

Leonard Behre

Über den Mehrwert von Designforschung im universitären und beruflichen Kontext

Seit der Abgabe meiner Bachelorarbeit im Studiengang Kommunikationsdesign ist bereits einige Zeit vergangen. Lange habe ich mich gefragt, warum ich mich in diesem Bereich für ein Studium entschieden hatte. Es komme sowieso nur auf die gestalterische Erfahrung und das eigene Talent an, so meine innere Stimme. Eine Ausbildung leiste dies mindestens genauso gut, wenn nicht sogar besser. Nach Abschluss des Studiums bin ich froh, Gründe zu haben, dies nun anders zu sehen.

Referenzpunkt dieses Textes bildet meine Bachelorarbeit über das Thema *Intuition im Designprozess*. Neben viel neuem Wissen, Erfahrungen und einem mit Hingabe gestalteten Buch ist aus dieser Zeit vor allem eines geblieben: ein neu gewonnenes Verständnis für Designforschung. Ein Verständnis, das diesen Forschungstypus weder als Instrument zum Aufbau einer Fachdisziplin des Design noch als Mittel im Wettbewerb um Geltungsanspruch innerhalb der Wissenschaften sieht. Es ist ein Verständnis, das die Designforschung als eine Methodik interdisziplinärer Wissenskoordination begreift. Dabei soll betrachtet werden, welchen Mehrwert Designforschung durch den universitären Kontext bietet und welchen Einfluss dieser Forschungstypus auf das kreative Schaffen im Beruf hat. Dass diese Art der Forschung keinem genau definierten und genormten Vorgehen unterliegt und in mannigfaltigen Facetten existieren kann, erschwerte den Start in die Erarbeitungsphase meiner Bachelorarbeit deutlich. Für eine erste Orientierung sorgte die kategorische Einteilung der Designforschung nach Christopher Frayling. Dass sich diese Arbeit dabei automatisch in der zweiten Kategorie und damit im Bereich des „research through art and design“¹ verorten lässt, wusste ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Ausschlaggebend für diese Kategorisierung war die von der Hochschule geforderte Zweiteilung der Leistung in eine wissenschaftlich theoretische Abhandlung sowie ein Gestaltungsprojekt, das in einem beziehenden Verhältnis zum theoretischen Teil stehen sollte und die Hervor-

bringung eines Artefaktes zum Ziel hat.²

Die Themenwahl und ein damit verbundenes Forschungsinteresse an der theoretischen Auseinandersetzung begründeten sich in Beobachtungen in meiner eigenen Designpraxis. Ich habe mich lange gefragt, warum ich auch dreieinhalb Jahre nach Beginn meines Studiums noch immer stark beeindruckt von Arbeiten aus den ersten Semestern bin. Nach einiger Zeit bewusster Reflexion meines eigenen Designprozesses stellte ich fest, dass sich die ersten Semester vor allem durch ein großes Vertrauen in meine intuitiven Arbeitsweisen ausgezeichnet hatten. Dabei entstand der Wunsch, die induktiv aufgestellte Hypothese, dass es sich bei Intuition um ein maßgebliches Element des Designprozesses handelt, zu verifizieren.

Argumentativ gegliedert wurde die theoretische Abhandlung durch eine klassische dialektische Beweisführung. Anhand eines philosophischen Intuitionsverständnisses war es möglich, die phänomenologische Ebene der Intuition zu ergründen. Das Phänomen 'Intuition' konnte dabei vor allem auf literarischer Grundlage René Descartes' durch die Eigenschaften der Unmittelbarkeit, der Gewissheit und des schlagartigen Erfassens charakterisiert werden.³

Durch ein zeitgenössisches neurowissenschaftliches Intuitionsverständnis, maßgeblich beeinflusst durch den deutschen Hirnforscher Gerhard Roth, war es möglich zu untersuchen, welche Prozesse sich im Moment intuitiver Entscheidungsfähigkeit auf einer tieferen Ebene menschlichen Bewusstseins abspielen. So ließ sich aufzeigen, dass es sich bei Intuition weniger um Entscheidungen auf Grundlage begrenzten Wissens, sondern vielmehr um Entscheidungen basierend auf Erfahrungen unseres persönlichen Erfahrungsgedächtnisses handelt.⁴

Zur Synthese beider anfangs konträr wirkenden Positionen kam es dann durch eine Betrachtung des 4-Phasen-Modells des britischen Erziehungswissenschaftlers Graham Wallas. Das lineare Modell Wallas' ermöglichte einen Transfer

der zuvor gewonnenen Erkenntnisse in einen realitätsnahen Kontext der Problemlösung.⁵ Der idealtypische Designprozess besteht dabei zur Hälfte aus logisch-rationalen Phasen wie der beginnenden 'Präparation' und der abschließenden 'Verifikation', die sich durch eine bewusste Auseinandersetzung und einer anschließenden Reflexion mit dem zu lösenden Problem auszeichnen. Dank vorheriger Erkenntnisse ließ sich die 'Inkubationsphase' aufgrund ihres vorbewussten und zeitlich variablen Charakters sowie der Beanspruchung des Erfahrungsgedächtnisses als intuitiv und damit als 'Intuitionsvorarbeit' bezeichnen.

Die darauffolgende Phase der 'Illumination' gilt als Abschluss einer erfolgreich durchgeführten 'Intuitionsvorarbeit' und wurde als der umgangssprachliche Geistesblitz oder kreative Einfall identifiziert. Durch die Verifikation der Hypothese an dieser Stelle war es möglich, insgesamt acht Ansätze zur Förderung und Entwicklung von Intuition im Designprozess offenzulegen und damit erste Handlungsansätze zu beschreiben, intuitive Entscheidungsfähigkeit im persönlichen und beruflichen Schaffen zu unterstützen.

Auch wenn sich meine Arbeit in diesem Stadium lediglich auf einer rein theoretischen Ebene bewegt, soll an dieser Stelle auf den Wert einer solchen wissenschaftlichen Auseinandersetzung hingewiesen werden. Die Erweiterung des designspezifischen Wissenskorpus sowie eine damit verbundene Kommunikation der Erkenntnisse an Dritte war nur durch eine fundierte wissenschaftliche Arbeitsweise möglich. Auf diesem Wege ließ sich ein Geltungsanspruch erheben, der sich bewusst von bloßen Behauptungen und Vermutungen abgrenzt. Es lässt sich zu Recht der Zweifel äußern, inwieweit ich als gestalterischer Forscher in der Lage bin, Wissen aus den Bereichen der Neurowissenschaften, der Philosophie und der Kreativitätsforschung systematisch und methodisch kontrolliert zu einer kohärenten und fachlich korrekten Theoriebildung zu verknüpfen.⁶

Auch wenn ganz im Sinne einer wissenschaftlichen Arbeit sorgfältig und begriffsklärend gearbeitet wurde, bin ich nur begrenzt im Stande, in den Wissenskorpus der jeweiligen Fachdisziplin einzudringen.⁷ Bedeutsam ist es, an dieser Stelle die Frage nach dem Ziel der theoretischen Ab-

handlung zu stellen. Entgegen klassischer Wissenschaftstypen wird hier der Ansatz Siegfried Masers vertreten, demzufolge Design als „interdisziplinäres Projekt“⁸ verstanden wird, in dem es nicht darum geht, „formale Kalküle aufzustellen, Wissen über die Realität zu erstellen oder Wissen über Ziele und Entscheidungen zu formulieren“⁹, sondern das sich zum Ziel setzt, „die Erkenntnisse verschiedener Disziplinen zu integrieren“¹⁰.

Masers Ansatz im Weiteren: „Der Designer habe als transklassischer Planer und 'Kenner' der verschiedenen Gebiete die Beiträge der klassischen Wissenschaftler, der disziplinären 'Könner', zu koordinieren und zu einer Lösung zu integrieren.“¹¹

Als Designer (nach Maser „Kenner“) habe ich es mir zur Aufgabe gemacht, das unter dem Thema „Intuition im Designprozess“ erlangte Wissen der Neurowissenschaften, der Philosophie und Kreativitätsforschung während der praktischen Ausarbeitung der Arbeit zu einer Lösung zu integrieren. Das Artefakt als 'Lösung' beschreibt „das Meistern“¹² und „Bewältigen“¹³ der gestalterischen Herausforderungen. Dem Artefakt dieser Arbeit soll in erster Linie eine „präsentative Gestalt“ zukommen, um damit das Wissen des theoretischen Teils in einem „präsentativen Symbolmodus“¹⁴ zum Ausdruck zu bringen.

Die theoretische Abhandlung meiner Bachelorarbeit dient damit als Grundlage des im Anschluss beginnenden Gestaltungsprojektes. Design im Allgemeinen, aber auch Designforschung lassen sich diesem Verständnis nach als die bereits angedeutete 'Methodik interdisziplinärer Wissenskoordination' begreifen. Die hier entstandene Schnittmenge lässt schlussfolgern, dass es sich bei einem Designprozess auch immer um einen Designforschungsprozess handeln kann. Diese Erkenntnis wird im späteren Teil des Textes noch einmal von Relevanz sein.

Mein strategischer Problemlösungsprozess – und damit der praktische Teil der Bachelorarbeit – trägt den Namen *Introspektion* und ist ein über hundertseitiges Buch mit dem Versuch, meine innere, vorbewusste Sprache der Intuition zu dokumentieren und zugleich eine Reflexionsebene intuitiver Designarbeit für Außenstehende zu schaffen (Abb. 1-2).

Abb. 1: Alle Exemplare des Buches *Introspektion*

Abb. 2: Titelseite mit Titel, Namen und Geistesblitz

Um ganz im Sinne der „research through art and design“¹⁵ für eine rückwirkende Verknüpfung zum theoretischen Teil zu sorgen, wurde gezielt einer der acht Ansätze zur Förderung und Entwicklung von Intuition in der Designpraxis aufgegriffen. Neben einer bewussten Kommunikation von Intuition im beruflichen Umfeld, der Anerkennung sowohl rationaler als auch intuitiver Phasen des Designprozesses sowie der bewussten und systematischen Ausprägung des eigenen Erfahrungsgedächtnisses hat sich diese Arbeit dem Ansatz einer nach innen gerichteten Wahrnehmung gewidmet. Möchten Designende in der Lage sein, ihre eigenen intuitiven Arbeitsweisen besser zu verstehen, stehen sie vor der Aufgabe, sich einer 'Introspektion' und damit einer auf das eigene Bewusstsein gerichteten Beobachtung zu unterziehen.¹⁶

Der Soziologe Markus Hänsel beschreibt diesen Vorgang wie folgt: „Die Wahrnehmung unbewusst-intuitiver Prozesse geschieht oft in Form von inneren Bildern, innerem Dialog, Körperwahrnehmungen oder Emotionen. Diese Signale müssen in ihrer Bedeutung erkannt und wahrgenommen werden. Voraussetzung dafür ist, dass man die eigene individuelle Sprache des Unbe-

wussten hören und verstehen lernt. Sie bewusst wahrzunehmen, anzuerkennen und dann auf ihren Prozess und ihre Auswirkung hin zu reflektieren, schafft einen bewussten Zugang zu den eigenen intuitiven Fähigkeiten.“¹⁷

Wie bereits aus vorausgegangenen Beobachtungen intuitiver Arbeitsphasen deutlich wurde, lässt sich die Wahrnehmung und Form unbewusst intuitiver Prozesse als flüchtig und unstrukturiert einstufen. Flüchtigkeit und mangelnder Struktur soll dabei vor allem durch die strukturgebende Eigenschaft des Mediums Buch entgegengewirkt werden. Darüber hinaus sollte sich der erhöhte Wert eines gedruckten Artefaktes positiv auf die Wertschätzung der eigenen Intuition auswirken.

Die erste zentrale Herausforderung im Erarbeitungsprozess war es herauszufinden, wie Designende gezielt in der Lage sind, die eigene intuitive Sprache zu 'hören'. Schnell wurde klar, dass die Voraussetzung dafür eine aktive gestalterische Leistung ist. Diese Erkenntnis führte zur Idee, einzelne Doppelseiten (Druckbögen) des zukünftigen Buches rein auf Grundlage der Intuition zu gestalten. Die einzigen Bedingungen waren, das zuvor festgelegte Format von 310 x 220 mm pro Seite einzuhalten und das gedanklich auftretende Phänomen der Intuition durch die Charakteristiken der Unmittelbarkeit, Gewissheit und des schlagartigen Erfassens zu verifizieren. Entstanden sind insgesamt fünf grafische Resultate, die dank ihrer gleichmäßigen Verteilung für eine erste übergeordnete Struktur des Buches sorgten (Abb. 3).



Abb. 3: Intuitives Resultat Nummer drei

An dieser Stelle des Textes soll gezielt auf die Bedeutung der Verknüpfung zwischen Theorie und Praxis hingewiesen werden, und wie die theoretische Abhandlung dabei laufend gestalte-

rische Entscheidungen der praktischen Arbeit beeinflusst. Die Grundlage für die intuitiven Entscheidungen sind erfolgreich abgeschlossene „Trains of associations“¹⁸ (Assoziationszüge), die in Form von Geistesblitzen die Schwelle des Bewusstseins durchdringen.¹⁹ Der kreative Prozess, in dem ich mich während der Gestaltung meiner Doppelseiten befand, kann als ein Prozess „des Formens assoziativer Elemente zu neuen Kombinationen“²⁰ verstanden werden. Werden Assoziationen als „Verknüpfungen von Gedächtnisinhalten“²¹ begriffen, so handelt es sich bei der intuitiven Sprache um eine aktive Verknüpfung innerer Bilder und Schlagworte, die sich einem vor dem geistigen Auge erkennbar zeigen (Abb. 4-5).

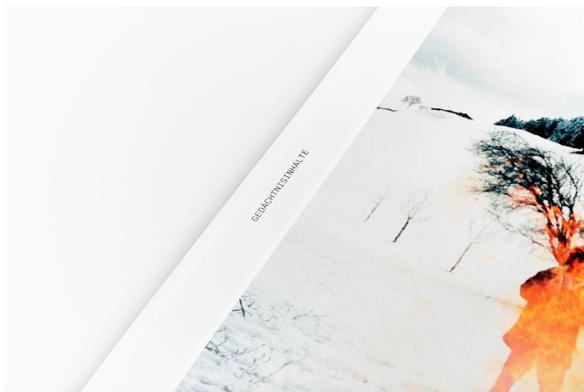


Abb. 4: Fotografie als Gedächtnisinhalt



Abb. 5: Doppelseite mit Gedächtnisinhalten

Alle von mir dokumentierten Gedächtnisinhalte verteilen sich auf sechs, acht oder zehn Seiten und stellen die Vorbewusste Arbeit auf dem Weg zum intuitiven Resultat dar. Getrennt werden die Gedächtnisinhalte und das Resultat durch eine dazugehörige Trenn-Doppelseite, die in das dazugehörige grafische Resultat einleitet. (Abb. 6)



Abb. 6: Trenn-Doppelseite vor intuitivem Resultat

Den Beginn jedes Kapitels markiert eine Abbildung des kapiteleigenen semantischen Netzwerkes. Auch an dieser Stelle lässt sich eine Verknüpfung zurück zum theoretischen Teil der Arbeit herstellen, denn bei einem semantischen Netzwerk handelt es sich um ein gängiges Modell in den „Darstellungen von Wissensrepräsentationen“²², das „zur Beschreibung der Speicherung von Informationen im Langzeitgedächtnis“²³ dient. Es hat die primäre Aufgabe, alle Gedächtnisinhalte eines Kapitels auf einen Blick darzustellen. Neben den Indizes, die jedoch primär als Nachschlagewerke der Bildverweise dienen, sind die semantischen Netzwerke die einzigen Übersicht schaffenden Instanzen des Buches. (Abb. 7-8)



Abb. 7: Semantisches Netzwerk des dritten Kapitels

Auch wenn das Netzwerk dabei ebenfalls auf dem Grundlinienraster und einem strengen Schema zur Positionierung der Inhalte beruht, sollen die Doppelseiten für Dynamik und Abwechslung sorgen. Die Rasterhaftigkeit der vorausgegangenen und darauffolgenden Seiten soll durch ein gewisses Maß an Willkür aufgebrochen werden und zeitgleich dafür Sorge tragen, dass Außenstehende beginnen, die Gedächtnisinhalte *nachzuassoziiieren*.

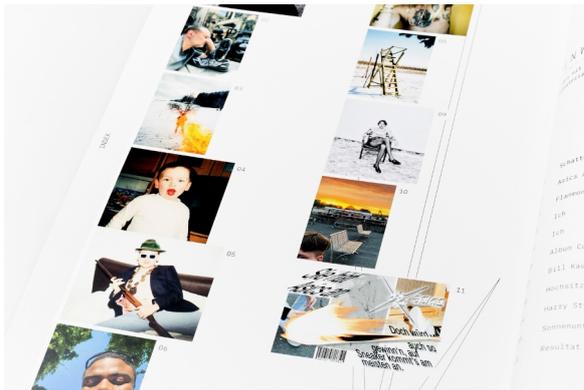


Abb. 8: Index des ersten Kapitels

Eingeleitet werden die Kapitel durch einen sogenannten Kapiteltrenner. Diese Doppelseiten sind primär durch eine graue grafische Struktur gekennzeichnet und tragen die dazugehörigen Kapitelnummern 01 bis 06. Bei der grauen Struktur handelt es sich um eine grafische Abstraktion der intuitiven Resultate des jeweiligen Kapitels. (Abb. 9-10)



Abb. 9: Trenndoppelseite mit Linien, Ziffern und grafischer Struktur



Abb. 10: Grafische Abstraktion anhand des ersten Resultats

Unterlegt sind Ziffern und Struktur mit schwarzen Linien, die aus der Positionierung der Inhalte des semantischen Netzwerkes abgeleitet sind. Die Linien sollen den Effekt einer Hervorbringung der Inhalte aus den Tiefen des Vorbewussten erzeugen.

gen. Durch die inhaltliche Zusammengehörigkeit von Kapiteltrenner und Resultat bilden sie die Rahmen des jeweiligen Kapitels, auch wenn durch die stets unterschiedliche Positionierung der schwarzen Linien und die abweichenden grafischen Strukturen immer andersartige Kapiteltrenner entstehen.

Eine der letzten großen Herausforderungen im Erarbeitungsprozess war, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Kapitel zu gewährleisten. Zudem war noch unklar, unter welchem Thema ich die intuitiven Resultate fassen sollte. Diese beiden Probleme ließen sich mit dem Ansatz einer Assoziationskette lösen, wodurch es auch an dieser Stelle zu einer direkten Verknüpfung mit dem theoretischen Teil der Arbeit gekommen ist.

Allgemein wird mit einer Assoziationskette die lineare Verkettung von Gedächtnisinhalten beschrieben. Ausgehend von dem Startbegriff 'Identität' wurde das erste intuitive Resultat gestaltet, alle dazugehörigen Schlagworte und Bilder wurden dokumentiert und in einem semantischen Netzwerk positioniert. Der letzte Begriff des ersten semantischen Netzwerkes bildete wiederum den Startbegriff des zweiten Kapitels. Dieses Schema wurde immer weitergesponnen, bis aus dem Buch in seiner Gesamtheit eine übergreifende Assoziationskette aus den Begriffen „Identität“, „kalt“, „verzerrt“, „rauschen“, „Wert“ und „Zukunft“ geworden ist. (Abb. 11)

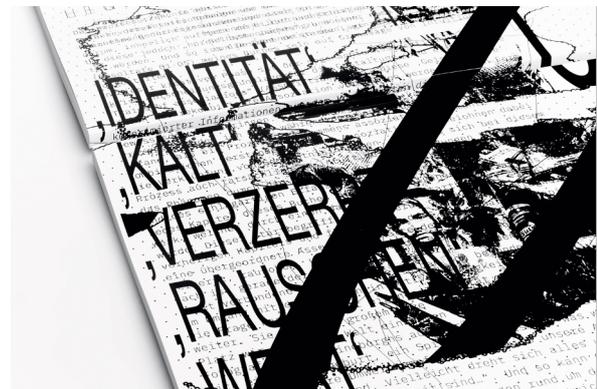


Abb. 11: Übergreifende Assoziationskette auf dem Buchumschlag

Es ist nicht möglich, alle Aspekte, Entscheidungen und Gedankengänge, die den praktischen Teil meiner Bachelorarbeit beeinflusst haben, im Rahmen dieses Textes zu erläutern. Dennoch sollte anhand der ausschlaggebenden gestalterischen Entscheidung des Buches gezeigt wer-

den, wie omnipräsent der theoretische Teil während des gesamten Erarbeitungsprozesses war. An dieser Stelle ist von Bedeutung, erneut auf die Schnittmenge zwischen Design und Designforschung einzugehen, aus der geschlossen wurde, dass jeder Designprozess immer auch ein Designforschungsprozess sein bzw. werden kann.

Wie an der Darstellung meiner praktischen Arbeit zu sehen ist, ist jede Entscheidung in gestalterischer Hinsicht eine Koordination und Integration der vorausgegangenen theoretischen Abhandlung. Dabei beschränkt sich die theoretische Ebene nicht nur auf das erzeugte fachdisziplinäre Wissen, wie solches über die „Trains of associations“ oder die semantischen Netzwerke. Es beinhaltet ebenfalls Wissen über die strukturgebenden medialen Eigenschaften des Buches sowie ein persönliches Erfahrungswissen über die Auswahl lesbarer Typografie, um nur einige Beispiele zu nennen.

Das ist in der praktisch ökonomisch geprägten beruflichen Disziplin des Design nicht anders. Es kommt lediglich zu einer Verschiebung des 'Forschungs'-Interesses und der Inhalte. Statt Neurowissenschaften, Philosophie und Kreativitätsforschung stehen nun Kundenbedürfnisse, Markenerlebnisse, Gestaltgesetze und Customer Journeys im Fokus. Eine strikte Trennung beider Bereiche ist demnach wenig zielführend. Die berufliche Ebene des Design tut gut daran, sich diesem Verständnis zu bedienen und es für sich zu nutzen. Denn wie zu sehen ist, besteht auch das Berufsfeld der Designer:innen aus der strategischen Problemlösung mittels interdisziplinärer Wissenskoordination. In beiden Sphären ist das 'Meistern' der gestalterischen Herausforderungen in Form eines Artefakts (Lösung) die zentrale Aufgabe.

In meinem Fall ist das Artefakt *Introspektion* entstanden. Mit der gezielten Durchführung von Designforschung im Zuge dieser Bachelorarbeit ist ein Raum geschaffen, der es eröffnet, Design und damit Designforschung als die Methodik interdisziplinärer Wissenskoordination zu begreifen und sie bewusst und strukturiert durchzuführen. Insbesondere die dabei gesammelten Erfahrungen, kombiniert mit dem Selbstverständnis des Designenden als Koordinator:in – und damit als Wissensverwerter:in statt -ermittler:in – er-

möglichen eine Denkweise, die unter ökonomischen Umständen schwer zu erlangen ist, sich dort aber von enormer Bedeutsamkeit erweist.²⁴ Designforschung, eingebettet in einen universitären Kontext, birgt damit ein großes Potenzial für das kreative Schaffen im Beruf. Wie schnell diese Thematik im täglichen Geschäft in Vergessenheit gerät, erfahre ich unmittelbar. Umso wichtiger ist es, früh einen Rahmen zu schaffen, in dem solche Diskurse stattfinden können. Und was ist für diesen Zweck besser geeignet als die eigene Bachelorarbeit?

Endnoten

1. Christopher Frayling: Research in Art and Design; in: Royal College of Art Research Papers, Jg. 1, Nr. 1, 1993, [online] <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/384>, S. 5.
2. Vgl. Dagmar Steffen: Praxisintegrierende Designforschung und Theoriebildung: Analysen und Fallstudien zur produktiven Vermittlung zwischen Theorie und Praxis, Dissertation, Fachbereich F: Design und Kunst, 2011, <https://dnb.info/1033569399/> [abgerufen am 17.09.2021], S. 110. Im Allgemeinen wird mit einem Artefakt ein „von Menschen künstlich geschaffener (materieller oder immaterieller) Gegenstand“ beschrieben. Wolfgang Pfeifer: Artefakt, in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, <https://www.dwds.de/wb/Artefakt> [abgerufen am 13.12.2021].
3. Siehe hierzu u.a. von René Descartes: Discours de la méthode [EA 1637], übers. v. Christian Wohlers (Hrsg.), 2011 (1. Aufl.), doi: 10.28937/978-3-7873-2172-8 [abgerufen am 19.03.2021].
4. Vgl. Gerhard Roth: Das intuitive Gehirn; in: 62. Lindauer Psychotherapiewochen 2012, 2012, [Auditorium Netzwerk] <https://shop.auditorium-netzwerk.de/detail/index/sArticle/12603/sCategory/2808> [abgerufen am 20.09.2021], 49:30-49:54.
5. Siehe hierzu Graham Wallas: The art of thought, London 1926.
6. Vgl. Thorsten Bohl: Wissenschaftliches Arbeiten im Studium der Pädagogik, 3. Aufl., Weinheim, Deutschland: Beltz Verlagsgruppe, 2008, S. 13.
7. Vgl. ebd., S. 13.
8. Steffen, 2011, S. 34.
9. Ebd., S. 34.
10. Ebd., S. 34.
11. Ebd., S. 34.
12. Wolfgang Pfeifer: Lösung, in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, <https://www.dwds.de/wb/L%C3%B6sung> [abgerufen am 02.12.2021].
13. Ebd.
14. Steffen, 2011, S. 212.
15. Frayling, 1993, S. 5.
16. Vgl. Wolfgang Pfeifer: Introspektion; in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, <<https://www.dwds.de/wb/Introspektion> > [abgerufen am 23.09.2021].
17. Markus Hänsel: Intuition als Schlüsselkompetenz im 21. Jahrhundert – Wissenschaftliche Grundlagen, berufliche Anwendung und transrationale Weiterentwicklung; in: Bewusstseinswissenschaften, Jg. 20, Nr. 2, 2014, <http://markus-haensel.de/wp-content/uploads/2015/05/Intuition-Schlüsselkompetenz-im-21.-Jahrhundert.pdf> [abgerufen am 23.09.2021], S. 13.
18. Graham Wallas: The art of thought, London, Vereinigtes Königreich: Cape, 1926, S. 94.

19. Vgl. Joachim Funke: Psychologie der Kreativität; in: Holm-Hadulla, R.M. (Hrsg.), Kreativität, 1. Aufl., 2000, doi: 10.1007/978-3-642-87237-2, S. 289.
20. Mathias Benedek: Assoziationspsychologische Grundlagen des kreativen Denkens, Dissertation, Philosophie, 2009, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8-diss-35613> [abgerufen am 18.11.2021], S. 18.
21. Ebd., S. 10.
22. Benedek, 2009. S. 11.
23. Helmut-Schmidt-Universität/Universität der Bundeswehr Hamburg, in: Was sind Semantische Netzwerke?, [online]! <https://www.hsu-hh.de/was-sind-semantische-netzwerke>.
24. Vgl. Steffen, 2011, S. 34.

Abbildungen

Der nachstehende Bildnachweis gilt für alle Abbildungen, sofern nicht davon abweichend gekennzeichnet:
© 2021 Hamburg, Fotos: Leonard Behre

- Abb. 1: Alle Exemplare des Buches *Introspektion*
Abb. 2: Titelseite mit Titel, Namen und Geistesblitz
Abb. 3: Intuitives Resultat Nummer drei
Abb. 4: Fotografie als Gedächtnisinhalt
Abb. 5: Doppelseite mit Gedächtnisinhalten
Abb. 6: Trenn-Doppelseite vor intuitivem Resultat
Abb. 7: Semantisches Netzwerk des dritten Kapitels
Abb. 8: Index des ersten Kapitels
Abb. 9: Trenndoppelseite mit Linien, Ziffer und grafischer Struktur
Abb. 10: Grafische Abstraktion anhand des ersten Resultats
Abb. 11: Übergreifende Assoziationskette auf dem Buchumschlag

Zusammenfassung

Im Rahmen seiner zunächst theoretischen Betrachtung zum Thema *Intuition im Designprozess* skizziert **Leonard Behre** ein mögliches Vorgehen praxisintegrierender Designforschung. Versteht sich Designforschung dabei lediglich als Werkzeug zum Aufbau der eigenen Fachdisziplin des Design in einem Wettbewerb um Geltungsanspruch innerhalb der Wissenschaften oder lässt sich ihr ein übergeordneter Mehrwert zuschreiben? Mit einer praxisorientierten Definition von Designforschung, einer erweiterten Sichtweise auf die Rolle von Designer:innen und einem übergreifenden Blick auf den Designprozess unternimmt er den Versuch, über den praktischen Teil des Projekts *Introspektion* einen differenzierten Zugang zu dieser Thematik zu ermöglichen.

Autor

Der Kommunikationsdesigner Leonard Behre (*1997) lebt und arbeitet in Berlin. Durch seinen frühen Berufseinstieg schon während des Studiums und der Mitarbeit in führenden Kommunika-

tions- und Branding Agenturen bewegt er sich stetig in einem Spannungsfeld zwischen theoretischer und praktischer Arbeit. Mit seinem Abschluss des Bachelors of Arts in Kommunikationsdesign an der University of Europe for Applied Sciences in Hamburg legt er den Grundstein für seine komplexe Herangehensweise an gestalterische Herausforderungen.

Titel

Leonard Behre: Über den Mehrwert von Designforschung im universitären und beruflichen Kontext;

in: kunsttexte.de, Themenheft: *Künstlerisch-gestalterische Forschung in der Lehre – Reflexionen aus der Praxis*, hg. von Gora Jain und Sabine Bartelsheim (Sektion: Kunst Design Alltag), Nr. 2, 2022 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.
<https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.2.89590>