

Reinhold Begas porträtiert Theodor Mommsen

Zu der wiedergefundenen Bildnisbüste von 1887

PETER MOMMSEN (Stuttgart)

Abstract – A long-lost portrait of Theodor Mommsen has been found in Geneva/Peron among the possessions of one of the descendants of the family. The bust was made by Reinhold Begas in 1887 on the occasion of Mommsen's 70th birthday. Although Begas was one of the most notable artists of his time, Mommsen, vigorously disapproving of the portrait as an 'anticipated infernal torture', buried it in his private home. The article investigates the reasons for Mommsen's harsh refusal and finds them in the latter's personal and political attitude, not in the aesthetic quality of the work of art. In fact, it is evident that the bust, forgoing worn out conventions, shows us Mommsen's difficult character in a difficult period of his life.

Keywords – Theodor Mommsen, Reinhold Begas, portrait bust

Es war das Verdienst der Begasausstellung 2010/2011 im Deutschen Historischen Museum zu Berlin,¹ einen bedeutenden Künstler zu seinem 100. Todestag wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken, dessen Werk so lange vergessen, in den Jahren nach 1945 sogar verfemt und zerstört worden war. Von den vielen Monumenten, die Begas für die Hauptstadt des Kaiserreiches geschaffen hatte, fielen die meisten trotz unbestreitbarer künstlerischer Qualität den „Konjunkturen der Zerstörung, des Vandalismus, Ikonoklasmus und des ‚kalten‘ Abrisses“² zum Opfer.

Für die im Auftrage der ‚Staatskunst‘ entstandenen öffentlichen Denkmäler mag dies noch verständlich erscheinen, geschah diese Zerstörung doch „aus politischem Kalkül der Nachkriegszeit, als die Gestalten eines verworfenen politischen Systems und einer bildverliebten Tradition einer modernen Zeit im Wege standen.“³ Es erstaunt aber, wie viele Stücke

¹ Vgl. den Katalog zur Ausstellung von Sünderhauf 2010.

² Ottomeyer 2010, 8.

³ Ottomeyer 2010, 8.

in dem 194 Nummern umfassenden Werkverzeichnis,⁴ die für den privaten Bereich gefertigt waren,⁵ insbesondere die Porträts, für die Begas berühmt war,⁶ mit dem immer wiederkehrenden Vermerk ‚Verbleib unbekannt‘ erscheinen. Die Porträtbüste von Theodor Mommsen, von Begas ohne Auftrag hergestellt und dem Porträtierten zu seinem 70. Geburtstag geschenkt,⁷ gehört dazu. Auch eine Fotografie gab es davon nicht.⁸

Im Werkverzeichnis erscheint die Büste mit der Nummer 117.⁹ Als Material wird Marmor angegeben, sie war lebensgroß. A.G. Meyer, der bereits 1897 das künstlerische Werk von Begas in einer Monographie würdigte,¹⁰ hat sie gesehen, als sie noch im Hause Mommsen stand, und in der Besonderheit ihrer Sehweise erfasst,¹¹ zusammen mit der Büste des Staatssekretärs von Stephan, seit 1998 im Museum für Kommunikation in Frankfurt/Main,¹² und dem Mommsenporträt von Lenbach in Berlin im Stadtmuseum.¹³ Harry Graf Kessler bemerkte sie bei seinem Besuch am

⁴ von Simson 2010, basierend auf Gerlach 1985, im Folgenden als WV Nr. ... zitiert.

⁵ Auch hier war Begas sehr gefragt, gegen hohe Bezahlung. In Fontanes *Jenny Treibel* hätte die durch ihre Heirat zu Geld gekommene Bürstenbinderstochter im eleganten Speisesaal ihrer Villa die eingelegten Reliefs, „reizende Arbeiten von Professor Franz“, doch lieber durch solche von Begas ausgeführt gesehen, was aber von Kommerzienrat Treibel „als seinen Etat überschreitend“ abgelehnt worden war (Fontane 1893, Kapitel 3).

⁶ WV: 45 Büsten, 7 Medaillons, 2 Statuen, 6 Grabmäler.

⁷ Ein Auftraggeber ist nicht bekannt. Es ist anzunehmen, dass Begas diese Büste wie auch die von Menzel zunächst als ‚freie Arbeit‘, also ohne Auftrag geschaffen hat. Die Hoffnung auf einen nachträglichen Ankauf, wie es bei der Menzelbüste dann geschah (von Simson 2010, 217), erfüllte sich jedoch durch Mommsens Ablehnung (s.u.) nicht.

⁸ „Leider ist ein weiteres Altmännerbildnis von Begas verschollen und noch nicht einmal in einer Fotografie dokumentiert: die Büste des Historikers Theodor Mommsen ...“ (Berger 2010, 135) – Nur im Familienkreis wusste man durch eine schlechte Fotografie von der Büste.

⁹ von Simson 2010, 243.

¹⁰ Meyer 1897.

¹¹ Meyer 1897, 10 Anm. 82.

¹² WV Nr. 144 (von Simson 2010, 256-258).

¹³ Außer diesem von der Familie ausgewählten „Familienporträt“ ein weiteres in ¾ - Ansicht im Lenbachhaus München und 2 Vorstudien (Öl auf Karton) in der Nationalgalerie Berlin und im Literaturarchiv Marbach/Neckar (Profilansicht, 2001 aus Privatbesitz).

5.5.1900 „in einer Ecke des Salons“.¹⁴ Bei der Gedächtnisausstellung nach Begas' Tod am 3.8.1911 wurde die Büste zum ersten und letzten Mal der Öffentlichkeit gezeigt, als Besitzer der Bankdirektor Karl Mommsen, der zweitälteste Sohn von Theodor Mommsen, genannt.¹⁵ Ein Gipsabguss wird bei der Versteigerung des Nachlasses von Begas im April 1912 im Auktionskatalog zum Kauf angeboten (Verbleib unbekannt).¹⁶ Ein indirekter Nachweis für die Existenz der Büste findet sich in einer Besprechung der Internationalen Kunstausstellung 1891 in Berlin, bei der Begas mit einer Anzahl seiner Werke vertreten war, u.a. mit einem „in Marmor gearbeiteten Studienkopf eines jungen Mädchens“,¹⁷ eine „knospenhafte Schönheit“, die Begas geschaffen hatte, als er „Mommsens meisterhafte Büste vollendet hatte“, den eigenen Worten nach der „geistreichen Falten müde“.¹⁸

Seit der Veröffentlichung der Tagebücher des Grafen Kessler wissen wir auch, wie die Büste vom Dargestellten selbst wahrgenommen wurde: „Ich hoffe, die wird mir einmal von meinen Höllenstrafen abgezogen“, so bemerkte Mommsen als Graf Kesslers Tischnachbar zu diesem bei einem Diner im Hause von Rath am 4.3.1901. Graf Kessler, der Mommsen in der Berliner Gesellschaft immer wieder begegnete und sich zunehmend mit ihm befreundete, schloss sich bei seinem Besuch im Hause Mommsen (s.o.) diesem Urteil an und spricht von einer „verunglückten Büste ... von Begas“. Auch in einem Brief von Marie Mommsen an ihren Mann, der gerade in Rom in der Bibliotheca Vaticana Handschriften kollationiert, findet sich ein negatives Urteil über die Begasbüste, die sie am liebsten von ihrem Platz verbannen würde, um der Büste von Karl Pracht (Abb. 1) Platz zu machen.¹⁹ Nachdem nun das Begas'sche Porträt (Abb. 2-3) wiederaufge-

¹⁴ Kamzelak/Ott 2004-2010, im Folgenden „Graf Kessler“ mit Datum des Tagebucheintrages. – Auch Sidney Whitman hatte sie dort gesehen: „in a corner of the (drawing)room we caught a sight of his bust by Begas“ (Whitman 1912, 185).

¹⁵ Begas et al. 1911. Ausstellungskatalog Nr. 43.

¹⁶ Spring/Elchinger et al. 1912.

¹⁷ WV Nr. 137 (von Simson 2010, 252).

¹⁸ In: Der Bär. Illustrierte Wochenschrift für vaterländische Geschichte 17 (1891) 430.

¹⁹ „Habe ich Dir eigentlich erzählt, daß mir Pracht deine Büste geschenkt hat? Alle finden sie ausgezeichnet, u. ich bin sehr glücklich darüber. Vorläufig steht sie neben der von Begas, die sie gewaltig in den Schatten stellt; wir hätten große Lust, die neue an den Platz zu stellen, aber von verschiedenen Seiten wurde erklärt, daß das nicht angehe.“ (Göttingen 23. April 1896). Eine Abbildung der Marmorbüste findet sich in: Deutsche Kunst und Dekoration 13 (1903-1904) 250, sie wurde mir

funden ist, wird es interessant sein, diese negativen Einschätzungen zu überprüfen.²⁰

Die Büste befindet sich heute bei Dr. Remigius Mommsen, Genf. Er ist der einzige Sohn des Mommsenurenkels Karl Mommsen, geb. 1923 in Marburg, gest. 1976 in Basel. Dieser hatte als Ältester von seinem Vater Wilhelm Mommsen (1892-1966) die Büste geerbt, auf den sie von seinem Vater, dem Bankdirektor Karl bei dessen Tod 1922 übergegangen war. Wilhelm Mommsen hat in seinem Testament verfügt, dass die Büste im Besitz der Familie verbleibt, woran man sich bis heute hält. Erst durch die Begas-Ausstellung 2010 bzw. den Katalog dazu wurde die Büste in ihrem künstlerischen Wert erkannt.

Das Material ist ein weiß-grauer Marmor (Carrara?) von einheitlicher Färbung, allerdings mit einer größeren Anzahl von Kalkeinsprengeln (14 in der Vorderansicht gezählt). Eine Plinthe mit rechteckigem Grundriss und geschweifter Kehlung ist angearbeitet. Der Büstenausschnitt endet nach unten halbrund. Die Unterkante dieser Rundung ist teilweise angebrochen, was den Künstler nicht gestört hat, ihm sogar reizvoll erschienen ist: die Bruchfläche ist mit dem Spitz Eisen grob gepickt. Die Höhe mit Plinthe beträgt 70 cm, die größte Breite 53 cm. Als Augenhöhe misst man von der Unterkante Plinthe 57 cm, als Augenabstand von Pupille zu Pupille 6 cm (lebensgroß).

von J. Klebs, Berlin zur Verfügung gestellt. Der Verbleib ist unbekannt. – Es ist nicht anzunehmen, dass Carl Pracht (1866-1911) die Marmorausführung zum Geschenk gemacht hat. Der Gipsabguss, der sich in der Gedenkstätte in Garding befindet, könnte dann mit dem bei Marie Mommsen erwähnten Kopf identisch sein; er ist signiert, auf 1896 datiert und stammt aus dem Familienbesitz. Am 24. Februar 1970 nämlich bestätigt der damalige Probst Röhl den Empfang einer „Kiste mit dem Modellentwurf der Büste Theodor Mommsens“, die der Mommsenenkel Ernst Wolf gestiftet hat. Als Künstler nennt Röhl den ihm bekannteren Bildhauer Brütt, sicher ein Irrtum, denn im bald danach erstellten Inventar des Museum Garding ist richtig nur die Büste von ‚C. Pracht 1896‘ aufgeführt. – Als 2001 die Büste von Heinrich Splieth (1877-1929) auf dem alten Mommsendenkmal im Stadtpark, 1911 errichtet, von Unbekannten entwendet worden war, war es vor allem Dieter Staaken, der die Errichtung des neuen Denkmals in der Ortsmitte vorantrieb. Als Vorlage für den neuen Abguss in Bronze diente das Gipsmodell von C. Pracht.

²⁰ Die nunmehr professionellen Fotos, die erst eine gerechtere Einschätzung des Werkes erlauben, stammen von Dieter Johannes, langjähriger wissenschaftlicher Fotograf am Deutschen Archäologischen Institut in Kairo und Istanbul.

Die Büste steht auf einem hermenartig sich nach unten verjüngenden Holzpfeiler von 114 cm Höhe (Abb. 4), der auf der Vorderseite mit einer geschnitzten Blattstaude (Lorbeer?), seitlich mit je einem Löwenkopf aus vergoldeter Bronze geschmückt ist; die Tragringe im Löwenmaul sind so schwach, das sie bestenfalls das Umsetzen des Holzpfeilers erlauben. Die glatten Flächen des Pfeilers sind furniert. Ein industriell hergestelltes Flechtband aus Messing schmückt die Einziehung im Gesims unter der Standfläche für die Büste. Der Hermenpfeiler gehört zu der Büste wie bei anderen Porträtbüsten von Begas auch: in Marmor ausgeführt und angearbeitet, erscheint ein ebensolcher Hermenpfeiler am Bruststück des Grafen Moltke.²¹

Es ist also davon auszugehen, dass die Büste mit dem Holzsockel geliefert wurde – womit die Höhe der Aufstellung gesichert wäre: 171 cm Augenhöhe der Büste entsprechen in etwa der Augenhöhe des Betrachters. Die leichte Drehung des Kopfes nach seiner linken Seite ist durch die Plinthe festgelegt. Die fotografischen Aufnahmen sind mit diesen beiden Vorgaben gemacht.

Die Signatur befindet sich auf der Rückseite, mit der Jahreszahl 1887, in großen, einzelstehenden aber kursiven Buchstaben wie bei Begas üblich (Abb. 5): *R.Begas.1887*.

Theodor Mommsen trägt die damals übliche repräsentative Kleidung bürgerlichen Zuschnitts: den offenen Gehrock, darunter die Weste über dem Vorhemd ohne Knopfleiste, mit einer locker fallenden Schleife unter dem fortschrittlichen Klappkragen. Die unterschiedliche textile Struktur ist in der Oberflächenbearbeitung wiedergegeben. Der gröbere Stoff des Rockes ist mit parallel geführten, gröberen Meißelhieben gekennzeichnet. Über Weste, Vorhemd, Krawatte steigert sich die Feinheit der Oberflächenbehandlung bis zu den teilweise polierten Partien des Gesichtes an Kinn, Wange, Nase, Augen, wo das Lineament der Falten die impressionistische Auflösung der Oberfläche fortsetzt. Es ist auffallend, wie stark diese in das plastische Volumen eingreifen, am schärfsten im Untergesicht, wo die beiden von der Nasenwurzel zum Kinn herablaufenden Falten ein eigenes Segment einschließen, beherrscht von den dünnen, scharfen Lippen des Mundes, Mommsens ‚Spöttergesicht‘ ausmachend, wie es die allermeis-

²¹ Ehem. Nationalgalerie Berlin, 1945 zerstört (WV Nr. 91 mit Abb., von Simson 2010, 225).

ten seiner Porträts kennzeichnet. Die unfleischige, scharf hervortretende, im Profil leicht gekrümmte Nase gibt dem Gesicht das ‚Raubvogelhafte‘, wie es an Mommsen auch immer wieder festgestellt wurde. Der lange, dünne Hals ist altersmäßig gerunzelt, aber doch von zwei stark hervortretenden Sehnen bestimmt, die ohne Schlaffheit im Hemdkragen verlaufen. Die überhohe, fein gewölbte Stirn tritt aus dem darüber gelichteten Haar in schimmernder Rundung hervor, darunter haben sich zwei waagrechte Stirnfalten, leicht nach oben gezogen, eingegraben. Zwei senkrechte Falten zwischen den Brauen geben dem Blick etwas Konzentriertes. Dabei ist er aber seltsam unscharf. Iris und Pupille sind nur schwach markiert, und durch die in der Plinthe festgelegte Kopfwendung geht der Blick des Dargestellten spürbar am Betrachter vorbei. So entsteht der Eindruck eines Mannes, der mehr auf ein Höheres als das gegenwärtig vor ihm Liegende fixiert ist, mit einem leisen Anklang von Resignation. Die Brille, die der kurzsichtige Mommsen auf der Nase trug, wenn er in die Ferne blickte oder seinen Gesprächspartner fixierte, beim Lesen aber in die Stirne schob, ist weggelassen, wie es Begas immer tat: auf keinem seiner Porträts trägt der Dargestellte eine Brille. Das seitlich beinahe bis zu den Schultern herabfallende Haar – Mommsen blieb der Schillerfrisur seiner Jugend bis an sein Lebensende treu, allein dadurch in einer immer strammer geschoenen und gescheitelten Umgebung bis zur Karikatur hin auffallend – stellte in seiner unfesten Struktur ein besonderes Problem für den Bildhauer dar. Auf der rechten Seite bedeckt es in einer geschwungenen Locke teilweise das feingebildete Ohr; auf der linken hingegen hängt es, wie eben das Haar eines alten Mannes, strähnig – leblos herab. Weitere stark veristische Züge sind die hervortretenden Schläfenadern und die erschlafte Augenpartien. An anderen Stellen des mageren Gesichtes spannt die Haut über dem Knochen.

Für die Beurteilung der Qualität eines Porträts ist entscheidend, wie weit es dem Künstler gelungen ist, das Wesen des Dargestellten zu erfassen. Dabei ist festzuhalten, wie wandlungsfähig Mommsen seiner Erscheinung nach war.²² Ein Blick auf die Fotoserie (Abb. 6a-d), die der Maler Lenbach 1897 zur Unterstützung seiner Arbeit am Mommsenporträt heimlich aufgenommen hat, zeigt, dass bei Mommsen tiefste Melancholie in

²² Rebenich 2002, 216f.: „Unberechenbar, voller Widersprüche, ja dämonisch erschien er seinen nächsten Kollegen“.

boshafte Schalkhaftigkeit, kollegiale Sachlichkeit zum arrogant-imperialen Herrschaftsgestus umschlagen konnte. Die verschiedenen Fassungen des Porträts bei Lenbach machen deutlich, wie schwer es ihm geworden ist, alle diese Wesensmerkmale in einem einzigen Bild zu vereinigen.

Es wäre falsch, die Begasbüste als ein schnell erledigtes Auftragswerk abzutun. Schon die Wahrscheinlichkeit, dass sie zu den ‚freien‘ Arbeiten zählte, die der Künstler – bei allem außerdem möglichen Geschäftsinteresse – ohne Auftrag aus eigenem Antrieb geschaffen hat, weil das Sujet ihm zusagte, ihn vielleicht sogar faszinierte, spricht dagegen. Auch der dafür eingesetzte Zeitaufwand und das Aufsehen, welches die Arbeit daran schon vor der Fertigstellung beim einschlägig interessierten Publikum erregte, waren nicht gering. Bereits 3 Monate vor Mommsens Geburtstag wird in den Berliner ‚Personal- und Ateliernachrichten‘ mitgeteilt,²³ dass Begas an der Büste des „Professors Dr. Mommsen ... arbeitet“, gleichzeitig mit der Büste des „Prinzen Wilhelm“ (des späteren Kaisers) und des „Reichskanzlers“ (Bismarcks). An gleicher Stelle, aber zum Termin des Geburtstages,²⁴ erfahren wir, dass „Theodor Mommsen ... am 30. November als Ehrengeschenk zu seinem 80. Geburtstag seine von Reinhold Begas geschaffene Büste überreicht werden [wird]“. Nicht zuletzt führte der über einen längeren Zeitraum sich hinziehende Fertigungsprozess zu einer näheren persönlichen Begegnung des Künstlers mit seinem Modell.

Wenn auch Begas viel an Arbeit den gut geschulten Mitarbeitern seiner großen Werkstatt überließ – einen hohen Anteil an eigenhändiger Arbeit behielt er sich stets vor. Am kreativsten war die Arbeit an den zeichnerischen Entwürfen (bei Begas von geringerer Bedeutung), vor allem am Tonmodell, für die der Darzustellende selbst mehr oder weniger lange zu ‚sitzen‘ hatte. Erst nach der Fertigstellung des Tonmodells traten die ständig überwachten Mitarbeiter in den Fertigungsprozess ein, aus dem die Marmorplastik hervorging. Sie stellten nach dem Tonmodell eine Abformung in Gips her, welche im Punktierverfahren auf den Marmorblock übertragen wurde. Dabei legte Begas den allergrößten Wert darauf, dass noch eine Bosse stehen blieb, an welche er dann selbst letzte Hand anlegte.

²³ In: Die Kunst für alle 2 (1886-1887) 350 (Heft 22, 15.8.1887).

²⁴ In: Die Kunst für alle 3 (1887-1888) 95 (Heft 6, 15.12.1887).

Bei diesem in der Fachterminologie ‚ultima pelle‘ genannten Arbeitsgang²⁵ war es dem Künstler möglich, abgesehen von der abschließenden Gestaltung der Oberfläche, auch noch Änderungen und Verbesserungen an den Porträtzügen selbst vorzunehmen. 7 Tage vor dem 30. November bat Begas Mommsen noch einmal in sein Atelier, wenn ihm auch eine Viertelstunde für diese letzte Sitzung genüge.²⁶

Eine Fotografie vom Zusammentreffen des Künstlers mit seinem Modell (Abb. 7) hat sich erhalten.²⁷ Mommsen trägt den legendären Radmantel mit den weiten Taschen, in denen er seine umfangreichen Büchert Transporte bewerkstelligte,²⁸ und hat in einem Rattanstuhl Platz genommen. Er ist wie meistens barhäuptig. Die Brille ist, obwohl er nicht liest, in die Stirn zurückgeschoben. Die Hände hat er im Schoß gefaltet, bewegt sie aber gerade im Gespräch (auf der Fotografie unscharf). Begas hat ebenfalls in einem Rattanstuhl Platz genommen, der aber eine pompösere, sesselartige Ausführung hat. Im Unterschied zu Mommsen ist er ohne Mantel, seine mächtige Gestalt steckt in einem modisch knapp sitzenden Anzug aus Kordstoff. Im Gegensatz zu dem feingeschnittenen, bartlosen Gelehrten gesicht Mommsens sind die imposanten Gesichtszüge von Begas von einem gewaltigen Vollbart gerahmt. Er trägt wie gewohnt einen Hut, in diesem Fall eher mützenartig mit schmaler, hinten hochgeklappter Krempe. In den Fingern der Rechten hält er eine schon weit heruntergerauchte Zigarre, die bei Begas nie fehlen darf.

Während Mommsen mit leicht verlegener Reserviertheit im Gespräch zurückzuweichen scheint, beugt sich der impulsivere Künstler zu seinem Gesprächspartner hinüber, mit dem Rücken sich von der Sessellehne entfernend. In der Linken hält er ein weißes Blatt Papier, um dessen Inhalt

²⁵ Die Berliner Arbeiter in Begas' Atelier nannten diesen Arbeitsgang „die Pelle machen“ (Badde 2010, 166).

²⁶ Dies belegen 2 Rohrpostkarten von Frau Margarete Begas („Gre“) vom 23.11.1887, in denen sie im Auftrag ihres Mannes, der gerade verreist ist, um einen Termin in den nächsten Tagen bittet (Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Theodor Mommsen).

²⁷ Nähere Angaben fehlen, auf der Rückseite nur die später hinzugesetzte Aufschrift „um 1887“.

²⁸ Mommsen 1936, 51.

sich offenbar die Unterhaltung dreht.²⁹ Beide Stühle stehen auf einer erdigen Fläche. Das Gespräch findet also im Freien statt – im Garten an Mommsens Haus in der Marchstraße. Auch die berühmte letzte Fotografie Mommsens 1903³⁰ zeigt ihn lesend in seinem Garten, in einem Korbstuhl, der mit dem von 1887 identisch ist.³¹

Das Foto ist leicht gestellt. Die Sitzenden sind für die Aufnahme so zusammengerückt, dass Begas sein rechtes Bein in unbequemer Haltung zur Seite stellen muss, um von seinem Gegenüber frei zu kommen. Mommsen hat seine Brille sicher auch deshalb in die Stirn gerückt, weil er weiß, dass er fotografiert wird. Die Gesprächshaltung der beiden Herren erscheint von gegenseitiger Wertschätzung getragen, ein moderner Betrachter sieht sogar ein „freundschaftliches Gegenüber“.³²

Dieser Besuch von Begas im Hause Mommsen – zum Porträtsitzen musste, wie oben dargelegt, Mommsen in das Begas'sche Atelier kommen – kann nur am Geburtstag selbst stattgefunden haben, als Begas das fertige Bildwerk überbrachte. Für den 30. November spricht auch, dass Mommsen, der kalten Jahreszeit entsprechend, seinen Mantel trägt. Ein herbeigeholter Fotograf hat das Zusammentreffen der beiden berühmten Männer festgehalten. Das Bild ging wohl durch die Presse.³³

Es war nicht das erste Mal, dass Begas und Theodor Mommsen sich beim Porträtieren begegnet sind. Seit 1971 befindet sich im Besitz meiner Frau ein Reliefmedaillon aus Bronze (Abb. 8),³⁴ mit dem Bild des

²⁹ Der Rand des Papiers ist auf allen Seiten unregelmäßig beschnitten. Es könnte sich der Kontur nach um eine freizügig wiedergegebene Karte von Nordschleswig handeln (Rückseite nach oben), von Begas mitgebracht, um mit Mommsen über seine frühere Heimat ins Gespräch zu kommen. Aktuell war damals die Diskussion um Maßnahmen zur Stärkung des Deutschtums in diesem mehrheitlich dänisch sprechenden Gebiet: 1888 wurde das Deutsche als Unterrichtssprache in den Schulen mit großem Widerstand der Dänen eingeführt. Wie Theodor Mommsen dazu stand, ist mir nicht bekannt. Nach dem Wiener Frieden 1865 aber hatte er sich für die Annexion statt Konföderation der neuen Gebietsteile erklärt (Wickert 1980, 59f. [An Henzen o.D.]).

³⁰ Wickert 1980, 54 Abb. 5.

³¹ Einer dieser Stühle befindet sich noch im Familienbesitz.

³² Berger 2010, 135.

³³ Noch 1931 erschien in der Beilage *Zeitbilder* in der Vossischen Zeitung (Bd. 45) das Bild von der Begegnung Begas/Mommsen.

³⁴ Ein Hochzeitsgeschenk von Herbert Cahn, Basel.

60jährigen. Das Medaillon mit einem Durchmesser von 13,5 cm ist im galvanoplastischen Verfahren hergestellt. Die am Rand umlaufende Legende nennt Namen und Anlass, zu dem die Medaille von den Schülern Mommsens³⁵ gestiftet wurde: THEODOR MOMMSEN – ANNO – AETATIS – LX – D – XXX – NOV – MDCCCLXXVII. In Ätztinte hat Begas in den für seine Signaturen typischen Kursiven seine Urheberschaft bezeugt: „von R. Begas“. Das macht dieses Exemplar gegenüber weiteren Ausformungen wertvoll, bei denen die Signatur fehlt. Eine davon befindet sich im Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin,³⁶ eine andere, deren Verbleib mir unbekannt ist, befand sich 1973 im Besitz von Heinrich Jonas, eines inzwischen verstorbenen Sohnes³⁷ des Mommsenschülers Fritz Jonas (1845-1920). In der Nationalgalerie wird ein Gipsabguß und eine Negativform, aus der die Galvanos in größerer Zahl ausgeformt werden konnten, aufbewahrt.³⁸ Ob auf der Rückseite der Festgabe des Christianeums in Altona zum 150. Geburtstag Theodor Mommsens³⁹ ein weiteres Exemplar der Medaille abgebildet ist oder nur eine Abbildung der Medaille in Berlin oder der von Jonas, kann nicht entschieden werden, da weitere Angaben fehlen. Auch zur Herstellung des Medaillons 10 Jahre zuvor hatte Begas Mommsen schon mehrfach zu einer Sitzung im Atelier gebeten,⁴⁰ man war sich also seitdem gut bekannt.

Auf dem Medaillon von 1877 ist Mommsen nicht nur 10 Jahre jünger. Unverkennbar ist auch die Absicht des Künstlers, diesen zur Feier seines bisher vorliegenden Werkes zu heroisieren. Er erscheint im Profil wie die Kaiserporträts auf römischen Münzen. Der kühne Blick, das feste Kinn und ein entschlossener Mund zeugen von entschiedenem Vorwärtsschrei-

³⁵ Jonas 1917, 33: die Schüler Mommsens stifteten zu dessen 60. Geburtstag eine von Reinhold Begas entworfene Medaille.

³⁶ IKMK 18218847 WV Nr. 83b S. 222 mit Abb.: „seit 1878 unter Reinhold Begas' Namen im Münzkabinett verzeichnet.“

³⁷ Jonas 1973, 308 mit Abb.

³⁸ WV Nr. 83a (nur das Gipsmodell); Fremdbesitz Nationalgalerie Berlin 2008 Nr. 402 (Gipsmodell) und 403 (Negativabformung), beide wie beim Galvano mit umlaufender Legende (anders von Simson 2010 zu WV Nr. 83b).

³⁹ Christianeum. Mitteilungsblatt des Vereins der Freunde des Christianeums in Verbindung mit der Vereinigung ehemaliger Christianeer 24.1 (1968).

⁴⁰ In einem Brief vom 6.9.1887 bittet er um „die große Gefälligkeit ..., (ihm) noch einmal zu dem angefangenen Relief zu sitzen, ... ihm am Samstagabend ein paar Minuten zu gönnen.“ (Nachlass Mommsen, Staatsbibliothek Berlin).

ten zu neuen Beginnen. Das kalligraphisch gelockte Haar umgibt das Haupt wie eine Gloriole. Man vergleiche damit die so markant erscheinenden, in Wirklichkeit aber unscharf brüchigen Linien des späteren Porträts. Der Ausdruck kühner Entschlossenheit ist einer kritischen Weltabgewandtheit gewichen, in die sich Resignation mischt. Die unbedingte Redlichkeit, die dabei aus allen Gesichtszügen spricht, erzeugt in uns eine Anteilnahme, die uns nach den Gründen dieser Resignation fragen lässt.

Als Zeitgenosse war Begas mit den Fehlschlägen in Mommsens Leben seit seinem 60. Geburtstag wohlvertraut. Nach den schweren Stimmenverlusten der Nationalliberalen bei der Reichstagswahl 1878, mehr noch bei den Preußischen Landtagswahlen 1879, befand sich seine Partei in einem ständigen Niedergang. 1881 noch einmal im Reichstag, kämpfte Mommsen vergeblich gegen Bismarcks Allmacht, zog sich dafür sogar eine Beleidigungsklage zu, aus der er nur mit einiger Anstrengung sich herausreden konnte.⁴¹ Jetzt war der Verfasser der ‚Römischen Geschichte‘ vor allem als Bismarckgegner bekannt, der unterlegen war. Hinzu kam, dass zur Römischen Geschichte der 4. Band immer noch nicht erschienen war, wohl auch nicht mehr erscheinen würde, nicht zuletzt deshalb, weil der katastrophale Brand in seinem Arbeitszimmer von 1881 alle Vorarbeiten vernichtet hatte. Begas, ein überzeugter Anhänger Bismarcks, an dessen Porträt er gleichzeitig arbeitete,⁴² stand dem in konservativen Kreisen verbreiteten Topos, nachdem man Mommsen zwar wissenschaftliche Meisterschaft zubilligte, die politische Einsicht in die Realitäten hingegen absprach,⁴³ gewiss nicht ferne, und so hat er ihn gesehen.

⁴¹ Im Nachlass meines gerade verstorbenen Veters Hans M. (1930-2015) fand sich ein Autograph von Th. M., in dem seine damalige Stimmung zum Ausdruck kommt: „Was Apoll nicht machen konnte, / Leisteten die holden Musen. / Futsch ist der Ekklesiazonte. / Tretet auf, Ekklesiazusen! – Reichstag 13. Jan. 1882“ - In der Komödie *Die Ekklesiazusen* des Aristophanes wird die korrupte Männervolksversammlung durch die der Frauen ersetzt.

⁴² In der Zeit, als das Mommsenporträt entstand, arbeitete Begas auch am Porträt Bismarcks (s.o.). Zahlreiche Abformungen wurden 1886 und danach im ganzen Reich vertrieben, die kolossale Bronzebüste fand 1890 im Zeughaus Aufstellung.

⁴³ Rebenich 2002, 190. – Noch schärfer urteilt Graf Kessler bei einer ersten Begegnung am 24. September 1897: „Auf der Straße vorm Museum Mommsen getroffen. Es hat etwas niedrig Komisches, fast Burleskes, daß das Weltgericht über einen Cäsar oder Bismarck in letzter Instanz von solch einem verhutzelten, wackelbeinigen Männchen abgehalten wird ... Homunculus als Judex am Dies irae, dies

Eben jene Hochachtung vor Mommsens wissenschaftlicher Leistung zeigt das Porträt von Begas, darüber hinaus aber Mitgefühl für den Mann, der „immer ein Bürger (hatte sein wollen)“, sich dazu aber immer weniger in der Lage befand in einem Gemeinwesen, welches, wie sein scharfer Blick erkannte, sich auf einem falschen Wege befand. Diesen Appell an unsere Anteilnahme, der von der Begas'schen Büste unverkennbar ausgeht, hat Mommsen wohl gespürt, aber als Demütigung empfunden und die Büste als vorweggenommene ‚Unterweltsbuße‘ abgelehnt.

Dabei ist erstaunlich, dass sich Mommsen überhaupt von Begas porträtieren ließ, von dem er eigentlich wissen musste, dass er als Vertreter der ‚Staatskunst‘ im Dienste nationaler Verherrlichung stand, wenn er einzelne Große als Vertreter der nationalen Größe abbildete.

Die berühmte Halbfigur in Marmor von Menzel,⁴⁴ 1876 in der Berliner Akademieausstellung präsentiert, wurde noch im selben Jahr zu dem exorbitanten Preis von 12 000 Mark von der Nationalgalerie erworben, nachdem der Direktor dem Kultusminister den Ankauf für die ‚Bildnissammlung Großer Deutscher des 19. Jahrhunderts‘ nahegelegt hatte.⁴⁵ Die Büste des Grafen von Moltke wurde 1879 vom Direktor der Berliner Nationalgalerie gleich für diese Sammlung berühmter Deutscher in Auftrag gegeben.⁴⁶

Genau dorthin wollte Mommsen aber nicht. Zwölf Jahre später hat er in der Testamentsklausel vom 2.9.1899 (‚Politisches Testament‘) festgehalten, dass er „aus innerer Entzweiung mit dem Volk, dem (er) angehöre ... mit (seiner) Persönlichkeit, soweit (ihm) das irgend möglich war, nicht vor das deutsche Publikum (getreten sei), vor dem (ihm) die Achtung fehl(e)“ und dass er wünsche, „dass auch nach (seinem) Tode dasselbe mit (seiner) Individualität sich nichts zu schaffen mache“. Eine Äußerung gleichen Sinnes findet sich schon in einem Brief aus Rom an seine Frau vom 21.5.1885, ausgelöst durch einen aktuellen Vorfall, der ein „Zetergeschrei“ in Deutschland gegen ihn ausgelöst hatte:⁴⁷ „Das sage ich dir jetzt, u. du wirst

illa.“ Es ist aber nicht ohne Rührung mitzuverfolgen, wie im Laufe der Tagebucheintragungen der nächsten 5 Jahre dieses anfängliche Urteil Kesslers sich immer mehr zu Hochachtung, ja freundschaftlicher Zuneigung wandelt.

⁴⁴ WV Nr. 76b.

⁴⁵ von Simson 2010, 217 zu WV Nr. 76b.

⁴⁶ WV Nr. 90.

⁴⁷ In der Vatikanischen Bibliothek war Mommsen beim Eintreten des Papstes sitzen geblieben, während alle anderen Anwesenden sich erhoben. Der Brief befin-

mir gehorchen, auch wenn ich nicht mehr bin: auf meinem Grabe soll weder ein Bild noch ein Wort, nicht einmal mein Name stehen, denn ich will von dieser Nation ohne Rückgrat persönlich sobald wie möglich vergessen sein u. betrachte es nicht als eine Ehre, in ihrem Gedächtnis zu bleiben.”

Das Politische Testament war allein den Mommsensöhnen Karl und Ernst und dem Schwiegersohn Wilamowitz bekannt. Nach deren Tod wussten nur Ernsts Söhne Konrad und Theodor davon. Konrad hat es im Januar 1948 veröffentlicht, zur Beförderung der politischen Umerziehung der Deutschen, wie er meinte.⁴⁸ Die Familie war mehrheitlich empört, hatte sich aber auch nach Mommsen Tod an die Festlegungen, wie er sie im Brief 1885 formuliert und gewiss auch sonst immer wieder vorgetragen hatte, wortwörtlich gehalten, wovon man sich durch einen Besuch der Grabstätte auf dem Dreifaltigkeitskirchhof in Kreuzberg überzeugen kann.⁴⁹ Es ist gut denkbar, dass Mommsen sich der Gefahr der nationalen Vereinnahmung durch das Begasporträt nicht sogleich bewusst gewesen ist. Umso schärfer wird seine Ablehnung gewesen sein, als er die eigentliche Bestimmung des Werkes erkannte.

Begas hatte, obwohl er seine konservative Haltung stets betonte und eine heftige Abwehrhaltung gegenüber den Sezessionisten einnahm, von der modernen Entwicklung der Kunst zunehmend mehr in sein Werk aufgenommen als ihm vielleicht selbst bewusst war. Schon sein erster Biograph A.G. Meyer 1897 hat, auch in Bezug auf das Mommsenporträt, festgestellt, dass der Bildhauer Begas und der Maler Lenbach, trotz aller Unterschiede, in einem Punkte sich innerhalb ihrer Künste einig seien, „in dem spezifisch malerischen Zug. Wie Lenbach aus Farbenflecken ohne scharfe Konturen vor dem magisch leuchtenden Hintergrund seine Gestalten künstlerisch beseelt, so ‚tockiert‘ gleichsam Begas den Marmor mit dem Meißel wie mit einem steinharten Pinsel, seiner Oberfläche tausendfältiges Lichtspiel entlockend. Auf dieses malerische Ausdrucksmittel kommt es ihm vor allem an, nicht auf die scharfe, charakteristische Linie. Das bezeugt

det sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Briefwechsel Theodor/Marie Mommsen).

⁴⁸ In: Die Wandlung 3.1 (1948) 69f.

⁴⁹ Nur der Name „Mommsen“ zierte den Stein. Dass eine Bronzefassung der Büste für Mommsens Grab bestimmt gewesen wäre (von Simson 2010, 243 zu WV Nr. 117), ist auszuschließen.

gen auch seine Büsten des Staatssekretärs von Stephan und Mommsens.“⁵⁰ Hat auch die hier beschriebene ‚Modernität‘, durch die sich die Büste von dem 10 Jahre früheren, in einem noch mehr klassizistischen Stil ausgeführten Medaillon deutlich unterscheidet, Mommsens negatives Urteil mitbestimmt?

Der neuen künstlerischen Sehweise gegenüber war der alte Mommsen, obwohl er doch einer anderen Zeit entstammte, erstaunlich aufgeschlossen. Wie er einmal in einem anderen Gespräch mit dem Grafen Kessler bemerkte, gefiel ihm das konventionell gemalte Bild von Knaus überhaupt nicht, der sei kein „Porträtmaler“, umso mehr schätzte er den Impressionismus von Lenbach.⁵¹ In seinem Todesjahr trat er sogar noch, von Liebermann dazu aufgefordert, dem Komitee zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes bei.⁵²

Den bei Begas im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer stärker hervortretenden Verismus wird er allerdings weniger akzeptiert haben, wie andere Zeitgenossen auch nicht.⁵³

Auch eine falsche Aufstellung, bei der die Büste statt in der streng einzuhaltenden Vorderansicht mehr seitlich gesehen wird - in dieser Ansicht macht der Porträtierte sogar einen beinahe jämmerlichen Eindruck - mag Mommsens und Graf Kesslers Urteil beeinflusst haben. Auch hier hat A.G. Meyer 1897 schon das Richtige gesehen, in Bezug auf eine Freiskulptur von 1887, umso mehr übertragbar auf die Porträtbüste, wo der Blickpunkt durch die Plinthe festgelegt ist: „Nicht für jeden Standpunkt schließen sich die Formen und Linien ... harmonisch zusammen Wenn man (die Skulptur) umschreitet, fehlt es selbst an unschönen Ansichten nicht.“ Deshalb stellt sich Meyer eine Begas-Skulptur am besten in „einer flachen Wandnische“ aufgestellt vor, um die „minder befriedigenden Ansichten dem Beschauer ... zu entziehen“ – auch dieses ein „malerischer Zug“ in den Begas’schen Bildwerken, der „an die Grenze des plastisch Zulässigen (führt).“⁵⁴ An dieser Wandnische fehlte es in Mommsens „Salon“ gewiss.⁵⁵

⁵⁰ Meyer 1897, 82 Anm. 10.

⁵¹ Graf Kessler 30.4.1900.

⁵² Graf Kessler 17.1.-23.2.1904.

⁵³ Maaz 2010.

⁵⁴ Meyer 1897, 71 Anm. 10.

⁵⁵ Graf Kessler bei seinem Besuch am 5.5.1900: die verunglückte Büste dort „in einer Ecke“; Whitman 1912, 185 „in a corner of the room“ (s. Anm. 14).

Trotzdem war für Mommsens Ablehnung wohl vor allem die inhaltliche Aussage des Porträts entscheidend: hier hatte der Künstler eine persönliche Begegnung mit dem Dargestellten hergestellt, was dieser auf Repräsentation bedachten Zeit weniger entsprach. Helmuth Graf Moltke hat auf die Frage, wie ihm denn seine Büste von Begas in der Berliner Nationalgalerie gefalle, zur Antwort gegeben: „Er hat mich erschreckend ähnlich gemacht“,⁵⁶ und zeigte sich im übrigen „bitter enttäuscht“.⁵⁷

Mommsen war der Gedanke in einer so offenlegenden Weise in der Nationalgalerie eines von ihm verachteten Volkes ausgestellt zu sein, ganz unerträglich und bereitete ihm Höllenpein. So behielt er das Bild in seinem Hause unter Verschluss.

Eines hat Begas übersehen oder nicht sehen wollen. Bis zum Ende seines Lebens, und im Alter ganz besonders, ging von Theodor Mommsen eine gebieterische Kraft aus, die an das Dämonische⁵⁸ grenzte. Zeugnis dafür ist, was ein Schüler Mommsens einmal erlebt hat, als bei einer akademischen Feier die Studenten aus einem nicht mehr erkennbaren Grunde den versammelten Professoren den Ausgang versperrten:

Da tauchte eine kleine Gestalt auf, gebückt, mit gesenktem Haupt. Nur ein Busch langer weißer Haare war sichtbar. Der dunkle Talar hing von engen Schultern herab. Langsam schritt der alte Mann auf die Studenten zu. Aber dann, ganz plötzlich, warf er sein Haupt zurück. Unter der gewaltigen Stirn erschien eine geschwungene Nase, und durchdringende Augen blitzten auf. Nie werde ich den Ausdruck dieser Augen vergessen – die Augen eines Adlers. Es war Theodor Mommsen.

Er sprach kein Wort, aber sein Eindruck war ungeheuer. Die Studenten wichen auf der Stelle, ergriffen von ehrfürchtiger Scheu. Ein Durchgang wurde gebildet, und langsam schritt der Achtzigjährige aus der Aula heraus. Aber hinter ihm schloß sich die Menge sofort wieder zusammen, wie die Wogen des Roten Meeres hinter den Juden. Die erlesene Versammlung auf dem Podium musste

⁵⁶ Kessel 1940; Maaz 2010, 123.

⁵⁷ von Werner 1913, 333.

⁵⁸ Rebenich 2002, 216f.

warten, bis der letzte Student den Gang verlassen hatte. Es gab keinen anderen, der die magische Gewalt dieses Genius besaß.⁵⁹

Verglichen mit diesem Bild, welches Theodor Mommsen in der Öffentlichkeit bot und bei dem jugendlichen Bewunderer hinterließ, wirkt das Porträt von Begas in eine Privatheit zurückgenommen, die schon in der Begegnung der beiden Männer auf dem Pressefoto (Abb. 7) sichtbar ist. Nicht herrisch, eher liebenswürdig, bestimmt aber nicht bestimmend, Geistesschärfe in den Augen aber ohne einschüchternde Fixierung des Gegenüber, sogar mit einem Anflug von Verlegenheit in der Situation des sich Präsentierenmüssens – so hat der Künstler sein Objekt wahrgenommen und mit einer nicht verborgenen Sympathie dargestellt.

Von seiner grundsätzlichen Abneigung gegen die nationale Zurschau-
stellung abgesehen, hat Theodor Mommsen offenbar die gleiche Sympathie für die Person des Künstlers aus dieser Begegnung davongetragen. Er lädt Begas einen Monat später zu einem Fest bei sich ein. Begas muss zwar krankheitshalber absagen,⁶⁰ aber noch 1902 bittet er Theodor Mommsen um den Freundschaftsdienst, die Stimmabgabe für den Kandidaten einer Ordensverleihung zu übernehmen.⁶¹ Dass das Porträt nicht nur von Mommsen, sondern auch von den Besuchern in seinem Hause abgelehnt wurde, erklärt sich einmal aus der falschen Aufstellung der Büste, zum anderen daraus, dass diese dem Dargestellten zu persönlich, den Zeitgenossen zu wenig repräsentativ war. Auch das Porträt Moltkes in der Nationalgalerie, beim Publikum das Bedürfnis nach ehrfürchtiger Bewunderung zu wenig befriedigend, wurde bald in die „Dependance ... abgeschoben.“⁶²

Uns Heutigen erscheint dieses Porträt als das beste, das wir von Th. M. haben. Daneben wirken Werke wie die Pracht'sche Büste (Abb. 1) flach und bis zur Verwechselbarkeit konventionell.⁶³

⁵⁹ Eberhard F. Bruck als Student über das Ende einer akademischen Feier am 13.1.1900 in der Universität Berlin, bei der mehrere hundert Studenten, die keinen Sitz gefunden hatten, den Mittelgang blockierten (Wickert 1980, 233).

⁶⁰ R. Begas an Th. Mommsen 20. Dez. 1887, Staatsbibliothek Berlin.

⁶¹ R. Begas an Th. Mommsen 24. Nov. 1902.

⁶² Berger 2010, 123.

⁶³ Kaum zu unterscheiden von der Porträtbüste von Hartzler 1905 im Archiv der Humboldtuniversität, heute im Universitätsarchiv Berlin, Eichborndamm 113.

Von der Porträtkunst, für die Begas besonders hoch geschätzt wurde, ist vieles zerstört, verschollen oder nur im Abguss erhalten. Die neugefundene Büste steht, was plastische Qualität und Ausdruck betrifft, gleichberechtigt neben der Marmorbüste des Ministers Heinrich von Stephan in Frankfurt⁶⁴ und wird nur noch von der des Malers Adolf Menzel in der Nationalgalerie Berlin übertroffen.⁶⁵ Es bleibt zu hoffen, dass der Plan, diese Meisterwerke in einer Sonderausstellung zusammenzuführen, sich einmal realisieren lässt.

peter.mommsen@gmx.de

⁶⁴ von Simson 2010 WV 144, 256-258.

⁶⁵ von Simson 2010 WV 76b; Berger 2010, 132ff.

Bibliographie

- Badde, A., Beobachtungen an der Marmorhaut, in: Sünderhauf 2010, 159-167.
- Begas, R. et al., Gedächtnisausstellung Reinhold Begas, Ludwig Knaus, Woldemar Friedrich, Emil Hundrieser, Viktor Paul Mohn, Gustav Eilers, Königliche Akademie der Künste [Berlin], November/Dezember 1911, München/Berlin 1911.
- Berger, U., Begas' Porträtplastiken – Zwischen Naturalismus und Neubarock, in: Sünderhauf 2010, 129-137.
- Fontane, Th., Frau Jenny Treibel oder „Wo sich Herz zum Herzen find't“, Berlin 1893.
- Gerlach, H., Werkverzeichnis Reinhold Begas, unveröffentlichtes Manuskript einer nicht abgeschlossenen Dissertation, Hamburg 1985.
- Jonas, F., Erinnerungen an Theodor Mommsen zu seinem hundertjährigen Geburtstag, Berlin 1917.
- Jonas, H., Ist die richtige Vorlage für die Mommsen-Silhouette gefunden?, in: Die Heimat 80 (1973), Kleine Mitteilungen, 292-293 Abb. 1.
- Kamzelak, R.S./Ott, U. (edd.), Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880-1937, 9 Bde., Stuttgart 2004-2010.
- Kessel, E. (ed.), Moltke. Gespräche, Hamburg 1940.
- Maaz, B., Stimmen, Stimmungen, Verstimmungen – Reinhold Begas in der zeitgenössischen Kunstkritik, in: Sünderhauf 2010, 121-127.
- Meyer, A.G., Reinhold Begas. Künstler-Monographien hg. von Hans Knackfuß, Bd. 20, Bielefeld/Leipzig 1897.
- Mommsen, A., Theodor Mommsen im Kreise der Seinen: Erinnerungen seiner Tochter, München 1936 [= Mein Vater. Erinnerungen an Theodor Mommsen, München 1992].
- Ottomeyer, H., Vorwort, in: Sünderhauf 2010, 8-9.
- Rebenich, S., Theodor Mommsen. Eine Biographie, München 2002.
- von Simson, J., Vorbemerkung – Verzeichnis der bildhauerischen Arbeiten, in: Sünderhauf 2010, 180-286.
- Spring, A./Elchinger K. et al. (edd.), Reinhold Begas. Gesamter künstlerischer Nachlass. Gemälde-Nachlass, Berliner Kunstauktionshaus Gebr. Heilbronn, 1912.
- Sünderhauf, E.S. (ed.), Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831-1911), Dresden 2010.
- Werner, A. von, Erlebnisse und Eindrücke 1870-1880, Berlin 1913.
- Whitman, S., German Memories, New York/London 1912.
- Wickert L., Theodor Mommsen. Eine Biographie, Bd. 4, Frankfurt am Main 1980.

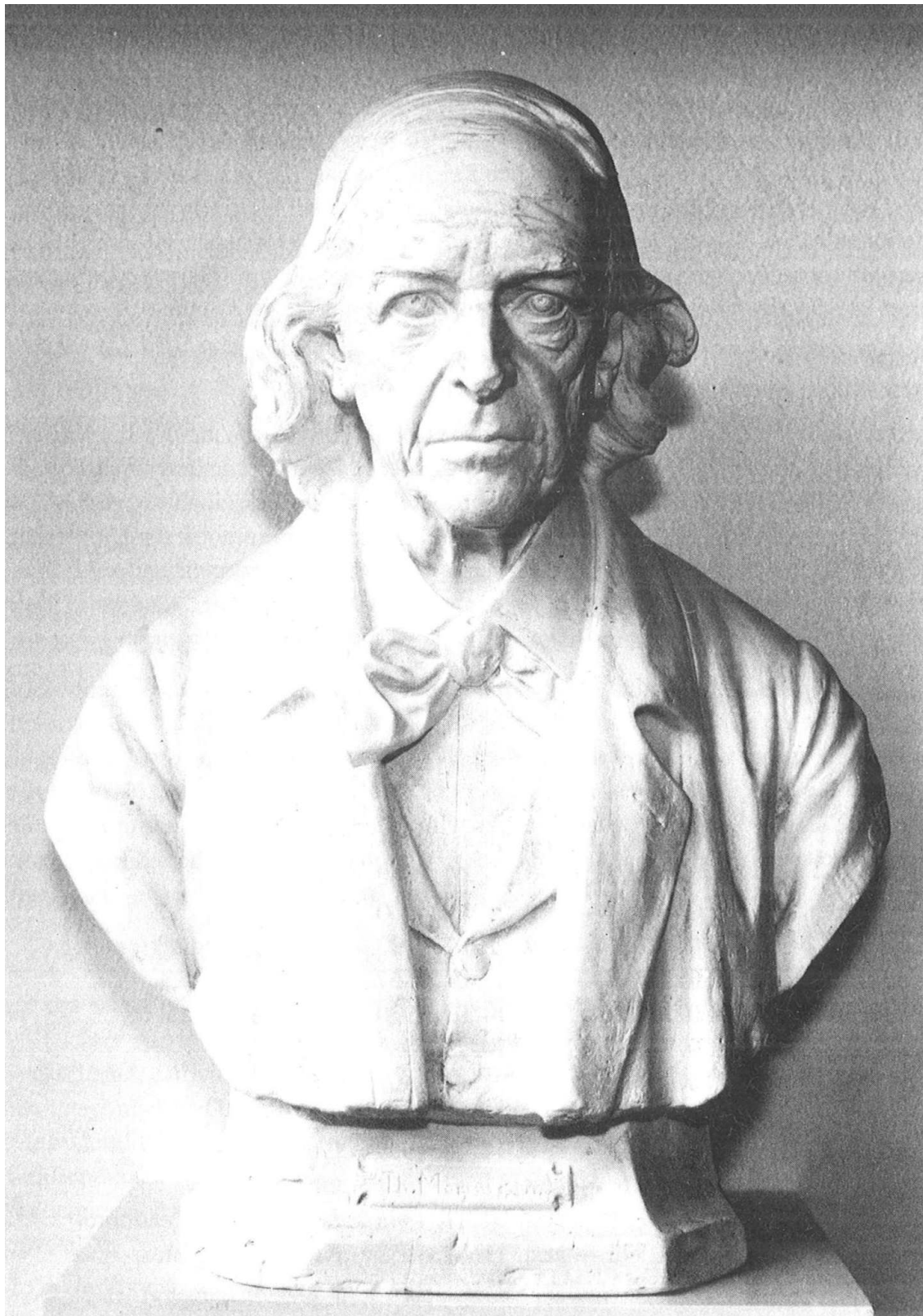


Abb. 1 – Büste von Carl Pracht, Gipsabguss. Signiert „C. Pracht 1896“. Theodor-Mommsen-Gedenkstätte Garding. Durch die Initiative von D. Staaken in Bronze abgegossen, zum Ersatz für die 2000 verschwundene Büste auf dem Platz vor der Gedenkstätte aufgestellt. Foto Gedenkstätte Garding.

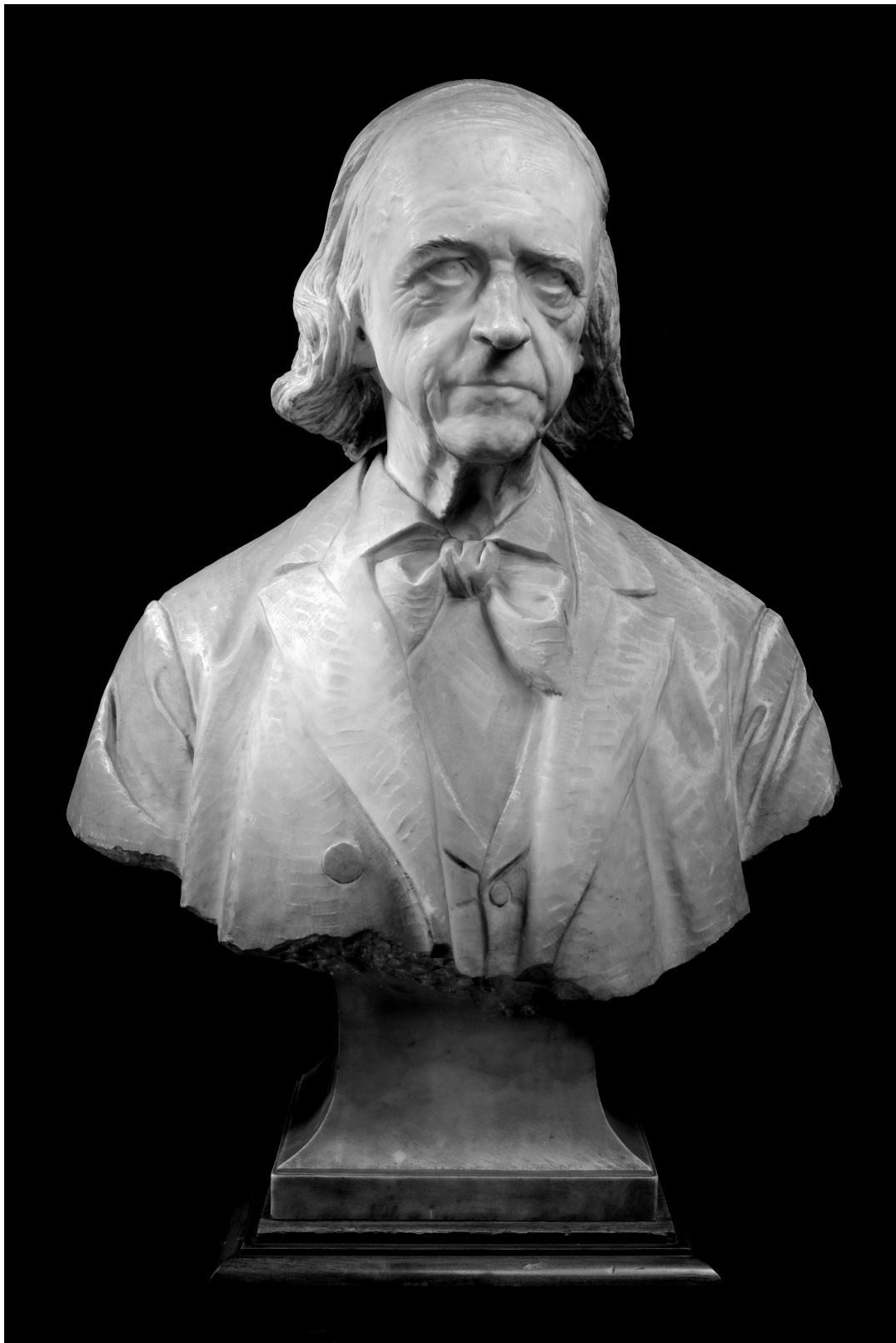


Abb. 2

Abb. 2-3 – Theodor Mommsen. Büste von Reinhold Begas, Vorder-/Seitenansicht. Marmor. 1887. Privatbesitz Remigius Mommsen, Genf. Alle Aufnahmen 2-5: Foto Dieter Johannes.

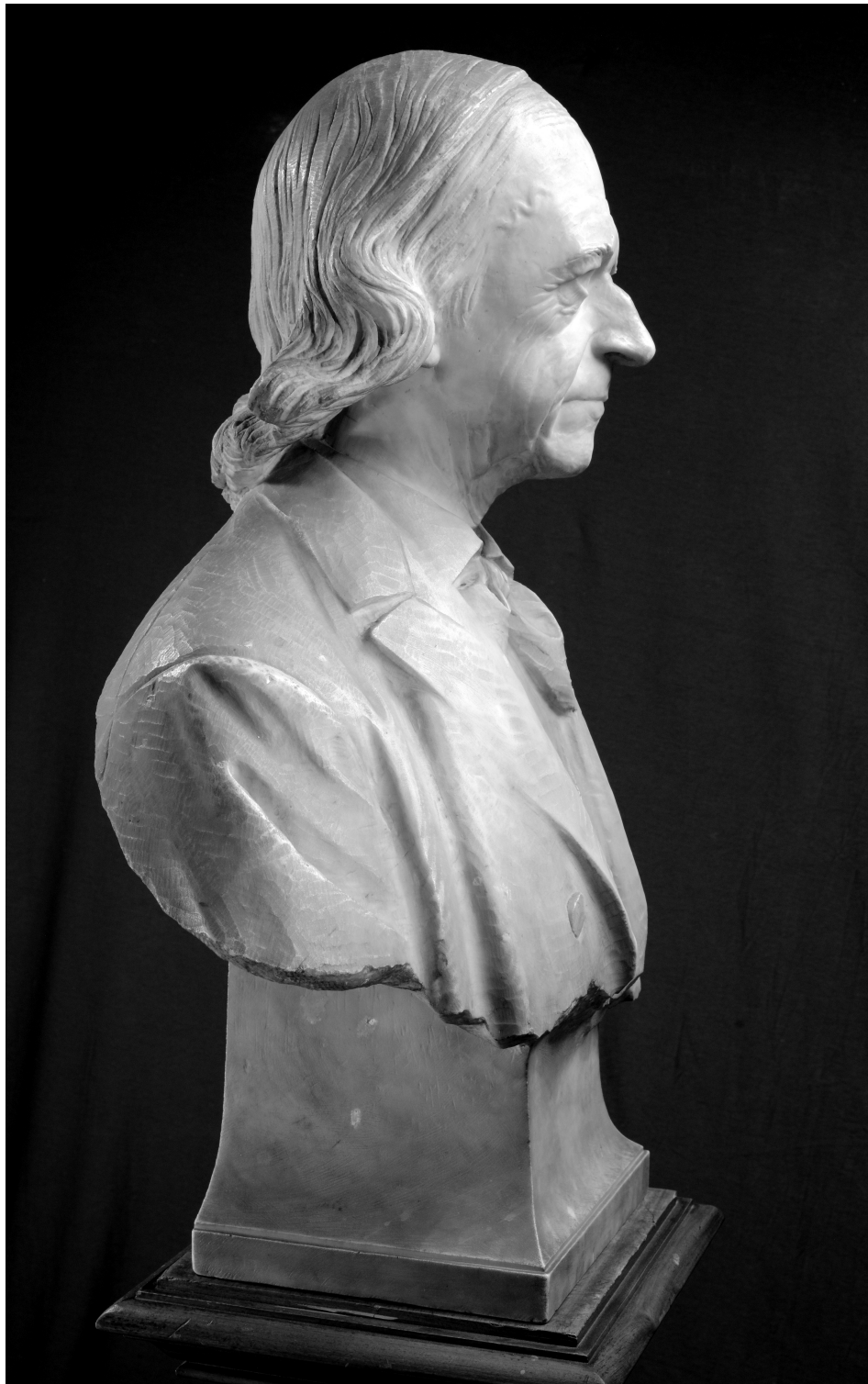


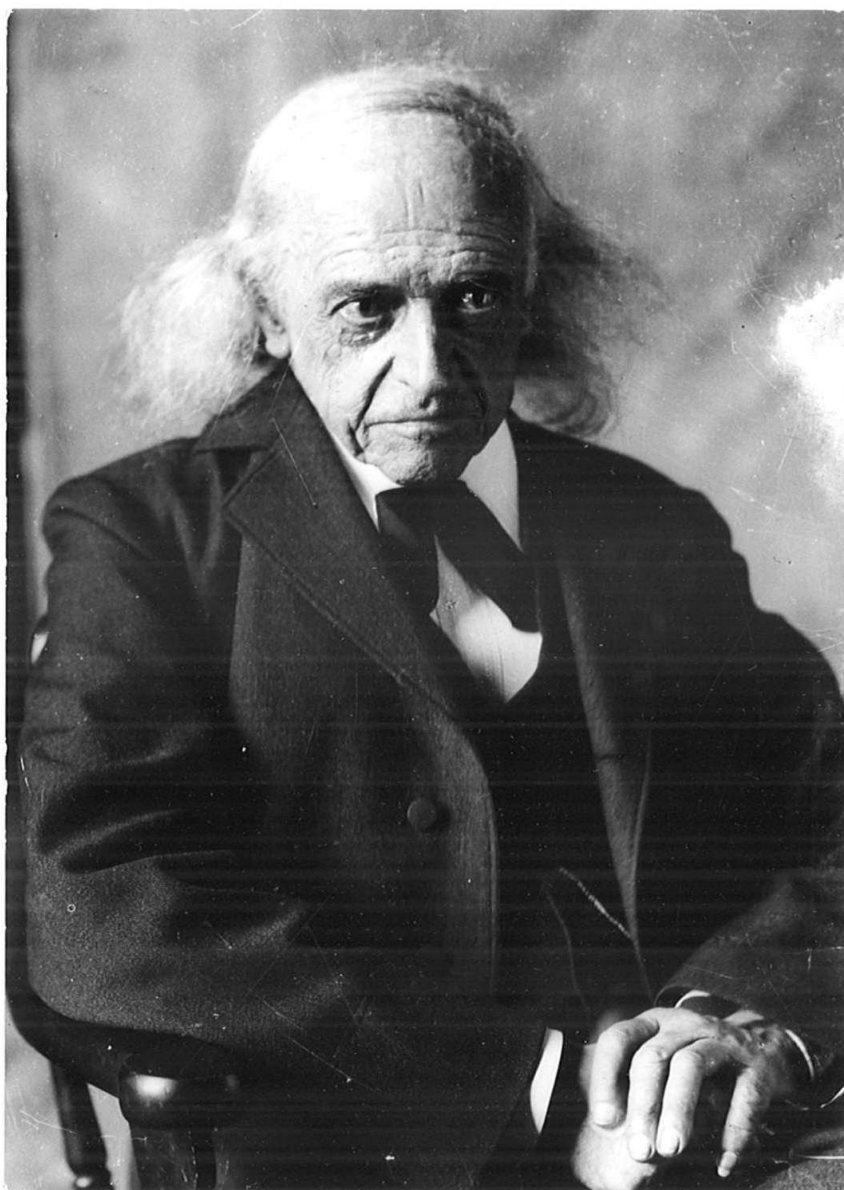
Abb. 3



Abb. 4 – Theodor Mommsen. Büste von Reinhold Begas 1887, mit Hermensockel.



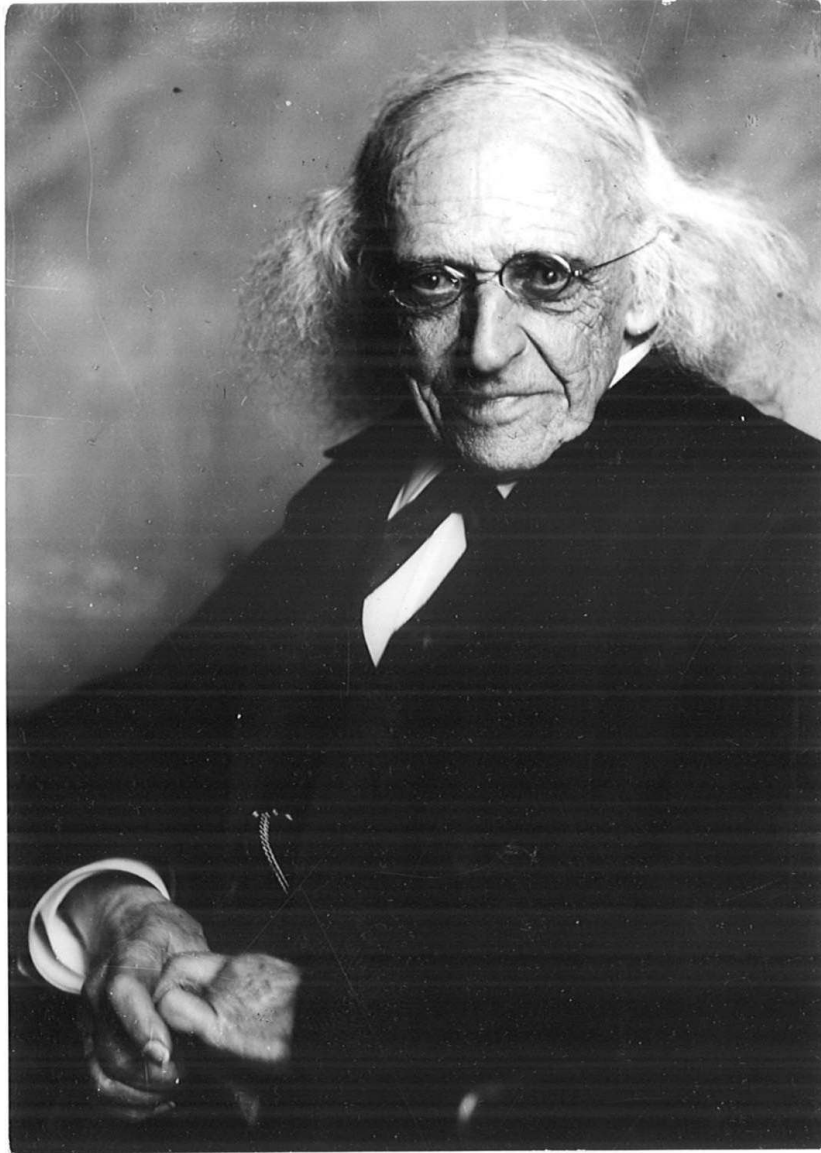
Abb. 5 – Theodor Mommsen. Büste von Reinhold Begas 1887. Signatur.



3696 b

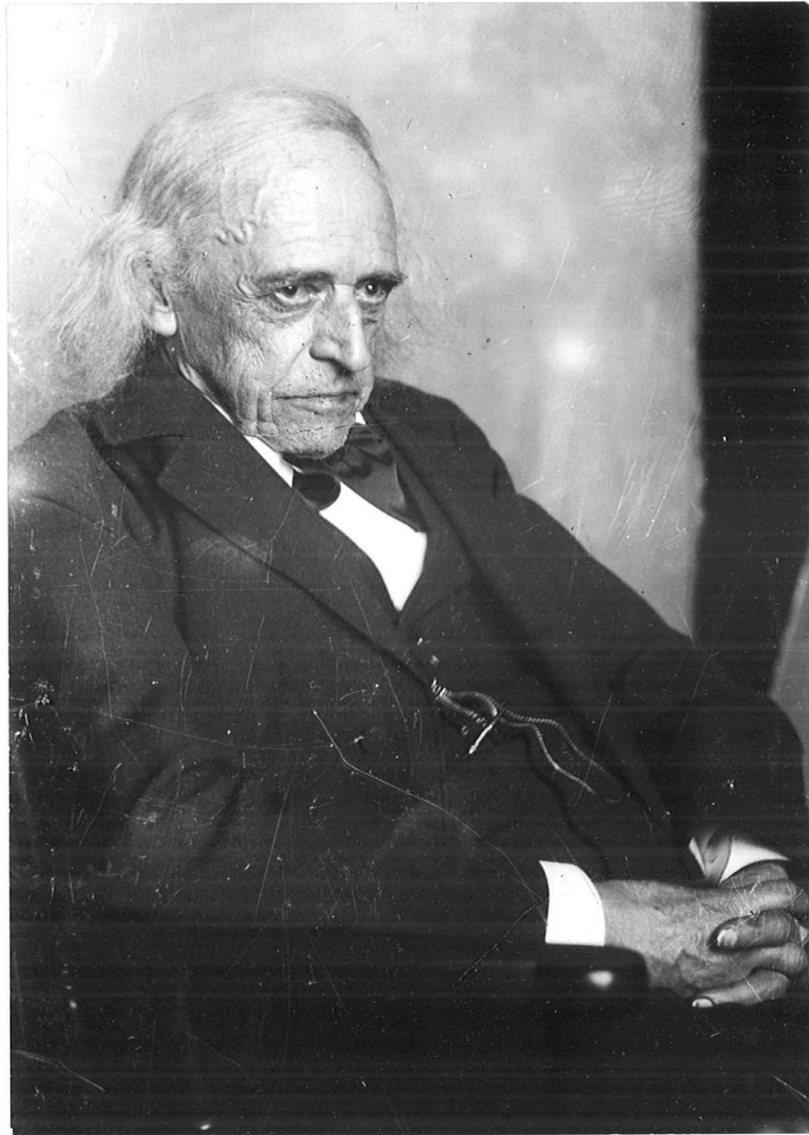
Abb. 6a

Abb. 6a-d – Theodor Mommsen. Fotos von Franz von Lenbach. Städt. Galerie Lenbachhaus München 3696b-3690b-3693a-3694b.



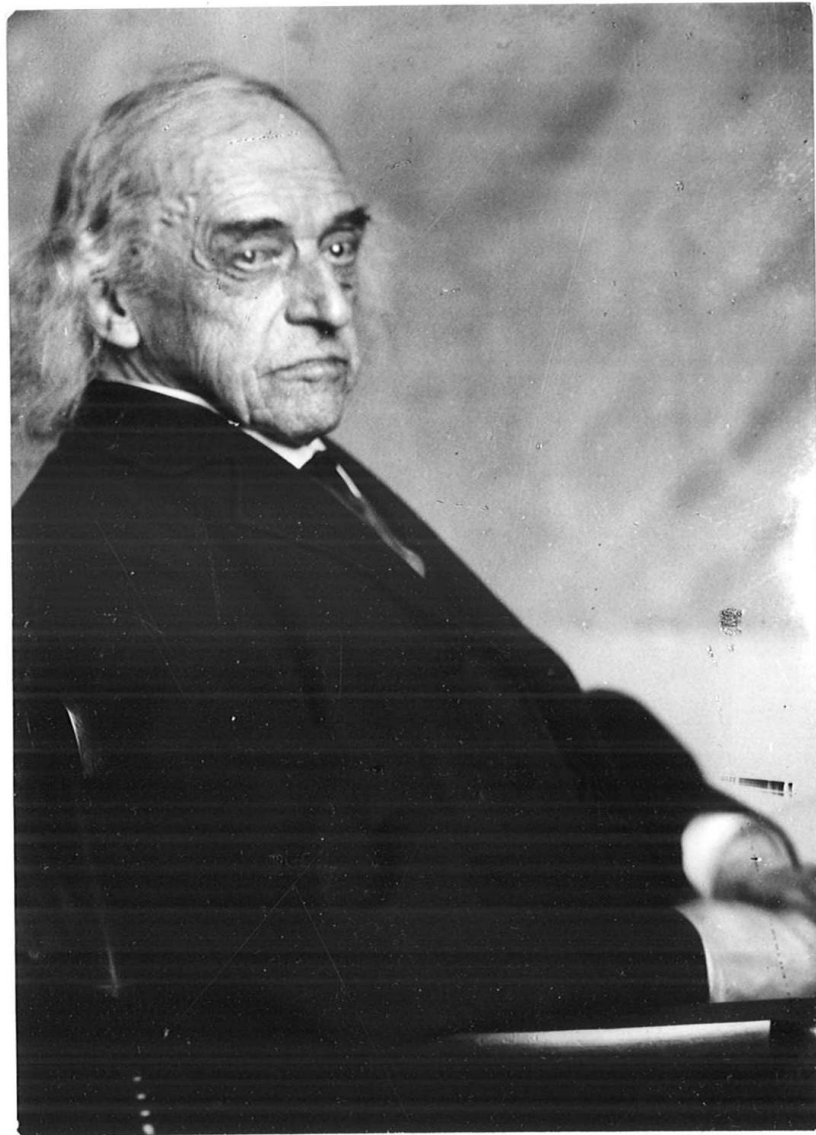
3690 b

Abb. 6b



3693 a

Abb. 6c



3694 b

Abb. 6d



Abb. 7 – Theodor Mommsen und Reinhold Begas 1887. Sünderhauf 2010, 134
Abb. 5. Ullstein bild nr. 00112582.



Abb. 8 – Reliefmedaillon zum 60. Geburtstag von Reinhold Begas 1877. Galvano signiert. Privatbesitz Heide Mommsen, Stuttgart. Foto Peter Mommsen.