

Zentriert sein – bewusst er(leben)

Bewusstheit als ein zentraler Wirkfaktor in der gestaltorientierten Circusarbeit

Marcus Kohne

„Man kann alle Talente,
alle Chancen dieser Welt haben –
ohne Konzentration sind sie wertlos“

Friedrich SCHILLER

Einleitung

In meiner fast 15-jährigen Tätigkeit als Circus- und Theaterpädagogin, in der ich über 120 verschiedene Circusprojekte erfolgreich geleitet habe, haben sich einige zentrale Faktoren herauskristallisiert, die für die gestaltorientierte Circusarbeit elementar sind: Interesse, Aufmerksamkeit, Awareness (Bewusstheit), Konzentration und Präsenz. Meine Erfahrungen stützen sich in erster Linie auf Circusprojekte mit Kindern und Jugendlichen im Alter zwischen 7 und 16 Jahren im schul- oder freizeitpädagogischen Kontext. Darüber hinaus habe ich jedoch auch in der Arbeit mit Erwachsenen sehr ähnliche Erfahrungen, hauptsächlich in theater- und circuspädagogischen Kontexten, gesammelt. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich um immer wiederkehrende Faktoren in der gestaltorientierten Circusarbeit handelt.

Gestützt werden meine Erfahrungen durch Rückmeldungen und Aussagen von Lehrern und betreuenden Eltern der Circusprojekte, die über die Konzentrations- und Aufmerksamkeitsleistung ihrer Schüler und Kinder oft erstaunt sind. Exemplarisch dafür stehen die folgenden Aussagen: „Aufmerksamkeit, Achtung und Anteilnahme sind der Schlüssel zu diesem Phänomen (...)“ (Rückmeldung einer Lehrerin einer Grundschule). „Alle

Kinder haben in höchster Konzentration und Motivation freiwillig und mit Freude eine Woche lang hart trainiert und Höchstleistungen erbracht (...)“ (Rückmeldung einer helfenden Mutter in einer Grundschule) oder „so konzentriert und aufmerksam habe ich meine Schüler noch nie erlebt“ (Rückmeldung einer Lehrerin an einer Förderschule).

Wie kommt es dazu, dass Kinder und Jugendliche eine so enorme Aufmerksamkeit und Präsenz entwickeln, um in für ihre Verhältnisse größtmöglicher Konzentration aufzutreten?

Darauf soll der nachfolgende Artikel eine Antwort bringen, indem er zuerst den gestaltorientierten Ansatz in der Circusarbeit kurz skizziert, um dem Leser einen Ansatzpunkt für die theoretische Auseinandersetzung und Ausdifferenzierung des zentralen Wirkfaktors „Bewusstheit“ zu ermöglichen. Dabei wird die Differenzierung des Begriffes Bewusstheit in Interesse, Aufmerksamkeit, Awareness, Konzentration und Präsenz nicht nur der zeitlichen Achse eines Circusprojektes folgen, sondern es wird auch aufgezeigt, wie diese Begriffe aufeinander aufbauen und zueinander in Beziehung stehen.

Der gestaltorientierte Ansatz in der Circusarbeit

Der gestaltorientierte Ansatz in circensischen Kontexten basiert auf wesentlichen Grundsätzen der Theorie der Gestalttherapie sowie der Gestalttheorie. Er orientiert sich an dem zeitlichen Verlauf eines Circusprojektes. Nachfolgend werden die wichtigsten Prinzipien des gestaltori-

entierten Ansatzes in der Circusarbeit kurz skizziert:

- Das Circusprojekt als Ganzheit verstehen
- Vordergrund – Hintergrund: Die Figurbildung bei der Kontaktaufnahme des Artisten mit dem Requisit
- Der gestaltorientierte motorische Lernvorgang: die körperliche, emotionale und kognitive Verankerung der artistischen Übungsform
- Die Arbeit mit Grenzen: das phänomenologische Vorgehen vor dem Erfahrungshintergrund
- Die Schöpferische Indifferenz als Quelle der Entwicklung und Ausdifferenzierung
- Die Prinzipien der Gestalttheorie und die Entstehung der Form
- Circensische Krisen und deren Bewältigung
- Der Engpass im Vollkontakt
- Die Wirkfaktoren: Beziehung, Bewusstheit, Selbstwert, Kreativität, Integration.

Der Ansatz wurde in KOHNE 2005 ausführlich vorgestellt. Diese Prinzipien und Wirkfaktoren des gestaltorientierten Ansatzes in der Circusarbeit sind ineinander verwoben und sollten in der Praxis nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Sie bauen aufeinander auf, bedingen einander und beeinflussen sich gegenseitig.

Nach diesem Ansatz gibt es 5 zentrale Wirkfaktoren, von denen ein Wirkfaktor Bewusstheit ist, von dem aus die nun nachfolgenden Faktoren stets in circensischen Bezügen abgeleitet werden.

Interesse

In circuspädagogischen Kontexten spricht man oft davon, dass Requisiten an sich schon einen hohen „Aufforderungscharakter“ haben. Warum „fordern“ die Requisiten die Artisten dazu auf, diese zu bewegen?

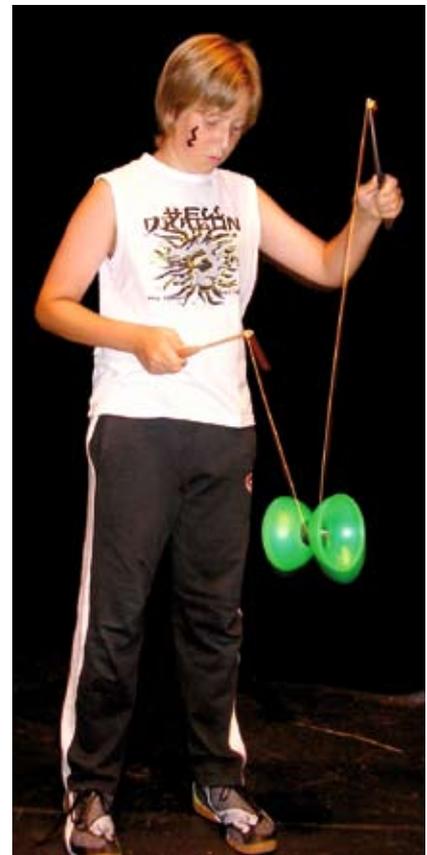
Der Ursprung der Aufforderung ist in der Figurbildung vor dem Hintergrund zu finden. Ich betrachte eine Trainingseinheit als Kontaktprozess (vgl. DREITZEL 1998, 40ff.). Die Aufforderung beginnt im Vorkontakt des Artisten mit dem Requisite oder der circensischen Übungsform: „Ein Bedürfnis regt sich im Organismus oder wird durch einen Umwelt-Reiz stimuliert“ (ebd., 49). Das heißt, der Artist wird mit den Requisiten konfrontiert (Umweltreiz) und möchte das Requisite bewegen (Bedürfnis). „Bedürfnis und Umweltreiz bilden nun eine Figur, die sich vor dem Hintergrund des Körpers und weniger stimulierenden Teilen der Umwelt abhebt. Der Organismus spürt spontan, dass ein Bedürfnis vorliegt und gegebenenfalls, welches von mehreren Bedürfnissen vorrangig befriedigt werden will“ (ebd.).

Dieses spontane Bedürfnis, ein Requisite zu bewegen, ist grundlegender Bestandteil meiner circensischen Arbeit mit Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen. Die Teilnehmer wissen meist sofort, nachdem sie die Bewegungsform der Requisiten visuell erfahren haben, mit welchem Requisite sie sich zuerst weiter auseinandersetzen möchten. Das heißt, es findet dann eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Requisite auf körperlicher, kognitiver und emotionaler Ebene im Vollkontakt statt, die zum Teil mit einer weiteren Differenzierung einhergeht. Es entsteht Interesse für das Requisite. Da das Requisite Bestandteil eines Circusprojekts ist, entsteht damit auch ein Interesse für das Projekt als Ganzes.

Köck definiert Interesse unter anderem als „eine besondere Form der Person-Gegenstands-Auseinandersetzung mit kognitiven, emotionalen und Wert-Aspekten“ (Köck 2008, 221). Dies deckt sich mit meinen

Erfahrungen: Dass die Schüler intensiv und mit sehr großem Interesse trainieren (Person-Gegenstands-Auseinandersetzung), durch viele Fragen, die das Projekt betreffen (kognitive Auseinandersetzung) und durch Freude, Ärger, Frust oder Stolz während des Trainings (emotionale Auseinandersetzung) dem eigenen Tun einen Wert geben.

Ob sich dies bei einem Artisten zeigt, der sich durch Balance auf einer Lauf-



kugel im Gleichgewicht hält, bei einem Diabolo-Spieler, der das Diabolo durch eine Verbesserung der Auge-Hand-Koordination zu beherrschen versucht, oder einem Akrobaten, der mit anderen Schülern eine Pyramide durch Einsatz von Kraft, Gleichgewicht und Körperkontakt hält: Immer ist das Interesse der Artisten (Schüler) die Voraussetzung dafür, „bestimmte Gegenstände (Requisiten; Anm. d.



Verf.), Ereignisse (Circusprojekt; Anm. d. Verf.) Sachverhalte (Ablauf eines Circusprojektes; Anm. d. Verf.) usw. der Umwelt besonders zu beachten und ihnen gegenüber gesteigerte Anteilnahme zu zeigen, weil sie einen subjektiven Wert darstellen“ (GEORG/GRÜNER/KAHL 1995, 131).

Das Interesse (z.B. an einem Requisit, an einer Bewegungsform) drängt im Zusammenhang mit der Figurbildung, dem Vorkontakt und dem Kontaktaufbau nach dem Kontaktprozessmodell (vgl. DREITZEL 1998) in den Vordergrund. Damit wird der Artist zu Beginn eines Projektes, einer Trainingseinheit oder einer Besprechungseinheit konfrontiert.

Ich gehe davon aus, dass Interesse unbedingt nötig ist, um zur Aufmerksamkeit zu gelangen. Oder wie Köck es formuliert: „Einem Interesse liegt also in jedem Fall eine erwartungsvolle Einstellung zu Grunde, aus der heraus ein Individuum einem bestimmten Detail seiner Umwelt bevorzugt seine Aufmerksamkeit widmet – Interesse als Triebfeder des Handelns“ (Köck 2008, 221).

Aufmerksamkeit

„Es ist schon erstaunlich, mit welcher Aufmerksamkeit meine Schüler trainieren“. Diese oder ähnliche Aussagen von Lehrern bekräftigen meine Beobachtungen und Wahrnehmungen von Schülern, die in einem Circusprojekt artistisch tätig sind. Dabei befindet sich der Artist meist im Vollkontakt mit dem Requisit in der jeweiligen Projektsituation. Es beginnt die Phase, in der die sinnliche und kognitive Orientierung Hand in Hand geht „mit motorischer Hinwendung und zupackender Gestaltung“ (DREITZEL 1992, 50). Weiter heißt es: „Das Interessante wird identifiziert und ergriffen, das Uninteressante ausgeblendet oder beiseite geschoben“ (ebd.). Das heißt, es findet eine Fokussierung auf den circensischen Bewegungsablauf statt, so dass alle anderen störende Faktoren oder Ablenkungen vom Schüler nur noch bedingt wahrgenommen werden.

Der Artist ist also in der Lage, zwischen der willkürlichen und der unwillkürlichen Aufmerksamkeit bewusst oder unbewusst zu unterscheiden (vgl. Köck 2008, 36). „Die willkürliche Aufmerksamkeit wird als bewusste, vom Willen gesteuerte Hinwendung zu einer Aufgabe verstanden, während die unwillkürliche Aufmerksamkeit von der Stärke des Reizes selbst, von der Häufigkeit seines Auftretens und von seiner unmittelbaren subjektiven Bedeutung für das Individuum bestimmt wird“ (ebd.). Beides ist bei der Auseinandersetzung des Artisten mit einem Requisit oder einer anderen circensischen Übungsform (z.B. Akrobatik) während eines Circusprojektes gegeben.



Die willkürliche Aufmerksamkeit beinhaltet z.B. das bewusste Trainieren mit Jonglierbällen mit dem Ziel, am Ende des Trainingsprozesses mit 3 Bällen jonglieren zu können, oder den Willen, das Einradfahren zu

lernen, obwohl die Wirklichkeitsform noch nicht mit der Möglichkeitsform übereinstimmt (vgl. WALDENFELS 2000, 204).

Die unwillkürliche Aufmerksamkeit bezieht sich hingegen verstärkt auf Situationen während eines Circusprojektes: das gemeinsame Trainieren bzw. das ständige Konfrontiertsein mit den Requisiten, mit dem Feedback in den Besprechungen bzw. in der Trainingssituation, mit dem Thema des abschließenden Auftritts oder dem immerwährenden Gewährsein der Projektgruppe. Dabei nehmen im Laufe der Projektzeit die subjektive Bedeutsamkeit des eigenen Handelns und der Stellenwert eines Circusprojektes für das Individuum stetig zu.

Dadurch, dass die Artisten mit ihrer Aufmerksamkeit den Umgestaltungsprozess unterstützen und vorantreiben und mit sich selbst und der Gruppe in Beziehung stehen, entsteht auf der einen Seite eine innere und äußere Acht- und Wachsamkeit sowie auf der anderen Seite eine stärker werdende Bewusstheit über ihr Können und ihren Platz in der Gruppe. In der Gruppe achten sich die Schüler gegenseitig, unterstützen sich und akzeptieren und anerkennen sich in der jeweiligen Situation. Dies nehme ich besonders bei Gruppen wahr, deren soziales Miteinander oft von Neid, Missgunst oder gegenseitiger Ablehnung gekennzeichnet



ist. Gerade bei Schülern mit einem auffälligen sozialen Verhalten oder starken Konzentrationsschwierigkeiten fallen die am Anfang des Kapitels beschriebenen Rückmeldungen umso deutlicher aus.

Die Aufmerksamkeit hat ihren Höhepunkt in der Phase der Orientierung und der Umgestaltung, d.h. übertragen auf ein artistisches Training dem eigentlichen motorischen Lernvorgang, verbunden mit der Arbeit mit den eigenen Grenzen.

Aus der Aufmerksamkeit heraus entsteht eine gemeinsame Ebene, auf der sich die Schüler vertrauensvoll und sich ihrer Fähigkeiten bewusst werdend begegnen können: die Ebene der Achtsamkeit. Die „Achtsamkeit versucht man durch die wiederholte Lenkung der Aufmerksamkeit auf das unmittelbare Geschehen im Hier-und-Jetzt zu erweitern“ (FUHR/GREMMLER-FUHR 1995, 162). Bezogen auf den bewusster werdenden Kontakt zur Projektgruppe und zu sich selbst entsteht Awareness.

Awareness

Wie oben beschrieben, setzt Awareness in der Circusarbeit die Bewusstheit und Acht- bzw. Aufmerksamkeit der Artisten voraus. Diese bezieht sich zum einen auf die eigene Person und zum anderen auf die Personen in der Projektgruppe (vgl. YONTEF 1999, 104f).

Awareness in der Circusarbeit stellt jedoch mehr als nur Bewusstheit dar. Sie bedeutet auch mehr als Acht- und Aufmerksamkeit. Sie ist eine Art „Raum-Zeit-Kontinuum“, in dem bzw. aus dem heraus die Artisten mit einem größtmöglichen Gewährsein die Wirkfaktoren der gestalterorientierten Circusarbeit (Beziehung, Bewusstheit, Selbstwert, Kreativität) erfahren und integrieren können. Die Awareness steht übergeordnet als immer gegeben, sie durchdringt das Projekt ohne zeitliche Fixierung, sofern die Prinzipien einer gestalterorientierten Circusarbeit zum Tragen kommen.

Durch die Auseinandersetzung der Artisten mit sich und anderen auf

körperlicher, geistiger und seelischer Ebene werden sie sich ihrer verschiedenen Muster von Fühlen, Denken und Handeln bewusst. Sie entwickeln Bewusstheit bezüglich ihres Handelns in der Circusgruppe. KÜMMELE schreibt dazu: „Indem ich Bewusstheit über mein Tun erreiche, entsteht neue Beweglichkeit wie von selbst. Neue Denk- und Handlungsalternativen eröffnen sich. Damit erreiche ich mehr Eigenständigkeit und Verantwortung“ (KÜMMELE 2003, 23).

Diese Eigenständigkeit und Verantwortung gegenüber sich und anderen ist in Trainingssituationen oder Besprechungsrunden präsent; sie kann aufgegriffen und als verbales oder nonverbales Feedback wiedergegeben werden.

Auch die Hilfsbereitschaft, z.B. während einer Übungsphase beim Kugellaufen (Requisiten reichen), oder der größtenteils problemlose Körperkontakt der Artisten untereinander beim Aufbau und Halten einer akrobatischen Pyramide entspringen dem steigenden Bewusstsein für die Situation, der Achtsamkeit gegenüber den anderen Artisten und dem Gewährsein im Hier und Jetzt. „Awareness meint die Zentrierung

des Bewußtseins im Hier und Jetzt, in der Gegenwart“ (FRAMBACH 1999, 616). Dies ist ein zentraler Punkt der gestalterorientierten Circusarbeit: die Zentrierung der Artisten in sich und in dem Projekt als Ganzes.

Diese Zentrierung ist sicht-, erleb- und spürbar, z.B. im Verhalten der Artisten untereinander, in den Fragen während der Besprechungen, in der Einhaltung und Einforderung von Absprachen (Kommandos z.B. beim Pyramidenbau) oder im artistischen Können, in den (selbst-)bewussten Bewegungen, in der Ausstrahlung und der Präsenz der Artisten während eines Auftritts.

Konzentration

Es ist immer wieder erstaunlich zu erleben, welches Können die Artisten bei einer Aufführung erlangt haben und welche Souveränität sie ausstrahlen. Dies basiert zum einen auf dem gestalterorientierten Ansatz in der Circusarbeit, zum anderen aber auch auf der hohen Aufmerksamkeit und der inneren und äußeren Zentrierung der Artisten, die zur Konzentration führen.

Dabei haben sie sich über das Interesse an einem Requisit oder einer circensischen Bewegungsform, über aufmerksames und achtsames Training innerlich und in der Gruppe zentriert und somit eine hohe Konzentration erlangt. Diese Konzentration wird unter anderem bei den Besprechungen mit den Artisten eingeübt und kultiviert, in dem die Artistengruppe z.B. alleine dafür verantwortlich ist, sich selbst zur Ruhe zu bringen und die Besprechungsregeln zu beachten.

Zudem haben sie über Feedback, Rückmeldungen und Vorgaben wahrgenommen, dass sie zum einen eine große Wertschätzung erfahren und zum anderen ein großes





Maß an Verantwortung für das Gelingen des Projektes und des Auftritts haben.

Der Begriff der Konzentration meint in Anlehnung an PERLS „(...) mitten in das Zentrum (den Kern, das Wesen) einer Situation hineinkommen (...)“ (PERLS 1982, 223). Auch hier findet eine Zentrierung statt und zwar eine Zentrierung des Artisten in die Mitte einer Situation, z.B. des Projektes, der Übung, des Zuhörens, des Verstehens. Dabei muss die Konzentration nicht immer bewusst erfolgen, sie kann auch unbewusst geschehen, z.B. in Trainingssituationen, bei denen die Artisten wie weggetreten wirken, weil sie so versunken in das Spiel (z.B. Diabolo-Spieler) oder in eine artistische Übung (z.B. Kugellaufen) wirken bzw. sind. Hier ist ein Stadium der Konzentration erreicht, das Perls als „vollkommene Konzentration“ (PERLS 1982, 224) beschreibt, als einen harmonischen „Prozess, bei dem Bewusstes und Unbewusstes in Übereinstimmung sind“ (ebd.). Diese vollkommene Konzentration ist bei Artisten im Laufe von Circusprojekten immer wieder zu beobachten.

Entscheidend ist, dass die Artisten den Zustand der Konzentration mit in den Auftritt nehmen und den Zustand nicht kurz vorher durch übermäßige Aufregung und Anspannung oder durch Unsicherheit verlieren. Die Artisten sollten vor dem Auftritt mit viel Ruhe begleitet werden, damit das Gefühl der Sicherheit nicht verloren geht. Der Zustand kurz vor dem Auftritt ist für den Artisten ein existentieller Moment.

tion findet hauptsächlich im Engpass im Kontaktvollzug statt, in dem eine Kompression aller vorher erarbeiteten Schritte erfolgt und sich der schöpferische Akt vollziehen kann. Dies bezieht sich beim Training zeitlich auf den Vollkontakt des Artisten mit dem Requisit und auf die Integration des Erlebten.

Durch die gesteigerte Konzentrationsfähigkeit summieren sich die artistisch-energetischen Anteile, die sich der Artist im Laufe des Projektes erworben hat und bleiben bis zum Auftritt vorhanden. Beim Auftritt selbst ruft er diese Energie, verbunden mit artistischem Können und Konzentration, bei möglichst vollem Kontakt zu sich und seinen Mitspielern ab. Aus der Konzentration heraus entsteht die energetische Präsenz der Artisten, die die Zuschauer bei jedem Auftritt in den Bann zieht.

Präsenz

Die beschriebenen Faktoren führen zur Präsenz, in einen Moment mit hohem Energiegehalt (vgl. ebd.). Die Artisten sind während eines Auftritts voll mit Energie, Konzentration und Können. Dies sind die Bedingungen, aus denen sich die Präsenz in künstlerisch-motorischen Kontexten entwickeln kann.

Hier findet das „Wo, Wann und Wie“ (FENGLER 1999, 1026) zusammen, es ist das „Zusammentreffen von Hier, Jetzt und Zustand“, ein Moment „hoch-energetischer Präsenz...“ (ebd.).

Die Konzentra-

Durch die Art des Kontaktes zwischen den Betreuern und den Artisten bzw. den Artisten untereinander entsteht eine innere Beziehung, die als Bindeglied zwischen den einzelnen Bereichen der Energie, der Konzentration und des artistischen Könnens zum Artisten fungiert. Die Art des Kontaktes zu den Artisten ist von großer Bedeutung für die Entstehung von Präsenz. Entscheidend ist eine dialogische Grundhaltung (vgl. BUBER 2002). Eine dialogische Grundhaltung geht davon aus, dass eine Ich-Du-Beziehung stattfindet, die ein „Sehen-und-gesehen-Werden als Person“ (GREMMLER-FUHR 1999, 402) im Hier und Jetzt beinhaltet.

Der dialogische Kontakt ist jedoch nicht nur mit der belebten, sondern auch mit der unbelebten Welt möglich (vgl. DOUBRAWA/BLANKERTZ 2000, 46). Das heißt, die Artisten gehen nicht nur mit den Personen eines Circusprojektes eine Beziehung ein, sondern ebenso mit den Requisiten. Kommen sie mit ihnen in Kontakt, finden mit jedem Kontakt eine Veränderung und eine Entwicklung statt.

Übertragen auf ein Circusprojekt, in dem die Artisten auf verschiedenen Ebenen mit verschiedenen Personen, Situationen und Requisiten in Kontakt kommen, bedeutet dies, dass sie verschiedene Beziehungen eingehen und diese Beziehungen nach dem dialogischen Kontaktverständnis ausgerichtet sein sollten. Denn der „Kontakt ist das Herzblut der Entwicklung, das Mittel, sich selbst und seine Erfahrungen der Welt zu verändern. Veränderung



ist ein unvermeidliches Resultat des Kontakts (...)“ (POLSTER 1997, 103). Das heißt, dass sich der Artist nach jedem dialogischen Kontakt mit den Betreuern, dem Requisit, den anderen Artisten in der Gruppe in seiner Beziehung, in seinem Können oder in seiner Ganzheitlichkeit weiterentwickelt und so eine innere Sicherheit, eine Bewusstheit über sein Können und dadurch auch eine äußere Souveränität entwickelt, die sich in der Präsenz manifestiert.

Diese Präsenz umfasst eine Wachheit, eine Zentriertheit, eine Bewusstheit über das eigene Tun, eine Kontakt- und Beziehungsfähigkeit zu sich und den anderen Artisten sowie dem Requisit, ein Wissen über den eigenen Wert als Artist, und ein Spüren der Kreativität. Diese Eigenschaften werden während eines Circusprojektes zum integralen Bestandteil der artistischen Persönlichkeit und haben somit auch eine starke nachhaltige Wirkung. Verbunden mit einer enormen körperlichen Energie, die als Produkt eines konzentrierten Trainings nach dem gestaltorientierten Ansatz entsteht, tritt bei den Artisten jene Präsenz auf, von der die Zuschauer bei jedem neuen Auftritt einer Projektgruppe ergriffen und berührt werden.

Literatur

- Buber, M.** 2002: Das dialogische Prinzip. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Doubrawa E./Blankertz S.** (2000): Einladung zur Gestalttherapie. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Dreitzel, H. P.** (1998): Emotionales Gewahrsein. Psychologische und gesellschaftliche Perspektiven in der Gestalttherapie. München: dtv.
- Fengler, J.** (1999): Gestalt-Supervision. In: **Fuhr, R./Sreckovic, M./Gremmler-Fuhr,** (Hrsg.): Handbuch der Gestalttherapie. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe, 1025-1035.
- Frambach, L.** (1999) Spirituelle Aspekte der Gestalttherapie. In: **Fuhr, R./Sreckovic, M./Gremmler-Fuhr,** (Hrsg.): Handbuch der Gestalttherapie. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe, 613-632.
- Fuhr, R./Gremmler-Fuhr, M.** (1995): Gestalt-Ansatz. Grundkonzepte und Modelle aus neuer Perspektive. Köln.

Fuhr, R./Sreckovic, M./Gremmler-Fuhr, (Hrsg.) (1999): Handbuch der Gestalttherapie. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe.

Georg W./Grüner G./ Kahl O. (1995): Kleines berufspädagogisches Lexikon. Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag.

Gremmler-Fuhr, M. (1999): Dialogische Beziehung in der Gestalttherapie. In: **Fuhr, R./Sreckovic, M./Gremmler-Fuhr** (Hrsg.): Handbuch der Gestalttherapie. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe, 393-416.

Köck, P. (2008): Wörterbuch für Erziehung und Unterricht. Das bewährte Fachlexikon für Studium und Praxis. Augsburg: Brigg Pädagogik Verlag.

Kohne, M. (2005): Die Bedeutung des Gestaltansatzes bei Circusprojekten an Schulen. In: Motorik, 28. Jahrgang, Heft 3, 147-158

Kümmel, W. (2003): Der Gestaltansatz in der ergotherapeutischen Praxis. Bergisch Gladbach: EHP.

Perls, F.S. (1982): Das Ich, der Hunger und die Aggression. Die Anfänge der Gestalttherapie. Stuttgart: Klett-Cotta.

Polster, E. und M. (1997): Gestalttherapie. Theorie und Praxis der integrativen Gestalttherapie. Frankfurt a.M.: Fischer.

Staemmler, F./ Bock, W. (1998): Ganzheitliche Veränderung in der Gestalttherapie. Wuppertal: Hammer.

Waldenfels, B. (2000): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie der Leibes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Yontef, G. M. (1999): Awareness, Dialog, Prozess: Wege zu einer relationalen Gestalttherapie. Köln.

Anschrift des Autors:

Marcus Kohne
Centrum Mikado
Weinheimer Str. 6
69488 Birkenau
Tel./Fax: 06201-18 34 41
marcus.kohne@centrum-mikado.de

Stichworte:

- Circusarbeit
- Gestaltorientierter Ansatz
- Awareness (Bewusstheit)