

Immanuel Kant. *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Ten geleide, vertaling & annotaties Jabik Veenbaas & Willem Visser. Boom

In 1804 deed Benjamin Constant Weimar aan, samen met zijn vriendin Germaine de Staël. Ze bezochten de plaatselijke beroemdheden en op 10 februari kregen ze zelf visite van een jonge Engelsman, Henry Crabb Robinson, die als student een werkstuk over de esthetica van Immanuel Kant bleek te hebben gemaakt. In zijn dagboek vat Constant de inhoud kort samen: 'Kunst om de kunst, zonder doel, want elk doel gaat in tegen de aard van de kunst'.

Kunst om de kunst luidt in het Frans: *l'art pour l'art*. Voor zover bekend is het de eerste keer dat deze woorden door iemand op papier werden gezet. In de loop van de 19^e eeuw zou dat vaker gebeuren. *L'art pour l'art* werd hét parool voor schrijvers en dichters als Gautier, Flaubert, Baudelaire, en in hun kielzog voor talloze anderen. Zij vereerden de kunst als een boven alle wet en moraal verheven godin en keerden de burgerlijke maatschappij vol verachting de rug toe.

Een ding is zeker: zo had de even burgerlijke als deugdzame Kant het nooit bedoeld. Hij moet zich menigmaal hebben omgedraaid in zijn graf. Toch heeft zijn esthetica wel degelijk aan de wieg gestaan van *l'art pour l'art*. Want hij was de eerste die het begrip 'autonomie' (dat tot dusver alleen gebruikt was in de politieke theorie en de ethiek) introduceerde in de esthetica. Zonder autonomie geen *l'art pour l'art*, wat allerm minst wil zeggen dat beide op hetzelfde neer komen.

Bij Kant gaat het niet eens om de autonomie van de kunst of van het kunstwerk. In zijn nu voor het eerst in zijn geheel (en zeer gedegen) vertaalde *Kritiek der Urteilskraft* (1790) is alleen het 'smaakoordeel' autonoom, het oordeel dat beslist of we iets mooi vinden of niet. Autonoom, dat wil zeggen dat iemand volstrekt op eigen gezag oordeelt, maar dat niet alleen: er mocht ook geen enkel *belang* aan te pas komen. Zelfs verlangen of begeerte was uit den boze. Dat een vrouw of een appel of een paleis (Kants voorbeeld) mooi was, kon alleen worden vastgesteld als er sprake was van een 'zuiver belangeloos welgevallen', dat zich alleen op de vorm richtte, niet op de inhoud.

De nadruk op de vorm vinden we ook bij de latere aanhangers van *l'art pour l'art*, en bij de moderne kunst in het algemeen. Zelfs de meest geëngageerde kunst moet bepaalde formele kwaliteiten hebben, wil zij nog kunst genoemd worden. Moraal en politieke boodschap alléén zijn niet genoeg. Dat hebben we in belangrijke mate aan Kant te danken, al had hij zelf destijds heel andere motieven om zozeer de nadruk te leggen op het zuivere en formele karakter van het smaakoordeel.

Eigenlijk is het verbazingwekkend dat Kants *Kritiek van het oordeelsvermogen* zo'n grote invloed op de kunst heeft kunnen uitoefenen, want hooguit 10% van de tekst gaat over kunst. Wanneer Kant het heeft over de schoonheid of over het sublieme (de vertalers prefereren het meer letterlijke 'verhevene', ook goed), slaat dat meestal op de natuur. Bovendien gaat alleen de eerste helft van het boek over esthetica, de hele tweede helft is gewijd aan de doelmatigheid of teleologie van de levende natuur. Wat beide delen met elkaar verbindt is de rol van het

oordeelsvermogen, dat zowel een esthetische als een teleologische functie blijkt te hebben.

Het oordeelsvermogen speelt trouwens bij vrijwel *elke* denkhandeling mee. Vandaar dat het door Kant wordt opgevoerd als de ideale 'schakel' om de tegenstellingen in zijn filosofie te verzoenen. Ziedaar de belangrijkste inzet van de *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Deze derde *Kritiek* moet de 'kloof' overbruggen tussen de gedetermineerde natuur van de *Kritiek van de zuivere rede* (1781) en de morele vrijheid van de *Kritiek van de praktische rede* (1788), om het nu even simpel, veel te simpel samen te vatten.

In het tweede deel van zijn boek doet Kant dat onder meer door van de mens als moreel wezen het 'laatste doel' van de natuur te maken. Alles stevent af op een 'culturele' beheersing door de mens, die daartoe allereerst zichzelf onder het regime van de zedenwet dient te plaatsen. Zo heeft God het bedoeld. Wie Kant vraagt hoe hij dit allemaal zo zeker weet, krijgt als antwoord dat hij het niet zeker weet, maar dat hij wel gedwongen is het aan te nemen, omdat alles anders onbegrijpelijk zou blijven. Er is hier geen sprake van zekerheid, maar van 'regulatieve ideeën': onbewijsbaar, maar ook onmisbaar voor het denken en voor de moraal.

Kant tracht de eenheid in zijn filosofie dus te herstellen door plausibel te maken dat de wereld fundamenteel in orde is en dat het loont om deugdzaam te zijn. Daarbij staat de moraal, zoals steeds bij Kant, voorop.

Niet anders is het in het eerste deel wanneer het gaat over de schoonheid en het sublieme, zowel naar aanleiding van de natuur als van de kunst. Zonder verbinding met morele ideeën zouden de schone kunsten slechts dienen ter 'verstrooiing', vindt Kant. Louter amusement of morele relevantie – dat lijkt het dilemma. Maar hoe valt dit alles nog met de autonomie van het zuivere smaakoordeel (dat ook geen *morele* belangen toelaat) te rijmen?

Het punt is dat Kant nergens pleit voor moralisme. Tussen moraal en schoonheid bestaat slechts een 'analogie'. Schoonheid blijkt een subjectief gevoel te zijn, afkomstig van het vrije 'spel' van onze kennisvermogens, dat op gang komt naar aanleiding van een voorstelling (bijvoorbeeld van een natuurverschijnsel) die dáárdoor mooi wordt gevonden. In de speelse vrijheid zit de analogie, want ook voor morele keuzes is vrijheid onontbeerlijk. Op deze manier suggereert de schoonheidservaring, een ervaring van 'doelmatigheid zonder doel' (want zij is zichzelf genoeg), dat er tussen de natuur en de vrije mens in werkelijkheid geen kloof bestaat maar harmonie heerst.

Sublieme ervaringen verwijzen eveneens naar de moraal, zij het niet op een harmonieuze manier. Zij confronteren ons juist met het tekort van onze verbeeldingskracht, want wie kan zich een beeld vormen van bijvoorbeeld het oneindige? Maar doordat we er wel een 'idee' van hebben, herinneren ze ons tegelijkertijd aan het bovenzinnelijke, morele vermogen van de rede dat in ons huist.

Alle esthetische ervaringen, berustend op een strikt subjectief smaakoordeel, hebben verder ook nog in een heel ander opzicht een moreel aspect, aldus Kant.

Want als een smaakoordeel werkelijk zuiver en belangeloos is, dan kunnen we ervan uitgaan dat het algemene geldigheid bezit. Waarom? Omdat alle mensen een 'gemeenschappelijke zin' (*sensus communis*) hebben, die maakt dat ze bij zo'n oordeel als het ware in naam van allen oordelen. Dus hoe socialer iemand zal zijn, des te ontwikkelder zijn smaak, en vice versa.

Als het over de *kunst* gaat (en niet meer over de natuur) kan de schoonheid wederom haar morele belang bewijzen. De schoonheid wordt door Kant niet voor niets een 'symbool van het zedelijk-goede' genoemd. In de schoonheid wordt een regulatief idee van de rede (en ook het zedelijk-goede is zo'n idee) op zintuiglijke wijze uitgebeeld. Kant spreekt in dit verband van een 'esthetische idee' en de definitie die hij ervan geeft duidt heel mooi de ongrijpbare kwaliteit van een geslaagd kunstwerk aan. Zo'n esthetische idee (die aan een kunstwerk 'esprit' geeft, waardoor het ons wat doet) komt namelijk neer op een 'voorstelling van de verbeeldingskracht die veel te denken geeft, zonder dat er een bepaalde gedachte, d.w.z. een begrip, volledig aan kan beantwoorden; een voorstelling dus die geen enkele taal volledig kan bereiken en begrijpelijk maken'.

Een geslaagd kunstwerk laat zich nooit volledig weergeven in een ander medium. Er is altijd een onuitputtelijk surplus dat je blijft bezighouden. Het vermogen om zulke esthetische ideeën uit te drukken is voorbehouden aan het 'genie', waarvan Kant een nauwelijks minder gedenkwaardige definitie geeft, want het genie is volgens hem 'het talent (de natuurlijke gave) dat aan de kunst de regel geeft'. Het genie moest daarvoor origineel zijn, maar ook over smaak beschikken, ten einde al te woeste excessen te voorkomen.

Al met al weet Kant nog heel wat behartigenswaardigs over de kunst te melden, hoewel hij er in de praktijk waarschijnlijk niet veel affiniteit mee had. Alleen met de poëzie, in zijn ogen de hoogste kunst, was hij diepgaand vertrouwd. Maar in zijn huis bevond zich slechts één beeldend kunstwerk: een gravure van Rousseau, die iemand hem ooit cadeau had gedaan. En bij muziek dacht hij vooral aan burengerucht. Kant woonde in Königsberg vlak bij de gevangenis, waar men de gevangenen om ze te stichten de hele dag luidkeels psalmen liet zingen, tot grote ergernis van de filosoof die zich probeerde te concentreren.

Toch blijft het iets vreemds houden, die enorme nadruk op de moraal in combinatie met esthetische autonomie. Pas als je je realiseert dat voordien vrijwel alle kunst moralistisch was of dat in elk geval volgens alle denkers ter zake *behoorde* te zijn, dringt ten volle door welke revolutionaire verschuiving er in de *Kritiek van het oordeelsvermogen* plaatsvindt. Sinds Kant is de 'autonomie' immers niet meer uit het denken en spreken over kunst verdwenen, ongeacht of die autonomie nu de morele dimensie van de kunst ten goede komt, dan wel uitmondt in een amoreel en soms zelfs immoreel *l'art pour l'art*-extremisme.

(NRC Handelsblad, 27-11-2009)