

# Anscombes Handlungstheorie und das Hervorbringen von Kunstwerken

Daniel Martin Feige

Obwohl das Thema des menschlichen Handelns die Philosophie seit der Antike beschäftigt, hat sich die philosophische Handlungstheorie als eigenständige Disziplin der praktischen Philosophie erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konstituiert. Gertrud Magarate Elizabeth Anscombes Buch *Intention* von 1957 kann nicht allein als Schlüsseltext der Handlungstheorie,<sup>1</sup> sondern vielmehr als ihr Gründungstext gelesen werden. Ihre Position ist gerade seit den 1970er Jahren oft mit Donald Davidsons ebenso bahnbrechenden Beiträgen zur Handlungstheorie verbunden worden, so dass oft die Rede von einer »Davidson-Anscombian thesis about the individuation of actions« war, wie Julia Annas in ihrem Paper *Davidson and Anscombe on »the same action«* 1976 festgehalten hat.<sup>2</sup> Und richtigerweise hat sie bereits in diesem Paper festgehalten, dass diese Verbindung nicht so eng ist, wie in diesen Diskussionen behauptet worden ist: Anscombes Position ist hier zu Unrecht im Zuge der Darstellung von

1 Vgl. G.E.M. Anscombe: *Absicht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.

2 Julia Annas: »Davidson and Anscombe on ›the same Action‹«, in: *Mind* 85/338 (1976), S. 251–257, hier: S. 251.

Davidsons Position ›geschluckt‹ worden.<sup>3</sup> In den letzten Jahren ist immer deutlicher herausgearbeitet worden,<sup>4</sup> dass und inwieweit Anscombe eine eigenständige handlungstheoretische Position in ihrem Buch begründet hat, die nicht verrechenbar ist auf die späteren Debatten. Sie hat sich nicht zuletzt als eigenständige Position vor dem Hintergrund jüngerer Versuche gezeigt, das Erbe Wittgensteins mit im weitesten Sinne aristotelischen und thomistischen Positionen zusammenzudenken; dieses Spannungsfeld von Diskussionen gehört für meinen Begriff zu den spannendsten Diskussionskontexten aktueller Debatten im Kontext der praktischen Philosophie.

Mein Ziel wird im Folgenden sein, einige Grundthemen von Anscombes Handlungstheorie vorzustellen und sie darauf hin zu befragen, in welcher Weise sie geeignet ist, über eine besondere Art von Handlungen nachzudenken: das Hervorbringen von Kunstwerken. Meine Antwort wird insgesamt skeptisch ausfallen: Anscombes Überlegungen und überhaupt die Überlegungen, die im Kontext der philosophischen Handlungstheorie ange stellt werden, sind nicht gemacht für eine Explikation des Hervorbringens von Kunstwerken. Dieser Punkt sollte uns aber, so wird die Richtung meiner Überlegungen weiter verlaufen, nicht dazu veranlassen, Anscombes Position zu verabschieden. Denn sie bringt tatsächlich zentrale Dimensionen der Ausübung praktischer Rationalität auf den Begriff. Die sich damit aufdrängende weitergehende Frage lautet also, wie das Verhältnis praktischer und ästhetischer Rationalität unter handlungstheoretischer

3 Ob man hierin eine weitere Marginalisierung der Philosophie von Frauen sehen kann, dieser Frage kann ich hier nicht weiter nachgehen. Vgl. zu den historischen Grundlagen auch Benjamin J.B. Lipscomb: *The Women Are Up to Something. How Elizabeth Anscombe, Philippa Foot, Mary Midgley, and Iris Murdoch Revolutionized Ethics*, Oxford: Oxford University Press 2022.

4 Hier lässt sich von einer Anscombe-Renaissance sprechen; ich meine v.a. folgende Bücher: Anton Ford/Jennifer Hornsby/Frederick Stoutland (Hg.): *Essays on Anscombe's Intention*, Cambridge/MA: Harvard University Press 2011; Adrian Haddock/Rachael Wiseman (Hg.): *The Anscombian Mind*, New York/London: Routledge 2022; John Schwenkler: *Anscombes Intention. A Guide*, Oxford: Oxford University Press 2019; Rachael Wiseman: *Anscombe's Intention*, New York/London: Routledge 2016.

Perspektive genauer auszubuchstabieren ist. Für einen Begriff des Hervorbringens aus dem Geiste ästhetischer Rationalität werde ich Anscombes Position Kants Geniebegriff gegenüberstellen, den ich handlungstheoretisch wenden werde. Meine grundlegende These zum Verhältnis praktischer und ästhetischer Rationalität wird lauten, dass ästhetische Rationalität eine Form der *Gegen-Rationalität* in die praktische (und auch theoretische) Rationalität einträgt.

Ich entwickle diese Überlegungen in zwei Schritten: Im ersten Teil werde ich einige zentrale Überlegungen Anscombes vor dem Hintergrund grundsätzlicher Überlegungen zur Handlungstheorie vorstellen, im zweiten Teil dann ausgehend von Kants Überlegungen zum Genie den Gedanken entwickeln, dass ästhetisches Hervorbringen ein Hervorbringen ist, das nicht ein bruchloser Ausdruck unserer praktischen oder theoretischen Rationalität ist.<sup>5</sup>

### I. Die zeitliche Struktur von Handlungen und der praktische Syllogismus: Anscombe im Kontext der philosophischen Handlungstheorie

Die philosophische Handlungstheorie beschäftigt sich mit der Frage, was Handlungen als Handlungen auszeichnet, mit der Frage, was es heißt, eine Handlung als die Handlung, die sie ist, aus allen anderen Dingen, die zum Zeitpunkt des Handelns passieren, herauszugreifen, und mit der Frage, in welcher Weise Ursachen und/oder Gründe eine Rolle spielen beim Erklären von Handlungen. Sie beschäftigt sich also mit Fragen der Ontologie, der Beschreibung und der Erklärung. Diese Fragen hängen in verschiedenen Hinsichten zusammen. Und sie sind drängend.

5 Die hier entwickelten Überlegungen schließen an folgende Vorarbeiten an: Daniel M. Feige: »Handlung. Improvisation und Handlungstheorie«, in: ders., Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno, München: Edition Text+Kritik 2024; ders.: Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst, Hamburg: Meiner 2025, v.a. Kapitel 2.2; sowie ders.: »Gegen-Politik. Eine Verteidigung der Autonomie der Kunst«, in: Daniel M. Feige/Michael Lüthy (Hg.), Die Autonomie der Kunst. Positionen zu einer Kontroverse, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).

Denn alles kann auf verschiedene Weisen beschrieben werden – »der Gegenstand vor mir ist ein Mann, ein Schwarm von Atomen, ein Zellkomplex, ein Fiedler, ein Freund, ein Verrückter und vieles mehr«. <sup>6</sup> Nicht alle Beschreibungen von Prozessen und Ereignissen sind allerdings Beschreibungen von Handlungen. Das lässt sich an einem ganz alltäglichen Beispiel illustrieren: Ich steige in den Bus, um zur Kunstakademie zu fahren. Ich kann hier einzelne Körperbewegungen beschreiben, meine Hirnzustände und die der Busfahrerin, genealogische Stammesforschung zu meinen Ahnen machen oder die Gesetze der Physik in ihrer mesokosmischen Geltung bestimmen: All diese Beschreibungen treffen nicht das, was ich hier tue. Selbst wenn es richtig sein mag, dass es Handeln nicht ohne physikalische Gesetze und Hirnzustände gibt, folgt daraus nicht, dass Handeln auf die Sprache der physikalischen Gesetze oder der Neurophysiologie reduzierbar ist.

Um eine Handlung als Handlung zu beschreiben, ist gemäß Anscombes Überlegungen zentral, was eine Person absichtlich tut und was nicht. Ohne damit rationalitätskritische Positionen wie etwa die Psychoanalyse oder die Kritische Theorie zu deflationieren, ist an diesem Gedanken richtig, dass wir zum Verständnis der Begriffe, die wir zum Beschreiben von Handlungen im Unterschied von bloßen Ereignissen in der natürlichen wie kulturellen Welt benötigen, den Unterschied zwischen absichtlichen Handlungen und sonstigem Tun und seinen Konsequenzen verständlich machen müssen. Selbst wenn so etwas wie Verantwortlichkeit und Zurechnungsfähigkeit historische Errungenschaften sein sollten (wofür Hegel argumentiert hat), depotenziert das nicht die entsprechenden Unterscheidungen, sondern lässt sie vielmehr robuster werden. <sup>7</sup> Damit etwas eine Handlung ist, reicht es nicht, die betreffende Person (oder gar ihre Körperbewegungen) irgendwie als Ursache eines Geschehens zu begreifen – sie muss als jemand begriffen werden, der etwas absichtlich tut.

---

6 Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 17f.

7 Vgl. dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, § 115ff.

Anscombe führt vor dem Hintergrund des bislang Gesagten die Redeweise ein, dass das, was eine Person als handelnde Person tut, nur unter einer Beschreibung eine Handlung ist – aber eben nicht unter beliebigen Beschreibungen. In einem Universum, das erschöpfend in Begriffen der Physik, aber auch der Biologie beschreibbar wäre, gäbe es keine Handlungen. Damit kann Anscombe folgender Tatsache Rechnung tragen: Ich kann durch mein langsames Einsteigen in den Bus zur Kunstakademie einen ungeliebten Nachbarn (ein kontrafaktischer Fall) ärgern oder ihn gar vom Einsteigen abhalten. Eine Handlung ist das aber nur, insofern ich absichtlich so langsam einsteige, um den Nachbarn am Einsteigen zu hindern. Anders gesagt: Wenn der Grund meines Tuns die Verwirklichung der Absicht ist, ihn daran zu hindern, dann können wir sinnvoll sagen, dass das hier tatsächlich meine Handlung war. Denn in jedem Moment meines Tuns tue ich ganz verschiedene Dinge – aber davon eben nur einige absichtlich. In physikalischen oder neurophysiologischen Beschreibungen von Handlungen geht verloren, dass ich durch mein Tun meine Absicht besser oder schlechter verwirklichen kann (das kann auch handgreiflich instrumentell gemeint sein: Wenn ich meine Fahrkarte vergessen habe und das Busticket versuche mit 1 Cent Münzen zu bezahlen, treibe ich wahrscheinlich nicht nur die Busfahrerin zur Weißglut, sondern ich handle auch unklug, wenn ganz zeitnah meine Vorlesung beginnt).

Programmatisch gesagt: Handeln können nur Lebewesen, die Gründe *als* Gründe für das haben, was sie tun, und damit Lebewesen sind, die vernünftig sind. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass wir etwa mit Hunden und Katzen über ihr Verhalten nicht sprechen (Vernunft hängt in bestimmter Weise an Sprachfähigkeit).<sup>8</sup> Es ist durchaus verständlich zu sagen, dass sie Gründe für das haben, was sie tun – und dass diese Gründe in der Art von Lebensform, die sie charakterisiert, fundiert sind. Aber das gesamte Bild ändert sich, wenn ein Lebewesen nicht allein über Gründe, sondern über Gründe als Gründe verfügt. Es ist dann ein freies, vernünftiges und rationales Wesen; es ist nicht so, dass es bloß noch Zugang zu seinen Gründen

8 Vgl. dazu auch Charles Taylor: »Bedeutungstheorien«, in: ders., Negative Freiheit. Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 52–117.

hätte, die dadurch dieselben bleiben würden. Ist es ein Wesensmerkmal der entsprechenden Lebensform, für Gründe als Gründe ansprechbar zu sein, so haben die entsprechenden Lebewesen nicht allein andere Gründe und Gründe in formal anderer Weise als Lebewesen, deren Lebensform nicht derart zu charakterisieren ist. Vielmehr sind ihre Gründe in Reichweite einer kritischen Thematisierbarkeit gerückt.<sup>9</sup> Ein handelndes Wesen zu sein heißt dementsprechend einen Begriff seiner selbst als eines solchen Wesens zu haben.

Ausgehend von der Tatsache, dass Handlungen die Wirklichkeit verändern, ist im Kontext von Handlungserklärungen die Frage gestellt worden, wie sich der Begriff des Grundes zu dem Begriff der Ursache verhält. Mit Sellars und McDowell lässt sich hier einleitend sagen, dass Gründe nicht auf Ursachen reduziert werden können;<sup>10</sup> eine Erklärung im Raum der Gründe ist etwas anderes als eine Erklärung im Reich der Gesetze. Anscombe kann ein entspanntes Verhältnis hinsichtlich der Ursachen-Gründe-Unterscheidung zugeschrieben werden: Manchmal können wir bei Handlungserklärungen sinnvoll den Begriff der ›Ursache‹ verwenden, häufig nicht – aber es gibt für sie hier kein größeres systematisches Problem. Davidson hingegen hat die Frage nach dem Verhältnis von Ursachen und Gründen ins Zentrum seiner handlungstheoretischen Überlegungen gestellt.<sup>11</sup> Davidson möchte verständlich machen, wie Handlungen gleichermaßen

---

9 Das hat John McDowell anhand seines berühmten Gedankenexperimentes des vernünftigen Wolfs gezeigt. Vgl. John McDowell: »Zwei Arten von Naturalismus«, in: ders., Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 30–73. Vgl. zu den anthropologischen Überlegungen auf diesen Spuren zudem Matthew Boyle: »Wesentlich vernünftige Tiere«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 78–119.

---

10 Vgl. John McDowell: Mind and World, Cambridge, MA: Harvard University Press 1996, v.a. Lecture I; Wilfrid Sellars: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997, S. 75ff.

---

11 Das liegt nicht zuletzt auch an seinen Festlegungen im Kontext von Fragen der Philosophie des Geistes. Vgl. v.a. Donald Davidson: »Geistige Ereignisse«, in: ders., Handlung und Ereignis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 291–320.

Teil der vernünftigen wie der (erst-)natürlichen Welt sein können. Dazu schlägt er vor, Handlungserklärungen sowohl als Rationalisierungen wie auch als Kausalerklärungen zu begreifen: Der Grund, aus dem jemand etwas tut (er versteht ihn als Kombination von Wunsch und Überzeugung), ist zugleich die Ursache der Handlung.

Das Problem seiner Position ist gleichwohl, dass er Handlungen dezidiert als Ereignisse begreift (die dann durch Ziehharmonikaeffekt weitergehende Auswirkungen haben können). Mit Anscombe lässt sich dagegen sagen: Paradigmatischerweise sind Handlungen gerade keine einzelnen Ereignisse, so wie meine Fahrt zur Kunstakademie nicht eine Körperbewegung oder ein Handgriff ist (der dann noch irgendwelche entfernten oder nahen kausalen Auswirkungen hat, die entweder intendiert oder nicht intendiert sind). Davidsons Handlungstheorie identifiziert Handlungen mit Punkten in der Zeit, was zu kritischen Fragen der Art veranlasst, was denn nun von all den Dingen, die ich getan habe, meine Handlung war. Anscombe macht hingegen geltend, dass die einzelnen Dinge, die ich hier, tue, *zeitliche Teile* meiner Handlung sind: Mein Einsteigen in den Bus und mein Aussteigen an der Kunstakademie sind unter der Beschreibung, dass ich zur Kunstakademie fahre, nicht zwei Handlungen, sondern zwei Phasen ein und derselben Handlung. Davidson bekommt anders als Anscombe aufgrund seiner Sorge, ein physikalistisches Weltbild zu verletzen, die Rationalität der Bewegungsform, die Handlungen verkörpern, nicht in den Blick – eine Addition von Punkten ist keine Linie und kein Prozess. Deshalb ist für Anscombe die für Handlungserklärungen zentrale Frage die Frage danach, warum jemand etwas getan hat – und die einzelnen Dinge, die die Person tut, sind im Regelfall als zeitliche Teile der Verwirklichung ihrer Absicht, nach der die Warum-Frage fragt, zu begreifen.

Somit weisen Handlungen eine spezifische logische Struktur auf, die auf die Erklärung der zeitlichen Gliederung bezogen ist. Sie lässt sich ausgehend von einer Kette von Warum-Fragen verständlich machen, die anhand unseres Beispiels wie folgt aussehen könnte: Warum gehst Du aus dem Haus? Ich gehe zum Bus. Warum gehst Du zum Bus? Ich fahre zur Kunstakademie. Mein Verlassen des Hauses ist ein zeitlicher Teil meiner Fahrt zur Kunstakademie. Zentral ist die Irreversibilität dieser

Kette von Fragen: So fahre ich Bus, um zur Kunstakademie zu kommen – ich komme aber nicht zur Kunstakademie, um Bus zu fahren. Das wäre logisch nicht unmöglich, wenn ich zum Beispiel jemand bin, der sehr gerne und zu allen Gelegenheiten Bus fährt – aber es wäre nicht dieselbe Handlung wie diejenige, die ich hier beschreibe, weil sich die Mittel-Zweck-Relation umkehren würde. Diese Zweck-Mittel-Relation lässt sich so angeben, dass man sagt: Ich tue etwas, indem ich etwas anderes tue.<sup>12</sup>

Etwas zu tun heißt somit zugleich zu wissen, dass ich etwas tue – und dieses Wissen habe ich ohne Beobachtung, wie Anscombe sagt.<sup>13</sup> Damit ist nicht die verrückte These gemeint, dass auch ein Wesen ohne Sinnlichkeit handeln könnte, und auch nicht die ebenso verrückte These, dass nicht in den meisten Dingen, die ich tue, Wahrnehmungsprozesse involviert sind. Die These lautet vielmehr, dass ich nicht durch Beobachtung dessen, was ich tue, herausfinden kann, was ich tue – ich weiß es schlicht und einfach, indem ich es tue. Wogegen sich Anscombe mit dieser These wendet, ist der Gedanke, dass ich etwas tue und dann etwa durch Beobachtung der Bewegung meiner Glieder herausfinde, was ich tue; wenn ich zum Bus gehe, um zur Kunstakademie zu fahren, muss ich das nicht durch irgendwelche theoretischen Schlüsse aus der Beobachtung herausfinden – ich weiß es praktisch, mein Wissen ist mit meinem Tun identisch (auch wenn es hier zweifelsohne zu Unfällen und Privationen kommen kann).<sup>14</sup>

Anscombe versteht somit, wie diese letzten Bemerkungen anzeigen, den Unterschied zwischen theoretischen und praktischen Schlüssen im Anschluss an Aristoteles als einen Unterschied der Form und nicht des Inhalts. Praktisch sind Schlüsse (und das heißt schlicht und

---

12 Diese Position hat vor allem Michael Thompson in seinen handlungstheoretischen Überlegungen weiter ausformuliert; Michael Thompson: *Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens*, Berlin: Suhrkamp 2011, zweiter Teil.

13 Vgl. G.E.M Anscombe: *Absicht*, v.a. §§ 8–16.

14 Vgl. dazu weitergehend auch Sebastian Rödl: »Selbsterkenntnis des Selbstbewegers«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 209–225.

einfach: sind Handlungen) nicht deshalb, weil sie anders als theoretische Schlüsse einen besonderen Inhalt, etwa ein Wollen oder Wünschen haben; praktisch sind Schlüsse deshalb, weil sie eine andere Form als theoretische Schlüsse aufweisen. Ein Beispiel für einen theoretischen Schluss wäre folgender klassischer Syllogismus: Alle Menschen sind sterblich. Sokrates ist ein Mensch. Also ist Sokrates sterblich. Ein Beispiel für einen praktischen Syllogismus wäre hingegen folgender Schluss: Vitaminreiche Nahrung zu essen ist wünschenswert. Dieses Stück Obst ist vitaminreich. Dieses Stück Obst zu essen ist wünschenswert. Der Obersatz ist hier anders als im Fall des theoretischen Schlusses ein wertender Satz, er gibt etwas an, was der Betreffende oder die Betreffende, der oder die handelt, als ein Gutes sieht; die Konklusion ist die Handlung selbst. Wie Anscombe in ihrem Aufsatz *Modern Moral Philosophy* explizit geltend gemacht hat,<sup>15</sup> sind damit Fragen der Handlungstheorie von Fragen der Moralphilosophie zu trennen: Auch Menschen, die etwas Unmoralisches tun, sind handelnde Wesen (und nur deshalb können wir sie auch zum Beispiel für ihre Handlungen verantwortlich machen). Und Handeln heißt, für rationale Gesichtspunkte potenziell ansprechbar zu sein, nicht aber per se einen guten Gebrauch von der eigenen Rationalität zu machen. Schließlich könnte auch das Austrinken eines Farbeimers die Verwirklichung eines entsprechenden ›Guten‹ sein (wenn ich zum Beispiel der Meinung bin, dass Farbe vitaminreich ist).

## II. Das Hervorbringen von Kunstwerken als Gegen-Handeln: Zum Verhältnis ästhetischer und praktischer Rationalität

Das, was Arthur Danto wirkmächtig als *The Artworld* bezeichnet hat,<sup>16</sup> nämlich ein je historisch situierter und von bestimmten Theorien geprägter Praxiszusammenhang, besteht offenkundig nicht ausschließlich aus Handlungen. Das gilt zumindest für die Produkte der Kunstwelt

15 Vgl. G.E.M. Anscombe: »Modern Moral Philosophy«, in: *Philosophy* 33 (1958), S. 1–19.

16 Vgl. Arthur C. Danto, »The Artworld«, in: *The Journal of Philosophy* 19 (1964), S. 571–584.

und die Gegenstände ihrer Wertschätzung: Sehr viele Kunstwerke sind keine Handlungen, sondern Objekte, Ereignisse oder Prozesse. Es ist aber offenkundig so, dass wir nicht verstehen können, was es heißt, eine musikalische Interpretation eines musikalischen Werks zu hören, einen Film zu sehen oder ein Gemälde zu betrachten, ohne die dichte Schicht von Handlungen in Praxiszusammenhängen in den Blick zu nehmen, die in einer Lebensform gründen. In ein Konzert zu gehen ist genauso eine absichtliche Handlung wie ein Museum zu besuchen. Auch wenn es hier ein charakteristisch passives Moment in der ästhetischen Erfahrung gibt (ein Gemälde oder eine Skulptur oder eine Installation kann uns bestechen und uns zum längeren Innehalten veranlassen und insgesamt gilt: wer sich nicht von der Struktur des entsprechenden Werkes bestimmen lässt,<sup>17</sup> verpasst es in seinem Eigensinn), ist es so, dass wir es auch hier mit einem Reich menschlichen Tuns zu tun haben. Aber es handelt sich hier nicht allein um andere Formen des Tuns, sondern es taucht etwas anderes in unserem Tun auf als das, was in Begriffen einer absichtlichen Handlung explizierbar wäre. Das möchte ich jetzt zeigen und zwar primär aus produktionsästhetischer Perspektive.

Wenn ich als Musiker ein Konzert spiele oder als Künstler an einer Installation arbeite, so ist diese Tätigkeit nicht ohne einen Begriff absichtlicher Handlungen verständlich zu machen. Aber was ich hier tue, geht nicht auf in einer Erläuterung absichtlicher Handlungen. Das lässt sich anhand der Frage erörtern, was es heißt, dass ein solches Konzert oder eine solche Installation gelingt. Überlegungen dazu werden mich zu der These führen, dass das Hervorbringen von Kunstwerken eine andere zeitliche Struktur hat als das absichtliche Handeln. Von hier aus werde ich Kants Begriff des Genies erläutern, um den Gedanken zu formulieren, dass künstlerisches Handeln ein Gegen-Handeln gegenüber absichtlichem Handeln ist.

Die Erfolgsbedingungen meiner Busfahrt zur Kunstakademie stellen uns nicht vor große kognitive Herausforderungen: Die Teile meiner Handlung haben dann ihre

17 Vgl. dazu auch Martin Seel: »Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit«, in: ders., Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 240–268.

Bestimmung erfüllt, wenn ich am Zielort in richtiger Weise angekommen bin. Die Qualifikation »in richtiger Weise« ist nicht deshalb angezeigt, weil es unter bestimmten Bedingungen der Fall sein kann, dass sich zwar das, was ich beabsichtige, verwirklicht, aber nicht ich es war, der es verwirklichte, oder es in so exotischer Weise verwirklicht wird, dass es nicht länger Ausdruck meiner Handlung ist. Das gilt sicher nicht für den Fall, in dem ich die S-Bahn anstatt des Busses nehme (hier sind die Mittel andere, aber die Wahl der Mittel bestimmt hier wahrscheinlich nicht in einer handlungstheoretisch interessanten Weise den Zweck), wohl aber für den Fall, dass ich durch eine Verkettung von Verkehrsunfällen, die mich am Ende vor die Akademie schleudern und mich wie durch ein Wunder unverletzt dort stehen lassen, am Ziel ankomme. Es kann aber auch sein, dass sich meine Absicht schlicht deswegen nicht in einer Handlung verwirklicht, weil ich meine Absicht ändere, weil etwas Dringendes dazwischenkommt oder ich daran gehindert werde, sie zu verwirklichen (wir würden hier nicht sagen, dass sich meine Absicht im letzten Fall geändert hat, sondern allein, dass ich sie nicht habe verwirklichen können durch den Gang der Dinge). Dabei habe ich nicht meine Absicht unvollkommen verwirklicht, denn Absichten sind keine Prognosen über den zukünftigen Gang der Dinge. Ich kann zum Bus gegangen sein und dann beschlossen haben, doch erst einkaufen zu gehen. In diesem Sinne sind Absichten nicht etwas im Kopf, sondern Bewegungsformen in der Welt. Um ein Beispiel Davidsons aufzugreifen und im Lichte einer Kritik Thompsons zurückzuweisen: Wenn ich mit Hilfe von Kohlepapier versuche, siebzehn Durchschläge eines Schriftstücks herzustellen, kann es sein, dass die letzten Seiten nicht mehr sichtbar sind. Davidson würde den Fall so beschreiben, dass ich im Prozess des Kopierens gar nicht weiß, ob auf den letzten Seiten ein Abdruck entstanden ist. Er führt dieses Beispiel an, um zu zeigen, dass ich etwas absichtlich tun kann, ohne zu wissen, ob ich das, was ich tun will, tatsächlich tue. Michael Thompson hat dieses Gegenbeispiel allerdings überzeugend im Geiste Anscombes gekontert: Ich weiß *direkt* und im Akt *selbst*, dass ich siebzehn Kopien mache. Wenn hier etwas scheitert, gilt: »Ich hatte schon angefangen, siebzehn Kopien zu machen, als ich anfang, auf den ganzen Stapel zu schreiben, ich war immer

noch dabei, siebzehn Kopien zumachen, als ich die unbeschriebenen unteren Seiten herausnahm, und ich fuhr mit der Herstellung der siebzehn Kopien fort, als ich schließlich diese beschrieb.«<sup>18</sup> Handlungen sind also keine einzelnen Punkte, die der Bewegung vorausliegen, sondern vielmehr Prozesse, die verschiedene Phasen kennen und im Erreichen des Beabsichtigten sich erschöpfen; wenn ich daran gehindert werde, den Prozess abzuschließen, so war ich beim Gang zum Bus dennoch nicht dabei, zu einem Freund zu fahren, ins Krankenhaus zu gehen oder zum Bahnhof zu fahren: Ich war dabei, zur Kunstakademie zu fahren.

Auch in Anscombes Modell gibt es verschiedene Arten von Privationen und Scheitern. Aus der Perspektive ihrer Theorie müsste, so möchte ich sagen, ästhetisches Produzieren in bestimmter Weise als ein durchgängiges Scheitern verstanden werden, was nicht richtig sein kann. Warum? *Weil die Frage, ob ein Kunstwerk ästhetisch gelungen ist oder nicht, nicht vor seinem Hervorgebrachtwerden beantwortet werden kann.* Auch wenn künstlerisches Hervorbringen vielfältige Formen des praktischen wie theoretischen Wissens voraussetzt, ist es selbst doch nicht einfach ein Fall eines solchen Wissens. *Wenn es das wäre, könnte man schon sagen, ob das Werk gelungen ist, bevor es hervorgebracht worden ist.* Das aber kann man nicht sagen, denn dann gäbe es gewissermaßen ästhetische Blaupausen oder konstitutive Regeln,<sup>19</sup> die das Gelingen eines Werks verbürgen würden, und diese gibt es nicht. Es ist kein Zufall, dass im Kunststudium (und selbst im Musikstudium mit seinen stark technischen und habitualisierten Dimensionen) kein einheitlicher und richtiger Weg gelehrt werden kann, den gibt es nämlich hier gar nicht; gelehrt wird eher, in die Lage versetzt zu werden, einen eigenen Weg zu finden und zu gehen. *Dennoch gibt es Gelingen und Misslingen in der Kunst, und somit gibt es eine Form teleologischer Struk-*

---

18 Michael Thompson: »Formen der Natur: erste, zweite, lebendige, vernünftige und phronetische«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 29–77, hier S. 46.

19 In dem terminologischen Sinne, in dem Searle von solchen Regeln spricht; vgl. John Searle: *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1969, S. 33–42.

tur auch hier. Zwar müssen nicht alle Werke zu einem Abschluss gebracht werden und manchmal ist das Werk der Prozess selbst (der damit aber paradoxerweise doch zu einem Abschluss gebracht wird in seiner konstitutiven Unabgeschlossenheit) – aber was es heißt, dass ich (oder im Kollektiv ein Wir) ein gelungenes Werk hervorgebracht habe/n, ist nicht zu vergleichen mit der teleologischen Struktur absichtlicher Handlungen.

Der Grund ist, dass das Hervorbringen keine projektive Zeitlichkeit hat, wie es absichtliche Handlungen haben. Um ein weiteres Beispiel von Anscombe aufzugreifen: Wenn ich dabei bin, im Garten Bretter zu sägen, um ein Vogelhaus zu bauen, so ist es klar, was es heißt, dass ich das tue, auch wenn ich vielleicht im Prozess Materialien ersetzen muss und improvisieren muss. *Der Begriff dessen, was es heißt, ein Vogelhaus zu bauen, ändert sich nicht durch mein Bauen des Vogelhauses.* Und das ist mit Blick auf das Hervorbringen von Kunstwerken anders: Ich weiß nicht, was es heißt, ein gelungenes Gemälde zu malen, bevor ich es getan habe. Und ich kann aus meinem gelungenen Gemälde nicht wiederum zukünftige gelungene Gemälde ableiten. Natürlich steht mein Tun hier in einer Kontinuität, so dass mein letztes Gemälde mein derzeitiges (ob ich will oder nicht) informiert. Aber ich kann nicht einfach das wiederholen, was ich getan habe, um ein neues im Sinne eines erneuten Gelingens herzustellen.

Das zeigt an, dass die im Hervorbringen von Kunstwerken involvierte Zeitlichkeit eine andere Zeitlichkeit ist gegenüber der Zeitlichkeit absichtlicher Handlungen. Ich möchte das hier noch etwas allgemeiner und formaler sagen, und zwar wie folgt: Während im Fall absichtlichen Handelns die Form insofern eine *gegebene* Form ist, als sie durch verschiedene Inhalte exemplifiziert, aber nicht transformiert wird, steht die Form ästhetischen Hervorbringens in einem *dialektischen* Verhältnis zu den Materialien und Inhalten, an denen sie sich betätigt. *Die Form ästhetischen Gelingens ist anders als die Form absichtlichen Handelns keine logisch gegebene Form, sondern eine im Handeln erst zu erarbeitende Form.* Während die Zeitlichkeit der absichtlichen Handlung eine projektive Teleologie aufweist (die freilich Unfälle, Abbrüche oder Ähnliches nicht ausschließt), ist die Zeitlichkeit ästhetischen Hervorbringens in Begriffen einer retroaktiven Teleologie zu erläutern.

Auch das Hervorbringen von Kunstwerken hat eine teleologische Struktur, gleich wie sehr es am Ende nicht in einen Gegenstand münden mag. Womit im Kontext der Kunst gearbeitet wird, sind Materialien der Künste (verstanden in einem sehr offenen Sinne; von Bewegungen über Töne bis zu Worten und – in der Concept Art – sogar Begriffen). Charakteristisch ist, dass das Material eines Werks erst im Prozess seines Hervorbringens konkretisiert wird. Das gilt selbst für Werke, die deutlich einer Kunst zuzuordnen sind: Was Farbe heißt, wird erst im Hervorbringen des Gemäldes erarbeitet. Das heißt nun nicht, dass der Begriff der Farbe nicht ein Grundbegriff zur Bestimmung dessen, was ein Gemälde ist, sein kann oder der Begriff des Tones ein Grundbegriff zur Bestimmung dessen, was Musik ist. Es heißt allerdings, dass der *Sinn* dieses Grundbegriffs erst in und durch das jeweilige Hervorbringen geklärt wird.<sup>20</sup> Anders kann man auch sagen: Während in absichtlichen Handlungen das, was ich tue, eine gegebene Form exemplifiziert, reflektiert das Hervorbringen des Werks der Kunst notwendigerweise, was es ist. Mit dieser Reflexion meine ich nicht einen Akt des Redens oder des gründlichen Nachdenkens (den mag es geben, aber den gibt es nicht notwendigerweise) – ich meine die Art und Weise des Hervorbringens selbst. Wenn ein Gemälde nicht einfach unter den Begriff des Gemäldes fällt, so erarbeitet es das, was ein Gemälde ist, in seinem Hervorbringen allererst. Das heißt auch: Es kann keine Kriterien des ästhetischen Gelingens geben, die unabhängig von dem Hervorgebrachtsein des Werks auf diese Anwendung finden können; eine externe Kritik der Kunst ist albern und kategorial verfehlt. Das Hervorbringen des Werks bringt die Maßstäbe seiner Kritik mit hervor (die dann in der Rezeption wirkungsgeschichtlich weiterbestimmt werden).

Der Gedanke, dass Kunstwerke in der Produktion wie Rezeption nicht als bloße Fälle eines allgemeinen Typs hervorgebracht bzw. beurteilt werden, kann sich auf

20 Vgl. dazu programmatisch auch Daniel M. Feige: »Die geschichtliche Dynamik der Künste«, in: Georg W. Bertram/ Stefan Deines/Daniel M. Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 190–208.

Kants Analyse des ästhetischen Urteils stützen.<sup>21</sup> Kant ist der Auffassung, dass jede Art der Beurteilung begrifflicher Natur ist, da Sinnlichkeit und Vernunft im Sinne von passivem sinnlichem Affiziertwerden (Rezeptivität) und aktiver begrifflicher Festlegung (Spontanität) und Rezeptivität beim Menschen nicht additiv, sondern transformativ im Spiel sind.<sup>22</sup> Wir sind dadurch sinnliche Wesen einer besonderen Art, dass wir vernünftige Wesen sind, und wir sind dadurch vernünftige Wesen einer bestimmten Art, dass wir sinnliche Wesen sind. Der Gedanke, dass wir in der ästhetischen Beurteilung das Reich der Begriffe überschreiten und gewissermaßen mit einer rohen Sinnlichkeit konfrontiert sind, ist unverständlich. Das ästhetische Urteil zeichnet sich vielmehr als spezifische Form der Ausübung unserer begrifflichen Vermögen aus, für die eben gilt, dass wir hier den Gegenstand in seiner jeweiligen (logischen) Besonderheit nachvollziehen. Dasselbe gilt aus produktionsästhetischer Perspektive: Ich kann keine Skulptur im Allgemeinen hervorbringen, sondern immer nur eine spezifische Skulptur. Das Verhältnis ästhetischer und praktischer Rationalität lässt sich unter produktionsästhetischer Perspektive mithilfe von Kants Geniebegriff erläutern. Dazu muss man sich von grassierenden Klischees, die mit diesem Begriff verbunden sind, verabschieden:<sup>23</sup> Es geht hier nicht um besonders begabte weiße Männer, die alleine der Kunst qua Geburt fähig seien, sondern um eine besondere Form des Produziertwerdens.

Das Genie bestimmt Kant als »das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt«. <sup>24</sup> Bereits der Begriff der Natur an dieser Stelle sollte stutzig machen: Natur kann hier nicht einfach verstanden werden als das, was die Naturwissenschaften analysieren, noch als das, was in jüngeren Debatten zur zweiten Natur darunter verstanden worden ist, nämlich unsere Rationalität. Was Kant hier vielmehr entwickelt, ist der Gedanke, dass in unserer vernünftigen Natur (die in ihrer Einheit mit Selbstbe-

---

21 Vgl. dazu den ersten Teil von Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

22 Vgl. McDowell: Mind and World, Lecture I.

23 Vgl. in diesem Sinne auch Andy Hamilton: Art and Entertainment: A Philosophical Enquiry, London: Routledge 2023, Kapitel 5.

24 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 241.

wusstsein und Freiheit gedacht werden muss) etwas anderes als diese vernünftige Natur im Spiel ist; in unserer rationalen Natur ist eine Gegen-Natur am Wirken.

Kant schreibt weiter: »An einem Produkte der schönen Kunst muss man sich bewusst werden, dass es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muss die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.«<sup>25</sup> Das Genie bringt Gegenstände hervor, von denen es in bestimmter Weise nicht weiß, was sie sind. Sie sind nicht das selbstbewusste Produkt seiner theoretischen oder praktischen Vernunft. Was das Genie hervorbringt, sind vielmehr Gegenstände, die in ihrer Zweckmäßigkeit (sie sollen von ›willkürlichen‹ Regeln frei sein, das heißt solchen Regeln, die nicht wesentlich sind, sondern der Logik der entsprechenden Gegenstände heterogen bleiben) dennoch keinen bestimmten Zwecken gehorchen. Zweckmäßig sind Kunstwerke, weil in ihnen alles an seinem Platz zu sein scheint, so dass es scheinbar nicht anders geht. Und dennoch sind sie zu nichts da, und es lässt sich auch kein Zweck angeben, dem sie dienen und dessen Begriff die Zweckmäßigkeit verständlich machen würde. Kant schreibt, dass »die Natur durch das Genie [...] der Kunst die Regel vorschreibe«.<sup>26</sup> Das Argument lautet dabei wie folgt: Kein Kunstwerk ist als Ergebnis von Handlungen regellos. Zugleich ist ein gelungenes Kunstwerk derart exemplarisch, dass es die von ihm erarbeiteten Regeln verkörpert, die nicht für andere Werke gelten können. Werke stehen in Traditionen künstlerischen Produzierens, aber ihr Verhältnis zu diesen ist das Verhältnis eines dialektisch verstandenen Bruchs.

Wenn wir nach dem Verhältnis von praktischer Vernunft und ästhetischer Vernunft fragen, können wir festhalten, dass das Hervorbringen von Kunstwerken keine bloße Handlung ist; es ist nicht einfach das selbstbewusste, freie und vernünftige Tun von uns, denn wenn es so wäre, könnte es maximal – mit Anscombe gesagt – zu Unfällen oder Absichtsänderungen kommen. Es ist aber unplausibel, den künstlerischen Schaffensprozess so zu deuten, dass mir in jedem Schritt etwas dazwischen-

---

25 Ebd., S. 240.

26 Ebd., S. 243.

kommt nach dem Vorbild des Straßenunfalls oder eines Anrufs, der mich veranlasst, etwas anderes zu tun, oder dass ich andauernd meine Absicht ändere. Das gilt auch für Werke, die Ereignisse oder Prozesse sind und in kalkulierter Weise mit dem Unkalkulierbaren rechnen. *Vielmehr gilt, dass erst in und durch den Prozess meines Tuns geklärt wird, was das Werk gewesen sein wird.* Der Prozess ist nicht abkürzbar und es ist auch nicht gewährleistet, dass er in einem Werk resultiert. Der Prozess des künstlerischen Hervorbringens klärt überhaupt erst, was es heißt, das entsprechende Kunstwerk hervorzubringen; er bringt erst die Form seines Tätigseins im Sinne ihrer Klärung hervor, wohingegen der Fall des Handelns eine gegebene Form exemplifiziert.

Aus diesem Grunde lässt sich sagen, dass unter handlungstheoretischer Perspektive das künstlerische Hervorbringen (wie spiegelbildlich die Erfahrung von Kunstwerken) *eine mediale Reflexion dessen darstellt, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind.* Medial deshalb, weil der Prozess die Reflexion selbst ist (und nicht etwa etwas, was sich in Satzform angeben lässt). Während wir sagen können, dass mein Fahren zur Kunstakademie unter den Begriff des Busfahrens fällt und nicht die Bedeutung des Begriffs des Busfahrens bestimmt (es gibt hier keine Dialektik von Form und Inhalt), fällt eine kraftvolle musikalische Improvisation nicht nur unter das Konzept der musikalischen Improvisation, sondern bestimmt gleichzeitig, was die Bedeutung des Begriffs der musikalischen Improvisation selbst ist. Nehmen wir eine Praxis in den Blick, die nicht unter einen bestimmten Begriff fällt, sondern sich selbst ihren Begriff gibt, so handelt es sich um eine Praxis, die in Bezug auf den entsprechenden Begriff *reflexiv* ist (es gibt also keine Kunst, die eine Form eines Werkes hervorbringt, die nicht gleichzeitig ihren Begriff von Kunst hervorbringt). Und diese Reflexion ist handlungstheoretisch negativistisch zu erläutern: Indem Kunstwerke ästhetisch reflektieren, was sie sind, artikulieren sie durch ihre spezifische Art und Weise, dies zu tun (im Gegensatz zur begrifflichen Reflexion), eine Dimension in unserer rationalen Natur, die selbst nicht einfach in Begriffen der Rationalität zu erläutern ist. Insofern sie keine begrifflichen Reflexionen über diese Dimension unserer Auseinandersetzung mit der Welt sind, sondern künstlerische Reflexionen (d.h.

identisch mit einer bestimmten Organisation des jeweiligen Kunstwerks), artikulieren sie diese Dimension in nichts anderem als in der spezifischen Form des Kunstwerks. Anstatt unter die logische Form des Handelns zu fallen, artikuliert das künstlerische Hervorbringen einen anderen Modus des Produzierens als das rationale Handeln. Daraus folgt zunächst, dass wir die Grenze zwischen Kunsthandeln und Handeln als Ausdruck praktischen Wissens nicht einreißen dürfen. Das Kunsthandeln zeigt aber, dass der Begriff des praktischen Wissens nicht ganz bei sich selbst ist; es artikuliert ein Weltverhältnis, dessen philosophische Pointe so zu erläutern ist, dass es erlaubt, eine Passivität in unserer Aktivität,<sup>27</sup> eine Unbestimmtheit in unseren Bestimmungen und ein Gegen-Handeln in unserem Handeln zu erfahren. Im Hervorbringen der Kunst ist es nicht allein so, dass ich hier das tue, was geschieht, sondern in meinem Tun ist ein Geschehen am Wirken, das kein Tun mehr ist.

## Literatur

---

Annas, Julia: »Davidson and Anscombe on ›the same Action‹«, in: *Mind* 85/338 (1976), S. 251–257.

---

Anscombe, G.E.M.: *Absicht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.

---

Anscombe, G.E.M.: »Modern Moral Philosophy«, in: *Philosophy* 33 (1958), S. 1–19.

---

Boyle, Matthew: »Wesentlich vernünftige Tiere«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 78–119.

---

Danto, Arthur C.: »The Artworld«, in: *The Journal of Philosophy* 19 (1964), S. 571–584.

---

Davidson, Donald: »Geistige Ereignisse«, in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 291–320.

---

Feige, Daniel M.: »Gegen-Politik. Eine Verteidigung der Autonomie der Kunst«, in: Daniel M. Feige/Michael Lüthy (Hg.), *Die Autonomie der Kunst. Positionen zu einer Kontroverse*, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).

---

Feige, Daniel M.: »Die geschichtliche Dynamik der Künste«, in: Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 190–208.

---

27 Vgl. nochmals Seel 2014.

- Feige, Daniel M.: »Handlung. Improvisation und Handlungstheorie«, in: ders., Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno, München: Edition Text+Kritik 2024.
- Feige, Daniel M.: Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst, Hamburg: Meiner 2025.
- Ford, Anton/Hornsby, Jennifer/Stoutland, Frederick (Hg.): Essays on Anscombe's Intention, Cambridge, MA.: Harvard University Press 2011.
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Haddock, Adrian/Wiseman, Rachael (Hg.): The Anscombian Mind, New York/London: Routledge 2022.
- Hamilton, Andy: Art and Entertainment: A Philosophical Enquiry, London: Routledge 2023.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Lipscomb, Benjamin J.B.: The Women Are Up to Something. How Elizabeth Anscombe, Philippa Foot, Mary Midgley, and Iris Murdoch Revolutionized Ethics, Oxford: Oxford University Press 2022.
- McDowell, John: Mind and World, Cambridge, MA: Harvard University Press 1996.
- McDowell, John: »Zwei Arten von Naturalismus«, in: ders., Wert und Wirklichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 30–73.
- Rödl, Sebastian: »Selbsterkenntnis des Selbstbewegers«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 209–225.
- Schwenkler, John: Anscombes Intention. A Guide, Oxford: Oxford University Press 2019.
- Searle, John: Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press 1969.
- Seel, Martin: »Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit«, in: ders., Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 240–268.
- Sellars, Wilfrid: Empiricism and the Philosophy of Mind, Cambridge, MA: Harvard University Press 1997.
- Taylor, Charles: »Bedeutungstheorien«, in: ders., Negative Freiheit. Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 52–117.

---

Thompson, Michael: »Formen der Natur: erste, zweite, lebendige, vernünftige und phronetische«, in: Andrea Kern/Christian Kietzmann (Hg.), *Selbstbewusstes Leben. Texte zu einer transformativen Theorie der menschlichen Subjektivität*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 29–77.

---

Thompson, Michael: *Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens*, Berlin: Suhrkamp 2011.

---

Wiseman, Rachael: *Anscombe's Intention*, New York, London: Routledge 2016.