

Der Garten – Streben nach Glück und Erkenntnis

Alles Bizarre des Menschen und das Unstete, das Verstörte, das ihm eigen ist, liesse sich wohl in zwei Silben zusammenfassen: Garten. [Louis Aragon, 1926]

Le jardin – en quête de bonheur et de connaissance

Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes: jardin. [Louis Aragon, 1926]

Anette Freytag

Was aber das Wesen der Gärten am meisten trifft, ist ihr illusionärer Charakter, das also, was man in gewissen Kontexten eine «Ideologie» nennt. Der Garten ist eine Täuschung, und zwar nicht nur in dem oberflächlichen Sinn, dass er Natur vortäuscht, etwa miniaturisierte Natur wie Fischteiche und Felsen, sondern in dem tieferen Sinn, dass er Landbesitz, also das Private, vortäuscht. Er täuscht vor, dass der ihn Besitzende auf eigener Scholle steht, dass er Wurzeln hat, dass es ein Stück Erde gibt, auf dem er für sich selbst steht. Der Garten täuscht also vor, dass «Cultiver son jardin» noch möglich ist, dass man also aus dem Gemeinen und Politischen ins Gesonderte und Private zurück kann, ohne dabei aus der Kultur herauszufallen. [Villem Flusser, 1993]

Ce qui révèle le mieux l'essence des jardins est leur caractère illusoire, ce que l'on appelle, dans certains contextes, une «idéologie». Le jardin est une illusion, pas uniquement sur un plan superficiel, à la manière par exemple des natures miniaturisées comme les étangs et les falaises qui simulent la nature, mais à un niveau plus profond, en ce sens qu'il simule la propriété foncière, ce qui est de l'ordre du privé. Il fait croire à son propriétaire qu'il est bien «chez lui», qu'il a des racines et qu'il existe une parcelle de la Terre sur laquelle il se suffit à lui-même. Le jardin donne l'illusion que «cultiver son jardin» est encore possible, que l'on peut donc tourner le dos au monde en général et à la politique pour s'isoler dans un espace isolé et privé sans pour autant quitter la culture. [Villem Flusser, 1993]

Der Garten ist nicht totzukriegen. Obwohl zu diesem Thema schon alles gesagt zu sein scheint, erfinden wir – zumindest in dieser unglaublich dehnbaren deutschen Sprache, die vor keinen noch so absurden Kombinationen zurückschreckt – regelmässig neue Ausdrücke, um zu beschreiben, was uns da an Gartenkreationen entgegenkommt: «Vertikale Gärten, Dachgärten, temporäre Gärten, Nutzgärten, Ziergärten, Familien- und Schrebergärten, Firmengärten, Wirtshausgärten, Kräuter- und Klostersgärten, extensive Gärten, lineare Gärten und viele andere mehr» – diesen Spielarten des Gartens ist das vorliegende anthos gewidmet.¹ Seit der Gründung der Fachzeitschrift im Jahr 1962 bringt anthos etwa alle zwei bis drei Jahre ein Themenheft über Gärten heraus. In den 1960er und 1970er waren diese den «Landhausgärten», den «Ferienhausgärten» und in mehreren Ausgaben hintereinander den «Wohngärten» gewidmet –

Il est impossible de tuer le jardin. Bien qu'il semble que tout ait déjà été dit sur ce thème, nous découvrons régulièrement de nouveaux termes pour décrire toutes sortes de jardins – du moins dans cette langue allemande si incroyablement malléable: «jardins verticaux, toitures végétalisées, jardins temporaires, jardins potagers, jardins de plaisance, jardins familiaux et ouvriers, jardins d'entreprises, jardins de simples et de monastères, jardins extensifs, linéaires et bien d'autres encore».¹ C'est à ces sortes de variations sur le jardin que le présent numéro d'anthos est consacré¹. Depuis sa création en 1962, la revue spécialisée anthos sort tous les deux à trois ans un cahier thématique sur les jardins. Dans les années 1960 et 1970, il s'agissait des «jardins de maison de campagne», des «jardins de maison de vacances», et des «jardins à vivre» dans plusieurs numéros successifs – des noms de jardins révolus car le monde

«Es ist ganz gleich, ob ein Garten klein oder gross ist. Was die Möglichkeit seiner Schönheit betrifft, so ist seine Ausdehnung so gleichgültig, wie es gleichgültig ist, ob ein Bild gross oder klein, ein Gedicht zehn oder hundert Zeilen lang ist» schrieb Hugo von Hoffmannsthal 1906. Im winzigen Hof ihres Pariser Hauses hat die Künstlerin Cécile Daladier drei Hochbeete, begrenzt von Cortenstahl angelegt. Zwiebelpflanzen, Stauden und Kräuter blühen abwechselnd fast das ganze Jahr über. Die von ihr entworfenen und in den Beeten aufgestellten «Capteurs» fangen das Regenwasser ein und spiegeln den Himmel. Ein bunter Mikrokosmos, ein Garten en miniature.



Atelier Assai, Paris

Gartenbegriffe einer Zeit, da die Welt der Gärten quasi zweigeteilt war: Die einen verrieten schon in ihrer Bezeichnung den Status, nach welchem sie geplant und auch bewertet werden wollten. Die anderen, mit der merkwürdigen Wortkombination «Wohn-Garten» versehenen Kreationen, wurden zum leidenschaftlichen Objekt einer als Wissenschaft betriebenen Gartenarchitektur. Es ging dabei um die Untersuchung von «Nutzerbedürfnissen» als Motor für eine neue Gestaltung. Untersucht und diskutiert wurde die ökonomische und soziale Bedeutung von Gemüsegärten, die von den Bewohnerinnen und Bewohnern von Reihenhäusern gemeinsam bestellt werden könnten; die Kombination von privaten Kleinstgärten und gemeinsam zu nutzendem «wohnungsnahem Freiraum»; die Frage, welche Materialien, welche Spielgeräte und welche Art von Räumen den Bedürfnissen von Kindern wirklich gerecht würden; und schliesslich wie Wohngärten zu gestalten seien, um die Hausfrau am Herd zeitlich zu entlasten, indem sie während des Kochens auch gleich die Kleinkinder vor dem Fenster beobachten könne.²

Verhübschung und Tiefenästhetisierung

Eine Generation später, in den 1990er Jahren, waren diese Fragen immer noch relevant, sie wurden aber anders und weniger geschlechtsspezifisch diskutiert. Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit verschwand hinter einer seit der Postmoderne entwickelten Liebe für die Oberflächen der Kultur und ihre schöne Gestaltung. Der Diskurs zum Garten wurde verspielter und lehnte sich wieder mehr an den alten Mythos des Paradieses an, aber auch an Dionysos und Pan – und damit an die dunklen Seiten des Gartens, die zum Paradies gehören, wenn man einmal vom Baum der Erkenntnis genascht hat.³ In diesem geschichtlichen Moment in der Diskussion über Gärten gab es eine Wegzweigung: Der eine Weg führte direkt zum Life-

des jardins était pour ainsi dire divisé en deux: tandis que les uns trahissaient déjà par leur dénomination le statut selon lequel ils souhaitaient être conçus, mais aussi évalués, les autres, avec leurs créations qualifiées de «jardins à vivre ou jardins à habiter» – selon une étrange association de termes – sont devenus l'objet passionnel d'une architecture paysagère élevée au rang de science. L'objectif consistait alors à examiner les «besoins des utilisateurs», considérés comme le moteur d'une nouvelle conception. La portée économique et sociale des jardins potagers mis à la disposition des habitants de maisons contiguës et cultivés en commun a été examinée et débattue; l'association de jardinets privés et d'«espaces proches des habitations» à usage collectif; la question des matériaux, des jeux et des espaces les plus adaptés aux besoins des enfants; et enfin, la conception des jardins à vivre, afin de décharger les femmes au foyer grâce à la possibilité à la fois de cuisiner et d'avoir un œil depuis la fenêtre sur les enfants.²

Enjolivement et esthétisation en profondeur

Ces questions restaient certes toujours aussi pertinentes pour la génération suivante, au cours des années 1990, mais elles ont été discutées différemment et de façon moins spécifique au sexe. La quête d'un caractère scientifique a fait place à une préoccupation pour les surfaces de la culture et de leurs belle mise en forme, qui remonte aux postmodernes. Le discours sur le jardin s'est fait plus fantaisiste et s'est peu à peu rapproché à nouveau de l'ancien mythe du Paradis, mais aussi de ceux de Dionysos et de Pan – et donc des côtés sombres du jardin qui relèvent du Paradis après que l'on eût goûté à l'arbre de la connaissance.³ C'est à ce tournant historique de la discussion autour des jardins que s'est formée une bifurcation: une voie menait directement au Life-Style et à la «festivalisation» de l'art du jardin, l'autre à une confrontation avec



Die Gartenkunst, Heft 2/2003, S. 319

Der an Aids verstorbene Filmregisseur Derek Jarman hat seinen «Prospect Garden» im rauen Klima der englischen Küste in der Nähe eines Atomkraftwerkes auf der Halbinsel Dungeness angesiedelt. Sein Garten besteht aus wildwachsenden Kräutern und Blumen sowie angeschwemmtem Treibgut und anderen Fundstücken. Das vorgefundene Terrain wurde «nicht bereinigt sondern verdichtet», beschreibt Gisela Steinlechner: «Zeit als ein sich ständig wandelnder Parameter erlangt hier poetische Anschaulichkeit: einerseits die im Strandgut gespeicherte historische Zeit, die man bildhaft auch als Verfallszeit beschreiben könnte, aber auch die subjektive Lebenszeit, in der die Dinge auf Wanderungen zusammengetragen wurden, die Rhythmen der Gezeiten und Schritte; und schliesslich die Vegetationszeit, die eine vielfältige, sich ständig verändernde Verbindung herstellt, zwischen den organischen und anorganischen Elementen dieses Gartens.» [Steinlechner, 2003, Anm. 9]

Style und zur Festivalisierung der Gartenkunst, der andere in eine Auseinandersetzung mit dem Garten als, wie es der Philosoph Michel Foucault formuliert hat, «kleinster Parzelle der Welt»⁴, aus welcher die Totalität der Welt herausgelesen werden könne.

Zum ersten Gartenstrang – Lifestyle und Festivalisierung – passt auch der vom Philosophen Wolfgang Welsch Mitte der 1990er Jahre entwickelte Begriff der «Oberflächenästhetisierung». Am Beispiel der Verschönerungs- und Verhübschungsprozesse, die die meisten Innenstädte in Europa durchlaufen haben, beschrieb Welsch, wie «Lebenswelt» zum «Erlebnisraum» und «Erlebnis» überhaupt zur zentralen Motivation von Gestaltung wurde.⁵ Parallel zu dieser Entwicklung verlief die Hochblüte der Festivalisierung der Gartenkultur⁶ durch Aktionen wie die Temporären Gärten in Berlin, das Gartenfestival in Chaumont-sur-Loire, das Cornerstone Festival of Gardens in California oder jüngst die Blumentopfaktion in der Zürcher Innenstadt.⁷

Was die Gestaltung von und Diskussion über Gärten betrifft, führte der zweite Strang in die Richtung der «Tiefenästhetisierung». Von ihr spricht Welsch dann, wenn aus ästhetischer Arbeit «Sensibilisierungseffekte» resultieren: «Eine wirklich ästhetisierte Kultur wäre sensibel für Differenzen und Ausschlüsse – und dies nicht nur in Bezug auf Formen der Kunst und Gestaltung, sondern ebenso im Alltag und gegenüber sozialen Lebensformen.»⁸ Genau um diese Dimensionen geht es auch in Gärten: Um ästhetische Arbeit in der gestalterischen Auseinandersetzung mit Natur, um eine kulturelle Praxis bei der Nutzung des Gartens im Alltag – dabei spielen soziale Lebensformen eine genauso grosse Rolle wie die symbolische Bedeutung, die man dem Garten durch ein kollektives kulturelles Gedächtnis zuschreibt – und um die handwerkliche Gartenarbeit, also die

le jardin en tant que «plus petite parcelle du monde»⁴ selon la formule du philosophe Michel Foucault, parcelle à partir de laquelle pourrait être appréhendée la totalité du monde.

La notion d'«esthétisation des surfaces» développée par le philosophe Wolfgang Welsch au milieu des années 1990 a également emprunté cette première «allée du jardin» – Life-Style et «festivalisation». Comme exemple de processus d'embellissement et d'enjolivement de la plupart des centres-villes d'Europe, Wolfgang Welsch a décrit la façon dont l'«espace vital», en tant qu'«espace d'expérimentation» et expérience, est vraiment devenue la motivation centrale de l'aménagement.⁵ Parallèlement à cette évolution, l'apogée de la «festivalisation» de l'art du jardin⁶ s'est poursuivie par des actions comme les Jardins temporaires à Berlin, le Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire, le Cornerstone Festival of Gardens de Californie ou, plus récemment, l'action des «pots de fleurs» dans le centre-ville zurichois.⁷

En ce qui concerne la conception et le débat autour des jardins, la seconde voie menait à une «esthétisation en profondeur». Welsch l'évoque lorsque le travail esthétique produit des «effets de sensibilisation»: «Une culture réellement esthétisée serait sensible à des différences et à des exclusions – et ce non seulement en ce qui concerne les formes de l'art et de la conception mais également pour le quotidien et les formes de vie sociale.»⁸ Ces dimensions concernent justement aussi les jardins: le travail esthétique lié à la confrontation formelle avec la nature, une pratique culturelle en jeu dans l'utilisation du jardin au quotidien – à cet égard, les formes de vie sociale jouent un rôle aussi déterminant que la signification symbolique donnée au jardin par une mémoire culturelle collective – et le jardinage artisanal, à savoir la nécessaire confrontation quotidienne avec la nature. Il s'agit d'un

Mit dem Stützpunkt Berlin-Mitte hat sich atelier le balto in den vergangenen sieben Jahren auf eine neue Bauaufgabe in den so genannten «schrumpfenden Städten» spezialisiert: Gärten, die sich in Abrissflächen einschmiegen. Sie sind ein Angebot an die Bewohnerinnen und Bewohner des Quartiers. atelier le balto arbeitet bei der Verwandlung der gewüsteten Orte mit Pflanzen und dem Einsatz imaterialer Stoffe wie Licht und Schatten. Architektonische und künstlerische Elemente bilden den Rahmen für die Gestaltung und definieren den Handlungsspielraum des jeweiligen Gartens. Wer benutzt ihn? Was soll in ihm geschehen? Ist er ein Spielplatz? Ein Weingarten? Ein Picknickplatz? Ein Lesesalon? Ein Gemüsegarten? Dieses Gartenformat lebt von Improvisation in der Gestaltung und Interaktion in der Pflege. Die Gärten sollen und können nur überleben, wenn sich jemand findet, der sich ihrer annimmt.



atelier le balto, Berlin

täglich notwendige Auseinandersetzung mit Natur. Es geht um einen Zwischenraum an der Schwelle zur Wohnung oder zum Haus, um Eigenes und um Fremdes, um individuelle Mythologien und um stumme Biographien.⁹ Es geht um Natur und Ersatznatur, um leben und leben lassen. Um Zeit und um ein Verstehen von zyklischen Abläufen. Um Gartenarbeit, die einen immer stärkt, nie schwächt, und es geht um die Sorge für Pflanzen, die im besten Fall zur Sorge um uns selber werden kann.¹⁰ Der Garten – und sei es nur ein Balkon – ist der Nukleus einer inzwischen höchst komplexen, mitunter komplizierten Beziehung zur Natur und zur Aussenwelt.

Der Garten als kulturelles Modell?

Wenn nun sowohl die realen Gärten in neuer Vielfalt in all den eingangs genannten Spielarten und Bezeichnungen auftauchen als auch das philosophische Interesse am Nachdenken über diese merkwürdigen Räume nicht nachlässt, muss die Frage aufgeworfen werden, inwiefern man Gärten heute als kulturelle Modelle der Gegenwart studieren kann? «Jeder Versuch, den Garten modellhaft zu beschreiben», konstatiert die Literaturwissenschaftlerin Gisela Steinlechner zu dieser Frage, «kann nur gelingen, wenn dieser auch als ein Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum begriffen wird – in seinen sinnlichen, räumlichen und sozialen Dimensionen – und zum anderen auch als ein Generator und Mediator von Geschichten, Vorstellungen, Erinnerungen und Gefühlen. Gärten sind «privileged sites» nicht nur aufgrund ihrer Entbindung von

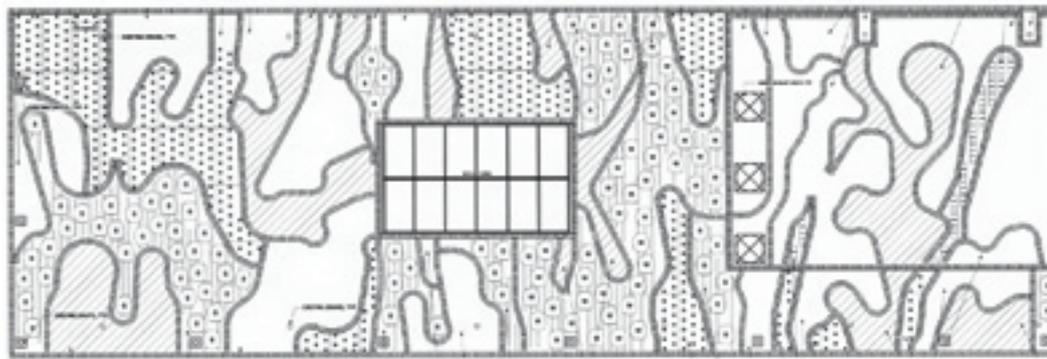
espace intermédiaire au seuil de l'habitation ou bien de la maison, de ce qui nous est propre et étranger, de mythologies individuelles et de biographies muettes.⁹ Il s'agit encore de nature et d'ersatz de nature, de «vivre» et de «laisser vivre». Il s'agit aussi de temps et d'une compréhension des processus cycliques. Il s'agit enfin de jardinage qui renforce mais n'affaiblit jamais, de l'attachement pour les plantes qui, dans le meilleur des cas, peut se transformer en sollicitude pour soi-même¹⁰. Le jardin – même un simple balcon – constitue le cœur d'une relation avec la nature et le monde extérieur, relation devenue entre-temps d'une complexité extrême, parfois compliquée.

Le jardin comme modèle culturel?

Étant donné que les jardins réels s'invitent désormais avec leur nouvelle diversité dans tout ce qui était au début appelé «types de jeux» et désignations, et que l'intérêt philosophique pour une réflexion sur ces espaces particuliers ne faiblit pas, il convient de soulever la question suivante: dans quelle mesure peut-on aujourd'hui étudier les jardins comme des modèles culturels du présent? «Toute tentative de décrire le jardin comme modèle», constate la spécialiste de littérature Gisela Steinlechner à propos de cette question, «ne peut réussir que si celui-ci est compris comme un espace de perception et d'expérience – dans ses dimensions sensorielle, spatiale et sociale – et d'autre part aussi comme générateur et médiateur d'histoires, de représentations, de souvenirs et de sentiments. Les jardins sont des «sites privilégiés»,



STUDY MODEL OF SOUTH GARDEN



Reed, Peter; The Museum of Modern Art, New York [Hrsg.]: Groundswell. Constructing the contemporary landscape. New York 2005. S. 82 [Ausschnitt]

«Mein Zuhause ist dort, wo mein Teppich ist», heisst ein persisches Sprichwort. Für Michel Foucault ist der Garten «ein Teppich, auf dem die ganze Welt zur symbolischen Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der sich durch den Raum bewegen kann.» Ken Smiths «Camouflage» genannter Dachgarten für den Erweiterungsbau des Museum of Modern Art in New York lässt an diese Analogien erinnern und führt eine textile Naturrepräsentation der besonderen Art vor: Das Design ist von der Tarnkleidung von Soldaten inspiriert – inzwischen ein Vorbild urbaner Mode. Über einer Gummibodendecke sind buntfarbige Flächen aus zerschlagenem Glas, schwarzem und weissem Kiesel und recyceltem Gummi gestreut. Die Volumen und Räume des Gartens werden aus 185 Kunststofffelsen und 577 Plastik-Buchsbäumen geformt – laut Smith ein Statement zur Profession der Landschaftsarchitekten, zu deren zentralen Aufgaben «camouflage» – die Annäherung an eine ideale Naturlandschaft durch künstlerische Eingriffe – gehört.

elementaren Nutzfunktionen und dem damit einhergehenden Freiwerden für ästhetische Operationen, sondern sie sind auch privilegiert als Orte vielfältiger symbolischer Einschreibungen und kultureller Nutzungen.»¹¹ Unter diesen Gesichtspunkten müssen die im vorliegenden anthos-Heft vorgestellten Gärten betrachtet und bewertet werden, um den Spielarten solcher kultureller Modelle der Gegenwart auf die Spur zu kommen.

«Streben nach Glück und Erkenntnis»

Lässt der Philosoph Michael Hampe in seiner jüngst erschienenen philosophischen Annäherung an das Glück¹² als Romanfigur ausgerechnet einen Gärtner aufmarschieren – und zwar einen, der nach einer universitären Intrige die Welt der Wissenschaft verlassen hat, um als freier Philosoph und Gärtner einen Schlosspark zu betreuen – und gibt der Autor diesem dann die Stimme eines Mannes, der «ein glückliches, ja ideales Leben» führt, so muss dieser Kunstgriff ebenfalls im Kontext der Frage interpretiert werden, inwiefern der Garten für ein kulturelles Modell der Gegenwart steht? Die Romanfigur Kolk, der Gärtner-Philosoph, schätzt sich glücklich bei der Betrachtung und Mitwirkung am «Gedeihen der Pflanzen im Park» und mit der Möglichkeit zu studieren, «ohne in den verrückten Betrieb ... einer Universität eingespannt zu sein und durch ihn über kurz oder lang geistig und moralisch ruiniert zu werden».¹³ Aus dieser Position heraus präsentiert Kolk am Ende des Buches die

non seulement en raison de leur détachement vis-à-vis des fonctions élémentaires et donc de leur libération en vue d'opérations esthétiques, mais également en tant que lieux d'inscriptions symboliques multiples et d'usages culturels.»¹¹ Les jardins présentés dans le présent numéro d'anthos doivent être considérés et évalués selon ces différents points de vue si l'on veut repérer les différentes sortes de modèles culturels du présent.

«En quête de bonheur et de connaissance»

Si le philosophe Michael Hampe a choisi un jardinier comme personnage de roman dans son ouvrage philosophique sur le bonheur¹² tout récemment publié – personnage qui a justement quitté le monde scientifique à la suite d'une intrigue universitaire pour se consacrer à la gestion du parc d'un château en tant que philosophe libre et jardinier – et si l'auteur lui donne alors la voix d'un homme qui mène «une vie heureuse, même idéale», alors cette transposition doit également être interprétée dans le cadre du questionnement sur le jardin comme modèle culturel du présent. Le personnage du roman, le philosophe-jardinier Kolk, s'estime heureux en observant et en participant à la «bonne pousse des plantes du parc» et en pouvant étudier, «sans être contraint par le fonctionnement délirant d'une... université et sans se ruiner, à plus ou moins long terme, intellectuellement et moralement».¹³ C'est à partir de cette position que Kolk émet à la fin du livre l'idée selon laquelle le vrai

Idee, dass wahres Glück sich dann einstelle, wenn man sich selbst «im Leben befindet» und dieses nicht von einem distanzierteren, selbstgewählten Standpunkt aus betrachtet und beurteilt. Es gehe darum, in diesem Leben eine «eigene Stimme» zu entwickeln und zugleich die Differenzen der eigenen Stimme mit den anderen auszuhalten und so die Fremdheit zwischen sich und anderen Menschen anzuerkennen.¹⁴ Eine solche «Kultur der Differenz» ist das auf anderem Wege erreichte Ergebnis, das auch Wolfgang Welsch mit seiner «Tiefenästhetisierung» erreichen möchte, und ihre Verknüpfung mit den Themen «Garten» und «Streben nach Glück und Erkenntnis» ist kein Zufall.

Wenn nun das erste anthos-Heft im 49. Jahr nach der Gründung der Zeitschrift wieder «Gärten» gewidmet ist, so könnte dies zur programmatischen Geste werden: ein Statement, durch die Beschäftigung mit dem Garten an den «Anfang» zurückzukehren und eine eigene Stimme zu entwickeln – eine, die einen Beitrag leistet zu einer Kultur der Differenz. Dies alles aus einer Haltung heraus, am Leben teilzunehmen, im Leben «mittendrin» zu sein. Welcher Ort eignete sich – sowohl symbolisch als auch praktisch – besser als Ausgangspunkt für solch ein schwieriges Unternehmen als der Garten?

bonheur ne se réalise que lorsque l'on se «trouve dans la vie» soi-même et que celle-ci n'est pas observée et évaluée depuis un point distant que l'on aurait choisi. Il s'agit de développer dans cette vie une «voix propre» et, dans le même temps, de supporter l'écart qui existe entre cette voix propre et les autres, et donc de reconnaître l'étrangeté qui nous sépare des autres.¹⁴ Une telle «culture de la différence» est l'objectif poursuivi par d'autres voies, objectif que Wolfgang Welsch souhaite également atteindre avec son «esthétisation en profondeur»; sa mise en relation avec les thèmes «Jardin» et «En quête de bonheur et de connaissance» ne relève pas du hasard.

Le fait que le premier numéro d'anthos, au cours de la 49^e année après la fondation de la revue, est à nouveau consacré aux «jardins» pourrait être vu comme une décision éditoriale: une déclaration de retour aux «origines» par cette confrontation avec le jardin et une volonté de trouver une voix propre – voix qui va dans le sens d'une culture de la différence. Tout ceci renvoie à une posture consistant à participer à la vie, à être «entièrement» dans la vie. Quel lieu, sinon le jardin, se prêtait mieux – aussi bien sur le plan symbolique que pratique – comme point de départ pour une entreprise aussi difficile?

¹ Siehe die Ankündigung dieses anthos-Heftes.

² Siehe dazu Dieter Kienast, «Bemerkungen zum wohnungsnahen Freiraum», in: anthos, Nr. 4, 1979, S. 2–9, oder z.B. die Beiträge der anthos-Themenhefte der Jahre 1969 (Heft 3), 1971 (Heft 1), 1972 (Heft 4), 1973 (Heft 2), 1979 (Heft 1 und Heft 4) u.a.m.

³ Siehe dazu Anette Freytag, «Der Garten als Gegenwelt. Geschichte und Zukunft», in: Marion Wohlleben (Hg.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, München-Berlin, 2009, S. 173–184.

⁴ Michel Foucault, «Andere Räume», in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Stuttgart, 1990, S. 34–46, hier S. 42 f.

⁵ Wolfgang Welsch, «Ästhetisierungsprozesse – Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven», in: ders. *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, 1996, S. 9–61, hier S. 10.

⁶ Siehe dazu Christophe Girot, «Die unerträgliche Leichtigkeit des Gartens. Über temporäre Gärten und die Notwendigkeit einer neuen Haltung zur gestalteten Natur», in: *Stadt und Grün*, Nr. 3, 2006, S. 7–10.

⁷ Siehe dazu Sabine Wolf und Bernd Schubert, «Festival Zürich», in: anthos, Nr. 2, 2009, S. 30–35.

⁸ Welsch, 1996 (wie Anm. 7), S. 58.

⁹ Siehe dazu Gisela Steinlechner, «Ablagerungen an der Schwelle. Der Garten als Deponie und Museum», in: *Die Gartenkunst*, Heft 2, 2003, S. 318–324.

¹⁰ Zur Bedeutung von Gartenarbeit siehe: Anette Freytag, «Globale Gefahren – private Oasen? Der Garten als Trendsetter für die neue Sorge um uns selbst», in: BDLA (Hg.) *System Landschaft. Zeitgenössische deutsche Landschaftsarchitektur*, Basel-Boston-Berlin, 2009, S. 79–83.

¹¹ Gisela Steinlechner, «Garten-Räume. Erkundungen einer kulturellen Topographie», in: *Die Gartenkunst*, 19. Jahrgang, Heft 2, 2007, S. 245–251. Konzept der Gärten als "privileged sites" zit. nach John Dixon Hunt, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, London, 2000, S. 10f.

¹² Michael Hampe, «Das vollkommene Leben. Vier Meditationen über das Glück», München, 2009.

¹³ Ebenda, S. 36.

¹⁴ Ebenda, S. 261–267.