Einleitung

Händel ist wahrscheinlich der am häufigsten abgebildete Komponist der älteren Musikgeschichte. Seine Bildnisse sind auf Gemälden und Miniaturen, als Büsten und Denkmäler überliefert. Und nicht selten werden sie noch heute zu Höchstpreisen auf internationalen Kunstauktionen versteigert. So groß das kommerzielle Interesse an seinen Porträts auch sein mag – die Wissenschaft scheint ihnen kaum Beachtung zu schenken. Überhaupt beschäftigen sich sowohl die Musik- als auch die Kunstwissenschaft nur selten mit Fragen der Musiker-Ikonographie. Ihre Forschungsinteressen gelten meistens nur den als authentisch angesehenen Porträts von Musikern[1], nicht den in ihrer Authentizität fragwürdigen. Kriterien, nach denen sich authentische von nichtauthentischen Porträts unterscheiden lassen, sind oft – wenn überhaupt – willkürlich gewählt. Kopien werden für Originale, Nachahmungen für Kopien gehalten. Die nahezu unüberschaubare Fülle an Händel-Bildnissen des 18., teils auch noch des frühen 19. Jahrhunderts, bedarf daher einer kritischen Würdigung.

Die Händel-Ikonographie als Aufgabe der Forschung zu sehen ist keineswegs neu. Schon vor über 90 Jahren hat Hermann Abert (1871–1927), einer der bedeutendsten Musikforscher am Beginn des vorigen Jahrhunderts, darauf aufmerksam gemacht. In seinem 1928 posthum erschienenen, noch heute lesenswerten Aufsatz über »Die Aufgaben der heutigen Händelforschung« hat er die bildlichen Darstellungen Händels im Zusammenhang mit der Biographie des Komponisten als ein wissenschaftliches Desideratum ersten Ranges erklärt. Wörtlich heißt es dort:

> »Auf eine besondere Aufgabe der Biographie sei hier noch kurz hingewiesen. Es ist sehr notwendig, daß einmal alle bildlichen Darstellungen Händels und seines Kreises gesammelt und kritisch gewürdigt würden. Die Ikonographie [als ein Zweig der Kunstgeschichte] wird um so dankbarer sein, als wir bei Händel mit guten Bildnissen entschieden besser daran sind wie z. B. bei Bach oder Mozart.«[2]

Aberts wissenschaftliche Schwerpunkte lagen zwar nicht auf dem Gebiet der Händel-Forschung, aber seine Kenntnis der Literatur über Händel ermöglichte es ihm, auf diesen »blinden Fleck« der Forschung mit Nachdruck hinzuweisen. Abert ging von der in den 1920er Jahren verbreiteten Vorstellung aus, in der Biographik müsse ganz allgemein versucht werden, bei aller wissenschaftlichen, d. h. philologischen Strenge zu einer Darstellung »der gesamten Gestalt« einer Künstlerpersönlichkeit zu kommen. Und zur Beschreibung der Gestalt, unter der die damalige Geisteswissenschaft das personale Zusammenwirken von äußeren und inneren Gegebenheiten einer historischen Person verstand, gehörten seiner Vorstellung nach auch deren bildliche Darstellungen.

Mit der Forderung nach Sammlung und kritischer Aufarbeitung der Porträts von Händel hatte Hermann Abert ein Problem angesprochen, dem sich die ältere Händel-Forschung (Victor Schoelcher und Friedrich Chrysander) nur am Rande gewidmet hat.[3] Eine Ausnahme bildet der 1896 erschienene Aufsatz des Leipziger Bibliothekars Emil Vogel über »Händel-Portraits«, den Abert gekannt haben

---

1 Vgl. hierzu etwa: Gabriele und Walter Salmen, *Musiker im Porträt*, 5 Bde., München 1982–1984, Dietrich Erben, *Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, neuerdings auch Ute Jung-Kaiser, *Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg*, Hildesheim / Zürich / New York 2019.

2 Der Aufsatz erschien im *Händel-Jahrbuch* 1 (Leipzig 1928), S. 1–26. Wiederabdruck mit einer Einleitung von Karin Zauft im *Händel-Jahrbuch* 40/41 (Köln 1994/95), S. 135–153, das Zitat S. 142.

3 Vgl. Victor Schoelcher, *The Life of Handel*, London 1857, S. 353–358. Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, Bd. II (Leipzig 1860), Nachdruck Hildesheim / Wiesbaden 1966, S. 429, weist nur in einer Anmerkung auf das Titelporträt zu Händels *Alexander's Feast* hin, ohne den

dürfte.[4] Vogel beschreibt in einem kursorischen Überblick die ihm bekannten »Bilder, Büsten und Statuen«, ohne jedoch zu fragen, woher die Bildnisse kommen (Provenienz), ob sie echt sind (Authentizität), und welche Bedeutung sie im Hinblick auf die Wirkungsgeschichte Händels haben (Rezeption). In der Folgezeit erschienen zwar einige ikonographische Arbeiten zu einzelnen Porträts Händels, und in Katalogen von Ausstellungen, Museen und Privatsammlungen wurden die entsprechenden Bestände mehr oder weniger ausführlich beschrieben. Eine kritische Gesamtdarstellung der Händel-Bildnisse im Sinne Aberts ist aber bisher nicht erschienen.

Als Grundlage der vorliegenden Publikation erwiesen sich zwei Arbeiten aus dem Kreis der anglo-amerikanischen Händel-Forschung als äußerst hilfreich. Sie machen erstmals den Umfang der überlieferten Porträts von Händel erkennbar. Die eine Arbeit stammt aus dem Jahre 1932 und ist von dem amerikanischen Händel-Forscher Jacob Maurice Coopersmith (1903–1968) verfasst worden. Sie geht auf seine im gleichen Jahr von der Harvard University angenommene Dissertation *An Investigation of Georg Friedrich Händel's Orchestral Style* zurück und trägt den schlichten Titel: »A List of Portraits, Sculptures, etc. of Georg Friedrich Händel«.[5] Methodisch neu an dem Aufsatz ist nicht nur, dass er im Gesamtbestand der Händel-Porträts verschiedene Gattungen unterscheidet (I. Paintings, II. Miniatures, III. Prints [Stiche], IV. Sculptures, V. Metal Pieces [Medallien] und VI. Caricatures), sondern auch, dass er englische und nordamerikanische Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen in seine Recherchen mit einbezieht.

Die andere Arbeit stammt von dem englischen Bibliothekar und Händel-Forscher William C. Smith (1881–1972), der auf der Grundlage der Veröffentlichung von Coopersmith viele Jahre hindurch an einer vollständigen Händel-Ikonographie arbeitete. Ihm war es jedoch nicht gegeben, die Arbeit zu einem publizierbaren Abschluss zu bringen. Der mit ihm befreundete Kunstsammler und Händel-Liebhaber Gerald Coke (1907–1990) sah es als Verwalter des Nachlasses von Smith als seine Pflicht an, die handschriftlich auf Hunderten von Karteikarten erfasste Materialsammlung in eine druckfähige Form zu bringen. Unterstützt von dem Kunsthistoriker John F. Kerslake und dem Nachfolger von Smith als Bibliothekar am British Museum, Alexander Hyatt King, entstand um 1973 ein maschinenschriftlich angefertigtes Konvolut, das, aus welchen Gründen auch immer, in gedruckter Form nie erschienen ist. Das Original, das keine Abbildungen enthält, gehört heute zum Bestand der Gerald Coke Handel Collection im Londoner Foundling Museum, einen Mikrofilm des Originals besitzt das British Museum.[6] Das Konvolut mit dem Titel *A Handel Iconography / by William C. Smith* ist mit seinen 479 Titeln die bisher umfassendste Zusammenstellung der Porträts von Händel.[7] Kennzeichen der Recherche von Smith ist die Akribie, mit der er die Hinweise in der Händel-Literatur zitiert, ohne sie zu bewerten.

Eine Beschäftigung mit den Bildnissen von Händel erfordert, dass über die detaillierten Angaben von Smith hinaus nicht nur die neuere musik- und kunsthistorische Literatur zu berücksichtigen ist, sondern auch die Kataloge der in Europa und in den Vereinigten Staaten von Amerika ansässigen Auktionshäuser. Aus den Beschreibungen der Auktionskataloge geht jedoch nicht immer eindeutig hervor, auf welchem Wege ein Porträt in den Auktionshandel gelangte, und welche Kriterien zu seiner Zuschreibung führten.

Das Dilemma der Zuschreibung betrifft nicht nur den Porträtierten (›sitter‹), sondern auch den Porträtmaler (›artist‹). Es ist ein heute noch ungelöstes Problem, zumal aus

Stecher Jacob Houbraken zu nennen. In einer Notiz in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 4 (1869), S. 126f., berichtet er über den Kauf von »Händels Originalportrait von Hudson« (vgl. Abbildung 5).

4 Veröffentlicht im *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 3 (Leipzig 1896), S. 19–32. Emil Vogel war Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig.

5 Erschienen in *Music & Letters* 13 (1932), S. 156–167. Prof. Coopersmith hatte als Musikbibliothekar der Library of Congress in Washington die Möglichkeit, die internationale musikwissenschaftliche Literatur für seine ikonographischen Forschungen in Anspruch zu nehmen. Seine zwölfbändige (sic) maschinenschriftliche Dissertation (Cambridge, Harvard University, Loeb Music Library, GEN Mus T 34.31) enthält in den Bänden 2 bis 12 erstmals eine kurze Beschreibung sämtlicher Kompositionen Händels.

6 Das in Leder gebundene, nicht paginierte Original hat die Signatur Acc. no. 1627. Im undatierten Vorwort berichtet Gerald Coke von seiner persönlichen Freundschaft zu William C. Smith und von der Entstehung des Konvoluts. Der Verfasser dankt der Bibliothekarin der Gerald Coke Handel Collection, Katharine Hogg, vielmals für die Herstellung einer Fotokopie des Originals.

7 Smith hat in sein Verzeichnis sämtliche Abbildungen aufgenommen, die bis 1973 jemals in Zeitschriften und Büchern veröffentlicht worden waren. Darunter befinden sich Porträts aus dem 19. Jahrhundert in größerer Anzahl. Den Aufsatz von Jacob M. Coopersmith beschreibt er in der Bibliographie mit: »A most important foundation work on the portraits & c.«

der Kunstwissenschaft eine auf historischen Quellen basierende Theorie des Porträts noch nicht vorliegt. In den einschlägigen Publikationen wird zwar allgemein auf die Bedeutung der Bildgattung Porträt hingewiesen, kaum aber auf deren konstitutionelle Merkmale. Auch in den wenigen ästhetischen und lexikalischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts, die sich mit dem Porträt beschäftigen, wird nur am Rande auf die Merkmale eingegangen, die ein gelungenes Porträt ausmachen.

Der Porträtmaler und Kunstkritiker Jonathan Richardson (1655–1745) etwa erklärt in seinem *Essay on the Theory of Painting* von 1725, dass ein Porträtmaler ebenso wie ein Historienmaler die Erhabenheit in der Malerei (»the sublimity in Painting«) zum Ausgang seiner künstlerischen Vorstellung machen müsse. Eine sorgfältige Nachahmung der Natur (»an exact Imitation of Nature«), im Porträt also des Gesichtes, sei die Voraussetzung, nicht aber das alleinige Ziel der Porträtmalerei. An anderer Stelle spricht er von der angemessenen und geeigneten Ähnlichkeit (»just and proper resemblence«), die ein Porträt von dem Porträtierten besitzen müsse. Resümmeeartig fasst er seine Vorstellung von einem vollkommenen Porträt in den folgenden Worten zusammen:

> »Nor less so, if a Noble Character is Given, or Improv'd; a Character of Wisdom, Goodness, Magnanimity, or whatever Other Vertues, or Excellencies; and that toghether with a Just and Proper Resemblence. But a Low Subject, and a Mean Character are Incapable of Sublimity; As is the Best Composition when employ'd on Such.«[8]

Ähnlich sieht der Schweizer Enzyklopädist Johann Georg Sulzer (1720–1779) in einem Porträt den Charakter des Porträtierten festgehalten. In seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* schreibt er im Artikel »Portrait«, »daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt«[9]. Sulzer sieht in der Bevorzugung des Brustbildes gegenüber anderen Formen des Porträts (etwa dem Kopfbild, dem Hüftbild oder dem Kniestück) einen Gewinn. »Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit«, schreibt er, »daß unter allen Gegenständen, die das Aug reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist«, und fährt fort:

> »Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag; so ist doch nichts gewissers, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besizt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblik vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt.«

Sulzers Vorstellung von der Physiognomik als einer Lehre, mit deren Hilfe in einem Porträt der Charakter des Porträtierten zu erkennen ist, war im 18. Jahrhundert weit verbreitet. Auf der Suche nach einer Universalsprache der Natur formulierte Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* aus den Jahren 1775 bis 1778 eine ähnliche Position.

Im Gegensatz zu den Ästhetikern der Aufklärungszeit wird heute unter dem Begriff »Physiognomie« weitgehend nur die äußere Erscheinungsweise eines Menschen, insbesondere dessen Gesichtszüge verstanden.[10] Lässt sich aber aus den physiognomischen Charakteristika eines Porträts auch auf die Identität des Porträtierten schließen, sie möglicherweise zum Beweis von dessen Authentizität heranziehen?

Von musikwissenschaftlicher Seite her ist erwogen worden, einige physiognomische Merkmale, die die »anerkannt ›authentischen‹ Händel-Porträts« auszeichnen, zum primären Kriterium der Echtheit eines jeden Porträts von Händel zu machen.[11] Als Merkmale werden die Kopfform, die glatte Stirn, die buschigen Augenbrauen, die Nasolabialfalten (sog. Kummerfalten beiderseits der Nase), die vorgeschobene Unterlippe und das Doppelkinn (sog. submentales

8 Zit. nach der 2. Auflage von 1725, S. 250 (als Digitalisat der Library of the University of California Los Angeles eingesehen am 18.7.2019; catalog hathi trust).

9 Zit. nach der 1. Auflage von 1774, Bd. 2, S. 918 (als Digitalisat der Landesbibliothek Coburg eingesehen am 18.7.2019; DTA-Kernkorpus).

10 Vgl. hierzu etwa Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994.

11 So in den »Vorbemerkungen« zu dem Heft *Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus* von Edwin Werner (Sonderheft der *Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.*), Halle an der Saale 2013, S. 5.

Fettgewebe[12]) genannt. Tatsächlich lassen sich die meisten dieser Charakteristika an den verbürgten Händel-Porträts aufzeigen. Aber taugen sie auch als alleiniger Nachweis für die Echtheit der Händel nur zugeschriebenen Porträts? Gibt es in der englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, etwa in den Werken von Godfrey Kneller, nicht unzählige Beispiele, in denen die gleichen Merkmale in Porträts anderer, namentlich bekannter Personen wiederkehren?

Die Identität eines Porträts mit dem Porträtierten lässt sich nicht, da sind sich die Kunsthistoriker weitgehend einig, anhand der abgebildeten physiognomischen Eigenheiten nachweisen. Wenn der österreichisch-englische Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich (1909–2001) in seinem Aufsatz »Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst« davon spricht, dass eine »physiognomische Konstanz« die Porträts einer Person auszeichnen, dann spricht er aus der Sicht der Wahrnehmungspsychologie, nicht aus der der historischen Kunstwissenschaft.[13] Allein mit der »physiognomischen Konstanz« lassen sich Porträts von Personen, deren Namen unbekannt oder erst später einem Bild hinzugefügt wurden, nicht identifizieren. Die Kunsthistorikerin Karin Schrader, die sich intensiv mit der Porträtmalerei seit der Renaissance beschäftigt hat, erklärt geradezu emphatisch, dass sie »das Heranziehen rein physiognomischer Merkmale für ein sehr heikles Thema bei der Identifizierung von Porträts« hält, und konstatiert: »Oftmals leitet der Wunsch nach spektakulären Funden, insbesondere bei Porträts berühmter Personen, solche Ansätze.«[14]

Wie die physiognomischen so lassen sich auch die sekundären Merkmale eines Porträts, etwa die Kleidung, kaum allein als Nachweis für dessen Echtheit ausmachen. Händel ließ sich in den von ihm in Auftrag gegebenen Bildnissen in der Regel in einem modischen Gewand malen, einer Kleidung, die meistens seiner Stellung in der höfischen Gesellschaft entsprach. Wie auf den 48 Porträts, die Godfrey Kneller zwischen 1697 und 1721 von den Mitgliedern des »kit-cat club« gemalt hat, bestand in England die höfische Kleidung bis weit in die 1720er Jahre hinein aus drei Teilen (›three-piece-suit‹): einem Mantel (›coat‹), einer Weste (›waistcoat‹) und einer Hose (›breeches‹).[15] Als Kopfbedeckung diente ein Dreispitz (›three-cornered cocked hat‹), der jedoch der obligatorischen Allongeperücke wegen oft unter dem linken Arm getragen wurde (›chapeau-bras‹). Zur höfischen Kleidung gehörte auch ein Galanteriedegen (›sword‹), der, von einem Gürtel gehalten, an der linken Seite getragen wurde. Händel scheint in der Öffentlichkeit stets mit Dreispitz unterm Arm und Galanteriedegen aufgetreten zu sein. Und selbst wenn er aufgefordert wurde, im Hause eines seiner Förderer zu musizieren, scheint er Dreispitz und Degen nicht abgelegt zu haben. Davon berichtet schon 1707 der französische Kaufmann Denis Nolhac, der Händel in Rom im Hause eines päpstlichen Sängers begegnet war. Ihm fiel besonders der Hut auf, den Händel auch beim Spielen auf einem Cembalo unterm Arm getragen habe (»Après une petit conversation, Monsieur Haindel [sic] s'étant approché d'un Clavessin, le chapeau sous le bras«[16]). Noch auf dem späten Porträt von Händel, das Thomas Hudson 1756 gemalt hat, sind Dreispitz und Degen deutlich erkennbar (vgl. Abb. 6).

Über Händels Gestalt, seine Mimik und Gestik gibt es auch literarische Beschreibungen, die die bildlichen ergänzen. So schreibt der Musikhistoriker Charles Burney (1726–1814), der Händel persönlich kannte, in seinem Bericht über die Londoner »Commemoration of Handel«

12 Siehe Christoph Rink, »Submentales Fettgewebe bei Georg Friedrich Händel«, in: *Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.* 1/2013, S. 56–60.

13 Der 1977 im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, in dem Bändchen *Kunst, Wahrnehmung und Wirklichkeit* erschienene Aufsatz geht auf die englische Originalausgabe zurück, die 1972 in Baltimore erschienen ist.

14 Die Passage ist einem Brief entnommen, den Frau Dr. Karin Schrader, Bad Nauheim, dem Verfasser auf eine entsprechende Anfrage hin geschrieben hat. Auf ähnliche Weise äußerten sich u.a. Frau Prof. Dr. Daniela Bohde, Universität Stuttgart, Herr Prof. Dr. Christoph Vogtherr, Kunsthalle Hamburg, und Herr Prof. Dr. Andreas Beyer, Universität Basel. Allen Kollegen sei für ihre brieflichen Auskünfte vielmals gedankt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Hildegard Hammerschmidt-Hummel in: *Die Totenmaske des Dichters* [Shakespeare] *und Bildnisse aus drei Lebensabschnitten*, Hildesheim / Zürich / New York 2006.

15 Vgl. hierzu Alleen Ribeiro / Cally Blackman, *A Portrait of Fashion: six Centuries of Dress at the National Portrait Gallery*, London 2015. Der »kit-cat club« bestand aus einer Gruppe einflussreicher Personen, die die protestantische Thronfolge im englischen Königreich verteidigte.

16 Zit. nach Donald Burrows / Helen Coffey / John Greenacombe / Anthony Hicks (Hrsg.), *George Frideric Handel. Collected Documents*, Bd. 1, 1609–1725, Cambridge 2013, S. 74.

von 1784 im Abschnitt »Sketch of the Life of Handel« (hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg[17]):

> »Händel's Figur war groß; und er war etwas untersetzig, stämmig und unbehülflich in seinem Anstande [wie er sich in Gesellschaft verhielt]; sein Gesicht aber, dessen ich mich noch so lebhaft erinnere, als ob ich ihn gestern gesehen hätte, war voller Feuer und Würde, und verrieth Geistesgröße und Genie. Er war zufahrend, rauh und entscheidend in seinem Umgange und Betragen; aber ohne alle Bösartigkeit und Tücke. Auch war in seinen lebhaftesten Aufwallungen des Zorns und der Ungeduld eine gewisse Laune und Spaßhaftigkeit, die vollends durch sein gebrochenes Englisch noch lächerlicher wurde. Sein natürlicher Hang zu Witz und Laune, und seine glückliche Gabe, die gemeinsten Vorfälle auf eine gewöhnliche Art zu erzählen, machte ihn fähig, Personen und Sachen in dem lächerlichsten Lichte darzustellen. Wäre er ein so großer Meister der englischen Sprache, wie Swift gewesen; so würde er ebenso viele witzige Einfälle (›bons mots‹), und ziemlich von eben dem Schlage, gehabt haben.« [S. XLI]
>
> »Und freylich war seine Hand damals so fett und rund, daß die Knöchel daran, die gewöhnlich hervorstehen, wie bey Kindern eingedrückt und tief im Fleisch einliegend waren. […] Händel trug eine sehr große, weiße Perücke; und, wenn in den Oratorien alles gut ging, hatte dieselbe allemal eine gewisse Bewegung, einen gewissen Schwung, woraus man sah, daß er zufrieden war.« [S. XLIV]
>
> »Händel's gewöhnliche Miene war etwas finster und sauersehend; wenn er aber einmal lächelte, so war es, wie die Sonne, die aus einer schwarzen Wolke hervorbricht. Aus seinen Zügen strahlten dann auf einmal Verstand, Witz und gute Laune mit einer Stärke hervor, die ich nicht leicht bey sonst Jemand bemerkt habe.« [S. XLV]

Die von Burney beschriebenen Merkmale von Händels Verhalten in der Gesellschaft lassen sich selbstverständlich nicht ohne Weiteres auf die bildlichen Darstellungen von Händel übertragen. Aber wenn Burney von »Feuer und Würde« (›full of fire and dignity‹) spricht, die er im Gesicht Händels oft wahrgenommen habe, Eigenschaften, die »Geistesgröße und Genie« (›ideas of superiority and genius‹) verrieten, dann beschreibt er ungefähr das, was Balthasar Denner und Thomas Hudson in ihren Gemälden und Louis François Roubiliac in seinen Skulpturen von der Gestalt Händels andeutungsweise erfasst haben.

Über die Schwierigkeit, in einem Porträt die porträtierte Person zu erkennen und zu beschreiben, hat auch Hans-Georg Gadamer (1900–2002) in seiner philosophischen Hermeneutik einiges Bedenkenswertes geschrieben. Über die Identifizierung und damit die Authentizität eines Porträts heißt es:

> »[…] das Porträt sagt nicht selber, wer der Dargestellte ist, sondern nur das, daß es ein bestimmtes Individuum ist (und nicht ein Typus). Wer es ist, kann man nur ›erkennen‹, wenn der Dargestellte einem bekannt ist, und nur wissen, wenn eine Beischrift oder Beigabe einer Information es einem sagt.«[18]

Die vorliegenden Untersuchungen folgen weitgehend der Einsicht Gadamers, dass die »Beischrift« eines Porträts (das kann eine Signatur oder eine Inschrift sein) oder die »Beigabe einer Information« (das bezieht sich auf das historische Umfeld, in dem ein Porträt entstanden und überliefert ist) für die Identifizierung des im Porträt Dargestellten von entscheidender Bedeutung ist. Äußere Merkmale allein, etwa die Physiognomie des Porträtierten oder seine Kleidung, sind für den Nachweis der Authentizität untauglich. In den folgenden Beschreibungen ist daher der Frage nach der Überlieferung eines wie auch immer gearteten Bildes von Händel höchste Priorität eingeräumt worden. Nur wenn sich die Geschichte eines Bildes zurückverfolgen lässt bis in seine Entstehungszeit, können Fehleinschätzungen und Fehldeutungen aufgezeigt werden. Jedes Bild, sei es echt oder unecht, hat seine Geschichte, die es zu erforschen gilt.

17 Vgl. Johann Joachim Eschenburg, *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*, Berlin / Stettin 1785. In der englischen Erstausgabe, *An Account of the Musical Performances* […] *in Commemoration of Handel*, London 1785, steht die vollständige Beschreibung auf den Seiten 31–37.

18 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 149f.

6 Porträt von Thomas Hudson
London, National Portrait Gallery

Abb. 6: Porträt Händels von Thomas Hudson (1756)

(London, National Portrait Gallery, NPG 3970)

Das monumentale Porträt von Thomas Hudson ist das einzige Bild, das den erblindeten Händel in den letzten Jahren seines Lebens darstellt. Es wurde von Charles Jennens, dem Librettisten bzw. Kompilator des Textes zu *Messiah,* Mitte der 1750er Jahre in Auftrag gegeben. Jennens, 15 Jahre jünger als Händel, war ein wohlhabender Landbesitzer und Kunstsammler, der schon frühzeitig zu den Verehrern und Förderern Händels gehörte. Sein Verhältnis zu Händel war nicht immer reibungslos, näherte sich aber im Alter einer distanziert-freundschaftlichen Beziehung.[62] Jennens kannte auch Hudson schon seit vielen Jahren. 1744 hatte er sich von ihm malen lassen. Das imposante Porträt im »three-quarter«-Format (Kniestück)[63] hatte vielleicht auch Händel dazu bewogen, sich von Hudson 1748/49 porträtieren zu lassen, um das Bild seinen deutschen Verwandten zu seinem Andenken zu schenken (vgl. Abb. 5).

Das nach dem Landsitz von Jennens (Gopsall in der Grafschaft Leicestershire) als »Gopsall Portrait« bekannte Gemälde, signiert mit »T. Hudson Pinx.[i]t / 1756«, ist das größte aller Händel-Porträts. Mit seinem Bildformat (238,8 × 146,1 cm) und seiner Bildkonzeption (der Porträtierte sitzend in höfischer Kleidung) gleicht es erstaunlicherweise dem 1744 von Hudson für den Court of Common pleas (Oberstes Zivilgericht) gemalten Herrscherbild von Georg II., das sich ebenfalls im Besitz der National Portrait Gallery befindet (NPG 670). Wie Georg II. sitzt Händel vor einem hochgezogenen Vorhang in einem Lehnstuhl. Neben ihm steht ein Tisch, auf dem ein aufgeschlagenes Buch (Textbuch oder Partitur?) mit der Aufschrift »MESSIAH« erkennbar ist. In der rechten Hand hält er einen Spazierstock, dessen vergoldeter Knauf im 18. Jahrhundert als ein Zeichen der Hochachtung und der Zuneigung galt – vermutlich wurde ihm der Spazierstock seiner Erblindung wegen von einer der musikalischen Gesellschaften Londons verehrt.

Zum Vergleich:
Abb. 6.1: Georg II., Porträt von Thomas Hudson (1744)
(London, National Portrait Gallery, NPG 670)

Abb. 6.2: Georg Friedrich Händel, Porträt von Thomas Hudson (1756)
(»Gopsall-Portrait«)

62 Vgl. hierzu Hans Joachim Marx, Artikel »Jennens (Jennings), Charles (1700–1773)«, in: Ders., *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, Laaber 2008, Teilbd. II, S. 594–598.

63 Das Porträt wurde erst 1997 für das Handel House Museum in London aus nordamerikanischem Privatbesitz bei Sotheby's in London erworben.

Unter dem linken Arm hält Händel, um die Perücke nicht zu derangieren, einen Dreispitz (›chapeau bras‹), an der linken Seite seines Rockes hängt ein Galanteriedegen (›small sword‹), der zur Galakleidung eines Höflings gehörte (›grande parure‹). Die Kleidung besteht, wie schon auf Hudsons Porträt von 1748/49, aus einem grau-braunen Rock mit golddurchwirkten Applikationen und einer in der gleichen Farbe gehaltenen Kniebundhose (›culotte‹). Die schwarzen Schnallenschuhe waren ebenso Teil der Galakleidung wie die weißgepuderte Allongeperücke. Die im Rock verborgene linke Hand (›hand-in-waistcoat‹[64]) scheint ein besonderes Zeichen englischer Hofkultur gewesen zu sein (vgl. auch Abb. 24).

Hudson hat es verstanden, mit dem Porträt die geistige und seelische Verfasstheit des alten Händel wiederzugeben. Die charakteristischen physiognomischen Merkmale (etwa die buschigen Augenbrauen, die längliche Nase, die schmalen Lippen, das Doppelkinn u. a.) sind die gleichen wie auf dem Porträt von 1748/49. Und dennoch ist der auf den Betrachter gerichtete direkte Blick ein anderer: Die Wangen sind leicht eingefallen und die Partien um die Augen faltenreicher. Vor allem sind die Augenlider verengt und die leicht asymmetrisch aufeinander bezogenen Pupillen mit der jeweils geweiteten Iris farblich derart ineinander übergehend, dass tatsächlich der Eindruck entsteht, der Porträtierte sei blind. Händel litt im Alter, wie neuere Forschungen ergeben haben, am Grauen Star.[65]

Im Gegensatz zu den Gesichtszügen deutet die gestraffte Körperhaltung des Sitzenden auf einen lebendigen, aktiven Geist hin. Diese Deutung wird durch die Tagebuchnotiz eines Freundes von Händel, des anglikanischen Geistlichen George Harris, bestätigt. Harris war am 29. Mai 1756 mit Händel und anderen Freunden bei Charles Jennens in dessen Stadthaus eingeladen. Seinen Eindruck von dem blinden Freund beschreibt er präzise mit wenigen Worten: »Handel quite blind, but pretty chearfull, & after dinner play'd finely on Mr. Jennens's piano forte.«[66] (Das hier genannte Pianoforte war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Instrument von Bartolomeo Cristofori, das Jennens sich 1732 aus Florenz hatte kommen lassen.) Das Porträt von Hudson vermittelt mit seiner bildlichen und farblichen Ausdruckskraft einen ähnlichen Eindruck, wie Harris ihn beschrieben hat.

Abb. 6.3: Das Hudson-Porträt mit dem Rahmen von Joseph Duffour, Fotografie von 1956
(London, National Portrait Gallery, NPG D35305)

Das monumentale Bild ist in einen prächtigen, vergoldeten Rahmen gefasst, den Jacob Simon dem führenden Londoner Rahmenmacher der Zeit, Joseph Duffour († 1776),

64 Vgl. hierzu Arline Meyer, »Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century ›Hand-in-Waistcoat Portrait‹«, in: *The Art Bulletin* 77 (1995), S. 45–63.

65 Vgl. den Artikel »Krankheiten« des Kölner Medizinhistorikers Daniel Schäfer in: *Das Händel-Lexikon*, hrsg. von H.J. Marx in Verbindung mit M. Gervink und St. Voss, Laaber 2011, S. 438–441, hier S. 440.

66 Zit. nach Donald Burrows / Rosemary Dunhill (Hrsg.), *Music and Theatre in Handel's World. The Family Papers of James Harris 1732–1780*, Oxford 2002, S. 314.

Abb. 6.4: Vergoldeter Holz-Rahmen zur Öl-Skizze von Thomas Hudson
(London, The Royal Collection Trust, RCIN 7400960 / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019)

Abb. 6.5: Skizze in Öl von Thomas Hudson (1756)
(Windsor Castle, The Royal Collection Trust, RCIN 400960 / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019)

zuschreibt. Duffour war ein katholischer Franzose, der seit 1730 in London arbeitete, und den Mrs. Delany als »the famous man for paper ornaments like stucco« bezeichnete. Der im Rokoko-Stil gefertigte Rahmen ist mit musikalischen Symbolen (Violine mit Bogen, Tamburin, Blasinstrumente, Notenhefte usw.) verziert, die auf französische Vorbilder zurückgehen (vgl. Abb. 6.3).[67]

Von dem Porträt existiert auch eine von Hudson in Öl gemalte Skizze im Format von 76,4 × 63,7 cm, die bereits wesentliche Momente des fertigen Bildes enthält (siehe Abb. 6.5). In der Endfassung des Porträts ist die Balustrade mit der abwärts führenden Treppe im Hintergrund jedoch durch einen Balkon mit Blick in den offenen Himmel ersetzt. Der ungeordnete Stapel mit Partituren unter und auf dem Tisch ist durch einen schweren Vorhang verdeckt, und die hochgestellte Partitur auf dem Tisch trägt die Aufschrift »MESSIAH«. Das Gesicht des erblindeten Händel erscheint hier noch lebendiger, anrührender im Ausdruck als im vollendeten Bild.

Die Skizze war ursprünglich in einen vergoldeten Rahmen aus Holz eingefasst (91,5 × 79,2 cm). Seit einer Neugestaltung der königlichen Bildersammlung in der Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Bild getrennt von seinem Rahmen aufbewahrt. Am unteren Ende des Rahmens ist eine kleine Tafel mit der Aufschrift: »George Frederick Handel / b. 1684 d.1759 / T. Hudson« angebracht (vgl. Abb. 6.4).

Das von Jennens bestellte Porträt war schon bald nach seiner Fertigstellung in ganz London bekannt. In einem Band der Reihe »London and its Environs Described« mit dem Untertitel »An Account of whatever is most remarkable […] in the City and in the Country Twenty Miles around it« ist katalogartig auch die Bildersammlung von Charles Jennens beschrieben. Unter den Gemälden ist »Mr. Handel's picture, by Hudson« verzeichnet.[68] Das Porträt hing bis etwa 1770 in Jennens' Stadtpalais in der Great Ormond Street 20 (unweit des Queen Square, wo Charles Burney Anfang der 1770er Jahre wohnte). Seit Vollendung des Landsitzes von Jennens um 1770 in Gopsall in der Grafschaft Leistershire gehörte es zu den unvergleichlichen Sehenswürdigkeiten des Hauses.

Hudsons Händel-Porträt war, obwohl in Privatbesitz, im 19. Jahrhundert schon so bekannt, dass es unter die »National Portraits« gerechnet und mehrmals öffentlich ausgestellt wurde. 1857 war es in der Art Treasures Exhibition in Manchester zu sehen (als Gemälde von Vanderbank!), 1866

67 Siehe hierzu Jacob Simon, *The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, London 1996, S. 160, Nr. 37 (Hudsons Porträt von 1756).

68 Zit. nach *London and its Environs Described*, Bd. V, London 1761, S. 76 (»A Catalogue of the pictures of Charles Jennens, Esq., in Ormond street«), S. 91 (Hinweis auf das Hudson-Bild). Ähnlicher Eintrag in: *The English Connoisseur*, Bd. I, London 1766, S. 135.

und 1867 in den Special Exhibitions of National Portraits im South Kensington Museum in London.[69]

Jennens, der 1773 kinderlos gestorben war, hatte seine Bildersammlung, darunter auch das Hudson-Porträt, seinem Neffen William Penn Assheton Curzon, dem Gemahl von Sophia Charlotte, Baroness Howe, vermacht. Erst 1956, anlässlich der Fertigstellung des Porträts vor 200 Jahren, lieh deren Nachfahre Edward Curzon, 6th Earl Howe, das Gemälde an die National Portrait Gallery in London aus. Lord Howe hatte jedoch zur Bedingung gemacht, das Bild nach etwa zehn Jahren verkaufen zu wollen.[70] Als das Porträt am 7. Juli 1967 vom Auktionshaus Christie's zum Verkauf angeboten wurde, erhielt zunächst der Londoner Kunsthändler Sir Hugh Leggatt bei £ 9.000 den Zuschlag.[71] Leggatt Brothers, die Firma, an der Sir Hugh beteiligt war, bot kurze Zeit später das Bild dem Kuratorium der National Portrait Gallery zum Kauf an, das es nach einer bis dahin nicht gekannten nationalen Kraftanstrengung am 13. Juli 1968 für £ 9.450 erwerben konnte. Höhepunkt eines Spendenaufrufes (*Handel Appeal Fund*) war eine Aufführung von *Messiah* am 10. Juli 1968 in der Royal Albert Hall mit der berühmten Sängerin Joan Sutherland und dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Richard Bonynge.[72]

Von dem späten Hudson-Porträt wurden noch im 18. Jahrhundert einige Kopien angefertigt, die ohne Kenntnis von Jennens kaum entstanden sein dürften. Eine der älteren Kopien erwarb die National Portrait Gallery in London 1857 von dem Verleger Henry Graves in Pall Mall (NPG 8). Das bedeutend kleinere, mit Öl auf Leinwand gemalte Porträt ist – im Gegensatz zur Vorlage – ein Kniestück (123,2 × 101,3 cm), vor dessen geschwärztem Hintergrund nur das Gesicht in etwas helleren Farben gehalten ist. Es hat den Anschein, als wollte der Kopist der Dunkelheit, die den erblindeten Händel umgab, farblich Ausdruck geben (vgl. Abb. 6.6). Dieser

Abb. 6.6 (links): Anonyme Kopie in Öl nach Thomas Hudson
(London, National Portrait Gallery, NPG 8)

Abb. 6.7 (rechts): Anonyme Kopie in Öl nachThomas Hudson
(London, The Royal College of Music, PPHC000251)

69 Vgl. John Kerslake, *Early Georgian Portraits*, Bd. 1: Text, London 1977, S. 125.

70 Im *Ninety-nineth Annual Report of the Trustees* der National Portrait Gallery in London, 1955–1956, heißt es »Lent by the Earl Howe, February 1956, for a minimum period of ten years«.

71 Über der Beschreibung im *Catalogue of Important English Pictures. The Properties of* […] *The Rt. Hon. The Earl Howe, C.B.E.* […] *and others which will be sold at Auction by Christie, Manson & Woods Ltd.*, London 1967, Los 104, steht mit Hand geschrieben: »£ 9000 Leggatts«.

72 Vgl. den *Report of the Trustees 1967–75* der National Portrait Gallery, S. 24. – Der Kaufpreis entspricht gegenwärtig, bezogen auf die Entwicklung des englischen Pfunds, dem Wert von £ 168.000. Vgl. im Internet den Link *Historical UK inflation rates and calculator* (http://inflation.iamkate.com/).

Eindruck könnte aber auch durch gealterte Farbpigmente oder durch Verschmutzung hervorgerufen worden sein.

Die Kopie, die das Royal College of Music in London 1933 von Arthur F. Hill geschenkt bekam, ist ebenfalls als Kniestück auf die Figur Händels reduziert (125 × 99 cm). Die hellen Farbtöne sind zwar dem Original entnommen, entbehren aber des Glanzes und der Würde, mit denen Hudson das Altersporträt Händels so lebensnah gestaltet hat (vgl. Abb. 6.7).

Weitaus häufiger als die Kniestücke sind zeitgenössische Kopien überliefert, in denen Händels Porträt im engeren Sinne, also ohne den bildlichen Kontext, als Schulterstück wiedergegeben ist. Eine dieser Porträtkopien besitzt das Fitzwilliam Museum in Cambridge (Signatur: FMI 17).

Abb. 6.8: Zeitgenössische Kopie nach Thomas Hudson (um 1756)
(London, The Royal Collection Trust, RCIN 405649 /
© Her Majesty Queen Elizabeth II 2019, als Dauerleihgabe
im Handel House Museum, London)

Sie gehörte früher dem ›master of the King's music‹ William Boyce, der wenige Tage nach Händels Tod im April 1759 in der Londoner St. Margaret's Church ein Konzert mit Werken Händels gegeben hatte. Möglicherweise hat Boyce das in Öl auf Leinwand gemalte Porträt mit den Maßen 20,3 × 17,8 cm von Jennens selbst als Andenken geschenkt bekommen.

Eine andere, künstlerisch eindrucksvolle Kopie des Porträts von Thomas Hudson besitzt das englische Königshaus (vgl. Abb. 6.8). Es ist ebenfalls ein in Öl gemaltes Schulterstück, jedoch wesentlich größer als die Kopie des Fitzwilliam Museums (80,6 × 72,1 cm). In der Malweise wie in der Farbgebung hat es eine große Ähnlichkeit mit dem »Gopsall-Porträt«, so dass angenommen werden kann, dass es sich hier um eine Replik von Hudson selbst oder seiner Werkstatt handelt.

Ungewöhnlich ist außerdem der vergoldete Holzrahmen, der in Form eines Lorbeerkranzes ein kleines Kunstwerk für sich ist. Möglicherweise stammt der Rahmen aus der Werkstatt von Joseph Duffour, dem »famous man for ornaments like stucco« (Mary Delany), der schon den kunstvollen Rahmen für die Vorlage der Replik geschaffen hatte (vgl. Abb. 6.3). Über Auftrag und Verwendung des Bildes ist nichts bekannt. Des ungewöhnlichen Rahmens wegen könnte es im Auftrag eines Mitglieds des Königshauses entstanden sein. Es ist nicht auszuschließen, dass König Georg III. selbst, der 1761 seinem Großvater Georg II. auf den Thron gefolgt war, die Kopie in Auftrag gegeben hat. Es ist ja bekannt, dass er seit seiner Kindheit ein begeisterter Liebhaber der Musik Händels war. Händel soll (einem ›on dit‹ zufolge) im Alter über den jungen Prince of Wales gesagt haben: »While that boy [George] lives, my music will never want a protector.«[73] Der kunstvoll geschnitzte Rahmen wäre dann gleichsam der Lorbeerkranz, mit dem der Prinz den verstorbenen Musiker gekrönt hätte. Als ›musicus laureatus‹, als lorbeergekrönter Musiker, wollte er Händel wohl in Erinnerung behalten.

In diesen Kontext passt auch die Beschreibung einer Orgel mit einem Porträt Händels in Windsor Castle, das Georg III. bald nach seiner Krönung zu seinem regulären Wohnsitz ausgewählt hatte. In der 1819 von William H. Pyne veröffentlichten *History of the Royal Residences* heißt es über die St. George's Hall in Windsor Castle:

73 Vgl. hierzu Hans Joachim Marx, »Die Musik am englischen Hof von Georg III. (1761–1820)«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* XV (2014), S. 119–143, hier S. 120.

Abb. 6.9: *St George's Hall, Windsor Castle*, über der Kammerorgel auf der Musikempore das Porträt Händels nach Thomas Hudson. Aquarell von Charles Wild (1813)
(London, The Royal Collection Trust, RCIN 922112 / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019)

»The eastern end of the hall is elevated above the rest, and is ascended to by five steps of fine marble, on which is the sovereign's throne, covered with a state canopy that was brought from Hanover. Above the throne is a handsome music-gallery, with a fine-toned organ[74], which belonged to Handel, and is ermbellished with the portrait of that great composer, painted by Hudson.«[75]

Abgesehen von der Frage, ob die Kammerorgel früher Händel gehörte, dürfte die Beschreibung der St. George's Hall dem damaligen Zustand der Staatsgemächer entsprochen haben. Ihr ist ein von William I. Bennett gestochenes Bild beigegeben, auf dem die Musik-Gallerie mit der Orgel und dem Porträt Händels deutlich erkennbar ist. Der handkolorierte Stich mit den Maßen 20,2 × 25,4 cm geht auf ein Aquarell

74 Zur Orgel in der St. George's Hall vgl. Andrew Freeman, »Notes on Organs at Windsor Castle«, in: *Musical Times* 54 (1913), S. 304–308.
75 Bd. I, London 1816, S. 177.

von Charles Wild aus dem Jahre 1813 zurück, das zur Bildersammlung des englischen Königshauses gehört.

Später wurde das lorbeerumkränzte Porträt erst im Buckingham Palace, dann im Kensington Palace öffentlich ausgestellt. Gegenwärtig gehört es als Dauerleihgabe der Royal Collection zu den Kostbarkeiten des Handel House Museum in der Brook Street, Händels letzter Wohn- und Arbeitsstätte.

Eine Anzahl von Händel-Porträts aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert dürfte auf das Porträt der Royal Collection zurückgehen.[76] An Stichen, die vor 1800 nach Hudson entstanden sind, ist lediglich der künstlerisch wenig überzeugende von Thomas Hardy bekannt, der einigen Exemplaren von *Athalia* in der Händel-Gesamtausgabe von Dr. Arnold beigegeben ist.[77]

Besitzer: London, National Portrait Gallery, NPG 3970.

Maler: Thomas Hudson (1701–1773), im Auftrag von Charles Jennens gemalt.

Beschreibung: Öl auf Leinwand, 94 × 56 in. (238,76 × 142,24 cm), signiert und datiert unten links: »T. Hudson Pinx.[i]^{t} / 1756«.

Provenienz: Charles Jennens (1700–1773) ▸ William Penn Assheton Curzon (1730–1820, Neffe von Jennens), bleibt bis zu Edward Curzon, 6th Earl Howe (1908–1984, Enkel von William Penn Assheton Curzon) in Familienbesitz ▸ Sir Hugh Leggatt, Londoner Kunsthändler (1925–2014) (am 7. Juli 1967 über Christie's erworben [lot 104], für £ 9.000) ▸ National Portrait Gallery, London (1956 Leihgabe auf 10 Jahre; am 13. Juli 1968 »purchased with help from the Handel Appeal Fund and H. M. Government« für £ 9.450 von Leggatt Brothers in London).

Literatur: Emil Vogel, »Händel-Portraits«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 3 (Leipzig 1896), S. 26 ∗ Anonymus, »The Handel Portrait at Gopsall (Leicestershire)«, in: *The Musical Times* 43 (1902), S. 785f., Abbildung S. 777 ∗ Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1963, S. 183f., Nr. 556 ∗ Christie's Catalogue (7. Juli 1967), *Catalogue of Important English Pictures. The Properties of* […] *The Rt. Hon. The Earl Howe, C. B. E* […] *and others which will be sold at Auction by Christie, Manson & Woods Ltd.,* London 1967, Los 104 ∗ William C. Smith, *A Handel Iconography*, Bentley (Hampshire) 1973, Nr. 36 (»Gopsall-Portrait«), Nr. 37 (Skizze) (Nr. 28–35 und 38–56 sämtliche Hudson zugeschriebenen Porträts) ∗ John Kerslake, *Early Georgian Portraits*, London 1977, Bd. I: S. 120–132, 175, Bd. II: Nr. 321–345 ∗ J. W. Goodison, *Catalogue of Paintings in the Fitzwilliam Museum Cambridge,* Bd. III, Cambridge 1977, S. 22 ∗ Jacob Simon (Hrsg.), *Handel. A Celebration of his Life and Times. 1685–1759*, London 1985, S. 44, Abbildung vor S. 47 ∗ Ders., *The Art of Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, London 1996, S. 160 ∗ Wolfgang Schenkluhn, »Zwischen Repräsentation und Selbstdarstellung – Die späten Händel-Porträts von Thomas Hudson«, in: *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 193–210 ∗ Jacob Simon u. a. (Hrsg.), *British picture framemakers, 1600–1950* (online-Ausgabe, updated Sept. 2014). ~ Für briefliche Auskünfte und Fotoscans sei Jeffrey Pilkington, Principal Researcher in Christie's Archives, London, Carys Lewis, Archivar der National Portrait Gallery in London, und Steve Cork vom Department of Rare Books & Music der British Library in London, bestens gedankt.

76 Etwa die Porträtminiatur in Oxford, University, Faculty of Music and Bate Collection of Musical Instruments, LP 389. Die ebenfalls in Oxford überlieferte, früher William Hogarth zugeschriebene Porträtskizze Händels (LP 480) wird gegenwärtig als »Portrait of a Man« aus der Schule von Godfrey Kneller geführt.

77 Vgl. das Exemplar der Stiftung Händel-Haus in Halle an der Saale, Sign. BS-I 013. Das in der National Portrait Gallery in London überlieferte Exemplar (NPG D20310) ist Henry Benjamin Wheatley's *London Past and Present,* 1891, Bd. III, Teil 3, entnommen. Nach William C. Smith, *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions,* London 1960, S. 3, soll sich ein Stich »after the Hudson portrait in the collection of Earl Howe« in einigen Bänden der Dr. Arnold-Ausgabe in der Hirsch-Bibliothek der British Library befunden haben. Wie Steve Cork vom Department of Rare Books & Music der British Library freundlicherweise mitteilte, enthält keines der beiden Exemplare (Hirsch IV 760 und 971) ein solches Porträt.