

Mara Recklies**Im Spielraum der Ironie****Wie Vilém Flussers über Design schrieb**

Durch kritische, provokante und vor allem ironische Äußerungen machte Vilém Flusser Ende der Achtziger Jahre in den noch jungen Designwissenschaften von sich reden. Nur die letzten drei Jahre seines Lebens hielt er Vorträge und publizierte über Design, dann setzte sein tragischer Unfalltod einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Themenfeld ein Ende. Dennoch blieb er für lange Zeit einer der wenigen Denker philosophischen Kontextes, die sich dem Thema Design kritisch widmeten. Ein besonderes Anliegen seiner Designkritik war es, auf die Verquickung von Kultur und Design hinzuweisen die er einerseits für bedrohlich hielt, andererseits jedoch auch als Chance beschrieb. Durch Design sah er die Möglichkeit gegeben, die Kultur verantwortungsbewusst zu gestalten. „*Design* heißt unter anderem Schicksal,“ schrieb er in einem Essay, denn es ist „der Versuch, gemeinsam das Schicksal in die Hand zu nehmen, es gemeinsam zu formen“ (Flusser 1993b: 104). Design und all die von ihm hervorgebrachten Dinge stellen für ihn Kulturerzeugnisse dar, deren ursprünglicher Zweck ist, den Menschen von seinen Naturbedingungen zu befreien. Letztendlich jedoch beschränken diese Dinge den Menschen noch mehr und liefern Zeugnis eines Unvermögens, sind Zeugnis einer Kultur von „wahrscheinlich noch nie dagewesener Dummheit. Dummes Zeug umgibt uns: plastische Füllfedern, elektrische Zahnbürsten, illustrierte Zeitschriften, Werbung im Fernsehen“ (Flusser 1990b: 139).

Dabei ist Flussers Schreiben über Design vor allem durch zwei Dinge gekennzeichnet: Essayismus und Ironie. Das „*Essayistische Engagement*“ (Flusser 1992: 100), das all seine Schriften kennzeichnet, ist sicherlich eine bewusst gewählte Form. Nicht nur, da Flusser der Essayismus als „interdiskursives Prinzip“ (Howes 1992: 2) angesprochen haben wird, sondern er entsprach ihm auch in seiner Funktion als „*Anti-Genre*“ (Howes 1992: 3) und „*Anti-Tradition*“ (ebd: 11), die seine Verweigerungshaltung zur Geltung bringt.

Essayismus findet dort seinen Raum, wo die konventionellen Möglichkeiten der etablierten Diskurse die Wirklichkeit nicht mehr adäquat darstellen können, wo die

Diskurse „der unendlichen Komplikation der Wahrheit“ (ebd: 11) nicht genügen. Essays sind für Flusser „phänomenologische Erzählungen“ (Guldin 2005: 326), welche vom Engagement des Schreibenden, seinem subjektiven Blick auf die Dinge, ihr Gewicht erhalten. Sie widmen sich beliebigen Gegenständen, Gegensätze zwischen Banalem und Hochkultur lösen sich auf, alle Themen werden gleichgewertet.

Flussers Entscheidung für das Essay weist auch darauf hin, dass er bewusst eine subjektiver Perspektive einnimmt und erst gar nicht versucht, Objektivität zu suggerieren. Zugleich entzieht Flusser seinem Denken auch die Möglichkeit einer Systembildung, es bleibt für immer dem „Vorübergehenden“ (ebd.: 327) verhaftet. Immer wieder entwickelt er seine Gedanken aufs Neue, jedes Essays ein gerade erst beginnender Versuch, der bruchstückhafte „Partialerkenntnisse“ enthält, grobe Skizzen und „Zerrspiegel, in dem sich die Wirklichkeit bricht, das Thema auseinander genommen und neu zusammengesetzt wird.“ (ebd.)

Flusser betonte stets diesen Entwurfscharakter seiner Essays, ebenso wie die Vorläufigkeit und Fehlbarkeit seiner Einsichten. Es war nicht sein Ziel, durch seine Essays zu Wahrheiten und endgültigen Aussagen vorzustoßen. Seine Texte sollen nach eigenen Angaben „als ‘Essay’, als Versuch einer Hypothese“ (Flusser, undatiert b: 4) gelesen werden, was sogar in Aufforderungen an den Leser gipfelt, die vorgetragenen Überlegungen als vorläufig anzusehen oder ihnen keinen Glauben zu schenken (vgl. Flusser undatiert c als auch Flusser 1993c). Für Flusser machte der Versuchscharakter das Wesen des Essays aus, und essayistisches Schreiben bedeutete „Versuch zu sein, es nächstens besser zu machen.“ (Flusser 1992: 107)

Der Essay lotet das Feld zwischen Wissenschaft und Fiktion aus, er ist ein interdiskursives Experimentierfeld, in dem ein Subjekt seine Perspektive untersucht, ohne klassische, normative Rückversicherungen, also unter Verzicht auf die akademischen Absicherungspraktiken, er provoziert den freien Fall (vgl. Schärf 1999). Der Essayist ist damit, wie Rainer Guldin in flusserschem Duktus schrieb, „ein bodenloses Subjekt.“ (Guldin 2005: 328)

Doch hat der Essayismus auch noch eine weitere, in die Kulturphilosophie Flussers verweisende Bedeutung, wie Guldin anhand der Untersuchungen von Müller Funk (1995) zeigte. Der Essayismus entsteht oft „vor dem Hintergrund des Scheiterns der großen Erzählungen und der Erschöpfung von Vollkommenheitsutopien. In Flussers

Terminologie: der Essayismus ist die einzige Schreibform, die den Entwicklungen der Nachgeschichte angemessen ist“ (Guldin 2005: 328). Ähnlich schätzte auch Adorno den Essay ein, als „die einzig noch mögliche Form, das Besondere in einer Welt diktatorischer Allgemeinheit zu denken“ (ebd., vgl. Adorno 1984: 5.32). Für Flusser sind Essayisten Menschen, „welche die Lösung des Zweifels durch Offenheit anderen gegenüber suchen: also schöpferische Menschen“ (Flusser 1992: 100). Daher habe er schon früh im Essayismus die Form erkannt, welche seinem „In-der-Welt-sein‘ entsprach“ (ebd.: 81).

Doch nicht nur das Essayistische Schreiben ist eine Form des Seins und der Welterschließung, auch die Ironie ist es. Sören Kierkegaard beschrieb Ironie bereits als eine „Existenzbestimmung“ (Kierkegaard 1958: 123 vgl. Japp 1983: 36) die weitaus mehr sei, als eine Art zu reden.

Als Flusser im Jahr 1991 in einem Interview gefragt wurde, ob er manchmal von Dingen rede, von denen er keine Ahnung habe, antwortete er: „Fast immer“ (Flusser 1996: 186). Diese sokratische Antwort ist nicht wörtlich geweint. Sie ist eine Form von Ironie, die dem Philosophen, auf die Antwort möglicherweise sogar bewusst anspielt, ebenso wesentlich war wie Flussers. Seine Auseinandersetzung mit Design ist nicht denkbar ohne die Ironie, mit der er schrieb.

Wobei uferlose Ironie sich nicht immer zu erkennen gibt, es gehört zu ihrem Wesen, sich zu verbergen (vgl. Japp 1983: 19). Sie muss daher immer durch Aussagen über die Wirklichkeit ergänzt werden, um erkenntlich gemacht zu werden. Zwar finden sich solche Aussagen bei Flusser, jedoch erfordert das permanente Abklopfen seiner Äußerungen auf ihren Wirklichkeits- oder Möglichkeitsgehalt große Aufmerksamkeit.

Zugleich erschwert die Ironie Rückschlüsse auf Flussers Identität. Da er nicht exakt das meint, was er sagt, steht seine Identität immer wieder in Frage. Denn die Identität eines Menschen, „das Sich-Selbst-Gleichsein des Individuums“ (ebd.: 24) ist eine Form der Übereinstimmung, der Einheit, die bei dem Ironiker nicht gegeben ist. Um sich jedoch an dieser uneindeutigen oder falschen Identität zu stören, muss zunächst die Auffassung vorliegen, dass eine „stabile und substantielle Identität“ (ebd.) vorhanden ist. Bei Flusser ist dies nicht der Fall. Das Auflösen der eigenen Person durch Ironie ist damit auch eine Konsequenz seiner Auffassung von Identität, nach der ein Subjekt nichts als ein Knotenpunkt in einem Netz von Relationen ist, einen ‘Kern’ hat es nicht.¹

¹ Flusser schrieb dazu: „[...]ID]er Selbstverlust hinter den Masken, kommt [...] nicht in Frage. Es gibt kein Selbst, das

Ganz in Flussers Sinne dürfte auch gewesen sein, dass Ironie systematisches Denken und systematische Philosophie immens erschwert. Ironiker fordern stets die Freiräume ein, welche die Ironie zu ihrer Entfaltung braucht und stoßen durch den Versuch den „diskursiven Freiraum unendlich auszudehnen“ (Japp 1983: 23) mitunter an die Grenzen der Wissenschaftlichkeit. Doch genau die Ausdehnung des wissenschaftlichen Spielraumes ist das Ziel der Ironie, wie Kierkegaard einst formulierte: „Diese Freiheit ist das von der Ironie begehrte“ (Kierkegaard 1961: 285). Sie überschreitet gezielt die „diskursiven Formationen“ (Japp 1983: 20), was sie für Flusser sicherlich zu einem wichtigen Werkzeug machte. Seine Beiträge sollten kritische Interventionen in bestehende Diskurse sein, ihre Funktion bestand gerade in der Störung, darin, aufzurütteln.

Flussers Essay über Krieg und Design sind Texte, bei denen man zunächst lauthals lachen möchte, und schließlich verstummt, sie sind schwere Kost und die nicht nur inhaltlich, sondern besonders durch ihre Ironie irritieren und provozieren. Mitunter ist es schwer, mit dieser Ironie umzugehen, die mit ihrer „absichtsvollen *Verstellung* der Wirklichkeit“ (ebd.: 20) immer auf die Absicht des Ironikers verweist und damit nach seiner Intention fragt.

Flusser war vermutlich ironisch, um eine gewisse Distanz zu schaffen, jedoch kann darin nicht allein der Grund für sie gefunden werden. Vielmehr erkannte er, gerade in seinen Essays zu Design und Krieg, dass die Ironie ein Mittel „der Skepsis und der Umwertung“ ist, denn sie „entlarvt den Schein, indem sie eine Wahrheit gegen die andere ausspielt, und so zu verstehen gibt, daß alle Wahrheiten nichts taugen“ (ebd.: 166). Faszinierenderweise besitzt die Ironie dabei auch immer „Züge der Resignation“ (Wallner 1992: 63), da sie ein hinweisender Gestus bleibt, der meistens keine Vorschläge zur Verbesserung vorlegt. Solche Untertöne der Resignation meint man an manchen Stellen bei Flusser auch herauszuhören.

Ironie ist für ihn jedoch nicht nur Ausdruck von Resignation, sondern sie ist auch darauf ausgerichtet den Status der Dinge, auf die er hinweist, zu ändern. Kierkegaard schrieb über die Ironie, die er untersuchte, sie „beurteilte und verurteilte jeden wissenschaftlichen Standpunkt, war jederzeit richtend, saß jederzeit auf dem Richtstuhl;

verloren gehen könnte. Das Selbst ist nichts als ein Haken, auf den Masken gehängt werden können“ (Flusser 1992: 104). An anderer Stelle ist zu lesen, Menschen seien „verknottete Beziehungen (Drähte) ohne irgendeinen Kern (irgendeinen ‘Geist’, irgendein ‘Ich’ irgendein ‘Selbst’ überhaupt ohne etwas, womit wir uns ‘identifizieren’ können.) Entknotet man die Beziehungen, die uns ausmachen, dann bleibt nichts in den Händen“ (Flusser 1993b:101).

untersuchen dagegen tat sie nicht. Sie stand über dem Gegenstand“ (Kierkegaard 1961: 284). Sicherlich trifft diese Formulierung auch auf Flussers Ironie zu und besonders auf das Essay, an dem im folgenden Abschnitt Flussers ironische Auseinandersetzung dargelegt werden soll.

Bei kaum einem Thema wurden Flussers Worte spitzfindiger, ironischer und polemischer, als bei Fragen der Moral im Design. Um sich die Provokation, die davon ausging ausmalen zu können, möchte ich darauf hinweisen, dass Ende der Achtzigerjahre noch weite Themenfelder des Designs mit Tabus belegt waren. Der englische Designhistoriker Walker berichtet von einer ausgeprägten „Abneigung“ im Diskurs, „sich der Beziehung zwischen Design und Politik, Design und gesellschaftlichen Mißständen zu stellen“ (Walker 1992: 46). Zugleich wurde die Rolle, die das Design in dieser Hinsicht spielte, aber auch zunehmend unleugbar. Es konnte nicht länger nur die Technik kritisiert werden, sondern es wurde auch eine Kritik am Design unumgänglich. Auch Flusser stellte fest, dass die Frage nach der „Moral der Dinge“ (1993d: 28) eine neue Frage sei, die sich zuvor niemals stellte. Er sah, dass in der ihm „gegenwärtige[n] Kultursituation“ verantwortungsloses Gestalten von Gebrauchsgegenständen überhandnahm. Es resultierte daraus, dass bei der Gestaltung die Aufmerksamkeit allein auf den Gegenstand gerichtet wurde, statt auf den Menschen der sie nutzt oder die Kultur, in der sie fortwirken wird.

Flusser schrieb, dass Designer lediglich die Herstellung „nützlicher Objekte“ im Sinn hätten. Nützlich meint hierbei funktional: „Messer beispielsweise mußten so entworfen sein, dass sie gut durchschneiden konnten - unter anderem die Kehle von Feinden“ (ebd.). Darüber hinaus soll das Messer auch ästhetischen Idealen gerecht werden, der „Konstrukteur“ (ebd.) hat die Funktionalität und den Pragmatismus als Ideal. Dabei sei, wie schon seit der Renaissance, die Aufgabe der Designer: „Gestalten auf Gegenstände entwerfen, um immer brauchbarere Gebrauchsgegenstände herzustellen. Die Gegenstände widerstehen diesen Entwürfen. Dieser Widerstand fesselt die Aufmerksamkeit der Gestalter“ (Flusser 1993a: 42) und erschafft einen Raum, in dem sie gegenstandsfokussiert dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt zu folgen beginnen. Flusser kritisiert, dass angesichts dieser Begeisterung für den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt die Fokussierung für das Menschliche verlorengehe. „Der wissenschaftliche und technische Fortschritt ist derart fesselnd, daß jedes verantwortungsvolle Gestalten geradezu als Rückschritt erlebt wird. Die gegenwärtige Kulturlage ist so, wie sie ist, weil

verantwortungsvolles Gestalten als rückschrittlich erlebt wird“ (ebd.). Da grundlegend festzustellen ist, dass vom Designer nicht unterbunden werden kann, dass bestimmte Produkte, wie etwa Messer oder Flaschen, zum Verletzen anderer Menschen genutzt werden oder zu anderen Untaten, bezeichnet Flusser das Design als eine „vor-ethische, wertfreie Tätigkeit“ (1993d: 29). Eine weitere Eigenheit von Flussers Auseinandersetzung mit Design sind die häufigen Überzeichnungen und Überspitzungen mit denen er arbeitete, und die er selbst als „karikaturale [...] Vereinfachung“ (Flusser 1990a: 19) bezeichnete.

Ein Beispiel dafür ist sein Jonglieren mit der Etymologie, die er benutzt, um Wortkarikaturen zu erschaffen und die in seiner Auseinandersetzung mit Design eine zentrale Rolle spielt, er selbst bestätigte immer wieder, dass sie auf ihn zeitlebens eine große Anziehung ausgeübt habe (Flusser undatiert a: 6).

Flusser nutzt in seinen kritischen Essays die Etymologie selten dazu, tatsächlich Wortgeschichten darzulegen. Viel häufiger hat sie die Funktion Worte aus ihrem alltäglichen Kontext zu befreien und mit neuen Bedeutungen zu versehen. So entstehen phantasievolle Improvisationen, welche Flussers Standpunkt verdeutlichen und die Stoßrichtung seines Denkens vorgeben. Durch seine Annäherung an das Wort in mehreren Sprachen wird der „Denkhorizont in die Breite ausgefächert“ (Guldin 2005: 33), Worte werden durch Flusser aus ihrem Verwendungskontext bis zur völligen Verfremdung entkleidet. Die Funktion dieser Wortspiele ist häufig, auf in Worten enthaltene Sinnmöglichkeiten hinzudeuten. Das gelingt Flusser insbesondere deshalb, weil er nicht nur die verwendeten Begriffe, sondern meistens auch alle erdenklichen durch Präfixe und Suffixe ableitbare Konstruktionen einbezieht (vgl. ebd.). So werden viele Worte in Flussers Etymologien letztlich ihrem „gestischen Ursprung“ (ebd.) überführt oder sind zugleich Werkzeug seiner Sprachkritik.

Ein Beispiel findet sich in seinem vielfach veröffentlichten Essay *Vom Wort Design* nimmt Flusser eine semantische, etymologische Untersuchung der Worte Design, Mechanik, Maschine und Technik vor. Sie erfolgt nicht in der Absicht einen anschlussfähigen oder akademisch-wissenschaftlichen Designbegriff zu entwickeln, sondern auf den betrügerischen Charakter des Designs hinzuweisen.

In Flussers Auseinandersetzung mit dem Design nimmt der betrügerische Charakter des Designs von Anfang an eine zentrale Stellung ein, Flusser stilisiert das Betrügerische gar zu einem umfassenden Wesensmerkmal des Designs hoch, zu seiner eigentlichen

Funktion. Design hat einen betrügerischen Charakter, weil sich in ihm der Selbstbetrug jeglicher Kultur ebenso offenbart, wie dass die Freiheit der Kultur eine Täuschung ist. Flusser ist der Überzeugung, das Wort 'Design' sei nur zu großer Bedeutung gekommen, da der Glaube an die Kultur längst verloren gegangen ist und „wir das Design dahinter zu durchblicken beginnen“ (Flusser 1993c:13). Eine bessere Kultur kann zwar nicht freier sein, doch sie kann sich dessen bewusst sein, „daß sie betrügerisch ist“ (ebd.: 11).

In seiner etymologischen Annäherung lässt sich sehr gut verfolgen, wie er mit großer Kunstfertigkeit das Heuchlerische, auf das er sich beziehen möchte, zum Vorschein bringt, es fast schon in den Betrachtungsgegenstand hineinlegt, um es anschließend als wesentlich wieder herauszuschöpfen. Hier findet sich zugleich auch ein Beispiel dafür, wie Flusser seine spekulative Form der Etymologie nutzt, um die Stoßrichtung seines Denkens vorzugeben und in ein Thema einzuleiten.

Flusser schreibt, das Wort Design bezeichne als englisches Substantiv ein Vorhaben, einen Plan, ein Ziel oder eine Absicht. Jedoch auch einen böswilligen Anschlag, Verschwörung, Gestalt oder Grundstruktur, und all diese und andere Bedeutungen stünden mit List und Hinterlist in Verbindung. Damit korrespondierend bedeute es als Verb „etwas aushecken“, 'vortäuschen', 'entwerfen', 'skizzieren', 'gestalten', 'strategisch verfahren' (ebd.: 9). Aus der Kontextualisierung mit den Worten Hinterlist und List schließt er, ein Designer sei „ein hinterlistiger, Fallen stellender Verschwörer“ (ebd.).

Flusser schreibt zudem, der Ursprung des Wortes Design liege im lateinischen Wort *signum*. Aus der deutschen Übersetzung des Wortes 'signum' in 'Zeichen' folgert er, das Wort 'Design' bedeute im Deutschen „ent-zeichnen“ (ebd.). Im gleichen Kontext sieht Flusser die Worte 'Mechanik' und 'Maschine', die er von dem griechischen Wort 'mechos' ableitet. Weiter folgert er, dass das 'mechos' eine Vorrichtung zum Betrügen und Fallen stellen ist, wie etwa das Trojanische Pferd. 'Mechos' wiederum entspringt dem altgermanischen Wort 'MAGH', welches sich im deutschen Wort 'Macht' und 'mögen' finden lasse. Erst diese artifiziellen Herleitungen geben Flusser die Möglichkeit, Maschinen als „eine Vorrichtung zum Betrügen“ (ebd.) zu definieren, wobei es sich ihm nach jedoch um einen Betrug außerhalb der moralischen Bewertbarkeit handelt, da er sich amoralisch vollzieht, so wie etwa der Hebel die Schwerkraft betrüge.

Im gleichen Kontext, dem des Betrugs, untersucht Flusser das Wort 'Technik', welches dem griechischen Wort 'techné' entstammt. Er übersetzt es mit 'Kunst' und geht von einem

Zusammenhang mit dem Wort ‘tekton’, zu deutsch ‘Tischler’, aus. Sein Gedanke hierbei ist, „daß Holz (griechisch ‘hyle’) ein unförmiges Material ist, dem der Künstler, der Techniker, Form verleiht, und der dadurch die Form überhaupt erst zwingt, zu erscheinen.“ (ebd.: 10) Flusser verweist auf Platon, dessen Einwand gegen Kunst und Technik gewesen sei, „daß sie theoretisch ersehene Formen (Ideen) verraten und verzerren, wenn sie diese in Materie setzen.“ Daher seien Künstler und Techniker für Platon „Verräter der Ideen und Betrüger“ gewesen, die ursächlich für verzerrte Ideen seien. Das lateinische Äquivalent zu ‘techné’, ‘ars’, übersetzt Flusser mit dem Wort ‘Dreh’. So leitet er her, dass das Wort ‘ars’ „‘Gelenkigkeit’ oder ‘Wendigkeit’“ bedeutet. Der ‘artifex’, der Künstler, wird hierbei als „Schwindler“ (ebd.) entlarvt, was dem Verständnis vom Künstler als Könnler widerspräche.

Design beweist sich in dieser Untersuchung von Flusser als betrügerisch und daher ambivalent. Dieser Betrug ist jedoch bereits im betrügerischen Charakter der Kultur angelegt. Flusser spricht in diesem Zusammenhang sogar über das „Design hinter aller Kultur“, welches befähigt, „aus [...] natürlich bedingten Säugetieren hinterlistigerweise freie Künstler zu machen“ (ebd.: 11) Design ist Betrug, da es Ausdruck des Menschseins ist, und „Mensch-sein ein Design gegen die Natur ist“ (ebd.).

Quellenangabe:

- Flusser, Vilém (1996): Zwiegespräche. Interviews 1967-1991. Hrsg. Von Klaus Sander, Göttingen: European Photography
- Vilém Flusser (1993a): „Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen“ In: ders. Vom Stand der Dinge, herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen: Steidl, S.40-43
- Vilém Flusser (1993b): „Schamanen und Maskentänzer“ In: ders. Vom Stand der Dinge, herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen: Steidl, S.101-104
- Vilém Flusser (1993c): Vom Wort Design, In: ders. Vom Stand der Dinge, herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen: Steidl 1993, S.9-13
- Vilém Flusser (1993d): Ethik im Industriedesign? In: ders. Vom Stand der Dinge, herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen: Steidl 1993, S.28-34
- Vilém Flusser (1992): Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie. Mit einem Nachwort von Milton Vargas und editorischen Notizen von Edith Flusser und Stefan Bollmann, Bensheim 1992.
- Vilém Flusser (1990a): Der Westen, In: ders.: Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen. Zusammengestellt und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S.16-29.
- Vilém Flusser (1990b): „Unsere Befürchtung“ In: ders.: Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen. Zusammengestellt und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S. 139-145.

- Vilém Flusser (undatiert a): Auf der Suche nach Bedeutung, http://www.equivalence.com/labor/lab_vf_autobio.shtml (abgerufen 10.03.2018)
- Vilém Flusser (undatiert b): Eine Theologie des Designs? Unveröffentlichtes Manuskript aus dem Bestand des Vilém Flusser Archivs Berlin, Bestand 1608 Nr. 2566 ohne Datum.
- Vilém Flusser (undatiert c): Exil und Kreativität. Unveröffentlichtes Manuskript aus dem Bestand des Vilém Flusser Archivs Berlin, Bestand 1609 Nr. 482 ohne Datum.
- Geoffry C Howes (1992): „Ein Genre ohne Eigenschaften: Musil, Montaigne, Sterne und die essayistische Tradition.“ In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hrsg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie, Tübingen: Stauffenburg, S.1-12
- Rainer Guldin (2005): Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilem Flussers Werk. München: Wilhelm Fink, 2005.
- Uwe Japp (1983): Theorie der Ironie, Frankfurt a.M.: Klostermann
- Sören Kierkegaard (1961): Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag
- Kierkegaard, Sören (1958): Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken, 2. Teil, in: ebd.: Gesammelte Werke, 16. Abt., Düsseldorf Köln: Eugen Diederichs Verlag
- Wolfgang Müller-Funk (1995): Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin: De Gruyter
- Christian Schärf (1999): Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen: Vandenhoff & Ruprecht
- Friedrich Wallner (1992): „Ironie als Strategie indirekter Rationalität bei Musil“ In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hrsg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie, Tübingen: Stauffenburg, S.63-75
- Johan A. Walker (1992): Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin. München: Scaneg