief gebiedt. Die noodzakelijk te genereren voorstelling betreft dan het geheel waarbinnen de voorgenomen activiteit als algemene wet gedacht moet kunnen worden of indien men het hierboven opgevoerde voorbeeld enigszins wijzigt dan dient die voorstelling het geheel te betreffen van redelijke wezens onderling, natuurwezens inbegrepen binnen welk geheel diezelfde wezens niet louter als middel maar altijd als doel gezien dienen te worden met betrekking tot de activiteiten die zich op hen richten.

De veronderstelling waar in deze schets vervolgens vanuit gegaan wordt is dat het kunstmateriaal mee aan de basis staat van die noodzakelijk te genereren voorstelling die in afwegingen van ethische aard een rol spelen. Dat dergelijke voorstellingen van belang zijn blijkt uit het gegeven dat in het materiaal van Kant zelf, op een cruciaal moment levensvormen uit de natuur onderscheiden worden van redelijke levensvormen, een voorstellingswijze die tamelijk vergaande gevolgen heeft voor beschouwingen van ethische aard en een leemte doet ontstaan waarin deze schets hoopt te voorzien. Om het verweven zijn van visualisaties en denkbeelden toe te lichten dient het volgende voorbeeld dat vertrekt van het visueel materiaal zoals dat wordt aangereikt door van den Braembussche, in 'denken over kunst' en Thomas Baumeister in 'de filosofie en de kunsten'. Om meer begrip te krijgen voor de tijd waarin Kant aan zijn kritieken werkt en de in die tijd gelegen gangbare schoonheidsoordelen verwijst de laatste auteur naar ~~een~~ van de binnenruimten van het slot Nymphenburg te Munchen. Van die binnenruimte worden hier drie afbeeldingen getoond.

Opmerkelijk is het enorme contrast tussen het buiten gebeuren en het interieur, de binnenruimte lijkt volledig te zijn doordrongen van de natuur met dit verschil dat die laatste in het interieur geheel tot stilstand komt en er slechts een bewegingloze in de tijd gestolde afspiegeling resteert van het oorspronkelijk geheel.





Het interieur wordt omsloten door vormgeving die meer is dan slechts vergulde natuurnabootsing gelaardeerd met talloze faunen en hoornen van overvloed als verwijzing naar de rijkdom en diversiteit van het oorspronkelijk geheel en de complexe verhouding daarvan tot de mens. Dit is niet langer het geheel dat zich causaal gedetermineerd in de tijd beweegt, de causale reeks lijkt hier te worden onderbroken en de binnen ruimte wordt omsloten door vormgeving die nog wel lijkt te worden aangestuurd door wat zich buiten met noodzakelijke voortgang beweegt maar binnen tot staan is gebracht en zich aan de causale reeks onttrekt. Op die wijze is deze ruimte niet slechts in visuele zin onderscheiden van het buiten gebeuren maar lijkt het onderscheid hier ook herleid te kunnen worden tot het dualisme in het werk van Kant waarin de mens bewoner is van twee werelden. Enerzijds maakt hij deel uit van de causaal gedetermineerde (buiten)wereld en is zijn kennis het resultaat van een gedetermineerd proces anderzijds wordt hij geacht vrij te zijn en getuigt zijn moreel handelen van die vrijheid die door Kant als zijnsgrond van de categorische imperatief wordt opgevoerd. De bijzondere positie die de mens dan inneemt is die van een eerste veroorzaker geplaatst buiten het ononderbroken voorwaardelijke causale geheel dat de natuur is. In de hier weergegeven ruimte kan de indrukwekkende visualisatie opgevat worden als het symbool van de tot stilstand gebrachte causale reeks en vormt ze het overgangsgebied tussen de twee werelden waarvan de mens deel lijkt uit te maken, die van het gedetermineerd zijn en die van de vrijheid. Aldus bestaat de mogelijkheid voor een persoon in die ruimte zich vrij te wanen en zijn of haar voorbereidingen te treffen met betrekking tot de activiteiten die zich richten op de natuur en haar bewoners, want de afgebeelde ruimte is de spiegelzaal in Amalienburg dat behoort tot het landgoed en slot Nymphenburg maar ligt daar apart van en werd als jachthuis gebruikt.



Een overeenkomst lijkt er aangegaan te kunnen worden tussen de personen in de binnen ruimte van Amalienburg die zich een bepaalde overtuiging aanmeten ten opzichte van de natuur en een verblijf in de noumenale wereld van Kant dat een moreel bewustzijn met zich meebrengt waaraan voorrang gegeven dient te worden in de causaal bepaalde wereld. In beide gevallen wordt een plaats buiten het voorwaardelijk causale geheel gesuggereerd of verondersteld om tot overtuigingen of inzichten te komen waarmee men het oorspronkelijke geheel tegemoet treedt en in beide gevallen lijkt men ontheven te zijn van de van buiten af opgelegde ordening in de tijd of tijdsbepalingen en wordt duur verondersteld in plaats van tijdsverloop. Het zal hier echter duidelijk zijn dat daarmee de vergelijking ophoudt en dat de overtuiging van de personen in de spiegelzaal van een geheel andere orde is dan het moreel bewustzijn dat onvermijdelijk meekomt met een verblijf in de noumenale orde van Kant. Enige relativerende opmerkingen lijken hier op hun plaats, die richten zich dan in eerste instantie op de bezitters van Amalienburg en het gebruik van die ruimte door de tijd heen. De inrichting van het geheel, de parken en gebouwen van Nymphenburg en Amalienburg doen vermoeden dat mochten de bezitters al op de hoogte zijn van de filosofie van Kant zij zich weinig zullen hebben aangetrokken van het bovenste principe van de zeden en ~~een~~ van de vormen die Kant daaraan gegeven heeft. Bovendien wordt de natuur door Kant niet in morele beschouwingen betrokken. De afwezigheid van enige moraliteit richting de natuur zal snel leiden tot gevoelens van superioriteit die dan ontspringen uit de combinatie van gesuggereerde vrijheid en afwezigheid van inperkende voorwaarden, gevoelens van superioriteit die zich richten op datgene waarvan men meent onderscheiden te zijn (de natuur) en op die personen die wat betreft afkomst, werkzaamheden en positie in de samenleving dicht bij die natuur staan. Met die laatste categorie komt dan het leger aan ondergeschikten in zicht dat op zijn minst nodig is om het landgoed en de bebouwing van Nymphenburg te beheren en in de tijd te laten voortbestaan. Daarmee bespeurt men ook de met deze gecultiveerde 'oplossing' meekomende vorm van zorg die uiteindelijk de gehele onderneming moet dragen, zoals onze gecultiveerde wereld een specifiek vorm van zorg afdwingt om het denkbeeld over die wereld onaangetast te laten voortbestaan. De wijze waarop men onderscheiden meent te zijn, in het geval van Amalienburg tot uitdrukking gebracht in de omlijsting van de zaal is van invloed op het denken en de geesteshouding in het algemeen van de personen in die ruimte. De suggestie van vrijheid, het buiten of boven de causale orde geplaatst zijn en de afwezigheid van een bovenste principe, gedacht als wet of inperkende voorwaarde van toepassing op de activiteiten richting de natuur genereren bijna per

definitie gevoelens van superioriteit ten aanzien van een niet redelijke natuur. De omlijsting van de spiegelzaal lijkt dan gereduceerd te worden tot toegepaste kunst die met veel inzet van vakmanschap de bestaande werkelijkheidsopvatting ondersteunt. Daarmee wordt het geheel echter te beperkt opgevat en te kort gedaan. Het is van belang de vergulde natuur nabootsing op alle mogelijke perspectieven te toetsen en te constateren dat die nabootsing (en de daarin opgenomen verwijzingen naar de verhouding tussen natuur en mens) zo volledig als mogelijk tot vorm moet worden gebracht opdat in de gegenereerde beeldvorming geen hiaten voorkomen die het succes en welslagen van de activiteiten in de buitenwereld ondermijnen. Tegelijkertijd dient die nabootsing niet tot die proporties opgevoerd te worden, die gevoelens van superioriteit in de weg staan. Ontwerper en uitvoerders hebben in dat geval een complexe opdracht op indrukwekkende wijze tot uitvoering gebracht waarin meer gelezen kan worden dan waarschijnlijk oorspronkelijk in de bedoeling heeft gelegen wat een kenmerk is van kunstwerken. Samenvattend toont deze eerste verkenning het verweven zijn van visualisaties en denkbeelden die elkaar (niet echt onverwacht) wederzijds steunen. Het gaat dan om opvattingen van superioriteit ten aanzien van een niet redelijke natuur. Het is echter mogelijk om meerdere invalshoeken in het hier aangedragen materiaal te bespeuren. In deze schets (de kantlijn) is alles er aangelegd om in een eerste deel het perspectief naar boven te halen waarin natuurwezens als mede redelijk kunnen worden beschouwd, zij het dat die redelijkheid van een bijzondere aard is namelijk zonder enig bewustzijn daarover om vervolgens te constateren dat op diezelfde wezens een ethisch schouwen van toepassing kan zijn op voorwaarde dat die natuurwezens vanuit vrijheid kunnen worden gezien, aangezien moraliteit en vrijheid bij Kant onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Het tweede deel van deze schets zoekt naar dat laatste perspectief (vrijheid) in werken van de beeldende kunst maar wijkt af van de onderneming van Kant die in eerste instantie naar de mogelijkheidsvoorwaarden van het esthetisch oordeel zoekt onafhankelijk van het object van beschouwing. De zoektocht begint met de gouden natuur nabootsing in de spiegelzaal en de visuele knock out die zij bewerkstelligt en de veronderstelling dat het weinigen kan ontgaan dat hier van de suggestie uitgegaan wordt dat de natuur van buiten af het gebouw binnendringt maar aan de binnenzijde geheel tot stilstand komt waarbij de personen in het interieur de enige actieve partij zijn en als eerste veroorzaker hun plannen smeden om in de causaal gedetermineerde buitenwereld, waarvan zij op dat moment positief onderscheiden menen te zijn, hun slag te slaan.

Het lijkt niet moeilijk om overeenkomsten te zien tussen de hier opgevoerde constructie waarmee de binnenruimte van de spiegelzaal van het slot Amalienburg omsloten wordt en de lijsten waarmee kunstwerken uit die tijd in visuele zin onderscheiden worden van de ruimte waarin ze gehangen zijn. Die overeenkomst is in eerste instantie louter formeel. Die overeenkomst betreft het gebruik van het materiaal en het gebruik van ornamentuur die gerelateerd is aan organische vormen zoals die in de natuur worden aangetroffen. Bovendien omsluiten de beide constructies een ruimte, in het geval van de spiegelzaal werkelijke kubieke meters in het geval van het kunstwerk gesuggereerde kubieke meters.



Nu is deze formele overeenstemming niet voldoende om tot de conclusie te raken dat de lijst om het kunstwerk eveneens verwijst naar het onderscheid tussen causaal bepaalde buitenwereld en een wereld waarbinnen een zekere mate van vrijheid kan worden aangetroffen. Wil men die conclusie bereiken dan moeten de effecten van vrijheid daadwerkelijk aangetroffen worden binnen de werkelijkheid van het kunstwerk.

Het kunstarchief behelst, zeer algemeen gesteld het geheel van kunstwerken en zonder dat men daarin lang hoeft te zoeken treft men in die verzameling de afbeelding van de roos aan. Die roos is onder andere een van de attributen waarmee Maria vergezeld gaat of waarmee als symbool naar haar verwezen wordt. In die reeks van symbolen komt ook de roos zonder doornen voor als enerzijds symbool voor haar maagdelijkheid anderzijds als symbool voor haar ideale persoon en algemener gesteld als symbool voor de afwezigheid van neigingen. Het aanmaken van doornen en stekels is een van de kenmerken van de roos die tegenwoordig, door voortdurend te kruisen op gewenste eigenschappen soms vrijwel doornloos op de markt is. In de tijd van de afbeeldingen van doornloze rozen als symbool komt de niet gedoornde variant in de werkelijkheid echter niet voor. De vraag is, hoe komen mensen aan die voorstelling, in beeld of gedachten van een roos zonder doornen op het moment dat een dergelijk object in de werkelijkheid niet gegeven is? Zoekt men in het filosofisch universum van Kant naar het antwoord dan komt men in eerste instantie uit bij het eerste deel van de kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen. Uit het door Kant aangeleverde materiaal valt echter slechts ten dele een antwoord af te leiden op de hier gestelde vraag. Dat heeft alles te maken met het feit dat Kant niet de oorsprong van het kunstwerk en haar ontstaanswijze onderzoekt (met uitzondering van het genie begrip) maar juist de mogelijke voorwaarden van het esthetisch oordeel en de a-prioristische claim van algemeen geldigheid die met het oordeel meekomt onderwerp laat zijn van zijn onderzoek. Daarbij wordt het object dat het esthetisch oordeel doet ontstaan in zekere zin buiten beschouwing gelaten.

Indien de aandacht dan nogmaals uitgaat naar de niet gedoornde variant van de roos om daarover meer informatie te verkrijgen dan lijkt die variant het resultaat te zijn van een vruchtbaar samenwerkingsverband tussen verstand en rede, de eerste reikt de roos als verschijning en product van complexe verstandelijke bewerkingen aan en de rede denkt er de doornen vanaf om zo te komen tot een ideaal symbool en kenmerkend product van de mens. Het is op zijn minst opvallend dat voor de doornloze roos als symbool voor een heilige wordt gekozen op het moment dat er toch talloze veelkleurige, niet giftige, doornloze en exotisch bloeiende bloesoorten voorhanden zijn. De reden die achter deze keuze schuil gaat ligt ongetwijfeld in het feit dat deze roos gezien kan worden als kenmerkend product van de mens. Het veronderstelde samenwerkingsverband tussen verstand en rede genereert een louter formele overschrijding van een bestaande werkelijkheid en die voorstelling berust op

een verandering van eigenschappen. De volgende tekst van Kant uit de inleiding van de kritiek van het oordeelsvermogen lijkt in verband gebracht te kunnen worden met deze doornloze roos.

Toch moet die tweede wereld [ ] invloed hebben op de eerste; het vrijheidsbegrip moet namelijk het door zijn wetten gestelde doel in de zintuiglijke wereld realiseren, en de natuur moet dus ook zo gedacht kunnen worden dat de wetmatigheid van haar vorm tenminste overeenstemt met de mogelijkheid van de in haar volgens de wetten van de vrijheid te bewerkstelligen doelen. Er moet dus toch een grond zijn voor de eenheid van het bovenzintuiglijke, dat aan de natuur ten grondslag ligt, met wat het vrijheidsbegrip praktisch bevat; een eenheid waarvan het begrip, ofschoon dat theoretisch noch praktisch tot kennis van dat bovenzintuiglijke leidt, en dus geen eigen gebied heeft, toch de overgang mogelijk maakt van de denkwijze volgens de principes van de natuur naar de denkwijze volgens de principes van de vrijheid.

In deze tekst uit de inleiding geeft Kant op zijn manier aan waar het om te doen is in de derde kritiek en dan met name in de kritiek van het teleologische oordeelsvermogen. Vrijheid moet in de natuur gerealiseerd kunnen worden. Die vrijheid kan, gezien wat in deze opzet naar voren is gebracht in beperkte mate en in gradaties worden aangetroffen binnen de werkelijkheid van het kunstwerk waarvan de lijst het onderscheid verzorgt tussen de causaal bepaalde wereld en een werkelijkheid waarin die vrijheid wordt aangetroffen. In de werkelijkheid binnen de lijst wordt strikt genomen niet de intelligibele of noumenale wereld tot gestalte of voorstelling gebracht maar binnen het kunstwerk treft men wel voorstellingen aan die als effect van de activiteit gezien kunnen worden waarmee het vrijheidsbegrip het door zijn wetten gestelde doel bewerkstelligt in de zintuiglijke wereld. Aangezien doelmatigheid geen categorie vormt kunnen aan dergelijke voorstellingen geen kennis worden ontleend.

De opzet van het tweede deel van de kantlijn geeft in kort bestek het terrein van aandacht aan en de perspectieven die daarin worden aangetroffen. Die perspectieven worden hier als volgt schematisch weergegeven. De analyse van het smaakoordeel, door Kant gedefinieerd als het vermogen tot beoordeling van het schone wordt tot vier momenten teruggebracht die overeenstemmen met de logische oordeelsfuncties van het verstand aangezien het reflectief oordeelsvermogen hier in relatie gezien wordt met het verstand. Deze vier 'momenten', successievelijk volgens kwaliteit, volgens kwantiteit, volgens relatie van doelen en het vierde moment volgens de modaliteit van het welgevallen in het object staan aan de basis van vier definities van het schone. Het zijn vooral de laatste twee definities die respect afdwingen en die in de huidige tijdsspanne binnen het verloop van de beeldende kunst nog onverminderd gelden.

Schoonheid is de vorm van de doelmatigheid van een object, voor zover die zonder de voorstelling van een doel in het object wordt waargenomen.

Mooi is wat zonder begrip als object van een noodzakelijk welgevallen wordt gekend

In 'denken over kunst' zowel als in 'de kunst en de filosofie' wordt opgemerkt dat Kant met deze esthetische benadering vooruitloopt op het formalisme in de kunst. Er kan hier worden opgemerkt dat de notie doelmatigheid zonder doel nog verder reikt en tot in deze periode zonder problemen kan worden terug gevonden in de esthetische waardering die meekomt met de beoordeling van eigentijdse kunstwerken. Kant zelf kan onmogelijk de reikwijdte van zijn definitie hebben bevroed wat in zekere zin terug gevonden kan worden in zijn analyse van het verhevene of het sublieme. Om een bepaalde mate van onvolledigheid in zijn

analyse van het verhevene aan te geven is het nodig om in grote lijnen die analyse weer te geven. Zoals in het smaakoordeel de kenvermogens (verbeeldingskracht en verstand) in een doelmatige verhouding tot elkaar gebracht worden zo zijn in esthetische oordelen, die als verheven worden beschouwd verbeeldingskracht en rede de twee instanties die doelmatig op elkaar afgestemd raken. Verheven is volgens Kant datgene waarmee in vergelijking al het andere klein is in grootte of macht. De analytica van het verhevene valt dan in twee delen uiteen, het wiskundig verhevene (grootte) en het dynamisch verhevene (macht). In het wiskundig verhevene gaat het om ervaringen van onmetelijkheid of onbegrensdeheid die bijvoorbeeld optreden bij de aanschouwing van de zee of de uitgebreide sterrenhemel, die ervaring voert in eerste instantie tot een bepaalde mate van onrust die echter weg genomen wordt doordat de rede (als het vermogen van de bovenzintuiglijke ideeën) deze waarneming in een perspectief van totaliteit plaatst, of om met de woorden van Kant te spreken;

Het oneindige is groot in absolute zin (niet louter relatief groot). In vergelijking met het oneindige is al het andere (groottes van hetzelfde type) klein. Maar, en dat is het voornaamste, de mogelijkheid om het zelfs maar als een geheel te denken, wijst op een vermogen van de geest dat elke maatstaf van de zintuigen overtreft

Het wiskundig verhevene veroorzaakt in eerste instantie onrust die wordt teruggedrongen doordat verbeeldingskracht en rede in een doelmatige verhouding tot elkaar, de onrustwekkende en onbegrensde maatstaf aan de zijde van de zintuigen overtreffen, door die zintuiglijke onbegrensdeheid als geheel te denken. Deze beweging in het denken binnen het subject ligt ten grondslag aan zijn esthetisch oordeel van het mathematisch verhevene.

Geheel anders en iets minder complex ligt het met het dynamisch verhevene.

Enorme overhellende, als het ware dreigende rotsen, onweerswolken die zich torenhoog aan de hemel verheffen en met bliksem en donderslagen naderen, vulkanen met heel hun vernietigende geweld, orkanen die verwoesting achterlaten, de onbegrensde tot kolken gebrachte oceaan, de hoge waterval van een machtige rivier e.d. maken ons vermogen tot tegenstand in vergelijking met hun macht onbeduidend klein.

De vrees en onrust die met het gadeslaan van een dergelijk ontzagwekkende natuur meekomen worden weg genomen doordat het eindig subject zich hier bewust wordt van zijn vrijheid en zijn morele eindbestemming en zich dus boven de ontzagwekkende natuur gepositioneerd weet wat in dit geval eveneens leidt tot het gevoel van verheven zijn bij het subject.

Over het algemeen wordt om het verhevene in de kunst te duiden verwezen naar het oeuvre van Caspar David Friedrich. In de beide hier eerder genoemde werken wordt dan gekozen voor het werk 'monnik aan zee' van Friedrich aangezien daar treffend het wiskundig verhevene van de natuur gecontrasteerd wordt met het eindig subject. Omwille van een zekere continuïteit wordt hier gekozen voor het werk 'Der Watzmann' van dezelfde kunstenaar aangezien dit object, haar ontstaanswijze en de interpretatie daarvan in het eerste deel ook al aan de orde zijn geweest. Op deze voorstelling is zeker de notie van het dynamisch verhevene van toepassing aangezien die berg deel uitmaakt van de reeks natuurmomenten zoals die hierboven door Kant in bijna bevlogen woorden worden aangegeven, tegelijkertijd dient men zich hier te realiseren dat het om de voorstelling van een berg gaat en niet om het object als zodanig zoals dat in de natuur wordt aangetroffen. Dat laatste roept dan in herinnering wat hiervoor werd aangegeven namelijk dat binnen de lijst van het kunstwerk een bepaalde mate van vrijheid aangetroffen kan worden. De berg zoals



die hier wordt neergezet door Caspar David Friedrich stelt de toeschouwer dan voor een raadsel aangezien hier het object zich lijkt te tonen zoals het daadwerkelijk is.



Om meer grip op deze voorstelling te krijgen is het nodig om de kritiek van het teleologisch oordeelsvermogen te raadplegen (het tweede deel in de kritiek van het reflectief oordeelsvermogen) om te constateren dat Kant daarin op zoek gaat naar een voorstellingswijze van de natuur als een geheel. Overigens zoals al eerder werd aangegeven, zonder dat de voorstelling van het geheel tot kennis voert aangezien doelmatigheid geen categorie is en dergelijke voorstellingen resulteren in beschouwingen die louter contemplatief van aard zijn. Om tot de voorstelling van de natuur als een geheel te komen laat Kant het mechanisch causaal bepaalde schema los om over te gaan tot een voorstelling waarin het geheel en de delen waaruit dat is opgebouwd wederzijds op elkaar betrokken zijn en in een doelmatige relatie tot elkaar staan. De natuur als geheel is dan uiteindelijk te beschouwen als doel van de delen waaruit ze is opgebouwd. Deze teleologische beschouwingwijze richting de natuur maakt het mogelijk om de berg van Friedrich aan een verdere analyse te onderwerpen en te constateren dat die berg uitgetild wordt boven het geheel (de natuur) waartoe ze in een doelmatige relatie staat.

Zo beschouwt staat deze voorstelling aan de basis van het esthetisch oordeel dat kan worden teruggevoerd tot het principe van doelmatigheid zonder doel, de lijst isoleert de berg van het oorspronkelijke geheel en haar doelmatige relatie daartoe en maakt het mogelijk om de voorstelling als doelmatigheid zonder doel in een esthetische waardering te vatten.

Daarmee lijkt de berg twee oordelen te genereren en te combineren, een oordeel volgens het principe van doelmatigheid zonder doel en een oordeel volgens het principe van het dynamisch verhevene. Het oordeel dat wordt opgewekt combineert schoonheid, ontzag en morele verhevenheid in één moment. De esthetische oordelen zijn te herleiden tot de doelmatige verhouding van verbeeldingskracht en verstand enerzijds en verbeeldingskracht en rede anderzijds waarmee deze voorstelling gerelateerd kan worden aan de doornloze roos als product van verstandelijke en redelijke werkzaamheden.

Deze korte beschouwing over de berg als natuurvoorstelling binnen de lijst geeft aanleiding tot twee opmerkingen. Eerder werd aangegeven dat de doornloze roos en hier dus ook de berg van Friedrich gezien kunnen worden als product van een vruchtbaar samenwerkingsverband tussen verstand en rede. Met de aanduiding product wordt de aandacht verlegd naar de initiatiefnemer die met zijn of haar activiteiten aan de basis van het werk staat en verwijderd men zich hier van dat deel van de theorie in het werk van Kant waarin het esthetisch oordeel wordt geanalyseerd en gededuceerd om zo de mogelijkhedenvoorwaarden van dit type oordelen aan het licht te brengen. Bovendien en dit is van niet gering belang bestaat er in de theorie van Kant een aanzienlijk verschil tussen esthetische oordelen die worden teweeg gebracht door de natuur als zodanig en esthetische oordelen die worden gegenereerd door de natuur als voorstelling binnen de lijst van een kunstwerk. Op dit verschil wordt hierna nog uitvoerig ingegaan.

In deze schets wordt er vanuit gegaan dat de kunstenaar met zijn of haar initiatief louter vanuit intuïtie en gevoel een kunstproductie opstart die verbeeldingskracht enerzijds en verstand of rede anderzijds (of beide tegelijkertijd) in een doelmatige verhouding tot elkaar brengen. Dat deze doelmatige verhouding het eerst gezocht dient te worden bij de initiatiefnemer die haar als maatstaf hanteert bij de beoordeling van zijn of haar werk en het proces dat eraan ten grondslag ligt lijkt hier voor de hand te liggen.

Over die situatie echter verkrijgt men vrijwel geen informatie wat te maken heeft met het gegeven dat er louter vanuit het gevoel wordt gewerkt en nauwkeurig beschouwt die informatie het best tot uitdrukking wordt gebracht in het kunstwerk zelf.

Ook Kant buigt zich over de ontstaanswijze van kunstwerken en verdiept zich in het productief vermogen van de kunstenaar en komt dan tot de typering van het genie in vier punten waarvan de laatste als volgt luidt ;

De spontane, onopzettelijke, subjectieve doelmatigheid in de vrije overeenstemming van de verbeeldingskracht met de wetmatigheid van het verstand vooronderstelt een onderlinge verhouding en harmonie van deze vermogens die door geen enkele navolging van regels kunnen worden bewerkstelligd, of dat nu wetenschappelijke regels of regels voor mechanische nabootsing zijn, maar die alleen door de natuur van het subject kunnen worden voortgebracht. Overeenkomstig deze vooronderstelling is genie de voorbeeldige, door de natuur gegeven originaliteit van een subject in het vrije gebruik van zijn kenvermogens.

Deze tekst laat zien dat Kant ook uitgaat van de veronderstelling dat een kunstwerk als product gezien kan worden van het vrije gebruik van de kenvermogens. Hier, in het tweede deel van de Kantlijn wordt slechts van een uitbreiding uitgegaan, niet louter verbeeldingskracht en verstand verkeren in een harmonieuze verhouding bij de initiatiefnemer maar ook verbeeldingskracht en rede waarmee het geoorloofd is om over een kunstwerk te spreken als product van het samenwerkingsverband tussen verstand en rede.

De berg van Friedrich spreekt de toeschouwer aan op de onderling doelmatige

verhouding van verbeeldingskracht, verstand en rede aangezien hier schoonheid en verhevenheid tezamen lijken te zijn ondergebracht. Tegelijkertijd lijkt met de aanschouwing van dit werk de specifieke positie van het eindig subject als zintuiglijk, redelijk wezen te worden benadrukt. De mens lijkt niet geborgen te zijn aan de zijde van de zintuigen maar lijkt ook niet volledig ondergebracht te kunnen worden aan de zijde van de rede. Men hoeft in dit laatste geval slechts de oneindig voortgaande progressie van de maximes in gedachten te nemen aan de zijde van de praktische rede en een zekere overeenkomst op te merken met de oneindige uitgebreide natuur die tot onrust en vrees leidt bij de aanschouwing ervan om te besluiten tot het feit dat de mens zich ook aan de zijde van de rede niet altijd even geborgen zal voelen. Kant echter legt een onverminderd vertrouwen aan de dag als het gaat om de mens als potentieel redelijk wezen wat aan de basis staat van een indrukwekkende ethiek maar wat er wellicht toe bijdraagt dat een bepaalde gelaagdheid in werken van de beeldende kunst hem ontgaat. Het tweede deel van de Kantlijn gaat uit van het onderscheid van beeldende kunstwerken (de lijst) om van daaruit bepaalde perspectieven en inzichten naar boven te halen. Vervolgens richt deze schets zich op de wijze waarop in het werk van Kant de schone kunst en het genie begrip aan de orde worden gesteld en het verschil tussen esthetische oordelen die ontstaan naar aanleiding van de natuur enerzijds en esthetische oordelen die ontstaan naar aanleiding van werken van beeldende kunst anderzijds.