



当代西方学术经典译丛



*Kierkegaard.  
Konstruktion des Ästhetischen*

# 克尔凯郭尔： 审美对象的建构

[德] T.W.阿多诺 著

李理 译

 人民出版社

当代西方学术经典译丛

*Kierkegaard.  
Konstruktion des Ästhetischen*

# 克尔凯郭尔： 审美对象的建构

[德] T.W.阿多诺 著

李理 译

● 人民出版社

策划编辑:陈亚明

责任编辑:洪 琼

**图书在版编目(CIP)数据**

克尔凯郭尔:审美对象的建构/[德]T. W. 阿多诺 著 李理 译.

-北京:人民出版社,2008.1

ISBN 978-7-01-006710-0

I. 克… II. ①阿…②李… III. 克尔凯郭尔, S. (1813 ~ 1855)-哲学思想-研究 IV. B534

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 190259 号

**克尔凯郭尔:审美对象的建构**

KEERKAIGUOER; SHENMEI DUIXIANG DE JIANGOU

阿多诺 著 李理 译

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京龙之冉印务有限公司印刷 新华书店经销

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:13

字数:170 千字 印数:0,001-3,000 册

ISBN 978-7-01-006710-0 定价:29.00 元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街 166 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

## 献给我的朋友西格弗里德·克拉考

船就像被施了魔法一样在坠落中悬停在一个具有巨大圆周和无底深渊的漏斗的内部表面。如果不是急速运动的惊人速度和从中产生的冒出火星的、骇人的光泽，人们还可能以为它那非常光滑的侧面是黑檀木的，这时满月的光芒从云彩之间圆圆的开口中……像十分清澈的金色潮水一般向四周的黑墙，直到向深不可测的深渊倾斜下去。

埃德加·爱伦·坡(1841)

# 目 录

Contents

<b>第一章 审美对象的说明</b>	<b>/ 1</b>
文学创作与辩证法的概念	/ 1
文学的要求	/ 3
作为图解的文学创作	/ 4
“唯美主义”	/ 8
面具与方法	/ 11
歧义性	/ 14
古典主义的内容美学	/ 17
形式主义	/ 22
<b>第二章 内在性的结构</b>	<b>/ 27</b>
“文字”	/ 27
无对象的内在性	/ 30
内在的辩证法	/ 34
历史哲学	/ 37
“处境”	/ 44
“室内”	/ 47
<b>第三章 内在性的阐明</b>	<b>/ 56</b>
关于社会学	/ 56
精神的躯体	/ 61
神话的内容	/ 63
辩证法的召唤	/ 69
忧郁	/ 72

“巴洛克时期”	/ 75
审美对象的悖论	/ 78
<b>第四章 生存的概念</b>	<b>/ 83</b>
此在与真理	/ 83
悖论与多义性	/ 88
抽象的自我	/ 90
神秘的生存	/ 96
客观的绝望	/ 100
生存辩证法的突变	/ 103
<b>第五章 关于“境界”的逻辑</b>	<b>/ 106</b>
生存与体系	/ 106
境界的起源	/ 108
“状况”	/ 112
唯心主义因素和本体论因素的覆盖	/ 114
幽默、偶然、“诱因”	/ 115
边界与“飞跃”	/ 117
境界的辩证法	/ 120
间歇性	/ 123
投影	/ 126
超验化	/ 128
<b>第六章 理性与牺牲</b>	<b>/ 131</b>
唯心主义的自我毁灭	/ 131
神话中的牺牲	/ 133
“灵知”	/ 137
单纯精神的悖论牺牲	/ 141
激情	/ 148

<b>第七章 审美对象的建构</b>	<b>/ 153</b>
忧郁的转变	/ 153
生存的消失	/ 158
图像与境界	/ 163
主观的情况与对艺术的敌意	/ 167
幻想碎片	/ 171
对渴望的超越	/ 174
<b>编者注释</b>	<b>/ 176</b>
<b>引文说明</b>	<b>/ 195</b>
<b>译后记</b>	<b>/ 196</b>

# 第一章

## 审美对象的说明

### 文学创作与辩证法的概念

无论何时,如果人们力求将哲学家的著作当作文学创作来理解,那么人们就没有获得它们的真理性内容。哲学的形式规律要求在与概念相一致的联系中解释现实的东西。决定哲学特征的,既不是思考者的主观性说明,也不是著作的纯粹的内在完整性,而是首先由此来决定的:看现实的东西是否进入了概念,在概念中证明自己并明确地论证这些概念。把哲学作为文学创作的观点是与哲学的特征相矛盾的。由于这种观点根据现实尺度剥夺了哲学的义务,它就使哲学著作摆脱了适当的批评。但是只有在同批评精神的交流中哲学著作才能够对自己加以历史的检验。虽然几乎所有在真正理解上的“主观的”思想家都注定被列入诗人的行列,但19世纪则宣布把哲学等同于科学。哲学中无法列入科学范型的东西就被作为可怜的附属品拖到文学创作的名下。人们要求科学的哲学概念组成它所包括的对象特征统一。但是,如果说康德把哲学作为科学的设想第一次被黑格尔概括地表述为“已经是把哲学提高为科学的时候了”这句话<sup>[1]</sup>,那么他对科学概念性的要求仍然不同于对概念作为特征统一的概念这一明了之事的的要求。克尔凯郭尔虽然十分敌视黑格尔,但他的著作却完全属于辩证的方法,这种方法



本质确切地说在于对个别概念的阐明；作为个别概念的完整定义，是从所阐述的体系的总体出发才能作出的，而不是在对孤立的个别概念的分析中作出的。《现象学》的序言突出了这一点。在这一序言中，黑格尔明确想到了附着于每一次哲学开端的诗的现象。意识“在新出现的形态中渴念内容的扩展和特殊化；但是它更渴念形式的形成，通过这种形式的形成，人就很有把握确定差别，并将它们安排在固定的关系中。没有这种形成，科学就缺乏普遍的明了性，并且从表面上看像是一些个别东西的秘传财产——秘传财产：因为它只存在于它的概念中或它的内部；一些个别东西：因为它的没有扩展的现象使它的此在成为个别的东西。”<sup>[2]</sup>但是新的现象的启发力量也保存在超然于特征定义之外的、不再被可靠体系所包括的思想结构中。一位当代的唯物主义的、黑格尔解释者就是这样来回答“概念规定问题和术语问题的。错误概念的抽象片面性在辩证方法中得到扬弃，这属于辩证方法的本质。但是同时，这一扬弃过程仍然有必要不断运用这些——片面的、抽象的和错误的——概念；使概念不是通过定义，而是通过它们在总体中作为被扬弃的因素所保持的方法作用来达到它们的正确意义。”<sup>[3]</sup>为了在思维联系中赋予辩证概念启发的作用，甚至不需要“总体”。但是，如果哲学作为“主观的”思维完全与总体断绝了关系，那么，这种新的现象就首先给哲学带来令人怀疑的文学创作的名声。然而辩证的概念是哲学的真正工具。哲学不仅作为一种系统概括了位于从属地位的科学的最普遍定理的最高科学同其他科学相区别，而且构成阐明和划分大量单纯的存在东西的思想，存在的东西的元素凝结在这些知识思想上。这些思想体现在辩证的概念中。一旦这种源于“诗”的哲学得到宽容的承认，那么，它的思想的陌生性就同时受到了抵御，这种陌生性显示出它统治现实东西的力量及其要求的严肃性。它的辩证概念被看做是比喻装饰的作料，这种作料可以受到科学的严格性的任意排除。这样，哲学就丧失了价值：哲学中的文学创作意味着一切与



事无关的东西。对哲学的文学创作的赞同和承认也是如此。克尔凯郭尔的翻译者戈特谢德(Gottsched)不仅认为,在《重复》中“美的因素在诙谐和严肃的部分中得到绝佳表现”<sup>[4]</sup>,而且还认为,“这位在本质上很枯燥的哲学家,虽然没有留下一行诗句,但他不仅是一位语言艺术家,使用自己所热爱的母语就像在一把精致的乐器上演奏一样,从中引出最丰富多彩的音调,而且同时是一位演奏古七弦琴的诗人,这把七弦琴装上了最强烈又最柔和、最忧郁又最明快的琴弦。”<sup>[5]</sup>用哲学所作的赞扬玷污了文学创作。与戈特谢德等人的那种只会引起混乱的可能性相反,克尔凯郭尔哲学中的审美建构的第一要求就是把哲学同文学创作分开。

## 文学的要求

克尔凯郭尔的著作对文学要求的态度是含糊的。他的著作使用诡计的目的是为了引起误解,读者对其内容的掌握过程是由误解开始的。对他的著作而言,事物中的辩证法同时就是传达的辩证法。在这种辩证法中,他的著作迷人地使用文学标题,但又经常否定它。在其遗著《对我的作家活动的看法》中,他容许把自己称为“一个小城市里的天才”<sup>[6]</sup>,这与一个虚构的“诗人”并不矛盾。这种表达形式一直到特奥多尔·黑克尔(Theodor Haecker, 1879—1945,德国作家、文化批评家。——译注)那里都继续产生着影响,他在一篇早期的文章中谈到克尔凯郭尔用笔名写的作品时说,这些作品可以被看做“一个文集,它不是由不同的搞科学的人写的,而是由不同的天才写的”<sup>[7]</sup>。因此,克尔凯郭尔对那部著作——从表面形象看,这部著作可能最容易被称为文学著作——的文学性的理解是有问题的:“那个写了”《引诱者的日记》“这本书的人是一个具有文学天性的人,作为这样的人,他既不够丰富也不够贫乏——如果人们愿意这样说的话——以分清诗与现实……他先是本人享受具

有美感的東西，然後審美地享受他本人……所以他具有的詩的東西總是帶有多義性，他的整個生活就是在那種多義性中度過的”。<sup>[8]</sup>這種多義的圖像極大地扭曲了克爾凱郭爾自認為所是的哲學家的圖像。在別處，他很嚴厲地拒絕自己是詩人：“我不是詩人，只是辯證地從事寫作。”<sup>[9]</sup>理解了他本人對詩的要求的特殊作用後，他的搖擺就明了了。對他來說，他的那些不是從基督教教義內容中明確闡發出來的神學命題一律叫做詩：“作為作家，我是一個有一些自己特點的天才——既不多也不少，絕對不要權威，因此總是依靠消滅自己，以使自己不成為別人的權威。”<sup>[10]</sup>作為“天才”，他為了不在自己和別人面前篡奪學說傳播者之名，首先提出對文學的要求。在這方面，《倫理宗教文集》、宗教演講的千篇一律的開場形式和預計發表的關於女演員的文章並不讓人有什麼懷疑。他沒有“任務”，卻追求從反抗的理性中逼迫出信仰的概念，從其反抗中產生出這一概念。沒有權威的演講文學把他推進宗教哲學的思辨領域，正如他對黑格爾和謝林的思辨所進行的鬥爭那樣，這種思辨當然通過一種方法的諷刺同他們相區別，除了自己作為信仰已經秘密固有的東西，他不認為能夠證明什麼。鑑於實定天啟，文學對他來說是一切形而上學的欺騙性標志。——他在較隨意的語言用法上，在他致力於再現詩意存在的地方，稱自己是詩人；按照他的境界等級，這種詩意的存在形成了人生的墮落之地。在克爾凱郭爾的著作中，詩的名稱的起源總是像哲學那樣明顯。

### 作為圖解的文學創作

誠然，著作本身的形象還繼續悄悄地提出對詩的要求。《非此即彼》、《恐懼與顫栗》、《重複》、《生活道路諸階段》等著作包括長篇小說、短篇小說、抒情短文；從《引誘者的日記》的詩意表面到像《酒中有真言》這種在概念上處理得很透明的作品以及《有罪或無罪》這

种痛苦的故事。恰恰只是这些想从自身出发满足艺术标准的作品令人信服地证明,艺术家的概念不可以用于他。并不是这些作品的反思形式的“非纯洁性”将这些作品排除在艺术之外。这种形式在克尔凯郭尔这位小说家的榜样们弗里德里希·施勒格尔(Friedrich Schlegel)、霍夫曼(Hoffmann)和让·保罗(Jean Paul)那里已经形成了自身强有力的法则,这一法则不会因为克尔凯郭尔作为美学理论家经常与之相反地代表一种倒退的古典主义而受到反驳,他自己的文学创作活动本身已将这种古典主义置于身后。只是在他的那些著作中,没有什么地方产生出被直观的现实与反思的主体之间的激动人心的碰撞,而正是这种碰撞构成了德国浪漫派散文的形式法则。克尔凯郭尔只是外在地重复了这种韵律。在他那里,思想和直观总是都可以归结为具有主观意义。这种直观的骄傲出场没有比在《日记》(指《引诱者的日记》,下同。——译注)中更强烈的了。但是,《日记》直至偶然情况的偶然性都还是可以从预先想好的引诱者的模式引出的。作为哲学家,他坚定地否定思维与存在的同一性,但在作品中他总是让存在向思维看齐。只有卢卡奇在一篇关于克尔凯郭尔和蕾吉娜·奥尔森(Regine Olsen)的早期短文中对此有充分认识:在《引诱者的日记》中“占主导地位的感情是无肉体的感性和沉重的、有计划的不讲道德。色情生活、美丽生活、达到快乐巅峰的生活,它是作为世界观,而且只是作为世界观来表现的。”<sup>[11]</sup>克尔凯郭尔的艺术成果的可疑性没有逃过费特尔(Vetter)的眼睛,他还在由《日记》在纲领上代表的浪漫的唯美主义中寻找其原因,但他没有察觉到,《日记》的内在要求绝不会在唯美主义中得到充分满足:“《引诱者的日记》奠定了作者的荣誉,这本书通过充满享乐的情绪艺术使人着迷。第二个语言艺术的光辉成就少一些热情活力:《酒中有真言》……在这里就像在那里一样,华丽的辞藻危险地大为削弱了内容;它们也是晚期过于精美和已经枯竭的创造力的证明。”<sup>[12]</sup>但是只有在一个国家用克尔凯郭尔的早期作品来勉强追赶

引起轰动的《卢钦德》(*Lucinde*, 德国作家 F. 施勒格尔于 1799 年发表的小说。——译注)的文学形势中,《日记》才可能“令人着迷”;柏拉图式的假名者的盛宴在世界观——对话者是作为其代言人在行动——的赤裸裸的对照中并不亚于一个“辉煌的成就”或只是这样一个成就;尤其在克尔凯郭尔故意追求的唯美主义之前,谈不上“晚期过于精美的和已经枯竭的创造力”。《日记》的世界观题材把自己从浪漫主义的外壳中解脱出来,而题材一个都没有丢失,但是直观的外壳也没有留下任何残余。在《日记》中,直观想通过表现部分和反思部分的交替来维护自己,甚至这种交替都产生于一种辩证法,约翰尼斯(Johannes),这个浪漫的唯美主义的主客体,被置于这种辩证法之下。这样,按照黑格尔的三段论的模式,每一种“直接性”都在他那里得到扬弃。这种辩证法只是通过黑格尔意义上的发展的“单调的”无限性同黑格尔的辩证法相区别,反思正是应当把这种无限性判断为堕落的唯美主义。这种情况就这样贯穿了全部生动情节,贯穿了体现个人意识的全部心理学,直到最后的细节:引诱这个细节本身。不管克尔凯郭尔是有意的还是无意的,引诱成功地成为他的瞬间概念的讽刺模仿。尽管它号称具有充满魔力的内容,它还是像“时间与永恒的相交点”那样,是根据同样的逻辑构成的;引诱者一旦占有情人,就立刻永远离开她。——克尔凯郭尔的审美形象只是他的哲学范畴的图解,在这些范畴从概念上得到充分表达之前,这些形象就像插图似的来说明它们。从今天的观察者来看,这些形象全都带有 19 世纪上半叶的许多插图所特有的现象的特殊性质。讽喻的伟大意向隐藏在它们的颜色中,缩小在它们的市民小装饰画中,这种伟大意向在他的哲学中达到了很高的地位,但与开始时吸引他的心理小说却是不一致的。如果他在自己的最后一部类似于小说的作品《痛苦的故事》中,已经在外在的布局上显示出直接性和反思的交替,而几乎不再用轶事的手法来遮盖概念性的骨架,并且最后在塔西陀努斯(Taciturnus)的后记中完全暴露出这种骨架,

那么,除了毫无顾忌的突破性的哲学意图之外,可能还有对自己虚构的审美处理方式的不足之处的认识引导了他。概念的骨架在《日记》、《重复》和《痛苦的故事》这三种对性爱生活的描述中都是一致的。而且和他的重复概念想说的话不同。他在固定不变的讽喻中三次将他失败的爱情的难以捉摸的空白画面置于眼前。这一爱情的失败把一切显现的东西都随之显露出来。在这一爱情面前人变成了面具,语言听起来就像出自歌剧的对话:“谁将自己的头靠放在精灵的山上,谁就会梦见女妖。我不知道这是不是真的。但是我知道:如果我的头靠在你胸上休息,如果不合上眼睛,而是仰望着你,那我就会看到天使的容颜。”<sup>[13]</sup>还有在假名者的宴会上无助地召唤唐璜的场景:“参加者们兴奋若狂的情绪,节日的嘈杂之声,香槟酒充满泡沫的乐趣,从演讲者的情绪中产生出来的丰富充溢的精神:这一切都必定在与世隔绝的角落的和平安全和静谧中醒来而成为回忆的生活。”<sup>[14]</sup>最后是概念中的灾难:“他们一旦聚集在一起,双扇的大门就突然打开了。一大片光线照在走进来的人们的身上,凉爽的空气透着充满快乐的芳香,无数迷人的细节预告着对一种卓越的审美力的掌握。”<sup>[15]</sup>——克尔凯郭尔艺术上的无能并不是偶然地最喜爱选择艺术和艺术家作为对象。这里预示了19世纪的映像的中心题材之一。作为艺术家,他与所遇到的事实内容的形式并没有什么关系,而是与对艺术过程的反思和搞艺术的人本身内在的反思有关系。艺术本身成为对象的结论,产生于谢林早期的美学唯心主义和叔本华,并最终在瓦格纳和尼采那里得到毁灭性的贯彻。在德国浪漫派的影响下,克尔凯郭尔准备从他批判性突破的哲学体系过渡到一种他本人还没有能力胜任的艺术实践。他同时证实了赋闲的、退向自身的知识分子的与世隔绝的状态,就像在德国晚期浪漫派和晚期唯心主义学派的同一个时期,只有叔本华在哲学材料中所表达的那样。克尔凯郭尔大概是知道他他与叔本华的相似之处的,他在逝世前不久记下了这样的话:“A. S.”——“真奇怪,我叫S. A. ;

我们的表现也是相反的”——“不可否认是一个重要的作家，他使我很感兴趣，而且令我惊讶的是，我发现了一位与我如此相近的作家，尽管我们的意见完全不一致。”<sup>[16]</sup>相近是通过“态度”：其观念并没有被限制在克尔凯郭尔的极端的新的教上。因为即使克尔凯郭尔对叔本华的批评也涉及他的个人生存<sup>[17]</sup>，但两人共同的占主导地位的特征就是个人的东西。叔本华所体验的思想很怀念单调的现实——克尔凯郭尔的孤独从来没有达到过这种现实。因此，他在艺术上的失败很难在审美范围内加以充分论证和有意义的批评。创作对他来说是规定诗人的行为，因为对象性世界会在他忧郁的目光前退缩。他把自己反思为诗人，诗人的标志将他变成道具，这种道具不会被他的话唤醒，而是围绕他的独白的唬人的装饰。

### “唯美主义”

对于审美的而不是诗人的克尔凯郭尔来说，已经有了在哲学认识和艺术的形式要求之间被动地遭受折磨的“审美家”的表达方式。他在一段被经常引用的、诚然是很早的日记中这样来刻画自己的特征：“我就像海格立斯（Herkules，希腊神话中的大力神，主神宙斯之子。——译注）一样站立在这里，但不是站在十字路口——不，这里道路众多，因此选择正确的道路就更加困难。也许这正是我的生存的不幸，我兴趣众多，因而无法选定一种兴趣；我的各种兴趣并不都从属于一种兴趣，而是彼此同等的。”<sup>[18]</sup>大多数较新的作家在他们对克尔凯郭尔的解释中提出了文学家的问题。在施伦普夫（Christoph Schrenpf，1860—1944，德国神学家、哲学家。——译注）的篇幅巨大的传记中这个问题移到了中心位置，并且就像普日瓦拉（Przywara）的正确所见那样，这个问题渗透了整个结构，直到对克尔凯郭尔的牺牲神学的批评：“如果他愿意作这种牺牲者——作为‘诗人’，他是很不乐意作这种牺牲者的——那么，这种不平衡就被消除了，但并不



没有对他作为人在人道上有所帮助。应当通过他——作为挑选出来的,并因而注定要灭亡的神性的声音——传达给人类的东西,大概也就是他想为之生和为之死的理念。是的,难道不正是这些关于‘诗人’的想法是他所渴望的理念吗?难道不正是只有这种理念可以让他超越伴随他的、可怕的生活的讽刺吗?难道它们不是他应当传达给人们的天启吗?”<sup>[19]</sup>施伦普夫的表述,使关于克尔凯郭尔的文学唯美主义的问题作为一个“态度”问题而被从著作中引开,引向了关于人的心理学讨论。这个问题在费特尔的“说明”中完全表现为心理学的。普日瓦拉的天主教解释也将浪漫主义美学文学家的命题作为心理学辩证法的基础而加以接受了<sup>[20]</sup>。这个命题除了涉及早期用笔名写的著作的态度和对同一时期的日记担保外,尤其可以涉及“作家”这个词的使用。这个词在克尔凯郭尔的著作中就像一个咒语一样被重复使用;有一次,他在《日记》中把整个生活明确设想为著作,以此来解释这个词<sup>[21]</sup>;在惯用语的特征上,这个词诚然在哲学分析上才能够加以推断,而绝不是不加解释就必须接受的。但是,克尔凯郭尔所超脱的世俗幻想的境界,似乎是文学审美家的境界:比德国晚期浪漫派要少,比波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867,法国诗人、艺术批评家、随笔作家。——译注)那些人要多。这一发现要感谢费特尔,他从自己的私密日志中提出大量证明,它们证明了《A的文件》的唯美主义或者那种宴会和克尔凯郭尔所不知道的巴黎原型之间的惊人一致性<sup>[22]</sup>。相似性之所及可能甚至会比费特尔所看到的更远,贯彻在更确定的历史人物中;但是克尔凯郭尔在对《非此即彼》时期的回顾中,把自己称为“浪荡公子”,并因此促使他本人的形象同波德莱尔式的花花公子形象具有真正的相似性<sup>[23]</sup>。但正是在这种相似性的紧密邻近的关系中,反差决定性地出现了。唯美主义并不是可以随意秉持的“态度”。它是有时间、有地点的,是在早期的大城市中。在那里,在绝望开始的黄昏中,形式就像人工的路灯那样陌生地、充满危险地、任意地发出亮



光,使正在滑落的生活成为耀眼的永存的。克尔凯郭尔的著作没有达到这一现场。被束缚的个人生存喧闹而又严峻,它们伴随着克尔凯郭尔唯美主义的宣告;对可能有浪荡公子和游手好闲者出没的社会景象明显缺乏任何经验;小城市作为诱惑之地必须在烹饪学校里寻找自己的牺牲者<sup>[24]</sup>;对追求时髦进行讽刺的作品完成了这一切。相信它,就叫做低估他的哲学的真正严肃性。因此,施伦普夫的明显智慧是不容反驳的,这位作家比任何一位有经验的作家都更没有成见,他在《非此即彼》的第一部分中,看穿了“矫揉造作、卖弄风情、但也幼稚可笑的唯美主义”并指责“审美家 A”,说他的“审美严肃性”“连在幼稚可笑的人面前”都无法保护他<sup>[25]</sup>。那个引诱者毫无恶意地承认:“我是一个审美家,一个迷恋情欲的人,理解了爱情的本质和要害,相信爱情并从根本上了解它,只是保留个人的意见,即一段爱情史最多持续半年,人们一旦享受了最后的东西,爱情关系就完结了。”<sup>[26]</sup>在《酒中有真言》中有一处说得很直截了当:“因为在一个宴会上重要的是吃喝,而女人不能在这里跟着一起吃喝,那会没有美感。”<sup>[27]</sup>这些表达形式甚至作为“审美家 A”的密码所体现的唯美主义比喻,带着自由放任的荒谬野心来揭露他。“有趣”的范畴也一样。作为一种“态度”,它毫无创见地说:“恋爱了,多美呀!你们知道,恋爱了,多有意思啊!”<sup>[28]</sup>因此,在哲学上,“有趣”、“审美的情欲”作为他生存逻辑的两个领域的临界规定,具有其深刻的、但实际上也可疑的意义:“我想要进一步观察的范畴叫做有趣,这是一个尤其在我们的时代——正因为这个时代生活于一个历史转折点(Discrimine Rerum)——获得了伟大意义的范畴;因为它原本是转折点的范畴。……此外,有趣是一个临界范畴,是审美和伦理之间的一个边界地带。因此,我们的研究必定会不断涉及伦理学领域,同时,为了获得意义,我们的研究必须用审美的内在性和情欲来理解问题。”<sup>[29]</sup>审美家用“态度”无从表明的东西,思想家能够作为“问题”加以表达。