



# LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

## **Galerie zu Shakspeare's [sic] dramatischen Werken/Retzsch's outlines to Shakspeare : The merry wives of Windsor. Lieferung VII 1844**

Retzsch, Moritz, 1779-1857

Leipzig: Ernest Fleischer, 1844

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/G4ZYJKXWPLUAN8O>

<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/>

For information on re-use, see

<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Copyright>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.



Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

SHAKESPEARE'S APOTHECARY

Leipzig, Published by Ernst Fleischer 626. New-Market.

# GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.

---

IN UMRISSEN,  
ERFUNDEN UND GESTOCHEN  
VON

**MORITZ RETZSCH.**

---

SIEBENTE LIEFERUNG.

**DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR.**

XIII BLÄTTER.

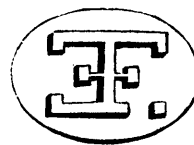
---

MIT ERLÄUTERUNGEN

VON

PROFESSOR DR. HERMANN ULRICH.

DEUTSCH UND IN ENGLISCHER UEBERSETZUNG.



HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FLEISCHER.

---

LEIPZIG UND LONDON.

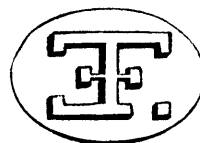
1844.

**RETZSCH'S**  
**O U T L I N E S**  
TO  
**SHAKSPEARE.**

---

SEVENTH SERIES.  
**THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**  
THIRTEEN PLATES.

---



**GENUINE ORIGINAL EDITION.**

---

**LEIPSI C:**  
**PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER.**

---

**LONDON: SOLD BY WILLIAMS & NORGATE.**

(14, HENRIETTA STREET, COVENT GARDEN.)

---

**1 8 4 4.**



## EINLEITUNG.

**Zu** den fünf grossen Tragödien (*Romeo und Julia*, *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* und *Othello*), die uns Prof. Retzsch's Meisterhand in Umrissen vorgeführt hat, ist bereits früher (1841) der Sturm als das erste nicht tragische Stück hinzugetreten. Diessmal erscheint wiederum ein Lustspiel, aber von ganz anderem Schrot und Korn. „*Die lustigen Weiber von Windsor*“ haben, wie Jeder auf den ersten Blick sieht, einen vom Sturm so ganz verschiedenen Charakter, dass man einen Augenblick zweifelhaft seyn kann, ob beide zu derselben Einen Gattung von Dramen oder derselben dramatischen Kunstform zu rechnen seyen, die man nach dem Vorgange der Griechen Komödien genannt hat, und der Tragödie antithetisch gegenüberzustellen pflegt.

Der Grund davon liegt zunächst darin, dass dieser Gegensatz von Tragödie und Komödie im dramatischen Style der neueren Zeiten und insbesondere Shakspeare's jene Starrheit und unversöhnliche Schärfe, in der er bei den Griechen anfänglich hervortrat, verloren hat. Die antike Tragödie war, wenigstens zur Zeit ihrer Blüthe, von der Komödie durch eine unübersteigliche Kluft getrennt; beide ruhten auf so wesentlich verschiedenen Grundideen, und bewegten sich in so ganz entgegengesetzten Gebieten, dass eine Verflechtung komischer Scenen in die Tragödie nicht nur fehlerhaft, sondern geradezu unmöglich erschien, und umgekehrt aller tragische Ernst, wenigstens aus der alten (Aristophanischen) Komödie verbannt war. Bei Shakspeare findet das Gegentheil statt. Eben so weit als die moderne Weltanschauung von der antiken abweicht, eben so verschieden ist die Shakspearesche Tragödie von der Griechischen. In Folge dessen ist es für Shakspeare kein Widerspruch mehr, in das tragische Drama komische Charaktere und Scenen einzuweben; letztere dienen ihm vielmehr überall zum Mittel, um den tragischen Eindruck zu erhöhen und die innere Bedeutung des Stücks klarer in's Licht zu setzen. Eben so haben umgekehrt mehrere seiner Komödien ein sehr ernstes Gepräge, ohne darum aufzuhören, Komödien zu seyn. Obwohl auch bei ihm beide Gattungen ihrem innern Wesen nach bestimmt geschieden bleiben, und keine seiner Tragödien etwa durch eine blose Abänderung des äussern Ganges der Begebenheiten in eine Komödie verwandelt werden kann (was z. B. bei vielen Calderonschen Stücken sehr wohl möglich wäre); so berühren sich bei ihm doch beide Gebiete ganz eben so unmittelbar, wie diess im gemeinen Leben der Fall ist, wo so oft das wahrhaft Komische dicht neben dem Tragischen seinen Platz findet.

## INTRODUCTION.

**To** the five great tragedies, *Romeo and Juliet*, *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello*, illustrated by the masterly hand of Professor Retzsch, was added (1841) *The Tempest*, the first piece not sacred to the tragic muse. The subject of our present remarks is also a Comedy, but of very different texture. The character of the *Tempest* presents such a striking contrast to that of *The Merry Wives of Windsor*, that we are at first disposed to doubt whether both can belong to the same class of Dramas, or to the same form of Dramatic Art which, after the Greeks, we call Comedy and place in contradistinction to Tragedy.

The reason of this is that the Contrast between Tragedy and Comedy, in the dramatic style of the moderns and particularly of Shakspeare, has lost that inflexibility and irreconcilable sharpness which was characteristic of that of the antient Greeks. The antient Tragedy, at least at the period of its highest excellence, was separated from Comedy by an impassable gulf; both were based upon such essentially different fundamental ideas, both moved in such diametrically opposite spheres, that to interweave comic scenes into Tragedy seemed not only a fault, but an absolute impossibility, and on the other hand every thing at all approaching the seriousness of Tragedy was banished from the Old (or Aristophanic) Comedy. In Shakspeare we find the contrary. His Tragedy is as different from the Greek as the modern contemplation of the world is from the Antique. Consequently Shakspeare is not guilty of a contradiction when he interweaves comic characters and scenes into the tragic drama; on the contrary, they always serve him as a means to heighten the tragic impression and to place the inward meaning of the piece in a clearer light. On the other hand, several of his Comedies bear a serious stamp without ceasing, for this reason, to be Comedies. Although in his dramas we likewise find the two species fundamentally distinct, for none of his Tragedies can be transformed into a Comedy by a mere change of the outward course of events (which would, for instance, be possible in many of Calderon's pieces) yet the two spheres are in Shakspeare as closely in contact as they are in common life, where we often find the truly Comic and Tragic side by side.

Man kann daher bei Shakspeare gewissermassen eine ernste und eine heitere Komödie unterscheiden. Der Sturm gehört mehr zu der ersten, die lustigen Weiber von Windsor zu der zweiten Art. Dieser Unterschied beruht jedoch nur auf dem Inhalte der einzelnen Stücke, d. h. er ist bedingt durch die Grundidee, durch die besondere Lebensansicht, die Shakspeare in jedem seiner Lustspiele zur Darstellung bringen will: jenachdem die Grundidee mehr in dem ernstesten Gebiete der Sittlichkeit wurzelt, oder von diesem sich fernhaltend, mehr aus dem Kreise der oberflächlichen alltäglichen Lebensinteressen ihren Stoff entlehnt, gewinnt das Stück gleichsam von selbst ein dunkleres oder helleres Colorit. Kurz dieser Unterschied ist mehr ein particularer, zufälliger; er betrifft nicht das, was man heutzutage unter der Kunstform versteht: jene ernste und heitere Komödien Shakspeare's können daher auch nicht als verschiedene Gattungen von Lustspielen angesehen werden.

Allein der Sturm und die lustigen Weiber von Windsor sind nicht blos durch den höheren Grad des Ernstes oder der Heiterkeit von einander verschieden. Ihr Hauptunterschied beruht vielmehr darauf, dass sie in der That auch den beiden verschiedenen Gattungen oder Kunstformen von Lustspielen angehören, unter welche sämtliche Shakspearesche Komödien sich einordnen lassen. Ich meine: die lustigen Weiber von Windsor sind wesentlich ein Intriguen-Lustspiel, der Sturm dagegen ein phantastisches Lustspiel. —

Damit meine Leser, insbesondere meine Englischen Shakspeare-Freunde, besser verstehen, was ich über die Eigenthümlichkeit des Shakspeareschen Intriguen-Lustspiels, und namentlich über den Charakter und die Grundidee der lustigen Weiber von Windsor zu sagen habe, wird es nöthig seyn, diesen Unterschied zwischen dem phantastischen und dem Intriguen-Lustspiel etwas näher in's Auge zu fassen. Ich wiederhole daher hier im Wesentlichen, was ich an einem andern Orte (Ueber Shakspeare's dramatische Kunst und sein Verhältniss zu Calderon und Göthe. S. 171.) über diesen Punkt gesagt habe.

Bei Shakspeare erscheint das Lächerliche überhaupt selten mit groben Zügen in grellen Farben aufgetragen; es ist selten jenes gemein Spasshafte, dem ein breites bäurisches Lachen auf dem Fusse folgt, sondern meist ein feines sinniges Lächeln, das ätherisch das ganze Stück umspielt. Es ist das Lächeln des sich selbst belächelnden, weil zugleich über sich selbst und sein weltliches Daseyn erhabenen Menschengenies; es geht hervor aus der komischen Stimmung des dichterischen Genius, in der ihm die ganze Welt als eine Welt der Willkühr und des Zufalls, der Thorheit, der Widersprüche und Ungereimtheiten, kurz als verkehrte Welt erscheint. Eine solche Welt ist aber nur dadurch möglich, dass die Willkühr und der Zufall, die Thorheiten und Verkehrtheiten, die Ungereimtheiten und Widersprüche sich gegenseitig wiederum selbst aufheben, so dass zuletzt doch das Rechte und Vernünftige geschieht. Da nun die sämtlichen Komödien Shakspeare's immer nur diese Eine verkehrte Welt von verschiedenen Gesichtspunkten aus darstellen, so leuchtet ein, dass es gemäss den beiden verschiedenen Hauptmächten, die diese Welt beherrschen, zwei verschiedene Gattungen (Formen) des Shakspeareschen Lustspiels geben muss. Die eine dieser Mächte ist die menschliche Freiheit, die aber in der verkehrten Welt der Komödie als grundlose, sich selbst widersprechende Willkühr erscheint; die andere ist das Schicksal, das aber in der Komödie wiederum nur als blinder Zufall auftritt.

Wird nun das menschliche Leben mehr von jener ersten subjectiven Seite gefasst, von der es durch die menschliche Willkühr gestaltet und beherrscht erscheint, d. h. durch das Thun und Treiben, die Begierden und Leidenschaften, Pläne und Absichten der einzelnen handelnden Personen,

We may thus in some measure distinguish in Shakspeare between the serious and the cheerful Comedy. The Tempest belongs more to the former, The Merry Wives of Windsor to the latter class. This difference however depends merely on the contents of the single pieces, i. e. it is qualified by the fundamental idea, by the peculiar view of life which it is Shakspeare's object to represent in each of his comedies; in proportion as the fundamental idea of the piece has its root in the serious soil of ethics, or, keeping clear of this, borrows its subject from the sphere of the superficial every-day interests of life, the piece assumes, as it were of itself, a darker or brighter colouring. In short, the difference consists more in particulars and accidents, it does not affect what the Germans call the form of art, and therefore the serious and the cheerful comedies of Shakspeare cannot be considered as distinct species of comedies.

But The Tempest and The Merry Wives of Windsor differ from each other not only in the greater degree of seriousness or of cheerfulness; they belong (and it is in this that their chief difference consists) to the two different kinds of comedies, in which all the comedies of Shakspeare may be classed. The Merry Wives of Windsor is essentially a comedy of Intrigue; The Tempest, on the contrary, a comedy of Fancy.

That my English readers may the better understand my remarks on the peculiarity of Shakspeare's Comedy of Intrigue and particularly on the character and fundamental idea of The Merry Wives of Windsor, it will be necessary to contemplate somewhat more attentively the difference between the two kinds of comedy above mentioned. I will therefore repeat here what I have said elsewhere on this point. (*On Shakspeare's Dramatic Art and on his relation to Calderon and to Goethe. p. 171.*)

In Shakspeare the Laughable seldom appears with coarse features painted in striking colours; it is seldom the common joke that sets the bumpkin in a roar, but mostly a fine, delicate smile that plays ethereal round the whole piece. It is the smile of the human mind smiling at itself, because exalted above itself and its worldly existence; it proceeds from the comic temper of poetic genius in which the whole world appears to him a world of caprice and chance, of folly, of contradictions and absurdities, in short the world turned topsy-turvy. But such a world is only possible when caprice and chance, follies, contradictions and absurdities mutually counteract each other, so that at last that which is Right and Rational comes to pass. Now, as all the Comedies of Shakspeare always represent but this topsy-turvy world from different points of view, it is manifest that, in conformity with the two different chief powers which rule this world, there must be two different species (forms) of the Shakspearean Comedy. The one of these powers is human freedom, which in this inverted world of Comedy appears only as groundless, self-contradicting caprice; the other is fate, but fate in comedy only assumes the appearance of blind chance.

If human life be represented in the former, subjective point of view, from which it seems fashioned and ruled by human caprice, that is, by the actions, desires and passions, plans and designs of the several actors, who, like so many embodied forms of caprice cross,

die als eben so viele Formen der Willkühr sich gegenseitig kreuzen, widersprechen und aufheben; — so ist damit das Intriguen-Lustspiel gegeben. In ihm darf seiner Natur nach die gewöhnliche prosaische Form des wirklichen Lebens nicht verändert werden; es muss vielmehr die gemeine Wirklichkeit möglichst treu copiren, und äusserlich ganz so darstellen, wie sie unter den gegebenen Bedingungen der Zeit und des Raumes sich thatsächlich gestaltet. Es wird sich sogar nothwendig in der niederen Sphäre des Einzel Lebens und seiner particulären Interessen halten müssen, und die Region der allgemeinen, welthistorischen Ideen und Thaten nicht berühren dürfen. Denn nur in der gemeinen Natürlichkeit des Alltagslebens und seiner individuellen, meist kleinlichen Interessen kann die Willkühr der einzelnen handelnden Personen das Regiment führen. —

Wird dagegen jene verkehrte Welt der Komödie mehr von der objectiven Seite dargestellt, so dass der Zufall, d. h. die objective Willkühr, die willkührliche Gestaltung der äussern Grundlagen und Bedingungen des menschlichen Lebens, das blinde Zusammentreffen der Umstände und Ereignisse, über die Bestrebungen, Pläne und Absichten der handelnden Personen den Sieg davon trägt, und wie eine Art von Fatum das menschliche Daseyn zu beherrschen scheint, — so entsteht bei consequenter Durchführung dieses Principes das phantastische Lustspiel. Denn der Zufall wie die Willkühr sind beide an sich durchaus phantastisch: das Phantastische ist selbst nichts andres als die Willkühr der Phantasie, das Zufällige, das Grund- und Zusammenhangslose ihrer Gebilde, mithin das Gegentheil der Ordnung und Gesetzmässigkeit der Naturerscheinungen. Wenn also der Zufall die äusseren Grundlagen und Bedingungen des menschlichen Lebens willkürlich gestaltet, so ist damit nothwendig die Ordnung und Gesetzmässigkeit der Natur, die ja die äussere Basis des ganzen menschlichen Daseyns bildet, aufgehoben. Consequenter Weise muss also auch die äussere natürliche Form der gemeinen Wirklichkeit alterirt, von seltsamen, wunderbaren Erscheinungen, von Geistern und Elfen, Hexen und Kobolden, Feen und Zauberern, kurz von Wesen einer andern Natur durchbrochen und influenzirt erscheinen, — ganz wie wir es im Sturm und im Sommernachtstraum vor Augen haben. Diese Consequenz, welche der dargestellten Welt der menschlichen Willkühr, der menschlichen Narrheit und Ungereintheit, auch die äussere Form der Abnormität, der Zusammenhangs- und Gesetzslosigkeit verleiht, stellt damit dem innern geistigen Widerspruche den äussern natürlichen Widerspruch gegenüber, um beide sich gegenseitig paralysiren zu lassen, und bringt so die verkehrte Welt gleichsam erst zu ihrer Vollendung. —

Beide Gattungen von Lustspielen zeigen sich indessen bei Shakspeare nur so wie sie wirklich sind, als verschiedene Kunstformen desselben Inhalts, als Modificationen derselben komischen Weltanschauung. Sie vermischen sich daher auch leicht und ungezwungen mit einander: im Intriguen-Lustspiel waltet auch gelegentlich der Zufall, wie umgekehrt im phantastischen Lustspiel die Intrigue. Jedes seiner Stücke kann daher nur darum, weil in ihm das Phantastische oder die Intrigue das Uebergewicht behauptet, oder weil in dem Einen mehr als in dem andern auch die gemeine Natürlichkeit des wirklichen Lebens verändert erscheint, zu der Einen oder andern Gattung gerechnet werden.

Die lustigen Weiber von Windsor sind mehr als irgend ein anderes Shakspearesches Stück reines Intriguen-Lustspiel. Der Zufall zeigt sich fast nur darin, dass die angespannenen Intriguen überall vollständig gelingen; das phantastische Colorit der Schlussscene ist nur eine gemachte, äusserlich aufgetragene Färbung, beruht nur auf einer Mummerei, welche der Intrigue als Mittel ihrer Ausführung dient. Schon dadurch zeichnet sich dieses Lustspiel vor allen andern aus.

Ausserdem ist es, so viel wir wissen, das einzige von Shakspeare's Dramen, das seine Entstehung, nach einer freilich unverbürgten Nachricht, nicht der freien Disposition des dichterischen

contradict and counteract each other; we have then a Comedy of Intrigue. In it, from its very nature, the ordinary prosaic form of real life must not be changed; on the contrary, common reality must be copied with the greatest fidelity, and be externally represented exactly as it would in fact appear, under the given conditions of time and space. It must necessarily keep within the lower sphere of individual life and of its particular interests and may not enter the region of the more general, historical Ideas and Acts, for it is only in the common naturalness of every-day life and of its individual and petty interests that the caprice of the single actors can attain supremacy.

If, on the other hand, this topsy-turvy world of comedy be represented more from the objective point of view, so that chance, that is, objective arbitrariness, the arbitrary configuration of the outward foundations and conditions of human life, the blind concurrence of circumstances and events obtain the victory over the efforts, plans and intentions of the actors and seem to rule over human existence as a kind of fate, this principle, if consistently worked out, gives the fantastic Comedy. For chance and caprice are both in themselves fantastic, the Fantastic itself is nothing but the caprice of the fancy, its accidental, groundless, unconnected images, consequently the reverse of the order and legitimacy which prevail in the appearances of nature. If then chance capriciously fashion the outward foundations and conditions of human life, the order and legitimacy of nature, which form the outward basis of all human existence, is thereby of necessity destroyed. Consequently the very outward natural form of common reality must be changed, influenced and troubled by strange appearances, by ghosts and elves, witches and goblins, fairies and sorcerers, by beings of a different kind, just as we see them in *The Tempest* and *Midsummer Night's Dream*. This consistency, which invests the represented world of human caprice, of human folly and absurdity with the outward form of abnormality and inconsistency, opposes therewith to the inward mental contradiction the outward natural contradiction, in order that both may be mutually paralyzed, thus bringing, as it were, the topsy-turvy world into full play and completion.

Both kinds of Comedies in Shakspeare however show themselves only as what they really are, viz as different forms of art of the same contents, modifications of the same comic contemplation of the world. They mingle therefore easily and unconstrainedly with each other; in the Comedy of Intrigue chance obtains occasional dominion, as on the other hand the Intrigue in Fantastic Comedy; and each of his pieces can be ranged in the one class or in the other, only in proportion as one of the chief ingredients, the Intrigue or the Fantastic, prevails above the other.

The Merry Wives of Windsor are, more eminently than any other piece of Shakspeare's, a Comedy of Intrigue. Chance hardly appears, except in the complete success of the different intrigues; the fantastic colouring of the last scene is merely external and artificial, depending only on a masquerade, which serves as a means of carrying the intrigue into execution. This circumstance of itself distinguishes this Comedy from all the rest.

Moreover it is, as far as we know, the only Drama of Shakspeare's which, (according to a tradition which however is not sufficiently authenticated) owes its origin not to the free

Genius, sondern zunächst einer äussern Veranlassung verdankt. Die Königin Elisabeth nämlich soll den Wunsch geäussert haben, den ehrenwerthen Sir John Falstaff, den sie aus Heinrich IV. kennen und schätzen gelernt hatte, einmal verliebt zu sehen. Darauf soll Shakspeare das Stück in vierzehn Tagen vollendet haben, was ich meinerseits eben so wenig unglaublich finde als jenen Wunsch der Königin. In der That wird Falstaff's Individualität hier überall stillschweigend als bekannt vorausgesetzt: die lustigen Weiber von Windsor würden wenigstens nicht genügen, um diesen Charakter ganz verständlich zu machen.

Endlich ist unser Drama das einzige Shakspearesche Lustspiel, wo das ganze Spiel gleichsam auf Einen Wurf gesetzt ist, von Einer Person gespielt wird. Falstaff nämlich ist in der That der Träger des ganzen Stücks; um ihn dreht sich Alles, ohne ihn und seine Individualität hätte das Ganze keinen Sinn. Denn die Liebes- und Heirathsgeschichte der Junger Anne Page ist offenbar nur ein Beiwerk im Style Shakspeare's, der es (wie ich anderwärts gezeigt habe) liebt, den Einen Grundgedanken, der die Seele des Ganzen ausmacht, mannichfaltig zu variiren und an dem verschiedenartigsten Stoffe unter allerlei Modificationen zur Anschauung zu bringen. Auch hat diese Liebesangelegenheit hier nicht einmal einen selbständigen Gang der Entwicklung: sie erscheint nur als eine einfache Situation, als das Verhältniss eines Mädchens zu ihren mehreren Freiern, das ohne innere Entfaltung, ohne eigentliche Geschichte, nur die beiden Momente des Anfangs und des Endes in sich enthält. Dazu kommt, dass das Hauptmoment desselben, das Ende, das allerdings durch eine besondere Intrigue herbeigeführt wird, doch nur in den Ausgang der Falstaffschen Liebesabentheuer mit eingeflochten erscheint, so dass auch hier Falstaff und seine Schicksale sich in den Vordergrund drängen. Er bildet in der That das Agens der dramatischen Entwicklung, den Mittelpunkt des ganzen Stücks. —

Umsomehr wird es nöthig seyn, Falstaff's Charakter, wie er hier und in Heinrich IV. von Shakspeare gezeichnet ist, etwas näher zu betrachten. Nur aus einer genauen Analyse desselben kann sich ergeben, ob und wiefern diese einzelne Figur berechtigt ist, Träger einer ganzen dramatischen Dichtung zu seyn. Er verdient ausserdem diese Bevorzugung schon darum, weil der grösste dramatische Dichter aller Zeiten ihn mit einer Vorliebe behandelt, mit einer Ausführlichkeit und Sorgfalt entwickelt hat, wie keinen andern seiner komischen Charaktere.

Zwei Eigenschaften treten sogleich auf den ersten Blick in Falstaff's Charakter hervor: einerseits der grosse Reichtum des Witzes, der unerschöpfliche Vorrath glücklicher Einfälle, Anschläge, Kniffe und Piffe und die Unverwundlichkeit seiner guten Laune; andererseits seine eben so grosse Sinnlichkeit, seine unersättliche Genussucht, seine alles Mass überschreitende Fleischlichkeit. Dass sein Witz, seine Erfindungsgabe, seine geistige Gewandtheit überall seinen sinnlichen Begierden die Mittel zu ihrer Befriedigung gewähre, und im Nothfall ihm den Rücken decke, das ist das Point-de-vue seines ganzen Lebens, darum dreht sich sein ganzes Thun und Treiben. Genüsse aller Art muss er haben; und nur der höchste Genuss, ein guter Witz, ein gelungener Schelmenstreich, geht ihm noch über ein Glas Sekt oder eine treffliche Hühnerpastete. Falstaff ist der ausgebildetste Epicuräer in der Gestalt eines Ritters aus Shakspeare's Zeitalter, aber ein Epicuräer, der durch den Nimbus des geistreichsten, unwiderstehlichsten Witzes und hinreissendsten Humors gewissermassen vergeistigt, sublimirt, in einer Art von Verklärung erscheint, die ihn weit über die Zahl der gemeinen Wüstlinge hinaushebt, und die moralische Indignation über sein Betragen nicht zu Worte kommen lässt.

disposition of the poet's genius, but chiefly to an outward cause. Queen Elizabeth is said to have expressed a wish to see the inimitable Sir John (who had already won her good graces in Henry IV) in love. Report farther states that Shakspeare thereupon wrote the piece in a fortnight, which I for my part find as little incredible as the Queen's wish: indeed throughout the piece the reader is supposed to be previously acquainted with Falstaff's individuality, at least The Merry Wives of Windsor would not suffice to render the knight's character intelligible.

Finally our Drama is the only one of Shakspeare's, in which the whole play is, as it were, staked on one throw, played by one person. Falstaff in very truth bears the burthen of the whole piece; every thing revolves round him, without him and his individuality the whole would have no meaning. For the courtship and marriage of Mrs. Anne Page are only an appendage in Shakspeare's manner, who, (as I have elsewhere shown) loves to produce manifold variations of the one fundamental idea which forms the soul of the whole piece and with the most different materials to bring before us all kinds of modifications of the same. Nor has this love affair even an independent course of development, it appears merely as a simple situation, as the relation in which Mrs. Anne stands to her several suitors, which, without internal expansion or real history, only contains two moments, the beginning and the end. Moreover, its chief moment, the end, which is certainly brought about by an intrigue of its own, appears merely interwoven with the termination of the knight's love affairs, so that here likewise Falstaff and his destinies protrude into the foreground; he forms in reality the agent of the dramatic development, the centre of the whole piece.

It is therefore the more necessary to consider more attentively the character of Falstaff, as he is drawn here and in Henry IV. For it is only by a careful analysis of it that we can determine whether and how far this single figure has a right to bear the burthen of a whole dramatic composition. Besides this preference, he deserves our attention the more from the circumstance that the greatest dramatic poet of all times has treated him with greater partiality and has developed his character with more care and detail, than he has bestowed upon any other of his comic personages.

Two qualities meet us at the very threshold; on the one hand, the superabundance of Falstaff's wit, the inexhaustible store of his excellent jokes, tricks, quips and quirks, and the imperturbability of his good humor; on the other hand, his equally great sensuality, his insatiable love of enjoyment, his excessive obesity. That his wit, his ready invention, his quickness of mind, should procure him every where the means of gratifying his sensual desires and in case of need cover his retreat, is the point de vue of his whole life, round this all his actions revolve. Enjoyments of all kinds he must have, and in his opinion nothing but the highest of all enjoyments, a happy sally of wit, or a roguish trick successfully executed, surpasses a glass of sack and a capon. Falstaff is a very Epicurean in the form of a knight of Shakspeare's age, but an Epicurean in some measure spiritualized and ennobled by the halo of his irresistible wit and humor which win the hearts of all, raise him high above the commonplace rakes of his time and stifle all expression of moral indignation at his conduct.

*Falstaff hat keine grossen Leidenschaften; denn sie erfordern zu ihrer Befriedigung zu viel Arbeit, und gewähren zwar einen grossen, aber doch nur vorübergehenden Genuss. Auch die eigentliche Bosheit, und die schweren Verbrechen und Laster sind nicht seine Sache: Denn jene untergräbt ihren eignen Genuss, weil der Hass unzertrennlich mit ihr verbunden ist; schwere Verbrechen aber verlangen Mühe und Anstrengung zu ihrer Ausführung und die Furcht vor der Strafe folgt ihnen überall nach; grosse Laster endlich verdampfen und betäuben nothwendig den Sinn. Eben so wenig ist er neidisch und scheelsichtig, — der Neid ist ja sein eigener Plagegeist, — sondern gönnt gern auch Andern ein Vergnügen, und verhilft seinen Spiessgesellen sogar selbst dazu, sobald es ihm nur nicht unbequem oder störend wird. Mit den kleinern Sünden dagegen, mit Aufschneiden, Lügen und Betrügen, Wortbrüchigkeit, Ehebruch etc., und, wo er höherem Schutze vertrauen darf, auch wohl mit einem leicht errungenen Raube, zumal wenn noch ein Spass damit verbunden ist, nimmt er es nicht so genau; bei solchen „Bagatellen“ traut er seinem Witze so viel Kraft zu, ihn vor unangenehmen Folgen zu schützen: dergleichen Vergehen sind nach seiner Meinung natürlich und unvermeidlich, weil er ohne sie keinen Genuss und keine Mittel, sich Genuss zu verschaffen, finden kann. Wäre diess möglich, so würde er lieber kein einziges Vergehen sich zu Schulden kommen lassen, ausser zum Spass, und wenn auch nicht gut und tugendhaft, doch herzlich gern rechtschaffen und ehrlich seyn. Denn die Tugend freilich liebt er noch weniger als das Laster, weil sie ja noch mehr Kraftanstrengung und, was das Schlimmste ist, Entsagung und Selbstüberwindung fordert. Er glaubt nicht an die Tugend, weil es ihm ein betrügerisches Sophisma, eine blosser Illusion zu seyn scheint, dass man Genuss und Vergnügen wider den Trieb der Natur aufgeben solle, um die s. g. wahre Glückseligkeit zu gewinnen. Die Tugend ist ihm daher wie die Ehre ein „leeres Wort“, „ein Ding, das Niemand hat, das sich nicht auf die Chirurgie (auf die Heilung der Wunden, die man in ihrem Dienste davonträgt) noch auf sonst etwas Reelles versteht“, sondern höchstens die Todten ziert, die nichts davon haben und wissen, — also „ein Leichenstein“, und den mag er nicht. Gleichwohl weiss er recht gut, dass er gewisse Tugenden, wie Tapferkeit, Redlichkeit, und vor allen Dingen Ehre und Ansehn zu besitzen scheinen muss: denn ohne diesen Schein kann er sich und sein Leben nicht halten. Auch hier muss also neben überschwenglicher Unverschämtheit sein Witz und Scharfsinn zu helfen suchen. Wie seine Erfindungsgabe unerschöpflich ist, um ihn überall aus der Verlegenheit zu reissen und etwanige Ansprüche zu beseitigen, so weiss er auf unvergleichliche Art schaaln Tröpfen, Thoren und Narren, zu imponiren. Und da der Zweck seines Lebens in doppeltem Sinne so ganz zu Fleisch und Blut in ihm geworden, und mit ununterbrochener Stetigkeit von ihm verfolgt wird, so gelingt es ihm auch, trotz aller Hindernisse in den meisten einzelnen Fällen sein Ziel zu erreichen, woraus dann eine gewisse Sicherheit und Unbefangtheit, ein imponirendes Selbstvertrauen sich von selbst ergibt. —*

*Diess sind die wesentlichsten Grundzüge in Falstaff's Individualität. Aber mit einer solchen Beschreibung ist ein Charakter, der als Träger eines ganzen poetischen Kunstwerks auftritt, in seiner künstlerischen Bedeutung noch nicht verstanden; damit ist die Frage nach seiner poetischen Berechtigung zu dieser hervorragenden Auszeichnung noch nicht beantwortet. Falstaff's Charakter streift offenbar dicht an die Carikatur heran, ohne doch je diese Gränze zu übertreten. Er ist seinem innern Wesen nach offenbar eine ideale Persönlichkeit; und doch hat er zugleich eine so lebendige Frische und porträtartige Aehnlichkeit, dass man meint, man sey ihm schon irgendwo begegnet: er hält sich so auf der feinen Gränzlinie zwischen dem Allgemeinen und Individuellen, dem Idealen und Realen, dass er als ein wahrhaft Mittleres von beiden erscheint, in welchem jene Gegensätze zu*

Falstaff has no great passions, for they require too much labor for their gratification, and afford enjoyment, great indeed, but still only transient. Nor does he delight in real wickedness or great crimes and vices; for the former destroys its own enjoyment, because it is inseparably united with hate, and to perpetrate heavy crimes requires trouble and exertion; and the fear of punishment ever follows them; lastly great vices blunt and benumb the senses. He is not envious, for envy is its own tormentor, nor does he grudge others a pleasure, he even lends his comrades a helping hand himself in this respect, provided it cause him no trouble or inconvenience. But he is not overscrupulous in little sins, as boasting, lying and deceiving, promise-breaking, adultery &c., nor, when he can trust to higher protection, has he any disinclination to a robbery of easy perpetration, particularly if accompanied with a joke; in these trifles he trusts to his wits to bring him off from all unpleasant consequences; such transgressions are in his opinion natural and unavoidable, for without them he can find no enjoyment, nor means to procure himself enjoyment. If this were possible, he would rather not commit a single trespass, except for a joke; he would willingly be upright and honest, although not good and virtuous, for truly he loves virtue less than vice, because it requires greater exertion, and, what is worse than all, greater abstinence and self-command. He has no belief in virtue, for it seems to him but delusive sophistry, a mere illusion, to give up, contrary to the impulse of nature, pleasure and enjoyment in order to gain the so-called true happiness. Virtue is in his opinion, like honor, an empty sound, a thing that nobody hath, unskilled in surgery (to cure the wounds received in its cause) or in any other real good, it at most adorns the dead, who reap no advantage from it. Honour is a mere scutcheon, therefore he'll none of it. Nevertheless he knows full well that he must seem to possess certain virtues, as courage, sincerity and above all things, honour and consequence, for without this seeming he cannot maintain himself or his position. Here also his wit and acuteness, aided by his superlative impudence, must bear him out. As his invention is inexhaustible in getting him out of all scrapes and disagreeable consequences arising therefrom, so he is likewise incomparable in imposing on shallow simpletons and fools. And as the object of his life is, in a double sense, become flesh and blood to him and is followed up with uninterrupted perseverance, he generally succeeds in attaining his aim. Hence naturally he has acquired a certain coolness and ease, a highly imposing self-confidence.

These are the chief fundamental features in the individuality of Falstaff. But from such a description, a character which bears the burthen of a whole poetic work of art is not understood in its art-logical meaning, nor is the question respecting its poetic right to this exclusive distinction answered. Falstaff's character manifestly borders on, without touching, the confines of Caricature. In his inward nature he is manifestly an ideal personage, and yet he stands before us in such living freshness and portrait-like resemblance that we think we have met him before; he keeps himself so ably on the narrow line that forms the boundary between the General and the Individual, the Ideal and the Real, that he appears as a true mediator between both, in whom these contrasts melt into organic unity. He is therewith,

organischer Einheit verschmolzen sind. Eben damit aber ist er selbst schon in seiner Einzelheit gleichsam ein plastisch-poetisches Kunstwerk: er unterscheidet sich von allen gewöhnlichen dramatischen Figuren dadurch, dass letztere, obwohl ebenfalls ideale Persönlichkeiten, organisch-lebendige Einheiten des Allgemeinen und Einzelnen, doch ihre Idealität nur in der künstlerischen Verbindung mit allen übrigen Personen des Dramas haben und entwickeln, und also nur im Ganzen als integrierende Momente der Grundidee dasjenige zur Erscheinung bringen, was Falstaff's Charakter allein und für sich selbst schon ist. Er ist so zu sagen das Symbol, die Personification der allgemeinen menschlichen Schwachheit und Verkehrtheit, die ohne eigentlich böse zu seyn, d. h. ohne das Böse um des Bösen willen zu thun, und in ihm als Bösem ihre Befriedigung zu finden, doch fortwährend, gewissermassen wider Willen, in das Böse verfällt, weil es ihr als das nächste, leichteste Mittel sich darbietet, um dasjenige zu erreichen, was dem natürlichen Menschen Leben und Glückseligkeit heisst, und was nach seinem Glauben nicht nur Jeder wirklich erstrebt, sondern auch erstreben darf. Insofern ist Falstaff reiner Naturmensch, und man wird nicht verkennen, dass, wenigstens wie er in Heinrich IV. sich zeigt, auch einzelne Funken einer gewissen Naivetät und jener harmlosen Gemüthlichkeit und Lachlust, die den s. g. Naturmenschen eigen zu seyn pflegt, in ihm aufblitzen; — aber ein Naturmensch, der nicht nur inmitten einer vielseitigen, hochgetriebenen Civilisation steht, sondern auch durch den raffinirten Luxus seiner Genüsse, durch die ausschweifende Vielfältigkeit seiner Gelüste und durch die mannichfaltigen Künste, die er anwendet, um sie zu befriedigen, selbst zugleich diese ganze verfeinerte und verkünstelte Civilisation an sich trägt. Damit aber enthält einerseits seine Persönlichkeit einen Widerspruch in sich, der dem Dichter sich von selbst zum Werkzeug darbietet, um komische Effekte hervorzubringen; andererseits erhält dadurch jene allgemeine menschliche Schwachheit und Verkehrtheit, die sich in ihm personificirt, ein individuelles Gepräge, eine lebendige Beziehung zu dem besondern Zeitalter, in welchem Falstaff lebt und das er im Hohlspiegel der Komödie reflectirt. —

Allein diese unverkennbare Idealität, diese concrete Allgemeinheit seines Charakters giebt ihm immer noch kein volles Recht, als der ausschliessliche Träger einer dramatischen Dichtung aufzutreten; aus diesem idealen Boden seiner Persönlichkeit kann für sich allein noch kein Drama, keine Komödie aufwachsen. Zu diesem Behufe fehlt es noch an einem nothwendigen Erfordernisse, das erst durch eine andre besondere Seite in Falstaff's Charakter erfüllt wird. Falstaff nämlich liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte und Niederträchtige; es ist sogar ein edler Kern in ihm, ein schwacher, schmaler Schein wirklichen Adels, der ihn wie alle Shakspeareschen Hauptfiguren umgiebt, und deutlich hervortritt, wenn man ihn mit seiner saubern Umgebung, Bardolph, Nym, Pistol u. s. w. zusammenhält, und dazu die bedeutsame Geschichte von seinem Tode in Heinrich V. (Akt II. Sc. 3) sich vergegenwärtigt. Auf dem letzten Krankenlager ruft er Wehe über den Sekt und die Weibsbilder; er wendet seine Gedanken zu Gott, lächelt seine Fingerspitzen an, spielt mit Blumen und sieht grüne Wiesen vor sich; — und wenn auch Frau Hurtig's Ausdruck: „er sey von hinnen geschieden wie ein Kind im Westerhemdchen,“ eben so übertrieben als lächerlich ist, so sehen wir doch jedenfalls, dass jener ursprüngliche Keim des Guten noch nicht ganz in ihm erstickt war; noch in der letzten Stunde brach er hervor und suchte sich zu entfalten. In der That würden wir uns auch an einem solchen Fleischklumpen von Sinnlichkeit und Genussucht trotz alles Geistes und Witzes nicht wahrhaft ergötzen können, wenn nicht ein leises, unbewusstes Gefühl von dem verborgenen Daseyn jenes edleren Kernes und dem steten, obwohl immer wieder unterdrückten Widerspruche seines besseren Selbst gegen seine Schwachheit fortwährend in uns zu Gunsten Falstaff's spräche. Was wir nur

himself in his singleness, as it were, a plastic poetic work of art. He is distinguished from all common dramatic figures; for these latter, (although they are likewise ideal personages, organic living unities of the General and the Particular) have and develop their ideality in their artistic union with all the other Dramatis Personae and therefore display only in the Whole as integral moments of the fundamental Idea, what Falstaff's character is of itself and alone. He is, as it were, the symbol, the personification of general human folly and absurdity which, without being absolutely wicked, that is, without doing evil for the sake of evil and finding therein his own gratification, yet constantly and in some measure against his will, does evil, because it seems to be the nearest, easiest means of attaining what the natural man calls life and happiness and what also in his opinion every one really strives and may strive, to attain. Thus far Falstaff is a mere man of nature's creation (and at least in Henry IV, it cannot be denied that we meet with single flashes of the naiveté, of the harmless goodnature and of the love of laughter, which distinguish such) but he not only stands in the midst of a many-sided forced cultivation, but at the same time in the studied luxury of his enjoyments, in the dissolute variety of his lusts and in the manifold arts which he brings into play in order to gratify them, he himself bears marks of this over-refined and artificial civilization. Thus on the one hand, his character contains a contradiction in itself which presents itself naturally to the poet as an instrument to produce comic effect; on the other hand, this general human weakness and absurdity, which are personified in him, receive a more individual stamp, are brought more directly into contact with the age in which Falstaff lives and which he reflects in the mirror of comedy.

But this manifest Ideality, this concrete universality of his character by no means proves his right to bear exclusively the burthen of a dramatic piece; this ideal soil of his personality can of itself alone produce no drama, no comedy. One requisite for this purpose is wanting, which is only supplied by an other peculiar side of Falstaff's character. Not only Falstaff does not love that which is Evil and Base; there is still a noble germ in him, a weak and thin ray of genuine nobleness, which surrounds him as well as all Shakspeare's chief figures and shines forth brightly when we compare him with his dainty comrades Bardolph, Nym, Pistol &c. and bear in mind the significant history of his death (Henry V. Act II. Sc. 3.). In his last moments he cried out of sack and of women, he turned his thoughts towards God, smiled upon his fingers' ends, played with flowers and babbled of green fields; and even if Mrs. Quickly's assertion "A made a finer end, and went away, an it had been any christom child" be as exaggerated as it is ludicrous, we see at any rate that this original germ of good in him was not quite choked up, but in the last hour burst forth and strove to unfold itself. Indeed, in spite of all his wit and humor, we could not truly take delight in such a fleshmass of sensuality and of inordinate love of pleasure, unless a soft, unconscious feeling of the secret existence of that nobler germ and of the constant although ever suppressed struggle of his better self against his weakness, pleaded within our own breasts in Falstaff's favor. What we can only despise, bare unredeemed bestiality, can never delight: moreover a thoroughly contemptible man, utterly sunken in fleshly lusts, would be an absolute



verachten können, die blosse nackte Bestialität, das kann uns nie belustigen. Ausserdem wäre ein schlechthin verächtlicher, ganz und gar in fleischliche Lüste versunkener Mensch eine baare Unwahrheit, eine blosse poetische Lüge; so lange der Mensch Mensch ist, trägt er den unvertilgbaren Adel des Geistes, die Möglichkeit der Besserung und mithin einen Hintergrund des Guten in sich.

Auf diese Basis seiner besseren Natur gründet sich nun aber Falstaff's klares, ihn nie ganz verlassendes Bewusstseyn über sich selbst und seine moralische Schwäche. In der That erscheinen seine fleischlichen Begierden und die Anstrengungen seines Geistes, sie zu befriedigen, nicht nur an sich schon im beständigen Kampfe mit seiner Liebe zur Gemüchlichkeit und seiner Furcht vor den unangenehmen Folgen seiner Streiche; seine einzelnen Schwachheiten gerathen nicht nur häufig in Widerspruch mit einander und mit seinen Plänen, so dass sie sich gegenseitig stören und paralysiren, sondern sie brechen sich auch zugleich fortwährend an seinem eignen besseren Bewusstseyn, das sie recht wohl in ihrer ganzen Blöße erkennt, doch aber stets von ihnen besiegt wird. Daraus geht der beste Theil seines Witzes hervor, das gewährt ihm einen unerschöpflichen Stoff, über sich selbst zu spotten, über seine tugendsamen Regungen, seine Gewissensbisse und seine guten Vorsätze, über den Verlust seiner Unschuld, das Verderben der Welt und die Macht der Verführung u. s. w. die ergötzlichsten Betrachtungen anzustellen. Kurz, dieses doppelzüngige, sophistische Selbstgespräch, das Falstaff stets mit sich selber führt, diese Dialektik, mit der er sich selbst absichtlich hinter's Licht führt, diese Ironie, mit der er fortwährend sich selbst und die ganze Welt behandelt, so wie anderseits jene stete Paralyse seiner moralischen Schwachheiten in und durch sich selbst, ist schon an sich die lebendigste Darstellung der Idee des Komischen: — Falstaff's Charakter wird dadurch in der That zum unmittelbaren Ausdrucke der komischen Weltanschauung selbst, zum Abbilde des eigenthümlichen Wesens der Komödie überhaupt. —

Dadurch erst erscheint Falstaff vollkommen berechtigt, Angelpunkt, Factotum eines ganzen dramatischen Kunstwerks zu seyn. Die unwiderstehliche *Vis comica* seines Wesens liegt nicht bloss in seinem hinreissenden Witze und Humor, nicht bloss in dem augenscheinlichen Widerspruche zwischen der Behendigkeit seines Geistes und der colossalen Schwerfälligkeit seines Körpers, die als Folge seiner unmässigen Lüsterheit und Genussucht ihm zugleich allen Genuss stört und verbittert, nicht nur in dem Anblicke des ergötzlichen Kampfes seiner eigenen Schwachheiten mit den Thorheiten und Verkehrtheiten der übrigen handelnden Personen, aus welchem zuletzt gegen Aller Absicht und Erwartung doch das Rechte und Vernünftige hervorgeht; sondern vor Allem darin, dass Falstaff's moralische Schwäche in ihm selber ihren beständigen Feind hat, mit sich selbst fortwährend im Zwiespalt steht, sich selbst ironisirt und paralysirt. —

Dass nun ein solcher Charakter wie Falstaff niemals wirklich verliebt seyn kann, wie ihn seine königliche Freundin sehen wollte, leuchtet auf den ersten Blick ein. Ihn verliebt darstellen, heisst eine Satire auf ihn schreiben, die eben darin als Satire sich kundgiebt, dass sie ein ihm radical Unmögliches als wirklich voraussetzt. Diese innere psychologische Unmöglichkeit wird auch dadurch nicht beseitigt, dass, wie es hier wirklich der Fall ist, die Verliebtheit des alten Sünders in Wahrheit blosse Verstellung und leerer Schein ist, um seine Absichten auf die Geldbeutel und Fleischtöpfe der beiden Ehemänner zu verdecken. Denn es ist nicht minder psychologisch unmöglich, dass Falstaff bei jenem hellen Bewusstseyn über seine Persönlichkeit sich jemals im Ernste einbilden könne, er werde bei irgend einem Weibe seine Rolle durchzuführen und Gegenliebe zu erwecken im Stande seyn. Was sollen wir daher sagen, wenn wir sehen, dass Falstaff hier sich nicht bloss diese unbegreifliche Illusion macht, sondern sogar in dem Benehmen der Frau Page und Frau Pluth ein freundliches,

untruth, a mere poetic lie; as long as man is man, he bears within him the indelible nobleness of mind, the possibility of improvement and consequently a background of good.

On this basis of his better nature rests Falstaff's clear consciousness of himself and of his moral weakness, which never entirely forsakes him. In truth his fleshly desires and the exertions of his mind to gratify them appear not only in themselves in constant contradiction with his love of comfort and with his fear of the unpleasant consequences that may result from his tricks, not only are his single weaknesses in contradiction with each other and with his plans, so that they mutually disturb and paralyze each other; they at the same time clash continually with his own better consciousness that knows them in all their nakedness but nevertheless is constantly overpowered by them. Hence the best part of his wit; this gives him an inexhaustible fund of most amusing reflections in which he laughs at himself, his virtuous emotions, his remorse and his good intentions, the loss of his innocence, the corruption of the world, the power of seduction &c. In short this doubletongued, sophistical soliloquy — which Falstaff constantly holds with himself, this reasoning with which he intentionally deceives himself, the irony with which he constantly treats himself and the whole world, united with this constant paralysis of his moral weaknesses in and through themselves, is of itself the living representation of the Comic Ideal: — Falstaff's character becomes hereby the immediate expression of the comic contemplation of the world, the image of the peculiar essence of comedy.

It is only when we view Falstaff in this light that he appears perfectly entitled to be the hinge, the factotum of a whole dramatic work of art. The irresistible *vis comica* of his nature lies not only in his captivating wit and humor, not only in the manifest contradiction between the activity of his mind and the colossal unwieldiness of his body which, itself the consequence of his inordinate lusts and love of enjoyment, at the same time disturbs and embitters all enjoyment; not only in beholding the amusing struggle between his weaknesses and the follies and absurdities of the other *Dramatis Personae*, from which at last, contrary to the intentions and expectations of all, that which is Right and Rational comes to pass, but in this circumstance that Falstaff's moral weakness has Falstaff himself for its constant enemy, is in constant disunion with itself, ironizes and paralyzes itself.

That such a character as Falstaff can never really fall in love, as his royal patroness wished to see him, is clear at first sight. To represent him in love, is to write a satire upon him, which proclaims itself a satire by presupposing that as really occurring which, for him, is an impossibility. Nor is this psychological impossibility removed by making, as Shakspeare has done, the amorousness of the old rogue in reality mere dissimulation and empty seeming, in order to conceal his designs upon the purses and fleshpots of the two husbands. For it is no less psychologically impossible that Falstaff, with his clear consciousness of his personal peculiarities, should ever seriously persuade himself that he would be able to play his part successfully and really to engage the affections of the Merry Wives. What shall we say then, when we see that Falstaff not only yields to this inconceivable illusion, but that he sees in the behaviour of Mrs. Ford and Mrs. Page a friendly invitation, which first tempts him to play

herausforderndes Zuorkommen zu erblicken wähnt, durch das er erst veranlasst wird, den Liebhaber gegen sie zu spielen? (S. Akt I. Sc. 3.) Diess ist offenbar das Unmögliche in seiner höchsten Potenz. Entweder also haben wir hier nicht denselben Falstaff vor uns, der uns in Heinrich IV. entgegentritt, oder das ganze Stück ruht auf einem psychologischen Missgriffe. Und in der That hatte Shakspeare, wenn er den Wunsch seiner königlichen Herrin und Gönnerin erfüllen wollte, nur die Alternative, entweder einen psychologischen Fehler zu begehen, oder den Charakter Falstaff's wesentlich zu verändern, und jene edlere Seite in ihm, insbesondere jene Klarheit des Bewusstseyns über sich selbst in den Hintergrund treten zu lassen. Er hat das letztere vorgezogen. Jene Selbstgespräche, jene Reflexionen, die Falstaff in Heinrich IV. so oft über sich und sein Leben anstellt, fehlen in den lustigen Weibern von Windsor meist gänzlich; eben so mangelt seinem Witze hier jene Naivetät und harmlose Gemüthlichkeit, die er dort an sich trägt; es mangelt ihm die feine geistreiche Ironie, mit der er dort mit allen Personen und Verhältnissen sein Spiel treibt. Kurz in Falstaff's ganzem Charakter ist mehr die rohe, gemeine, materielle Seite hervorgekehrt.

Allein wenn damit auch der psychologische Missgriff vermieden ist, so tritt doch nur ein anderer Fehler an dessen Stelle. Denn einerseits ist und bleibt es nun doch einmal derselbe Falstaff, den wir bereits aus Heinrich IV. kennen; der Dichter selbst setzt seinen Charakter als bekannt voraus; die Erinnerung an den Freund und Genossen der Jugendstreiche Heinrichs V. drängt sich jedem von selbst auf. Andererseits aber fehlt dem Charakter Falstaff's ohne jenen innern Widerspruch in seiner eigenen Natur, ohne jenes klare Bewusstseyn über sich selbst, ohne die Ironie, mit der er sich selbst und die ganze Welt behandelt, die volle Berechtigung, als ausschliesslicher Träger des ganzen Stücks aufzutreten. Es bleibt also jedenfalls ein Mangel an unserm Drama haften, und eben daraus glaube ich den sichern Schluss ziehen zu dürfen, dass die Idee zu demselben nicht Shakspeare's Eigenthum ist, und er das ganze Stück wirklich nur in Folge einer äussern Veranlassung, einer Art von äusserm Zwange, gedichtet habe.

Geben wir indess Einmal die unmögliche Voraussetzung zu, dass Falstaff in den Wahn verfallen konnte, als sey er noch im Stande, ehrbare Weiber zu verführen, so erscheint unser Drama als Eines jener Meisterwerke der dramatischen Kunst, wie sie nur Shakspeare in der Blüthezeit seiner dichterischen Thätigkeit schaffen konnte, als ein Muster eines ächten Lustspiels, voll des köstlichsten Witzes, durch und durch komisch, mit einer Lust und Laune gedichtet und mit einem Reichthum von wahrhaft komischen Charakteren ausgestattet wie wenig andere, dazu ein ächtes Intriguen-Lustspiel, in dem die Verwicklung sich eben so leicht anspinnt als natürlich auflöst, und trotz ihrer Einfachheit doch spannt und fesselt. Ich glaube nicht erst noch hinzusetzen zu dürfen, dass auch die Composition in ihm wie in den meisten übrigen Shakspeare'schen Stücken ächt Shakspeare'sch, d. h. des grossen Meisters vollkommen würdig, ächt künstlerisch, ächt dramatisch ist. Es wird gerade im Folgenden vorzugsweise mein Geschäft, diess darzuthun, d. h. die Grundidee des Ganzen näher zu entwickeln.

Zunächst ergibt sich sogleich aus der Anlage des ganzen Stücks, dass es hier auf eine furchtbare Niederlage des guten Sir John abgesehen ist: in der Rolle eines Liebhabers kann Falstaff nur mit Schanden bestehen, nur schmachvoll abgewiesen werden. Allein der Triumph der steifleinenen Ehrbarkeit über die Angriffe und Versuchungen eines alten Wüstlings, die in Wahrheit gar keine Versuchung enthalten, ist an sich weder komisch noch poetisch. Schon um des komischen Effekts willen muss daher der Dichter der angegriffenen Tugend nicht nur einen Beigeschmack von Leichtfertigkeit geben, sondern auch ein gutes Theil von Schalkhaftigkeit, von guter Laune und Neigung

the lover (Act. I. Sc. 3.). This is manifestly the very height of impossibility. Either therefore we have not before us the Falstaff of Henry IV or the whole piece is based upon a psychological error. And in truth, if Shakspeare wished to obey the commands of his royal mistress, he had only the choice, either of committing a psychological error or of changing essentially the character of Falstaff and throwing completely into the back-ground, that nobler feature in his character, the clear consciousness of himself and of his own weakness. He chose the latter. We miss altogether in the piece before us those soliloquies and reflections which Falstaff in Henry IV so often holds on himself and his life; his wit too wants that naiveté and harmless good nature, which distinguished him in the earlier work; he wants that fine and clever irony which he plays off upon all persons and circumstances. In short the rough, common, material features in his character predominate.

But although the psychological error is thus avoided, an other has been committed in its stead. For on the one hand, he is and remains for us the same Falstaff, our old favourite in Henry IV; the poet himself supposes his readers to be acquainted with his character, the recollection of the friend and comrade of Henry V in his youthful follies, recurs immediately to all. On the other hand, without this inward contradiction in his own nature, without this clear self-consciousness, without the irony with which he treats himself and the whole world, Falstaff loses all claim to bear alone the burthen of the piece. In either case we cannot efface the fault from our Drama and from this circumstance it is my firm conviction that the idea did not originate with Shakspeare, but that the piece was really composed in obedience to a command from without.

If however we once grant the impossible supposition that Falstaff could entertain the idea that he could still gain the affections of respectable wives, our drama appears as one of those masterpieces of dramatic art which Shakspeare alone, in the prime of his poetical activity, could produce; a very model of genuine comedy, full of excellent wit, comic throughout, written in a happy vein and humor, and enriched with a rare profusion of comic characters, a genuine comedy of Intrigue, in which the plot is as lightly woven as it is naturally unravelled, and yet in spite of its simplicity excites the highest interest. It can scarcely be necessary to add that in this, as in most of his other pieces, the composition is worthy of the great dramatist and poet, in a word, of Shakspeare. To prove this, that is, to develop more clearly the fundamental idea of the whole will be my principal object in the following remarks.

The plan of the whole work shows us immediately that the object is a terrible defeat of good Sir John: as a lover, Falstaff can reap but disappointment and disgrace. But the triumph of rigid respectability over the attacks and temptations of an old rake, which in truth are no temptation at all, is in itself neither comic nor poetical. If it were only for the sake of comic effect, the poet must therefore not only invest the virtue tempted by his hero with a smack of levity but likewise with a good deal of roguishness, of good humor and love of intriguing tricks. Mrs. Ford and Mrs. Page are therefore par excellence the Merry Wives

zu schelmischen, intriguanen Streichen mit ihr verbinden. Frau Page und Frau Fluth sind daher vorzugsweise die lustigen Weiber von Windsor. Aber auch diess genügt noch nicht, um auf der gegebenen Basis ein Lustspiel im Shakspeareschen Style aufzubauen. Dazu ist noch vor Allem erforderlich, dass nicht bloss Falstaff selbst, sondern auch alle seine Gegner, alle handelnden Personen gleichermassen nur als Bürger der verkehrten Welt der Komödie erscheinen, alle mehr oder minder an derselben allgemein menschlichen Schwachheit leiden, die in Falstaff gleichsam personificirt erscheint. Nur daraus kann jenes Spiel der Willkühr und des Zufalls hervorgehen, in welchem kein Einzelner Recht behält, von welchem alle vielmehr gleichmässig beherrscht und damit gleichmässig lächerlich erscheinen, indem ihre Thorheiten und Verkehrtheiten sich gegenseitig paralysiren und am Ende nur wider ihren Willen das Rechte und Vernünftige geschieht: nur dadurch kann das Ziel der dramatischen Darstellung erreicht, die wahrhaft komische Stimmung im Gemüthe des Zuschauers erweckt werden. In allen handelnden Personen, in dem eifersüchtigen Fluth, dem leeren, nur mit lächerlichen Prahlereien angefüllten Schaal und dem fadendünnen, höchst albernen Schmüchtig, in dem dummen, höchst ungeistlichen Walliser Pfarrer und dem eben so eiteln als lächerlichen französischen Doctor, wie endlich in dem thörichten Page und seiner eben so thörichten Frau, die sich gegenseitig betrügen, um ihre Tochter zu einer unnatürlichen Heirath zu zwingen, zuletzt aber eben so leicht, als der schwatzhafte Wirth um seine Pferde, betrogen werden, — in allen diesen Gegnern wie in seinen Spiessgesellen Bardolph, Nym und Pistol tritt daher Falstaffen zwar ein hier und da geringeres Mass von Schwachheit und Verkehrtheit, aber auch ein weit geringeres Mass von Geist und Witz gegenüber. Sie alle werden auf gleiche Weise geprellt und verspottet, und zwar gerade in dem Punkte, worin jeder seiner Meinung nach am stärksten und sichersten ist, der Friedensrichter Schaal in seinem Adels- und Beamtenstolze, Junker Schmüchtig in seiner ritterlichen Liebenswürdigkeit, Herr und Frau Page in ihren feinersonnenen Plänen mit ihrer Tochter, Fluth in seinem eifersüchtigen Ehe- und Hausregiment, der Wirth in seiner eingebildeten Schlanheit, der Pfarrer und der Doctor endlich in ihrer Streitlust und Dünkelhaftigkeit; alle ihre thörichten Pläne werden gleichermassen zu Schanden; und so trifft alle dasselbe Loos, dem Falstaff verfallen ist.

Diesen eben so lächerlichen, an Geist aber so viel schwächeren Gegnern gegenüber müsste Falstaff im Sinne der komischen Weltanschauung eigentlich den Sieg davontragen. Dass er dennoch unterliegt, dass seine Widersacher, wenn auch nicht durch Erreichung ihrer eigenen Zwecke, doch über ihn triumphiren, liegt nur darin, dass er sich selber ungetreu, nicht bloss eine grobe moralische Thorheit, sondern eine unermessliche Dummheit begeht, indem er als Liebhaber auftritt. Seine Gegner zeigen offenbar mehr Klugheit, indem sie sich innerhalb ihrer eigenthümlichen Sphäre halten, während Falstaff die seinige verlässt, und sich in das Gebiet der bornirten, aber ehrbaren Bürgerlichkeit versteigt, in der er weder Geltung gewinnen, noch in seiner Art Fische fangen kann. Die gemeine Lebensklugheit aber ist eine Hauptmacht in der verkehrten Welt der Komödie. Andererseits hat er wohl die Macht des Witzes, d. h. die andre Hauptmacht der komischen Welt, auf seiner Seite; aber nicht ganz, sondern nur zum Theil: es fehlt ihm hier der harmlose, unschuldige, absichtslose Witz, der den Scherz um des Scherzes willen liebt. Dieser steht auf Seiten seiner Gegner, und bildet die Hauptwaffe der Frauen, die er durch seinen lasterhaften, absichtlichen Witz belhören und missbrauchen will. Denn dass Falstaff die ganze Angelegenheit nur wie einen vielversprechenden Spass, als ein Erzeugniss seines glücklichen Witzes betrachtet, geht aus der dritten Scene des ersten Akts zur Evidenz hervor. — Sonach erscheinen die Mächte, welche die verkehrte Welt der Komödie beherrschen, dergestalt vertheilt, dass Falstaff nothwendig den Kürzeren ziehen muss.

of Windsor. But even this is not sufficient to erect upon the given basis a comedy in the style of Shakspeare. To this end the first requisite is that not only Falstaff himself but likewise all his opponents, all the actors in the piece appear equally but as citizens of the topsy-turvy world of comedy, all suffering more or less from the same general human weakness which seems, as it were, personified in Falstaff. It is only thus that the play of caprice and of chance can arise, in which no one individual is in the right, which, on the contrary, exercises its influence equally on all and through which all appear equally ridiculous, inasmuch as their follies and absurdities mutually paralyze each other and that which is Right and Rational comes to pass at last only against their will: only thus can the object of dramatic representation be attained, the truly comic temper be awakened in the minds of the spectators. In all the actors, in the jealous Ford, the empty Shallow, only full of ridiculous boastings, and in the thin and silly Slender, in the stupid, highly unclerical Welsh parson and in the French doctor, as vain as he is ridiculous, and lastly, in the foolish Page and his equally foolish wife, who deceive each other in order to force their daughter to an unnatural marriage, but who at last are as easily cheated as the loquacious host is out of his horses, in all these opponents, as well as in his comrades Bardolph, Pistol and Nym, Falstaff has against him here and there a less measure of weakness and absurdity, but also a far less measure of parts and wit. All are cheated, each in the very point in which he considers himself safest and strongest; Shallow, the country Justice, in his pride of birth and office, Squire Slender in his chivalrous amiability, Page and his wife in their fine-spun plans for their daughter, Ford in his jealous government of home and honour, the host in his fancied sliness, finally the doctor and the parson in their litigiousness and conceit; all their foolish plans are equally frustrated and they all share the fate and disappointment of Falstaff.

Opposed to such ridiculous adversaries, so far inferior in talents to himself, in the strict sense of the comic contemplation of the world Falstaff must gain the victory. That he nevertheless fails, that his opponents triumph, if not in the attainment of their own objects, at least over him, lies simply in this, that untrue to himself, he commits, not a vulgar moral folly, but is guilty of excessive stupidity in venturing forward as a lover. His enemies show clearly more prudence, inasmuch as they remain within their own peculiar sphere, whilst Falstaff leaving his, stumbles into the regions of dull but respectable citizen-life, in which he can neither gain respect nor fish out advantage. But the common prudence of life is a chief power in the topsy-turvy world of comedy. On the other hand, he has indeed the power of wit, that is, the other chief power of the comic world on his side; yet not wholly but merely in part; he wants here the harmless, innocent, aimless wit, which loves a joke for its own sake. This wit is on the side of his adversaries and forms the chief weapon of the women, whom he wishes to deceive and misuse by his vicious, calculating wit. For that Falstaff considers the whole affair only as a highly promising jest, as a product of his happy wit, is manifest from the third scene of the first act. Thus the powers which rule the comic world appear so divided that Falstaff must of necessity be defeated.

*Aus dieser Constellation der Verhältnisse, aus der Zusammenstellung der handelnden Personen, aus der Bestimmung ihrer Charaktere und ihrer Beziehungen zu einander, woraus von selbst der Gang der Begebenheiten, die Anlage und Entwicklung der sich kreuzenden Intriguen hervorgeht, ergibt sich nun auch von selbst die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee, die innere Einheit, von der der ganze Organismus des Dramas bestimmt, getragen, beseelt ist.*

*In allen seinen Lustspielen fasst zwar Shakspeare das ganze Leben nur von seiner komischen Seite auf; in jedem derselben erscheint die Grundidee nur dargestellt durch die Mittel, die der Komödie eigenthümlich sind. Allein in unserm Drama fehlt vorzugsweise jede Beimischung von Ernst und ernsthaften Elementen, — die ernsthafte Liebe zwischen Fenton und Anne Page tritt völlig in den Hintergrund zurück, — das Ganze bewegt sich durchgehends auf dem Gebiete des Lächerlichen. Schon darum kann die Grundidee desselben nur eine besondere Seite der Idee des Komischen oder Lächerlichen selbst seyn. Ausserdem leuchtet von selbst ein, dass die eigentlichen Hauptfactoren, welche die Action in Gang setzen und erhalten, auf der einen Seite der lasterhafte, absichtliche Witz Falstaff's, auf der andern der harmlose, unschuldige Humor der lustigen Weiber von Windsor sind; zu diesen Hauptfactoren treten die Schelmereien und Neckereien, welche die übrigen Personen (der Wirth mit dem Dr. Caius und dem Walliser Pfarrer, Frau Fluth mit ihrem eifersüchtigen Ehemanne, Fenton und Anne Page mit ihren Eltern und Freiern) unter einander treiben, als Nebengentien hinzu. Auch in diesen Seitenpartien der Action wird das Rechte und Vernünftige, dasjenige, das eigentlich von vorn herein geschehen sollte, durch eine eben so scherzhafte als unschuldige Intrigue gegen die widerstreitenden Pläne der Unvernunft durchgesetzt. Ja in der Hauptnebenpartie, in der Intrigue, die sich um Anne Page dreht, werden sogar ebenfalls zwei überlästige Freier, deren Liebe gleichermassen nur affectirt, blosser Schein ist, von dem Gegenstande ihrer Bewerbung selbst um das Ziel ihrer Wünsche betrogen, so dass hier selbst der äussere Stoff mit dem der Hauptaction nahe verwandt erscheint. Ueberall also zeigt sich derselbe Grundgedanke als der eigentliche Hebel der Action, als das Motiv der dramatischen Entwicklung. Er ist zugleich die innere lebendige Einheit der mannichfaltigen Glieder des Ganzen, die Grundidee, die besondere Lebensansicht, die im Ganzen wie in seinen Theilen sich abspiegelt. Der Dichter stellt nämlich das menschliche Leben von derjenigen Seite dar, von der es in Folge der menschlichen Schwachheit, Thorheit und Verkehrtheit durch und durch lächerlich erscheint, aber zugleich an dem Lächerlichen, an dem Scherze und Witze selbst ein Mittel in Händen hat, um sich gegen die Folgen der Thorheit und Verkehrtheit zu schützen, und zuletzt Alles auf das rechte Geleise zurückzubringen. Aus dieser Anschauung, aus dieser Idee entfaltet sich das ganze Drama wie aus seinem innersten Lebenskeime.*

*Ich brauche nach den obigen Andeutungen wohl nicht erst noch die einzelnen Scenen und Charaktere des Stücks näher durchzugehen, um den Beweis zu führen, dass die angegebene Grundidee in der That die Seele der ganzen Dichtung ist, zumal da ich bei den Erläuterungen zu den folgenden Umrissen Gelegenheit haben werde, einigen Ersatz dafür zu geben, und meine Bemerkungen über die Composition im Einzelnen und die Charakteristik der handelnden Personen an den Mann zu bringen.*

*Wenden wir uns daher sofort zu den bildlichen Darstellungen. —*

From this constellation of circumstances, from the grouping and arrangement of the actors, from the destiny of their characters and of the relations in which they stand to one another, from which is evolved the course of events, the plan and development of the intrigues which cross each other, results likewise of itself the fundamental idea, the inward unity by which the whole organism of the Drama is fixed, borne and animated.

In all his comedies Shakspeare indeed seizes the whole of life only on its comic side, in each of them the fundamental idea appears only represented by the means which are peculiar to comedy. But in the comedy before us we miss any admixture of seriousness and serious moments, — the serious love between Fenton and Anne Page plays altogether in the background, — the whole moves solely in the sphere of the Laughable. From this cause the fundamental idea can only be a particular side of the Idea of the Comical or Ridiculous. Besides, it is manifest that the real chief factors which set and keep the action in motion are, on the one side, the vicious, designing wit of Falstaff, on the other the harmless, innocent humor of the Merry Wives of Windsor; around these chief factors move the tricks and jokes which the other actors (the host with Dr. Caius and the Welsh parson, Mrs. Ford with her jealous husband, Fenton and Anne Page with her parents and suitors) play upon each other as secondary agencies. In these secondary parts too, that which is Right and Reasonable, that which from the very beginning ought to happen, is brought about by an intrigue against the contradictory plans and designs of unreason, as comical as it is innocent. Nay in the most important of these secondary parts, in the intrigue which has Anne Page for its object, two tedious suitors whose love is likewise only affected, a mere seeming, are cheated out of the aim of their wishes, by the object of their suit herself, so that here even the outward subject seems more nearly allied to the chief action of the piece. Thus the same fundamental idea presents itself every where as the real lever of the action, as the motive of the Dramatic development. It is at the same time the inward living unity of the manifold members of the whole, the particular view of life, which is reflected in the whole as in its parts. The poet represents human life from that point of view, from which in consequence of human weakness, folly and absurdity it appears thoroughly ridiculous, but in this very Ridiculous, jesting and wit he has a means in his power to protect himself against the consequences of folly and absurdity and at last to bring back every thing into the right track. From this contemplation, from this idea the whole Drama unfolds itself as if from its innermost life-germ.

I hardly need, after the above allusions, go through the single scenes and characters of the piece to prove that the above-mentioned fundamental idea is indeed the soul of the whole Composition, particularly as in the Remarks to the following sketches, I shall have an opportunity to return to the subject and to individualize my remarks on the Composition in detail and my characteristic of the Dramatis Personae.

We will therefore proceed at once to the pictorial representations of the artist.





Moritz Retzsch inv. & del. & sculp.

# THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act I. Scene 1.

Lipsic, Published by Ernst Fleischer 1844.

## **DIE LUSTIGEN WEIBERVON WINDSOR.**

## **THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

### **PERSONEN:**

SIR JOHN FALSTAFF.	NYM.
FENTON.	ROBIN, <i>Falstaff's Page.</i>
SCHAAL, <i>Friedensrichter.</i>	WILHELM, <i>des Herrn Page kleiner Sohn.</i>
SCHMÄCHTIG, <i>Schaals Vetter.</i>	SIMPEL, <i>Schmächtings Diener.</i>
Herr PAGE, } <i>Bürger von Windsor.</i>	RUGBY, <i>Cajus Diener.</i>
Herr FLUTH, }	Frau PAGE.
SIR HUGH EVANS, <i>ein Wallischer Pfarrer.</i>	Frau FLUTH.
DOCTOR CAIUS.	Jungfer ANNE PAGE.
<i>Der Wirth zum Hosenbande.</i>	Frau HURTIG.
BARDOLPH.	<i>Knechte des Herrn Fluth &amp;c.</i>
PISTOL.	

Scene: Windsor und die umliegende Gegend.

### **PERSONS REPRESENTED:**

SIR JOHN FALSTAFF.	PISTOL.
FENTON.	NYM.
SHALLOW, a Country Justice.	ROBIN, Page to Falstaff.
SLENDER, Cousin to Shallow.	SIMPLE, Servant to Slender.
MR. FORD, } Two Gentlemen dwelling at	RUGBY, Servant to Dr. Caius.
MR. PAGE, } Windsor.	MRS. FORD.
WILLIAM PAGE, a Boy, Son to Mr. Page.	MRS. PAGE.
SIR HUGH EVANS, a Welsh Parson.	MRS. ANNE PAGE, her Daughter, in love with
DR. CAIUS, a French Physician.	Fenton.
Host of the Garter Inn.	MRS. QUICKLY, Servant to Dr. Caius.
BARDOLPH.	Servants to Page, Ford &c.

Scene: — Windsor, and the Parts adjacent.

## **ERLÄUTERUNGEN.**

### **ERSTES BILD. TAFEL 2. °)**

#### **AKT I. SCENE I.**

*Da Falstaff, wie in der Einleitung gezeigt worden, vorzugsweise der Träger des ganzen Stücks ist, so beginnt der Künstler von Rechtswegen mit einer Darstellung, in der Falstaff den Mittelpunkt der um ihn herum gruppirten Figuren bildet. Es ist der Moment der ersten Scene des ersten Akts, wo Frau Fluth und Frau Page zu den Männern heraustreten, um sie zu begrüßen, Anna Page, um ihnen Wein zu präsentiren:*

°) Die erste Tafel ist das Titelblatt, die Apotheose des Dichters darstellend.

## **EXPLANATORY REMARKS.**

### **OUTLINE I. PLATE 2. °)**

#### **ACT I. SCENE I.**

*As Falstaff, as we have shewn in the Introduction, bears the principal burthen of the whole piece, the artist very naturally begins with a scene in which Falstaff forms the centre of the figures grouped around him. It is the moment in the first scene of the first act where the two merry wives enter, Anne Page preceding them with wine:*

°) Plate I is the title page, representing the Apotheosis of the poet.



PAGE. *Nein, Tochter, trag' den Wein in's Haus; wir wollen drinnen trinken.*

SCHMÄCHTIG. *O Himmel! das ist Jungfer Anne Page! —*

PAGE. *Wie gehts, Frau Fluth? —*

FALSTAFF. *Frau Fluth, bei meiner Treu, ihr kommt recht zur guten Stunde: mit eurer Erlaubniß, liebe Frau! (er küßt sie)*

PAGE. *Frau, heiss diese Herrn willkommen: — etc.*

Falstaff erscheint hier sogleich in bedeutsamer Beziehung zu den beiden Frauen, denen er später seine Liebesanträge macht. Damit treten diejenigen Personen, um deren Spiel und Gegenspiel sich die Hauptaktion des Stückes dreht, nicht nur sogleich in den Vordergrund hervor, sondern es ist auch auf das besondere Verhältniss zwischen ihnen hingewiesen, durch welches die Aktion ihre nähere Bestimmung erhält. Indem Falstaff die Frau Fluth ohne Weiteres küßt, — was freilich zu Shakspeare's Zeiten nicht so ganz gegen alle Sitte war wie heutzutage, doch aber stets eine gewisse Vertraulichkeit oder ein Respekts-Verhältniss voraussetzte, — erscheint zugleich die hochmüthige, unverschämte Weise angedeutet, mit der er kurz vorher den Friedensrichter Schaal und dessen schmächtigen Vetter behandelt hatte. Da endlich auch die Hauptpersonen des Stückes fast alle gegenwärtig sind, und namentlich auch Vetter Schmächtig seine durch Evans' und Schaal's Aufmunterung geweckte Neigung für Anne Page oder vielmehr für ihre 700 Pfund an den Tag legt, so ist die Scene in jeder Beziehung vortrefflich gewählt, um sogleich die ganze Exposition des Stückes zur Anschauung zu bringen. —

Falstaff's Gestalt, namentlich seine Physiognomie, erscheint hier einerseits etwas jugendlicher, andererseits etwas materieller, gröber, geistloser gehalten, als er sich in Heinrich IV. darstellt. Nach unserer in der Einleitung entwickelten Ansicht, wonach wir hier in der That nicht ganz denselben Falstaff wie in Heinrich IV. vor uns haben, können wir in dieser Auffassung nur den feinen Takt und das richtige Gefühl des Künstlers bewundern. Vielleicht dachte sich Shakspeare selbst Falstaff's Abenteuer in Windsor früher oder wenigstens vor der Zeit vorgefallen, da er zum beständigen Genossen des Prinzen Heinrich avancirt war. —

Ausser Falstaff's Gestalt tritt auf unserm Bilde nur die Figur Schmächtigs bedeutend hervor, offenbar um sein Verhältniss zu Anna Page bestimmt herauszuheben. Die Tölpelhaftigkeit, die kindische Albernheit und Eitelkeit, die Grundzüge seines Charakters, sind in Gestalt und Gesicht, und in der Art wie er aufgehobenen Kopfs die präsumptive Braut anstarrt, vortrefflich ausgedrückt.

PAGE. *Nay, daughter, carry the wine in; we'll drink within.*

SLENDER. *O heaven! this is mistress Anne Page.*

PAGE. *How now, mistress Ford?*

FALSTAFF. *Mrs. Ford, by my troth, you are very well met; by your leave, good mistress. (kissing her.)*

PAGE. *Wife, bid these gentlemen welcome. &c.*

Falstaff is here introduced immediately as making his approaches to the two wives to whom he is about to make love. Thus the persons whose play and counterplay form the chief action of the piece are not only brought into the foreground, but the artist likewise indicates the peculiar relation between them, by which the action receives its true destiny. In Falstaff's kissing Mrs. Ford — which was not indeed in Shakspeare's time so contrary to good manners as it would be at present but yet constantly presupposes a certain familiarity or respect — we see the continuation of the arrogant and impertinent manner in which he had a short time before treated Justice Shallow and his slender cousin. As lastly almost all the other principal actors in the piece are present and particularly cousin Slender displays his affection for Anne Page or rather for her seven hundred pounds of monies which has been awakened by the observations of Evans and Shallow, the scene is in every respect excellently calculated to place before the spectator the whole exposition of the piece at one view.

Falstaff's form, but particularly his physiognomy, seems here somewhat younger, and on the other hand somewhat more vulgar, coarse and dull than he is represented in Henry IV. After our remarks in the Introduction, according to which we have not exactly before us the Falstaff of Henry IV, we cannot but admire the fine tact and just feeling of the artist in this respect. Perhaps Shakspeare himself had fixed Falstaff's adventures in Windsor as happening at a period when he had not been promoted to be the constant comrade of the prince.

Besides Falstaff, the figure of Slender is the only one which stands prominently forward, manifestly in order to indicate his connexion with Anne Page. Doltishness, childish silliness and vanity, the leading features of his character, are excellently expressed in form and face and in the manner in which, with raised head, he stares on his presumptive bride.



Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

**THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act I. Scene 3.

*Litho. Published by Ernest Fleischer 1844.*

ZWEITES BILD. TAFEL 3.

AKT I. SCENE 3.

*Mit der dritten Scene des ersten Aktes wird die Haupthandlung des Stücks in Gang gesetzt: Falstaff sendet die beiden Liebesbriefe an Frau Fluth und Frau Page. Mit dem Ausdrücke behaglicher Jovialität, voll guten Humors über den glücklichen Einfall, den er gehabt, und die gesegnete Ernte, die er sich davon verspricht, sitzt er auf seinem Lehnssessel, und reicht die beiden Schreiben seinen Helfershelfern Nym und Pistol:*

FALSTAFF. *Ich habe hier einen Brief an sie (Frau Fluth) geschrieben, und hier einen zweiten an Page's Frau, die mir jetzt eben gleichfalls verliebte Augen zuwarf, und meine Statur mit höchst kritischen Blicken musterte. Zuweilen vergoldete der Strahl ihres Anschauens meinen Fuss und zuweilen meinen stattlichen Bauch.*

PISTOL. *So schien die Sonn' auf einen Düngerhaufen.*

NYM. *Ich danke Dir für den Humor.*

FALSTAFF. *O sie überließ meine Aussenseite mit so gieriger Aufmerksamkeit, dass das Verlangen ihres Auges mich zu versengen drohte wie ein Brennglas. Hier ist auch ein Brief für diese; sie führt gleichfalls die Börse, sie ist eine Küste von Guiana, ganz Gold und Fülle. — Diese beiden sollen meine Schütze werden, und ich will sie brandschatzen; sie sollen mein Ost- und Westindien seyn und ich will nach beiden Handel treiben. — Geh, trag Du diesen Brief an Frau Page, und Du jenen an Frau Fluth: unser Weizen blüht, Kinder, unser Weizen blüht.*

PISTOL. *Soll ich Herr Pandarus von Troja werden, Die Seite stahlbewehrt? Dann, Lucifer, hol' Alles!*

NYM. *Ich will keinen schofeln Humor ausspielen; da nehmt den Humorsbrief wieder; ich will das Decorum manifestiren.*

FALSTAFF. *(zu Robin der hinter seinem Stuhle steht) Hör, Kleiner, trag die Briefe mir geschickt; Segl' als mein Frachtschiff zu den goldenen Küsten. Ihr Schurken, fort! Zergeht wie Schlossen, lauft, Trabt, plackt Euch — u. s. w.*

OUTLINE II. PLATE 3.

ACT. I. SCENE 3.

*In the third scene of the first act the chief action of the piece is set in motion. Falstaff sends the two love-letters to Mrs. Ford and Mrs. Page. With an expression of comfortable joviality full of good humor at the happy thought that has struck him and at the rich harvest which he promises himself, he sits in his armchair and gives the two letters to his familiars Nym and Pistol.*

FALSTAFF. *I have writ me here a letter to her (Mrs. Ford): and here another to Page's wife; who even now gave me good eyes too, examin'd my parts with most judicious eyliads: sometimes the beam of her view gilded my foot, sometimes my portly belly.*

PISTOL. *Then did the sun on dunghill shine.*

NYM. *I thank thee for that humour.*

FALSTAFF. *O, she did so course o'er my exteriors with such a greedy intention, that the appetite of her eye did seem to scorch me up like a burning glass! Here's another letter to her: she bears the purse too; she is a region in Guiana, all good and bounty. I will be cheater to them both, and they shall be exchequers to me; they shall be my East and West Indies, and I will trade to them both. Go, bear thou this letter to mistress Page; and thou this to mistress Ford; we will thrive, lads, we will thrive.*

PISTOL. *Shall I Sir Pandarus of Troy become.*

*And by my side wear steel? then, Lucifer, take all!*

NYM. *I will run no base humour: here, take the humour-letter; I will keep the 'haviour of reputation.*

FALSTAFF. *Hold, sirrah, (to Robin) bear you these letters tightly; Sail like my pinnace to these golden shores, — Rogues, hence, avaunt! vanish like hailstones, go; Trudge, plod, away &c.*

*Die Scene dient zugleich, um die Charaktere der drei Trabanten Falstaff's — auch Bardolph hat so eben die Bühne verlassen — etwas näher in's Licht zu setzen. Sie stellen im Grunde nur einzelne bestimmte Seiten von Falstaff's Individualität dar. Pistol ist ein Grosssprecher, ein hohler Renommist, der keinen Tropfen Muth im Leibe hat, aber beständig den Helden affektirt und, wo er sicher ist, keinen Widerstand zu finden, Händel sucht und den Raufbold macht, — ganz wie Falstaff, der besonders in Heinrich IV., nur feiner und witziger, sich gerade eben so benimmt. Bei Nym ist der Humor zum Stich- und Sprichwort geworden; er ist in der That mit seinen wunderlichen Redensarten und tollen Einfällen humoristisch; nur ist es der Humor eines rohen, verschrobenen, halb verrückten Geistes, der Humor der Albernheit und Narrheit. Bardolph endlich ist der Süßer von Profession, das personifizierte Bierfass, der, seines bischen Verstandes bereits verlustig gegangen, nur noch zum Zapfer geschickt ist. So zeigt jeder von ihnen in seiner Art, was Falstaff seyn würde ohne die reiche Gabe des Geistes und Witzes, die er besitzt. Auch den Hochmuth, das Vornehmthum haben Nym und Pistol ihrem Gebieter abgelernt: sie finden es unter ihrer Würde, Briefe zu bestellen und die Bedienten zu machen. Indem sie Falstaff, erzürnt darüber, aus seinem Dienste entlässt, und sie ihrerseits aus Rache seine Anschläge den Ehemännern der beiden Frauen verrathen, gewinnt der Dichter Gelegenheit, eine Nebenintrigue einzuweben, die den komischen Effekt der Haupthandlung in hohem Grade vermehrt. — Um so weniger durfte die Darstellung der gegenwärtigen Scene fehlen. —*

The scene serves at once to bring more nearly into view the character of Falstaff's three satellites — for Bardolph has just left the stage. At bottom they only represent single definite sides of Falstaff's individuality. Pistol is a boaster, a hollow swaggerer, without a drop of courage in his body, yet playing the hero, picking a quarrel and bullying where he is sure that there will be no attempt at resistance, just as Falstaff, although with more wit and refinement, behaves in Henry IV. With Nym, humour has become his cue and proverb; he is in truth humorous with his strange sayings and mad fancies; only it is the humour of a rough, eccentric, half crazy mind, the humour of silliness and folly. Bardolph is the drinker by profession, a personified beerbarrel, who having already lost his mite of reason, is only fit for a tapster. Thus each of them in his line shows what Falstaff would be but for the talent and wit with which he has been richly endowed. Nym and Pistol have learned their arrogance and consequential airs from their master: they find it beneath their dignity to carry letters and play the servant. As Falstaff, in anger at their refusal, dismisses them from his service, and they, in revenge, reveal his intrigues to the husbands of the Merry Wives, the poet avails himself of this opportunity to interweave a bye-plot which greatly increases the comic effect of the chief action, and renders an outline of the present scene indispensable to a characteristic of the piece.





Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

# THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act II. Scene 1.

Leipzig, Published by Ernest Fleischer, 1844.

### DRITTES BILD. TAFEL 4.

#### AKT II. SCENE I.

*Der Künstler übergeht mit Recht die vierte Scene des ersten Akts: denn sie beschäftigt sich nur mit der Nebenintrigue, deren Gegenstand und Mittelpunkt Anna Page ist, und die Shakspeare gemäss seiner Manier, denselben Grundgedanken von verschiedenen Seiten und an verschiedenem Stoffe zur Darstellung zu bringen, zwar mit grosser Kunst in die Hauptaktion einzuflechten und gleichmässig fortzuspinnen weiss, die aber doch nur beiläufig neben letzterer herläuft. Es genügt daher, dass die Hauptmomente derselben auf zwei der folgenden Blätter ihren Platz finden. —*

*Nachdem Falstaff sein Spiel in Gang gebracht, beginnt jetzt sogleich das Gegenspiel: die Handlung schreitet, wie überall bei Shakspeare, rasch vorwärts. Die beiden Frauen haben die Briefe empfangen; sie begegnen sich in einer Strasse von Windsor, dessen noch heutzutage mittelalterliches Ansehen uns der Hintergrund des Bildes zeigt, und theilen sich ihre Neuigkeiten gegenseitig mit:*

FRAU PAGE. *Ein Brief wie der andere, nur dass die Namen Fluth und Page verschieden sind. Zu Deinem grössten Troste in diesem Labyrinth von Leichtfertigkeiten ist hier der Zwillingbruder Deines Briefs; aber lass nur Deinen zuerst erben: denn auf meine Ehre, der meinige soll es nie. Ich wette, er hat ein ganzes Tausend solcher Briefe mit leeren Plätzen für die verschiedenen Namen; und gewiss noch mehr; und diese sind von der zweiten Auflage. Er wird sie ohne Zweifel noch drucken lassen, denn es ist ihm einerlei, was er unter die Presse bringt, da er uns beide darunter bringen wollte. Lieber möchte ich eine Riesin seyn, und unter dem Berge Pelion liegen! Wahrhaftig, ich will eher zwanzig treulose Turteltauben finden als einen züchtigen Mann.*

FRAU FLUTH. *Seht doch, ganz derselbige; dieselbe Handschrift, dieselben Worte; was denkt er nur von uns?*

FRAU PAGE. *Wahrhaftig, ich weiss nicht; er bringt mich fast so weit, mit meiner eigenen Ehrbarkeit zu zanken. — Ich muss mich ansehen, wie eine Person, die ich noch gar nicht kenne; denn wahrhaftig, hätte er nicht eine Seite an mir entdeckt, von der ich selber gar nichts weiss, er hätte es nicht gewagt mit solcher Wuth zu entern.*

### OUTLINE III. PLATE 4.

#### ACT. II. SCENE I.

Professor Retzsch very properly omits the fourth scene of the first act, which treats of the bye-plot (the object and centre of which is Anne Page) which Shakspeare, adhering to his favorite method of representing the same fundamental idea from different sides and in different subjects, interweaves with great art into the chief action, but which is in truth a mere appendage to it. The artist has therefore contented himself with introducing the chief moments of this intrigue in two of the following Outlines.

As soon as Falstaff has begun his play, the counterplay begins likewise; the action, as in all Shakspeare's plays, advances rapidly. The two Wives have received the letters, they meet in a street of Windsor which, in the architectural style of the middle ages, forms the background, and tell each other the news.

MRS. PAGE. Letter for letter; but that the name of Page and Ford differs! — To thy great comfort in this mystery of ill opinions, here's the twin-brother of thy letter: but let thine inherit first; for, I protest, mine never shall. I warrant, he hath a thousand of these letters, writ with blank space for different names, (sure more,) and these are of the second edition: He will print them out of doubt; for he cares not what he puts into the press, when he would put us two. I had rather be a giantess, and lie under mount Pelion. Well, I will find you twenty lascivious turtles, ere one chaste man.

MRS. FORD. Why, this is the very same; the very hand, the very words: What doth he think of us?

MRS. PAGE. Nay, I know not. It makes me almost ready to wrangle with mine own honesty. I'll entertain myself like one that I am not acquainted withal; for, sure, unless he knew some strain in me, that I know not myself, he would never have boarded me in this fury.



FRAU FLUTH. *Entern sagst Du? nun ich weiss gewiss, ich will ihn immer überm Deck halten.*

FRAU PAGE. *Das will ich auch: kommt er je unter meine Luken, so will ich nie wieder in See gehen.*

*Der Auftritt wie das ihn darstellende Bild charakterisirt zugleich vortrefflich die beiden Frauen, die nächst Falstaff die Hauptpersonen des Stücks sind. Beide sind tüchtige, ehrsame Bürgerfrauen; wir sehen es ihnen an, dass sie ihrem Hauswesen mit Energie vorstehen, und wahrscheinlich in der That das Regiment führen, da sie ihren Männern an Geist und Kraft offenbar überlegen erscheinen. Ihre Ehrbarkeit ist aber nicht von der bornirten Sorte, die nur den trübseligen Ernst und die gespreizte Amtsmiene der Tugend kennt, ohne je das heitere Lächeln derselben gesehen zu haben, und der daher jeder Scherz eine Sünde ist. Sie lieben vielmehr einen guten Spass, und betrachten ihn als das beste Mittel, die Zumuthungen des Lasters zurückzuweisen, und es selbst in seiner ganzen Blösse aufzudecken. Statt daher Falstaff's Briefe fein sittsam ihren Ehemännern mitzutheilen, übernehmen sie es vielmehr selbst, den alten Gecken abzustrafen, obwohl sie dabei riskiren, jenen in einem falschen Lichte zu erscheinen. Frau Fluth wagt das Meiste dabei; aber sie hofft zugleich, ihren Mann durch das Gelingen des Scherzes von seiner Eifersucht zu kuriren. Beide gehen daher sogleich an's Werk, und setzen List gegen List, Verstellung gegen Verstellung, um den guten Sir John mit gleicher Münze zu bezahlen. Damit ist eine Reihe der ergötzlichsten Scenen vorbereitet, die uns die folgenden Blätter zur Ansicht bringen werden.*

MRS. FORD. Boarding, call you it? I'll be sure to keep him above deck.

MRS. PAGE. So will I; if he come under my hatches, I'll never to sea again. —

This scene, like the Outline in which it is represented, characterizes at once the two Wives, who with Falstaff are the chief persons in the piece. Both are notable, decent citizens' wives; we see at a glance that they are bustling housewives and probably rule the roast at home, as they seem manifestly superior to their husbands in energy and mind. But their virtue is not of that pedantic stamp which knows only the sorry seriousness and the stiff official face of virtue, without ever having seen its cheerful smile and which consequently thinks every joke a sin. On the contrary, they dearly love a good joke, and look upon it as the best means to repel the importunities of vice and to expose it in all its nakedness. Instead therefore of communicating Falstaff's letters to their husbands with all due modesty, they determine to punish the old fool themselves, although they thereby run the risk of appearing to their mates in a false light. In this Mrs. Ford risks the most, but she hopes at the same time, by the success of her joke, to cure her husband of his jealousy. Both therefore set to work immediately and play off cunning against cunning, dissimulation against dissimulation, to pay good Sir John in his own coin. Thus a series of the most amusing scenes is prepared, which are presented to us in the following Outlines.



Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

**THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act II. Scene 2.

*Lapsio. Published by Ernst Fleischer, 1844.*

VIERTES BILD. TAFEL 5.

AKT II. SCENE 2.

*Frau Hurtig, die allgemeine Zwischenträgerin, bringt Falstaffen die Einladung zu dem ersten Stelldichein, in welchem der erste Schlag gegen ihn ausgeführt werden soll:*

FRAU HURTIG. *Da ist eine gewisse Frau Fluth, Herr; ich bitte, tretet ein wenig näher hierher, — ich selbst wohne beim Herrn Doctor Caius, —*

FALSTAFF. *Gut, weiter, Frau Fluth, sagt Ihr? —*

FRAU HURTIG. *Da haben Euer Gnaden ganz Recht; — ich bitte Euer Gnaden, kommt ein wenig näher auf die Seite.*

FALSTAFF. *Ich verstehe Dich, Niemand hört uns; meine eignen Leute, meine eignen Leute.*

FRAU HURTIG. *Sind sie das? der Himmel segne sie, und mache sie zu seinen Dienern.*

FALSTAFF. *Nun, Frau Fluth, was ist's mit der?*

FRAU HURTIG. *Ach, Herr, sie ist ein gutes Geschöpf. Liebster Himmel, Euer Gnaden sind ein Schalk; nun Gott verzeih es Euch und uns Allen, darum bitte ich! —*

FALSTAFF. *Frau Fluth — nun also, Frau Fluth —*

FRAU HURTIG. *Ei nun, da habt Ihr das Kurze und das Lange davon. Ihr habt sie in solche Bastion gebracht, dass es ein Wunder ist. Der beste Hofcavalier von Allen, als der Hof in Windsor residirte, hätte sie nicht so in Bastion gebracht. Und da gab's doch Ritter und Lords und Edelleute mit ihren Kutschen, das versichre ich Euch, Kutsche auf Kutsche, Brief auf Brief. — U. s. w.*

*Wir sehen, Falstaff ist einerseits voll Erwartung, den Erfolg seiner Liebesbewerbung zu vernehmen, andererseits sagt der bedeutsame Blick, mit dem er die alte Kupplerin ansieht: Ich erkenne wohl, wess Geistes Kind du bist, und kann mir den Inhalt deiner Botschaft schon denken. Frau Hurtig zieht ihn mit geheimnisvoller Miene bei Seite; um Mund und Augen spielt ein Zug, der ihr auf die menschliche Schwäche und Unsittlichkeit berechnetes Handwerk deutlich verräth. Sie ist Eine von den Nebenfiguren Shakspeare's, die nur Er in so wenigen Strichen mit solcher Lebendigkeit und gleichsam handgreiflicher Anschaulichkeit zu zeichnen versteht. Ohne selbst schlecht zu seyn, vielmehr im Grunde von einer gewissen Gutmüthigkeit durchdrungen, die sie vielleicht ursprünglich zu*

OUTLINE IV. PLATE 5.

ACT. II. SCENE 2.

*Mrs. Quickly, the common go-between, brings Falstaff good news, an invitation to the first rendez-vous, where the first trick is to be played off against him.*

MRS. QUICKLY. There is one mistress Ford, sir; — I pray, come a little nearer this ways: —  
I myself dwell with master doctor Caius. —

FALSTAFF. Well, on: Mistress Ford, you say, —

MRS. QUICKLY. Your worship says very true: I pray your worship, come a little nearer this ways.

FALSTAFF. I warrant thee, nobody hears; — mine own people, mine own people.

MRS. QUICKLY. Are they so? Heaven bless them, and make them his servants!

FALSTAFF. Well: Mistress Ford; — what of her?

MRS. QUICKLY. Why, sir, she's a good creature. Lord, lord! your worship's a wanton: Well, heaven forgive you, and all of us, I pray!

FALSTAFF. Mistress Ford; — come, mistress Ford, —

MRS. QUICKLY. Marry, this is the short and the long of it; you have brought her into such a canaries, as 'tis wonderful. The best courtier of them all, when the court lay at Windsor, could never have brought her to such a canary. Yet there has been knights, and lords, and gentlemen, with their coaches; I warrant you, coach after coach, letter after letter etc.

*We see Falstaff on the one hand full of expectation to hear the success of his suit; on the other hand, the knowing look which he gives the old bawd says: I know what you are and can guess at the contents of your message. Mrs. Quickly draws him aside with an important and mysterious air, her countenance betrays her calling. She is one of the secondary figures of Shakspeare which only he could draw so exactly to the life with so few touches. Notwithstanding her occupation, there is no want of pious unction in her words and she deceives herself into the idea that in being love's messenger she is doing a good action. Loquacious to excess, she can be silent, if necessary, and if her advantage require*

ihrem Handwerk verleitete, lebt sie doch von der Schlechtigkeit oder wenigstens von den krummen Wegen Andrer, und bildet sich nichtsdestoweniger ein, mit ihren Kuppelleien stets ein gutes Werk zu thun. Schwatzhaft bis zum Extrem, weiss sie doch im Nothfall und wo es ihr Vortheil erheischt, zu schweigen. Zu kurzsichtig, um den Knoten einer Intrigue zu durchschauen, ist sie doch pfiffig genug, um zu merken, worauf es im Augenblick ankommt. Vor allen Dingen kennt sie ihre Leute, wenigstens von der schwachen Seite, und versteht sie zu behandeln. So steht sie jetzt neben Falstaff, und weiss vielleicht selbst eben so wenig als der Leser, ob sie an die Ehrlichkeit und Wahrheit ihrer Botschaft glaubt oder nicht.

Auf der andern Seite des Zimmers sehen wir den grosssprecherischen, aufgeblasenen Pistol. Sein Hochmuth scheint indessen sehr gedämpft, seine Stimmung nicht die beste zu sein: er hat eingesehen, dass er ohne Falstaff nicht bestehen kann, und daher kurz vorher sein Pater peccavi angebracht; allein Falstaff hat ihn barsch zurückgewiesen, und nun steht er da, und weiss nicht ob er gehen oder bleiben soll, horcht aber aufmerksam hin, um von der geheimen Verhandlung zwischen Falstaff und Frau Hurlig etwas zu erlauschen.

Robin, der Frau Hurlig angemeldet hat, verweilt noch im Hintergrunde, weniger aus Neugierde, als um doch auch dabei zu seyn.

Die Kannen und Gläser, die überall im Zimmer herumstehen, das Fass, das aus der einen Ecke hervorguckt, der Jagdhund, der in der andern, am Boden hingestreckt, die Fremde misstrauisch anblickt, geben uns auf den ersten Blick zu erkennen, dass wir uns in der Behausung Falstaff's befinden.

Too shortsighted to look into the knot of an intrigue, she is knowing enough to remark what is wanted for the moment. Above all things, she knows her customers, at least their weak side and treats them accordingly. Thus she stands now beside Falstaff and perhaps knows as little as the reader, whether she believes in the respectability and truth of her errand.

On the other side of the room we see the boasting, conceited Pistol. His arrogance however seems subdued, nor does he appear to be in the best of tempers: he has discovered that without Falstaff he cannot prosper and has consequently just said his pater peccavi; but Falstaff has sternly repelled him, and so there he stands, not knowing whether to go or stay. He listens, however, attentively to the conference between Falstaff and Mrs. Quickly, hoping to catch something which may turn to his advantage.

Robin, who has announced Mrs. Quickly, lingers in the background, less from curiosity than from a wish also to be of the party.

The cans and glasses about the room, the cask peeping out of one corner, the dog stretched at full length and eyeing the strange woman with suspicion, reveal at first sight that we are in Falstaff's house.





Moritz Retzsch inv. <sup>t</sup> del. <sup>t</sup> & sculp. <sup>t</sup>

THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act III. Scene 3.

*Leipzig, Published by Ernest Fleischer, 1844.*

FÜNFTES BILD. TAFEL 6.

AKT III. SCENE 3.

*Falstaff ist in die Falle gegangen. Frau Page hat so eben berichtet, dass der eifersüchtige Fluth „mit halb Windsor hinter sich“ komme, — was in Folge der Verrätherei von Nym und Pistol wirklich der Fall ist, — um den Galan seiner Frau mit Schimpf und Schande aus dem Hause zu werfen. Darauf ist Falstaff hinter dem Vorhange, den wir im Hintergrunde des Zimmers bemerken und der ihm zum Versteck gedient hatte, hervor getreten, um auf Frau Page's Rath in den Korb zu kriechen:*

FRAU PAGE. — — *Euer Mann wird gleich zur Stelle seyn; denkt wie Ihr ihn fortschafft; — im Hause könnt Ihr ihn nicht verstecken. O wie ich mich in Euch geirrt habe — — Seht hier steht ein Korb: wenn er nur irgend von geschickter Statur ist, kann er hier hineinkriechen; und dann werft schmutzige Wäsche auf ihn, als ginge es zum Einweichen, oder, es ist gerade Bleichenszeit, schickt ihn durch Eure zwei Knechte auf die Datchetwiese.*

FRAU FLUTH. *Er ist zu dick, um da hineinzugehn — Was fang ich an? —*  
(Falstaff kommt hervor.)

FALSTAFF. *Lasst einmal sehen! lasst einmal sehen! o lasst mich einmal sehen! Ich will hinein, folgt dem Rath Eurer Freundin, ich will hinein.*

FRAU PAGE. *Was, Sir John Falstaff! Sind das Eure Liebesbriefe, Ritter?*

FALSTAFF. *Ich liebe Dich — hilf mir nur weg! lass mich da hineinkriechen, ich will niemals —*  
(Er kriecht in den Korb.)

FRAU PAGE. *Hilf Deinen Herrn zudecken, Kleiner! Ruft Eure Leute, Frau Fluth! Ihr heuchlerischer Ritter! —*

FRAU FLUTH. *He, Johann! Robert! Johann! bringt mir die Wäsche fort, hurtig! Wo ist die Tragstange? Seht, wie Ihr trödelt! Tragts zur Wäscherin —*

*Robin, die durchtriebene Unschuld, hält mit affektirter Ernsthaftigkeit dienstfertig den Korb, in welchen Falstaff eben hineinsteigt. Letzterer trägt seine ganze Feigheit ungescheut zur Schau;*

OUTLINE V. PLATE 6.

ACT III. SCENE 3.

Falstaff has fallen into the snare. Mrs. Page has just brought the news that the jealous Ford is coming "with half Windsor at his heels," — which owing to the treachery of Nym and Pistol is really the case, — to turn his wife's gallant with disgrace out of the house. Therupon Falstaff advances from behind the curtain, in the back of the room, which had served as his hidingplace to creep into the basket, as Mrs. Page recommends.

MRS. PAGE. — — Your husband's here at hand, bethink you of some conveyance: in the house you cannot hide him. — O, how have you deceived me! — Look, here is a basket: if he be of any reasonable stature, he may creep in here; and throw foul linen upon him, as if it were going to bucking: Or, it is whiting-time, send him by your two men to Datchet mead.

MRS. FORD. He's too big to go in there: What shall I do?  
(Re-enter Falstaff.)

FALSTAFF. Let me see't, let me see't! O let me see't! I'll in, I'll in: — follow your friend's counsel; — I'll in.

MRS. PAGE. What! sir John Falstaff! Are these your letters, knight?

FALSTAFF. I love thee, and none but thee; help me away: let me creep in here; I'll never . . . . .

(He goes into the basket.)

MRS. PAGE. Help to cover your master, boy: Call your men, mistress Ford: — You dissembling knight!

MRS. FORD. What John, Robert, John! Go take up these clothes here, quickly; where's the cowl-staff? look, how you drumble; carry them to the laundress —

Robin, with cunning innocence and affected seriousness officiously holds the basket for Falstaff to creep into. The fat knight exposes all his cowardice without hesitation: we



man sieht es ihm an, dass ihm alle Fassung, aller Witz ausgegangen ist, dass er für nichts Auge und Ohr hat als für die drohende Gefahr, nur bedacht, sich zu retten, es möge kosten, was es wolle.

Die Frauen sind ihm behülflich; Frau Page hat bereits ein Stück Wäsche über dem Arm, um es dem unglücklichen Liebhaber über den Kopf zu werfen; sie unterdrückt mit Mühe das schalkhafte Lächeln, das ihr um den Mund schwebt, die Lust, die ihr die komische Scene gewährt.

Am Boden liegt der Deckel des Korbes und allerlei Wäsche umher, unter deren erstickender Last Falstaff weggetragen werden soll. — Das Zimmer zeigt die Ausstattung und die Geräthschaften einer wohlhabenden Bürgerfrau des Mittelalters.

see that he has lost all his presence of mind, all his wit, that he has only eyes and ears for the threatening danger, that his object is to save himself, happen what else may.

The Wives help him. Mrs. Page has already a piece of foul linen on her arm, ready to hurl at the head of the unfortunate lover. She can with difficulty suppress the sly smile that plays round her mouth, the pleasure that the comic scene gives her.

On the ground lie the cover of the basket and all kinds of foul linen to cover Sir John in his savoury retreat. The appearance and furniture of the room suit the wife of a wealthy citizen of the middle ages.



Moritz Retzsch inv. & del. & sculp.

# **THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act III. Scene 4.

*Leipzig, Published by Ernst Fleischer, 1844.*

SECHSTES BILD. TAFEL 7.

AKT III. SCENE 4.

*Obwohl Falstaff's Liebesabentheuer offenbar die Hauptpartie der Aktion bilden, so erscheint doch zum Schlusse die Heirathsangelegenheit der Jungfer Anna Page so eng damit verflochten, dass sie auch in den bildlichen Darstellungen nicht ganz übergangen werden konnte. Wir sehen hier die Scene vor uns, die den Ausgang dieser Nebenintrigue des Stücks vorbereitet. Fenton und Anna sind verstohlen zusammengekommen, um sich über die Mittel, zum Ziele zu gelangen, zu besprechen. Ersterer erklärt es für unmöglich, die Gunst des alten Page, an den ihn die Geliebte verweist, zu gewinnen.*

FENTON. — — Er wendet ein, ich sey zu hoch von Abkunft;  
Und weil Verschwendung mir mein Gut beschüldigt,  
So woll' ich's nur durch sein Vermögen heilen.  
Dann schiebt er andre Riegel mir entgegen,  
Mein vorig Schwärmen, meine wilden Freunde;  
Und sagt mir, ganz unmöglich dünk' es ihn,  
Dass ich Dich anders liebt' als um Dein Geld.

ANNE. Wer weiss, er hat wohl Recht?

FENTON. Nein, steh mir so der Himmel künftig bei!  
Zwar leugn' ich nicht, dass Deines Vaters Reichthum  
Der erste Anlass meiner Werbung war;  
Doch werbend fand ich Dich von höher'm Werth  
Als Goldgepräg' und Beutel wohlversiegelt;  
Und Deines Innern ächte Schätze sind's,  
Wonach ich einzig trachte.

ANNE. O Herr Fenton,  
Sucht doch des Vaters Gunst; o sucht sie, Lieber,  
Und wenn demüthig Fleh'n und günst'ge Zeit  
Ihn nicht gewinnt, — nun dann — — hört, kommt hieher — U. s. w.

OUTLINE VI. PLATE 7.

ACT III. SCENE 4.

Although Falstaff's love adventures manifestly form the chief parts of the piece, yet towards the conclusion, the marriage of Mistress Anne Page is so closely interwoven with it, that it could not be altogether omitted in these Outlines. We see before us the scene which prepares the issue of this bye-plot of the Drama. Fenton and Anne have met secretly, to consult upon the means of success. The former declares it impossible to get the consent of her father to whom his mistress, "sweet Nan," had referred him.

FENTON. . . . . He doth object, I am too great of birth;  
And that, my state being gall'd with my expence,  
I seek to heal it only by his wealth:  
Besides these, other bars he lays before me, —  
My riots past, my wild societies;  
And tells me, 'tis a thing impossible  
I should love thee, but as a property.

ANNE. May be, he tells you true.

FENTON. No, heaven so speed me in my time to come!  
Albeit, I will confess, thy father's wealth  
Was the first motive that I woo'd thee, Anne:  
Yet, wooing thee, I found thee of more value  
Than stamps in gold, or sums in sealed bags;  
And 'tis the very riches of thyself  
That now I aim at.

ANNE. Gentle master Fenton,  
Yet seek my father's love: still seek it, sir:  
If opportunity and humblest suit  
Cannot attain it, why then, — Hark you hither. &c.

Beide gehen, indem Schaal, Schmüchtig und Frau Hurtig eintreten, auf die Seite, und unterhalten sich leise miteinander, ohne Zweifel um den Streich, den sie nachher ausführen, zu verabreden. Der Dichter hatte nicht Raum genug, um die beiden lieblichen Gestalten näher zu charakterisiren und zu lebendiger Anschaulichkeit zu erheben: gemäss der Grundidee und der dramatischen Anlage des Stücks konnte er ihnen nur einen Platz im Hintergrunde geben. Um so angenehmer ist es, dass wir sie hier in ihrer ganzen Anmuth vor uns haben, und das schwache, ungewisse Bild, das sich unsere Phantasie von ihnen entworfen hat, ausfüllen und beleben können.

---

They converse apart, on the entrance of Shallow, Slender and Mrs. Quickly, doubtless to arrange the trick which they afterwards put into execution. The poet had not room enough to characterize more nearly and to represent more prominently these two pleasing forms; in conformity with the fundamental idea and the dramatic groundwork of the piece he could only give them a subordinate place. It is therefore the more agreeable to have them before us in all their native grace and to be able to fill up and animate the weak uncertain picture, that our fancy had formed of them.





Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

## THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act IV. Scene 2.

*Leipzig, Published by Ernst Fleischer, 1844.*

**SIEBENTES BILD. TAFEL 8.**

**AKT IV. SCENE 2.**

*Falstaff hat sich zum zweiten Male verleiten lassen, sein Heil bei Frau Fluth zu versuchen: das kalte Bad in der Themse hat ihn noch nicht hinlänglich abgekühlt. Wiederum wird er von dem eifersüchtigen Fluth, dem er selbst die Stunde des Stelldicheins verrathen hat, überrascht. Diessmal geht es ihm fast noch schlimmer: in der ihm umgeworfenen Verkleidung als Hexe von Brentford, die Fluth im Verdachte der Zwischentrügerei hat, wird er von letzterem erbärmlich durchgeprügelt. Frau Fluth bittet in verstelltem Mitleiden für ihn:*

FR. FLUTH. O, mein lieber süsser Mann! — liebe Herrn, lasst doch die alte Frau nicht schlagen! —

FR. PAGE. Kommt, Mutter Klatsch, kommt, gebt mir die Hand.

FLUTH. Ich will sie klatschen! Aus meinem Hause, Du Hexe! — (schlägt ihn), Du Zigeunerin, Du Vettel, Du Meerkatze, Du garstiges Thier! fort mit Dir — — (schlägt ihn).

FR. PAGE. Schämt Ihr Euch nicht? Ich glaube, Ihr habt die arme Frau todteschlagen! — —

EVANS. Bei meiner Treu, ich klaupe, tas Weib ischt wahrhaftige Hexe; ich hap's nicht kern, wann Weispilt krossen Part hat, ich sah krossen Part unter ihrem Packentuch. U. s. w.

*In der That gehört die Blindheit der Eifersucht dazu, um das Stück Bart, das aus Falstaff's Kopfputze hervorguckt, nicht zu bemerken. Fluth ist aber auch die personifizierte Eifersucht. Der Dichter hat nur diese Eine Seite seines Charakters hervorgekehrt und mit so grellen Farben ausgemalt, weil er ihn nur von dieser Seite für die dramatische Entwicklung des Stücks brauchen konnte. So erblicken wir ihn denn auch hier nur von dieser Einen Seite dargestellt, eine kräftige, markirte Gestalt, mit dem Ausdrucke blinder Leidenschaftlichkeit und heftigen Zornes. —*

*Der Friedensrichter Schaal, eine lange Figur, durch Federhut, Schwert und Mantel ausgezeichnet, sucht ihn zu besänftigen: er versichert ihn „bei seiner Cavalierparole,“ er thue nicht recht, das bringe ihm keine Ehre. Er freilich ist das gerade Gegentheil von Fluth, ein ächter Philister von der ledernsten Sorte, in dessen Herzen und Geiste es stets Ebbe ist, voll von seinen wilden*

**OUTLINE VII. PLATE 8.**

**ACT IV. SCENE 2.**

Falstaff allows himself to be tempted a second time to trust to Mrs. Ford: his cold bath in the Thames has not sufficiently cooled him. Again he is surprised by the jealous Ford, to whom he himself has betrayed the hour of the rendez-vous. This time he comes off almost worse; dressed in woman's clothes as the witch of Brentford, he is beaten by Ford, who suspects her of being a go-between, notwithstanding the pretended compassion of his wife.

MRS. FORD. Nay, good, sweet husband; — good gentlemen, let him not strike the old woman.

MRS. PAGE. Come, mother Prat, come, give me your hand.

MR. FORD. I'll prat her: — Out of my door, you witch! (beats him) you rag, you baggage, you polecat, you ronyon! out! out! I'll conjure you, I'll fortunetell you.

MRS. PAGE. Are you not ashamed? I think, you have killed the poor woman . . . . .

EVANS. By yea and no, I think, the 'oman is a witch indeed: I like not when a 'oman has a great peard; I spy a great peard under her muffler. &c.

And indeed it can only be the blindness of jealousy which would pass unnoticed the "great peard" that peeps from Falstaff's muffler. But Ford is also jealousy personified. The poet has only introduced this one side of his character, because this alone was useful in the dramatic development of the piece. Thus we see him represented as a strong powerful man, with the expression of blind passion and vehement rage.

Justice Shallow, a tall, meagre figure with feather in his hat and with sword and cloak, tries to pacify him: and assures him "by his fidelity, this is not well, master Ford; this wrongs you." He is indeed Ford's opposite, a downright bore, with little heart and little mind, full of the wild tricks of his youth, of which, as we know from Henry IV, he never

*Jugendstreichen, von denen er aber, wie wir aus Heinrich IV. wissen, nie einen ausgeführt hat, ein „Armigero“ ohne alle Kriegslust und Waffenthaten, ein rechter Friedensrichter, der schon durch seine einschläfernde Langweiligkeit überall friedestiftend wirken muss, dabei durch und durch lächerlich, ganz geschaffen, um von Falstaff genarrt und geprellt zu werden. — Hinter ihm auf der äussersten Linken guckt das scurrile Gesicht des Dr. Caius hervor; der Ausdruck von Befremden und Unwillen, mit dem er dreinschaut, hat eine starke Beimischung von französischer Unruhe und Heftigkeit der Empfindung: er sieht fast aus, als fühle er die Schläge auf seinem eigenen Rücken.*

*Auf der rechten Seite sehen wir zunächst den Pfarrer Evans, durch den Talar sogleich erkennbar, mit bedenklicher Miene Falstaff's Bart betrachtend; neben ihm der gelassene Hr. Page, der es nicht begreifen kann, wie man sich über dergl. Dinge so erhitzen mag; hinten dicht an der Thüre Einer der Knechte Fluths, dem die sonderbare Scene offenbar ein besonderes Vergnügen gewährt, der Korb, den er wieder forttragen sollte, und aus dem Fluth alle Wäsche herausgeworfen, neben ihm. —*

played a single one; an “Armigero,” without love of war or deeds of arms, a very justice of the peace, who by his drowsy tediousness must produce a pacific effect; the very creature to be fooled and fopped by Falstaff. Behind him to the extreme left peeps forth the scurrilous face of Dr. Caius; the expression of astonishment and indignation with which he looks on, has a strong mixture of French restlessness and vehemence of feeling: he seems almost to feel the blows on his own back.

To the right we see Parson Evans, distinguished by his dress, observing the “‘oman's peard” with suspicious mien; beside him stands quiet Mr. Page, who can not understand how a man can fly into a passion for such things as these; behind, close to the door, one of Ford's servants, evidently highly amused at the strange scene before him; the basket which he has to carry away again, and out of which Ford has tossed all the linen, stands beside him.





Moritz Retzsch inv. & del. & sculp.

# THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act V. Scene 3.



ACHTES BILD. TAFEL 9.

AKT V. SCENE 3.

*Der Schluss des Dramas, die Katastrophe mit ihrem barok-phantastischen Gepräge bereitet sich vor. Sir Hugh Evans, an der Spitze der Feen-, Kobold- und Elfenschaar zieht durch den Wald nach Herne's Eiche hin, wohin Falstaff zum dritten Male zum Rendez-vous bestellt ist.*

EVANS. Kommt jetzt angetrippelt, ihr Feen: verkest Eure Rollen nicht: seyd dreist, das pilt' ich Euch. Folkt mir zur Krupe, und wann ich Stichwort kepe, so thut, wie Euch an-keteutet. Kommt, trip! trap! —

(Sie gehen ab.)

*Der tolle Priester hat sich seltsam vernummt, und hüpf, die Fackel schwingend, in grotesken Sprüngen dem Zuge voran.*

Sir Hugh Evans ist eine der sonderbarsten Figuren unter Shakspeare's komischen Personen, ein Charakter, der uns nach unserer Lebensgewohnheit fast unmöglich, zum mindesten höchst widernatürlich deucht, in Shakspeare's Zeitalter aber gar nicht so selten vorkommen mochte. Wir freilich haben von der Würde, dem Wesen und Benehmen eines Geistlichen ganz andre Begriffe; damals aber, wo Volksfeste mit Spielen, Mummereien, scenischen Darstellungen etc. noch allgemein beliebt waren, the merry old England noch in voller Blüthe stand, mochte es selbst für einen Geistlichen nicht unanständig seyn, sich einmal fröhlich unter den muntern Haufen zu mischen, und einen Mummenschanz mitzumachen. Man erinnere sich nur, dass bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts die s. g. Mysterien, d. h. die von Geistlichen und deren Zöglingen aufgeführten dramatischen Darstellungen aus der biblischen Geschichte, bei denen es keineswegs an wunderlichen, oft höchst grotesken Scenen und rohen, oft sogar obscönen Intermezzo's fehlte, in katholischen Landen noch immer gewöhnlich waren. Ausserdem spielt unser Stück, wenigstens vorausgesetztermassen, zur Zeit Heinrichs IV.; wir haben also einen katholischen Priester aus der Blüthezeit jener Mysterien und Mirakelspiele vor uns. Dazu kommt, dass ihm seine Stellung als Hausfreund und — Tischgenosse in der Familie Fluth und Page gewisse Pflichten auferlegt: er liebt, wie die meisten seiner Brüder, ein gutes Glas Wein, einen saftigen Wildbraten, und als Walliser ein Stück guten Käse; dafür muss er sich dann aber auch hier und da zu kleinen Gegendiensten bereitwillig finden lassen. Endlich

OUTLINE VIII. PLATE 9.

ACT V. SCENE 3.

In Malone's Edition 1821. in 21 vols. 8vo. this scene is marked Sc. IV.

The conclusion of the Drama, the Catastrophe in its strange fantastic form, approaches. Sir Hugh Evans at the head of the host of fairies, elves and goblins, goes through the forest to Herne's Oak, the third rendez-vous of Falstaff.

EVANS. Trib, trib, fairies; come; and remember your parts; be pold, I pray you; follow me into the pit; and when I give the watch-ords, do as I bid you; come, come; trib, trib.

(Exeunt.)

The mad parson has disguised himself strangely and waving his torch, leads on the procession with grotesque jumps.

Sir Hugh Evans is one of the most singular figures among Shakspeare's comic personages, a character which, according to our habits of life, seems almost impossible and highly unnatural, but was probably not so rare in Shakspeare's time. We indeed have a very different idea of the dignity, being and behaviour of a clergyman; in his time, when popular festivals with games, masques, comic representations were in general favor, and merry Old England was in its prime, it was probably not so indecorous even for a clergyman, for once to mix merrily among the merry crowd and to take part in the mummeries of the masquerade. We must not forget, that until towards the end of the 16th century, the mysteries, that is, dramatic representations performed by priests and their pupils, in which there was no lack of grotesque scenes, and vulgar, nay, even obscene interludes, were still common in Catholic countries. Besides, our piece plays, at least presumptively, in the time of Henry IV; we have therefore a catholic Priest of the time when the Mysteries and Miracle-plays were in highest favor. Besides, his position as the intimate friend of the families Ford and Page imposes some duties upon him. Like most of his brethren, he loves his bottle and a dainty piece of venison; as a Welshman he has no objection to good cheese; but he must occasionally perform some good offices in return for these luxuries. Finally he remains true to the character of the Catholic priesthood, and must have something to do in whatever is going

erscheint er auch darin ganz dem Charakter des katholischen Klerus getreu, dass er bei allen An-  
gelegenheiten, weltlicher oder geistlicher Art, gern seine Hand mit im Spiele hat. Er ist daher  
auch bei dieser Gelegenheit ohne Bedenken zur Mitwirkung erbötig, zumal da es zugleich darauf  
abgesehen ist, die Heirath Schmüchtigs mit Anna Page, zu welcher der Plan aus seinem Kopfe  
stammt, in's Werk zu setzen. —

Der Zug der Elfen und Kobolde besteht aus verummten Mädchen und Knaben, die sich aus  
dem reichen Magazin der schöpferischen Phantasie des Künstlers mit mannichfaltigen grotesken Masken  
versehen haben, — in der Mitte Anne Page als Feenkönigin in der ganzen Anmuth ihrer lieblichen  
Erscheinung. —

forward, whether secular or spiritual. He has therefore no hesitation in cooperating, the  
more particularly as it is part of the plot to marry Slender to Mistress Anne Page, a plan of  
his own hatching.

The procession of fairies and goblins consists of girls and boys in masquerade, decked  
out in manifold grotesque masks from the rich storehouse of the creative fancy of the artist; —  
graceful and lovely Anne Page in the middle, as the Fairy Queen.



Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

# **THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act V. Scene 4.

*Leipzig, Published by Ernst Fleischer, 1844.*

NEUNTES BILD. TAFEL 10.

AKT V. SCENE 4.

*Falstaff in der Gestalt des Jügers Herne, mit einer grossen Kette um den Leib und mächtigen Hörnern auf dem Kopfe, steht unter der alten Eiche, die nach der Sage der gespenstische Förster allnächtlich umkreisen soll. In der Entfernung naht der lärmende Zug der Elfen und Kobolde. Falstaff wendet sich erschrocken um:*

FALSTAFF. Was kann das seyn?

FR. FLUTH. }  
FR. PAGE. } Fort! Fort! — (sie laufen davon)

FALSTAFF. Ich denke, der Teufel will mich nicht verdammt sehn, damit das Öl, das ich in mir habe, nicht die Hölle in Brand stecke: sonst käme er mir nicht so in die Quere.

*Der tapfere Sir John, obwohl er im Grunde weder an Hölle und Teufel noch an Elfen und Kobolde glaubt, und sich die Angst gern wegscherzen möchte, wird doch wieder von seiner Feigheit übermannt: in seinem Gesichte, in Haltung und Gebehrde malen sich Furcht und Schrecken, was zu seiner Rolle, in der er selbst ein gefürchtetes Waldgespenst vorstellt, einen höchst komischen Contrast bildet. In den Köpfen der Frauen dagegen, die sich im Davonlaufen noch nach Falstaff umwenden, um sich an seinem Schrecken zu weiden, ist der Ausdruck der Schelmerei und Spöttelei unverkennbar. —*

*Auf der linken Seite im Hintergrunde zeigen sich die Vorposten des Elfenheers, Sir Hugh mit wildem Geschrei und hochgehobener Fackel an der Seite von Anne Page, die — offenbar um sich behufs ihrer verabredeten Flucht mit Fenton den andern beiden Freiern noch unkenntlicher zu machen, — ihr Gesicht in dicke Schleier gehüllt hat. —*

*— Warum die beiden verschmitzten Frauen Falstaffen zu dieser seltsamen Verkleidung veranlasst und an diesen abgelegenen, verrufenen Ort bestellt haben, erscheint im Stücke selbst nicht näher motiviert. Die Motive lassen sich indessen leicht ergänzen. Ohne Zweifel haben die Frauen dem verliebten Ritter sagen lassen, dass sie in ihrem Hause nie völlig sicher seyen, an Herne's Eiche dagegen, einem Platze, den zur Nachtzeit Jedermann aus abergläubischer Furcht zu vermeiden suche, gewiss nicht gestört werden würden, zumal wenn Falstaff selbst das gefürchtete Waldgespenst*

OUTLINE IX. PLATE 10.

ACT V. SCENE 4.

(In Malone Sc. V.)

*Falstaff, disguised as the hunter Herne, with a great chain round his body and branching horns on his head, stands under the old oak, round about which at still midnight, so goes the tale, the ghostly keeper walks. At a distance the fairy troop approaches; Falstaff terrified turns round.*

FALSTAFF. What should this be?

MRS. FORD. }  
MRS. PAGE. } Away, away. (They run off.)

FALSTAFF. I think, the devil will not have me damned, lest the oil that is in me should set hell on fire; he would never else cross me thus.

*The valiant knight, although in reality neither believing in hell and devil, nor in elves and goblins, and who would willingly joke away his fear, is however overpowered by his cowardice: all his features and attitudes betray fear and terror, a highly comical contrast to the part of the woodgoblin which he himself has undertaken. The features of the Wives, on the contrary, as they turn in running away, to amuse themselves with Falstaff's terror, convey the expression of roguish mockery.*

*To the left in the background, we see the outposts of the Fairy host. With wild cries and raised torches they dance round Anne Page who, — manifestly to favor her preconceived flight with Fenton and to disguise herself from her two other suitors — has covered her face with a thick veil.*

*Why the two roguish Wives have persuaded Falstaff thus strangely to disguise himself and had given him a rendez-vous in this desert place of bad repute, is not clearly explained in the piece itself. But the motives are easily guessed. Doubtless they have told the amorous knight that they were never quite sure at home, whilst at Herne's oak, a place avoided at night by every man with superstitious fear, they were safe from interruption, particularly if Falstaff himself would undertake the part of the dreaded woodgoblin, whose rattling chains*



darstellen wolle, dessen rasselnde Ketten sicherlich jeden Nahenden schon von Ferne verscheuchen würden. Ausserdem wollte Shakspeare vermittelt der wunderlichen Mummerei sich wohl Gelegenheit verschaffen, um durch den Weihrauch, den Anne Page als Feenkönigin dem Hofe und dem königlichen Hause darbringt, seiner Herrin für das schmeichelhafte Wohlgefallen, das sie seinem Falstaff geschenkt, seinen Dank zu erkennen zu geben. Dieser etwas seltsame Schluss des Stücks bestätigt mich daher ebenfalls in meiner Meinung, dass es mit dem Wunsche Elisabeths, Falstaffen einmal verlobt zu sehen, obwohl die Nachricht nicht verbürgt ist, doch seine vollkommene Richtigkeit haben dürfte.

would, even from afar, terrify all persons who should approach. Moreover Shakspeare availed himself of this strange masquerade to thank his royal mistress for the flattering patronage which she had bestowed upon his Falstaff, by the incense which Anne Page as Fairy Queen offers to the court and royal household. This somewhat singular conclusion confirms me in my opinion, that although the anecdote of Elizabeth's wish to see the knight in love is not authenticated, it is nevertheless correct.



Moritz Retzsch inv. & del. & sculp.

## THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

Act V. Scene 4.

*Lipsio, Published by Ernest Fleischer, 1844.*

# ZEHNTES BILD. TAFEL II.

## AKT V. SCENE 4.

*Die Schlusscene des Stücks ist, wie bei Shakspeare häufig, schon darum weil sie die eigentliche Katastrophe enthält, so reich an drastischen und bildnerischen Momenten, dass sie der Künstler mit Recht zum Gegenstande mehrerer Darstellungen gemacht hat. Hier haben wir Falstaffen in seiner traurigsten Situation vor uns. Er liegt platt am Boden, das Gesicht nach unten gekehrt, von den ihn umringenden Elfen und Feen weidlich gebrannt und gezwickt.*

FEENKÖNIGIN. Mit Prüfungsfeu'r rührt seine Fingerspitze,  
Denn ist er keusch, dann weicht der Gluthen Hitze,  
Und lässt ihn unversengt; doch fühlt er Schmerz,  
So dient der Sünde sein verdorbnes Herz.

EVANS. Die Probe: — wird das Holz wohl Feuer fangen?

FALSTAFF. O, o!

FEENKÖNIGIN. Verderbt, verderbt durch sinnliches Verlangen!  
Umringt ihn, Fee'n! mit spött'schen Versen plackt ihn,  
Und wie Ihr ihm vorbeischwebt, kneipt im Takt ihn! —

LIED. Pfui der sünd'gen Fantasei!  
Pfui der Lust und Buhlerei!  
Lust ist Feu'r in wildem Blut,  
Angefacht durch üpp'gen Muth;  
Tief im Herzen wohnt die Gluth,  
Und geschürt wird ihre Wuth  
Von sündiger Gedankenbrut.  
Kneipt ihn, Elfen, nach der Reih',  
Kneipt ihn für die Buherei;  
Kneipt ihn und brennt ihn und lasst ihn sich dreh'n,  
Bis Kerzen und Sternlicht und Mondschein vergeh'n.

*(Während dieses Gesanges kommt Dr. Caius von der einen Seite und schleicht mit einer Fee in Grün davon; Schmüchtig von der andern und holt sich eine Fee in Weiss; dann kommt Fenton und geht mit Jungfer Anne Page ab.)*

# OUTLINE X. PLATE II.

## ACT V. SCENE 5.

The concluding scene of the piece, as is frequently the case in Shakspeare, if it were for no other reason than that it contains the real catastrophe, is so rich in drastic and plastic moments, that the artist has with justice made it the subject of several outlines. We here see Falstaff lying on his face, whilst the surrounding elves and fairies burn and pinch him.

QUEEN OF THE FAIRIES. (In Malone this speech is Mrs. Quickly's)

With trial-fire touch me his finger-end:  
If he be chaste, the flame will back descend,  
And turn him to no pain; but if he start,  
It is the flesh of a corrupted heart.

EVANS. A trial, come; — will this wood take fire?

FALSTAFF. Oh, oh, oh!

QUEEN OF THE FAIRIES. Corrupt, corrupt, and tainted in desire!  
About him, fairies; sing a scornful rhyme:  
And as you trip, still pinch him to your time.

SONG. Fye on sinful fantasy!  
Fye on lust and luxury!  
Lust is but a bloody fire,  
Kindled with unchaste desire,  
Fed in heart; whose flames aspire,  
As thoughts do blow them higher and higher.  
Pinch him, fairies, mutually;  
Pinch him for his villainy  
Pinch him, and burn him, and turn him about,  
Till candles, and star-light, and moon-shine, be out. —

*(During this song Dr. Caius comes one way and steals away a fairy in green; Slender another way and takes off a fairy in white; and Fenton comes and steals away Mrs. Anne Page.)*

*Nach ihrer Mutter Befehl sollte sich Anne in Grün kleiden und sich von Dr. Cajus entführen lassen, nach ihres Vaters Wunsch dagegen weiss erscheinen und mit dem Junker Schmüchtig davonlaufen. Sie ist indess weder weiss noch grün oder vielleicht grün und weiss zugleich, jedenfalls aber der wahren, ächten Liebe eben so leicht erkennbar, als der falschen, betrügerischen, unächtlichen unkenntlich. Schmüchtig und Cajus werden mit Recht betrogen, weil sie selbst betrügen wollten. —*

*Das Paar rechts vom Beschauer ist Hr. Schmüchtig mit seiner Schönen, in der man auf den ersten Blick einen verkleideten Burschen von 15—16 Jahren erkennt. Mit offenem Munde und dem Ausdruck der eiligen, ängstlich geschäftigen Dummheit, hält der edle Junker seine Beute fest, und strengt sich an, so rasch als möglich fortzukommen. — Im Vordergrund, etwas zur Linken gewendet, eilt Fenton, seine Anna im Arme, davon; die liebliche Gruppe bildet einen schneidenden Contrast zu ihren beiden Seitenstücken. Auf der äussersten Linken nämlich erblicken wir auch noch den Dr. Cajus, dem Beschauer den Rücken zukehrend, und mit französischer Hast und Hefigkeit, gleichsam blindlings, eine etwas corpulente Person fortziehend, deren Figur ebenfalls sogleich erkennen lässt, dass sie dem männlichen Geschlechte angehört. —*

According to her mother's commands Anne was to dress in green and be carried off by Dr. Caius; according to her father's she was to appear in white and run off with Master Slender. But she is neither in green nor white, or perhaps in both, at any rate she is as easily discernible to her true love as she is disguised from the false and deceiving. Slender and Caius are justly deceived, for they themselves wished to deceive.

The couple to the right are Slender and his fair one who, it is easy to perceive, is a disguised fellow of some 15 or 16 years of age. With open mouth and an expression of hasty, anxiously bustling stupidity, the noble Squire holds fast his prey and strives to get away as fast as possible. In the foreground a little to the left, Fenton with his mistress on his arm, is hurrying away; the lovely maiden forms a striking contrast to her two counterfeits, for on the extreme left we see Dr. Caius, his back turned to the spectator, dragging off as if it were blindly, with French haste and vehemence, a somewhat corpulent person whose figure likewise shows that she too does not belong to the fair sex.





Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

**THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act V. Scene 4.

*Lipsie, Published by Ernest Fleischer, 1844.*

ELFTES BILD. TAFEL 12.

AKT V. SCENE 4.

*Es ist dieselbe Scene, aber im Grunde ein neuer Auftritt. Die Elfen und Feen haben sich auf ein verstelltes, hinter der Scene, ohne Zweifel von Fluth und Page erhobenes Jagdgeschrei davon gemacht; nur Evans ist geblieben. Die gekränkten Männer mit ihren Frauen sind hervorgetreten, um Falstaff's Niederlage durch Spott und Hohn vollständig zu machen.*

PAGE. (indem er ihn festhält) Nein lauft nicht fort, wir haben Euch ertappt.  
Ist Herne, der Jäger, Eure letzte Kunst?

FR. PAGE. Ich bitt' Euch kommt, treibt doch den Scherz nicht weiter.  
Nun Ritter, wie gefall'n Euch Windsor's Frauen?  
Sieh, lieber Mann, passt nicht der hübsche Kopfschmuck  
Weit besser für den Forst als für die Stadt? —

FLUTH. Nun, Sir, wer ist jetzt Hahnrei? — Herr Bach, Falstaff ist ein Schurke, ein hahnreißer Schurke; hier sind seine Hörner, Herr Bach; und Herr Bach, er hat von Fluths Eigenthum nichts genossen als seinen Waschkorb, seinen Prügel und zwanzig Pfund in Geld, und die müssen an Herrn Bach bezahlt werden: seine Pferde sind dafür in Beschlag genommen, Herr Bach.

FR. FLUTH. Sir John, es ist uns recht unglücklich gegangen, wir konnten nie zusammenkommen.  
Zu meinem Cavalier will ich Euch nicht wieder nehmen, aber mein Thier sollt Ihr immer bleiben.

FALSTAFF. Ich fange an zu merken, dass man einen Esel aus mir gemacht hat.

FLUTH. Ja, und einen Ochsen dazu; — von beiden ist der Beweis augenscheinlich.

FALSTAFF. Und das sind also keine Feen? Drei- oder viermal kam mir in den Sinn, es wären keine Feen; und doch stempelte das Bewusstseyn meiner Schuld, die plötzliche Betäubung meines Urtheils, den handgreiflichen Betrug zum ausgemachten Glauben, allem gesunden Menschenverstande zum schnöden Trotz, dass es Feen seyen. Da seht, welch ein Hanswurst aus dem Verstande werden kann, wenn er auf verbotenen Wegen schleicht.

OUTLINE XI. PLATE 12.

ACT V. SCENE 5.

Another moment of the same scene. At the fictitious noise of hunting behind the scenes, which proceeds doubtless from Ford and Page, the fairies have run away; only Evans remains. The provoked husbands with their wives advance to crown Falstaff's defeat with scorn and mockery.

PAGE. (holding him fast) Nay, do not fly: I think, we have watched you now; Will none but Herne the hunter serve your turn?

MRS. PAGE. I pray you, come; hold up the jest no higher: —  
Now, good Sir John, how like you Windsor wives?  
See you these, husband? do not these fair yokes  
Become the forest better than the town?

FORD. Now, sir, who's a cuckold now? — Master Brook, Falstaff's a knave, a cuckoldly knave; here are his horns, master Brook: And, master Brook, he hath enjoyed nothing of Ford's but his buckbasket, his cudgel, and twenty pounds of money; which must be paid to master Brook, his horses are arrested for it, master Brook.

MRS. FORD. Sir John, we have had ill luck; we could never meet. I will never take you for my love again, but I will always count you my deer.

FALSTAFF. I do begin to perceive that I am made an ass . . . . .

FORD. Ay, and an ox too; both the proofs are extant.

FALSTAFF. And these are not fairies? I was three or four times in the thought, they were not fairies and yet the guiltiness of my mind, the sudden surprize of my powers, drove the grossness of the foppery into a received belief, in despite of the teeth of all rhyme and reason, that they were fairies. See now, how wit may be made a Jack-a-lent, when 'tis upon ill employment.

EVANS. *Sir John Falstaff, tient Kott, und entsakt böser Luscht, so werden Feien Euch nicht kneipen.*

FLUTH. *Wohlgesprochen, Elfe Hugh.*

EVANS. *Und Ihr lascht ap von Eifersuchten, ich pitte Euch!*

*U. s. w.*

*Die Darstellung ist so sprechend, dass es keiner Bemerkung weiter bedarf: die affectirte Zärtlichkeit in Frau Fluths Mienen und Gebehrden, die spöttische Frage im Gesicht ihrer Nachbarin und Freundin, die Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit in Fluths Kopse, die ruhigere Haltung des gelassenen, gutmüthigen Page, so wie endlich der lächerliche Bekehrungseifer des plötzlich zum Prediger in der Wüste umgewandelten Elfen Hugh, — wie ihn Falstaff nennt, — sprechen sich selbst aus.*

EVANS. Sir John Falstaff, serve Got, and leave your desires, and fairies will not pinse you.

FORD. Well said, fairy Hugh.

EVANS. And leave you your jealousies too, I pray you.

*&c.*

The group speak so clearly that no further remark is needed. The affected tenderness in Mrs. Ford's looks and gestures, the scornful question in the face of her neighbour and friend, Mrs. Page, the violence and passion in the head of Ford, the composed attitude of goodhumoured quiet Page, with the ludicrous zeal to convert their fat victim which distinguishes fairy Hugh, so suddenly transformed into a preacher in the wilderness, speak for themselves.





Moritz Retzsch inv<sup>t</sup> del<sup>t</sup> & sculp<sup>t</sup>

# **THE MERRY WIVES OF WINDSOR.**

Act V. Scene 4.

*Leipzig. Published by Ernest Fleischer, 1844.*

ZWÖLFTES BILD. TAFEL 13.

AKT V. SCENE 4.

*Das letzte Bild stellt billigerweise die Versöhnungsfeier, den Schlusspunkt des Ganzen dar. Das Lustspiel endet seiner Natur nach in Friede und Freude: denn zuletzt geschieht, wenn auch im Grunde wider Willen der handelnden Personen, doch das Rechte und Vernünftigste; und selbst die Getäuschten willigen am Ende freudig ein in das, was nicht mehr zu ändern ist, nicht blos darum, weil es unabänderlich ist, sondern auch weil die unbeugsame Nothwendigkeit selbst dem Blinden den Staar sticht und den hartnäckigsten Unverstand zu Verstande bringt. — Fenton kommt mit Anne von der eben vollzogenen Trauung zurück, und sucht sie und sich zu entschuldigen:*

FENTON. *Ihr wolltet sie auf's Schimpflichste vermählen,  
Wo kein Verhältniss in der Neigung war.  
So wisst denn, sie und ich, schon längst verlobt,  
Sind jetzt so Eins, dass nichts uns lösen kann.  
Die Sünd' ist heilig, die sie heut' begangen,  
Und ihre List verliert des Truges Namen,  
Verletzter Pflicht und kindlicher Empörung,  
Weil sie dadurch entflohn und vorgebeugt  
Viel tausend bösen und verwünschten Stunden,  
Die ein erzwungnes Band ihr auferlegt.*

FLUTH. *Seyd nicht bestürzt, hier hilft kein Mittel mehr.  
Dem Himmel muss man Liebesnoth vertrauen,  
Gold schafft uns Land, das Schicksal uns're Frauen.*

FALSTAFF. *Mich freut, dass Euer Pfeil vorbeistreifte, obgleich Ihr's recht darauf angelegt hattet,  
mich zu treffen.*

PAGE. *Was ist zu thun! — Fenton, nimm meinen Segen;  
Was schon gescheh'n, da hilft nicht Nein zu sagen.*

FALSTAFF. *Manch Wild springt auf, will man im Finstern jagen.*

OUTLINE XII. PLATE 13.

ACT V. SCENE 5.

*The last Outline naturally represents the reconciliation, the keystone of the Drama. The natural conclusion of the comedy is in peace and joy; for at last, although against the will of the actors, that which is Right and Rational comes to pass, and the deceived themselves joyfully unite in what they cannot change, not only because it is not to be changed, but also because inflexible necessity opens the eyes even of the blind and brings to reason the most obstinate unreason. Fenton returns with Anne Page, now his bride, and seeks to excuse her and himself.*

FENTON. *You would have married her most shamefully,  
Where there was no proportion held in love.  
The truth is, She and I, long since contracted,  
Are now so sure, that nothing can dissolve us.  
The offence is holy, that she hath committed:  
And this deceit loses the name of craft,  
Of disobedience or unduteous title;  
Since therein she doth evitate and shun  
A thousand irreligious cursed hours,  
Which forced marriage would have brought upon her.*

FORD. *Stand not amaz'd: here is no remedy: —  
In love, the heavens themselves do guide the state;  
Money buys lands, and wives are sold by fate.*

FALSTAFF. *I am glad, though you have ta'en a special stand to strike at me, that your  
arrow hath glanced.*

PAGE. *Well, what remedy? Fenton, heaven give thee joy!  
What cannot be eschew'd, must be embrac'd.*

FALSTAFF. *When night-dogs run, all sorts of deer are chased.*



FR. PAGE. *Nun wohl, ich will nicht schmolten, lieber Fenton,  
Der Himmel schenk' Euch viel, viel frohe Tage!  
Komm, bester Mann, lass uns nach Hause geh'n  
Und am Kamin den Spass noch mal belachen;  
Sir John und Alle. —*

*Damit ist Sir John vor Allen einverstanden. Man sieht es ihm an, er hat seine ganze Heiterkeit wieder gewonnen, er fühlt sich gewissermassen als Sieger. Denn obwohl es nicht ganz wahr ist, dass der Pfeil ihn nur „gestreift“ habe, so hat er doch in der That nicht bloss ihn, sondern die Schützen zugleich mit getroffen; und in der Aussicht auf gute Freundschaft mit den reichen Bürgern, die ihn jetzt mehr bemitleiden als hassen, und geneigt sind, ihm die erlittene derbe Züchtigung zu versüssen, hat er seinen eigentlichen Zweck, wenn auch auf ganz anderm Wege, doch erreicht. —*

*Das Ganze endet, wie es angefangen, als eine lustige Neckerei, ein heiterer Scherz, den ein schalkhafter, aber wohlmeinender Dämon, eine freundliche Fee im Übermuth ihrer guten Laune mit den thörichten Sterblichen getrieben. Und als hätte der Künstler etwas Ähnliches andeuten wollen, erscheint hier die anmuthige Gestalt Anne Page's noch in ihrer Verkleidung als Führerin der Elfen-schaar, und repräsentirt gleichsam die mächtige Feenkönigin, deren Zauberstab die ganze Aktion an unsichtbaren Fäden leitete. —*

MRS. PAGE. Well, I will muse no further: — Master Fenton,  
Heaven give you many, many merry days! —  
Good husband, let us every one go home,  
And laugh this sport o'er by a country fire;  
Sir John and all.

Sir John is the first to accept this offer. He has manifestly recovered all his cheerfulness, and feels himself in some measure the conqueror. For although it is not quite true that the arrow has only “glanced,” yet it has in reality not only hit him, but the archers themselves, and in the prospect which opens of being on good terms with the wealthy citizens, who now compassionate rather than hate him and are disposed to make good the severe chastisement he has undergone, he has, although by a different way, attained his real aim.

The whole ends, as it began, in a merry teasing, a cheerful joke, which a roguish but well-meaning demon, a friendly fairy in an exuberance of high spirits has played on foolish mortals. And as if the artist had intended to hint something of the kind, lovely Anne Page appears here still in her masquerade dress as leader of the elves, representing, as it were, the powerful fairy-queen, whose magic wand guided the whole action by invisible threads.