



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„(The Genius of the Place)²“

Die Figuren in Tom Stoppards „Arcadia“

Verfasserin

Nathalie-Xenia Hebenstreit

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

Meinen Eltern und Großeltern.

Sie werden wissen, wieso.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
1.1 Ein Plädoyer für das Chaos	7
1.2 Chaos und „Arcadia“	10
2 Inhaltsangabe	12
3. Hannah Jarvis.....	14
3.1 Hannah und der Garten	15
3.1.1 Exkurs: Die drei Entwicklungsstufen nach Heinz Antor	15
3.1.2 Der Garten als Symbol von Ordnung und dem menschlichen Streben nach Sinnstiftung.....	16
3.2 Hannah und der Rationalismus/die Klassik	19
3.3 Hannah und Sexualität	22
3.4 Hannah und Intuition.....	25
3.4.1 Hannah und Bernards Intuition	25
3.4.2 Hannah und ihre eigene Intuition	27
3.5 Hannah und der Einsiedler	30
3.5.1 The Genius of the Place.....	32
4. Lady Croom	34
4.1 Exkurs: der Englische Landschaftsgarten	35
4.2 Lady Croom und der Englische Landschaftsgarten	38
4.3 Lady Croom und Sexualität	41
4.4 Lady Croom und Kontrolle	43
5. Richard Noakes.....	47
5.1 Exkurs: Der Pittoreske Garten	48
5.1.1 Die Anfänge des Pittoresken in England.....	48
5.1.2 Der Gotische Stil	50
5.1.3 Klimax des Pittoresken in Theorie und Praxis	52
5.1.4 Das Ende des Pittoresken Landschaftsgartens	54
5.2 Mr. Noakes und der Pittoreske Garten.....	55

5.2.1 Irregularität als oberstes Prinzip	57
5.3 Noakes Dampfmaschine und Sadi Carnot.....	59
6. Septimus Hodge und Thomasina Coverly	61
6.1 Septimus Hodge und die Klassik, Thomasina Coverly und die Romantik	62
6.2 Exkurs: eine Überblicksgeschichte der für dieses Kapitel relevanten Physik	63
6.2.1 Fermats Letzter Satz	64
6.2.2 Newtons Bewegungsgesetze	65
6.2.3 Der Laplacesche Dämon.....	66
6.2.4 Jean Baptiste Fourier und Sadi Carnot	67
6.2.5 Entropie und Wärmetod	68
6.3 Septimus, Thomasina und die Naturwissenschaften	70
6.3.1 Fermats Letzter Satz	70
6.3.2 Newtons Gesetze	71
6.3.3 Die Neue Geometrie der Irregulären Formen.....	72
6.3.4 Determinismus und Entropie	73
6.4 Thomasina – das Genie	77
6.5 Septimus – der Einsiedler.....	82
6.5.1 Die Genese einer Entdeckung: Hannahs Recherche über den Einsiedler	82
6.5.2 Klassik versus Romantik: der lange Marsch und Thomasinas Tod	84
6.6 Thomasina und Sexualität	87
6.7 Thomasina und der Tod: “Et in Arcadia ego”	88
6.7.1 Vergil: „Daphis ego in silvis“.....	88
6.7.2 Il Guercinos „Et in Arcadia ego“	89
6.7.3 Nicolas Poussins „Et in Arcadia ego“	90
6.7.4 Johann Wolfgang von Goethe	91
6.7.8 Arkadien in „Arcadia“	91
6.7.9 Wieso “Arcadia”?	93
7. Valentine Coverly	95
7.1 Übersicht der für dieses Kapitel relevanten Physik	95

7.1.1 Determiniertes Chaos	95
7.2 Determiniertes Chaos und die Romantik	101
7.3 Valentine Coverly und die Naturwissenschaften	102
7.3.1 Iteration.....	102
7.3.2 Noise.....	103
7.4 Valentine und Thomasinas Entdeckungen	104
8. Charity Chater und Chloë Coverly	107
8.1 „The Action of Bodies in Heat“	107
8.2 Charitys und Chloës Sexualität	108
8.2.1 Charity Chater	108
8.2.2 Chloë Coverly.....	110
8.3 Sexualität und Newtons Determinismus	111
9. Bernard Nightingale und Lord Byron	113
9.1 Bernards Recherche	113
9.2 Exkurs: Falsche Zeugnisse und Unsichere Dokumente	116
9.3 Bernard – der romantische Wissenschaftler.....	121
9.4 Lord Byron – der rationale Romantiker	123
9.4.1 Byron und Septimus	124
10. Gus Coverly	126
10.1 Der Apfel.....	127
10.2 Die Bedeutung von Gus	128
11 Fazit	131
11.1 Die Wissenschaftler im Wandel der Zeit: von Septimus zu Valentine	131
11.2 Der Clash der Disziplinen: Bernard und Valentine.....	132
11.3 Von Kunst und Wissenschaft	135
11.3.1 „Arcadia“ und Wissenschaft.....	136
12 Literaturverzeichnis	138

1 Einleitung

1.1 Ein Plädoyer für das Chaos

Auch in der heutigen Zeit ist das Begriff „Chaos“ ein erschreckender Gedanke für Diejenigen, die sich nach einem Leben voll Stabilität und Beständigkeit sehnen. Die vorherrschende kulturelle Meinung über Chaos ist jene, dass es einen Gegensatz zur – oder eine Abwesenheit von – Ordnung darstellt.

Betrachtet man die Begriffe „Ordnung“ und „Chaos“ aber nicht in einem klassischen Schema von „schwarz oder weiß“, sondern in einem Zusammenhang, der auch die variierenden Grautöne dazwischen zulässt, hat man eine Skala gefunden, auf der sich das Menschliche an sich abspielt. Auf dieser Skala sind beide Extreme unerwünscht. Jene Seite, die die totale Ordnung verkörpert, kann nur als statische Langeweile gesehen werden, während die Seite des absoluten Chaos einem heillosen Durcheinander gleichkommt. Der riesige Bereich in der Mitte ist jener Ort, an dem Leben entsteht und Kreativität Neues erschafft.¹

Im siebzehnten Jahrhundert glaubte die Menschheit immer noch daran, dass sie es eines Tages schaffen würde, die Ordnung über das Chaos triumphieren zu lassen und der Prophet dieser Einbildung war Isaac Newton. Mit seinen Bewegungsgesetzen gab er jenen Menschen, die nach Ordnung strebten, wonach es ihnen am meisten verlangte: die Überzeugung, dass sich die Natur Newtons Gesetzen unterwarf und sich zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammenfügte. Newtons Universum erinnerte eine gut geölte Maschine, wie eine Uhr, deren geheimen Mechanismus er entziffert hatte. Es propagierte, dass es für jede Ursache die passende Wirkung und für jede Wirkung eine zurückverfolgbare Ursache gab. Man war sich sicher, dass auch Phänomene, die sich nicht berechnen ließen, irgendwann ihr numerisches Geheimnis aufgeben und sich den Menschen offenbaren müssten. Auch wenn einige Romantiker mit dieser Weltanschauung nicht zufrieden waren und meinten, das Leben könne nicht nur aus kausalen

¹ Vgl. Demastes, William: Theatre of Chaos. Beyond Absurdims into Orderly Disorder. Cambridge: University Press, 1998. S.XI.

Zusammenhängen bestehen, war die damalige Welt trotzdem eine, die nach Newtons Vorstellungen zu funktionieren schien.²

Im zwanzigsten Jahrhundert jedoch entwickelte sich eine Gruppe von Wissenschaftlern, die mit ihren Forschungsergebnissen Newtons lineares Weltsystem in Frage stellten und inzwischen unter dem Begriff „Chaosforscher“ bekannt sind. Ihren Theorien folgten Beweise für die, inzwischen weit verbreitete, Tatsache, dass das menschliche Verlangen nach Ordnung der natürlichen Dynamik allen Lebens zuwiderläuft. Diese Wissenschaftler argumentieren, dass das Chaos eine Basis sei, von der aus sich das Leben mit unübertroffener Kreativität durch Zufall und Regellosigkeit immer wieder neu erfinde. Dies ist eine neo-romantische Auffassung, die in direktem Gegensatz zur Linearität von Newtons Universum steht.³

Ein Paradebeispiel für diesen „romantischen Wissenschaftler“ war Mitchell Feigenbaum, einer der Pioniere der Chaostheorie und gleichzeitig ein Anhänger von Mahler und von Goethe, vor allem von dessen Faust, „dessen Verbindung höchst leidenschaftlicher wie höchst intellektueller Gedanken über die Welt er förmlich in sich aufzog.“⁴

Die Chaosforscher mussten sich am Anfang ihrer Wissenschaft allerdings nicht nur um ihre Theorien bemühen, sondern auch um die Akzeptanz ihrer Kollegen und anderer Fachgebiete. Viele nahmen gegenüber dem neuen Zweig der Physik eine ablehnende Haltung ein, besonders wegen dem revolutionären Charakter, den das neue Gebiet versprach und wegen dem Widerspruch zu Newtons geordneter Welt. Die Chaostheorie hatte ihren Durchbruch in vielen Disziplinen gleichzeitig und die „chaoticians“ mussten lernen, sich gegenseitig auszutauschen, um die allumfassende Gültigkeit des Chaos richtig zu interpretieren.

Chaos durchbricht die Grenzlinien, die bisher die einzelnen Wissenschaftsgattungen voneinander schieden. Als eine Wissenschaft, die von der umfassenden Natur der Systeme handelt, führte es Gelehrte der

² Vgl. Ebenda, S.4f.

³ Vgl. Ebenda, S.XIIIf.

⁴ Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.235.

verschiedensten Bereiche zusammen, die bislang völlig getrennt voneinander gearbeitet hatten.⁵

Dieser Übergang verlief am Anfang eher schleppend, stellte sich am Ende aber doch als extrem fruchtbar heraus für die Wissensgebiete, die sich untereinander austauschten, denn die Forscher stellten fest, dass die Chaostheorie auf extrem unterschiedliche Forschungsfragen gleichermaßen angewandt werden konnte. So erzählt James Gleick in seinem Buch „Chaos“ etwa jene Anekdote, nach der ein Wissenschaftler namens Mandelbrot, der damals noch im Bereich der Wirtschaft arbeitete, mit Hilfe von Chaostheorie einen Graphen zu einer bestimmten Einkommensverteilung erstellt hatte. Als Mandelbrot von einem befreundeten Wissenschaftler – Houthakker – nach Harvard als Gastprofessor eingeladen wurde und dessen Büro betrat, musste er feststellen, dass sein Graph schon an dessen Tafel stand. „Leicht verärgert machte er einen Witz – *wie kommt mein Diagramm auf Ihre Tafel, noch ehe ich meinen Vortrag gehalten habe?*“⁶ Die Frage verwirrte Houthakker, denn bei dem Graphen handelte es sich um die Darstellung seiner eigenen Berechnungen zur Entwicklung des Baumwollpreises.⁷

Die Chaostheorie besaß außerdem einen entscheidenden Vorteil, der sie von vielen physikalischen Entdeckungen der Neuzeit unterschied, nämlich die Tatsache, dass sie sich auf die wirkliche Welt anwenden ließ, anstatt nur auf eine theoretische Abstraktion, die keine Auswirkungen auf das richtige Leben hatte.

Tägliche Erfahrung und reale Anschauung der Welt wurden so zu legitimen Themen wissenschaftlicher Erkenntnis. Lange Zeit bestand eine unterschwellige Ansicht [...], daß [sic] die theoretische Physik nämlich allzu weit von der intuitiven menschlichen Einsicht in die Ordnung der Welt abgeirrt sei.⁸

Diese „romantischen“ Wissenschaftler begannen also zu untersuchen, wieso ein vom Sturm gepeitschter Baum auf einen Menschen ästhetisch ansprechender wirkt, als ein geometrisches Gebäude und ob das Chaos selber wirklich nur chaotisch ist, oder ob ihm doch irgendwelche verborgenen, strukturierten Muster zugrundeliegen. Die Forschung

⁵ Ebenda, S.13.

⁶ Ebenda, S.124.

⁷ Vgl. Ebenda, S.124.

⁸ Ebenda, S.15.

über dieses Thema wird noch lange nicht beendet sein, aber schon jetzt lässt sich feststellen, dass sich diese Theorie von Nicht-Linearität und Chaos viel näher an das wirkliche Wesen des Universums herantasten kann, als es Newtons starre Gesetze je ermöglicht hätten.

1.2 Chaos und „Arcadia“

In „Arcadia“ ist die Frage nach einer Existenz zwischen Ordnung und Chaos von zentraler Bedeutung.

Die Figuren, die im Stück vorkommen, lassen sich grob in Anhänger von Klassik und Ordnung einerseits oder Romantik und Chaos andererseits einordnen.

So wie das Leben selber aber auf den Graustufen zwischen Ordnung und Chaos basiert, so sind auch die Figuren nicht nach dem Prinzip „entweder-oder“ angelegt, sondern können sich im Laufe des Stücks entwickeln und von einer Tendenz zur anderen hinübergleiten.

Dabei symbolisiert der Gegensatz zwischen Klassik und Romantik ebenso den Vorzug einer bestimmten Sichtweise auf die Welt. Zum klassischen Gemüt gehören dabei etwa der Glaube an den Determinismus und an ein Universum im Sinne Newtons, oder die Vorliebe für geometrische Formen. Zu einem romantischen Temperament lassen sich hingegen die Chaostheorie zuordnen, sowie die Überzeugung ihrer Vertreter – wie etwa Feigenbaum – dass das Leben sich nicht in geordnete Bahnen pressen lässt. Auch der Vorzug einer entfesselten, ungezähmten Natur gehört in diese Kategorie.

Zu den Vertretern der Klassik zählen im Stück etwa Hannah Jarvis und Septimus Hodge; zu denen der Romantik Richard Noakes, Thomasina Coverly oder Bernard Nightingale. Bei den anderen Figuren ist das Temperament entweder nicht so stark ausgeprägt, oder sie befinden sich in der flexiblen Mitte, wie zum Beispiel Valentine, der zwar mit der Chaostheorie arbeitet, vom Charakter her aber mehr einem logischen, unerschütterlichen und klassischen Temperament gleicht.

Die Figuren in „Arcadia“ diskutieren nicht nur über die unterschiedlichen Formen, die Welt zu begreifen und zu interpretieren, auch die Struktur des Stücks kann als Beispiel für eine Form gesehen werden, die zwischen zwei verschiedenen Polen (in diesem Falle

Zeitebenen) hin- und herwechselt, um schlussendlich in scheinbarem Chaos zu versinken.

Jedes Kapitel dieser Diplomarbeit ist einer Figur gewidmet und untersucht, inwiefern sie sich einem Gemüt, einem ästhetischen Konzept, einer mathematischen Strömung oder einer Weltanschauung zuordnen lässt. Dabei werden auch immer jene mathematischen oder physikalischen Theorien erläutert, die für das Verständnis einer Figur entscheidend sind.

Gleichzeitig wird sich durch diese Untersuchung herausstellen, wie sich das literarische Kunstwerk „Arcadia“ eines solch naturwissenschaftlichen Themas überhaupt annimmt und wie sich der Rahmen – das Stück, das zu angewandten Künsten gehört – mit seinem Inhalt – den Naturwissenschaften – verbindet, bzw. in welchem Verhältnis Kunst und Wissenschaft in „Arcadia“ zueinander stehen.

2 Inhaltsangabe

„Arcadia“ wurde am 13. April 1993 am Royal National Theatre in London uraufgeführt.

Die Handlung pendelt zwischen zwei Zeitebenen hin und her: in der Gegenwart haben sich zwei Forscher auf Croom Court, Sidley Park, Derbyshire eingefunden. Hannah Jarvis recherchiert für ein Buch über Landschaft und Literatur von 1750 bis 1834 und interessiert sich besonders für den familieneigenen Einsiedler, der damals auf dem Grundstück lebte. Bernard Nightingale, Professor in Oxford, hat eine Theorie entworfen, die Lord Byron betrifft und möchte auf Croom Court Beweise dafür finden. Außer den beiden sind auch drei der aktuellen Bewohner in Sidley Park anzutreffen: der fünfzehnjährige Gus Coverly, der zwar stumm ist, dafür aber außergewöhnlich intelligent, die achtzehnjährige Chloë Coverly, die bald nach dessen Eintreffen mit Bernard eine Affäre beginnt, und der mittzwanzigjährige Valentine Coverly, ein Mathematiker, der mit Hilfe der Chaostheorie eine Forschungsarbeit über die Hühnerpopulation von Sidley Park schreiben will.

Während Hannah und Bernard sich gegenseitig ihre Theorien erläutern und über die Vergangenheit Spekulationen anstellen, können die Zuschauer durch den Wechsel zwischen den Zeitebenen die Erlebnisse, die der Gegenstand von Hannahs und Bernards Recherche sind, mitverfolgen.

Die Zeitebene der Vergangenheit teilt sich in zwei Jahre auf. Im Jahr 1809 sind auf Croom Court wieder die Mitglieder der Familie anwesend: Lady Croom, ihr Bruder Captain Brice, ihre Tochter Thomasina Coverly, ein mathematisches Wunderkind von dreizehn Jahren und deren Bruder Augustus, ebenfalls fünfzehn. Außerdem beherbergt Sidley Park einige Gäste und Angestellte. Septimus Hodge ist der zweiundzwanzigjährige Tutor von Thomasina, Richard Noakes der Landschaftsarchitekt, der auf Anweisung von Lord Croom den Park von einem Englischen in einen Gotischen Garten umgestalten soll. Mr. und Mrs. Chater, ein befreundetes Ehepaar von Captain Brice, sind ebenfalls anwesend, sowie Lord Byron, der aber das ganze Stück über unsichtbar bleibt.

Die Hauptfigur der Handlung ist Thomasina, die durch Intuition und Neugierde, gekoppelt mit überragender Intelligenz, mathematische Entdeckungen macht, die eigentlich erst im zwanzigsten Jahrhundert fällig sind. Weil sie auch romantisch veranlagt ist, verliebt sie sich 1812 in ihren Tutor, welcher seinerseits – genau wie Lord Byron – verschiedene Affären mit den auf Croom Court anwesenden Damen hat. Als Septimus, spät aber doch,

erkennt, dass er seinerseits in Thomasina verliebt ist, ist es für die beiden zu spät. Aus einer Unterhaltung in der Gegenwart erfährt man, dass Thomasina noch in derselben Nacht, die in der letzten Szene gezeigt wird, in einem Feuer, das im Haus ausbricht, ums Leben kommt.

Das Stück verbindet Traurigkeit jedoch mit einer Menge Humor und viele fehlgerichtete Dialoge, spontane Ideen und undurchdachte Aktionen, sowie sprachliche Akrobatik der Figuren in der Vergangenheit führen die Forscher in der Gegenwart auf falsche Fährten und verursachen alle möglichen Fehlschlüsse und Falschinterpretationen.

3. Hannah Jarvis

Hannah Jarvis ist mit 36 Konfigurationen die dominante Figur der insgesamt 50 vorhandenen (der Gegenwart zugeordneten) Konfigurationen.⁹ Sie hat im ersten Akt der ersten Szene einen alleinigen – wenn auch non-verbalen – Auftritt und auch während der folgenden zehn Konfigurationen, in denen sie nicht auf der Bühne präsent ist, steht sie trotzdem im Mittelpunkt, da sich sowohl Bernards Gespräche mit Valentine, als auch mit Chloë um Hannah und ihre Arbeit drehen (explizite Fremdkommentare „in absentia“¹⁰). Die geringste szenische Distanz findet sich zwischen Hannah und Valentine, die in 21 Konfigurationen gemeinsam auftreten; die größte szenische Distanz zwischen Hannah und Gus, die sich sieben Konfigurationen teilen – was sich, wenn man die enge Beziehung zwischen den beiden bedenkt, eher als eine Überraschung herausstellen mag.

Hannah ist Autorin eines Buches über Caroline Lamb, das von anderen Akademikern (vor allem von jenen, die sich mit Lord Byron beschäftigen) naserümpfend als eine „novelette“¹¹ und von oben herab behandelt wird – sehr zu Hannahs Unmut: „The Byron gang unzipped their flies and patronized all over it.“¹²

Bernard Nightingale indessen, selber Byron-Anhänger, ist verantwortlich für eine vernichtende Rezension des Buches über Lamb im *Observer*, aus der er etwas später im Stück einen Auszug vorträgt: „And Caroline the closet intellectually shafted by a male society!“¹³

Ihr Buch ist auch der Grund für Lady Crooms Entschluss, Hannah zu sich nach Croom Court einzuladen, in der Hoffnung, Hannah könne ihr bei der Erstellung einer Geschichte des Gartens helfen. Als Hannah vom Einsiedler von Sidley Park erfährt, beschließt sie, diesen als Aufhänger für ein Buch im eigenen Interesse über Landschaft und Literatur zwischen 1750 und 1834 (dem Todesjahr des Einsiedlers) zu nehmen. Der Einsiedler wird für sie zum Symbol für „the nervous breakdown of the romantic imagination“.¹⁴

Als sich herausstellt, dass sie und Bernard Nightingale über dieselbe Epoche recherchieren,

⁹ Siehe Konfigurationsgraphik Abb.1.

¹⁰ Pfister, Manfred: Das Drama. UTB: 2001. S.252.

¹¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, S.79.

¹² Ebenda, S.29.

¹³ Ebenda, S.79.

¹⁴ Ebenda, S.33.

erklärt sie sich bereit, diesem für ihn nützliche Fundstücke zuzuspielen. Gleichzeitig dient sie Bernard, der als skrupelloser Wissenschaftler seiner Theorie widersprechende Beweise ignoriert, auch als eine Art Gewissen und Gegenpart. Im Laufe des Stücks tendiert die eigentlich rationell denkende Hannah auch ein wenig in Richtung romantisches Gemüt, zeigt Intuition und kann so am Ende den größten Teil der Vergangenheit richtig entschlüsseln.

Dafür wird sie am Ende der letzten Szene allerdings nicht belohnt: ihr Buch liegt in Scherben vor ihr. Sie weiß, dass der verrückte Einsiedler keine spleenige Beifügung zum Pittoresken Garten war, sondern ein realer Mensch – Septimus – der über dem Verlust von Thomasina seinen Verstand verloren hat.¹⁵

3.1 Hannah und der Garten

3.1.1 Exkurs: Die drei Entwicklungsstufen nach Heinz Antor

Heinz Antor, der Autor von „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard's *Arcadia* as a post-structuralist play“¹⁶, beschäftigt sich in seinem Essay intensiv mit der Thematik des Gartens und dessen Implikationen. Für ihn symbolisiert die äußere Entwicklung des Anwesens vom klassisch-italienischen zum romantischen Park nicht nur das Aufeinanderprallen von diversen Epochen und deren Merkmalen, sondern zeichnet auch eine Art Charakterstudie von den in Croom Court anwesenden Personen, je nachdem für welchen Epochenstil sie eine Vorliebe hegen.

Die früheste im Stück erwähnte formale Gestaltung des Anwesens bis 1740 verwirklicht das Ideal des geometrisch angelegten Italienischen Gartens mit Formschnittgärtnerei, Bassins, Terrassen, Springbrunnen und Alleen. Die Bezeichnung „Italienischer Garten“ wird hier übergreifend für eine Landschaftsgestaltung verwendet, deren Wurzeln im antiken Italien zu finden sind, neben denen aber auch Einflüsse aus dem „modernen“ Italien (wie etwa Wasserspiele) sowie aus den Niederlanden (Formschnittgärtnerei,

¹⁵ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love. S.191. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200

¹⁶ In: Anglia 116 (1998): S. 326-354.

Statuen, etc.) und vor allem aus Frankreich (das schier unglaubliche Ausmaß des Gartens von Schloss Versailles setzte neue Größenmaßstäbe, was die Landschaftsplanung in ganz Europa anbelangte) aufgezeigt werden können.¹⁷

Darauf folgt eine Umgestaltung durch Lancelot (Capability) Brown¹⁸ in einen idyllischen Englischen Garten: „the familiar pastoral refinement of an Englishman’s garden.“¹⁹ Die Rückbesinnung auf eine Parkarchitektur, die zwar eine unberührte Natur imitieren wollte, im Prinzip aber genauso artifiziell war wie der Italienische Garten zuvor, war vor allem als bewusste Abkehr vom Absolutismus und Umsetzung eines liberalen Gedankenguts zu verstehen.²⁰

Die letzte Überarbeitung, die auch in Stoppards Stück thematisiert wird, ist jene in den Romantischen oder Gotischen Garten – „here is an eruption of gloomy forest and towering crag, of ruins [...] a haunt for hobgoblins, [...] a fallen obelisk overgrown with briars.“²¹

3.1.2 Der Garten als Symbol von Ordnung und dem menschlichen Streben nach Sinnstiftung

3.1.2.1 Hannah und der Italienische Garten

Die äußere Gestaltung des Italienischen Gartens, ebenso wie des Französischen, ist vor allem von geometrischen Figuren und symmetrischen Formen als Symbol für Rationalität, Logik und menschlichen Verstand geprägt. Er steht in direktem Gegensatz zur intentionslosen Unordnung und intuitiven Regellosigkeit der Natur und rückt dadurch in

¹⁷ Vgl. Hunt, John Dixon: The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620 – 1820. London: Paul Elek, 1979. S.7f.

¹⁸ Lancelot (Capability) Brown (1716 – 1783) war mit über 170 entworfenen Parklandschaften einer der berühmtesten englischen Landschaftsarchitekten/-gärtner. Unter seinem Einfluss wurden die damals üblichen strikten, geometrischen Formen zugunsten eines sanften, hügeligen, natürlich wirkenden Konzepts aufgegeben. http://en.wikipedia.org/wiki/Lancelot_%22Capability%22_Brown. Letzter Zugriff am 15.11.2011.

¹⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.16.

²⁰ Walpole, Horace; Maier-Solck, Frank: Über die englische Gartenkunst. Heidelberg: Manuntius Verlag, 1994. Nachwort S.86.

Zur Künstlichkeit des englischen Landschaftsgartens siehe auch: Fischer-Seidel, Therese: Chaos Theory, Landscape Gardening, and Tom Stoppard’s Dramatology of Coincidence in Arcadia.S. 102, 104. In: Keller, Menges [Hg.]: Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective. Tübingen: A. Francke Verlag, 1997. S. 93-114.

²¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S16.

der Komposition der Charaktere in Arcadia der rationell denkenden, eher gefühlsarmen Hannah Jarvis am nächsten. Sie bezeichnet die geometrische Grundstruktur als „sublime“²² und den Italienischen Garten selbst als Paradies: „There’s an engraving of Sidley Park in 1730 that makes you want to weep. Paradise in the age of reason. By 1760 everything had gone [...] the whole sublime geometry was ploughed under by Capability Brown.“²³ Hannahs persönlicher Garten Eden der Rationalität zeichnet sich laut Antor durch einige – vor allem von der Geometrie verkörperte – Eigenheiten aus, die für die Einschreibung von Bedeutung durch den Menschen besonders wichtig sind: die Befolgung von Regeln, ein exakt begrenztes, verlässliches, kontrollier- und überschaubares Universum von Unumgänglichkeit, Konsistenz und Kausalität, aus dem alle Möglichkeiten von Zufall und Unordnung verbannt sind.

Gleichzeitig transponiert dieses Ideal des Italienischen Gartens einen anderen, philosophischeren Aspekt: dass in das Chaos der Natur der Mensch als sinnstiftendes Wesen eingreifen muss, um diesem eine bedeutsame Struktur zu verleihen.

Indem Hannah in ihrem Dialog mit Bernard die Brownsche Landschaftsgestaltung kritisiert, nimmt sie gleichzeitig eine ablehnende Haltung gegenüber der damals gängigen Ansicht, der Englische Garten sei ein perfektes Abbild der von Gott gewollten Natur, ein: „The grass went from the doorstep to the horizon and the best box hedge in Derby was dug up for the ha-ha so that the fools could pretend they were living in God’s countryside. And then Richard Noakes came in to bring God up to date.“^{24 25}

Dass sich zwischen Hannahs Charakterzügen und dem formalistischen Französischen Garten, der sich in England bis etwa 1720 großer Beliebtheit erfreute, eine Relation aufzeigen lässt, kann bei genauerer Beschäftigung mit dem historischen Ursprung dieses „Barockgartens“ noch durch weitere Assoziationen untermauert werden:

Im Barockgarten spiegelte sich die hierarchische Weltordnung der damaligen Zeit in der geometrischen Ausprägung der Landschaft wider. Der Fluchtpunkt aller Linien, die im Barockgarten zu finden waren, befand sich im Schlafzimmer des Königs, der damit

²² Ebenda. S.36

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, f.

²⁵ Vgl: Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard’s *Arcadia* as a post-structuralist play“. In: *Anglia* 116 (1998) S.330f.

symbolisch zum Zentrum des um ihn bestehenden Universums wurde. Mittelpunkt des kleinen Universums, das „Arcadia“ darstellt, ist Hannah, die das Stück mit 36 Konfigurationen nicht nur theoretisch dominiert, sondern bei der sich fast alle Thematiken des Stücks bündeln: durch ihre literarischen Ambitionen und ihr Fachgebiet „landscape and literature“ rückt sie in unmittelbare Nähe von Bernard, Mr. Chater, Septimus, Mr. Noakes, Lady Croom (der Vergangenheit) und Lady Croom (der Gegenwart). Mit Valentine teilt sie das Interesse an Thomasina und an Mathematik und mit Gus verbindet sie eine ganz besondere Beziehung (siehe Kapitel 10).

Die zweite Assoziation steht in enger Relation zum Verständnis von Zeit, wie sie in „Arcadia“ dargestellt wird. Hannah Jarvis ist im Stück die Figur, die den Geschehnissen der Vergangenheit mit der meisten Klarsicht begegnet (außer Gus vielleicht, der jedoch kaum etwas von seinem Wissen nach außen hin transportiert). Sie verknüpft die einzelnen Informationsstränge logisch und intuitiv richtig und wird dafür am Ende mit der Wahrheit belohnt. Als Valentin ihr seine Ansicht mitteilt, Septimus wäre ein Genie gewesen und Thomasina seine Schülerin, antwortet Hannah darauf nur ‚or the other way round‘²⁶. Am Ende des letzten Aktes ist Hannah diejenige, die sich durch Stoppards Technik der Parallelzeit gemeinsam mit Thomasina und Septimus auf der Bühne befindet. Sie steht sozusagen ein wenig über den Dingen und betrachtet die vergangenen Ereignisse aus einer anderen, etwas überlegeneren Perspektive als die anderen Figuren des Stücks. Hier lässt sich wiederum ein Vergleich zum Barockgarten ziehen:

Im Barockgarten [...] bewegen sich die Betrachter in einer hierarchischen Gesamtstruktur, die am besten von einem Kulminationspunkt aus zu erkennen ist, nämlich von den oberen Etagen des jeweiligen Schlosses. Die Bedeutung der Position des sich in der Barockanlage bewegenden Betrachters bleibt stets auf dieses Zentrum bezogen.²⁷

In „Arcadia“ ist Hannah Jarvis der Kulminationspunkt und das Zentrum, die Person, bei der alles zusammenkommt, Theorie und Praxis, Ratio und Intuition, der Mittelpunkt auf den sich Figuren und Objekte im Stück wie auf einen Magneten zubewegen.

²⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.104.

²⁷ Walter, Kerstin: Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006. S.24.

3.2 Hannah und der Rationalismus/die Klassik

Hannahs abschätzige Haltung gegenüber der Romantik als eine Ideologie, deren Schwerpunkt auf der Verwirklichung des Menschen und der Wertschätzung von dessen Gefühlen und Träumen liegt, wird in *Arcadia* explizit zur Darstellung gebracht. Den Niedergang der Romantik nennt Hannah abwertend einen „nervous breakdown“²⁸ und die damalige Vermutung, der verrückte Einsiedler in der Hütte mit seinen Weltuntergangs-Skizzen sei ein Genie, ein „perfektes Symbol“ dafür:

The whole Romantic sham, Bernard! It's what happened to the Enlightenment, isn't it? A century of intellectual rigour turned in on itself. A mind in chaos, suspected of genius. In a setting of cheap thrills and false emotion. [...] The decline from thinking to feeling, you see?²⁹

Hannahs Affinität zur Rationalität wird durch gleich mehrere Techniken zur Figurencharakterisierung untermauert. Erstens konkret durch explizit-figurale Aussagen, also Eigenkommentare, wie etwa die beiden folgenden:

Bernard: ‚Darling -‘
Hannah: ‚Don't call me darling.‘³⁰

Valentine: ‚[...] Your classical reserve is only a mannerism; and neurotic.‘
[...]
‚You get nothing if you give nothing.‘
Hannah: ‚I ask nothing.‘³¹

Und zweitens explizit auktorial, indem Stoppard sie in den Regieanweisungen „nichts frivoles“³² anziehen lässt.

Wie Zeifman in seinem Essay „The comedy of Eros: Stoppard in love“³³ bemerkt, gab Stoppard in einem Interview mit David Nathan an, die eigentliche Idee hinter „*Arcadia*“ sei der Drang gewesen, ein Stück zu schreiben, in dem sich klassisches Temperament – mit

²⁸ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.33.

²⁹ Ebenda, S.36

³⁰ Ebenda, S.75.

³¹ Ebenda, S.99f.

³² Ebenda, S.20

³³ S.186. In: Kelly, Katherine [Hg.]: *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

einer Vorliebe für Logik, Geometrie und Struktur – und romantisches Temperament – in dem sich Spontaneität, Unstrukturiertheit und menschlicher Drang widerspiegeln – gegenüberstehen.

Zeifman substituiert, oder eher reduziert die Begriffe „klassisches“ und „romantisches Temperament“ auf die Oppositionspaare „Hirn“ und „Herz“ oder, anders gesagt, „Denken“ und „Fühlen“.³⁴

Hannah entspricht in dieser Begriffskonstellation dem klassischen Temperament. Das erkennt man etwa an der totalen Verweigerung Hannahs von allem, was in der romantischen Epoche als erstrebenswert und befriedigend galt, sowie an ihrer kritischen Haltung gegenüber der gesamten Gemütslage: also auch der Romantik im Sinne von „Gefühlstiefe“.³⁵

„Hannah: ‚Don’t kiss me!‘

Valentine: ‚She won’t let anyone kiss her.‘“³⁶

Hannah bleibt reserviert und begegnet jedem Versuch der anderen Figuren, ihre Gefühlskälte zu durchbrechen oder zu verstehen, entweder mit gewitzter Schlagfertigkeit:

„Chloë (earnestly): ‚You’ve been deeply wounded in the past, haven’t you, Hannah?‘

Hannah: ‚Nothing compared to listening to this.‘ (Bernards Vortrag, Anm.)³⁷

Oder aber mit reinem Unverständnis: was nicht durch Humor abgeschwächt, abgewendet oder abgelenkt werden kann, wird dementiert. Dabei ist die Grenze zwischen simpler Ungläubigkeit und Zorn relativ schmal, was sich zum Beispiel an folgendem Dialog erkennen lässt, in dem Chloë Hannah anvertraut, Chloës Bruder Gus sei ihn sie (Hannah) verliebt.

Chloë: ‚He’s in love with you, I suppose you know.‘

Hannah: (angry) ‚That’s a joke!‘

Chloë: ‚It’s not a joke to him.‘

Hannah: ‚Of course it is – not even a joke – how can you be so ridiculous?‘

³⁴ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love, S.186. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200

³⁵ Vgl: Ebenda, S.187.

³⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.65.

³⁷ Ebenda, S.75.

Ob Hannah dabei um Gus Willen so zornig reagiert, oder weil Chloë sie in eine Situation gebracht hat, aus der sich die kopflastige Hannah mit rein rationaler Vorgehensweise nicht herauszuhelfen weiß, wird hierbei allerdings nicht klar.

Zeifman geht bei der Definition Hannahs als „klassischer“ Charakter noch einen Schritt weiter und setzt ihre Grundhaltung mit den Merkmalen des Newtonschen Universums gleich. Damit ist gemeint, dass eine Welt, die sich Newtons Gesetzen komplett unterwirft eine rein deterministische ist: alles erfolgt nach dem strikten Prinzip von Ursache und Wirkung – und dies streng linear. Romantizistische Vorstellungen, wie etwa, die Welt nach eigenem Wunsch und Bedürfnis modellieren zu können, oder die Unantastbarkeit des freien menschlichen Willens und der Kreativität, haben in diesem restriktiven, klar abgegrenzten, stereotypen und limitierten Universum keinen Platz.

Eine besondere Bedeutung hat für Zeifman (sowie auch für Südkamp³⁸) Hannahs Name: „‘Newton’s equations go forwards and backwards,’ Thomasina at one point explains, ‘they do not care which way’. So, not so incidentally, does Hannah’s palindromic name, thus marking her as the very embodiment of Newtonian classicism.“³⁹

Er merkt außerdem an, dass Hannah im Liebesreigen, der sich wie ein roter Faden durch die Handlung zieht, permanent als Außenseiter dargestellt wird – sich aber gleichzeitig auch selber durch ihr Auftreten und ihr ständiges Verweigern von allen Versuchen, sie in das soziale Gefüge zu integrieren, an den äußeren Rand der anwesenden Gruppe manövriert:

„Chloë: ‚Just put anything on. We’re all being photographed. Except Hannah.“⁴⁰

„Hannah: ‚I don’t want to dress up and I don’t want a dancing partner, least of all Mr. Nightingale. I don’t dance.“⁴¹

Allerdings haben Hannahs Reserviertheit und Distanziertheit auch einen Vorteil: während Septimus über seiner Erkenntnis, was die Konsequenzen von Thomasinas mathematischen

³⁸ Südkamp, Holger: Tom Stoppard’s Biographical Drama. Trier: WVT, 2008. S.144.

³⁹ Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love, S.187. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

⁴⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.121.

⁴¹ Ebenda, S.45.

Kritzeleien wirklich sind, seinen Verstand verliert und sich in die Eremitenhütte zurückzieht, wird Hannah von dem emotionalen Schutzwall, den sie um sich herum aufgetürmt hat, vor solchen Auswirkungen auf ihre Psyche bewahrt. Sie begegnet der Welt mit einer solchen Nüchternheit und Rationalität, dass weder Entropie, noch Chaos ihr Weltbild in Trümmer schlagen können.⁴²

In einem Interview erklärte Stoppard den Hintergrund der letzten Konfiguration, bevor der Vorhang fällt: „None of us is tidy, none of us is classifiable. Even the facility to perceive and define two ideas such as the classical and the romantic in opposition to each other indicates that one shares a little bit of each.“⁴³

Deshalb kann sich Hannah auch dazu überwinden, der Aufforderung nachzukommen, als Gus ihr ganz am Ende des Stücks klarmacht, dass er gerne mit ihr tanzen möchte. Es ist Hannahs romantische Seite, die, zumindest für die Zeitspanne des Tanzes und nur in Gegenwart des stummen Gus, der ihr den Beweis für ihr Buch besorgt hat, die Oberhand über ihre „klassische Reserviertheit“⁴⁴ gewinnen darf.⁴⁵

3.3 Hannah und Sexualität

Hannah unterscheidet sich von den meisten der anderen Figuren in Arcadia – wie etwa Mrs. Chater, Lady Croom, Septimus, Bernard oder zum Teil auch Chloë – unter anderem auch dadurch, dass sie Sexualität (selbst wenn diese im anti-romantischen Sinn als abgegrenzt zur Liebe verstanden wird) nichts abgewinnen kann. Beispiele dessen kommen im Text in explizit figuraler Art relativ häufig vor: nach ihrem ersten Zusammentreffen mit Bernard in der zweiten Szene wird Hannah von Chloë auf ihn (Bernard) angesprochen:

Chloë: „I thought there was a lot of sexual energy there, didn't you?“

⁴² Vgl. Kramer, Jeffrey; Kramer, Prapassaree: Stoppard's Arcadia: Research, Time, Loss. S.9. In: Modern Drama. 40:1 (1997). S.1-10.

⁴³ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love, S.190. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200

⁴⁴ Kramer, Jeffrey; Kramer, Prapassaree: Stoppard's Arcadia: Research, Time, Loss. S.10. In: Modern Drama. 40:1 (1997). S.1-10.

⁴⁵ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love, S.190. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

Hannah: ‚What?‘
 Chloë: ‚Bouncy on his feet, you see, a sure sign. Should I invite him for you?‘
 Hannah: ‚To what? No.‘
 Chloë: ‚You can invite him – that’s better. He can come as your partner.‘
 Hannah: ‚Stop it. Thank you for the tea.‘
 [...]
 Chloë: ‚I’m just trying to fix you up, Hannah.‘
 Hannah: ‚Believe me, it gets less important.‘⁴⁶

An diesem kurzen Dialog erkennt man deutlich Hannahs abwehrende Haltung. Auf Chloës sexuelle Anspielungen und Fragen diesbezüglich antwortet Hannah mit einer Frage/mit einer Frage gefolgt von einer Negation/mit dem Befehl an Chloë mit ihrer Fragerei aufzuhören/mit einem Themenwechsel und – ganz am Ende – mit einer eindeutigen Aussage, die die Bedeutung von Sexualität herunterspielt und Hannah ganz klar davon abgrenzt.

Im folgenden zweiten Auszug versucht Bernard Hannah dazu zu überreden, mit ihm nach London zu kommen:

Hannah: ‚To London? What for?‘
 Bernard: ‚What for.‘
 Hannah: ‚Oh, your lecture.‘
 Bernard: ‚No, no, bugger that. Sex.‘
 Hannah: ‚Oh... No. Thanks... (then, protesting) *Bernard!*‘
 Bernard: ‚You should try it. It’s very underrated.‘
 Hannah: ‚Nothing against it.‘
 Bernard: ‚Yes, you have. You should let yourself go a bit. You might have written a better book. Or at any rate the right book.‘
 Hannah: ‚Sex and literature. Literature and sex. Your conversation, left to itself, doesn’t have many places to go. Like two marbles rolling around a pudding basin. One of them is always sex.‘
 Bernard: ‚Ah well, yes. Men all over.‘
 Hannah: ‚No doubt. Einstein – relativity and sex. Chippendale – sex and furniture. Galileo – Did the earth move? What the hell is it with you people? Chaps sometimes wanted to marry me, and I don’t know a worse bargain. Available sex against not being allowed to fart in bed.‘⁴⁷

Als weiteres Beispiel wäre noch eine Begebenheit in Szene Fünf zu erwähnen, in der Bernard Hannah mitteilt, er hätte zwischen Chloës Beinen (als sie in der Bibliothek auf

⁴⁶ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.44f.

⁴⁷ Ebenda, S.84.

einer Leiter stand) etwas gesehen, dass ihn an Hannah denken ließ. Was Bernard damit eigentlich meint, ist ein Buch, das ihr bei ihrer Recherche weiterhelfen wird, jedoch ist die sexuelle Zweideutigkeit offensichtlich, wofür er von Hannah „instantly [...] a sharp stinging slap on the face“⁴⁸ bekommt. Dieser Handlungsmoment ist insofern bemerkenswert, als hier die Grenze zwischen rhetorischem Schlagabtausch und physischer Gewalt überschritten wird.

Wieso Hannah ihrer eigenen Sexualität kritisch gegenübersteht, haben verschiedene Forscher an unterschiedlichen Dingen festgemacht. Hersh Zeifman unterscheidet in seinem Essay ‚heat‘ (im Sinne eines thermodynamischen Vorgangs) von ‚heat‘ (im Sinne von sexueller Energie). Für ihn wird Newtons Universum (und damit Hannahs persönliches Arkadien/Paradies) durch das Prinzip der „action of bodies in heat“⁴⁹, physikalisch konkret durch Sadi Carnots Überlegungen zur Wärmeleitung (siehe Kapitel 6.2.4) zerstört.⁵⁰

David Guaspari hingegen vertritt die These der Dichotomie von „knowing“ (im Sinne von Wissen als Summe von Erfahrung und Intelligenz) und „knowing“ (im biblischen sexuellen Sinn). Für ihn versucht Hannah durch das gesamte Stück hindurch, sich gegen ihr sexuelles „Erkennen“ zur Wehr zu setzen. Allerdings ist Guaspari der Meinung, Hannah sei insgeheim klar, dass Liebe und Sexualität nicht gleichzusetzen sind und gäbe dies auch indirekt zu als Chloë sie – beinahe am Ende von Szene Sieben – fragt, was sie (Hannah) denn überhaupt von irgendetwas wüsste:

Hannah: ‚What a bastard you are, Bernard.‘

Chloë rounds on her.

Chloë: ‚And you mind your own business! What do you *know* [Hervorhebung der Autorin] about anything?‘

Hannah: ‚Nothing.‘ [...] ‚Nothing.‘⁵¹

Das zweite ‚Nothing‘, das an niemand speziellen mehr gerichtet ist, da Chloë den Raum bereits verlassen hat und „an echo“⁵² des ersten ‚Nothing‘ ist, ist für Guaspari der Beweis, dass Hannah bewusst ist, dass Liebe nicht als „decline from thinking to feeling“ bezeichnet

⁴⁸ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.85.

⁴⁹ Ebenda, S.111.

⁵⁰ Zeifman, Hersh: *The comedy of Eros: Stoppard in love*, S.188. In: Kelly, Katherine [Hg.]: *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

⁵¹ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.128.

⁵² Ebenda, S.128.

werden kann.⁵³

Dass Hannah nicht an der „action of bodies in heat“ teilnehmen möchte wird auch an einem sehr kurzen Zitat deutlich sichtbar, welches eigentlich die Erwiderung auf eine ganz andere Feststellung ist:

„Valentine: ‚Listen – you know your tea’s getting cold.‘

Hannah: ‚I like it cold.‘“⁵⁴

3.4 Hannah und Intuition

3.4.1 Hannah und Bernards Intuition

Bernard: ‚I’ll tell you your problem. No guts.‘

Hannah: ‚Really?‘

Bernard: ‚By which I mean a visceral belief in yourself. Gut instinct. The part of you which doesn’t reason.‘⁵⁵

Wäre Hannah Jarvis von Stoppard als eine statische Figur konzipiert worden und nicht als die dynamische Figur, die sie ist, bliebe diese Aussage Bernards aus Szene Vier vermutlich für das ganze Stück über gültig. Allerdings muss der Gegensatz von klassischem und romantischem Gemüt, die sich in Arcadia – verkörpert von unterschiedlichen Figuren – gegenüberstehen auch unter dem Aspekt betrachtet werden, dass laut Stoppard niemand „tidy“, niemand „classifiable“ ist. Deshalb entwickelt Hannah Jarvis auch eine Dynamik hin zu einigen romantischeren Ansichtsweisen und kann neben ihrer Rationalität ebenfalls ihre (meist sehr zielsichere) Intuition für ihre Forschungsarbeit nutzen.

Dass Bernard Hannahs mangelndes Bauchgefühl als negative Charaktereigenschaft wertet, hat vor allem mit der unterschiedlichen Arbeitsweise der beiden Forscher zu tun. Schon während er seine Vermutungen äußert, die Briefe, die in der „Couch of Eros“ enthalten waren, könnten Byron gehört haben, nimmt Hannah eine kritische Haltung ihm gegenüber ein, indem sie skeptisch einwirft, seine These sei nicht beweiskräftig, da sieben Jahre

⁵³ Vgl. Guaspari, David: Stoppard’s Arcadia. S.234. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Herbst 1996. Vol. 54; Ausgabe 2. S.222-238.

⁵⁴ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.104.

⁵⁵ Ebenda, S.66.

zwischen der Entstehung der Briefe und deren Auffindung in Lord Byrons Besitz vergangen seien.⁵⁶

Von diesem ersten Zusammentreffen bleibt der Dialog zwischen Bernard und Hannah im restlichen Stück geprägt. Alle Versuche ihrerseits, den oft übereifrig handelnden Bernard zu gründlicherer Recherche zu überreden, scheitern an seinem irrationalen Glauben an die Unfehlbarkeit seines eigenen Instinktes:

Hannah: ‚Is it his handwriting?‘ [Lord Byrons, Anm.]

Bernard: ‚Oh, come on.‘

Hannah: ‚Obviously not.‘

Bernard: ‚Christ, what do you want?‘

Hannah: ‚Proof.‘ [...]

Bernard: ‚Proof? Proof? You’d have to be there, you silly bitch!‘⁵⁷

Ihr wissenschaftliches Ehrgefühl veranlasst Hannah am Ende zu dem Entschluss, ihre eigenen Entdeckungen am übernächsten Tag in der Zeitung zu publizieren und damit Bernards (falsche) Theorie und – teilweise auch – seinen öffentlichen Ruf zu diskreditieren.

Hannah: ‚The day after tomorrow. A letter in *The Times*.‘

Bernard: ‚You wouldn’t.‘

Hannah: ‚It’s a dirty job but somebody –
[...] – and, after all, it is my discovery.‘

Bernard: ‚Darling. Sorry. Hannah -‘

[...]

Hannah: ‚Oh, shut up. It’ll be very short, very dry, absolutely gloat-free.
Would you rather it were one of your friends?‘⁵⁸

Diese unerbittliche Geradlinigkeit, die auf den ersten Blick wie ein persönlicher Rachefeldzug wirken mag (immerhin hat Bernard in seiner Rezension für den Observer Hannahs Buch in der Luft zerrissen), wird von Hannah allerdings abseits jeglicher positiver oder negativer Gefühle für Bernard verfolgt: während ihres ständigen wissenschaftlichen Geplänkels (Bernard: ‚fun [...] among pros‘⁵⁹) entschuldigt sich Hannah immer wieder für die Einwände, die sie gegen Bernards Theorien vorbringt, zum

⁵⁶ Ebenda, S.42.

⁵⁷ Ebenda, S.64.

⁵⁸ Ebenda, S.120.

⁵⁹ Ebenda, S.82.

Beispiel auf den Seiten 71 oder 76.

3.4.2 Hannah und ihre eigene Intuition

Die Quelle für Hannahs Forschung über den Garten von Croom Court sind die familieneigenen Aufzeichnungen – Bücher und Kataloge –, die nicht nur „unusually complete“ sind, sondern auch „never been worked on“⁶⁰. Die ursprüngliche Information, die Hannah dazu veranlasste, den Einsiedler von Sidley Park zur zentralen Figur ihres nächsten Buches zu machen, war eine Referenz in einem Aufsatz von Thomas Love Peacock in einem Magazin aus dem Jahr 1862. Zu dem Zeitpunkt als Bernard und Hannah aufeinandertreffen, steckt Hannah in ihrer Forscherarbeit fest, da diese Referenz die einzige Erwähnung über den Eremiten ist, die sie bis dahin gefunden hat.

Viele der Dialoge aus dem zweiten Akt haben den Nebeneffekt, dass Hannahs Glaubwürdigkeit als seriöse Wissenschaftlerin, die sich alleine auf handfeste Beweise stützt und jede Theorie auf deren Stichhaltigkeit überprüft, untermauert wird.

Auch am Anfang des vierten Aktes verlässt sich Hannah noch auf ihre Rationalität und steht der Begeisterung von Bernard und Valentine eher nüchtern gegenüber: „Such passion. First Valentine, now you. It’s moving.“⁶¹ Den ersten Hinweis auf eine Annäherung an ihre eigene Intuition – welcher noch dazu nicht explizit, sondern implizit außersprachlich gegeben wird – findet man erst ganz am Ende des vierten Aktes. Valentine erklärt Hannah, dass man zu Thomasinas Zeiten, um ohne Computer die Iteration eines Algorithmus graphisch darzustellen, erstens zu wenig Bleistifte, Papier und Zeit gehabt hätte. Und dass man zweitens, um dieses gigantische Vorhaben auszuführen („And what I’ve done in a couple of months, with only a *pencil* the calculations would take me the rest of my life to do again“⁶²), verrückt sein müsse. Auf diese Aussage folgt eine Regieanweisung Stoppards:

*„Valentine leaves. Hannah stays, thoughtful. After a moment, she turns to the table and picks up the Cornhill Magazine [die Quelle für die Existenz des Eremiten, Anm.]. She looks into it briefly, then closes it, and leaves the room, taking the magazine with her.“*⁶³

⁶⁰ Ebenda S.32.

⁶¹ Ebenda S.65.

⁶² Ebenda S.68.

⁶³ Ebenda S.69.

Zu Beginn von Szene Fünf hat Hannah wieder zu ihrem skeptischen, haarspalterischen Selbst zurückgefunden. Wieder implizit außersprachlich, aber diesmal etwas eindeutiger, unterbricht sie durch Handzeichen jedes Mal Bernards Vortrag, wenn sie diesen als zu populärwissenschaftlich empfindet (etwa wenn Bernard Byrons Mutter als „vulgar hectoring monster“ betitelt, oder wenn er Septimus als Byrons „freund“ bezeichnet⁶⁴). Außerdem weigert sie sich, bei Bernards wilden Spekulationen ihre eigene Meinung kundzutun: „I don’t know, I wasn’t there.“⁶⁵

Ihre Intuition kommt erst an die Oberfläche, als Bernard gegen Ende der Szene ein Argument gegen ihr Buch über Lord Byron und Caroline Lamb hervorbringt: laut eines Experten sei die Skizze des Malers Fuseli von Lamb und Byron frühestens 1820 (als Byron in Italien war) entstanden und könne somit nicht die beiden darstellen.

Hannah, die davon unvorbereitet getroffen wird, explodiert und bringt nur noch irrationale, intuitive Argumente für ihre eigene Überzeugung hervor:

Hannah: ‚But of course it’s them! Everyone knows –,
[...]
But, Bernard – I know it’s them.‘
Bernard: ‚How?‘
Hannah: ‚How? It just is. „Analyzed it“, my big toe!‘
Bernard: ‚Language!‘
Hannah: ‚He’s wrong.‘
Bernard: ‚Oh, gut instinct, you mean?‘
Hannah (flatly): He’s wrong.‘⁶⁶

Hannahs Intuition diesbezüglich stellt sich noch im Stück als richtig heraus, als Lady Croom Thomasina und Septimus erzählt, Lord Byron habe sich in der Königlichen Akademie von Mr. Fuseli zeichnen lassen nach einem wenig schmeichelhaften Kommentar über seine weibliche Begleitung noch hinzufügt: „Let him be hanged there for a Lamb.“⁶⁷ Während dieser Szene stellt sich auch heraus, dass der Einsiedler Septimus Hodge war: einerseits durch die Erwähnung der „Frenchified mathematick“⁶⁸, die über Thomasinas

⁶⁴ Ebenda S.72.

⁶⁵ Ebenda S.74.

⁶⁶ Ebenda S.83.

⁶⁷ Ebenda S.113.

⁶⁸ Ebenda S.87.

Unterrichtsbuch die Verbindung zwischen dem Eremiten und Hodge herstellt, zweitens durch Hannahs Erkenntnis, dass der Einsiedler und Septimus im selben Jahr zur Welt gekommen sind.

Allerdings fehlt Hannah für die Verwendung ihrer Entdeckungen ein geeigneter Beweis. Das hält sie aber nicht davon ab, von der Richtigkeit ihrer Schlussfolgerung felsenfest überzeugt zu sein und am Ende imitiert sie unwissentlich Bernard, wenn sie darauf beharrt, dass irgendwo in den Aufzeichnungen der Familie Croom der Beleg dafür zu finden sein müsse:

Hannah: ‚Don’t you see? I thought my hermit was a perfect symbol. An idiot in the landscape. But this is better. The Age of Enlightenment banished into the Romantic wilderness! The genius of Sidley Park living on in a hermit’s hut!‘

Valentine: ‚You don’t *know* that.‘

Hannah: ‚Oh, but I do. Somewhere there will be *something* ... if only I can find it.‘⁶⁹

Hannahs fast hörbar wachsende Begeisterung und die Ausrufezeichen hinter den letzten beiden Sätzen im ersten Absatz erinnern ein wenig an die „passion“, die sie wenige Szenen zuvor nur Valentine und Bernard zugestehen konnte. Von rationalem, überlegtem Vorgehen ist in diesem Dialog kaum mehr etwas vorhanden und der letzte Satz setzt sie in unmittelbare Beziehung zu Bernhard (der im Stück den romantischen Figuren zugeordnet wird), wenn sie ihn fast wortwörtlich zitiert: „Bernard: ‚Somewhere in the Croom papers there will be something –“⁷⁰. In der letzten Szene, in der Hannah – wie schon erwähnt – die Vermutung äußert, vielleicht sei Thomasina das Genie gewesen und nicht Septimus, bekommt Hannah ihren Beweis von Gus: ein Portfolio, in dem Thomasinas Zeichnung von „Septimus holding Plautus“ enthalten ist (sie weiß dank Bernard bereits, dass der Einsiedler eine Schildkröte mit dem selben Namen besessen hat). Als Reaktion darauf zeigt Hannah weder Überraschung noch Begeisterung – für sie ist es nur die Bestätigung einer Theorie, von deren Richtigkeit sie schon lange überzeugt war: „(to Gus) I was looking for that. Thank you.“⁷¹

Neben ihrer Zuordnung zur Klassik und ihrer Vorliebe für Rationalität (siehe Kapitel 3.2)

⁶⁹ Ebenda S.88.

⁷⁰ Ebenda S.42.

⁷¹ Ebenda S.130.

gibt es noch einen weiteren Grund für Hannahs sorgfältige Forschungsarbeit und ihre Weigerung, Theorien ohne Hinterfragung zu akzeptieren: für sie ist es die Suche nach Wissen, nicht das Wissen selber, das zählt. Deshalb rät sie Valentine dazu, trotz aller Hindernisse die ihm in den Weg gelegt werden, mit seiner Forschungsarbeit weiterzumachen, allerdings nicht deshalb, weil das Thema seiner Studien besonders wichtig für die Menschheit wäre:

Hannah: „Oh, that. It's *all* trivial – your grouse, my hermit, Bernard's Byron. Comparing what we're looking for misses the point. It's wanting to know that makes us matter. Otherwise we're going out the way we came in. That's why you can't believe in the afterlife, Valentine. Believe in the after, by all means, but not the life. [...] If the answers are in the back of the book I can wait, but what a drag. Better to struggle on knowing that failure is final.“⁷²

3.5 Hannah und der Einsiedler

Der Einsiedler, Hannahs „Aufhänger“ für ihr neues Buch über ‚landscape and literature 1750 until 1834‘ ist eigentlich diejenige Figur, die die Handlung um Bernards und Hannahs Recherche antreibt.

Hannah, die in ihm ein Symbol für den nervösen Zusammenbruch der Romantik sieht, interpretiert ihn fälschlicherweise als Zierrat des romantischen Gartens:

„Hannah: ‚The hermit was *placed* in the landscape exactly as one might place a pottery gnome. And there he lived out his life as garden ornament.“⁷³

Diese Annahme ist nicht völlig aus der Luft gegriffen, denn zur Blütezeit der pittoresken Gärten war es keineswegs unüblich, eine Einsiedlerhütte in die Landschaft zu integrieren und für diese den passenden Eremiten zu finden.⁷⁴

Dieser Praxis, einen Menschen dafür zu bezahlen, sich in der Eremitenhütte als lebendes Requisit des pittoresken Gartens häuslich niederzulassen, ist auch Lady Croom nicht abgeneigt und bringt dadurch den Gärtner Mr. Noakes kurzfristig in Erklärungsnot:

⁷² Ebenda S.100.

⁷³ Ebenda S.36.

⁷⁴ Vgl. Müller-Muth, Anja: Re-presenting representations: the landscape garden as a sight/site of difference in Tom Stoppard's *Arcadia*. S.102. In: *Word & Image* 15:1 (1999). S.97-106.

Noakes: ‚Madam, it is, I assure you, a very habitable cottage, properly founded and drained, two rooms and a closet under a slate roof and a stone chimney -‘

Lady Croom: ‚And who is to live in it?‘

Noakes: ‚Madam?‘

Lady Croom: ‚You surely do not supply a hermitage without a hermit?‘

Noakes: ‚Indeed, madam -‘

Lady Croom: ‚Come, come, Mr Noakes. If I am promised a fountain I expect it to come with water. What hermits do you have?‘

Noakes: ‚I have no hermits, my lady.‘

Lady Croom: ‚Not one? I am speechless.‘

Noakes: ‚I am sure a hermit can be found. One could advertise.‘ [...]

Lady Croom: ‚But surely a hermit who takes the newspaper is not a hermit in whom one can have complete confidence.‘⁷⁵

Anne Barton bezeichnet diese Mode des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts als ins Lächerliche tendierend, sowohl wenn „professionelle“, als auch wenn „laienhafte“ Eremiten am Werk waren, wie etwa der Bruder von Gilbert White, der sich als Einsiedler verkleidete, um bei einer Teegesellschaft die Gäste zu unterhalten und der seinen Auftritt als „party trick“ ansah.⁷⁶

Hannah schlägt zu Beginn des Stücks in dieselbe Kerbe, wenn sie Bernard erklärt, wieso sie genau den Einsiedler als Symbol für den Untergang der Aufklärung ausgewählt hat: „A mind in chaos suspected of genius. In a setting of cheap thrills and false emotions.“⁷⁷

Allerdings begeht Hannah hier einen Irrtum, den sie allerdings erst gegen Ende des Stücks erkennen wird: vielleicht mag sich aus ihrer Sicht das gesamte England dieses Zeitalters billigen Nervenkitzeln und falschen Emotionen hingegeben haben, aber für eine Person – nämlich genau diejenige, die sich Hannah als Paradebeispiel für das Pittoreske ausgesucht hat – ist dieser Lebensstil in all seiner Furchtbarkeit real.

Für ihn ist es kein „Nervenkitzel“, und wenn, dann schon gar kein billiger, sondern eine Panik, die mit Thomasinas Theorie von der Entropie einhergeht. Er opfert die Zeit seines Lebens nicht einem populären Spleen, sondern dem Versuch, durch Mathematik das von Thomasina vorhergesagte Untergangsszenario der Welt zu widerlegen.

In diesem Sinne sind natürlich auch seine Emotionen (welcher Art auch immer) alles andere als aufgesetzt und falsch. Er hat die Liebe seines Lebens bei einem Brand verloren,

⁷⁵ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.114f.

⁷⁶ Vgl. Barton, Anne. *Twice around the Grounds*. In: *The New York Review of Books*, 8.Juni 1995.

⁷⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.36.

für den er sich eventuell selber verantwortlich macht (siehe Kapitel 6.5.2). Vielleicht ist es für die nüchterne Hannah schlecht vorstellbar, dass Septimus noch aus anderen Gründen (konkret: wegen gebrochenem Herzen) den Verstand verloren hat; für den Zuschauer jedenfalls, den Stoppard die Geschehnisse der Vergangenheit unmittelbar miterleben lässt, ist es nach Septimus und Thomasinas Walzer auf der Bühne – und ihrem ersten und letzten Kuss – vermutlich die logischere Konsequenz.

3.5.1 The Genius of the Place

Der Begriff des „genius loci“ wurde vom Schriftsteller Alexander Pope in seiner „Epistle to Burlington“, in der er seine Meinung über Gärten und die Gartenkunst im allgemeinen veröffentlichte, eingeführt („*In all, let Nature never be forgot ... Consult the Genius of the Place*“⁷⁸). Dem „genius loci“ zu entsprechen, hieß, die Besonderheiten eines Parks oder eines Gartens zu erkennen und diese entsprechend herausarbeiten zu lassen. Es widersprach Popes ästhetischem Empfinden, einer Landschaft eine Form aufzuzwingen, die in ihr nicht von vornherein vorhanden war.⁷⁹

Zu Popes Zeiten war also mit dem „genius loci“ die Eignung oder Veranlagung eines Ortes im Hinblick auf seine ästhetischen Möglichkeiten gemeint.

Hannah benutzt den Begriff „Genie“ in Bezugnahme auf seine heutige Verwendung: mit ihrem „genius of the place“⁸⁰ ist Septimus Hodge gemeint, der Einsiedler, der in einer Eremitenhütte wohnt und tausende von Blättern mit kabbalistischen Formeln vollkritzelt, die für niemanden eine Bedeutung haben, außer für ihn (zumindest am Anfang des Stücks, als Hannah Bernard von ihrer Idee für ihr neuestes Buch erzählt). Hannah weiß aus dem Aufsatz von Thomas Love Peacock, dass im verrückten Einsiedler ein verkanntes Genie vermutet wird: „‘Not one of your village simpletons to frighten the ladies, but a savant among idiots, a sage of lunacy’“⁸¹. Im Laufe des Stücks stellt sich natürlich heraus, dass das wahre Genie auf Croom Court weder der Park ist, noch Septimus, sondern Thomasina. Der Ausdruck „genius of the place“ (aus dem Lateinischen „genius loci“) bedeutet in

⁷⁸ Zit. n. Walter, Kerstin: Das Pittoreske. Die Theorie des Englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006. S.17.

⁷⁹ Vgl. Ebenda S.17.

⁸⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.37.

⁸¹ Ebenda S.34.

seiner ursprünglichen Übersetzung ins Deutsche eigentlich „Schutzgeist eines Ortes“⁸², was im Hinblick auf Septimus relativ nahe an die Wahrheit herankommt. Immerhin ist er es, der versucht, sich dem theoretischen „Ende“ der Welt durch Entropie mit Hilfe seiner übrigen Intelligenz entgegenzustemmen.

⁸² Langenscheidt Wörterbuch Lateinisch-Deutsch. Berlin/München: Langenscheidt, 2008.

4. Lady Croom

Obwohl Lady Croom an nur acht der einunddreißig Konfigurationen der Vergangenheit teilnimmt und eigentlich nicht zu den Hauptfiguren gezählt werden kann, ist ihre Bedeutung für das Stück trotzdem sehr groß, da sie diejenige Figur ist, die die Handlung am meisten vorantreibt.

In allen Konfigurationen tritt sie als charakterstarke, dominante Herrin des Hauses auf, die sich in Bezug auf ihre Gäste in einem ständigen Stadium der Belehrung und Berichtigung befindet und ihren Angestellten mit klaren Worten Befehle erteilt oder Kritik zukommen lässt. Dadurch – und durch Lord Crooms permanente Abwesenheit von der Bühne – erscheint sie zunächst als Oberhaupt ihrer Familie, was sich bei genauerer Betrachtung allerdings als Trugschluss herausstellt.

In Szene Eins führt sie ein Streitgespräch mit dem Gärtner Mr. Noakes, da ihr dessen Vorhaben einer Umgestaltung ihres Englischen in einen Pittoresken Garten missfällt. Obwohl sie ihrer Abneigung mit klaren Worten Ausdruck verleiht, steht sie auf verlorenem Posten, denn Lord Croom hat bereits seine Zustimmung zur Umänderung des Gartens gegeben.

Im weiteren Verlauf des Stücks stellt sich heraus, dass Lady Croom sowohl mit Septimus (der in sie verliebt ist), als auch mit Lord Byron eine Affäre unterhält. Als sie herausfindet, dass dies auch auf Mrs. Chater zutrifft, verbannt sie diese, sowie deren Mann Mr. Chater und ihren eigenen Bruder Captain Brice, der das Ehepaar nach Croom Court eingeladen hat, von ihrem Anwesen und verhindert so unbewusst ein Duell zwischen Septimus und Mr. Chater. Indem sich Lady Croom drei Jahre später, 1812, von Septimus abgewandt und sich einen neuen Liebhaber gesucht hat – einen polnischen Count und ausgezeichneten Pianisten – macht sie nicht nur den Weg frei für Gefühle zwischen Septimus und ihrer Tochter Thomasina, sondern versorgt die beiden auch indirekt mit dem Walzer für den einzigen Tanz, den das Liebespaar je tanzen wird.

Außerdem ist sie diejenige Figur, deren Aussagen und permanente Kritik den anderen Figuren Anlass dazu gibt, in diversen Dialogen über diejenigen Themen, die das Stück dominieren, ihre Ansichten und ihr Wissen zu äußern, wodurch der Rezipient ebenfalls mit Informationen versorgt wird.

4.1 Exkurs: der Englische Landschaftsgarten

„A room on the garden front of a very large country house in Derbyshire [...] We come to learn that the house stands in the typical English park of the time. Perhaps we can see an indication of this, perhaps only light and air and sky.“⁸³

Der Englische Landschaftsgarten entstand etwa im frühen achtzehnten Jahrhundert – primär als eine Art Rebellion gegen den französischen Barockgarten und das ihm zugrunde liegende politische Wertesystem. Der Barockgarten war, wie in Kapitel 3.1.2.1 bereits dargelegt, eine symbolische Huldigung einer dem Menschen von Gott vorgegebenen Struktur des Lebens und der Gesellschaft, mit dem Fluchtpunkt der Linien des Gartens im Schlafzimmer des Königs. So wie jeder Mensch im absolutistischen Weltgefüge einen angestammten Ort und eine Bestimmung hatte, so hatten auch jeder Strauch und jeder Baum in diesem Garten einen bestimmten Platz und einen bestimmten Existenzgrund.

Der Englische Garten wurde daraufhin entworfen als ein Symbol für Freiheit und Demokratie im Gegensatz zur Tyrannei und Unterdrückung des französischen Barockzeitalters.

Danach war es allerdings noch ein längerer Prozess, bis die Theorie, die zur Genüge in diversen Traktaten und Anweisungen für englische Gartenbesitzer vorgestellt und postuliert worden war, in die Praxis umgesetzt wurde. Einige „Experten“ propagierten zwar den neuen Stil, ließen aber keine Anweisungen zurück, wie dieser konkret verwirklicht werden könnte.⁸⁴

So wie später der Pittoreske Garten, entstand auch der Englische Garten aus einem engen symbiotischen Geflecht zwischen Landschaftsarchitektur, Poesie und Malerei und deren gegenseitiger Beeinflussung.

Die literarischen Wurzeln für dieses „familiar pastoral refinement of an Englishman’s garden“⁸⁵ war laut Hunt vor allem die Idealisierung des ländlich-idyllischen Lebens durch

⁸³ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 1997. S.1.

⁸⁴ Vgl. Nachwort von Frank Maier-Solgek[Hg.]. In: Walpole, Horace: *Über die englische Gartenkunst*. Heidelberg: Manutius Verlag, 1994. S.79f.; Oder. Hunt, John Dixon: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. London: Paul Elek, 1979. S.8f.

⁸⁵ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 1997. S.16.

Vergil, der mit seinem Topos des „glücklichen Mannes/Menschen“, der sich dank seines friedvollen Umgangs mit Gott und der Natur in Harmonie mit sich selbst befindet, zahlreiche Anhänger fand.

Mit dieser angestrebten Lebensweise einher ging infolgedessen auch die bereits erwähnte Umgestaltung der Gärten und Parks in eine sanftere, hügelige Umgebung, da man sich den „beatus ille“ schwerlich zwischen Formschnittgärtnerei und geometrischen Figuren vorstellen konnte.

Auch das Aufkommen des „Aha“ als begrenzendes Element fällt in diese Zeit: ein Aha (engl: „ha-ha“) besteht in den meisten Fällen aus einem Graben (eventuell mit einer Mauer), der in leicht abfallendem Gelände als Parkumzäunung genutzt wird, wodurch vom Haus aus der Blick nicht versperrt wird und sich anscheinend endlos ins Weite erstreckt, gleichzeitig aber Eindringlinge vom Grundstück ferngehalten werden.⁸⁶

Auch die Malerei erwies sich als nützlich für das neue Konzept der Landschaftsarchitektur. Die beiden an meisten erwähnten Künstler in diesem Zusammenhang sind Claude Lorrain und Nicolas Poussin, beides Franzosen, die jedoch gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Italien tätig waren. Vor allem Claudes klassizistische Motive Vergilscher Landschaften wurden zu beliebten Vorbildern für die englische Gartengestaltung.⁸⁷

Their [Poussins and Claudes, Anm.] idealized visions of the countryside around Rome established an intricate relationship of water, distant hills, buildings (especially the effect of ruins or the formal contrasts of square and round temples), bridges and trees. When Pope writes of calling in the country, of catching opening glades and varying shades from shades, he is describing exactly the visual organization of a Claudean landscape and its application to Stowe.⁸⁸

Zwar wurden laut Hunt nur wenige Gärten und Parks wirklich nach vorhandenen Gemälden gestaltet, unbestreitbar ist für ihn jedoch die Tatsache, dass die Malerei den Anhängern des neuen Konzepts das nötige Vokabular, um Gärten akkurat zu beschreiben,

⁸⁶ Vgl Hunt, John Dixon: The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820. London: Paul Elek, 1979. S.11f.

⁸⁷ Ebenda S.12.

⁸⁸ Ebenda.

sowie ein Verständnis für die Vielfalt der Natur, für Licht und Schatten lieferte.⁸⁹

Also wurden Möglichkeiten und Potential der Natur in Übereinstimmung mit denjenigen Regeln verwirklicht, die die Maler in Italien festgelegt hatten und Popes Ausspruch „all gardening“ sei „landscape painting“ wurde durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch zur Devise, wenn auch auf verschiedene Arten.⁹⁰

Die weitere Entwicklung des Englischen Gartens gipfelte schlussendlich in der Arbeit Lancelot „Capability“ Browns, der das Konzept der sanften hügeligen Landschaft, „the lines and shapes and contours of its ground, waters and trees“⁹¹ gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts perfektionierte. Nicht alle waren von seinen Entwürfen begeistert: William Chambers vertrat eine Neigung hin zu ostasiatischen Einflüssen, deren Auswirkungen heute noch (zum Beispiel in Kew⁹²) besichtigt werden können, während gegen Ende des Jahrhunderts die Vertreter des Pittoresken, wie zum Beispiel William Gilpin, Uvedale Price oder Richard Payne, lautstark von sich reden machten. Allerdings konnten sich die chinesischen Pagoden, die schlussendlich als nicht-adäquat für englische Gärten befunden wurden, nicht lange durchsetzen. Die eingestürzten Ruinen von Tempeln oder Einsiedlerhütten im pittoresken Stil hatten im Vergleich längere und europaweite Auswirkungen auf die Gartengestaltung.⁹³

Es sollte noch angemerkt werden, dass der Englische Garten in „Arcadia“ keineswegs als ein sortenreiner Brown-Park dargestellt wird: Capability Brown „neglected buildings and statues, mottoes and inscriptions“⁹⁴, während Sidley Park nicht nur einen Aussichtspavillon, ein klassisches Bootshaus, sowie Strauchwerk, das erst unter Humphrey Repton voll zur Geltung kam, beheimatet, sondern auch eine chinesische Brücke, die fast nur unter der Leitung von Sir William Chambers, Browns Zeitgenossen und Rivalen, erbaut wurden (wie etwa diejenige in Kew).⁹⁵

⁸⁹ Vgl. Hunt, John Dixon: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. London: Paul Elek, 1979. S.15.

⁹⁰ Vgl. Ebenda S.13.

⁹¹ Ebenda S.31.

⁹² <http://www.kew.org/>

⁹³ Vgl. Hunt, John Dixon: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. London: Paul Elek, 1979. S.31f.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. In: *Arcadia* by Tom Stoppard. S.59. In:

4.2 Lady Croom und der Englische Landschaftsgarten

Viele der Dialoge im ersten Akt zwischen Lady Croom und dem Gärtner Noakes, sowie die Einwürfe diverser anderer Figuren aus der Zeit von 1809, erlauben den Zuschauern einiges an Informationen über das Anwesen der Familie Croom, Sidley Park, zu sammeln. So wird etwa ersichtlich, dass der Park von Noakes während der dreijährigen Spanne, die das Stück umfasst, dem damals aktuellen modischen Stil folgend in einen pittoresken Garten umgewandelt werden soll und dass es bis kurz zuvor noch eines der Anwesen war, denen der berühmte Landschaftsgärtner Lancelot „Capability“ Brown ihr charakteristisches harmonisches Aussehen gegeben hatte.⁹⁶

Lady Croom: The slopes are green and gentle. The trees are companionably grouped at intervals that show them to advantage. The rill is a serpentine ribbon unwound from the lake peaceably contained by meadows on which the right amount of sheep are tastefully arranged – in short, it is nature as God intended and I can say with the painter, ‘Et in Arcadia Ego!’ ,Here I am in Arcadia.’⁹⁷

Ebenfalls ersichtlich aus der Konversation zwischen Lady Croom und Noakes wird auch, dass dank Noakes Entwürfen zwar Lord Croom für die Umgestaltung in einen Pittoresken Garten gewonnen werden konnte, das geplante neue Konzept aber auf Lady Croom, eine ausgesprochene Anhängerin des Englischen Landschaftsgartens, keinen besonders positiven Eindruck macht, sondern bei dieser nur Verwirrung hervorruft:

Lady Croom: ,My hyacinth dell is become a haunt for hobgoblins, my Chinese bridge, which I am assured is superior to the one at Kew, and for all I know Peking, is usurped by a fallen obelisk overgrown with briars –‘

Noakes (*bleating*): Lord Little has one very similar–‘

Lady Croom: ,I cannot relieve Lord Little’s misfortunes by adding to my own. Pray, what is this rustic hovel that presumes to superpose itself on my gazebo?’

Noakes: ,That is the hermitage, madam.’

Lady Croom: ,I am bewildered.’⁹⁸

Im zweiten Akt von Arcadia wird anhand eines Dialogs zwischen der Gartenhistorikerin

Landscape Journal XV:I (1996). S.58-64.

⁹⁶ Siehe Fußnote 18.

⁹⁷ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.16

⁹⁸ Ebenda S.16.

Hannah Jarvis und dem Oxford-Professor Bernard Nightingale der theoretische Aspekt der Landschaftsarchitektur etwas weiter ausgeführt. Hannah, die sich für ihr neues Projekt mit „landscape and literature 1750 to 1834“⁹⁹ beschäftigt, verschafft Bernard nicht nur einen Überblick über die damals in Croom Court anwesenden Personen, sondern auch über die Eigenart der damals aktuellen Gartenarchitektur:

That is how it all looked until, say, 1810 – smooth, undulating, serpentine – open water, clumps of trees, classical boat-house –[...] English landscape was invented by gardeners imitating foreign painters who were evoking classical authors. The whole thing was brought home in the luggage from the grand tour. Here, look – Capability Brown doing Claude, who was doing Virgil. Arcadia! [...] ¹⁰⁰

[...] The grass went from the doorstep to the horizon and the best box hedge in Derbyshire was dug up for the ha-ha so that the fools could pretend they were living in God's countryside. ¹⁰¹

Das Konzept des harmonisch aussehenden Englischen Gartens als so paradiesisch anmutend, dass selbst Gottes eigener Garten gegebenenfalls nur gleich schön sein kann, steht in fast direktem Gegensatz zu der – ganz offensichtlich durch menschliche Hand geformten – formalen Strenge und Geometrie des Italienischen Gartens.

Nichtsdestotrotz kann auch der Englische Garten, so unberührt er auch wirken mag, immer nur ein Produkt von Planung und Umsetzung durch den Menschen sein.

Betrachtet man das oben angeführte Zitat von Lady Croom über den Englischen Garten genauer, wird die Künstlichkeit, die der gewollten Natürlichkeit zu Grunde liegt, offensichtlich: Die Bäume sind so gepflanzt, dass ihre Vorzüge in das Sichtfeld des Betrachters gerückt werden. Die Schafe, offensichtlich ebenfalls Dekoration des Gartens, sind nicht nur in der richtigen Anzahl vorhanden, sondern auch ästhetisch so in Szene gesetzt, dass sie das Paradiesische der malerischen Umgebung sogar erhöhen statt vermindern. Die menschliche Hand, die sinnstiftend in das Chaos der Natur eingreift, um diese zu ordnen, ist hier immer noch vorhanden, wenn auch nicht offensichtlich.

Lady Croom ist sich dieses Paradoxons offensichtlich nicht bewusst, wirft sie Noakes doch genau jene Künstlichkeit vor, wegen der sie selber ihren Englischen Garten so hoch

⁹⁹ Siehe Kapitel 3.

¹⁰⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.34.

¹⁰¹ Ebenda S.36f..

schätzt.¹⁰²

Bei oberflächlicher Betrachtung mag es dem Rezipienten vielleicht etwas absurd anmuten, wie die einzelnen Garten-Stilepochen im Hinblick auf ihre historischen Grundlagen den verschiedenen Figuren im Stück zugeordnet sind:

Die feministische und erfolgreiche Hannah, deren Buch über Caroline Lamb die Rezeption der Schriftstellerin neu animiert hat und die in jedem Aspekt die Charakteristika einer modernen, aufgeklärten Frau verkörpert, trauert dem italienischen Garten nach – einer Manifestation des hierarchischen Wertesystems des barocken französischen Hochabsolutismus. Währenddessen zählt die tatsächlich dem Adel angehörende Lady Croom (von 1809/12) zu den Verfechtern des Englischen Landschaftsgartens, der „gegen die Allegorie der Macht nun die der Freiheit buchstäblich ins Felde führte.“¹⁰³

In folgendem Zitat von Frank Maier-Solgg lässt sich eine Erklärung für Lady Crooms Bevorzugung des Englischen Gartens finden. Die Voraussetzung, die es möglich machte, einen Stil zu propagieren, der den Gepflogenheiten des eigenen sozialen Standes und Status komplett widersprach, war diejenige, dass eben dieser Stil genug patriotischen Stolz in einer Nation hervorzurufen geeignet war – eine Eigenschaft, die auf den Englischen Landschaftsgarten ohne Schwierigkeiten angewendet werden konnte:

Das entscheidende Stichwort war liberty – ein in politischem, ästhetischem und moralischem Kontext gleichermaßen erfolgreich zu verwendender Begriff. [...] Offensichtlich setzte die Propagierung der Freiheit als Voraussetzung einer moralischen Vervollkommenung eine positive Neuinterpretation des Natürlichen voraus. [...] zu Beginn des 18. Jahrhunderts [...]¹⁰⁴

Zur Zeit von Lady Croom (1809/12) war also diese Neuinterpretation des Natürlichen nicht nur schon seit fast einem Jahrhundert im Gange, auch Horace Walpoles berühmter Aufsatz „On Modern Gardening“, der 1780 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, hatte zu dem Zeitpunkt, zu dem das Stück spielt, bereits dreißig Jahre Zeit, um alle Engländer zu der

¹⁰² Vgl. Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard’s *Arcadia* as a post-structuralist play“. In: *Anglia* 116 (1998) S.331f.

¹⁰³ Maier-Solgg, Frank: Nachwort, S.80. In: Walpole, Horace: *Über die englische Gartenkunst*. Heidelberg: Manutius Verlag, 1994.

¹⁰⁴ Ebenda S.86.

Überzeugung gelangen zu lassen, „that we have given the true model of gardening to the world“ und England selbst wäre das „land, which yet alone can boast that liberty corrupted Rome has lost“.¹⁰⁵

Im Gegensatz zum barocken Park, in dem sich die Besucher in einer hierarchischen Gesamtstruktur bewegen, die von einem höher gelegenen Punkt überschaubar sein sollte, versuchten die Gestalter des Englischen Gartens, den Betrachter den Großteil der Sicht zu versperren und ihnen nur jenen Ausschnitt zu zeigen, der den größtmöglichen Vorzug hatte.

Die Einzelbereiche des Gebiets waren nicht gleichzeitig einsehbar: „Bäume und Sträucher beschränkten die Sicht“¹⁰⁶ und die „geschaffenen Gartenszenen wurden durch Bepflanzung voneinander abgetrennt, Durchblicke von einer Szene zur nächsten konnten dadurch [...] gezielt geboten oder verhindert werden.“¹⁰⁷

So bewegt sich auch Lady Croom durch die Szenerie des Stücks: die diversen Bewohner und Gäste von Sidley Park verwenden ein dichtes Gestrüpp von Ausreden, fadenscheinigen Entschuldigungen und Heimlichtuerei, um Lady Croom den Blick auf die Wahrheit zu versperren. Ab und zu kann sie durch versehentliche Versprecher oder nächtliche Zusammenstöße einen kurzen Einblick in das wirkliche Geschehen erhaschen. So wie einem Besucher auf einem Rundgang in einem Englischen Park wird ihr aber ein längerer Überblick bald wieder durch neue Hindernisse verwehrt.

4.3 Lady Croom und Sexualität

Nach Heinz Antors Prinzip vom Garten als Symbol für eine bevorzugte Interpretation der Welt zwischen Ordnung und Chaos befindet sich Lady Croom genau in deren Mitte. Sie möchte sich weder mit einer so strikten, durch Geometrie definierten Umwelt umgeben, wie sie der formale italienische Garten verkörperte, noch ist sie begeistert von Noakes

¹⁰⁵ Maier-Solgg, Frank: Nachwort, S.84f. In: Walpole, Horace: Über die englische Gartenkunst. Heidelberg: Manutius Verlag, 1994.

¹⁰⁶ Walter, Kerstin: Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006. S.22.

¹⁰⁷ Walter, Kerstin: Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006. S.22.

Plänen für eine Natur, die oberflächlich komplett entfesselt und ungezähmt erscheint. Was das Pittoreske anbelangt, fehlt ihr das Verständnis für das philosophische Konzept, das dahinter steht; für das Romantische die Sensibilität, die den Besucher solcher Gärten in Erstaunen und Begeisterung versetzen sollte. Was sie möchte, ist ein Garten, dem einige Regeln als Rahmen inhärent sind, damit er innerhalb dieses Rahmens den Anschein von Natürlichkeit und Ungezwungenheit erwecken kann.¹⁰⁸

Im Hinblick darauf wirkt die Figur der Lady Croom ein wenig wie der Garten selbst: Sie ist sich ihres Standes durchaus bewusst und hält sich strikt an gewisse konventionelle Regeln der damaligen Gesellschaft. Da ihr Mann auf einem Ohr so gut wie taub ist und des Nachts auf dem anderen schläft¹⁰⁹, wodurch er von der ganzen Affäre um Captain Brice, Mrs. Chater, Lord Byron, Lady Croom und Septimus nichts mitbekommt, ist es Lady Croom, die alle Stricke in der Hand hält. Sie verbannt die Chaters und Captain Brice von ihrem Wohnsitz, bestimmt, in welchen Themengebieten Septimus Thomasina unterrichten sollte und korrigiert Geschmack und Ansichten ihrer Gäste, wenn sie den ihren widersprechen.

Gleichzeitig bewegt sie sich mit einer gewissen Freiheit innerhalb dieses strengen sozialen Rahmens. Ihr mehr oder weniger freizügiger Umgang mit ihrer Sexualität führt überhaupt erst zum Zwiespalt zwischen ihr und ihren Gästen und ihr Liebesleben beschränkt sich nicht nur auf Lord Byron, auch mit Septimus und später – sehr zu Septimus Widerwillen – Count Zelinsky unterhält sie andeutungsweise eine Affäre.

Über ihren Mann, Lord Croom, lässt sie – bis auf die Bemerkung über sein Gehör – nichts verlauten. Seine Zustimmung zum neuen Gartenkonzept ist allerdings der Grund dafür, dass Mr. Noakes und dessen Dampfmaschine, die von ihm benutzt wird, um die Arbeiten im Park schneller voranzutreiben, Lady Crooms Arkadien trotz deren Proteste von Grund auf erneuern und keine ihrer Vorlieben zurücklassen. Wenn sie sich also über „[the] unendurable noise“ und „the ceaseless dull overbearing monotony of it!“¹¹⁰ beschwert,

¹⁰⁸ Vgl. Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard's *Arcadia* as a post-structuralist play“. In: *Anglia* 116 (1998) S.333.

¹⁰⁹ Stoppard, *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.92.

¹¹⁰ Stoppard, *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.110.

kann leicht erkannt werden, wo ihr sexueller Freigeist herrührt, der sich gegen die Fesseln der aristokratischen Etikette (und gegen ihren Mann) wendet.

Eine weitere Verknüpfung zwischen dem Wesen des Gartens und Lady Croom ergibt sich durch das oben angeführte Zitat von Kerstin Walter. So wie es im Englischen Garten – im Gegensatz zum Italienischen Garten – nicht vorgesehen war, von (s)einem Standpunkt aus den ganzen Park überblicken zu können, so hat auch Lady Croom trotz aller gegenteiligen Versuche nicht die Einsicht in alle Vorgänge auf Croom Court, die sie gerne hätte. Dass Lord Byron neben ihr noch eine andere Affäre hat, entdeckt sie erst, als sie und Mrs. Chater auf Lord Byrons Türschwelle beinahe ineinander stoßen und Septimus Affäre mit Mrs. Chater muss ihr von eben dieser erst gebeichtet werden. Von dem geplanten Duell zwischen Septimus und Mr. Chater wird sie bis zum Schluss nicht erfahren, ebenso wenig wie von den nächtlichen Treffen von Septimus und Thomasina.

Einem Spaziergänger auf einem Rundweg durch einen Englischen Park zeigt sich nicht alles Staunenswerte von vorneherein in aller Klarheit, sondern erschließt sich diesem erst nach und nach auf seinem Weg, wobei es auf die Wachsamkeit des Wanderers selbst ankommt, ob er alle Gebäude, Statuen und Inschriften entdeckt und entziffern kann oder nicht. Auf dieselbe Weise findet auch Lady Croom nur nach und nach im Stück die Geheimnisse der Bewohner und Gäste von Croom Court heraus und einige, wie etwa die Tatsache, dass Septimus Thomasina sehr wohl erklärt hat, was genau die eigentliche Bedeutung von „carnal embrace“ ist, oder dass Thomasina Hals über Kopf in Septimus verliebt ist, bleiben auch ihr verborgen.

4.4 Lady Croom und Kontrolle

Was John Dixon Hunt als ein Paradoxon der Landschaftsarchitektur empfindet, ist die Tatsache, dass hier versucht wird, etwas zu planen und umzusetzen, das durch menschliche Hand eigentlich nicht kontrolliert werden kann. Organische Materialien haben es an sich, dass der Mensch kaum Macht darüber hat, ob sie absterben oder sich entwickeln, und wenn ja, wie und wann dies geschehen wird.

Der Park den Noakes entworfen hat, und der sich – wie sich anhand der Konversation zwischen ihm und Lady Croom in Szene Sieben herausstellt – drei Jahre nach dem Beginn

seiner Umgestaltung immer noch im Anfangsstadium befindet, ruft bei Lady Croom keine Bewunderung hervor, wie bei einem Pittoresken Garten üblich, sondern nur deren Zorn und (wiederum) Unverständnis:

Lady Croom: „My lake is drained to a ditch for no purpose I can understand [...]. What you painted as forest is a mean plantation, your greenery is mud, your waterfall is wet mud, and your mount is an opencast mine for the mud that was lacking in the dell. (*Pointing through the window.*) What is that cowshed?“¹¹¹

Was Lady Croom nicht verstehen oder akzeptieren kann, ist die Unmöglichkeit ihres Versuches, Natur und Natürlichkeit in ein restriktives Schema zu pressen. Was Lady Croom nichtsdestotrotz anstrebt, ist absolute Kontrolle über jede Situation und jede Person in ihrem Haushalt.¹¹² Das gilt nicht nur für ihren Garten, sondern ebenfalls für ihre Gäste, wie zum Beispiel Mr. Chater, den sie – als er sie in ihrer Annahme berichtigt, „*The Castle of Otranto*“ sei von Mrs. Radcliffe anstelle von Mr. Walpole geschrieben worden – mit folgenden Worten abmahnt:

„Mr. Chater, you are a welcome guest at Sidley Park, but while you are one, *The Castle of Otranto* was written by whomsoever I say it was, otherwise what’s the point of being a guest or having one?“¹¹³

In einer einschüchternden Manier rügt, gemahnt, berichtigt und belehrt eine schlagfertige Lady Croom ihre Gäste und Familienmitglieder durch das ganze Stück hindurch („Do not dabble in paradox, Edward, it puts you in danger of fortuitous wit.“¹¹⁴ „One does not aim at poetry with pistols. At poets, perhaps.“¹¹⁵ „(*to Thomasina*) What are we learning today? (*Pause.*) Well, not manners.“¹¹⁶ „We must be thankful the monkey bit the husband. If it had bit the wife the monkey would be dead and we would not be the first in the kingdom to show a dahlia.“¹¹⁷).

¹¹¹ Ebenda S.114.

¹¹² Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.63. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

¹¹³ Stoppard, *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.17.

¹¹⁴ Ebenda S.15.

¹¹⁵ Ebenda S.54.

¹¹⁶ Ebenda S.110.

¹¹⁷ Ebenda S.111.

Eine ganz besondere Beziehung diesbezüglich besteht zwischen Lady Croom und ihren Kindern. Während sie und Augustus szenisch alternative Figuren sind, also in keiner einzigen Konfiguration gemeinsam auftreten (siehe Konfigurationsstruktur Abbildung1) und Augustus dadurch im Stück als relativ frei von Lady Crooms Ansichten und Befehlen erscheint, steht Thomasina (obwohl sie auch nur vier Konfigurationen mit Lady Croom gemeinsam hat) als weibliches Familienmitglied ganz unter der kontrollierenden Herrschaft ihrer Mutter. Als Thomasina dreizehn Jahre alt ist, übertrifft ihr Verständnis von Sprache und Kunst, sowie ihre Klar- und Weitsicht bereits diejenige aller Erwachsenen auf Croom Court (außer Septimus), was Lady Croom jedoch nicht als Intelligenz anerkennt, sondern missbilligend zur frühreifen Altklugheit degradiert.

Lady Croom: ‚Et in Arcadia Ego!‘ ‚Here I am in Arcadia,‘ Thomasina.

Thomasina: Yes, mama if you would have it so.

Lady Croom: Is she correcting my taste or my translation?

Thomasina: Neither are beyond correction, mama, but it was your geography caused the doubt.

Lady Croom: Something has occurred with the girl since I saw her last, and surely that was yesterday. How old are you this morning?

Thomasina: Thirteen years and ten months, mama.

Lady Croom: Thirteen years and ten months. She is not due to be pert for six months at the earliest, or to have notions of taste for much longer. Mr. Hodge, I hold you accountable.[...] ¹¹⁸

Drei Jahre später (in Szene Sieben), bezeichnet Lady Croom die beinahe siebzehnjährige Thomasina als bald „educated beyond eligibility“¹¹⁹ und gelangt zu der Einsicht, dass nicht nur sie Thomasinas geistigen Fähigkeiten nicht mehr folgen kann, sondern dass auch deren Tutor Septimus von Thomasinas Genie überfordert ist. Thomasina entzieht sich langsam aber sicher Lady Crooms Kontrolle, nicht durch Aufsässigkeit, sondern durch pure Intelligenz. Lady Croom fasst deshalb in einer fast nebensächlichen Anmerkung den Beschluss, deren Erziehung zu beenden und über eine Heirat nachzudenken: „Then this business is over. I was married at seventeen.“¹²⁰

Mit dieser Entscheidung beendet Lady Croom nicht nur Thomasinas Unterricht, sondern

¹¹⁸ Ebenda S.16f.

¹¹⁹ Ebenda S.112.

¹²⁰ Ebenda S.116.

unbewusst ebenfalls ihre sich in eine sexuelle Richtung entwickelnde Beziehung zu Septimus. Am Tag vor diesem Dialog haben sich Septimus und Thomasina in der Einsiedlerhütte zum ersten Mal geküsst und sie hat ihm das Versprechen abgenommen, ihr beizubringen, wie man Walzer tanzt.

Lady Croom kontrolliert also nicht nur die Sexualität von Mrs. Chater und Lord Byron, indem sie beide von ihrem Grundstück verbannt, sondern möchte auch über Thomasinas Sexualität bestimmen. Allerdings geht auch hier die Natur ihren eigenen Weg: nur kurze Zeit später trifft sich Thomasina heimlich mit Septimus für ihren ersten Tanz und ihren ersten richtigen Kuss – ihre erste gemeinsame Nacht wird nur durch Thomasinas Tod in den Flammen verhindert.

Die Machtlosigkeit gegenüber Gefühlen und Begierde (oder auch Natur) erkennt sogar Lady Croom an, nennt es aber einen göttlichen Irrtum, wenn sie in Szene Sechs Septimus folgendes erklärt: „It is a defect of God’s humour that he directs our hearts everywhere but to those who have a right to them.“¹²¹ Ob sie damit allerdings wirklich die Beziehung zwischen Captain Brice und Mrs. Chater meint oder aber eine der vielen anderen zwischenmenschlichen Geflechte auf Croom Court (zwischen ihr und Septimus, ihr und Lord Byron oder Mrs. Chater und Septimus bzw. Mrs. Chater und Byron) bleibt unklar.¹²²

¹²¹ Ebenda S.95.

¹²² Vgl. Wheatley, Alison E.: Consolation and the Genius of the Place in Stoppard’s *Arcadia*. S.176.. In: *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Winnipeg: Sep 2004. Vol. 37. S.171-185; Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.59. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.63.

5. Richard Noakes

Richard Noakes ist der Landschaftsarchitekt der Familie Croom, von Lord Croom um 1809 engagiert, um dessen Anwesen, Sidley Park, durch einen anderen Stil – entworfen nach der neuesten Mode – von Grund auf erneuern zu lassen. Damit halten das Pittoreske, Romantische und Gotische Einzug auf Croom Court.

Dadurch macht sich Noakes (leider unbewusst) Lady Croom zur Feindin, die in ihrem Englischen Landschaftsgarten ihr persönliches Arkadien gefunden hat und sich mit aller Gewalt – und allen möglichen verbalen Ohrfeigen – gegen die Auswechslung zur Wehr setzt.

Noakes Charakterzüge und sein Verhalten werden von Stoppard durch das ganze Stück hindurch nicht unbedingt als sympathisch dargestellt. Er wirkt – auch durch die Tatsache, dass er stets mit Fernglas (das er auch benutzt um Septimus Affäre mit Mrs. Chater auszuspiionieren) die Bühne betritt – ein wenig hinterlistig.

„Septimus: Well, so much for Mr. Noakes. He puts himself forward as a gentleman, a philosopher of the picturesque, a visionary who can move mountains and cause lakes, but in the scheme of the garden he is as the serpent.“¹²³

Außerdem charakterisieren ihn die Regieanweisungen abwechselnd als sich verteidigend, die falsche Frage beantwortend, weinerlich redend, aufgekratzt oder verdutzt, was nicht unbedingt zu einem intelligenten Gesamtbild beiträgt.

Er tritt in nur vier Konfigurationen im Stück auf und von diesen vier nur einmal ohne – die ihm sichtlich überlegene – Lady Croom, auf deren Suche er sich in diesem Moment aber befindet. Dadurch erweckt er den Eindruck eines katzbuckelnden Lakaien, der ihr wie ein Schoßhündchen brav hinterherdackelt und sich schwer tut, sein Konzept vom Park zu verteidigen:

„Lady Croom (*outside*): Well, come along! Where are my troops?

Brice, Noakes and Chater obediently follow her [...].“¹²⁴

Dadurch kommt die Tatsache ein wenig zu kurz, dass Noakes trotz aller persönlicher

¹²³ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.6.

¹²⁴ Ebenda S.18.

Fehler ein professioneller Gartenarchitekt ist, der sehr wohl Ahnung von seinem eigenen pittoresken Handwerk hat: „Hannah: And here, superimposed by Richard Noakes, untamed nature in the style of Salvator Rosa. It’s the Gothic novel expressed in landscape. Everything but vampires.“¹²⁵

Seine Entwürfe ähneln denen von Humphry Reptons „Red Books“, bei denen in Wasserfarben gehaltene Skizzen durch entsprechende Aussparungen das Aussehen in einem „Vorher-Nachher“-Stil darstellten, mit dem Unterschied allerdings, dass Noakes Reptons Vorgehensweise umkehrt, in dem er das „Nachher“ über dem „Vorher“ platziert.¹²⁶

5.1 Exkurs: Der Pittoreske Garten

5.1.1 Die Anfänge des Pittoresken in England

Lady Croom: Here is an eruption of gloomy forest and towering crag, of ruins where there was never a house, of water dashing against rocks where there was neither spring nor a stone I could not throw the length of a cricket pitch. My hyacinth dell is becoming a haunt for hobgoblins, my Chinese bridge [...] is usurped by a fallen obelisk overgrown with briars-¹²⁷

Der Begriff „pittoresk“ (englisch: „picturesque“) stammt ursprünglich von dem italienischen Wort „pittresco“ ab, das eine bestimmte Art und Weise Farbe aufzutragen bezeichnete: gemeint war damit vor allem die Verwendung von breiten Pinselstrichen und zerkratzten Oberflächen, was die Aufmerksamkeit weg vom Objekt, hin zum Medium – der Leinwand – lenkte.

Im frühen achtzehnten Jahrhundert hatten sich daraus einige charakteristische Merkmale in Bezug auf Beschreibung und Anwendung des pittoresken Stils entwickelt: *Pittresco* implizierte ein Fehlen von Symmetrie, eine Abkehr von traditionellen Methoden der Malerei und eine Assoziation mit Maskulinität, Kraft und Stärke. Alle diese Merkmale wurden im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts auf die pittoresken Gärten

¹²⁵ Ebenda S.34.

¹²⁶ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.59. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

¹²⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.16.

ausgeweitet (im Gegensatz etwa zu den „femininen“ Formen der von Capability Brown gestalteten Parks). Da der Terminus von Beginn an stark mit dem Begriff der Künstlichkeit verknüpft war, sprach *Pittoresco* vor allem diejenigen an, die die Landschaftsarchitektur wieder stärker mit der Kunst verknüpfen wollten.¹²⁸

Als John Vanbrugh 1709 der Duchess von Marlborough vorschlug, das zerfallene Herrenhaus von Woodstock bei der Überarbeitung des Blenheim Palace in Oxfordshire stehen zu lassen, „since it would ‚make One of the Most Agreeable [sic!] Objects that the best of Landskip Painters can invent“¹²⁹, inkludierte er in seiner Begründung fünf Argumente, die später zu fundamentalen Elementen des pittoresken Stils wurden:

Erstens fügte er seiner Erklärung ein „Bild“ hinzu, das leider verloren ging, um seine Vorstellungen zu verdeutlichen; zweitens plädierte er für die Erhaltung der Ruinen wegen ihres enormen historischen Wertes, was bereits jener Art von antiquarischem Interesse vorgriff, das später für das Aufkommen des „gotischen“ Pittoresken ausschlaggebend war; drittens stellte er sich vor, dass die Szenerie durch die Ruine – und einer dichten Bepflanzung dahinter – an Abwechslung und visuellem Reiz gewönne (zwei wichtige Schlagworte für spätere Liebhaber des Pittoresken); viertens assoziierte er die Ruine mit einer wildwuchernden Plantage anstelle einer geometrisch angelegten Pflanzung; und fünftens befürwortete er die Akzeptanz und Ausarbeitung dessen, was von Natur aus an diesem Ort schon gegeben war, anstatt die ganze Stätte kostspielig umzugestalten.¹³⁰

Nicht nur zweidimensionale Gemälde wurden als Vorlage für eine Bildhaftigkeit in der Landschaftsgestaltung genutzt: auch das Theater – vor allem der Stuart-Restaurationszeit und des achtzehnten Jahrhunderts – lieferte ideale szenische Konzepte, um dramatische Umgebungen zu schaffen, in denen menschliche Handlungen stattfinden konnten: „When later landscapists use the term ‚scenes‘ about garden design, it carries a strong implication of theatre settings in whose pictures actors moved, like visitors in a garden.“¹³¹

¹²⁸ Vgl. Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002. S.12f.

¹²⁹ Ebenda S.23.

¹³⁰ Vgl. Ebenda.

¹³¹ Vgl. Ebenda S.25.

Erst mit William Kent begann sich das Pittoreske zu einem einflussreichen und national bekannten Stil zu entwickeln, der später auch enormen Einfluss auf andere Länder ausübte. Kent war (ein eher mittelmäßiger) Maler, Gemäldesammler und Bühnenbildner, außerdem entwarf er „Kulissen“ und Dekorationen für Privatfeste.

Sein Beitrag zur Geschichte des Pittoresken lässt sich vor allem an seinen Entwürfen festmachen, die beinahe immer durch eine gemalte Landschaft vermittelt wurden (im Gegensatz zu den Grundriss-Plänen früherer Architekten). Kents Zeichnungen lassen sich in Vordergrund, Mitte und Hintergrund unterteilen, denen er durch die Prinzipien von Licht und Schatten den Anschein von Plastizität verlieh.

Hunt ist der Meinung, in Kents Zeichnungen dessen Ursprünge als Bühnenbildner festmachen zu können, und bezieht sich auf dessen Verwendung von seitlich in die Zeichnungen ragenden „Flügeln“ aus Bäumen und Gestrüpp. Diese sollten, so wie es im damaligen Theater durch den Einsatz von Seitenkulissen und eines Hintergrundgemäldes erreicht wurde, Tiefe suggerieren. Diese räumliche Erweiterung der Fluchtlinien war Teil des neuen Konzepts vom Garten ohne Einschränkungen für die visuelle Erfahrung, mit dem die Beseitigung von Mauern und die Verwendung des Ahas einhergingen¹³².

Then there is the equally strong impression that Kent's drawings give of his delight in gardens as theatrical scenes for human action and interaction, where the premium is upon more personal experiences; this would become a prime feature of visiting later picturesque landscapes. [...] And all such images of humans using garden spaces call, in some measure, for a verbal supplement that will recount story and action, involving the viewer (as the visitor) interactively in the garden.¹³³

Ein weiteres Kennzeichen von Kent war seine Begeisterung für eine Vielzahl von Gebäuden und Strukturen („fabriques“), wie Mühlen, Grotten, Pavillions, Urnen, Tempel und Einsiedlerhütten (siehe Abbildung **SOUNDSO** – Hunt, S.35 – Tempel mit „Arcadia“).

5.1.2 Der Gotische Stil

Während die Einbindung von „fabriques“ in Parks und Gärten in England Ende des achtzehnten Jahrhunderts schon lange Tradition war, kamen gotische Gebäude vor allem

¹³² Vgl. Ebenda S.28.

¹³³ Ebenda S.30.

deshalb in Mode, weil sie einerseits ein Bedürfnis nach historischer Bedeutung mit viel Interpretationsspielraum befriedigten und weil sie andererseits kostengünstiger waren, als viele der griechischen Tempel und Monumente: „Some landowners were fortunate enough to own a genuine ruin, while others had to invent them“¹³⁴ Im Zuge historischer Forschungsarbeiten, die die Geschichte einzelner Landstriche aufbereiten sollten, wurden natürlich der Wert und das Ansehen von alten Gebäuden und Ruinen – je antiquierter umso besser – immens gesteigert, was schlussendlich zum Einsatz eigens entworfener eingestürzter Gebäude mit dazu erfundenen geschichtlichen Hintergründen führte, die nur dazu da waren, um beim Besucher dieser Parks das Vorstellungsvermögen anzuregen..¹³⁵

Auf diese gotische Strömung bezieht sich auch Lady Croom in „Arcadia“, wenn sie sich in Szene Eins über ihren Garten entsetzt: „Lady Croom [zu Mr Noakes, Anm.]: You have been reading too many novels by Mrs Radcliffe, that is my opinion. This is a garden for *The Castle of Otranto* or *The Mysteries of Udolpho* –“¹³⁶

„The Castle of Otranto“, geschrieben von Horace Walpole, war das erste einer ganzen Reihe von „gothic novels“ und begründete ein neues literarisches Genre, von dem unter anderen Schriftsteller wie Ann Radcliffe, Bram Stoker, Edgar Allen Poe oder Daphne du Maurier inspiriert wurden. Wichtigstes Merkmal des „gothic novel“ war vor allem Walpoles Versuch, fantastische und realistische Literatur zusammenzufügen. Dadurch entstand ein Prototyp dieser neuen Art von Roman, der zwar fantastische Elemente beinhaltete – wie etwa seltsame Geräusche, Türen, die sich von alleine öffneten, Bilder, die sich bewegten, etc. – allerdings platziert in einer realistischen Umgebung mit realistischen Figuren.¹³⁷

Alison Wheatley vergleicht den Gotischen Stil sogar mit Stoppards „Arcadia“ selber. Eine Szenerie, die durch den Einsatz von eingestürzten Ruinen und halb verfallenen Gebäuden nicht nur einen interessanten Blickpunkt in einer Landschaft abgebe, sondern ebenso zu Gedanken über die Vergänglichkeit des Lebens anrege, sei „designed to be a metaphor in

¹³⁴ Vgl Ebenda S.41f.

¹³⁵ Vgl Ebenda S.41f.

¹³⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.17.

¹³⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Castle_of_Otranto

action, demonstrating in a tangible medium that ineffable acceptance of death, just as, I argue, is this play.“¹³⁸

Die ernsthafteste und anhaltendste Diskussion rund um die Ausuferung des Pittoresken – egal ob Gotisch, Chinesisch, Türkisch, Indisch oder sogar Amerikanisch – führten vor allem die Amateurdesigner, die ihre eigenen Parks als Versuchsgelände missbrauchten, ab 1790. In deren Schriften verknüpften sich die zuvor lose miteinander in Beziehung stehenden Ansichten rund um Definition und Bedeutung des pittoresken Stils für die englische Landschaftsgestaltung. Einiges wurde vertieft und in Stein gemeißelt, anderes aufgegeben oder verworfen. Um was es dabei wirklich ging, war aber die Frage nach der Art der Materialien, die dem Landschaftsgärtner zur Auswahl standen, sowie der Stimmung, die diese evozieren sollten.¹³⁹

5.1.3 Klimax des Pittoresken in Theorie und Praxis

Im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts konkretisierte sich die Definition des Begriffs „Pittoresk“ immer weiter, bis er schließlich nicht nur die konkrete Ausgestaltung einer Gartenszene beinhaltete, sondern ebenso die Reaktion eines Besuchers darauf. Der Ausdruck wurde zu einem Merkmal für eine flächenübergreifende Komposition: „‘the whole is so strikingly picturesque, so artless, and so well imaginable‘. That paradoxical phrase (without art and yet connected to pictures) is, however, as much about how to experience a garden as how to design one.“¹⁴⁰

Vom Besucher wurde erwartet, nicht nur den Unterschied zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit in den einzelnen Abschnitten des Parks zu erkennen, sondern auch konkrete künstlerische Vorlagen aus der gestalteten Landschaft herauszulesen im Stande zu sein.

Mit der Zeit bewegte sich die Vorstellung vom Pittoresken allerdings in Richtung des Absurden. Reverend William Gilpin, der durch seine Reiseführer, in denen er Erläuterungen und Anleitungen hinsichtlich des pittoresken Stils mit persönlichen Erfahrungswerten und Vermerken zusammenfügte, neue Standards setze – was eine

¹³⁸ Wheatley, Alison: Aesthetic Consolation and the Genius of the Place in Stoppard's *Arcadia*. S.10. In: *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Winnipeg: September 2004. Vol.37; Iss.3. S.171-185.

¹³⁹ Vgl. Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002. S.43;58.

¹⁴⁰ Ebenda S.62.

landesweite Kenntnis des Pittoresken und ganze Scharen von Reisenden, die seine Touren nachahmten, zur Folge hatte – ist hierfür ein anschauliches Beispiel: im Lauf der Jahre war Gilpin zu einem anerkannten Connoisseur des Pittoresken avanciert, hatte aber auch einige Marotten entwickelt, was seine Touren anbelangte. Noch nicht besichtigte Parks betrat er gewöhnlicherweise mit viel zu hohen Erwartungen und beurteilte die vor ihm liegende Landschaft nach – von ihm selber auferlegten – strengen Standards.

Gilpin trachtete nach Vielfältigkeit einer Szene, die sehr wohl gut durchdacht sein musste, jedoch ohne allzu künstlich zu wirken. Außerdem wurde jeder Ausblick von ihm verurteilt, dem nicht ein alles-vereinigendes Grundkonzept als Basis diene, weil die Szenerie ansonsten zu abrupt und abgerissen auf ihn wirkte. Je älter Gilpin wurde, umso öfter bearbeitete er die besichtigten Parks in seinem Skizzenbuch nach und verlieh ihnen so jene Merkmale, die ihnen seiner Ansicht nach fehlten, um als perfektes pittoreskes Gesamtbild wirken zu können.

The niceties of aesthetic judgment, the fine discriminations, begin to seem somewhat absurd; the invocation and application of specialist taste and arcane criteria usurp attention from the actual places, and the idea of the picturesque triumphs over the picturesque places themselves. [...] For the picturesque connoisseur [...] there were ample occasions to show off his skills and taste outside parks and gardens – whether in his mind or in his sketchbook, he could rearrange nature at will;¹⁴¹

Auch die Schriften von Richard Payne Knight und Uvedale Price, zwei Gutsbesitzern aus Herefordshire, waren für die damalige Debatte von großem theoretischem Wert. Sowohl Knight als auch Price waren Amateure, die auf ihren eigenen Gütern (Downton Vale und Foxley) ihre pittoresken Ideen umsetzten. Sie vertraten jedoch ganz unterschiedliche Zweige des Pittoresken, auch was das philosophische Fundament anbelangte.

Während Knight der Extremere der beiden war, der das Pittoreske als Angelegenheit individueller Rezeption betrachtete und sein Anwesen – ohne jegliche Toleranz anderen Stilen gegenüber – mit einer kaum mehr steigerbaren pittoresken Dichte und Üppigkeit der Szenerie gestaltete, war Price weniger strikt und ließ etwa erkennbare Künstlichkeit in der Nähe des Haupthauses zu. Außerdem lokalisierte er den Ursprung des Pittoresken im Gegensatz zu Knight nicht beim Individuum, sondern in einer Veredelung des Geschmacks

¹⁴¹ Vgl. Ebenda S.65-72.

einer ganzen Gesellschaft.¹⁴²

Ebenfalls weniger radikal in seinen Ansichten und deren Umsetzung war der berühmteste professionelle Landschaftsgärtner dieser Epoche, Humphry Repton. Bekannt wurde er vor allem durch seine „Red Books“ (so genannt wegen der roten Marokko-Leder-Einbände), die er für seine Kundschaft anzulegen pflegte und welche Pläne, sowie Aquarelle und Zeichnungen der Vorher-Nachher-Landschaft beinhalteten.

Als Nachfolger Capability Browns gehandelt, wurde er von Amateuren des pittoresken Stils wie Knight und Price für seine glatten, harmonischen Entwürfe verachtet, was allerdings nicht immer ganz gerechtfertigt war. Denn Humphry Repton war kein grundsätzlicher Gegner des Pittoresken, sein Arbeitsethos befahl ihm jedoch, sich den Wünschen seiner Klientel, sowie den individuellen Gegebenheiten einer Landschaft anzupassen. Er war dagegen, dass sich Komfort und Zweckdienlichkeit einem äußeren Stil unterzuordnen hätten und lehnte Gebäude und Strukturen ab, die sich seiner Meinung nach für die jeweilige Landschaft als zu absurd, unpassend oder untypisch erwiesen.¹⁴³

Im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts verschob sich die Definitionsweise des Pittoresken weg von den Theorien einer Umsetzung von (Landschafts-)Gemälden, hin zu dem Wunsch nach Erhabenheit (the Sublime), die sich vor allem in Staunen, gemischt mit Furcht und Bewunderung, äußern sollte. Dieser (erwünschte) Nervenkitzel wurde vor allem durch schwindelerregende Höhen, offiziell gefährliche –insgeheim jedoch sichere – Wege über steile Klippen oder verlotterte Brücken, sowie monumentale Ausblicke von hohen Felsformationen in die umgebende Landschaft, erzeugt.

5.1.4 Das Ende des Pittoresken Landschaftsgartens

Ein präziser Zeitpunkt des Untergangs der pittoresken Landschaftsgestaltung kann nicht mit absoluter Sicherheit festgemacht werden. Vielmehr wurde der Begriff „pittoresk“ immer weiter modifiziert, bis nicht mehr viel von seiner ursprünglichen Konnotation übrigblieb. Andere Länder und Nationen übernahmen den Stil von England, adaptierten ihn und entwickelten ihn weiter, nach ihren eigenen Vorstellungen und in Bezug auf ihre

¹⁴² Vgl. Ebenda S.72; 89.

¹⁴³ Vgl. Hunt, John Dixon: The Picturesque Garden in Europe. London: Thames & Hudson, 2002. S.77-80.

eigenen landschaftlichen Anforderungen und Bedürfnisse. Die „fabriques“ wurden vielerorts durch exotische und extravagante Pflanzungen ersetzt und dank neuester Technologien, die etwa Treibhäuser und Konservatorien hervorbrachten, standen Eremitenhütten oder chinesische Pagoden was Beliebtheit und Modernität anbelangte bald hinter diesen zurück, was schlussendlich zu einer relativ negativen, rückblickenden Rezeption des Pittoresken führte.¹⁴⁴

[...] the challenge, that the picturesque garden was forced to confront, and perhaps did so too enthusiastically, was the need to provide within its own bounds more, and more varied, scenes than available outside. [...] The extreme efforts by which garden art across Europe responded to that particular challenge have brought the picturesque into disrepute. Yet its underlying ambition was to put landscape architecture at the service of the fullest possible human experience.¹⁴⁵

5.2 Mr. Noakes und der Pittoreske Garten

Auf Antors Skala einer Rezeption der Welt zwischen Ordnung und Chaos befindet sich Noakes als Vertreter des pittoresken Stils genauso wie Hannah Jarvis und der formale Italienische Garten ganz am Rand, jedoch auf der entgegengesetzten Seite. In gleichem Maße, wie auch der Italienische und der Englische Garten Ausdruck von künstlerischen Ambitionen und menschlicher Vorstellungskraft sind, so ist auch der Pittoreske Garten, so entfesselt und ungezähmt er auch erscheinen mag, ganz und gar nicht verwahrlost oder vernachlässigt.¹⁴⁶

[...] those who have tried it know, that, though to preserve the appearance of neglect and accident be one of its objects, it is not by leaving every thing to neglect and accident [...]. *Profiting by accident* is very different from *leaving every thing to accident*; and *improving by neglect*, very different from *neglecting*.¹⁴⁷

Das Pittoreske tendiert – ähnlich wie das Erhabene (the Sublime) – dazu, im Betrachter

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda S.194.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda S.195.

¹⁴⁶ Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard’s *Arcadia* as a post-structuralist play“. S.333. In: *Anglia* 116 (1998) S.326-354.

¹⁴⁷ Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002. S.87f.

Reaktionen wie Erstaunen, Überraschung und Ehrfurcht hervorrufen zu wollen und braucht dazu aber eine romantische Veranlagung einer Person, da ihm sonst, wie bei Lady Croom und Hannah Jarvis, nur mit Verwirrung oder Spott begegnet wird.¹⁴⁸

Die Figur des Richard Noakes, sowie sein Verständnis des Pittoresken, ist eigentlich ein Konglomerat aus verschiedensten Strömungen des „picturesque“, wie es im achtzehnten Jahrhundert rezipiert wurde: eine Mischung aus Uvedale Price, von dem er die Vorliebe für Salvator Rosa übernimmt, Capability Brown, dessen Spitzname für Noakes in „Culpability“ (Sträflichkeit, Schuld) umgeändert wird und Humphry Repton, dessen „Red Books“ anscheinend die Vorlage für Noakes eigene Skizzenbücher sind.

Eine namentliche Erwähnung von Repton oder sogar Brown kommt in *Arcadia* (außer in der Regieanweisung auf Seite 13) allerdings nicht vor, genauso wenig wie Noakes seinen Skizzenbüchern eine unverkennbare Bezeichnung (wie eben „Red Books“) gibt: alle Parallelen kann und muss der Zuschauer anhand der wenigen Hinweise im Stück alleine durch Eigeninitiative identifizieren.¹⁴⁹

Wie bereits erwähnt, teilt sich Noakes mit Uvedale Price eine unvoreingenommene Begeisterung für den neapolitanischen Maler Salvator Rosa, dessen Gemälde nicht selten von Einsiedlern und Banditen bevölkert werden. „Captain Brice RN gets it almost right with ‚Corsican brigands‘“¹⁵⁰

Auch wenn Septimus Hodge Noakes als „serpent [...] in the scheme of the garden“¹⁵¹ bezeichnet und Lady Croom meint, er sei für einen Garten dasselbe wie „a bull to a china shop“¹⁵² – er also durch das ganze Stück hinweg als eher unangenehme Figur rezipiert wird – ist er trotz allem ein professioneller Landschaftsgärtner und beherrscht sein Handwerk in der Theorie tadellos, während es bei der praktischen Umsetzung allerdings Probleme mit dem Wachstum der Pflanzen gibt (siehe Kapitel 4.4).

Dass der Park auch nach drei Jahren immer noch nicht so aussieht, wie Noakes ihn in

¹⁴⁸ Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard’s *Arcadia* as a post-structuralist play“. S.333. In: *Anglia* 116 (1998) S.326-354.

¹⁴⁹ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.59;61. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

¹⁵⁰ Ebenda S.60.

¹⁵¹ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.6.

¹⁵² Ebenda S.113.

seinen Skizzen entworfen hat, unterstreicht einerseits den Unterschied zwischen einem professionellen Landschaftsgärtner und einem pittoresken Connoisseur, der, wie oben erwähnt, „in his mind or in his sketchbook, [...] could arrange nature at will“ – dessen Pläne also immer vollkommen wirken, weil er sie nicht umsetzen muss; andererseits hebt es den Usus von Landschaftsgärtnern hervor, ihre Entwürfe den Auftraggebern nicht nur als Grundriss darzulegen, sondern – ein Beispiel idealer Verkaufstechnik – auch als Ausführung mit Wasserfarben, was nicht selten zu einer späteren Enttäuschung der Gutsbesitzer führte: „he [Humphry Repton, Anm.], alter[ed] places on Paper and [made] them so picturesque that fine folks think that all the oaks he draws ... will grow exactly in the shape and fashion in which he delineated them“.¹⁵³

Auch in „Arcadia“ endet die Umgestaltung des Gartens mit dem Zorn der Besitzerin auf den Landschaftsarchitekten. Als schwachen Trost für den verlorenen Englischen Garten und den unfertigen Pittoresken Park lässt Noakes ein Parterre – einen repräsentativen Garten bestehend aus Beeten – auf dem südlichen Rasen anlegen; „a consolation for the picturesque catastrophe of the second and third distances.“¹⁵⁴

5.2.1 Irregularität als oberstes Prinzip

„[...] and a picturesque landscape could involve a cluster of other elements as well, among which were irregularity, roughness, surprise and variety“¹⁵⁵

Hannah Jarvis definiert das Pittoreske als „a mind in chaos“, als „cheap thrills and false emotion“¹⁵⁶, für Captain Brice ähnelt es einem Schlupfwinkel für korsische Banditen und außerdem bedeutet es für ihn eine Schändung des Gartens, der bis dahin eines englischen Edelmannes würdig gewesen sei und Lady Croom nennt es abscheulich und ein Missgeschick, an dem sie eigentlich nicht teilhaben möchte. Weder sie noch Captain Brice können verstehen, dass das Unregelmäßige und Ungleichmäßige ein Prinzip sein könnte, das absichtlich in Gärten umgesetzt wird. Für beide ist es ein versehentlicher Fehler, auf

¹⁵³ Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002. S.80.

¹⁵⁴ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.119.

¹⁵⁵ Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002. S.6.

¹⁵⁶ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.36.

den sie Noakes aufmerksam zu machen haben, damit er ihn berichtigen kann:

„Brice: It is all irregular, Mr. Noakes.

Noakes: It is, sir. Irregular is one of the chiefest principles of the picturesque style-“¹⁵⁷

Die einzige Person auf Sidley Park, so scheint es zumindest, die dem Pittoresken außer Mr. Noakes etwas abgewinnen kann, ist die dreizehn-, später sechzehnjährige Thomasina. Sie bezeichnet Noakes Entwürfe für den Garten als perfekt und vergleicht sie mit einem Gemälde von Salvator Rosa („It is a Salvator!“¹⁵⁸). Mit dieser Parallele schmeichelt sie Richard Noakes außerordentlich, denn Salvator Rosa ist – nach Noakes eigener Aussage – „indeed the very exemplar of the picturesque style“¹⁵⁹.

In Szene Sieben charakterisiert Lady Croom Noakes als Elefanten im Porzellanladen, worauf Thomasina mit dem Ausruf kontert, Noakes sei „[t]he Emperor of Irregularity!“

Der Ursprung für Thomasinas Begeisterung für das Pittoreske ist derselbe aufgrund dessen sie die Euklidische Geometrie verachtet („I despise geometry!“¹⁶⁰). Sie ist nicht zufrieden mit den Formen, die ihr die Ergebnisse der Euklidischen Geometrie bieten und schafft ihre eigene, die „neue Geometrie der irregulären Formen“¹⁶¹, mit der sie sich viel weiter an die Natur annähern kann: „Then why do your equations only describe the shapes of manufacture? [...] [i]f there is an equation for a curve like a bell, there must be an equation for one like a bluebell, and if a bluebell, why not a rose?“¹⁶²

Was Noakes und Thomasina im Stück verbindet, ist die Einsicht, dass sich die reale Welt, die natürliche Umgebung, am besten mit irregulären Formen nachgestalten lässt, wobei Noakes als Medium aber die Landschaftsarchitektur und Thomasina die Mathematik verwendet. Beiden gemeinsam ist eine profunde Ablehnung von allem Geradlinigen oder angeblich Natürlichem.

[...] the “New Geometry of Irregular Forms”, whereby we apprehend the deep structures of the natural world, plotting the graph of anything from an

¹⁵⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.16.

¹⁵⁸ Ebenda S.14.

¹⁵⁹ Ebenda S.14.

¹⁶⁰ Ebenda S.112.

¹⁶¹ Ebenda S.56.

¹⁶² Ebenda S.49.

apple leaf or a bluebell to a topographical contour, irrespective of the temporary form that landscapers give them in order to please contemporary taste.¹⁶³

Es ist die Einsicht, dass ein Fortschreiten der Gartenarchitektur in Richtung einer perfekten Darstellung der Natur ein nicht erstrebenswertes Paradoxon darstellt und sowohl Hannah Jarvis, als auch Thomasina lehnen einen solchen Trugschluss ab: die eine, um die erhabene Geometrie des Italienischen Gartens trauernd, die andere, das Pittoreske als Heilmittel gegen einen falschen Naturalismus preisend.

Beiden ist gemein, dass sie jeweils den eigenen, bevorzugten Stil als ideale Repräsentation einer natürlichen Weltordnung betrachten.¹⁶⁴

5.3 Noakes Dampfmaschine und Sadi Carnot

Die Gerätschaft, die Richard Noakes in „Arcadia“ benutzt, um die Umgestaltung des Croomschen Anwesens schneller voranzutreiben und die Lady Croom mit ihren regelmäßigen, dumpfen Schlägen beinahe zur Verzweiflung treibt, ist eine Newcomen Dampfmaschine, benannt nach ihrem Erfinder, Thomas Newcomen.

Diese Maschine, die 1712 zum ersten Mal konstruiert wurde, wandelt die Wärmeenergie, die in Dampf enthalten ist, mittels eines Kolbens in mechanische Arbeit um.¹⁶⁵

Das Problem bei der Newcomen Dampfmaschine war allerdings, dass für den Betrieb des Geräts eine Menge Sprit benötigt wurde – weshalb seine Nutzung relativ teuer war – und dass der Wirkungsgrad bei nur 0,5% lag.¹⁶⁶

1764 wurde die Maschine von James Watt verbessert, indem er den Wirkungsgrad um das dreifache steigerte, weshalb Noakes im Stück auch von seiner „Improved Newcomen Steampump“ spricht.

Erst 1824, also zwölf Jahre nach Thomasinas Entdeckungen, veröffentlichte Sadi Carnot seine „Betrachtungen über die bewegende Kraft des Feuers und die zur Entwicklung dieser

¹⁶³ Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.62. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

¹⁶⁴ Vgl. Ebenda S.62.

¹⁶⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Dampfmaschine>. Letzter Zugriff am 18.10.2011

¹⁶⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Newcomen_steam_engine. Letzter Zugriff am 18.10.2011.

Kraft geeigneten Maschinen“¹⁶⁷, in denen er sich eingehend mit der Wirkungsweise von Dampfmaschinen auseinandersetzte und damit den Grundstein für Rudolf Clausius Entdeckung der Entropie und des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik legte.

Der zweite Hauptsatz besagt, dass – obwohl die Energie in einem abgeschlossenen System konstant bleibt – die thermische Energie nicht in beliebigem Maße in andere Energiearten umsetzbar ist.¹⁶⁸

Es ist also zwar immer dasselbe Maß an Energie vorhanden, allerdings kann sie nicht immer genutzt werden, da sie sich als gleichförmige, abgeschwächte Version ihrer selbst im System verteilt und nicht wiederhergestellt werden kann.

Thomasina, das junge Genie, erkennt und versteht dieses Konzept – 38 Jahre vor seiner Entdeckung durch Clausius – anhand ihrer eigenen theoretischen Überlegungen und erklärt Noakes in Szene Sieben, dass seine Dampfmaschine niemals sich selber antreiben können wird¹⁶⁹:

„Thomasina: [...] It concerns your heat engine. Improve it as you will, you can never get out of it what you put in. It repays eleven pence in the shilling at the most. The penny is for this author's thoughts.[...]

Noakes (*baffled again*): Thank you, my lady.“¹⁷⁰

Derek B. Alwes assoziiert in seinem Essay „Oh, Phooey to death!“¹⁷¹ das regelmäßige Stampfen und Klopfen der Dampfmaschine, das im Stück als akustische Untermalung gegen Ende fast permanent zu hören ist, mit der (ebenfalls kreativen) Energie der Sexualität, die sich ebenfalls durch große Teile des Stücks zieht, wenn er behauptet: „The other creative form of energy central to the play is ‚sexual energy‘. [...] The ‚regular thump‘ of the steam engine sustains the motif, combining as it does the two creative energies of scientific invention and sexuality.“

¹⁶⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Nicolas_L%C3%A9onard_Sadi_Carnot. Letzter Zugriff am 18.10.2011.

¹⁶⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Thermodynamik#Zweiter_Hauptsatz.

¹⁶⁹ Vgl. Edwards, Paul: Science in *Hapgood* and *Arcadia*. S.180. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184.

¹⁷⁰ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.115.

¹⁷¹ Boethian consolation in Tom Stoppard's *Arcadia*. In: Papers on Language and Literature. Edwardsville: Fall 2000. Vol 36:Iss.4. S.392-405.

6. Septimus Hodge und Thomasina Coverly

Septimus Hodge ist der mittzwanzigjährige Tutor der Familie Croom - laut Hannah „not quite a guest but rather more than a servant“¹⁷² – der auf Croom Court wohnt und die Tochter der Crooms, Thomasina Coverly, unterrichtet. Thomasina Coverly, erst dreizehn-, später sechzehnjährig und extrem intelligent, macht einerseits die bedeutendsten mathematischen Entdeckungen ihrer Zeit, andererseits befindet sie sich wie alle Teenager in einer Zeit des emotionalen Aufruhrs. Die beiden sind mit 28 (Septimus) und 16 (Thomasina) Konfigurationen definitiv die Hauptfiguren der Szenen der Vergangenheit. Es muss außerdem hinzugefügt werden, dass sowohl am Ende der dritten Szene, als auch am Anfang der sechsten sowie der siebten Szene, die Zeit, in der Septimus nicht Teil einer Konfiguration ist, als minimal zu bezeichnen ist: am Ende von Szene Drei richtet Captain Brice noch zwei Sätze an Chater, dann verlässt er den Raum, nur Momente später gefolgt von Chater selbst. Am Anfang von Szene Sechs betritt Jellaby, der Butler, den Raum, um die Gartentür aufzumachen und Septimus hineinzulassen. Am Anfang von Szene Sieben sind es Thomasina und Augustus, die sich die erste Konfiguration teilen, – jedoch auch nur für einen Dialog von drei Zeilen – bevor Septimus zu ihnen stößt. Beide, sowohl Septimus, als auch Thomasina, sind auf ihre Weise praktisch der Dreh- und Angelpunkt des Stücks. Thomasinas Leben, ihre mathematischen Recherchen, ihre Liebe zu Septimus und ihr Tod im Feuer in der Nacht vor ihrem siebzehnten Geburtstag sind der emotionale Antrieb des Stücks. Septimus wiederum ist für die Figuren der Gegenwart von zentraler Bedeutung, denn er ist sowohl für Hannah als auch für Bernard die Ursache für deren Recherchen, auch wenn dies den beiden nicht bewusst ist: er ist einerseits Hannahs Einsiedler, was sie aber erst im Laufe des Stücks erfährt, andererseits ist er die Person, die Bernard für Lord Byron hält: die Briefe, die in der Ausgabe von Chaters Buch enthalten sind, waren für ihn; er wurde zum Duell im Morgengrauen herausgefordert und er war derjenige, dessen vernichtende Rezension der „Couch of Eros“ in der Piccadilly Review erschien.

¹⁷² Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.32.

6.1 Septimus Hodge und die Klassik, Thomasina Coverly und die Romantik

Septimus Hodge wird zu Beginn des Stücks, so wie Hannah Jarvis auch, als klassisch-rationale Figur dargestellt. In Szene Eins, die eine Unterrichtsstunde zwischen Septimus und Thomasina wiedergibt, definiert er den Begriff „carnal embrace“ mit reiner Logik und in einer trockenen Art und Weise, ohne die Erwähnung von Emotionen oder Sinnlichkeit – in der gleichen Manier wie er im selben Atemzug auch Fermats letztes Theorem erklärt:

Carnal embrace is sexual congress, which is the insertion of the male genital organ into the female genital organ for purposes of procreation and pleasure. Fermat's theorem, by contrast, asserts that when x, y and z are the whole numbers each raised to power of n , the sum of the first two can never equal the third when n is greater than 2.¹⁷³

Auch Mr. Chater's Herausforderung zum Duell begegnet er mit kühler Gelassenheit, indem er Chater ausrichten lässt, dass es seine Pflicht sei, Thomasina bis zu einer gewissen Uhrzeit zu unterrichten – erst danach könne er ihn im Waffenraum zum Duell treffen. Septimus Universum ist ein geordnetes, in dem alles seine Zeit und seinen Ort hat. Auch seine eigene Verliebtheit in Lady Croom macht ihn nicht zu einem Romantiker. Von der Heftigkeit seiner Gefühle erfährt der Zuschauer nur durch Septimus Abneigung gegenüber Count Zelinsky, den Lady Croom zu ihrem neuen Bettgefährten gewählt hat. Am Abend vor seinem vermeintlichen Tod durch das Duell mit Chater und Brice gesteht er ihr seine Liebe nicht in einer feurigen Rede – das wäre unangebracht – sondern begnügt sich damit, ihr einen Brief in seinem Zimmer zu hinterlassen, „a love letter from beyond the grave [...] full of [...] the most insolent familiarities regarding several parts of my body“¹⁷⁴, wie Lady Croom es später formuliert.

Von Liebe hält Septimus anfangs allerdings generell nicht sehr viel, von Sex dagegen umso mehr. („Thomasina: Is it the same as love? Septimus: Oh, no. It's much nicer than that.“¹⁷⁵). So wie Hannah Jarvis wird es auch Septimus am Ende ergehen: der Klassizismus, dem er sich verschrieben hat, erweist sich als unzureichend für seine Gefühlswelt – vor allem im Bezug auf seine Liebe zu Thomasina – und wird von Septimus (unabsichtlich) zugunsten einer Hinwendung zur Romantik aufgegeben.

¹⁷³ Ebenda S.4.

¹⁷⁴ Ebenda S.91f.

¹⁷⁵ Ebenda S.5.

Thomasina Coverlys Erziehung beinhaltet dank Septimus' eigenem Studium am Trinity College und seiner klassischen Auffassung vom Leben eben genau jene Fächer und Lehrmeinungen, die heutzutage als „klassisch“ definiert werden können. Sie ist mit Newtons Gesetzen und Algebra ebenso vertraut wie mit Shakespeares Versen über Kleopatra, lernt unter Septimus' Aufsicht gewöhnliche Gleichungen zu lösen und spricht fließend Französisch.

Allerdings zeigen sich bei Thomasina schon mit dreizehn Jahren die ersten Anzeichen ihres Genies und ihrer Unzufriedenheit mit Septimus Weltbild. Die Klassik ist ihr nicht genug; mit den gewöhnlichen Gleichungen könne sogar Gott selbst wenn überhaupt nur einen Kasten entwerfen und dass er „Newtonian“ sei, glaubt sie ebensowenig.¹⁷⁶

Abgesehen von ihrer Ablehnung der „gewöhnlichen“ Mathematik zeigt sich ihre romantische Seite auch in ihren Gefühlen: in Szene Sieben, „she has worked herself up to a silly crush on Lord Byron“¹⁷⁷, erklärt Thomasina ihrer Mutter, Lady Croom, sie wolle Lord Byron eines Tages heiraten und sagt zu Septimus, Lord Byron sei – wie der Held seines Buches, Childe Harold's Pilgrimage, – der poetischste, tapferste, rührendste und bestaussehendste aller Männer.

Gleichzeitig ist sie auch in Septimus verliebt, dem sie gegen einen Kuss in der Eremitenhütte das Versprechen abgerungen hat, ihr das Walzertanzen beizubringen, der sie während ihres Tanzes wieder küsst und mit dem sie in den letzten paar Momenten des Stücks über die Bühne walzt.

6.2 Exkurs: eine Überblicksgeschichte der für dieses Kapitel relevanten Physik

Bevor Newton mit dem allgemeinen Gravitationsgesetz und mit seinen Bewegungsgesetzen die Physik revolutionierte, herrschten nach damaligem Wissensstand andere Naturgesetze, deren grundlegendes Problem darin bestand, dass sie – um mathematisch erklärbar zu sein – extrem kompliziert zu berechnen waren.

1543 hatte Nikolaus Kopernikus sein Buch „Über die Umdrehungen der Himmelskörper“

¹⁷⁶ Ebenda S.49; 6.

¹⁷⁷ Guaspari, David: Stoppard's Arcadia. S.231. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Herbst 1996. Vol. 54; Ausgabe 2. S.222-238

veröffentlicht, in dem er die Sonne in den Mittelpunkt des Universums stellte – was die Geburt des heliozentrischen Weltbildes markierte. Noch im Jahr 1600 wurde ein Vertreter dieses Weltbildes von der Kirche als Ketzer zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt und verbrannt. Etwa fünfzig Jahre nach Kopernikus Buch publizierte Galilei sein Fallgesetz und wurde dafür von der Universität Pisa entlassen. Etwa zur gleichen Zeit entdeckte Johannes Kepler, dass sich die Planeten in Ellipsen und nicht – wie bisher angenommen – in Kreisbahnen um die Sonne bewegen und stellte die drei Keplerschen Gesetze für Planetenbewegungen auf, auf denen – in Verbindung mit Galileis Fallgesetz – Newton später seine Gravitations- und Bewegungssätze aufbauen sollte.¹⁷⁸

6.2.1 Fermats Letzter Satz

Pierre de Fermat (1601-1665) war ein französischer Jurist und Hobby-Mathematiker. Berühmt wurde er vor allem durch eine mathematische Behauptung, oder Theorem, die die Wissenschaftler bis zum Jahr 1995 vor ein Rätsel stellte, von dem fast 350 Jahre lang angenommen wurde, dass es niemand lösen könne.

Fermat notierte sich an den Rand seiner Ausgabe der „Arithmetica“ von Diophantos – einem Standardwerk für damalige Mathematiker – folgenden (im Original lateinischen) Satz:

Es ist nicht möglich, einen Kubus in zwei Kuben, oder ein Biquadrat in zwei Biquadrate und allgemein eine Potenz, höher als die zweite, in zwei Potenzen mit demselben Exponenten zu zerlegen. [...] Ich habe hierfür einen wahrhaft wunderbaren Beweis, doch ist der Rand hier zu schmal, um ihn zu fassen.¹⁷⁹

Anders ausgedrückt heißt dies, dass es für den Satz „ $x^n + y^n = z^n$ “ keine ganzzahligen natürlichen Zahlen für n gibt, die größer sind als 2. So kann man, wenn man für n die Zahl 2 einsetzt, z.B. mit 3 für x , 4 für y und 5 für z folgende richtige Gleichung aufstellen: $3^2 + 4^2 = 5^2$ ($9 + 16 = 25$). Sobald man aber statt 2 für n eine 3 oder eine noch höhere Zahl einfügt, lassen sich keine Zahlenbeispiele mehr finden, deren Lösung stimmt. So lautete Fermats Theorem und belegt wurde es, wie eben erwähnt, erst 1995 (zwei Jahre nach der

¹⁷⁸ Vgl. Schaller, Thomas: Die berühmtesten Formeln der Welt ... und wie man sie versteht. München: dtv, 2010. S.11-33.

¹⁷⁹ Singh, Simon: Fermats Letzter Satz. Die abenteuerliche Geschichte eines mathematischen Rätsels. München: Hanser, 1998. S.87.

Uraufführung von „Arcadia“) von Andrew Wiles und dies gelang ihm nur durch den Einsatz neuester mathematischer Entdeckungen und Theorien, die wiederum auf anderen revolutionären Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts aufbauten. Daraus lässt sich schließen, dass Wiles Beweis keinesfalls derselbe sein konnte, von dem Fermat behauptete, ihn entdeckt zu haben.

Zwischen 1637 und 1995 gab es immer wieder Wissenschaftler, die vermuteten, Fermat hätte nie eine Lösung gefunden und die Randnotiz in seiner Arithmetica sei nur ein Scherz gewesen. Dafür spräche, dass die damaligen mathematischen Formeln und Thesen relativ überschaubar und – im Vergleich mit dem heutigen Wissensstand – sehr einfach und unkompliziert zu berechnen waren, was die Frage aufwirft, wieso niemand in über 350 Jahren imstande war, Fermats ursprünglichen Gedankengang nachzuvollziehen.

Was dagegen spricht, ist vor allem die Tatsache, dass Fermat kein Wissenschaftler im öffentlichen Dienst (oder sogar an einer Universität) war und mathematische Rätsel und Fragestellungen im Allgemeinen nur für sich selber zu lösen versuchte. Viele seiner Notizen waren nur halbfertig, denn er hatte die Angewohnheit, seine Gleichungen und Niederschriften abubrechen, wenn er die weiteren Schritte im Kopf vorausberechnen konnte. Seine Randbemerkung ohne ergänzende Ausführung war also für seine Verhältnisse nichts Ungewöhnliches.¹⁸⁰

6.2.2 Newtons Bewegungsgesetze

In seiner 1687 veröffentlichten „Philosophiae Naturalis Principia Mathematica“ definierte und beschrieb Isaac Newton (1643 – 1727) seine drei Bewegungsgesetze:

„Gesetz Nr.1: ‚Jeder Körper verharrt in seinem Zustand des Ruhens oder des gleichmäßig geradlinig sich vorwärts Bewegens, außer insofern er von eingepägten Kräften gezwungen wird, seinen Zustand zu verändern.‘ [...]

Gesetz Nr.2: ‚Eine Veränderung einer Bewegung ist proportional zu der eingepägten Bewegungskraft und erfolgt entlang der Geraden, entlang welcher diese Kraft eingepägt wird.‘ [...]

Gesetz Nr.3: ‚Zu einer Einwirkung gibt es immer eine gleich große entgegengesetzte Rückwirkung; mit anderen Worten, die gegenseitigen

¹⁸⁰ Vgl. Singh, Simon: Fermats Letzter Satz. Die abenteuerliche Geschichte eines mathematischen Rätsels. München: Hanser, 1998.

Einwirkungen zweier Körper aufeinander sind immer gleich groß und streben immer in entgegengesetzte Richtungen.“¹⁸¹

Newton entdeckte im Laufe seiner Überlegungen zur Gravitation nicht nur zwei neue Arten der Mathematik, die Integral- und Differentialrechnung; durch seine Gesetze konnte er die Umlaufzeiten, Radien, Massen, Dichten und Entfernungen der Planeten errechnen, die Veränderung der Achse der Erde, deren Form und die Bahnen der Kometen, die alle Jahrzehnte wiederkehrten. Darüber hinaus fand Newton eine Erklärung für die Gezeiten.¹⁸² Er begann seine Bewegungsgesetze an einem breiten Spektrum von Anwendungsgebieten auszutesten und schaffte es erfolgreich, damit Berechnungen für Phänomene wie Kollisionen, Pendelbewegungen, Luftreibung, Hydrostatik oder die Ausbreitung von Wellen durchzuführen. Die Physik (oder „Naturphilosophie“), die sich vor seiner Zeit noch als ungegliedert und zusammenhanglos präsentiert hatte, formte sich plötzlich zu einem organisierten, logischen und widerspruchsfreien Ganzen.¹⁸³ „Diese Elemente griffen in einander und drehten sich zusammen wie die Teile einer Maschine, das Werk eines genialen Mechanikers, wie eine komplizierte Uhr [...]“¹⁸⁴ Die Gravitationstheorie ermöglichte es Wissenschaftlern, die genaue Form der Erde zu bestimmen (flacher an den Polen, breiter am Äquator), das genaue Datum für die Rückkehr des Halleyschen Kometen vorherzusagen und durch Auffälligkeiten in Uranus Umlaufbahn die Existenz eines weiteren Planeten im Sonnensystem zu berechnen, der nach seiner Sichtung – der Tradition griechischer Namen folgend – Neptun getauft wurde.¹⁸⁵

6.2.3 Der Laplacesche Dämon

Pierre-Simon Laplace, 1749 in Frankreich geboren, war Astronom, Physiker und Mathematiker. In seinem 1814 erschienenen „Essai philosophique sur des probabilités“ führte er ein Gedankenexperiment ein, das seitdem als „Laplacescher Dämon“ bekannt

¹⁸¹ Gleick, James: Isaac Newton. Die Geburt des modernen Denkens. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2004. S.137.

¹⁸² Vgl. Ebenda S.142ff.

¹⁸³ Vgl. Maury, Jean-Pierre: Newton. Understanding the Cosmos. London: Thames & Hudson, 1992. S.74.

¹⁸⁴ Gleick, James: Isaac Newton. Die Geburt des modernen Denkens. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2004. S.144.

¹⁸⁵ Vgl. Maury, Jean-Pierre: Newton. Understanding the Cosmos. London: Thames & Hudson, 1992. S.83;108.

ist.¹⁸⁶ Laplace behauptete, in einem Universum, das von Newtons Gesetzen dominiert werde, könne jeder Moment als kausal ableitbar vom vorherigen und als Ursache für jeden nachfolgenden Moment betrachtet werden. Ein Dämon, bzw. eine Intelligenz (une intelligence¹⁸⁷), die also den Anfangszustand („das heißt die Positionen, Massen, Geschwindigkeiten und Bewegungsrichtungen aller seiner Partikel“¹⁸⁸) kenne, könne jeden Zustand des Universums zu jedem beliebigen Zeitpunkt berechnen. Somit wäre alle Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dem Determinismus unterworfen.¹⁸⁹

Diese Auffassung wurde später durch mathematische Thesen wie etwa Einsteins Relativitätstheorie oder Heisenbergs Unschärferrelation widerlegt.¹⁹⁰

6.2.4 Jean Baptiste Fourier und Sadi Carnot

Bis etwa 1800 war die Wärmelehre noch eine sehr unexakte Wissenschaft, zumal schon eine Definition des Begriffs an mangelnden Erkenntnissen scheiterte, etwa wie Wärme entstand oder wie sie übertragen wurde. Die französischen Wissenschaftler Jean Baptiste Fourier (1768-1830) und Sadi Carnot (1796-1832) waren unter den ersten, die sich darum bemühten, zu verstehen, in welcher Relation Wärme und Arbeit zueinander stehen. Fourier beschrieb in einem theoretischen Experiment, wie stark, schnell und auf welche Weise ein Festkörper abkühlt und dabei seine Wärme an die Umgebung abgibt und wurde für seine Erkenntnisse 1811 mit dem Preis der „academie des sciences“ gewürdigt. Seine These stellt insofern einen Widerspruch zu Newton dar, da der Vorgang des Wärmeaustauschs natürlich nicht rückgängig gemacht werden kann. Der Essay propagierte somit die erste Theorie, die einen irreversiblen Prozess beschrieb.¹⁹¹

Sadi Carnot hingegen veröffentlichte im Jahr 1824 seine Schrift¹⁹², in welcher er „mit seiner theoretischen Betrachtung der Dampfmaschine (Carnot-Prozess) einen neuen Zweig der Wissenschaft, die Thermodynamik, [begründete]“.¹⁹³

¹⁸⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre-Simon_Laplace. Letzter Zugriff am 27.10.2011.

¹⁸⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre-Simon_Laplace. Letzter Zugriff am 27.10.2011.

¹⁸⁸ Popper, Karl. Das offene Universum. Aus dem Postskript zur Logik der Forschung II. Tübingen: J.C.B. Mohr, 2001. S.32.

¹⁸⁹ Vgl. Ebenda S.32f.

¹⁹⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Laplacescher_D%C3%A4mon. Letzter Zugriff am 23.10.11.

¹⁹¹ Vgl. Opitz, Bernhard: Der intrazelluläre Kreislauf: Seine biothermodynamischen Voraussetzungen und möglichen metabolischen Steuerungen. Norderstedt: Books On Demand, 2009. S.126ff.

¹⁹² „Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance“

¹⁹³ http://de.wikipedia.org/wiki/Nicolas_L%C3%A9onard_Sadi_Carnot. Letzter Zugriff am 02.11.2011.

Im Laufe seiner Überlegungen stieß er auf die Erkenntnis, dass die einzige Möglichkeit, die gesamte zugeführte Wärme in Arbeit umzuwandeln, darin besteht, eine Dampfmaschine zu bauen, die völlig verlustfrei arbeitet, indem im System nach einem Zyklus wieder gleich viel Wärme wie am Anfang zu Verfügung steht, ohne dass von außen neue Energie (Wärme) zugeführt werden muss. Auf diese Weise würde in der Maschine ein reversibler (umkehrbarer) Prozess stattfinden und die Dampfmaschine hätte einen Wirkungsgrad von 1 (100%).

In der Realität kann ein solcher Zyklus jedoch nie geschaffen werden, da durch physikalische Vorgänge – wie etwa Reibung – immer Energie verloren geht, was zum Beispiel die Unmöglichkeit begründet, ein Perpetuum Mobile entwerfen zu können oder eine Maschine, die sich bis in alle Ewigkeit selber antreibt.¹⁹⁴

Diese Einsicht von Carnot wurde von Rudolf Clausius weiterentwickelt und 1850 als „Zweiter Hauptsatz der Wärmelehre“ veröffentlicht: „Es gibt keine Zustandsänderung, deren einziges Ergebnis die Übertragung von Wärme von einem Körper niedriger auf einen Körper höherer Temperatur ist.“ Clausius lieferte zu dieser Aussage eine Formel, deren Ergebnis er den Kunstnamen „Entropie“ gab und auf Grund derer er das Axiom, das heute – gemeinsam mit anderen Aussagen – als der „Zweite Hauptsatz der Thermodynamik“ bekannt ist, schlussfolgerte:¹⁹⁵

„In einem abgeschlossenen System nimmt die Entropie beständig zu.“¹⁹⁶

Sein Begriff der Entropie war allerdings relativ schwammig definiert und wurde nach kurzer Zeit von anderen Wissenschaftlern genauer untersucht und verbessert. Außerdem wurden dem ersten Grundsatz noch weitere, daraus ableitbare Nebensätze hinzugefügt.¹⁹⁷

6.2.5 Entropie und Wärmetod

Erst um 1850 hatte sich das Wissen durchgesetzt, dass Wärme eine Form von Energie war. Als Ludwig Boltzmann (1844-1906) sich 1872 die Frage stellte, wieso er bei Blütenpollen unter dem Mikroskop Zuckungen zu erkennen waren, besann er sich auf die Atomtheorie

¹⁹⁴ Vgl. Smorodinskji, Jakov A.: Was ist Temperatur? Begriff, Geschichte, Labor und Kosmos. Thun: Harri Deutsch, 2000. S.23-37.

¹⁹⁵ Schaller, Thomas: Die berühmtesten Formeln der Welt ... und wie man sie versteht. München: dtv, 2010. S.96f.

¹⁹⁶ Vgl. Ebenda S.97.

¹⁹⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Thermodynamik#Zweiter_Hauptsatz. Letzter Zugriff am 03.11.2011.

der alten Griechen, wonach alle Materie aus kleinsten, unsichtbaren und unteilbaren (griechisch: „atomos“) Teilchen bestehe und stellte eine These auf, nach der die Bewegung der Atome Wärme und somit Energie erzeugt. Im Verlauf dieser Forschungen über Atome und Thermodynamik gelang ihm auch eine Weiterentwicklung dessen, was damals schon durch den Begriff der „Entropie“ bekannt war¹⁹⁸:

Die Entropie ist „eine konstruierte Größe, ein gedankliches Modell, das dazu dient, Eigenschaften von Systemen zu beschreiben“.¹⁹⁹ Die Entropie in einem System kann hoch oder niedrig sein, je nach dem, wie unordentlich (d.h. die Entropie ist hoch) oder ordentlich (d.h. die Entropie ist niedrig) der Zustand eines Systems ist und wird in der heutigen Zeit oft als das Gegenteil von Information bewertet. In der Natur heißt das vor allem, dass Zustände mit niedriger Entropie normalerweise nicht vorkommen, und wenn doch, meistens nur durch Einwirkung von außerhalb des Systems – also durch Energie, die von außen zugeführt wird. Dies waren die von Boltzmann erweiterten und genauer ausformulierten Grundeigenschaften der Entropie.

Es muss hinzugefügt werden, dass beim Prinzip der Entropie noch ein weiteres fundamentales Gesetz der Physik zum Tragen kommt, nämlich die Tatsache, dass zwischen einem warmen und einem kalten Gegenstand, die miteinander in Berührung kommen, so lange ein Wärmeaustausch (vom wärmeren auf den kälteren Körper) stattfindet, bis die Temperatur der beiden ausgeglichen ist. Dieses Gesetz gilt nicht nur für alltägliche Gegenstände, sondern ebenso für alle Systeme mit unterschiedlicher Temperatur, die sich auf irgendeine Art und Weise berühren.²⁰⁰

Und nun kommt das Besondere: Dieser Vorgang ist offenbar zeitlich gerichtet. Dies macht die essenzielle Bedeutung des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik aus: Als einziges Grundgesetz der gesamten Physik ist es gegenüber dem Ablauf der Zeit nicht symmetrisch. Alle anderen Erkenntnisse und Formeln der Naturwissenschaft, wirklich alle, würden in gleicher Weise gelten, ließe die Zeit rückwärts ab.²⁰¹

Dies ist der wichtigste Punkt in Bezug auf die Entropie: der Wärmeaustausch wird

¹⁹⁸ Vgl. Schaller, Thomas: Die berühmtesten Formeln der Welt ... und wie man sie versteht. München: dtv, 2010. S.88-99.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda S.94.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda S.98.

²⁰¹ Ebenda S.98.

fortschreiten, bis das ganze Universum auf eine gleichförmige Temperatur abgekühlt sein wird. Und wenn man – wie es üblich ist – das Weltall als ein abgeschlossenes System betrachtet, in das von außen keine Energie zugeführt werden kann, da es kein Außen gibt, würde dies bedeuten, dass das Universum aufhören würde zu existieren.

6.3 Septimus, Thomasina und die Naturwissenschaften

6.3.1 Fermats Letzter Satz

„Arcadia“ eröffnet mit einer Unterrichtsstunde im Studierzimmer von Croom Court, in dem Septimus und Thomasina ihrer jeweiligen Aufgabe nachgehen. Septimus, der den Auftrag von seinem Bruder bekommen hat, eine Rezension über Mr. Chaters Gedichtband zu verfassen, ist mit dessen Lektüre beschäftigt, während Thomasina auf Septimus Anweisung hin versucht, Fermats Letzten Satz zu lösen. Allerdings sind die beiden wenig erfolgreich: Thomasina interessiert sich mehr für die Frage, was genau der Begriff „carnal embrace“²⁰² bedeutet und bringt ihren Tutor damit einigermaßen aus dem Konzept. Septimus versucht, sie von dem prekären Thema und seiner augenscheinlichen Notlüge, „carnal embrace“ sei die Umarmung eines Stückes Rinderfleisch, abzulenken, indem er das Gespräch wieder auf Fermat bringt:

Septimus: [...] I thought you were finding a proof for Fermat's last theorem.

Thomasina: It is very difficult, Septimus. You will have to show me how.

Septimus: If I knew how, there would be no need to ask *you*. Fermat's last theorem has kept people busy for a hundred and fifty years, and I hoped it would keep *you* busy long enough for me to read Mr. Chater's poem [...].²⁰³

Septimus Bemühungen bleiben jedoch erfolglos, denn nur wenige Augenblicke später kommt das Thema Sexualität wieder zur Sprache und trotz mehrerer Versuche seinerseits und einer Erklärung des Theorems, kombiniert mit der richtigen Bedeutung von „carnal embrace“, kann er Thomasina nicht dafür interessieren.

Als er ihr allerdings von Fermats Notiz in seiner Ausgabe der Arithmetica erzählt, wird Thomasina hellhörig:

²⁰² Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.2.

²⁰³ Ebenda S.2.

Thomasina: Oh! I see now! The answer is perfectly obvious.

Septimus: This time you may have overreached yourself.

[...]

Thomasina: There is no proof, Septimus. The thing that is perfectly obvious is that the note in the margin was a joke to make you all mad.²⁰⁴

Mit dieser Aussage akzeptiert sie die Möglichkeit, dass das menschliche Streben nach Erklärungen ohne Erfolg und ohne Ende sein könnte und dass es Strukturen geben kann, die der Mensch zwar selber erfindet, die er aber niemals auflösen kann. Der Mensch, der Dingen gerne einen Sinn einschreiben möchte, kann sich damit nicht abfinden, was auch der Grund für den jahrhundertelangen Versuch ist, das Theorem schlussendlich doch noch zu beweisen.²⁰⁵

6.3.2 Newtons Gesetze

Thomasina beginnt sich im Stück bereits in der ersten Szene mit Newtons Gesetzen zu beschäftigen, als der Butler Jellaby ihr mitteilt, es gebe zum Nachtschisch Reispudding. Diese Information führt Thomasina zu folgendem Gedankenexperiment:

When you stir your rice pudding, Septimus, the spoonful of jam spreads itself round making red trails [...]. But if you stir backward, the jam will not come together again. Indeed, the pudding does not notice and continues to turn pink just as before. Do you think this is odd?²⁰⁶

Der Grund für ihr Erstaunen liegt darin, dass zu diesem Zeitpunkt (1809) die Theorie der Entropie, die in die Physik erst den Begriff der Zeit einführte, noch nicht von Rudolf Clausius aufgestellt worden war. Nach dem Erkenntnisstand dieser Epoche, isoliert betrachtet, könnten Gesetze, rückwärts angewandt, auch rückwärtige Abläufe verursachen. Die Marmelade in Thomasina's Pudding sollte sich sozusagen wieder zusammenfügen lassen können, durch eine der vorherigen entgegengesetzte Bewegung mit dem Löffel. Die Tatsache, dass dies niemals geschieht, erregt Thomasinas Aufmerksamkeit und Misstrauen, während Septimus, der ältere, erfahrenere und vermutlich ein wenig abgestumpftere der beiden, sich mit dem Phänomen bereits abgefunden hat und zwar

²⁰⁴ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.8.

²⁰⁵ Vgl. Antor, Heinz: The Arts, the Sciences, and the Making of Meaning: Tom Stoppard's Arcadia as a Post-Structuralist Play. S.337. In: Anglia 116 (1998). S.326-354.

²⁰⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.6.

erklärt, dafür müsse die Zeit rückwärts laufen, aber nicht dieselben logischen Schlüsse daraus zieht wie Carnot 15 Jahre später.

Dieser kurze Dialog verleitet Thomasina zu der an Septimus gewandten Frage, ob Gott Newtonianer sei und, einer plötzlichen Eingebung folgend, fragt sie ihren Tutor, ob sie die erste sei, die an folgendes gedacht hätte. Bevor sie ihm allerdings erklären kann, worum es sich bei ihrem Geistesblitz handelt, glaubt Septimus schon zu wissen, dass sie sich auf die vermeintliche Unvereinbarkeit von freiem Willen, Gottes Willen oder Sünde und Newtons Bewegungsgesetzen bezieht. Damit liegt er allerdings falsch, denn Thomasina greift in ihren Überlegungen jenes Thema auf, das später als der Laplacesche Dämon bekannt wurde:

Thomasina: If you could stop every atom in its position and direction, and if your mind could comprehend all the actions thus suspended, then if you were really, *really* good at algebra you could write the formula for all the future; and although nobody can be so clever as to do it, the formula must exist just as if one could.²⁰⁷

Und Septimus sieht sich gezwungen zuzugeben („with an effort“²⁰⁸), dass Thomasina vermutlich wirklich die erste Person ist, die sich darüber Gedanken gemacht hat. Er versucht aber trotzdem, seine Schülerin von diesem Thema abzubringen, indem er ihren Verstand wieder in Richtung Fermat lenkt.

Durch den Auftritt von Mr. Chater, Mr. Noakes, Captain Brice und Lady Croom findet die Unterrichtsstunde, ebenso wie Septimus und Thomasinas Unterhaltung allerdings ein abruptes Ende und wird erst in Szene Drei wieder aufgegriffen.

6.3.3 Die Neue Geometrie der Irregulären Formen

1809 beschäftigt sich Thomasina mit dem Problem, dass die damals aktuellen Naturwissenschaften für sie als nicht ausreichend für eine Beschreibung der natürlichen Welt verstanden werden kann und beginnt nun – nach ihren Überlegungen zu Entropie und Determinismus – sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wieso die auch heute noch angewandte Euklidische Geometrie, mit der man einfache Formen in der Ebene und im

²⁰⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.7.

²⁰⁸ Ebenda S.7.

dreidimensionalen Raum berechnen kann²⁰⁹, unzureichend ist, um sogar so simple natürliche Dinge wie etwa das Blatt eines Baumes in einer Formel darzustellen.

Thomasina: [...] Each week I plot your equations dot for dot, xs against ys in all manner of algebraical relation, and every week they draw themselves as commonplace geometry, as if the world of forms were nothing but arcs and angles. [...] [W]hy do your equations only describe the shapes of manufacture? [...] Armed thus, God could only make a cabinet. [...] We will start with something simple. (She picks up an apple leaf.) I will plot this leaf and deduce its equation.²¹⁰

Drei Jahre später, 1812, ist Thomasina mit ihren Gleichungen sehr viel weiter gekommen. Sie hat eine Methode entwickelt, bei der nicht – wie in der Euklidischen Geometrie – für x und y ein je anderer Wert eingesetzt wird, sondern eine „New Geometry of Irregular Forms“²¹¹, bei der in der Gleichung für x ein Wert bestimmt wird und das Ergebnis (y) dann wieder als Anfangswert (x) für die nächste Gleichung dient. Thomasina nennt dies die „Kaninchen-Gleichung“, denn „it eats its own progeny“²¹². Unglücklicherweise aber stirbt Thomasina in dem Feuer, das im Haus ausbricht, ohne ihre Überlegungen zur neuen Methode zu Papier zu bringen und ohne sie Septimus zuvor erklärt zu haben.

6.3.4 Determinismus und Entropie

Septimus: [...] [w]e must stir our way onward mixing as we go, disorder out of disorder into disorder until pink is complete, unchanging and unchangeable, and we are done with it forever. This is known as free will or self-determination. (He picks up the tortoise and moves it a few inches as though it had strayed, on top of some loose papers, and admonishes it.) Sit!²¹³

Was Septimus mit dieser Feststellung, die auf die Existenz der gesamten Menschheit anwendbar ist, auszudrücken scheint, ist, dass sich seiner Meinung nach in der Unordnung der freie Wille des Menschen bestätigt und dass dieser zwar sein ganzes Leben lang darum ringt und permanent Chaos erschafft, dass er aber gleichzeitig die Möglichkeit hat, die aufgezwungene Ordnung nach seiner Vorstellung zu ändern. Diese Einstellung wird im

²⁰⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Euklidische_Geometrie. Letzter Zugriff am 07.11.2011

²¹⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.49.

²¹¹ Ebenda S.56.

²¹² Ebenda S.103.

²¹³ Ebenda S.6.

selben Moment von Septimus ironischerweise in Frage gestellt, wenn er seine Schildkröte, die ein wenig auf dem Tisch herumgewandert ist, in ihre Rolle als Briefbeschwerer zurückzwingt.

Szene Drei gibt – ebenso wie Szene Eins – eine Unterrichtsstunde zwischen Thomasina und Septimus im Jahr 1809 wieder. Diesmal ist der Gegenstand, mit dem sich die beiden beschäftigen, allerdings nicht Mathematik, sondern Latein. Septimus hat Thomasina die Übersetzung eines lateinischen Texts ins Englische aufgetragen und als diese erfährt, dass es sich bei der beschriebenen Person um Kleopatra handelt, kommt ihr die von Cäsar zerstörte Bibliothek von Alexandria in den Sinn. Sie klagt Septimus ihr Leid über all die zerstörten Bücher und Stücke und fragt ihn, wie man überhaupt schlafen könne vor Trauer. Die Antwort, die sie von Septimus in Form einer Ansprache erhält, nennt Derek B. Alwes in seinem Essay eine „passage that represents the consolatory heart of the play, by adopting as large a perspective of history as the timebound human condition permits“²¹⁴:

Septimus: By counting our stock. Seven plays from Aeschylus, seven from Sophocles, nineteen from Euripides, my lady! You should no more grieve for the rest than for a buckle lost from your first shoe, or for your lesson book which will be lost when you are old. We shed as we pick up, like travellers who must carry everything in their arms, and what we let fall will be picked up by those behind. The procession is very long and life is very short. We die on the march. But there is nothing outside the march so nothing can be lost to it. The missing plays of Sophocles will turn up piece by piece, or be written again in another language. [...] Mathematical discoveries glimpsed and lost to view will have their time again.²¹⁵

Für Septimus ist der „Marsch des Lebens“ ein geschlossenes System, in dem, wie vor der Entdeckung der Entropie angenommen, nichts verloren geht und alles auf irgendeine Art und Weise wieder zum Anfang zurückkehren kann.²¹⁶ Deshalb kann er den Verlust der Schriften der Bibliothek von Alexandria verkraften; er glaubt daran, dass sie auf irgendeine Art und Weise wieder zum Vorschein kommen werden.

Abgesehen von der Entropie, die seine Überzeugung widerlegen wird, zu diesem Zeitpunkt

²¹⁴ Alwes, Derek B.: „Oh, Phooey to death!“. Boethian consolation in Tom Stoppard's *Arcadia*. S.395. In: *Papers on Language and Literature*. Edwardsville: Herbst 2000. Vol.36: Iss.4. S.392-404.

²¹⁵ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.50f.

²¹⁶ Vgl. Südkamp, Holger: *Tom Stoppard's Biographical Drama*. Trier: WVT, 2008. S.151.

aber noch nicht bekannt ist, gibt es in der Szene einen weiteren Hinweis darauf, dass Dinge unwiderruflich und vergänglich sein können: den Text selber, den Thomasina versucht zu übersetzen – eine lateinische Ausgabe von Shakespeares „Antonius und Cleopatra“. Sie transferiert die Wörter und Satzstellungen zwar richtig ins Englische, ist aber weit davon entfernt, an die Schönheit von Shakespeares Text heranzukommen. Als Septimus sie ermahnt, etwas mehr Poesie in die Übersetzung einfließen zu lassen, erwidert sie „[h]ow can I if there is none in the Latin?“²¹⁷ und als sie nachfragt, ob der Text von Mr. Chater stamme, antwortet Septimus „[y]our translation is quite like Chater.“²¹⁸

Shakespeares Text kann in dieser Szene, obwohl nicht komplett verloren, sondern nur ins Lateinische übersetzt, eben nicht wieder rekonstruiert werden, auch wenn Thomasina die richtigen Vokabeln kennt. Dies widerspricht Septimus Ansicht, jeder Text, auch solche, die verbrannt wurden, ohne vorher übersetzt worden zu sein, könnten wieder geschrieben werden.²¹⁹

In Szene Sieben, 1812, also drei Jahre nach dieser Unterrichtsstunde, kommt Fouriers Arbeit über die Wärmeausbreitung in festen Körpern zur Sprache, als Thomasina Septimus nach dem Buch fragt, mit dem er sich beschäftigt:

Septimus: A prize essay for the Scientific Academy in Paris. The author deserves your indulgence, my lady, for you are his prophet.

Thomasina: I? What does he write about? The waltz?

Septimus: Yes. He demonstrates the equation of the propagation of heat in a solid body. But in doing so he has discovered heresy – a natural contradiction of Sir Isaac Newton.

Thomasina: Oh! – he contradicts determinism?

Septimus: No! ... Well, perhaps. He shows that the atoms do not go according to Newton.²²⁰

Thomasina vertieft sich in den Artikel, während Septimus sich mit Lady Croom unterhält. Sie versteht nicht nur Fouriers mathematische Formeln, sondern zieht sofort die entsprechenden Schlussfolgerungen. Fourier zeigt nur die Irreversibilität des Prozesses der Wärmeausbreitung auf, aber Thomasina begreift augenblicklich, dass diese Theorie eine

²¹⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.47.

²¹⁸ Ebenda S.47.

²¹⁹ Vgl. Alwes, Derek B.: „Oh, Phooey to death!“. Boethian consolation in Tom Stoppard's *Arcadia*. S.395. In: *Papers on Language and Literature*. Edwardsville: Herbst 2000. Vol.36: Iss.4. S.392-404; Südkamp, Holger: *Tom Stoppard's Biographical Drama*. Trier: WVT, 2008. S.152.

²²⁰ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.108.

unangenehme Überraschung für Newtons deterministisches Universum bedeutet: „Newton’s machine which would knock our atoms from cradle to grave by the laws of motion is incomplete! Determinism leaves the road at every corner, as I knew all along, and the cause is very likely hidden in this gentleman’s observation.“²²¹

Während das Gespräch zwischen Mr. Noakes, Lady Croom und Septimus fortgeführt wird, fertigt Thomasina ein Diagramm an und erkennt, dass Fouriers Erkenntnisse in weiterer Gedankenfolge nicht nur Festkörper betrifft, sondern dass auch Mr. Noakes Dampfmaschine von dem unumkehrbaren Wärmeaustausch betroffen ist. Sie erklärt ihm, egal wie weit man die Newcomen Dampfmaschine noch verbessere, sie könne nie alle Energie, die man zuerst hineinstecken müsse, in Arbeit umwandeln und der Gewinn betrüge höchstens zehn Pence von jedem Shilling, den man investiere. Das fertige Diagramm wiederum gibt sie Septimus, der, als die beiden wieder alleine sind, versucht, Thomasinas Berechnungen und Überlegungen mit Hilfe von Fouriers Aufsatz zu verstehen. An den Rechenvorgang in Bezug auf Noakes Maschine und ihre Leistung kann sie sich allerdings nicht mehr erinnern und behauptet, dass es ihr im Laufe der Lektüre aufgefallen sei. Als Septimus sie darauf aufmerksam macht, dass der Begriff „Determinismus“ in Fouriers Essay nicht vorkommt, weist Thomasina ihn auf eine logische Schlussfolgerung hin, die sowohl Sadi Carnot als auch Rudolf Clausius vorgreift und deren Kernaussage das Prinzip der Entropie darstellt, über 50 Jahre bevor Clausius diesen Begriff prägt:

Thomasina: [...] Newton’s equations go forwards and backwards, they do not care which way. But the heat equation cares very much, it goes only one way. That is the reason Mr. Noakes’s engine cannot give the power to drive Mr. Noakes’s engine.

Septimus: Everybody knows that.

Thomasina: Yes, Septimus, they know it about engines!²²²

Die Bedeutung hinter dieser Aussage ist, dass die noch nicht siebzehnjährige Thomasina dank ihres überragenden Intellekts das Phänomen des Reispuddings und die zentralen Aussagen von Fouriers Aufsatz verknüpft hat. Sie ist im Stande, daraus eine Schlussfolgerung zu ziehen, die die Physik im Vergleich zur damaligen Vorstellung vom

²²¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.111.

²²² Ebenda S.116.

Universum komplett revolutioniert. Ihr ist klar, dass Newtons Gesetze unvollständig sind, dass das ganze Universum abkühlen wird und dies ein Prozess ist, der nicht rückgängig gemacht werden kann. Diese Einsicht steht in totalem Kontrast zu Septimus Weltanschauung vom langen Marsch, auf dem sich alles wiederholt. Die Einführung der Zeit in die Physik zeigt, dass die klassische Vorstellung vom Universum als perfektes Uhrwerk für eine vollständige Erklärung nicht ausreicht und dass nicht alles, was verloren ist, mit Sicherheit eines Tages wieder auftauchen wird.²²³

Abgesehen von der großen, drei Jahre dauernden, unterbrochenen und wiederaufgenommenen Konversation zwischen Thomasina und Septimus über die Determiniertheit, taucht der Begriff in abgeschwächteren Varianten ebenfalls im Text auf. So erzählt Thomasina Septimus etwa, ihre Mutter, Lady Croom, sei verärgert über ihren Vater und dessen „determination to alter the park“²²⁴ und in Szene Sieben, als Augustus Septimus während eines Geplänkels darauf hinweist, dass dieser nicht sein, sondern Thomasinas Tutor sei und Augustus die Unterrichtsstunde aus freiem Willen besuche, kontert Septimus mit einem Wortspiel, um Thomasina zu amüsieren: „If you are so determined, my lord. *Thomasina laughs at that, the joke is for her.*“²²⁵

6.4 Thomasina – das Genie

Arthur Koestler spezifiziert in seinem Buch „The Act of Creation“ jene Charakteristika, die seiner Meinung nach die Grundvoraussetzungen für jenen Vorgang von kreativem Schaffen sind, der sich sowohl in der Wissenschaft und in der Kunst finden lässt und die mit Abstand innovativsten Erfindungen und Ideen hervorbringt. Er beschreibt sie mit dem Terminus „bisociation“ und bezeichnet damit eine Vernetzung von zwei Theorien oder Forschungsfeldern, die bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht vernetzt wurden. Als eines der berühmtesten Beispiele für „bisociation“ gilt eine Anekdote über Archimedes, von dem erzählt wird, er sei beinahe an der Aufgabe gescheitert, das Volumen einer unregelmäßig

²²³ Vgl. Edwards, Paul: Science in Hapgood and Arcadia. S.179. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184.

²²⁴ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.48.

²²⁵ Ebenda S.106.

geformten Krone zu berechnen, da sich die herkömmlichen Verfahren nicht anwenden ließen. Als er in der Badewanne lag, fiel ihm plötzlich auf, dass sein Körper genau dessen eigenes Volumen an Wasser verdrängte und fand so eine Möglichkeit, das Volumen der Krone relativ einfach zu berechnen. „Bisociation“ entspringt keinem rationalen, geregelten Denken, dieses ist nur die Basis für den wichtigeren, zweiten Teil: notwendig für eine innovative Idee ist vor allem das „aus-der-Box“-Denken, ein spielerischer Umgang mit allen möglichen alltäglichen Eindrücken.²²⁶ Der Begriff des „Genies“ wird von Burkart Niederhoff, der Koestlers Text in seinem Essay über „Fortuitous Wit“ bei Stoppard verarbeitet, zwar nicht verwendet, doch ist die Beschreibung von Koestler ein Forschungsergebnis der letzten paar Jahrzehnte, das sich mit dem schon abgenutzten Ausdruck „Genie“ vermutlich gleichsetzen lässt.

Von diesem wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen ist Thomasina auf jeden Fall fähig zur „bisociation“, was sich anhand ihrer Überlegungen zum Reispudding gut festmachen lässt. So wie Aristoteles verknüpft sie mathematisches Vorwissen – die Vorstellung eines deterministischen Universums, berechenbar durch Newtons lineare Bewegungsgesetze – mit einem Vorkommnis aus ihrer alltäglichen Umgebung, das an sich nicht als etwas Besonderes zu bewerten wäre – die Tatsache, dass sich die Marmelade im Reispudding immer weiter verteilt, auch wenn man sie mit dem Löffel „zurückrührt“. Dadurch schafft Thomasina einen ganz neuen theoretischen Ansatz: die Überlegung, ob Newtons Gleichungen wirklich ausreichend sind, um die natürliche Welt zu beschreiben.²²⁷

In „Arcadia“ wird, im Gegensatz zu Niederhoff, die Bezeichnung „Genie“ sehr wohl verwendet, um einerseits Gus und andererseits Thomasina zu charakterisieren, wobei der Begriff für Thomasina nicht von den Mitgliedern ihrer eigenen Epoche, sondern von denen der Gegenwart benutzt wird. Für Lady Croom ist Thomasina hauptsächlich vorlaut, altklug und furchtbar am Klavier; Augustus sieht sie vor allem als streitbare ältere Schwester. und Septimus erweckt oft den Eindruck, als sei er skeptisch und auch ein wenig neidisch auf Thomasinas Geistesschärfe, wenn er versucht, sie von ihren Überlegungen abzulenken und

²²⁶ Vgl. Niederhoff, Burkart: Fortuitous Wit: Dialogue and Epistemology in Tom Stoppard's Arcadia. S. 49ff. In: Connotations 11.1 (2001/2002). S.42-59.

²²⁷ Vgl. Ebenda.

ihr mit Sätzen wie „You must not be cleverer than your elders. It is not polite“²²⁸ oder „[a] fancy is not a discovery“²²⁹ etwas den Wind aus den Segeln nimmt.

Für die Figuren der Gegenwart ist am Ende hingegen klar, dass Thomasina als Genie bezeichnet werden muss.

Tatsache ist jedoch, dass in der Jetzt-Zeit alle Figuren viel sorgloser mit dem Terminus umgehen als die Bewohner von Thomasinas eigener Zeit. Für Bernard ist Lord Byron ein Genie, für Chloë und die moderne Lady Croom ist es Gus, für Hannah zuerst der Einsiedler und später Thomasina und für Valentine Septimus Hodge.

Was Hannah genau unter dem Begriff „Genie“ versteht, den alle Bewohner so freizügig den anderen Figuren andichten, zeigt sich anhand eines kurzen Dialogs zwischen ihr und Valentine in Szene Sieben:

„Valentine: [...] Because there’s an order things can’t happen in. You can’t open a door until there’s a house.

Hannah: I thought that’s what genius was.

Valentine: Only for lunatics and poets.“²³⁰

Wenn diese Aussage zutrifft, dann ist Thomasina Coverly auf jeden Fall ein Genie. Sie stellt nicht nur Theorien zum zweiten Gesetz der Thermodynamik und zur Entropie auf, die erst später im neunzehnten Jahrhundert durch Carnot, Clausius und Fourier entdeckt wurden, mit ihrer Geometrie der irregulären Formen, mit deren Ausarbeitung sie bis zu ihrem Tod beschäftigt ist, prophezeit sie außerdem ein mathematisches Gebiet, das erst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts durch den Einsatz von Computern in der Mathematik entstand: Iteration und Fraktale.

Ihre Entdeckungen bleiben ohne Nachhall: Thomasina stirbt, bevor sie ihre Entdeckungen veröffentlichen kann. Ob dies überhaupt geschehen wäre, bleibt generell fraglich. „Like most of the geniuses mentioned in the play – Galileo, Darwin, Newton, Einstein – Thomasina presents her findings before her audience is prepared to accept them.“²³¹

Dass Thomasina die Fähigkeit zur „bisociation“ hat, wird auch durch die Art und Weise,

²²⁸ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.18.

²²⁹ Ebenda S.49.

²³⁰ Ebenda S.105.

²³¹ Sternlieb, Lisa; Selleck, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ *Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia*. S.492. In: *Modern Drama*. Vol.46: Iss.3 (Herbst 2003). S.482-502.

wie sie zu ihren Schlussfolgerungen gelangt, anschaulich gemacht. Durch ihre Konversationen mit Septimus von Anfang des Stücks an, wird bald offensichtlich, dass sie sehr intelligent ist. Hauptverantwortlich dafür ist vor allem die Figur des Septimus, der nicht nur als Informationsquelle für mathematische Entdeckungen – wie etwa Fermats Theorem – dient, sondern der auch Thomasinas Genie durch seine Bewunderung und sein Erstaunen aufgrund ihres wachen Geistes nach außen hin sichtbar macht. Durch ihn erfährt der Zuschauer, dass Thomasina viel klüger ist als ihre Eltern, dass sogar sie sich mit der sofortigen Lösung des Fermatschen Theorems übertroffen hätte, dass sie die erste ist, die sich Gedanken über den Determinismus des Universums nach Newtons Gesetzen macht und dass sie in Szene Sieben nicht nur ihre Eltern intellektuell überholt hat, sondern ebenso Septimus selber.

„Lady Croom: (*to Septimus*) Do you understand her?

Septimus: No.“²³²

Im Gegensatz zu ihm versteht Thomasina auch sofort die Bedeutung von Fouriers Aufsatz für Newtons Bewegungsgesetze („Oh – he contradicts determinism?“²³³).

Jedoch liegt keine übertriebene Verbissenheit in ihrer Vorgehensweise, sondern sie gelangt mit spielerischer Leichtigkeit und Spaß zu ihren Ergebnissen. Daran, wie genau sie den „elf-Pence-aus-jedem-Shilling“-Gewinn von Noake's Dampfmaschine berechnet hat, kann sie sich nicht mehr erinnern („I noticed it by the way. I cannot remember now.“²³⁴), findet dies im Gegensatz zu Septimus aber auch nicht sehr tragisch. Als er sie bittet, ihm das Diagramm begreiflich zu machen, das sie nach Fouriers Lektüre gezeichnet hat, erklärt sie ihm, das könne sie nicht, weil sie die Mathematik dafür nicht beherrscht. Und während dieser Unterhaltung ist sie nebenher damit beschäftigt, ein Bild von Septimus und seiner Schildkröte Plautus zu malen.

Thomasinas Grund für ihre wissenschaftlichen Anstrengungen lässt sich weder auf eine Ablehnung von Gott als dem Uhrmacher, der das Universum als eine gigantische Maschine geschaffen hat, zurückführen, noch verkörpert er die Hoffnung der Selbstbestimmung des Menschen. Sie folgt einfach nur zwanglos ihrer unverkrampften Neugier.

²³² Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.116,

²³³ Ebenda S.108.

²³⁴ Ebenda S.116.

Ihre Begeisterung für Noakes Gartenpläne stammt von derselben Quelle ab wie ihre „New Geometry“, nämlich von der Unzufriedenheit mit Newtons Vorstellung vom Universum und in weiterer Konsequenz der Befürwortung von Chaos, Irregularität und Romantik.²³⁵ Deshalb bezeichnet sie Septimus auch als „faint-heart“²³⁶, als dieser behauptet, Gott hätte im Vergleich zu den Menschen „mastery of equations which lead into infinities where we cannot follow“²³⁷ und erklärt ihm, als Mensch müsse man sich eben von der Mitte des Labyrinths aus nach außen arbeiten und mit etwas Einfachem anfangen.

Laut Antor zeigt sich an Thomasinas Versuch, das Apfelblatt zu berechnen, dass sie - trotz ihrer Verweigerung des Determinismus – dennoch daran glaubt, dass sich das Universum gewissen Regeln unterwirft, für die eine mathematische Formel gefunden werden kann und das grundsätzlich – obwohl es Überraschungen zulässt – immer noch durch Ordnung und Strukturen definiert wird.²³⁸

Dass nicht unbedingt zuerst ein Haus da sein muss, bevor man eine Tür baut, zumindest in Thomasinas Fall, erkennt man auch klar an ihrem allgemein großen Verständnis auch von Dingen, von denen sie eigentlich keine Ahnung hat. In Szene Eins macht Lady Chater dem Gärtner Mr. Noakes zum Vorwurf, dass er all ihre bevorzugten Stellen des Gartens umgestalten möchte, während Mr. Chater und Septimus der Meinung sind, die beiden bezögen sich auf alle Orte, an denen Septimus Geschlechtsverkehr mit Mrs. Chater hatte. Dieses Missverständnis führt zu einem längeren, permanent fehlgerichteten und irreführenden Dialog. Thomasina betritt das Zimmer zwar erst in der Hälfte der Konversation und ist komplett unschuldig, wenn es um Erfahrung mit „carnal embrace“ geht, durchschaut aber sofort die Situation und klärt die Erwachsenen auf.²³⁹

„Septimus, they are not speaking about carnal embrace, are you, Mama?“²⁴⁰

²³⁵ Vgl. Guaspari, David: Stoppard's Arcadia. S.232. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Vol.54: Iss.2 (Frühling 1996). S.222-238.

²³⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.49.

²³⁷ Ebenda S.49.

²³⁸ Vgl. Antor, Heinz: The Arts, the Sciences, and the Making of Meaning: Tom Stoppard's Arcadia as a Post-Structuralist Play. S.335f. In: Anglia 116 (1998). S.326-354.

²³⁹ Wheatley, Alison E.: Aesthetic Consolation and the Genius of the Place in Stoppard's Arcadia. S.178. In: Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature. Winnipeg: September 2004. Vol.37: Iss.3. S.171-184.

²⁴⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.14.

Die biologische Definition von „carnal embrace“ hat Thomasina von Septimus erfahren, denn um seiner schnellen, aber falschen Erklärung, dies sei die Umarmung eines Stück Rindfleischs, für längere Zeit Glauben zu schenken ist sie viel zu intelligent. Sie beendet die Farce mit der Äußerung „a gazebo [dort wurde Septimus von Mr. Noakes in „carnal embrace“ mit Mrs. Chater gesichtet, Anm.] is not, after all, a meat larder.“²⁴¹

Neben allen diesen außergewöhnlichen Eigenschaften besitzt sie eine besondere Intuition, wenn es um die Beziehungen zwischen den Erwachsenen auf Croom Court geht. Bereits als dreizehnjähriges Mädchen kann sie an den minimalsten Gesten und Vorkommnissen richtig erkennen, wer Gefühle für wen entwickelt hat. Dass Septimus in ihre Mutter verliebt ist bemerkt sie schon in Szene Eins. Dass sich ihre Mutter wiederum mehr als gewöhnlich für Lord Byron interessiert, durchschaut sie an der Art und Weise, wie Lady Croom über Lord Byrons Satire lacht.²⁴² Thomasina merkt an, es sei mehr als Höflichkeit einem Gast gegenüber, „mama was laughing, with her head in her best position“²⁴³.

6.5 Septimus – der Einsiedler

6.5.1 Die Genese einer Entdeckung: Hannahs Recherche über den Einsiedler

Dass Septimus Hodge der Einsiedler ist, der bis zum Ende seines Lebens in der von Mr. Noakes entworfenen Eremitenhütte wohnt, wird erst in Szene Vier zum ersten Mal angedeutet. Hannah erfährt von Valentine, dass jemand, der versuchen wollte, eine Iteration einer Formel ohne Computer – nur mit Stift und Papier – durchzuführen, nicht nur zehntausende Blätter von Papier benötigen würde, sondern auch verrückt sein müsse. „And what I’ve done in a couple of months, with only a *pencil* the calculations would take me the rest of my life to do again – thousands of pages – tens of thousands! And so boring! [...] Well, the other thing is, you’d have to be insane.“²⁴⁴

Dass der Einsiedler auf Sidley Park ein wenig verrückt war, bis zu seinem Tod tausende

²⁴¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.4.

²⁴² Vgl. Barton, Anne: Twice Around the Grounds.
<http://faculty.uccb.ns.ca/philosophy/arcadia/library1.htm>, Letzter Zugriff am 09.11.2011.

²⁴³ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.48.

²⁴⁴ Ebenda S.68.

von Zetteln mit „cabbalistic proofs that the world was coming to an end“²⁴⁵ bekritzelte und die Hütte vollgestopft mit diesen Notizen war, welche nach seinem Tod verbrannt wurden, ist Hannah durch einen Artikel mit einem Brief von Thomas Peacock, in dem er den Eremiten erwähnt, schon in Szene Zwei bekannt.

Auch über Septimus Hodge hat sie bereits Informationen gesammelt; sie kennt sein Geburtsdatum und weiß, dass er Thomasina Coverlys Tutor war, dass er zeitgleich mit Lord Byron am Trinity College unterrichtet wurde und Mathematik und Naturphilosophie in Cambridge studierte.

In Szene Fünf überreicht Bernard Hannah ein Magazin aus dem Jahr 1832 (zwanzig Jahre nach Thomasinas Tod) mit einem Artikel über Sidley Park. In diesem wird der Eremit erwähnt, der mit seinem Haustier – einer Schildkröte mit Namen Plautus – seit zwanzig Jahren in der Hütte wohnt. Außerdem hat Hannah einen Letter von Thomas Love Peacock an William Makepeace Thackeray ausfindig gemacht, in dem das Geburtsjahr des verrückten Einsiedlers steht: 1787, dasselbe Jahr, in dem Septimus Hodge zur Welt gekommen ist. Hannah folgert daraus richtigerweise, dass er zuerst als Tutor auf Croom Court tätig war und dann in die Einsiedlerhütte zog, glaubt aber noch, er sei das Genie des Hauses gewesen. Zusätzlich fehlen ihr einerseits noch ein stichhaltiger Beweis dafür und andererseits die Gründe, die ihn zu dieser Tat veranlassten.

Erst ganz am Ende von Szene Sieben bekommt sie von Gus den Beweis für ihre Theorie überreicht: die Zeichnung von Septimus und Plautus, angefertigt von Thomasina. Sie weiß indessen – im Gegensatz zum Publikum – nicht, sondern ahnt wahrscheinlich nur, dass er aus Kummer über den Verlust von Thomasina verrückt geworden war und was genau er mit seinen Berechnungen im Sinn hatte.

Tatsächlich war es sogar Thomasina, die den Einsiedler aus einer Laune heraus in Noakes Skizzen für den Garten eingezeichnet hat, „for what is a hermitag without a hermit?“²⁴⁶ Zu diesem Zeitpunkt wissen weder sie, noch Septimus, durch welche Ironie des Schicksals sie mit ihrer Zeichnung eine wahre Voraussage trifft, denn Septimus wird nach ihrem Tod die Rolle des Einsiedlers in der Hütte übernehmen.

²⁴⁵ Ebenda S.36.

²⁴⁶ Ebenda S.18.

6.5.2 Klassik versus Romantik: der lange Marsch und Thomasinas Tod

„Thomasina’s tutor Septimus maintains a classical, Newtonian faith that they [Prozesse, wie etwa die Umwandlung von einem Stoff zu Asche durch Feuer, Anm.] reverse themselves, or that the prior conditions will return again.“²⁴⁷

Die Figur des Septimus wird am Anfang des Stücks als klassischer Optimist dargestellt; unbeschwert, gewitzt und scheinbar völlig unerschütterlich.

Dann jedoch fängt sein Weltbild an zu bröckeln, denn Thomasinas anfängliche Spielereien mit ihrem Reispudding und der Frage, was mit der Marmelade geschieht, erweisen sich drei Jahre später, kombiniert mit Fouriers Aufsatz über die Wärmeausbreitung in festen Körpern und Thomasinas Diagramm zu Noakes Dampfmaschine als tatsächlich überzeugend genug, um an Newtons deterministischem System zu rütteln.

Seine Unbeschwertheit vom Beginn hat Septimus aufgegeben – er vertieft sich immer ernsthafter und intensiver in Thomasinas Mathematik –, genauso wie sein lockeres Liebesleben, denn am Abend vor Thomasinas siebzehnten Geburtstag, wird klar, dass sich die beiden ineinander verliebt haben, „though they are not even aware of it themselves“²⁴⁸.

Beinahe am Ende des Stücks, als Thomasina Septimus nachts im Unterrichtszimmer aufsucht, damit er ihr das Walzertanzen beibringen kann, ist er gerade damit beschäftigt, ihr altes Unterrichtsheft zu studieren, in der Hoffnung, er würde ihre mathematischen Entdeckungen und Theorien verstehen.

Der vorletzte Dialog zwischen Septimus und Thomasina ist geprägt von diesem Versuch:

„Thomasina: It [ihr Essay über das Hitze-Diagramm] was a joke.
Septimus: It will make me mad as you promised. [...] So we’re all doomed!
Thomasina (cheerfully): Yes. [...]
Septimus: So the Improved Newtonian Universe must cease and grow cold.
Dear me.
Thomasina: Yes, we must hurry if we are going to dance. [...]
Septimus: Oh, we have time, I think.“²⁴⁹

Damit hat er allerdings unrecht, denn sie haben nur noch einen gemeinsamen Tanz. Und Thomasina wird auch keine Zeit mehr haben, ihm ihre Theorien zu erläutern, denn am

²⁴⁷ Edwards, Paul: Science in Hapgood and Arcadia. S.179. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184.

²⁴⁸ Ebenda S.182.

²⁴⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.126.

Anfang dieser Nacht ziehen es die beiden vor, zu tanzen und am Ende wird Thomasina nicht mehr am Leben sein, umgekommen in dem Feuer, das in ihrem Zimmer ausbricht – vermutlich sogar durch die Kerze, die sie in der letzten Szene des Stücks mit in das Unterrichtszimmer gebracht hat.

Der Augenblick ihres Todes ist derjenige, in dem Septimus klassisches Weltbild vollends zusammenbricht, denn es wird klar, dass auch der Tod sich nicht in Newtons Universum einordnen lässt, sondern – im Gegenteil – Fouriers und Carnots Theorien bestätigt: er untermauert das zweite Gesetz, nämlich dass in einem abgeschlossenen System die Entropie ständig zunimmt und die Energie zwar immer in derselben Menge vorhanden ist, sich aber die Form der Energie ändert und oft nicht wieder zugänglich ist. Thomasina ist somit, ihren eigenen Entdeckungen entsprechend, unrettbar verloren²⁵⁰ und Septimus früherer Glaube daran, dass sie im Laufe der Zeit – so wie die Stücke Sophokles – Stück für Stück wieder auftauchen wird, weil auf dem „Marsch des Lebens“ nichts verloren geht, hilft ihm nicht, seine Trauer zu überwinden. Er erkennt, dass Newtons Gesetze nur theoretisch über den Verlust von etwas hinweghelfen können, in der Praxis dafür aber nicht ausreichend sind.²⁵¹

Gleichzeitig ist ihm bewusst, dass er sich auch nicht komplett auf das neue anti-deterministische System verlassen kann, denn durch seine Selbstbestimmung, die laut ihm selber mit der Unordnung verknüpft ist wurde die Situation, die zu Thomasinas Tod geführt hat, überhaupt erst ermöglicht. Als sie ihren Tanz beendet haben und Thomasina sich bereit macht, um wieder ins Bett zu gehen, lässt sie ihn wissen, dass sie auf ihn in ihrem Zimmer warten wird.

Septimus: I cannot.
Thomasina: You may.
Septimus: I may not.
Thomasina: You must.

²⁵⁰ Vgl. Südkamp, Holger: Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier: WVT, 2008. S.161.

²⁵¹ Vgl. Kramer, Prapassaree; Kramer, Jeffrey: Stoppard's Arcadia: Research, Time, Loss. S.8. In: Modern Drama. Vol.40: Nr.1 (1997). S.1-10.

Septimus: I will not.²⁵²

Er durchläuft in diesen wenigen Sätzen einen Wechsel von Nicht-Können über Nicht-Dürfen hin zu Nicht-Werden. Während die beiden ersten Aussagen eher nach Fremdbestimmung klingen – Nicht-Können und Nicht-Dürfen als Konsequenz von sozialem Status, Respekt gegenüber Lord und Lady Croom, Verantwortung gegenüber seiner Schülerin oder einer moralisch zweifelhaften Aktion –, ist das Nicht-Werden ein Akt der Selbstbestimmung, der Septimus eigenen Willen reflektiert.

Dieser Entschluss, der eigentlich einzige, den – wenn man sich an die Herausforderung zum Duell und Lady Crooms Umgang mit Septimus erinnert – er selber trifft und der nicht für ihn getroffen wird, führt dazu, dass Thomasina am Ende alleine in ihr Zimmer geht und dort im Feuer stirbt.²⁵³

Also bleibt Septimus als einzig mögliches Resultat nur die Flucht nach vorne übrig: der Versuch, Thomasinas angefangene Iterationen zu Ende zu bringen und somit zu beweisen, dass es doch eine Linearität gibt, dass das Universum nicht erkalten wird und die Welt nicht hundertprozentig dem Untergang geweiht ist.²⁵⁴

Er zieht sich mit seinen Rechnungen in die Eremitenhütte zurück und beginnt seine Arbeit, Iteration um Iteration, bis er jene tausende Zettel vollgeschrieben hat, die bei seinem Tod gefunden werden und die – wieder ein Hinweis auf die Entropie – ebenfalls in einem Feuer verbrannt werden. Dies erklärt folgende Stelle in dem Brief, den Peacock an Thackeray geschrieben hat und die Hannah Valentine in Szene Fünf vorliest:

„The testament of the lunatic serves as a caution against French fashion ... for it was French mathematick [Fouriers Essay, Anm.] that brought him to the melancholy certitude of a life without light or life [Entropie, Anm.] ... as a wooden stove that must consume itself until and ash and stove are as one, and heat is gone from the earth.“²⁵⁵

Ob Septimus wirklich verrückt war oder nicht, bleibt auch am Schluss des Stückes offen. Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass Septimus Vorahnung, Thomasinas Entdeckung

²⁵² Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.129.

²⁵³ Vgl. Fleming, John: *Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos*. Austin: University of Texas Press, 2001. S.206.

²⁵⁴ Vgl. Antor, Heinz: *The Arts, the Sciences, and the Making of Meaning: Tom Stoppard's Arcadia as a Post-Structuralist Play*. S.338. In: *Anglia* 116 (1998). S.326-354.

²⁵⁵ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.87.

würde ihn verrückt machen, so wie sie es vorhergesehen hat, zutrifft. Wahrscheinlich ist aber auch, dass seine Zeitgenossen noch nicht bereit waren für Thomasinas Entdeckungen und es deshalb für die Bewohner dieser Epoche nicht ungewöhnlich gewesen wäre, ihn als Verrückten abzustempeln – eine Auffassung, die Hannah und Valentine vor allem deshalb übernehmen, weil sie keine gegenteiligen Zeitzeugenberichte haben.²⁵⁶

Daran, dass Septimus sein ganzes restliches Leben in der Einsiedlerhütte verbracht hat, beschäftigt mit dem Versuch, ihre Theorie zu widerlegen, kann aber auf jeden Fall aufgezeigt werden, dass durch ihren frühzeitigen Tod sowohl ein intellektuelles, aber auch ein emotionales Vakuum bei ihm entstanden ist.

6.6 Thomasina und Sexualität

Gleich der erste Satz in „Arcadia“ verbindet Thomasina mit Sexualität – wenn auch nicht mit ihrer eigenen – als sie ihren Tutor Septimus nach der Definition von „carnal embrace“ fragt. Nach seiner ersten, falschen und naiven Erklärung und einem darauffolgenden Tadel ihrerseits („If you do not teach me the true meaning of things, who will?“²⁵⁷), bekommt sie die richtige, allerdings rein biologische Antwort: „Carnal embrace is sexual congress, which is the insertion of the male genital organ into the female genital organ for purposes of procreation and pleasure“²⁵⁸. Ihre Reaktion darauf fällt nicht weniger ablehnend aus: „Thomasina: Eurghhh! [...] It is disgusting and incomprehensible. Now when I am grown to practice it myself I shall never do so without thinking of you.“²⁵⁹

Als sie von Mrs. Chater eine Notiz zugespielt bekommt, die – nach Mrs. Chaters eigenen Worten – zwar nur von geringer Wichtigkeit sei, Thomasina aber trotzdem mit der größtmöglichen Diskretion, Schnelligkeit und Sicherheit zu Septimus bringen solle, erkundigt sich diese bei Septimus, ob „carnal embrace“ den Verstand benebelt.

Mit dreizehn Jahren steht sie Sexualität extrem kritisch gegenüber, was sich an ihrer Abneigung gegen Cleopatra zeigt: Thomasina liebt Elizabeth I, die jungfräuliche Königin

²⁵⁶ Vgl. Müller-Muth, Anja: „It’s wanting to know that makes us matter“: Scepticism or Affirmation in Tom Stoppard’s Arcadia. A Response to Burkard Niederhoff. S.287. In: Connotations 12.2-3 (2002/2003). S.281-291.

²⁵⁷ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.4.

²⁵⁸ Ebenda S.4.

²⁵⁹ Ebenda.

und hasst Cleopatra, weil diese ihr Reich und vor allem die Bibliothek von Alexandria für „carnal embrace“ geopfert hat. Beide Königinnen verkörpern für das junge Mädchen eine Möglichkeit, sich im Leben zu entscheiden: für Sexualität auf der einen, oder für Macht und Wissen auf der anderen Seite und Thomasina lässt keinen Zweifel daran, für welche der zwei Optionen sie sich entscheiden würde.²⁶⁰

Als sie sich drei Jahre später wirklich erwachsen genug fühlt, „to practice it myself“, sieht die Realität aber ganz anders aus: sie lässt sich, obwohl sie in einem Stück voller intelligenter Figuren die mit Abstand Klügste ist und trotz ihres Wissens darüber, was Sexualität mit den Menschen anstellt, nur allzu gerne auf dieses Spiel ein.²⁶¹

Dass sie, wie die dreizehnjährige Thomasina behauptet, niemals „carnal embrace“ ausüben wird, ohne dabei an Septimus zu denken und die an ihn gerichtete Frage, wer, wenn nicht er, solle ihr den richtigen Sinn von Dingen beibringen, bewahrheiten sich am Schluss auf eine traurige Art und Weise: durch ihren frühzeitigen Tod ist ihre Verliebtheit in Septimus die einzige, die sie je erfahren wird und niemand, auch und vor allem Septimus nicht, wird ihr jemals die wahre Bedeutung von „carnal embrace“ beibringen: sie kennt die biologische Definition, aber die Sinnlichkeit von tatsächlicher Erotik bleibt ihr verborgen.

6.7 Thomasina und der Tod: “Et in Arcadia ego”

6.7.1 Vergil: „Daphis ego in silvis“

Diese Zeile ist vermutlich der Ausgangspunkt sowohl für den Ausdruck Arkadien, sowie für die gesamte Malerei von Guercino bis Poussin die sich an diesem Begriff orientierte. Vergil entwarf sein Arkadien in seinem Werk „Bucolica“, das vermutlich zwischen 42 bis 39 vor Christus entstand. Diese Hirtengedichte waren nicht der Versuch der – von politischen Wirren und Krieg geprägten – Wirklichkeit zu entgehen; sie spiegelten

²⁶⁰ Vgl. Sternlieb, Lisa; Selleck, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia. S.488. In: Modern Drama. Vol.46: Iss.3 (Herbst 2003). S.482-502.

²⁶¹ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love. S.190. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-199.

vielmehr das damals aktuelle politische Geschehen wider.²⁶²

Das Daphnis-Zitat stammt aus der 5. Ekloge, in der Menalcas und Mopsus in einem Wettstreit die Tugenden des Daphnis besingen: dieser befiehlt den Hirten, sie sollen nach seinem Tod einen Hügel auftragen und auf diesen –(s)einen Nachruf schreiben:

„pastores, mandat fieri sibi talia Daphnis,
et tumulum facite, et tumulo super addite carmen:
Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse”.²⁶³

Der Schlüsselgedanke ist jener, dass der noch lebende Daphnis den Hirten befiehlt, was nach seinem Tod auf seinem Grab zu stehen hat. Er legt also als noch Lebender fest, was der Trauernde, der an seinem Grab steht, über ihn lesen wird, und legt somit seinem zukünftigen, toten Ich die Worte in den Mund, als eine Art Mitteilung aus dem Jenseits.

Es ist somit offensichtlich, dass schon in der ersten Arkadien-Dichtung Vergils das “ego” unweigerlich als das Ego eines Toten identifiziert werden muss und daraus folgt auch, dass als Zeitform nur die Vergangenheit verwendet werden kann: denn Daphnis ist ja nicht mehr “in den Wäldern”, sondern in einen Grabhügel gebettet. Aus diesem Grund werden die oben zitierten lateinischen vier Zeilen üblicherweise auch mit der Vergangenheitsform übersetzt:

"Daphnis war ich im Walde, bekannt bis zu den Gestirnen.

Schön war, was ich gehütet, das Vieh, doch schöner ich selber“²⁶⁴

6.7.2 Il Guercinos „Et in Arcadia ego“

Das Gemälde von Barbieri, oder Il Guercino entstand um 1620 in Italien und stellt zum ersten Mal die berühmte Wortfolge „Et in Arcadia ego“ dar. Von Reinhard Brandt, der sich intensiv mit dem Begriff Arkadien und dessen malerischen Darstellungen beschäftigt hat,

²⁶² Albrecht, Michael von: Vergil. Eine Einführung. Bucolica Georgica Aeneis. Heidelberg: Winter, 2006. S.11, 13.

²⁶³ So hat's Daphnis, ihr Hirten, ihm dies zu leisten verordnet.
Türmet den Hügel ihm auf und schreibt auf den Hügel die Worte:

"Daphnis war ich im Walde, bekannt bis zu den Gestirnen:
Schön war, was ich gehütet, das Vieh, doch schöner ich selber."

²⁶⁴ Albrecht, Michael von: Vergil. Eine Einführung. Bucolica Georgica Aeneis. Heidelberg: Winter, 2006. S.13.

stammt die nachfolgende Analyse.²⁶⁵

Laut Brandt existieren für die Aussage „Et in Arcadia ego“ zwei Lesarten: es kann das „et“ des lateinischen Ausdrucks einerseits mit dem „Arcadia“ verknüpft werden, was in der Übersetzung dann ein „Ich auch in Arkadien“ (im Vergleich zu: „an einem anderen Ort“) konstituiert. Daraus folgert Brandt logischerweise, dass diese Aussage nur vom Tod, nicht von einem Toten getroffen werden kann, wobei dann gleichzeitig die Gegenwart als angewandte Zeitform die sinnvollste Variante darstellt: „Auch in Arkadien bin ich, der Tod.“²⁶⁶ Der auf dem Mauersockel aufgebahrte Totenschädel wird hier zum unpersönlichen Symbol für den Tod selber.

Die zweite Lesart verbindet das „et“ nicht mit dem „Arcadia“, sondern mit dem „ego“, diesmal nicht im Gegensatz zu einem anderen Ort, sondern zu einem anderen Individuum, einer anderen Person: der Ursprung der Aussage verschiebt sich weg vom Tod per se, hin zu dem, für den die Symbolik des Totenschädels auch sprechen kann: dem Toten. Da der Tote natürlich nicht wie der Tod als Allegorie bis in die Unendlichkeit hin existiert sondern – im Gegenteil – seine Zeit unter den Lebenden schon beendet hat muss auch hier an die Stelle der Gegenwart jetzt als logische Konsequenz die Vergangenheitsform treten: „Auch ich war in Arkadien.“ Brandt ergänzt diese Aussage noch um folgende, implizite Wirkung:

Der Betrachter wird involviert und steht vor dem Spiegelbild der vanitas, das Bild demaskiert sein Leben als bloße Vorstufe des unvermeidlichen Todes. [...] er ist das austauschbare „ego“, das ihm aus dem Bild aus leeren Augenhöhlen entgegenstarrt. Das Bild und seine Inschrift erzwingen gewaltsam die Identifikation des Außenstehenden mit dem Toten selbst, nur die Zeit trennt ihn im Vexierspiel des Hier und Dort vom „ego“, das er in Kürze sein wird.²⁶⁷

6.7.3 Nicolas Poussins „Et in Arcadia ego“

Von Nicolas Poussin (*1594 in der Normandie, †1655 in Rom²⁶⁸) existieren zwei Gemälde mit der Inschrift „Et in Arcadia ego“. Beide sind vom Motiv her ähnlich wie jenes von Guercino, wurden vom Maler jedoch ganz anders umgesetzt und erhalten so eine ganz

²⁶⁵ Brandt, Reinhard: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung. Freiburg/Berlin: Rombach Verlag, 2006. S.51.

²⁶⁶ Ebenda S.52.

²⁶⁷ Ebenda S.55

²⁶⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin

andere Konnotation.²⁶⁹ Wichtig für diese Arbeit ist hauptsächlich, dass in beiden Gemälden der Sarkophag/Kenotaph, der auch bei Poussin, so wie bei Il Guercino, die Inschrift „Et in Arcadia ego“ trägt, erhalten geblieben ist, dass bei Poussin diese Aussage aber durch eine ganz andere Konnotation – nämlich eine melancholische, friedliche Erinnerung an einen Verstorbenen – ersetzt wird.

6.7.4 Johann Wolfgang von Goethe

Einzig bei Goethe entzieht sich die Landschaft Arkadien einer Relation mit dem Tod: Goethe ignoriert die Frage nach der zu verwendeten Zeit völlig, indem er sie nicht in sein „Auch ich in Arkadien!“ einbindet: Arkadien mutiert dadurch zu einer gegenwärtig realen Landschaft in Italien, die als Urlaubsziel für Reisende dient.

Sowohl bei Virgil und Guercino, als auch bei Poussin sind diese frühen Varianten des „Et in Arcadia ego“ also immer mit einem Grabmal, Sarkophag oder Kenotaph verbunden: bei Virgil befiehlt dessen Daphnis seinen Gefährten wie einst sein Grab auszusehen habe, bei Guercino und Poussin verharren die Hirten von selber vor dem Grab eines Unbekannten, den das Ego kennzeichnet. In jedem Fall aber wird der Ausspruch immer mit dem Tod assoziiert, außer bei Goethe und bei Lady Crooms eigener Interpretation ebendessen.

6.7.8 Arkadien in „Arcadia“

Im Stoppardschen Stück kommen zwei Versionen dieses Ausdrucks vor, die jeweils eine andere Interpretationsmöglichkeit erlauben und zwar zum Einen formuliert von Lady Croom, zum Anderen von Septimus Hodge. Lady Croom umschreibt ihren Garten mit dem Ausdruck „Arkadien“, um für Noakes und für alle anderen Anwesenden dessen paradiesische Beschaffenheit begreiflich zu machen. Das Stichwort Arkadien weckt bei ihr keinerlei Assoziation mit dem Tod, nur mit jener Art elysischer Landschaft, die Vergil in seinen Hirtengedichten kreiert hat. Diese – etwas naive und zugleich auch von Goethe so verwendete – Interpretation versucht sie auch an Thomasina weiterzuvermitteln, indem sie sie am Ende ihrer eigenen Übersetzung des lateinischen Satzes direkt anspricht:

„[...] and I can say with the painter, ‚*Et in Arcadia Ego!*‘ ‚Here I am in Arcadia‘, Thomasina.“

²⁶⁹ Für eine genaue Analyse und den Vergleich zwischen den einzelnen Bildern siehe Brandt, 2006. Kapitel 3 und 4.

Thomasina, dem dreizehnjährigen Genie, ist die mehrfache Bedeutung des Satzes anscheinend geläufig und sie entscheidet sich aus eigenem Willen gegen die romantische Sentimentalität von Lady Croom, indem sie sie auf die Fehlerhaftigkeit ihrer Aussage bezüglich Geschmack, Übersetzung und der Verortung von Arkadien hinweist:

Thomasina: Yes, mama, if you would have it so.

Lady Croom: Is she correcting my taste or my translation?

Thomasina: Neither are beyond correction mama, but it was your geography caused the doubt.²⁷⁰

Die zweite Version kommt noch im selben Kapitel vor, als vom Unterrichtszimmer aus das ferne Knallen der Schusswaffen gehört wird, mit denen die männlichen Familienmitglieder auf Taubenjagd sind. Thomasina äußert in Bezug auf die Jagdwut ihres Vaters, er hätte „no need of the recording angel, his life is written in the game book.“²⁷¹

Dies kommentiert Septimus, der kein Freund von Waffen ist, im Gegensatz zu Lady Croom mit der – laut Reinhard Brandt – richtigen Übersetzung: „A calendar of slaughter. ‚Even in Arcadia, there am I!‘ [der Tod, Anm.]“²⁷²

Diese Übersetzung repräsentiert gleichzeitig die realitäts-, aber auch todesbejahende Version der lateinischen Inschrift. Thomasina, der die Diskussion um die richtige Interpretation des Ausdrucks anscheinend bekannt ist, weiß und akzeptiert einerseits, dass der Tod ein ständiger Begleiter selbst in Arkadien ist, gleichzeitig geht damit bei ihr allerdings auch eine spielerische Verachtung und Ablehnung gegenüber diesen morbiden Überlegungen einher und sie schiebt das Thema weit von sich weg: „Oh, phooey to Death!“²⁷³

Für ihre Unbekümmertheit bezahlt Thomasina am Ende mit ihrem Leben: als in ihrer Dachkammer ein Feuer ausbricht kommt sie in den Flammen um, während sowohl Lady Croom mit ihrer naiven, und Septimus mit seiner zynischen Interpretation des „Et in Arcadia ego“ das Feuer unbeschadet überstehen.

Nach ihrem Tod errichtet die Familie für Thomasina, wie man aus einem Dialog zwischen

²⁷⁰ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.16f.

²⁷¹ Ebenda S.18.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Ebenda.

Hannah und Valentine erfährt, ein „memorial in the Park“²⁷⁴; ein Ausdruck, der auch ohne allzu viel Interpretationsspielraum wieder auf Il Guercinos Gemälde mit dem abgebildeten Kenotaphen zurückgeführt werden kann.

Angemerkt werden sollte noch, dass die Frage offen bleibt, welchen Maler genau Lady Croom im Stück zitiert. Möglich sind sowohl Il Guercino als auch Poussin, die beide exakt diesen Spruch in ihren Gemälden mitaufnahmen. Betrachtet man allerdings Poussins Arkadienbild, dessen gedeckte Farben und – dank Totenschädel, Maus und Fliege – düstere Stimmung, wird bei einem Vergleich mit Rosas Landschaftsgemälden die malerische Verwandtschaft deutlich. Lady Croom, die vehemente Gegnerin des Gotischen und Grotesken, wird sich deshalb eher auf Poussins (beide) Gemälde mit ihrer offenen weiten Landschaft und den friedlichen, würdevollen Gestalten beziehen.

6.7.9 Wieso “Arcadia”?

Egal ob als imaginäre Landschaft auf dem Peloponnes oder als reales Urlaubsziel in Italien, Arkadien bedeutet vor allem die individuelle Vorstellung des Paradieses in einem nicht-biblischen Sinn. Für Lady Croom ist es ihr Garten, für Hannah ist es Sidley Park im Zeitalter des Verstandes und der Raison. Für Thomasina hat Arkadien einen eher spirituellen Wert: ihr Zuhause ist – zumindest bis zu der Nacht in der sie stirbt – ein Ort der intellektuellen und amourösen Unbekümmertheit, eine naive Lebenswelt, in der sie frei von Zwängen und Sorgen ihren mathematischen Überlegungen und ihrer Verliebtheit nachgehen kann.²⁷⁵

Für alle Wissenschaftler im Stück – Thomasina, Septimus, Bernard, Valentine und Hannah – findet sich in Croome Court ein Thema, an dem sie abgeschottet von der Außenwelt arbeiten können, ein Paradies für ihre Forschungsarbeit – auch wenn es sich in einigen Fällen am Ende als Irrtum (z.B. bei Bernard) oder unmögliches Unterfangen (Thomasina) herausstellt.

Wie auch in Vergils Arkadien hält auch in Stoppards Werk die Realität in Form des Todes und den daraus resultierenden Folgen Einzug in Arcadia: Als Thomasina in den Flammen stirbt und Septimus sich aus Trauer über ihren Tod in die Einsamkeit zurückzieht, endet

²⁷⁴ Ebenda S.101.

²⁷⁵ Vgl. Niederhoff, Burkhard: Fortuitous Wit: Diaoge and Epistemology in Tom Stppard's Arcadia. S.55. In: Connotations 11.1 (2001/2002). S.42-59.

damit zwar das Stück (nicht die Erzähl-, aber die erzählte Zeit), jedoch nicht Arkadien im ursprünglichen Sinn: im Paradies ist der Tod so normal und alltäglich wie das Leben. Der Unterschied zwischen Daphnis und Thomasina ist allerdings der, dass Daphnis sich seiner eigenen Sterblichkeit sehr wohl bewusst ist – immerhin kümmert er sich persönlich um die Gestaltung seines zukünftigen Grabmals – während Thomasina die oben erwähnte Einstellung „phooey to Death“ vertritt.

Ein weiteres Arkadien-Motiv ist das des Wettstreits: Vergils ganze fünfte Ekloge ist ein Wettgesang zwischen Mopsus und Menalcas, in dessen Verlauf die Daphnis-Grabmal-Episode erzählt und besungen wird. Auch „Arcadia“ enthält das Motiv des Kräftemessens in allen möglichen körperlichen und geistigen Formen und Varianten:

Da ist einerseits Mr. Chater, der Septimus Hodge auf Grund dessen sexuellen Verhältnisses mit Mrs. Chater zum Duell herausfordert. – ein Duell das schlussendlich allerdings gar nicht stattfindet – sowie Septimus selber, der wiederum eifersüchtig auf den Pianisten Graf Zelinsky ist, mit dem er sich in einer Art Wettstreit um Lady Crooms Gefühle befindet.

Septimus misst sich außerdem nach deren Tod mit Thomasina mit deren Intellekt, indem er in seiner Einsiedlerhütte versucht, die von ihr angefangenen Berechnungen zu verstehen und weiterzuführen.

Und schließlich gibt es Bernard und Hannah, die sich ebenfalls in einer Art intellektuellen Wettkampf befinden, bei dem es für Bernard aber mehr um die Frage geht, wessen Theorie als erste veröffentlicht werden wird, während für Hannah die Akkuratessse ihrer Arbeit im Vordergrund steht.

7. Valentine Coverly

Valentine Coverly ist der älteste Nachfahre der Familie Croom in „Arcadia“ und der Bruder von Chloë und Gus Coverly. Er ist für das Stück deshalb besonders wichtig, weil er ein Spezialist ist, wenn es sich um Chaostheorie, Iteration und Fraktale handelt. Valentine ist eine jener Figuren, die dem Zuschauer in Dialogen die theoretische – in seinem Fall mathematische – Grundlage des Stücks näherbringen. Mit 28 Konfigurationen ist er nach Hannah Jarvis, mit der er sich auch die meisten Konfigurationen teilt – die zweitwichtigste Figur der Gegenwart. Neben seiner halb-ernsten Verliebtheit in Hannah, die er im Stück seine „Verlobte“ nennt und seiner eher zurückhaltenden Art, fällt bei ihm vor allem auf, dass er eine Art Verbindungsglied und Medium zwischen den anderen vier Figuren darstellt, da er wie Hannah und Bernard als Wissenschaftler tätig und mit Chloë und Gus verwandt ist.

Während Valentine mit Hannah eine besonders enge und freundschaftliche Beziehung verbindet, können sich Bernard und Valentine dagegen nicht ausstehen. Als Geistes- und Naturwissenschaftler haben sie komplett unterschiedliche Meinungen und Ansichten wenn es sich um Themen wie Arbeitsethos, Beweise und Wichtigkeit der Arbeit des jeweils anderen handelt, was im Stück zu einigen Auseinandersetzungen der beiden führt.

7.1 Übersicht der für dieses Kapitel relevanten Physik

7.1.1 Determiniertes Chaos

Die Erforschung der Chaostheorie, oder des determinierten Chaos, wie Physiker es nennen, hatte ihren Ursprung im Jahr 1960 in einer zufälligen Entdeckung des Meteorologen Edward Lorenz. Dieser arbeitete mit einer Computersimulation, die Wetter – ähnlich dem auf der Erde – in einer randomisierten Art und Weise abbildete, wobei sich jedoch gewisse Muster nach einiger Zeit immer wiederholten. Lorenz konnte einzelne Komponenten –wie etwa den Wind – herausfiltern und der Verlauf wurde ihm als Kurve angezeigt, gemeinsam mit dem dazugehörigen Zahlenergebnis. Als Lorenz sich einmal dafür entschied, die Simulation nicht von Anfang an starten zu lassen, sondern die Zahlen vom Vortag als Ausgangspunkt eingab – allerdings gekürzt, so dass eine Abweichung von eins zu tausend entstand – war der Effekt enorm, denn die beiden Kurven zeigten schon nach nur kurzer

Zeit extreme Diskrepanzen in ihrem Verlauf und Lorenz erkannte, dass die geringsten Unterschiede und Einflüsse bei den Anfangsbedingungen für ein System einen gewaltigen Schneeballeffekt haben können.²⁷⁶ „An diesem Tag aber kam er erstmals zu dem Schluss, langfristige Wettervorhersagen seien prinzipiell unmöglich“²⁷⁷, was inzwischen unter dem populärwissenschaftlichen Ausdruck „Schmetterlingseffekt“ bekannt ist. „Lorenz erkannte, dass es einen Zusammenhang geben mußte [sic], zwischen der Eigenschaft des Wetters, sich einfach nicht zu wiederholen, und der Unfähigkeit des Meteorologen, es vorherzusagen“²⁷⁸

7.1.1.1 Exkurs: Nicht-Lineare Gleichungssysteme

Das große Problem, dem sich die Physiker des zwanzigsten Jahrhunderts zu stellen hatten, war die Art der Gleichungen und Gleichungssysteme, mit denen sie sich im Zuge der Forschungsarbeiten über determiniertes Chaos auseinandersetzen mussten. Die Newtonschen Bewegungsgesetze, so wie die meisten angewandten mathematischen Systeme, mit denen bis weit ins zwanzigste Jahrhundert gearbeitet wurde, waren entweder „linear“ – was laienhaft dadurch ausgedrückt werden kann, dass es einen analytischen Lösungsweg gibt und man ein Ergebnis erhält – oder trivial „nicht-linear“ – das heißt dass die Gleichungen zwar zu den Nicht-Linearen Systemen gehörten, diese aber relativ einfach waren (mit niedrigen Potenzen), sodass man sie durch etwas verzwicktere Lösungsstrategien immer noch berechnen konnte.

Normale Nicht-Lineare Systeme jedoch entziehen sich jedem traditionellen und analytischen mathematischen Lösungsansatz und außerdem sind sie sich nicht ähnlich, was heißt, dass jedes System für sich wieder eine Herausforderung darstellt, weil man den Lösungsansatz für ein System – wenn man denn einen gefunden hat – auf das nächste System nicht wieder anwenden kann, sondern immer neue, hochkomplizierte Wege finden muss. Außerdem inkludieren Nicht-Lineare Systeme oft „komplexe Wechselwirkungen“²⁷⁹, weshalb sich die Komponenten einer Gleichung in ständigem

²⁷⁶ Vgl. Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.20-30.

²⁷⁷ Ebenda S.30.

²⁷⁸ Ebenda S.38.

²⁷⁹ Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.41.

Einfluss aufeinander befinden.

Diese Merkmale haben dazu geführt, dass sich Mathematiker und Physiker im Lauf der Jahrhunderte angewöhnt haben, Nicht-Lineare Gleichungen zu ignorieren und sich auf die Lösung der Linearen zu beschränken (wie etwa Newton, der aus seinen Berechnungen die Reibung exkludierte), was die Naturwissenschaften aber gleichzeitig in einer Art permanenter Reduktion auf minimalste Phänomene gefangenhielt, da der größte Teil dessen, was in der Natur vor sich geht, eben nicht linear, sondern chaotisch abläuft und nur ein winziger Prozentsatz aller Gleichungssysteme zu den „Nicht-Linearen Systemen“ gezählt werden kann.²⁸⁰ Eines der prägnantesten Beispiele für die lange Ignoranz der Naturwissenschaften, wenn es um das Chaos in der Natur geht, ist die Tatsache, dass ein System, das jahrhundertlang als perfektes Synonym für Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit galt – das Pendel – in Wirklichkeit zu den chaotischen Systemen zu zählen ist, weil sich jeder Pendelausschlag von dem vorhergehenden in einer Winzigkeit unterscheidet.²⁸¹

Durch weitere Forschungsarbeiten und Experimente im Bereich der Flüssigkeiten, entdeckte Lorenz, dass die Systeme, mit denen er arbeitete, eine grundlegende Eigenschaft besaßen: wenn man stetig ein wenig mehr Energie zuführte, verhielten sie sich nach einem vorhersehbaren und berechenbaren Muster, so wie es von ihnen erwartet wurde. Erhöhte man aber die Energiezufuhr über eine bestimmte Grenze hinaus, wurde die Bewegung plötzlich chaotisch und unberechenbare Turbulenzen entstanden. Als Lorenz den Vorgang jedoch in einem dreidimensionalen Raum von einem Computer grafisch darstellen ließ, bildete sich plötzlich ein Muster, das inzwischen als Lorenz-Attraktor bekannt ist. In kleinem Rahmen war das Verhalten des Systems komplett willkürlich und unvorhersehbar. Betrachtete man den Vorgang aber im Gesamten, wurde eine übergreifende Ordnung im Chaos sichtbar, eine stabile Umrahmung, innerhalb derer sich das System chaotisch verteilt. Man kann einen Vergleich ziehen mit einem weißen Blatt Papier, auf dem man einen imaginären Kreis zieht und anfängt, Punkt für Punkt den Kreis auszumalen. Wo der nächste Punkt sein wird, ist absolut zufällig, aber allgemein wird keiner der Punkte über den Rand des Kreises hinausgehen. Mit dieser Erkenntnis von Lorenz war Anfang der

²⁸⁰ Vgl. Ebenda S.7-26;40f.

²⁸¹ Vgl. Ebenda S.66.

sechziger Jahre eine neue Wissenschaft geboren – die Chaostheorie.²⁸²

Der Biologe Robert May, der von den Experimenten des Meteorologen Edward Lorenz wie die meisten Experten anderer Disziplinen keine Ahnung hatte, beschäftigte sich in den siebziger Jahren mit der Frage, wie sich die Wachstumsrate in der Bevölkerung verhält, wenn sie (ähnlich den Überlegungen, die Lorenz zu seinen Flüssigkeiten anstellte) einen kritischen Punkt überschreitet. Auch er nutzte einen Computer um das Ergebnis grafisch darzustellen und kam zu einem verblüffenden Ergebnis: die Linie, die das Bevölkerungswachstum darstellte, teilte sich bei dem kritischen Punkt plötzlich in zwei Linien auf (was bedeutete, dass die Gleichung zwischen zwei Ergebnissen – zwei Punkten – hin- und hersprang), teilte sich nochmals und immer weiter, bis sie schließlich im kompletten Chaos versank und nur noch unstrukturierte Ergebnisse lieferte. Innerhalb dieser wilden Abschnitte hingegen konnte man wieder einzelne Streifen der Klarheit erkennen, die wie die Anfangsmuster in verkleinertem Maßstab aussahen. Die ordentlichen Muster innerhalb der Unordnung waren sich selber ähnlich. Den Übergang eines Systems von einem ordentlichen in einen unordentlichen Zustand ist unter Wissenschaftlern auch als „Bifurkation“ bekannt.²⁸³

7.1.1.2 Iteration

Das prägnanteste Merkmal dieser chaotischen Systeme, welche die Wissenschaftler nun zu erforschen begannen, ist die von Lorenz bereits erkannte „sensitive Abhängigkeit von Anfangsbedingungen“²⁸⁴, was vereinfacht gesagt bedeutet, dass die kleinste Veränderung gewaltige Konsequenzen haben kann, da diese Systeme nie einen frischen Wert eingespeist bekommen, sondern als Ausgangspunkt immer die eigenen Ergebnisse wiederverwenden. Ein einfaches Beispiel dafür ist die Artenpopulation pro Jahr: jedes Jahr stirbt eine gewisse Menge der Art durch Fressfeinde, Krankheiten oder andere Ursachen. Sensitiv bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Zahl der Überlebenden einer Art am Ende des Jahres gleichzeitig die Ausgangszahl für die Population des folgenden Jahres darstellt. Auch geringe Fehler beim Output entwickeln sich so – wenn sie wieder als Input dienen – mit der Zeit zu riesigen Mengen an falschen Daten. Den Vorgang, den Output einer Gleichung

²⁸² Vgl. Ebenda S.41-51.

²⁸³ Vgl. Ebenda S.106-121.

²⁸⁴ Vgl. Ebenda S.39.

wieder als Input zu verwenden und den Prozess zu wiederholen, nennt man in der Mathematik „Iteration“. Iteration verwendet man in der wissenschaftlichen Forschung für alle Bereiche, in denen die Zahlen der aufeinanderfolgenden Jahre (oder Perioden, zum Beispiel Lebenszyklen bei kurzlebigen Tieren) aufeinander aufbauen: Artenpopulationen, Krankheitsepidemien, Lebensmittelpreise an der Börse. Fast die ganze Natur ist durchdrungen von anschaulichen Beispielen für Iteration.

Was sie mit der Chaostheorie gemeinsam hat ist, dass sich die genauen Zahlen innerhalb der untersuchten Periode komplett chaotisch verhalten: es kann keine Vorhersage für das System im kleinen Maßstab getroffen werden, im großen Zusammenhang gesehen aber bleibt es stabil.

Diese Erkenntnis hat in vielen Bereichen, in denen es oft zu unerklärlichen sprunghaften Verhaltensänderungen kommt, zu großen Fortschritten in der Forschung geführt, da nicht mehr krampfhaft nach dem Grund für solche Abweichungen gesucht werden muss, sondern sie als Eigenschaft des Systems anerkannt werden. Dieser Vorteil ist nicht nur für abstrakte Szenarien relevant, sondern er kommt auch in solchen Gebieten zum Tragen, die für das Individuum von Nutzen sind, wie etwa bei Präventivimpfungen gegen Krankheiten.²⁸⁵

7.1.1.3 Fraktale

Die Grundelemente der klassischen Geometrie sind Linien und Flächen, Kreise und Kugeln, Dreiecke und Kegel. Sie stellen eine drastische Abstraktion der Realität dar, und sie inspirierten die mächtige philosophische Tradition der platonischen Harmonielehre. Euklid schuf aus diesen Elementen eine Geometrie, die zwei Jahrtausende Gültigkeit hatte.²⁸⁶

Dass diese Geometrie relativ ungeeignet war, um etwa alltägliche Formen der Natur nachzubilden, führte schließlich in den sechziger Jahren dazu, dass sich das Allround-Talent Benoit Mandelbrot, der nicht daran erinnert werden musste, dass „Wolken [...] keine Kugeln“ und „Berge [...] keine Kegel [sind]“²⁸⁷, den Versuch startete, eine Geometrie zu finden, die derjenigen der Natur eher entsprach als die Euklidische. Dabei

²⁸⁵ Vgl. Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.90-100.

²⁸⁶ Ebenda S.140.

²⁸⁷ Ebenda 140.

stieß er sehr bald auf das Problem der Dimensionen. Denn die Art der Unterteilung in der herkömmlichen Geometrie in ganzzahlige Dimensionen – Eindimensionalität bei einem Punkt, Zweidimensionalität bei einem Strich und Dreidimensionalität etwa bei einem Kubus – war für die neue Geometrie der Zacken und Rillen, der Einbuchtungen und Kerben nicht mehr ausreichend und Mandelbrot stellte sich die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem die Dimension einer Form sich ändert. Stellt man sich zum Beispiel ein Wollknäuel in einer riesigen Entfernung vor, wirkt es auf den Betrachter eindimensional, wie ein Punkt; je mehr man sich dem Knäuel aber nähert, umso größer und plastischer wird es, bis man schließlich ein dreidimensionales Gebilde vor sich hat. Nähert man sich nun noch weiter an und erkennt etwa einen einzelnen Faden, so ist dieser – wie eine Linie – wiederum zweidimensional. So kam Mandelbrot auf die Idee, nicht ganzzahlige, sondern gebrochene – lateinisch: „fractus“ – Dimensionszahlen für seine neue Geometrie zu benutzen, um auch die Bereiche zwischen den ganzzahligen Dimensionen nutzen zu können. Er erfand einen Weg, den Grad der Gebrochenheit bei Gebilden zu berechnen und nannte diese neuen Formen „Fraktale“.²⁸⁸

Ein Fraktal entsteht durch einen iterativen Prozess und hat vor allem die Eigenschaft, dass man es unendlich vergrößern kann, bis hin zur atomaren Struktur, und man immer wieder eine Symmetrie darin entdecken kann, allerdings in verschiedenen Maßstäben. Das inzwischen berühmteste Beispiel für ein Fraktal ist das sogenannte Mandelbrot-Set, in der man, auch wenn man sie zu einem Verhältnis von Eins zu einer Million vergrößert, immer noch die selbe Form, die nach der ersten Berechnung entsteht, beobachten kann. Fraktale kommen in der Natur überall vor und sind für ökologische Systeme von großem Nutzen. So ist zum Beispiel die fraktale Struktur der Lunge – deren Gefäße sich immer weiter und weiter verzweigen, auf eine selbstähnliche Art und im immer kleineren und kleineren Maßstab – dafür verantwortlich, dass die Lunge, die eine Oberfläche von der Größe eines Tennisplatzes hat, im menschlichen Körper trotzdem relativ wenig Platz einnimmt.²⁸⁹

Am Ende stand das Wort fraktal für eine Möglichkeit, Formen zu beschreiben, zu berechnen und zu reflektieren, die unregelmäßig und fragmentarisch sind, zerklüftet und aufgebrochen – angefangen bei den

²⁸⁸ Vgl. Ebenda. S.11.

²⁸⁹ Vgl. Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.140-161.

kristallinen Formen einer Schneeflocke bis hin zu den diskontinuierlichen Nebeln von Galaxien.²⁹⁰

7.1.1.4 Noise

An undesired disturbance with in the frequency band of interest; the summation of unwanted or disturbing energy introduced into a communications system from manmade and natural sources. A disturbance that affects a signal and that may distort the information carried by the signal.²⁹¹

7.2 Determiniertes Chaos und die Romantik

Lässt sich Newtons klassisches Regelwerk mit einer logischen, rationalen Grundeinstellung und dem Begriff eines vordeterminierten Universums assoziieren, so ist das zur Chaostheorie zugehörige Temperament bei Stoppard und James Gleick²⁹² die Romantik.

Schon einer der Physiker, der die Wissenschaft vom determinierten Chaos entscheidend mitprägte, Mitchell Feigenbaum, wird von Gleick in seinem Buch als Goethe-lesender, Mahler-hörender Romantiker²⁹³ beschrieben, der „sich nicht von manchen scheinbar unwissenschaftlichen Ideen der Romantik des späten achtzehnten Jahrhunderts zu ‚befreien‘“²⁹⁴ versuchte und der den physikalischen Problemen, denen er auf den Grund gehen wollte, nicht nur mit Intelligenz, sondern auch mit „Intuition“²⁹⁵ begegnete.²⁹⁶

Außerdem stellt Gleick fest, dass der Anblick eines vom Sturm gepeitschten Baumes für den menschlichen Geschmack ansprechender sei, als ein geometrisches, unverschnörkeltes, symmetrisches und funktionelles Gebäude. Die Chaostheorie, die als Repräsentation einer etwas rauen, asymmetrischen, schroffen und kantigen Natur gilt, stellt sich damit in den direkten Gegensatz zur Klassik, dem Determinismus und ihren Vertretern, wie etwa

²⁹⁰ Ebenda S.169.

²⁹¹ Khosrow-Pour, Medhi: Dictionary of Information Science and Technology. Volume II: K-Z. London: Idea Group Reference, 2007. S.477.

²⁹² Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988.

²⁹³ Ebenda S.235.

²⁹⁴ Ebenda S.228.

²⁹⁵ Ebenda S.254.

²⁹⁶ Vgl. Edwards, Paul: Science in Hapgood and Arcadia. S.178. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184.

Hannah Jarvis:²⁹⁷

Die Chaostheorie hat die Vorstellung der Wissenschaftler zerstört, für natürliche Phänomene ließen sich jemals hundertprozentig genaue Vorhersagen erstellen und bewies durch den Schmetterlingseffekt, dass – auch wenn es eine Laplacesche Intelligenz gäbe, die alle Positionen aller Atome im Universum kennen würde – eine Vorhersage trotzdem unmöglich wäre.²⁹⁸ Gleick merkt dazu an, dass dort, „wo Chaos beginnt, die klassische Wissenschaft auf[hört].“²⁹⁹

Wie genau sich Chaos und freier Wille entsprechen, erklärt Holger Südkamp³⁰⁰ durch ein Zitat von Doyne Farmer „On a philosophical level, it struck me as an operational way to define free will, in a way that allowed you to reconcile free will with determinism. The system is deterministic, but you can’t say what it’s going to do next.“³⁰¹

7.3 Valentine Coverly und die Naturwissenschaften

Valentine Coverly ist Mathematiker, der Oxford und beschäftigt sich im Zuge seiner wissenschaftlichen Arbeit mit dem Vorkommen einer Hühnchenart, die auf dem Grundstück der Crooms heimisch ist. Er benutzt die Aufzeichnungen seiner Vorfahren über die bei der Jagd erlegten Tiere ab dem Jahr 1870, um deren Bestand durch die mathematische Vorgehensweise die Iteration als Formel darstellen zu können.

7.3.1 Iteration

In Szene Drei hat Hannah bereits Septimus altes Portfolio gefunden, das mehrere mathematische Aufzeichnungen enthält: Thomasinas Diagramm über den Wärmeverlust in Noakes Dampfmaschine, ihr altes Mathematik-Lehrbuch und ihr Unterrichtsheft. In diesem hat sie in einem Stil, der demjenigen von Fermat in Diophantos Arithmetica extrem ähnlich

²⁹⁷ Vgl. Ebenda.

²⁹⁸ Vgl. Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love. S.188. In: : Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-199.

²⁹⁹ Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.11.

³⁰⁰ Südkamp, Holger: Tom Stoppard’s Biographical Drama. Trier: WVT, 2008.

³⁰¹ Ebenda S.149.

ist, eine Notiz verfasst, in der sie behauptet, sie hätte eine Methode gefunden, bei der alle Formen der Natur ihre Geheimnisse aufgeben würden und sich durch Nummern zeichnen ließen. Da der Rand aber zu schmal sei, um die „Neue Geometrie der Irregulären Formen“ von Thomasina Coverly zu erklären, müsste der Leser an einem anderen Ort danach suchen.³⁰²

Während die Historikerin Hannah mit dieser Information nicht viel anfangen kann, ist für den Mathematiker Valentine sofort klar, dass er es bei dieser Geometrie mit einem iterativen Algorithmus zu tun hat, also mit einer Formel, deren Endergebnis immer wieder als Anfangswert in die Gleichung eingegeben wird. Damit Hannah versteht, worum es sich bei Thomasinas Grafen und Formeln geht, erklärt er ihr über mehrere Seiten hinweg das Prinzip von Iteration und fügt hinzu, es sei dieselbe Vorgehensweise, die er bei seinen Untersuchungen zur Vogelart verwende.

Der einzige Unterschied zwischen Thomasinas und Valentines Iterationen ist die Richtung, aus der sie sich an das Thema herantasten. Während Thomsina mit der Gleichung anfängt und diese in einen Grafen umändert, in dem sie für jede gelöste Gleichung einen Punkt ins Diagramm einfügt, beginnt Valentine seine Recherche mit richtigen Daten – dem Jagdbuch und den Aufzeichnungen über die Vögel darin – und versucht, davon ausgehend eine Gleichung zu finden.

7.3.2 Noise

Bei Valentines Untersuchung taucht die Problematik auf, dass bei seinem Thema viele Störgeräusche auftreten, die er mit dem wissenschaftlichen Begriff „noise“ umschreibt und er erklärt Hannah das Konzept anhand eines Pianos:

Distortions. Interference. Real data is messy. [...] It's all very, very noisy out there. Very hard to spot the tune. Like a piano in the next room, it's playing your song, but unfortunately it's out of whack, some of the strings are missing and the pianist is tone deaf and drunk – I mean, the noise!³⁰³

Die einzige Möglichkeit, mit den Störgeräuschen fertig zu werden, ist laut Valentine, die richtige Melodie zu raten, indem man einige Noten ausprobiert – wobei am Anfang

³⁰² Vgl. Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.56.

³⁰³ Ebenda S.60.

natürlich die meisten Noten dazwischen fehlen – bis man schlussendlich eine Melodie erkennt und der gesuchte Algorithmus sich aus dem Chaos langsam aber sicher herausfiltern lässt.³⁰⁴ Am Ende beschließt Valentine wegen der vielen ungewollten Einflüsse, die seine Daten unsauber machen, seine Forschungsarbeit aufzugeben („Too much noise. There’s just too much bloody noise!“³⁰⁵), findet gleichzeitig aber ein neues Interessensgebiet in dem Algorithmus, den seine Vorfahrin Thomasina Coverly im Jahr 1809 begann.

7.4 Valentine und Thomasinas Entdeckungen

Schon in Szene Drei, als Valentine in einer Nebenbemerkung erwähnt, dass die Jagdbücher sich bis vor die Zeit Thomasinas erstreckten, schlägt Hannah ihm vor, dass Thomasina sich mit derselben Frage beschäftigt haben könnte wie Valentine – der Aufstellung einer Formel zum Artbestand einer Tierart mit Hilfe der Iteration. Valentine lehnt diese Möglichkeit jedoch sofort vehement ab, denn er kann sich nicht vorstellen, dass ein weiblicher Vorfahr von ihm ein Verfahren hätte erfinden können, das in dieser Art erst über hundertfünfzig Jahre später entdeckt wurde. „Because there’s an order things can’t happen in. You can’t open a door till there’s a house.“³⁰⁶

Seine Vermutung geht dahin, dass Thomasina einfach mit den Nummern gespielt habe, ohne dass eine konkrete Theorie dahintergestanden hätte.

Valentine: Doodling. Nothing she understood.
Hannah: A monkey at a typewriter?
Valentine: Yes. Well, a piano.³⁰⁷

Trotz aller Skepsis führt Valentine nach einer Weile Thomasinas Berechnungen weiter, indem er den Algorithmus, den sie begonnen hat, mit Hilfe seines Computers immer weiter iteriert, bis sich auf dem Bildschirm ein Fraktal zeigt, das er das „Coverly-Set“ nennt. Valentine informiert Hannah, dass er vorhabe, Thomasinas Entdeckungen zu

³⁰⁴ Vgl. Ebenda S.60f.

³⁰⁵ Ebenda S.82.

³⁰⁶ Ebenda 105.

³⁰⁷ Ebenda S.61.

veröffentlichen. Sein einziger Zweifel an der Bedeutung des „Coverly-Sets“ – nämlich die Frage, warum der Algorithmus schon damals nicht veröffentlicht wurde – wird von Hannah aus dem Weg geräumt, als sie ihm berichtet, Thomasina sei damals bei einem Brand ums Leben gekommen.

Valentine bleibt fast bis zum Ende kritisch wenn es um die Frage geht, ob Thomasina oder Septimus Überlegungen wirklich ein fundierter mathematischer Ansatz zu Grunde lag oder ob die Aufzeichnungen – so wie er es am Anfang vermutet hat – einfach nur Spielerei zum Zeitvertreib darstellen.

Eine Antwort darauf findet Valentine erst, als er erkennt, dass das gefundene Diagramm, das Thomsina 1812 in Bezug auf Noakes Dampfmaschine aufgezeichnet hat, die Verteilung von Hitze in einem Körper darstellt und er begreift, dass Thomasina vielen Theorien sehr wohl vorgegriffen hat, wenn auch nicht auf eine mathematisch-analytische Weise, sondern in der Art einer Ahnung oder eines intuitiven Verstehens. Er zieht, um Hannah Thomasinas Methode verständlich zu machen, einen Vergleich mit jemandem, der Dinge wie ein Bild oder einen Film sieht, dem aber das mathematische Rüstzeug fehlt, um diese Eindrücke analytisch verarbeiten zu können. „She didn’t have the maths, not remotely. She saw what things meant, way ahead, like seeing a picture. [...] Like a film.“³⁰⁸

Wenn man die Figuren in „Arcadia“ betrachtet, kommt man zu dem Schluss, dass nach dieser Definition von Romantik nur eine Figur der klassischen Hannah genau gegenübersteht: Thomasina Coverly. Ihr Nachfahre, Valentine Coverly, arbeitet bei seiner Forschungsarbeit zwar mit dem Vorgang der Iteration, ist aber trotzdem ein klassischer, etwas reservierter Mathematiker, der nur bei Gesprächen über sein Spezialgebiet richtige Emotionen zeigt und nicht romantisch genug ist, um sich sofort von Thomasinas Entdeckungen begeistern zu lassen.

Thomasina hingegen begründet nicht nur den Ursprung der Chaostheorie, sie ist auch romantisch im herkömmlichen, emotionalen Sinn: etwa wenn sie sich in Lord Byron und Septimus verliebt und es am Ende ihr größter Wunsch ist, den Walzertanzen zu lernen, denn es sei „the most fashionable and gayest and boldest invention conceivable.“³⁰⁹

³⁰⁸ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.125.

³⁰⁹ Ebenda S.61.

Thomasinas Begeisterung für diesen Tanz lässt sich laut John Fleming³¹⁰ nicht nur durch ihre Jugend erklären, sondern zeigt auch eine weitere Parallele zwischen ihr und dem deterministischen Chaos auf, wenn er ausführt, dass ein Walzer zwar einer bestimmten Struktur folgt, gleichzeitig aber – ähnlich wie Nicht-Lineare Systeme – innerhalb dieses Rahmens aber vollkommen willkürliche Schrittfolgen auftreten können. Jede Umdrehung des tanzenden Paares definiert erst den Ort, in dessen Richtung sich die nächste Schrittfolge wenden wird.³¹¹

John Fleming wandt den Begriff von determiniertem Chaos auf das Stück selber an. Zum einen betrifft dies die Struktur, die – wie eine Bifurkation – von einem geregelten in einen unregulierten Zustand übergeht. Die sieben Szenen des Stücks wechseln nach folgendem Schema zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart hin- und her: Drei Szenen spielen in der Vergangenheit und drei in der Gegenwart. Die letzte, siebte Szene kann man als chaotisch bezeichnen, der Tatsache nach, dass sich in dieser die Figuren beider Zeitebenen auf der Bühne befinden, ohne einander zu sehen. Innerhalb dieser letzten Szene entdeckt Fleming wiederum eine Struktur, die sich aus sechs „Subszenen“ zusammensetzt, von denen sich in zwei nur Figuren aus der Vergangenheit und in zwei nur Figuren der Gegenwart auf der Bühne befinden. Die letzten zwei Subszenen sind wiederum solche, in denen sich die Figuren aus Vergangenheit und Gegenwart die Bühne teilen.³¹²

Andererseits betrifft determiniertes Chaos auch den Inhalt. Fleming zeigt auf, dass beide Möglichkeiten, sowohl Determinismus als auch freier Wille oder Chaos im Stück vorkommen, denn die Figuren machen einerseits die Unmöglichkeit deutlich, Kontrolle darauf ausüben zu können, in wen sie sich verlieben; andererseits trifft etwa Septimus eine Entscheidung nach seinem eigenen, freien Willen, wenn er es ablehnt, die Nacht mit Thomasina zu verbringen. „In *Arcadia* the characters experience both determinism and unpredictability, both fate and free will.“³¹³

³¹⁰ Fleming, John: Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001.

³¹¹ Vgl. Ebenda S.205.

³¹² Vgl. Ebenda S.195.

³¹³ Vgl. Ebenda S.204.

8. Charity Chater und Chloë Coverly

Charity Chater ist die Ehefrau von Mr. Chater und somit eine der Figuren der Vergangenheit. Sie ist ein backstage character, was bedeutet, dass sie im Stück niemals auftritt, sondern dem Publikum nur durch Informationen durch die anderen Figuren bekannt ist. Ihre Rolle ist hauptsächlich deshalb von Interesse für die Handlung, weil sie der Grund für Mr. Chaters und Captain Brices überstürzte Abfahrt von Croom Court ist und bewahrt Septimus Hodge so vor einem Duell mit den beiden. Außerdem ist die von ihrem Mann entdeckte Dahlienart, die er ihr zu Ehren „Charity“ nennt, der Beweis dafür, dass Bernards Theorie über Lord Byron falsch ist.

Chloë Coverly hingegen ist eine Figur der Gegenwart. Sie ist die einzige Tochter der Crooms und die Schwester von Gus und Valentine. Über sie ist kaum etwas bekannt, außer, dass sie für den Bezirk einen jährlichen Ball organisiert und mit Bernard eine Affäre beginnt. Chloë tritt nur in einem Drittel der Konfigurationen der Gegenwart auf und trägt auch wenig zum Fortschritt der Handlung bei, was sie zu einer eher unwichtigen Figur macht.

8.1 „The Action of Bodies in Heat“

Als Thomasina in Szene Sieben zum ersten Mal mit Fouriers Aufsatz über die Wärmeausbreitung in Festkörpern in Berührung kommt, wird ihr sofort klar, dass die Konsequenz dieses Essays eine Absage an Newtons deterministischer Maschinerie darstellt und sie erklärt, der Determinismus weiche vom vorgezeichneten Weg an jeder Ecke ab, wie sie es auch vorhergesehen hätte und „the cause is very likely hidden in this gentleman’s [Fouriers, Anm.] observation.“³¹⁴

Lady Croom, die sich nicht besonders für Mathematik – außer für Geometrie – interessiert und von der intuitiven Intelligenz ihrer Tochter nichts weiß, fragt nach:

Of what?

Thomasina: The action of bodies in heat.

³¹⁴ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.111.

Lady Croom: Is this geometry?

Thomasina: This? No, I despise geometry! (*Touching the dahlias she adds, almost to herself.*) The Chater would overthrow the Newtonian system in a weekend.³¹⁵

Der inzwischen allgemein verwendete, auch von Septimus zuvor verwendete englische Ausdruck für Fouriers Theorie lautet: „the propagation of heat in solid bodies“, weshalb Thomasinas Umschreibung einen relativ seltsamen Klang hat. Der Grund für ihre Formulierung liegt in der unterschwelligen Anspielung auf Sexualität, die darin mitschwingt und Stoppards absichtlicher Verknüpfung von wissenschaftlichen Entdeckungen und „Hitze“ im erotischen Sinn.

Bevor Septimus der sechzehnjährigen Thomasina Fouriers Essay zu lesen gibt, erklärt er ihr, der Autor müsse ihr gefallen, denn sie sei seine Prophetin. Darauf erkundigt sich Thomasina ob der Aufsatz sich mit dem Walzer beschäftige:

„Septimus: Yes. He demonstrates the equation of the propagation of heat in a solid body.“³¹⁶

Schon in diesem Zusammenhang wird ganz klar eine Parallele gezogen zwischen dem physikalischen Phänomen der Wärmeausbreitung und der Interaktion zweier menschlicher Körper in Bewegung.

Spätestens wenn Thomasina anmerkt, dass Mrs. Chater das Newtonsche Weltbild an einem Wochenende über den Haufen werfen könnte, gibt es keinen Zweifel mehr an der gewollten Mehrdeutigkeit der „action of bodies in heat“.³¹⁷

8.2 Charitys und Chloës Sexualität

8.2.1 Charity Chater

Da Charity, die im Stück nur Mrs. Chater genannt wird, gemeinsam mit Lord Byron zu den backstage characters gehört, erhält der Zuschauer Informationen über sie nur durch

³¹⁵ Ebenda S.111f.

³¹⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.108.

³¹⁷ Vgl. Kramer, Prapassaree; Kramer, Jeffrey: Stoppard's Arcadia: Research, Time, Loss. S. 4. In: Modern Drama. Vol.40, Iss.1 (1997). S.1-10.

explizite Fremdkommentare in absentia.³¹⁸ Ihre sexuellen Eskapaden auf Croom Court werden schon nach kurzer Zeit in Szene Eins zur Sprache gebracht:

„Thomasina: I heard Jellaby telling the cook that Mrs Chater was discovered in carnal embrace in the gazebo.“³¹⁹

Durch andere Dialoge, etwa zwischen Septimus und Mr. Chater, wird Mrs. Chaters sexueller Freigeist klar ersichtlich: Septimus sagt etwa aus, sie sei es gewesen, die ihn um ein Treffen im Pavillon gebeten habe, sie hätte „satisfaction“ verlangt und ihr Ruf sei durch ihre Affäre mit Septimus nicht verschlechtert worden, denn sie sei ohnehin dahingehend bekannt, dass sie eine Bereitwilligkeit an den Tag lege, die sie in einem Zustand ständiger Feuchtigkeit halte, „as would grow orchids in her drawers in January“.³²⁰

Das Treffen selbst umschreibt Septimus als „a perpendicular poke in a gazebo“.

In Szene Sechs kommt ans Licht, dass Mrs. Chater nicht nur ein Verhältnis mit Septimus, sondern auch mit Lord Byron und (vermutlich) Captain Brice hatte. Als Lady Croom ihr eines Nachts auf Lord Byrons Türschwelle über den Weg läuft (die eine das Zimmer verlassend, die andere es betretend) führt dies zur Verbannung von Charity, ihrem Ehemann und Captain Brice von Croom Court und Captain Brice nimmt das Ehepaar mit in die Karibik.

Lady Croom, die durch Charity von deren Affäre mit Septimus erfahren hat, stellt ihn zu Rede und es stellt sich heraus, dass Septimus insgesamt kein halbes Dutzend Wörter mit Mrs. Chater gewechselt habe, worauf Lady Croom sarkastisch erwidert: „I expect she did not like to waste the time“.³²¹

Charity Chater wird in „Arcadia“ als rein auf ihre Sexualität begrenzt gezeigt. Sie ist Objekt der Begierde sowohl von Septimus, Captain Brice als auch Lord Byron und einer sexuellen Beziehung mit keinem der vier Männer abgeneigt. Andere Qualitäten werden ihr im Stück nicht zugesprochen, sie wird nie zitiert und die Charakterisierung ihrer Erscheinung durch Septimus in Szene Eins bezieht sich nur auf äußere Merkmale, die er selber an einer weiblichen Person anziehend findet: sie sei „charming and spirited, with a

³¹⁸ Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. UTB, 2001. S.252.

³¹⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.3.

³²⁰ Ebenda S.8f.

³²¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.94.

pleasing voice and a dainty step.“³²²

8.2.2 Chloë Coverly

Im Gegensatz zu Mrs. Chater ist Chloë kein backstage character, wodurch sie wesentlich mehr Tiefenstruktur erhält. Man kann sie als Bindeglied bezeichnen, zwischen der rein aus Sexualität begrenzten Charity und den hauptsächlich intellektuellen weiblichen Figuren des Stücks, Hannah und Thomasina. Chloë wird zwar einerseits als moderne und selbstbewusste junge Frau dargestellt, andererseits interessiert sie sich nicht besonders für die wissenschaftlichen Arbeiten der anderen. Ihre Hauptsorge ist die Organisation des jährlichen Maskenballs für den Ortskreis und wenn sie mit Hannah kommuniziert, dann immer über Themen wie Sexualität oder Beziehungen („I’m just trying to fix you up, Hannah.“³²³ „Don’t be such a prune.“³²⁴ „You have been deeply wounded in the past, haven’t you, Hannah?“³²⁵).

In Szene Sieben wird Chloë plötzlich – so wie Mrs. Chater – zu einem sexuellen Objekt degradiert, durch die Art und Weise, wie Bernard über sie spricht:

„Hannah: Bernard! – You haven’t seduced that girl?

Bernard: Seduced her? Every time I turned round she was up a library ladder. In the end I gave in.“³²⁶

Bernards und Chloës Beziehung ist nicht von Dauer: am Abend des Balls werden die beiden in flagranti von Chloës Mutter, der aktuellen Lady Croom in der Einsiedlerhütte entdeckt und Bernard beschließt, Croom Court wieder zu verlassen, um nach London zurückzukehren. Als Chloë ihm erklärt, sie wollte mit ihm mitkommen, reagiert er abweisend:

Bernard: No, you bloody won’t.

Chloë: Don’t you want me to?

Bernard: Of course not. What for? (*to Valentine*) I’m sorry.

Chloë (*in furious tears*) What are you saying sorry to *him* for?³²⁷

³²² Ebenda S.9.

³²³ Ebenda S.44.

³²⁴ Ebenda S.45.

³²⁵ Ebenda S.75.

³²⁶ Ebenda S.85.

³²⁷ Ebenda S.127.

Es wird klar, dass sich Chloë von Bernard mehr erwartet hat, als eine rein sexuelle Beziehung. Als sie erkennen muss, dass ihre Gefühle nicht auf Gegenseitigkeit beruhen, überdenkt sie die Situation und kommt zu dem Schluss, dass sie zwar enttäuscht wurde, ihr Handeln aber trotzdem richtig war.

Chloë (to Bernard): It was worth it, though, wasn't it?
Bernard: It was wonderful.³²⁸

8.3 Sexualität und Newtons Determinismus

In Szene Sieben entwirft Chloë, die ansonsten kein Interesse an Mathematik oder Physik zeigt, plötzlich ihre eigene Theorie die Unmöglichkeit von Determinismus betreffend und wendet sich damit an ihren Bruder Valentine:

Valentine, do you think I'm the first person to think of this?
Valentine: No.
Chloë: I haven't said yet.
[...] The universe is deterministic all right, just like Newton said, I mean it's trying to be, but the only thing going wrong is people fancying people who aren't supposed to be in that part of the plan.
Valentine: Ah. The attraction that Newton left out. All the way back to the apple in the garden.³²⁹

Diese Aussage ist ein textuelles Echo der ersten Szene, in der Thomasina eine ganz ähnliche Frage an Septimus gerichtet hat, die auch eine Überlegung zum deterministischen Universum war.

An dieser Stelle verbinden sich in „Arcadia“ mehrere Dialogfetzen zu einem einheitlichen Ganzen, das sich um den Einfluss von Sexualität auf Newtons Universum dreht: der doppeldeutige Begriff der „action of bodies in heat“, der sich nicht nur auf Fouriers Artikel, sondern ebenso auf den sexuellen Akt an sich beziehen kann, ist jener Vorgang, der Newtons vorausbestimmten Universum die ersten Risse zufügt.

Thomasina ist sich der Zweideutigkeit ihres eigenen Ausdrucks sehr wohl bewusst, wenn sie anmerkt „[t]he Chater“, mit ihrer sexuellen Freizügigkeit, „would overthrow the

³²⁸ Ebenda S.128.

³²⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.97.

Newtonian system in a weekend.“³³⁰ Auch Chloës Definition bezieht sich darauf, dass es fehl gerichtete Lust ist, die ein ordentliches System aus dem Gleichgewicht bringen kann. Damit entsteht wiederum ein Echo einer Aussage von Lady Croom, die in Szene Sechs zu Septimus meint, es sei eine Schwäche Gottes, dass er das Herz einer Person in alle Richtungen wandern ließe, nur nicht zu den Menschen, die ein Recht darauf hätten.³³¹

Valentine fasst Chloës Theorie in dem Satz zusammen, Sexualität sei die Anziehungskraft, die Newton ausgelassen habe – im Gegensatz zur physikalischen Anziehungskraft, die die Basis seiner Bewegungsgesetze bildet, denn „[h]eat undoes the reign of reason“³³².

„Newton’s laws work very well when they operate in a vacuum – it is the friction of the real world that destroys predictability.“³³³

Dass die Welt dem Gesetz der Entropie folgend langsam aber sicher von einem heißen in einen lauwarmen Zustand übergeht, zeigen Nancy Selleck und Lisa Sternlieb³³⁴ – wenn man die Doppeldeutigkeit von „heat“ bedenkt – an den sexuellen Beziehungen der Figuren im Stück: 1809/1812 ist Mrs. Chater sowohl mit Septimus, Captain Brice, Lord Byron und Mr. Chater sexuell aktiv und Lady Croom unterhält Affären mit Count Zelinsky, Lord Byron und Septimus.

In der Gegenwart haben hingegen nur Chloë und Bernard ein Verhältnis miteinander. Und auch, dass Wärme immer nur von einem warmen in einen kalten Gegenstand übergeht, aber nie umgekehrt, stellen Selleck und Sternlieb an den Gefühlen der Figuren füreinander fest: Mr. Chater liebt seine Frau, die sich Septimus zu Füßen wirft, der wiederum nur Gefühle für Lady Croom hat, die Graf Zelinsky ihm vorzieht.³³⁵

³³⁰ Ebenda S.112.

³³¹ Vgl. Fleming, John: Stoppard’s Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001. S.204.

³³² Kramer, Prapassaree; Kramer, Jeffrey: Stoppard’s Arcadia: Research, Time, Loss. S. 5. In: Modern Drama 40:1 (1997). S.1-10.

³³³ Fleming, John: Stoppard’s Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001. S.204.

³³⁴ „What is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia. S.493. In: Modern Drama 46:3 (Herbst 2003). S.482-502.

³³⁵ Vgl. „What is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia. S.493. In: Modern Drama 46:3 (2003). S.482-502.

9. Bernard Nightingale und Lord Byron

Bernard Nightingale ist einer der Wissenschaftler, die in der Gegenwart auf Sidley Park anwesend sind, um ihren jeweiligen Forschungsgebieten nachzugehen. Er kommuniziert zwar mit allen Besuchern und Bewohnern, versteht sich aber mit keinem von ihnen wirklich gut: mit Hannah, mit der er sich die meisten Konfigurationen teilt, hat er nur ein geisteswissenschaftliches Interesse gemeinsam, mit Chloë unterhält er eine zeitweilig eine Affäre und mit Valentine liefert er sich verbale Auseinandersetzungen über ihre Arbeit. Er kommt nach Sidley Park, um eine von ihm aufgestellte Theorie über Lord Byron zu verifizieren und verlässt es wieder, als er von der aktuellen Lady Croom bei einer sexuellen Begegnung mit Chloë in der Einsiedlerhütte überrascht wird.

Lord Byron hingegen, der im Stück selber nicht auftritt und deshalb zu den backstage characters gehört, ist zur Zeitspanne der Vergangenheit zugehörig. Obwohl er auf der Bühne nicht präsent ist, ist er trotzdem eine der zentralen Figuren des Stücks: er hat sexuelle Beziehungen sowohl mit Lady Croom als auch mit Mrs. Chater, ist ein alter Schulfreund von Septimus Hodge, geht mit Lord Croom und Augustus auf die Jagd und wird später der Gegenstand von Thomasinas Verliebtheit. Auch er muss Sidley Park wegen einer kurzen Affäre verlassen, denn auch er wird, so wie Bernard, von einer Lady Croom, als eine Hälfte einer „carnal embrace“ identifiziert.

Lord Byrons Anwesenheit auf Croom Court wird in der Gegenwart zum Grund für Bernard Nightingales eigenen Besuch des Anwesens.

9.1 Bernards Recherche

Bernard Nightingale ist Professor an der Universität von Sussex und einer jener Byron-Anhänger, die Hannah verächtlich „the Byron gang“³³⁶ nennt. Weil er jener Experte war, der Hannahs Buch über Caroline Lamb in einer Rezension für den Observer zerrissen hat, stellt er sich ihr unter einem falschen Namen – Bernard Peacock – vor. Außerdem behauptet er, sein Forschungsgebiet sei der Poet Ezra Chater, weil er nicht möchte, dass

³³⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.29.

Hannah ihn mit Lord Byron, für den sie eine Abneigung hegt, in Verbindung bringt.

In Wirklichkeit gilt Bernards Interesse einzig und allein deshalb Mr. Chater, weil er glaubt, zwischen ihm und Lord Byron eine Verbindung herstellen zu können.

Ausgangspunkt seiner Recherche ist eine vergessene und wiedergefundene Kiste mit Büchern aus Byrons privater Bibliothek, in der sich eine mit Klebeband versiegelte Ausgabe von Chaters „The Couch of Eros“ befand, signiert mit folgenden Worten: „To my friend Septimus Hodge, who stood up and gave his best on behalf of the author – Ezra Chater, at Sidley Park, Derbyshire, April 10th, 1809.“³³⁷ In diesem Lyrikband haben drei Dokumente die Jahrhunderte unbeschadet überdauert: zwei kurze Notizen von Mr. Chater an einen Unbekannten, in denen er diesen einen Lustmolch nennt und zum Duell im Waffenraum herausfordert und eine unsignierte Warnung – auch an den Unbekannten – offensichtlich von der Ehefrau Mr. Chaters.

Bernard, der nach universitärem Ruhm strebt, stellt sofort die Theorie auf, die Notizen seien an Byron gerichtet gewesen, in dessen Privatbesitz er sie immerhin gefunden hat. Dieser hätte eine Affäre mit Mrs. Chater angefangen und sei daraufhin vom gehörnten Ehemann zum Duell herausgefordert worden. Er habe es angenommen, sich Mr. Chater im Duell gestellt und ihn in dessen Verlauf getötet. Danach sei er aus England geflüchtet.

Eine Bestätigung seiner These sieht Nightingale vor allem in der dreijährigen Reise Lord Byrons in den Mittelmeerraum von 1809 bis 1812 und in der Tatsache, dass Chater nach seinen ersten beiden Büchern nichts mehr veröffentlicht hat und nach 1809 komplett von der Bildfläche verschwunden ist. „There’s only one other Chater in the British Library database. [H]e was a botanist who described a dwarf dahlia in Martinique and died there after being bitten by a monkey.“³³⁸ So begibt sich Bernard – angeleitet von der Signatur in der „Couch of Eros“ – nach Sidley Park, um dort handfeste Beweise für das Duell zwischen Lord Byron und Mr. Chater zu finden.

Dort trifft er auf Hannah Jarvis, die im Zuge ihrer eigenen Recherche über „landscape and literature 1750 to 1834“³³⁹, genau dieselbe Zeitspanne erforscht. Sie kann ihm weiterhelfen, wenn es um die Figur des Septimus Hodge geht, da er in den Büchern der Familie Croom aufgetaucht ist, die sie für ihre eigene Arbeit durchforstet hat, über Ezra

³³⁷ Ebenda S.12.

³³⁸ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.29.

³³⁹ Ebenda S.33.

Chater hingegen hat sie bisher nichts gefunden. Als Bernard sich hartnäckig immer weiter nach Lord Byron bei ihr erkundigt und Chloë ihn aus Versehen bei seinem richtigen Namen nennt, wird Hannah plötzlich klar, dass sie es mit einem der „Byron gang“ und ihrem ärgsten Kritiker zu tun hat: „You absolute shit.“³⁴⁰ Bernard schafft es trotzdem, sie zu einer Zusammenarbeit zu bewegen und erläutert ihr seine Theorie über das Duell. Noch mehr überzeugt von der Richtigkeit seiner These wird er außerdem, als er herausfindet, dass Septimus und Lord Byron nicht nur gleichzeitig in derselben Schule, sondern auch am Trinity College waren. Er beginnt, „like a bloodhound“³⁴¹, die Bibliothek der Crooms nach Anhaltspunkten zu durchsuchen und stößt auf das Portfolio mit Thomasinas Mathe-Lehrbuch, Diagramm und Unterrichtsheft, das er Hannah und Valentine übergibt. Außerdem findet er die Ausgabe von Byrons „English Bards and Scotch Reviewers“ der Familie, in die mit Bleistift ein Vierzeiler gekritzelt wurde, von dem Bernard natürlich annimmt, Byron hätte ihn dort hineingeschrieben.

Hannah findet schließlich heraus, dass der Bruder der damaligen Lady Croom eine verwitwete Mrs. Chater geheiratet hat, deren Vorname – Charity – in der anonymen Notiz vorkommt. Zusätzlich liefert Valentine Bernard unerwartet den Beweis dafür, dass Byron tatsächlich zu der von Bernard vermuteten Zeit auf Croom Court anwesend war:

„Valentine: Are you talking about Lord Byron, the poet?

Bernard: No, you fucking idiot, we’re talking about Lord Byron the chartered accountant.

Valentine (*unoffended*): Oh well, *he* was here all right, the poet.

Silence.“³⁴²

Diese Indizien reichen Bernard, um mit seiner Theorie in Form einer Talkshow mit folgenden Schlagzeilen an die Öffentlichkeit zu gehen: „Even in Arcadia – Sex, Literature and Death at Sidley Park. [...] Byron Fought Fatal Duel, Says Don“³⁴³ „Bonking Byron Shot Poet“³⁴⁴.

Anschließend kehrt Bernard für den alljährlichen Ball nach Sidley Park zurück, nur um von Hannah zu erfahren, dass seine Theorie, die er ohne handfeste Beweise publik gemacht hat, durch eine Entdeckung ihrerseits unhaltbar geworden ist.

³⁴⁰ Ebenda S.39.

³⁴¹ Ebenda S.58.

³⁴² Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.66.

³⁴³ Ebenda S.97.

³⁴⁴ Ebenda S.98.

In einem Gartenbuch der damaligen Lady Croom hat Hannah eine Beschreibung einer neuen Art von Zwerg-Dahlie gefunden, die Captain Brice – seiner neuen Ehefrau zu Ehren – „Charity“ genannt hat. Darauf folgt die Bemerkung Lady Crooms, die Ehre gebühre eigentlich dem Ehemann, „who exchanged beds with my dahlia and an English summer for everlasting night in the Indies.“³⁴⁵ Damit ist klar, dass der Poet Chater und der Botanist Chater ein- und dieselbe Person waren, dass Byron in Folge dessen Chater nicht erschossen haben konnte und dies nicht der Grund für seine Mittelmeerreise war. Die weniger spektakulären, aber richtigen Theorien vom Anfang können Bernard nicht über seinen Fehler hinwegtrösten: „If only I hadn’t somehow ... made it all about *killing Chater*“³⁴⁶, – vor allem als er von Hannahs Vorhaben erfährt, ihn im Observer bloßzustellen. Sein letzter Satz im Stück ist ein Ratschlag für Hannah, die sich inzwischen sicher ist, die Identität des Einsiedlers zu kennen, dafür aber noch keine Beweise gefunden hat: „Publish!“³⁴⁷

9.2 Exkurs: Falsche Zeugnisse und Unsichere Dokumente³⁴⁸

Was sowohl Hannah Jarvis, als auch Bernard Nightingale in „Arcadia“ permanent in die wissenschaftliche Irre führt, ist die Unsicherheit der Quellen, die im Stück vorkommen. Als Zuschauer hat man die Möglichkeit, den zwei Forschern direkt bei ihren falschen Schlüssen und irrigen Annahmen zuzusehen, sowie den Situationen der Vergangenheit beizuwohnen, die für die Wirren der Gegenwart verantwortlich sind.

Das Problem, mit dem sich Hannah und Bernard konfrontiert sehen, lässt sich ebenfalls mit der Tatsache erklären, dass man die Zeit nicht rückwärts ablaufen lassen kann. Dem Nachteil, dass sie bei den Ereignissen, die sie erforschen, nicht anwesend waren, müssen sie mit aussagekräftigen Beweisen und gründlicher Recherche entgegensteuern. Das zehrt an den Nerven und führt zu gelegentlichen Ausbrüchen von Frustration und Wut³⁴⁹:

„Bernard: Christ, what do you want?

³⁴⁵ Ebenda S.119.

³⁴⁶ Ebenda S.120.

³⁴⁷ Ebenda S.129.

³⁴⁸ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“ On Arcadia by Tom Stoppard. In: Landscape Journal XV:I (1996). S.58-64

³⁴⁹ Vgl. Ebenda S.60.

Hannah: Proof.

[...]

Bernard: Proof? Proof? You'd have to be there, you silly bitch!³⁵⁰

Bernards und Hannahs Abwesenheit von den Geschehnissen bedeutet nicht, dass sie die Geschichte nicht richtig rekonstruieren können, dass es aber auf jeden Fall schwieriger für sie ist. In Szene Zwei, als Bernard mit der ihm eigenen Selbstsicherheit behauptet, irgendwo in den Croom-Büchern gebe es einen Hinweis auf Byron, er müsse ihn nur finden, Hannah erwidert, sie hätte schon alles durchsucht, kritisiert Bernard ihre Haltung: „It's not going to jump out at you like ‚Lord Byron remarked wittily at breakfast!‘“³⁵¹ Diese Aussage stimmt zwar, aber nur aus dem Grund, weil in Szene Drei, als Thomasina in einem Gespräch beiläufig erwähnt, Lord Byron sei „amusing at breakfast“³⁵² gewesen, weder Septimus noch Thomasina diese Tatsache als wichtig genug empfinden, um sie aufzuschreiben.³⁵³

Sogar Hannah, die im Stück als Musterbeispiel für verantwortungsvolle und gründliche Recherche-Arbeit dargestellt wird, geht von einer völlig falschen Annahme in Bezug auf ihren Einsiedler aus. Ihre Schlussfolgerungen sind am Ende zwar alle richtig, aber der Eremit, der in Noakes Skizzenbüchern für den Garten abgebildet ist, wurde nicht, wie sie annimmt, wie ein Gartenzwerg im Garten platziert. In einer Art Parodie von Kunstkenntnis stellt Hannah fest, der Einsiedler sei „[d]rawn in by a later hand, of course“³⁵⁴, meint damit aber natürlich nicht den kindischen Einfall Thomasinas.³⁵⁵

Bernard, der der Überzeugung ist, schriftliche Zeugnisse seien im Gegensatz zu mündlicher Überlieferung etwas absolut Gesichertes, erläutert seinen Standpunkt nachdrücklich: „They wrote – they scribbled – they put it on paper. [...] Paper is what they had.“³⁵⁶ In Szene Fünf, als Hannah Bernard Rücksichtslosigkeit im Hinblick auf seine Veröffentlichung vorwirft und ihn nach einem Beweis fragt, entwirft Bernard einen

³⁵⁰ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.64.

³⁵¹ Ebenda S.42.

³⁵² Ebenda S.48.

³⁵³ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“ On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.61. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

³⁵⁴ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.34.

³⁵⁵ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“ On *Arcadia* by Tom Stoppard. S.61. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64

³⁵⁶ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000. S.65.

platonischen Brief von Lord Byron an Septimus, in dem er alles zugibt und am Schluss den Satz setzt: „PS. Burn this.“³⁵⁷ Auch dafür gibt es in der Vergangenheit eine Parallele: nach Lord Byrons überraschendem mitternächtlichen Treffen mit sowohl Mrs. Chater als auch Lady Croom und seiner überhasteten Flucht, hinterlässt er Septimus einen Brief. Dieser beschließt allerdings, um sich wieder in Lady Crooms Gunst zu bringen, den Brief ungelesen zu verbrennen und kommentiert: „Now there’s a thing – a letter from Lord Byron never to be read by a living soul.“³⁵⁸ Das heißt, dass Bernards platonischer Brief wirklich existiert hat, mit der Einschränkung, dass er nicht platonisch war und seine Theorie sofort widerlegt hätte.³⁵⁹

Ebenso werden nach Septimus Tod alle seine Notizen mit den Berechnungen zur Entropie verbrannt und als Mr. Chater Septimus in Szene Eins zum Duell herausfordert, entgegnet dieser, das Treffen im Pavillon sei Mrs. Chaters Idee gewesen: „I have her note somewhere, I dare say I could find it for you“³⁶⁰. Sogar die Briefe, die Bernard in der Couch of Eros gefunden hat stiften durch das Fehlen eines Adressaten (oder sogar eines Absenders) mehr Verwirrung als Klarheit. Die Beispiele für verlegte, vergessene, and die falschen Figuren gerichtete oder verbrannte Dokumente in „Arcadia“ sind vielzählig. Andererseits gibt es auch Beispiele für gegenteilige Vorgänge. Thomasinas Unterrichtsheft, von dem Septimus behauptet, es werde verloren gegangen sein bis Thomasina alt werde, taucht in der Gegenwart wieder auf. Und auch die Duell-Briefe von Chater an Septimus, die dieser besser vernichtet hätte überleben die Zeit.

Als Bernard in seinem Vortrag Valentine erwähnt und das Jagd-Buch, das vor kurzem wiederentdeckt worden sei, antwortet Valentine: „It was never lost, Bernard.“³⁶¹

Doch sogar wenn Dokumente zufällig wieder auftauchen, heißt dies noch lange nicht, dass sie auch richtig interpretiert werden. Man kann Bernard allerdings keinen Vorwurf machen, wenn er aus der Widmung Chaters an Septimus den Verlauf der wahren Ereignisse nicht herauslesen kann.³⁶²

³⁵⁷ Ebenda S.76.

³⁵⁸ Ebenda S.94.

³⁵⁹ Vgl. Guaspari, David: Stoppard’s Arcadia. S.229. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Vol.54; Iss.2 (Spring 1996). S.222-238.

³⁶⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.8.

³⁶¹ Stoppard Ebenda S.73.

³⁶² Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On Arcadia by Tom Stoppard. S.61. In: Landscape Journal XV:I (1996). S.58-64.

So unsicher Niedergeschriebenes auch sein kann, übertroffen wird es in „Arcadia“ trotzdem durch die mündlichen Informationen, die von den einen Figuren an die anderen weitergeleitet wird.

Schon in Szene Eins gibt es mehrere Beispiele für irregeleitete Dialoge, falsch Verstandenes und Doppeldeutigkeiten. Als Thomasina Septimus fragt, ob er glaube, dass Gott „Newtonian“ sei, versteht dieser „Etonian“ und verweist sie an ihren Bruder, der in Eton studiert.³⁶³

Lord Byrons Aufenthalt auf Croom Court, der bis auf eine Eintragung im Jagd-Buch vollkommen undokumentiert bleibt, ist ein perfekter Beleg für die Unsicherheit von Quellen: Hannahs erste Kritik an Bernards Theorie ist der fehlende Beweis für Lord Byrons Besuch und sie merkt an, hätte eine so berühmte Person wirklich einige Tage in Sidley Park verbracht, wären darüber ganz sicher Aufzeichnungen vorhanden: „[h]is presence would be unlikely to have gone unremarked“³⁶⁴. Sogar Valentine, Nachfahre der Crooms und vertraut mit den Jagdbüchern weiß zwar, dass Lord Byron im April 1809 anwesend war, hält diese Information aber ebenfalls nicht wichtig oder erstaunlich genug, um sie Hannah und Bernard mitzuteilen, bevor er ihre Unterhaltung über Byron mitanhört. Tatsächlich findet sich in den Jagdbüchern schließlich der fehlende Beweis in einem Eintrag der lautet: „Fourteen pigeon, one hare (*Lord B.*)“³⁶⁵ Dass Lord Byron den Hasen in Wirklichkeit gar nicht geschossen hat, ist eine Tatsache, die weder Hannah, noch Bernard oder Valentine erfahren, denn sie wird nur mündlich weitergegeben und zwar von Thomasinas Bruder Augustus, der an der Jagd beteiligt war:

„Augustus: Lord Byron?! – he claimed my hare, although my shot was the earlier! He said I missed by a hare’s breadth.“³⁶⁶ Seine Aussage wird durch Septimus frühere Erklärung untermauert, er bezweifle, dass Lord Byron den Hasen geschossen habe, denn er sei nie ein guter Jäger gewesen, woraufhin Captain Brice die Szene untersucht und feststellt: „Yes, to Augustus! – bravo, lad!“³⁶⁷.

Aus diesem Grund behält Bernard sogar Recht, wenn er sich am Ende von Szene Sieben

³⁶³ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.6.

³⁶⁴ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.42.

³⁶⁵ Ebenda S.72.

³⁶⁶ Ebenda S.106.

³⁶⁷ Ebenda S.17.

gegen die Widerlegung seiner These wehrt: „[A]s far as I’m concerned he [Lord Byron, Anm] wrote those lines as sure as he shot the hare.“³⁶⁸. Davon, dass beide Annahmen falsch sind, weiß keiner der Anwesenden etwas – weder Bernard, noch Valentine oder Hannah. So bauen sowohl Bernards, als auch Hannahs Theorien auf völlig falschen Annahmen auf.³⁶⁹

Davon, dass sich auch Experten irren können, kann sich der Zuschauer selbst überzeugen, als sich die Unterhaltung zwischen Bernard und Hannah in Szene Fünf um den Umschlag von Hannahs Buch über Caroline Lamb dreht. Hannah hat dafür eine Zeichnung von Fuseli gewählt, die nach allgemeiner Überzeugung Lady Caroline Lamb und Lord Byron gemeinsam zeigt. Erzürnt muss sie von Bernard erfahren, dass ein Fuseli-Experte die Zeichnung untersucht hat und zu dem Schluss gekommen ist, sie sei frühestens um 1820 entstanden, eine Zeit, zu der Byron in Italien war.

Der Experte liegt allerdings falsch, denn in Szene Sieben, also 1812, erzählen Lady Croom und Septimus von einer Reise zur Royal Academy, in deren Verlauf sie Byron gesehen hätten und wie er sich vom Professor der Malerei, Mr. Fuseli, zeichnen hätte lassen. Lady Croom erwähnt außerdem eine weibliche Begleitung und fügt hinzu: „Let him be hanged there for a Lamb“³⁷⁰ – eine fast sichere Anspielung auf Caroline Lamb.

Am Ende ist die einzige Überlegung, mit der Bernard, abgesehen von Lord Byrons tatsächlichem Besuch, richtig liegt eine, die nicht einmal ihn betrifft: es ist der Ratschlag an Hannah, zu überprüfen, ob Peacocks Brief, der in einem Magazin veröffentlicht wurde, nicht vielleicht an Thackeray adressiert war und verhilft ihr damit zu ihrer Theorie, der Einsiedler und Septimus wären dieselbe Person.³⁷¹

Es stellt sich heraus, dass die Ursache für das Fortdauern mancher Beweise und Zeugnisse und das Vernichten anderer, sowie die Richtigkeit dessen, was in der Gegenwart als gesichert gilt, völlig willkürlich ist. Die These, dass die Frage nach dem Warum für eine

³⁶⁸ Ebenda S.120.

³⁶⁹ Vgl. Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On Arcadia by Tom Stoppard. S.61. In: Landscape Journal XV:I (1996). S.58-64.

³⁷⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S..113.

³⁷¹ Vgl. Guaspari, David: Stoppard’s Arcadia. S.229. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Vol.54; Iss.2 (Spring 1996). S.222-238.

fundierte Geschichtsschreibung eigentlich nebensächlich ist wird im Stück vom Wissenschaftler Valentine vertreten, für den nur der richtige „Output“ von Bedeutung und alles andere trivial ist:

Hannah: Why were things saved, do you think?

Valentine: Why would there be a reason?“³⁷²

9.3 Bernard – der romantische Wissenschaftler

Bernard ist im Stück alles andere als ein verantwortungsbewusster Wissenschaftler. Er verkörpert einen vor allen Dingen ehrgeizigen Universitätsprofessor, der Thesen nur zur Anhäufung seines eigenen Ruhmes veröffentlicht und dies sogar ohne wirklich stichfeste Beweise in der Hand zu halten. Als Hannah ihn fragt, ob das Wichtigste an einer Professur nicht das Unterrichten sei, antwortet er: „Good God, no, let the brats sort it out for themselves.“³⁷³

Sein Vertrauen auf den eigenen unfehlbaren Instinkt und die Überzeugung, nicht jede Theorie müsse durch hand- und stichfeste Beweise untermauert werden, markieren Bernard im Stück als romantische Figur. In Szene Zwei, als Hannah ihm von Peacocks Brief im „Cornhill Magazine“ berichtet, formuliert er sofort alle seine – ein wenig unzusammenhängenden – Gedanken zu dem Thema aus und hat am Ende damit sogar Recht.

Allgemein ist Bernard energiegeladener, emotionaler und leidenschaftlicher als Hannah. Diese Charaktereigenschaften sind allerdings ein zweischneidiges Schwert, denn während ihm seine Intuition und Spontaneität einerseits oft weiterhilft, legt er sich damit auch oft Steine in den Weg, etwa wenn er über seiner Verteidigung der Geistes- gegenüber den Naturwissenschaften anfängt, Valentine persönlich zu beleidigen, oder wenn er mit Chloë, der Tochter des Hauses, eine Affäre beginnt.

Da in Stoppards Konzept des Stücks keine Figur zu hundert Prozent nur einem Temperament oder Gemüt zugeordnet werden kann, zeigt auch Bernard Anzeichen für klassische Rationalität: er ist , wenn es um seinen Beruf geht, ein außerordentlich versierter

³⁷² Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.58.

³⁷³ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.27.

Gelehrter, der sich perfekt in seinem Gebiet auskennt. So kennt er zum Beispiel den Zeitraum auswendig, in dem Thackeray der Herausgeber des „Cornhill Magazine“ war, er weiß um dessen Freundschaft mit Thomas Peacock und rät Hannah, sich an die „East India Library“ in Blackfriars zu wenden, die die meisten von Peacocks Briefen in ihrem Besitz hat.³⁷⁴

Bei seinen Recherchen in Sidley Park entwirft er einen strikt linearen Ablauf der Geschehnisse und folgt einem „Ursache-und-Wirkung“-Schema. Er macht jedoch den Fehler, von einem Punkt auszugehen, von dessen Richtigkeit er bereits überzeugt ist, berichtet so unbewusst alle Information, die er findet und lässt andere aus, die nicht zu seiner Theorie passen.³⁷⁵

Ein weiterer klassischer Zug an Bernard ist seine Überzeugung, Schriftstücke, die im Laufe der Zeit verloren gingen, könnten eines Tages in genau derselben Form wieder auftauchen. Dies erinnert stark an Septimus Konzept vom „langen Marsch des Lebens“ auf dem alles, was verloren wurde, von anderen wiederaufgenommen werden wird:

„Bernard: It dropped from sight, but we will write it again!“³⁷⁶

Der Unterschied zur klassischen Hannah wird vor allem dann deutlich, als beide versuchen, die Brocken an Wissen, die sie jeweils zu ihrem eigenen Thema gesammelt haben, zusammenzusetzen. Beide haben in etwa die gleiche Ausgangsposition: Hannah weiß noch nicht, dass Septimus und der Einsiedler die gleiche Person sind, hat aber bereits Informationen über beide Figuren zur Hand. Bernard, der etwas über Ezra Chater herauszufinden versucht, hat in der Datenbank der „British Library“ je einen Eintrag über einen Botaniker und einen Poeten mit demselben Namen ausfindig gemacht, bringt die beiden aber ebenso wenig miteinander in Verbindung. Als es um die Auswertung der Informationen geht, besitzt Hannah allerdings den Vorteil der Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit. Sie bemüht sich, vor einer Veröffentlichung die Beweise wasserfest zu machen, während Bernard in dieser Situation zu sehr auf sein Bauchgefühl vertraut und seine Theorie sofort veröffentlicht. Sein Ehrgeiz zahlt sich schlussendlich nicht aus, seine

³⁷⁴ Vgl. Guaspari, David: Stoppard's Arcadia. S.229. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Vol.54; Iss.2 (Spring 1996). S.222-238

³⁷⁵ Vgl. Fleming, John: Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001. S.201f.

³⁷⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.65.

These wird durch richtige Beweise widerlegt („Fucked by a dahlia!“³⁷⁷) und Hannah verlangt von ihm eine Stellungnahme im „Observer“.

Dass sein letzter Rat an Hannah „Publish!“³⁷⁸ lautet, obwohl sie zugibt, zu wenig Beweise zu haben, zeigt, dass er am Ende des Stücks immer noch derselbe unverantwortliche und unbekümmerte Romantiker wie am Anfang ist und dass er aus seiner Lektion nichts gelernt hat.

9.4 Lord Byron – der rationale Romantiker

Lord Byron, wie ihn Bernard den anderen Figuren und den Zuschauern im Stück vermittelt, lässt sich am besten als eine Mischung aus einem Rationalisten und einem Romantiker beschreiben. Da Lord Byron genau wie Mrs. Chater ein backstage character ist, der niemals auf der Bühne zu sehen ist und auch die Figuren in der Vergangenheit nicht sehr viel über ihn zu berichten haben, steht Bernards Sichtweise auf Byron im Vordergrund:

Hannah: Nobody would kill a man and then pan his book. I mean, not in that order. So he must have borrowed the book, written the review, posted it, seduced Mrs. Chater, fought a duel and departed, all in the space of two or three days. Who would do that?

Bernard: Byron.³⁷⁹

Was Lord Byron anbelangt – die einzigen historisch überlieferte Figur in „Arcadia“ – vermischt Stoppard gekonnt Fakt und Fiktion. Fakten über Lord Byron, das Stück betreffend, sind etwa sein tatsächlicher Aufenthalt in Newstead Abbey im April 1809 und eine dreitägige Spanne (zwischen dem zehnten und zwölften April), von der man nicht weiß, wo sich Lord Byron zu dieser Zeit befand. Ebenso Fakt ist die Rezension von Wordsworth, die Bernard in Szene Zwei erwähnt.³⁸⁰

³⁷⁷ Ebenda S.118.

³⁷⁸ Ebenda S.129.

³⁷⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.118.

³⁸⁰ Vgl. Barton, Anne: Twice Around the Grounds. In: The New York Review of Books, 8.Juni 1995.
<http://faculty.uccb.ns.ca/philosophy/arcadia/library1.htm> Letzter Zugriff am 28.06.2011.

Als Valentine Hannah im Szene Sieben einschärft, Thomasina hätte das Prinzip der Entropie nicht vorhersehen können, weil diese besondere Art von Genie nur bei Verrückten oder Poeten vorkäme, zitiert Hannah die ersten fünf Zeilen aus Byrons Gedicht „Darkness“, die tatsächlich wie dessen persönliche Vorstellung vom Ende der Welt durch Entropie klingen:

,I had a dream which was not all a dream.
The bright sun was extinguished, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air...³⁸¹

Auf diese Art wird Byron, so wie Thomasina, als Genie dargestellt, der in einer poetischen Weise dasselbe ausdrückt, wie die Sechzehnjährige durch ihre Berechnungen.

Davon, dass Lord Byron ein Genie war, ist in „Arcadia“ vor allem Bernard überzeugt, der ihn, als er sich gegen Hannah Zweifel verteidigt, als ein „vom Genie berührter Rationalist des achtzehnten Jahrhunderts“³⁸² bezeichnet. Diese Charakterisierung widerspricht gleichzeitig Bernards eigener Aussage nur wenige Zeilen zuvor, die Byron in Übereinstimmung mit seinem Mythos als draufgängerischen Wüstling beschreiben. Für Bernard ist Byron also Klassizist und Romantiker in einer Person, wie es von jemandem zu erwarten ist, der laut Valentine mit seinem Gedicht zu den „lunatics und poets“³⁸³ gleichermaßen gezählt werden kann.³⁸⁴

9.4.1 Byron und Septimus

Auch ganz am Ende des Stücks, als Bernard erkennt, dass seine Theorie über das Duell zwischen Lord Byron und Mr. Chater falsch ist und er sie aufgeben muss, ist er nicht bis zum wahren Kern seiner Forschungsarbeit vorgedrungen. An Hannahs Rechercheergebnissen ist er nicht interessiert und auch als sie ihm mitteilt, sie hätte eine Vermutung, wer der Einsiedler gewesen sein könnte, aber keine Beweise dafür, hakt er nicht nach, sondern gibt ihr vor seine Abreise nur den Rat, ihre Arbeit trotzdem zu veröffentlichen. Ironischerweise ist die Figur, von der er nicht erfährt, dass sie für Hannah

³⁸¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.105.

³⁸² Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.79.

³⁸³ Ebenda S.105.

³⁸⁴ Vgl. Südkamp, Holger: Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier: WVT, 2008. S.161.

die Lösung des Rätsels darstellt – nämlich Septimus – gleichzeitig die Figur, die Bernard die ganze Zeit über fälschlicherweise als Lord Byron identifiziert hat. Beinahe alle Indizien, die für Bernard auf Lord Byron verwiesen, waren in Wirklichkeit Septimus zuzuordnen: so war er es, der für die Picadilly Recreation die negativen Kritiken über Chaters Bücher verfasst hatte und sowohl Mr. Chaters als auch Captain Brices Aufforderungen zum Duell entgegennahm.³⁸⁵

³⁸⁵ Ebenda S.160.

10. Gus Coverly

Mit Gus, über den Stoppard in einer Regieanweisung festhält, er hätte keine „composure“³⁸⁶, dafür „customary silent awkwardness“³⁸⁷ und den Zeifman in seinem Artikel als „Gesandten der Vergangenheit“³⁸⁸ bezeichnet, verbindet Hannah eine ganz besondere Beziehung. Tatsächlich bleiben sowohl Gus Charakter als auch seine Handlungsmotivation im Dunkeln und alles, was man als Zuschauer über ihn in Erfahrung bringt, besteht – so wie sonst nur bei den backstage characters – aus expliziten Fremdkommentaren „in absentia“³⁸⁹.

Er kommt in nur elf Konfigurationen im Stück vor und von diesen elf ist nur eine Konfiguration doppelt vorhanden: jene, in der Gus allein mit Hannah auf der Bühne ist. Ansonsten tritt er in allen möglichen Kombinationen mit den anderen vier Figuren der Gegenwart auf. Da sowohl Gus als auch Augustus von demselben Schauspieler verkörpert werden und Gus am Ende in Regency-Kleidern auftritt, ist es für den Zuschauer nicht immer einfach, Gus von Augustus zu unterscheiden.

Gus ist fünfzehn Jahre alt und stumm. Ob er aus freiem Willen entschieden hat, mit dem Sprechen aufzuhören, oder ob es einen anderen Grund dafür gibt, wird auch in einer Regieanweisung Stoppards offen gelassen: „*Gus doesn't speak. He never speaks. Perhaps he cannot speak.*“³⁹⁰ Seine ersten zwei Auftritte sind so kurz wie irgendwie möglich, denn sobald er Bernard im Arbeitszimmer entdeckt, das er gerade betreten möchte, dreht er sich um und flüchtet wieder.

Im Laufe der Handlung werden von seinen Familienmitgliedern immer mehr Informationen über ihn preisgegeben, so nennt ihn Chloë am Ende von Szene Eins etwa ihren „genius brother“³⁹¹ und vertraut Hannah an, er sei in sie, Hannah, verliebt. Daraufhin betritt Gus den Raum und bietet Hannah einen Apfel samt Stiel und Blatt an, den sie überrascht annimmt.

In Szene Vier tritt Gus nur ganz am Ende kurz auf, jedoch kann man beinahe die ganze Szene lang sein Klavierspiel aus dem Raum nebenan vernehmen: „*From the next room, a*

³⁸⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.22.

³⁸⁷ Ebenda S.45.

³⁸⁸ Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love, S.191. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

³⁸⁹ Pfister, Manfred. Das Drama. Theorie und Analyse. W. Fink Verlag, 2001.

³⁹⁰ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.22

³⁹¹ Ebenda S.45.

*piano is heard, beginning to play quietly, unintrusively, improvisationally.*³⁹² Ohne eine Information diesbezüglich weiß Hannah am Ende, dass Gus derjenige ist, der am Klavier sitzt und fragt Valentine, was genau er spiele.

Valentine: I don't know. He makes it up.

Hannah: Chloë called him genius.

Valentine: It's what my mother calls him – only *she* means it. Last year some expert had her digging in the wrong place for months to find something or other – the foundations of Capability Brown's boat-house – and Gus put her right first go.

Hannah: Did he ever speak?

Valentine: Oh yes. Until he was five.³⁹³

Als Hannah Valentine am Ende der Szene mit etwas zu lauter Stimme anredet, rennt Gus erschrocken aus dem Zimmer und Valentine entschuldigt sich dafür, indem er erklärt, Gus hasse Geschrei.

Am Ende der letzten Szene ist Gus eine von vier Figuren, die noch auf der Bühne anwesend sind – zwei davon sind Septimus und Thomasina, die sich walzertanzend über die Bühne bewegen. Gus betritt den Raum und überreicht Hannah, die lesend am Tisch sitzt, den Beweis für ihre Theorie. In einer Art Echo der Vergangenheit verneigt er sich vor ihr und fordert sie stumm zum Tanzen auf. *„Then, rather awkwardly, he bows to her. A Regency bow, an invitation to dance. [...] After a moment's hesitation, she gets up and they hold each other, keeping a decorous distance between them, and start to dance, rather awkwardly.*“³⁹⁴

10.1 Der Apfel

Gus Apfel spielt in „Arcadia“ eine besondere Rolle, denn er ist ein Requisit, das offenbar zwischen den Zeiten hin- und herwechseln kann. Während alle anderen Gegenstände, die sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart vorkommen, doppelt vorhanden sind – einmal in einer alten und einmal in einer neuen Version – bleibt der Apfel immer genau derselbe. In der Mitte des Raumes steht ein Tisch, auf dem sich während des Stücks

³⁹² Ebenda S.57.

³⁹³ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.63f.

³⁹⁴ Ebenda S.130.

immer mehr Gegenstände aus beiden Epochen ansammeln. In der ersten Regieanweisung in Szene Zwei hält Stoppard fest, dass zeitwidrige Gegenstände, die auf dem Tisch zu liegen kommen, zwischen den Szenen nicht entfernt, sondern von den Figuren der jeweiligen Epoche einfach ignoriert werden sollen.

Hannah stellt am Ende der zweiten Szene den Apfel auf den Tisch, wo er sich nach Stoppards Anweisungen am Anfang von Szene Drei immer noch befindet. Das führt dazu, dass Septimus den Apfel aufnimmt, den Stiel mit dem Blatt auf den Tisch legt und ein Stück herausschneidet, um seine Schildkröte damit zu füttern. Diese Handlung ist natürlich in Wirklichkeit ein Anachronismus, denn der Apfel, den Septimus in der Hand hält, existiert eigentlich noch gar nicht, sondern wird erst über 180 Jahre später von Gus an Hannah weitergegeben und von ihr auf dem Tisch platziert.

Ebenfalls in Szene Drei nimmt Thomasina das von Septimus auf den Tisch gelegte Blatt auf und beschließt, mit ihrer Geometrie der Irregulären Formen, genau dieses Blatt abzubilden, dasselbe Blatt, das Hannah wiederum in Szene Vier aufhebt, um eine an Valentine gerichtete Frage deutlich zu machen.

10.2 Die Bedeutung von Gus

Gus, on the other hand, is the medium of the past. He seems to exist in both time periods, as his appearance is identical with that of his nineteenth-century namesake, Augustus (played by the same actor), and we are clearly meant to mistake him for Augustus at his final entrance.³⁹⁵

Gus zeigt im Stück eine extrem starke emotionale Verbundenheit mit seinem Zuhause, Croom Court. In Szene Vier erfährt Hannah durch Valentine, dass Gus es liebt, die alten Sachen, die er im Haus findet, zu durchstöbern. Gus ist derjenige, der sich mit der Geschichte von Siley Park am besten auskennt. Seiner Mutter zeigt er den richtigen Ausrabungsort für Capability Browns Bootshaus und Hannah bringt er die Zeichnung, die Thomasina von Septimus angefertigt hat.³⁹⁶

³⁹⁵ Sternlieb, Lisa; Sallack, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s *Arcadia*. S.491. In: *Modern Drama* 46:3 (Fall 2003) S.482-502.

³⁹⁶ Vgl. Guaspari, David: Stoppard’s *Arcadia*. S.233. In: *The Antioch Review*. Yellow Springs: Herbst 1996. Vol. 54; Ausgabe 2. S.222-238.

So wie in Septimus Beschreibung vom langen Marsch, auf dem die einen Dinge fallen lassen, die von den Nachfolgenden wiederaufgenommen werden, hebt Gus alles auf, das von Thomasina hinterlassen wurde.³⁹⁷

Während der laute und rücksichtslose Bernard versucht, seine eigenwille Theorie der Vergangenheit aufzuzwingen, ist Gus im Vergleich derjenige, der auf die leisen Mitteilungen der Vergangenheit hört, die sich in Büchern, Zeichnungen, Kostümen und Diagrammen äußern und bringt so mehr zu Stande als der Wissenschaftler Bernard. Gus entscheidet sich erst am Schluss, Hannah die von ihm entdeckte Zeichnung zu überreichen, während Bernard sofort alles, was ihm in die Hände fällt publik macht.³⁹⁸
„Gus decides to sit on his information for ten years; Bernard, for ten minutes.“³⁹⁹

So wie sich Hannah im Verlauf des Stücks immer mehr und mehr ihrer eigenen Intuition annähert, etwa wenn sie Bernard erklärt, sie wisse einfach, dass die Zeichnung von Fuseli Lamb und Byron zeige, so nähert sie sich auch Gus an, auf dessen zielsicheren Instinkt – zumindest was Sidley Park anbelangt –im Verlauf des Stückes immer wieder hingewiesen wird.⁴⁰⁰

Über die Frage, wen oder was genau Gus in Arcadia darstellen soll, gehen die Meinungen weit auseinander und viele Wissenschaftler haben ihre eigenen Theorien darüber aufgestellt. John Fleming, der Stoppard in einem Interview genau diese Frage stellte⁴⁰¹, erhielt von diesem die Antwort, mit Gus sei er an die Grenzen dessen gegangen, was er selber metaphysisch für möglich halte. Gus sei die Verkörperung von Stoppards eigener Ungläubigkeit in Bezug auf die Existenz eines mechanisches Universums und stelle Stoppards Gefühl dar, dass es etwas mysteriöseres als dieses geben müsse, etwas, von dem

³⁹⁷ Vgl. Sternlieb, Lisa; Sallack, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard's Arcadia. S.489. In: Modern Drama 46:3 (Fall 2003) S.482-502.

³⁹⁸ Vgl. Sternlieb, Lisa; Sallack, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard's Arcadia. S.489;492. In: Modern Drama 46:3 (Fall 2003) S.482-502.

³⁹⁹ Sternlieb, Lisa; Sallack, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard's Arcadia. S.492. In: Modern Drama 46:3 (Fall 2003) S.482-502.

⁴⁰⁰ Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On Arcadia by Tom Stoppard. S.61. In: Landscape Journal XV:I (1996). S.58-64.

⁴⁰¹ Vgl. Fleming, John: Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001. S.207.

man nicht wisse, wie es funktioniere.

And we don't know how it works, and there's no point in my explaining Gus because that would say that I know how it works. But in the first place, I don't know how it works; in the second place, I don't think anybody knows how; in the third place, I don't think it's possible to know; in the fourth place, I don't think it's necessary to know. It's that kind of feeling.⁴⁰²

⁴⁰² Fleming, Fussnote ergänzen: S.207.

11 Fazit

11.1 Die Wissenschaftler im Wandel der Zeit: von Septimus zu Valentine

Der auffallendste Unterschied zwischen Septimus, dem einzigen professionellen Gelehrten der Vergangenheit und den drei Wissenschaftlern der Gegenwart – Hannah, Valentine und Bernard – ist jener, dass Septimus im Vergleich eine viel breitere Wissensgrundlage besitzt, während die drei aktuellen Forscher sich sehr viel mehr spezialisiert haben.

Auch wenn Septimus zu sehr davon überzeugt ist, er wisse alles (bis auf die Lösung zu Fermat's Letztem Satz), so ist dies in Bezug auf die Anzahl seiner Lehrfächer sicher berechtigt. In den Szenen, in denen er Thomasina unterrichtet, zeigt er eine fundierte Kenntnis in den Gebieten Latein, Shakespeare, Poesie, Bibelkunde, Mathematik, Physik und Philosophie. Dagegen zeigen die Forscher der Gegenwart jeweils nur Interesse für das eigene Wissensgebiet. So interessiert sich Bernard zum Beispiel weder für die Naturwissenschaften, noch für das Unterrichten an sich; Hannah muss sich von Valentine erst die grundlegenden Erkenntnisse der Physik des zwanzigsten Jahrhunderts erklären lassen und Valentine besitzt absolut keine Kenntnis über Literatur, was man daran erkennt, dass er Hannah fragt, ob die Verse von ihr stammten, als sie ihm gegenüber aus dem Gedicht „Darkness“ von Lord Byron zitiert.⁴⁰³

Was außerdem auffällt, sind die Unterschiede zwischen Vergangenheit und Gegenwart, was Kreativität und Unternehmergeist anbelangt. Während in der Vergangenheit fast alle Bewohner und Besucher von Sidley Park den Blick auf die Zukunft gerichtet haben und aktiv ihre Umwelt gestalten, ist in der Gegenwart im Vergleich das Interesse statt auf die Zukunft auf die Vergangenheit gerichtet. In 1809/1812 stellt Thomasina Coverly revolutionäre mathematische Theorien auf; der Poet Ezra Chater hat bereits seinen zweiten Gedichtband veröffentlicht und wird später eine Zwerg-Dahlie auf Martinique entdecken; die Umgestaltung des Parks befindet sich in vollem Gang und der Landschaftsarchitekt Richard Noakes legt dabei selber mit Hand an.

⁴⁰³ Sternlieb, Lisa; Sallack, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard's *Arcadia*. S.487. In: *Modern Drama* 46:3 (Fall 2003) S.482-502.

Dagegen wirken die heutigen Figuren allesamt passiv, denn keiner von ihnen versucht, an der Gegenwart teilzuhaben, sondern sie beschäftigen sich alle mit derselben vergangenen Epoche. Hannah Jarvis erforscht Landschaft und Literatur von 1750 bis 1834, Bernards Spezialgebiet ist Lord Byron, der etwa zu selben Zeit lebte und sogar Valentine, der in seinen Studien mit der relativ modernen Chaostheorie arbeitet, benutzt diese, um die Hühnerpopulation auf dem Grundstück im neunzehnten Jahrhundert zu beschreiben.⁴⁰⁴

11.2 Der Clash der Disziplinen: Bernard und Valentine

In „Arcadia“ definieren sich Hannah Jarvis, Valentine Coverly und Bernard Nightingale vor allem über ihre wissenschaftliche Arbeit. Sie sind Spezialisten, die es schwer finden, mit jemandem außerhalb ihres eigenen Betätigungsfeldes zu kommunizieren und sich oft nicht sicher sind, ob sie sich gerade mit einem Kollegen oder mit einem Kritiker über ihre Arbeit unterhalten. Jeder von ihnen fängt so an, wie Septimus aufgehört hat: isoliert und so vertieft in die eigene Arbeit, dass es schwer ist, das eigene Vorhaben sprachlich nach außen zu transportieren. Erst das Aufeinandertreffen der drei Forscher im Haus bringt sie dazu, sich gegenseitig in ihren Vorhaben zu unterstützen, was schließlich zu ihrem Erfolg, oder zumindest zur Möglichkeit von Erfolg führt.

Dass trotzdem jeder ein wenig in der eigenen Welt gefangen ist, wird klar, als Bernard in seinem Vortrag über Byron unterbrochen wird, sich nicht mehr erinnern kann, wovon gerade die Rede war und sich bei den anderen erkundigt. Daraufhin bekommt er von jedem eine andere, zum jeweiligen Interesse passende Antwort.⁴⁰⁵

„Valentine: Pigeons.

Chloë: Sex.

Hannah: Literature.“⁴⁰⁶

Auch beim zweiten Mal lauten die Antworten ähnlich:

„Valentine: Game book.

⁴⁰⁴ Vgl. Scolnicov, Hanna: „Before and After“ in Tom Stoppard’s Arcadia. S.483. In: Modern Drama 47:3 (Fall 2004). S. 480-499.

⁴⁰⁵ Vgl. Sternlieb, Lisa; Selleck, Nancy: „What is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia. S.487. In: Modern Drama 46:3 (Fall 2003). S.482-502.

⁴⁰⁶ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.73.

Chloë: Eros.

Hannah: Borrowed.⁴⁰⁷

Dies ist nur eines der Beispiele in „Arcadia“ die zeigen, dass auch zwischen den drei Akademikern die Kommunikation alles andere als lückenlos ist. Erste Versuche zum gegenseitigen Verständnis scheitern oft schon am fehlenden gemeinsamen Vokabular. So kann etwa Valentine, als er versucht, Hannah den Begriff „Iteration“ zu erklären, diesen nicht mit Worten abseits seiner physikalischen Fachsprache erklären, oder sich sogar in einen Laien hineinversetzen.⁴⁰⁸

„Valentine: [...] It’s an iterated algorithm.

Hannah: What’s that?

Valentine: Well, it’s ... Jesus ... it’s an algorithm that’s been ... iterated. How’m I supposed to...?⁴⁰⁹

Die gegenseitige Unterstützung bei der Recherche trifft hauptsächlich auf Hannah und Valentine, beziehungsweise Hannah und Bernard zu. Zwischen den beiden männlichen Wissenschaftlern kommt es zu ständigen Auseinandersetzungen aufgrund ihrer unterschiedlichen Disziplinen. Bernard, der Romantiker, der nichts für erhabener, wichtiger und interessanter hält als das Fachgebiet Literatur, offenbart eine heftige Abneigung gegen Valentine und die Naturwissenschaften an sich. Schon in Szene Eins nennt er einen Mathematiker „one of your math mob“⁴¹⁰ und erläutert in Szene Fünf seine Sicht auf die Physik.

We were quite happy with Aristotle’s cosmos. Personally, I preferred it. Fifty-five crystal spheres geared to God’s crankshaft is my idea of a satisfying universe. I can’t think of anything more trivial than the speed of light. Quarks, quasars – big bangs, black holes – who gives a shit? How did you people con us out of all that status? All that money? And why are you so pleased with yourselves?⁴¹¹

⁴⁰⁷ Ebenda, S.74.

⁴⁰⁸ Vgl. Sternlieb, Lisa; Selleck, Nancy: „What is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard’s Arcadia. S.491. In: Modern Drama 46:3 (Fall 2003). S.482-502.

⁴⁰⁹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.57.

⁴¹⁰ Ebenda, S.25.

⁴¹¹ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.81.

An Bernards Anklage lässt sich die Frustration eines Geisteswissenschaftlers der Gegenwart über den höheren akademischen Status und die höheren Fördermittel der Naturwissenschaften erkennen.⁴¹² Man darf dabei aber nicht vergessen, dass er selber seine (wie er glaubt, richtige) Theorie über Byrons Mord an Chater als „probably the most sensational literary discovery of the century“⁴¹³ bezeichnet, was sich wiederum als Verweis auf die Passivität und die Stagnation der Geisteswissenschaften deuten lässt.

Die Unterschiede zwischen Bernard und Valentine sind jedoch größer als nur die thematische Entfernung zwischen ihren Spezialgebieten. Für Valentine zählt nur das Wissen, sowie die Entdeckungen und Erfindungen, die im Laufe der Menschheit zu Tage gefördert wurden. Alles andere bezeichnet er als „trivial“. Für Bernard sind hingegen vor allem der Mensch, Persönlichkeiten und Individuen von Bedeutung: „You can’t stick Byron’s head in your laptop! Genius isn’t like your average grouse.“⁴¹⁴

Als Valentine am Ende Hannah fragt, wie sie zur Frage nach der Trivialität von Dingen steht, erläutert diese ihm ihren ganz eigenen Standpunkt. Für Hannah ist alles trivial, Valentines Hühner ebenso wie Hannahs Einsiedler oder Bernards Byron. „Comparing what we’re looking for misses the point. It’s wanting to know that makes us matter. Otherwise we’re going out the way we came in.“⁴¹⁵

Es sind also weder Persönlichkeiten, noch Entdeckungen, die für Hannah Wichtigkeit erlangen, sondern der menschliche Drang zu erforschen, zu wissen und zu erfahren an sich.

Die Art, wie die drei Akademiker in „Arcadia“ sich zueinander verhalten, erinnert stark an James Gleicks Ausführung über die Auswirkung der Chaostheorie auf die Wissenschafts-Disziplinen.

Chaos durchbricht die Grenzlinien, die bisher die einzelnen Wissenschaftsgattungen voneinander schieden. Als eine Wissenschaft, die von der umfassenden Natur der Systeme handelt, führte es Gelehrte der

⁴¹² Vgl. Demastes, William FussNOTE ERGÄNZEN S.343.

⁴¹³ Stoppard, Tom: Arcadia. London: faber and faber, 2000. S.77.

⁴¹⁴ Ebenda S.80.

⁴¹⁵ Ebenda S.100.

verschiedenen Bereiche zusammen, die bislang völlig getrennt voneinander gearbeitet hatten.⁴¹⁶

Als prägnantestes Beispiel zu diesem Zitat lässt sich sogar Valentine Coverly selber anführen. Als Bernard und Hannah sich über ihn unterhalten, müssen sie feststellen, dass sie nicht genau wissen, zu welcher Disziplin Valentine eigentlich gehört. Er bewegt sich als typischer „chaotician“ zwischen mehreren Fakultäten hin und her.

Hannah: He's a postgrad. Biology.

Bernard: No, he's a mathematician.

Hannah: Well, he's doing grouse. [...] Not actual grouse. Computer grouse.⁴¹⁷

11.3 Von Kunst und Wissenschaft

Valentine Coverly zieht in Szene Drei einen direkten Vergleich zwischen der Wissenschaft und der Kunst, wenn er erklärt, die Mathematik sei tausend Jahre lang klassischer Natur gewesen, bis sie die natürliche Welt plötzlich hinter sich gelassen habe. Natur sei immer noch klassisch gewesen, Mathematik plötzlich wie ein Gemälde von Picasso. Schlussendlich habe sich aber herausgestellt, dass die Picasso-Mathematik eigentlich jene der natürlichen Welt sei.⁴¹⁸

Auch eine andere Bemerkung seinerseits verknüpft die Kunst und die Wissenschaft miteinander, wenn er anmerkt, eine Tür zu öffnen, bevor ein Haus steht, sei nur etwas für „lunatics and poets“⁴¹⁹. Ironischerweise sind die „lunatics“, die er beschreibt, jedesmal Naturwissenschaftler: einmal ist es Thomasina und einmal Septimus. Seine Bemerkung gesteht beiden Richtungen eine gewisse visionäre Macht zu, was Kunst und Wissenschaft in eine ganz neue Beziehung zueinander setzt.⁴²⁰

Als letzte Kunstform „Arcadias“ sollte noch die Landschaftsarchitektur erwähnt werden,

⁴¹⁶ Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988. S.13.

⁴¹⁷ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000.S.31.

⁴¹⁸ Vgl. Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000.S.59.

⁴¹⁹ Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000.S.105.

⁴²⁰ Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard's *Arcadia* as a post-structuralist play“. S.342. In: *Anglia* 116 (1998). S.326-354.

über die Horace Walpole im Jahre 1736 ein Gedicht veröffentlichte. Zwei Zeilen daraus erinnern stark an ein Prinzip der Chaostheorie, nämlich an jenes, dass auch in scheinbar extrem chaotischen Strukturen trotzdem immer wieder Felder der Ordnung auftauchen können:

„Here order in variety we see

Where all things differ, yet where all agree.“⁴²¹

11.3.1 „Arcadia“ und Wissenschaft

Dass James Gleicks Buch „Chaos“ einer der Einflüsse war, die Stoppard zu „Arcadia“ inspiriert haben, hat er in mehreren Interviews immer unumwunden zugegeben. „Arcadia“ und „Chaos“ benutzen oft ähnliche Sinnbilder oder Erklärungen, um die Chaostheorie für die breite Masse verständlich zu machen.

Trotz vieler Gemeinsamkeiten steht „Arcadia“ am Ende zwischen den beiden Welten, da es inhaltlich naturwissenschaftliche Phänomene thematisiert und auch erklärt, diese aber gleichzeitig in Form eines Kunstwerks – eines Theaterstücks – transportiert.

Damit zeigt Stoppard auch, dass konventionelle Rahmenbedingungen, wie Kausalität und Rationalität, im Theater unserer Zeit eigentlich nicht mehr notwendig sind. Denn auch diese Konzepte stammen von einer linearen Vorstellung von Zeit und dem Ursache-Wirkung-Prinzip Newtons ab, die in den Künsten genauso wie in den Wissenschaften durch die Entdeckung der Chaostheorie in Frage gestellt wurden. Das Pendeln zwischen den Zeitebenen, mit ihrer „Bifurkation“ in der chaotischen siebten Szene, in der aber doch eine unterschwellige Ordnung herrscht, durchbricht die Vorstellung von einem notwendigen linearen Handlungsablauf.⁴²² Eine Konsequenz davon ist, dass „Arcadia“ die Grenze zwischen unseren Begriffen von „künstlich“ und „natürlich“ verwischt.⁴²³

Während alle physikalischen und mathematischen Gesetze im Stück mit wissenschaftlicher Präzision wiedergegeben werden, bietet sich dem Zuschauer auf der Bühne trotzdem eine

⁴²¹ Walpole, Horace: zit. n. Hunt, John Dixon: The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620 – 1820. London: Paul Elek, 1979.

⁴²² Vgl. Südkamp, Holger: Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier: WVT, 2008. S.170.

⁴²³ Vgl. Fischer-Seidel, Therese: Chaos Theory, Landscape Gardening, and Tom Stoppard's Dramatology of Coincidence in Arcadia. S.105. In: Keller, Menges [Hg.]: Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective. Tübingen: A. Francke Verlag, 1997. S. 93-114.

Welt dar, in der sich sowohl Zeit als auch Ursache in beide Richtungen erstrecken können, dank der Möglichkeiten der menschlichen Vorstellungskraft.⁴²⁴

Die Überwindung der Zeit im Stück ist allerdings keine Errungenschaft der Physik, sondern ein Triumph der Kunst über alle universellen Grenzen hinweg.⁴²⁵

Two clearly disconnected systems, past and present, classical and chaos mathematics, [Kunst und Wissenschaft,] which, transferred to the world of physics, are in a condition of absolute order, mix to a point of maximum entropy. [...]. As Valentine says, '[t]he unpredictable and the predetermined unfold together to make everything the way it is'. Arcadia turns into such an irreversible process, and the last scene depicts the final thermodynamic condition of the universe [...], a universe in which determinism and free will exist side by side.⁴²⁶

⁴²⁴ Vgl. Guaspari, David: Stoppard's Arcadia. S.231.. In: The Antioch Review. Yellow Springs: Herbst 1996. Vol. 54; Ausgabe 2. S.222-238.

⁴²⁵ Vgl. Edwards, Paul: Science in *Hapgood* and *Arcadia*. S.183. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184S.183.

⁴²⁶ Südkamp, Holger: Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier: WVT, 2008. S.170.

12 Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Primärliteratur

Stoppard, Tom: *Arcadia*. London: faber and faber, 2000.

Sekundärliteratur

Albrecht, Michael von: *Vergil. Eine Einführung. Bucolica Georgica Aeneis*. Heidelberg: Winter, 2006.

Alwes, Derek B.: Boethian consolation in Tom Stoppard's *Arcadia*. In: *Papers on Language and Literature*. Edwardsville: Fall 2000. Vol 36:Iss.4. S.392-405.

Antakyalioglu, Zekiye: Chaos Theory and Stoppard's *Arcadia*. In: *Journal of Istanbul Kültür University*. 2006/3. S.87-93.

Antor, Heinz: „The Arts, the sciences and the making of meaning: Tom Stoppard's *Arcadia* as a post-structuralist play“. In: *Anglia* 116 (1998). S.326-354.

Barton, Anne. Twice around the Grounds. In: *The New York Review of Books*, 8.Juni 1995.

Bauer, Johanna: *Science and Drama*. Dipl.-Arb. Universität Wien, 2005.

Brandejska, Zdenka: Devising Consolation: The Mental Landscapes of Tom Stoppard's *Arcadia*. In: *Brno Studies in English* Nr.28 (2002). S.103-118.

Brandt, Reinhard: *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. Freiburg/Berlin: Rombach Verlag, 2006.

Brater, Enoch: Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's *Arcadia*. In: *Comparative Drama* 39:2 (Sommer 2005). S.157-168.

Buttlar, Adrian von: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der*

Romantik. Köln: DuMont, 1989.

Chilvers/Osbourne [Hg.]: The Oxford Dictionary of Art. New Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Chung, Moonyoung: Stage as Hyperspace: Theatricality of Tom Stoppard. In: Modern Drama 48:4 (Winter 2005). S.689-705.

Corballis, Richard: Stoppard. The Mystery and the Clockwork. Oxford: Amber Lane Press, 1984.

Delaney, Paul: Tom Stoppard in Conversation. University of Michigan, 1994.

Demastes, William: Theatre of Chaos. Beyond Absurdims into Orderly Disorder. Cambridge: University Press, 1998.

Duncan, Andy: Alternate History. In: The Cambridge Companion to Science Fiction. Cambridge: University Press, 2003. S.209-218.

Edwards, Paul: Science in *Hapgood* and *Arcadia*. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.171-184.

Fischer-Seidel, Therese: Chaos Theory, Landscape Gardening, and Tom Stoppard's Dramatology of Coincidence in *Arcadia*. In: Keller, Menges [Hg.]: Emerging Structures in Interdisciplinary Perspective. Tübingen: A. Francke Verlag, 1997. S. 93-114.

Fleming, John: Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos. Austin: University of Texas Press, 2001.

Glaserapp, Jörg: Das Bild stets vor Augen oder William Gilpin und der pittoreske Landschaftskult des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In: Scheffel [Hg.]: Erschriebene Natur. Bern: Peter Lang, 2001. S.169-188.

Gleick, James: Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. München: Droemer Knaur, 1988.

Gleick, James: Isaac Newton. Die Geburt des modernen Denkens. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2004

Guaspari, David: Stoppard's *Arcadia*. In: *The Antioch Review*. Yellow Springs: Herbst 1996. Vol. 54; Ausgabe 2. S.222-238.

Gussow, Mel: *Conversations with Stoppard*. London: Nick Hern Books, 1995.

Hornby, Richard: Mathematical Drama. In: *The Hudson Review* 48:2 (Sommer 1995). S.279-286.

Hunt, John Dixon: „A breakthrough in dahlia studies“. On *Arcadia* by Tom Stoppard. In: *Landscape Journal* XV:I (1996). S.58-64.

Hunt, John Dixon: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620 – 1820*. London: Paul Elek, 1979.

Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002.

Hunt, John Dixon: „Ut Pictura Poesis“: der Garten und das Pittoreske in England (1710 – 1750). In: Mosser/Teyssot [Hg.]: *Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1993.

Hunter, Jim: *A faber critical guide: Tom Stoppard*. London: faber and faber, 2000.

Innes, Christopher: Allegories from the Past: Stoppard's Uses of History. In: *Modern Drama* 49:2 (Sommer 2006). S.223-237.

Khosrow-Pour, Medhi: *Dictionary of Information Science and Technology. Volume II K-Z*. London: Idea Group Reference, 2007.

King, Jay M.: Riffs in Time and Space: Playing with Time in Barker, Stoppard, and Churchill. Master-Arbeit. Florida State University. School of Theatre, 2004.

Kramer, Prapassaree; Kramer, Jeffrey: Stoppard's Arcadia: Research, Time, Loss. In: Modern Drama. Vol.40:1 (1997). S.1-10.

Machl, Sabine: Tom Stoppard's Later Plays. Dipl.-Arb. Wien: Jänner 2002.

Matteucci, Anna Maria: Die Gärten des Barock und des Rokoko in Italien. In: Mosser/Teyssot [Hg.]: Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1993. S.143-154.

Maury, Jean-Pierre: Newton. Understanding the Cosmos. London: Thames & Hudson, 1992.

Melbourne, Lucy: "Plotting the Apple of Knowledge": Tom Stoppard's Arcadia as Iterated Theatrical Algorithm. In: Modern Drama 41:4 (1998). S.557-572.

Müller-Muth, Anja: „It's wanting to know that makes us matter“: Scepticism or Affirmation in Tom Stoppard's Arcadia. A Response to Burkard Niederhoff. S.287. In: Connotations 12.2-3 (2002/2003). S.281-291.

Müller-Muth, Anja: Re-presenting representations: the landscape garden as a sight/site of difference in Tom Stoppard's Arcadia. S.102. In: Word & Image 15:1 (1999). S.97-106.

Niederhoff, Burkard: Fortuitous Wit: Dialogue and Epistemology in Tom Stoppard's Arcadia. S. 49ff. In: Connotations 11.1 (2001/2002). S.42-59.

Niederhoff, Burkard: Who shot the hare in Arcadia? In: Connotations 13.1-2 (2003/2004). S.170-178.

Opitz, Bernhard: Der intrazelluläre Kreislauf: Seine biothermodynamischen Voraussetzungen und möglichen metabolischen Steuerungen. Norderstedt: Books On Demand, 2009.

Panofsky, Erwin : Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen. In : Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln : DuMont, 1996. S.351-369.

Pfister, Manfred: Das Drama. UTB: 2001.

Popper, Karl. Das offene Universum. Aus dem Postskript zur Logik der Forschung II. Tübingen: J.C.B. Mohr, 2001.

Reitz, Bernhard: Beyond Newton's Universe – Science and Art in Tom Stoppard's Arcadia. In: Reitz [Hg.]: Drama and Reality. Contemporary Drama in English. Vol.3, 1995. Trier: WVT, 1996. S.165-177.

Schaller, Thomas: Die berühmtesten Formeln der Welt ... und wie man sie versteht. München: dtv, 2010.

Schenkel, Elmar: „The attraction that Newton left Out“: Science in Contemporary British Drama. In: Twentieth Century Theatre and Drama in English. Trier: WVT, 1999. S.325-340.

Scolnicov, Hanna: „Before“ and „After“ in Stoppard's Arcadia. In: Modern Drama 47:3 (Herbst 2004). S.480-499.

Singh, Simon: Fermats Letzter Satz. Die abenteuerliche Geschichte eines mathematischen Rätsels. München: Hanser, 1998

Smorodinskji, Jakov A.: Was ist Temperatur? Begriff, Geschichte, Labor und Kosmos. Thun: Harri Deutsch, 2000.

Stern, Guy: Romantic versus Postmodern Reality: An Examination of Tom Stoppard's Arcadia. In: Reitz [Hg.]: Drama and Reality. Contemporary Drama in English. Vol.3, 1995. Trier: WVT, 1996. S.155-164.

Sternlieb, Lisa; Selleck, Nancy: „What Is Carnal Embrace?“ Learning to Converse in Stoppard's Arcadia. In: Modern Drama. Vol.46: Iss.3 (Herbst 2003). S.482-502.

Südkamp, Holger: Tom Stoppard's Biographical Drama. Trier: WVT, 2008.

Thompson, Ian [Hg.]: rethinking landscape. A critical reader. London/N.Y.: Routledge, 2009.

Vees-Gulani, Susanne: Hidden Order in the „Stoppard Set“: Chaos Theory in the Content and Structure of Tom Stoppard's Arcadia. In: Modern Drama 42:3 (1999). S.411-426.

Walpole, Horace; Maier-Solck, Frank: Über die englische Gartenkunst. Heidelberg: Manuntius Verlag, 1994.

Walter, Kerstin: Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006.

Wheatley, Alison E.: Consolation and the Genius of the Place in Stoppard's Arcadia. In: Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature. Winnipeg: Sep 2004. Vol. 37. S.171-185.

Zeifman, Hersh: The comedy of Eros: Stoppard in love. In: Kelly, Katherine [Hg.]: The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge: University Press, 2001. S.185-200.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Konfigurationsstrukturen „Arcadia“ Szene Eins bis Sieben

1809	Konfigurationen Szene 1									Szene 3						Szene 6				
Thomasina	1	1	1	1				1	1	1	1									
Septimus	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	*	*	1	1	1	1
Mr. Chater				1	1	1	1	1				1		1	1	1				
Noakes						1	1	1												
Lady Croom							1	1						1				1	1	
Captain Brice							1	1				1	1	1	1	1				

1812	Szene 7										31
Thomasina	1	1	1	1	1		1			1	16
Septimus	*	1	1	1	1	1	1	1	1	1	28
Mr. Chater											9
Noakes					1						4
Lady Croom				1	1	1					8
Captain Brice											7

	Konfigurationen Szene 2																
Hannah	1											1	1	1	1	1	1
Chloë		1		1									1		1	1	1
Bernard		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Valentine			1				1		1	1	1						
Gus						1				1						1	1

	Szene 5						Szene 7																			
Hannah		1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1		1	1		1	1	1	1	1	1	1
Chloë	1	1	1				1	1		1		1		1				1				1				
Bernard	1	1	1	1	1												1	1			1	1	1	1		
Valentine	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1		1	1	1	1			
Gus	1	1	1				1	1																		1

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit versucht, einen Überblick über die Figuren in Tom Stoppard's „Arcadia“ zu geben, vor allem im Hinblick auf deren Motivationen und Charaktereigenschaften. Dabei soll vor allem Stoppard's eigene Inspiration, die Einteilung von Personen in Anhänger der Romantik oder der Klassik, angewendet werden. Der Romantik und der Klassik werden hierbei weitere Assoziationen zugeordnet, die auf die Unterscheidung in klassische und romantische Mathematik zurückzuführen sind. Jedes Kapitel stellt eine Analyse von einer oder zwei der elf Figuren dar, die diese Arbeit untersucht: Hannah Jarvis, Lady Croom, Richard Noakes, Septimus Hodge, Thomasina Coverly, Valentine Coverly, Mrs. Chater, Chloë Coverly, Bernard Nightingale, Lord Byron und Gus Coverly. Zu jeder Figur werden im Kapitel die entsprechenden physikalischen oder mathematischen Formeln, ästhetischen Konzepte oder Weltanschauungen begrifflich erklärt.

Abstract

This thesis tries to serve as a review concerning the characters in Tom Stoppard's play „Arcadia“, regarding in particular their motivation and characteristics. Stoppard's own inspiration for the play, the thought of assigning people to one of two temperaments, either classical or romantic, will be the first item to be examined. Since classicism and romanticism are also terms which can be found in the field of mathematics, the connection between characters and science will also be a topic of interest. Each chapter represents an analysis of one or two characters out of the eleven this thesis is examining closer: Hannah Jarvis, Lady Croom, Richard Noakes, Septimus Hodge, Thomasina Coverly, Valentine Coverly, Mrs. Chater, Chloë Coverly, Bernard Nightingale and Gus Coverly. Additionally, physical and mathematical formulas, aesthetic concepts and ideologies will also be explained, corresponding to the characters they belong to.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Nathalie-Xenia Hebenstreit

Geburtsdatum und –ort: 14. Jänner 1985, Dornbirn

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

1995 – 2003 Bundesgymnasium Dornbirn Markt

2003 – 2011 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien