

Richard Scheibe
Einführung von Edwin Redslob
Rembrandt Verlag Berlin, 1955

Wer im Atelier Richard Scheibes vor der zu Beginn des Jahres 1955 vollendeten Gestalt des *Schreitenden* steht, die, überlebensgroß, als Modell für den Bronzeguß ausgeführt wurde, empfindet, daß diese Plastik mehr als nur eine einzelne Arbeit bedeutet. Sie stellt sich dem Betrachter als Ergebnis einer Lebensarbeit dar, die mit instinktsicherer Unbeirrbarkeit ein Werk an das andere reihte, dabei aber es vermochte, mit jeder neuen Schöpfung die Summe des bisher Erreichten zu ziehen und so sich durch sich selbst zu überbieten.

Die Darstellung des Menschen und das schwere Problem, dabei im Äußeren der Form das Innerste zu geben, ist diesem Plastiker durch ein stilles aber reiches Leben das Gebot seiner Kunst gewesen. Das Gesetz seines Schaffens empfing er von dem, was zu gestalten war, vom *Es* der Aufgabe, nicht nur vom eigenen *Ich*. In einer fast asketisch wirkenden Selbstzucht, fern dem Getriebe der Welt und unabhängig von den schnell wechselnden Sensationen der Moden und Richtungen, wuchs das Werk dieses Meisters, der durch die Kunst sich vom Leben entfernte, um in der Kunst das Leben zu erfassen. Goethes Forderung einer „anschauenden Kenntnis“ erscheint in den Gestalten Richard Scheibes verwirklicht, die das Leben erfassen, ohne es der Materie unterzuordnen.

Das Persönliche des Künstlers, das *Private gar*, tritt in den Werken Richard Scheibes völlig zurück. Er hat niemals im Getriebe gelebt, und so bleibt nur die eine Frage von Interesse-, wie er es fertig gebracht hat, sich im Sinne des *integer vitae* zu bewahren und sein Wesen so zu entfalten, daß in den Bildwerken, die er schuf, im edelsten Sinne des Wortes Verhaltenheit zur Haltung wurde.

Als Bildhauer ist Scheibe Autodidakt. Wie Georg Kolbe, der sein Freund war, stammt er aus Sachsen; daß er in Chemnitz geboren ist (am 19. April 1879) ist dabei Zufall, da der Vater gerade um diese Zeit als Offizier dort in Garnison stand. Enger erscheint die Bindung an Dresden, dessen berühmter Schule, dem *Vitzthumschen Gymnasium*, der Großvater als angesehener Erzieher Vorstand. Die Mutter, eine geborene Rau, entstammt einer alten Zwickauer Familie, deren Vorfahren dort ratsfähig waren. In Dresden wuchs er auf, und hier konnte er, nachdem er sich bereits als Sekundaner entschlossen hatte, Künstler zu werden, bei Leon Pohle, Max Liebermanns Amsterdamer Studiengenossen, entscheidende Anregungen gewinnen, in zunehmendem Maße aber auch die Gefahren der Konvention kennenlernen. Malen und Porträtieren war damals sein Ziel — das zweite Motiv behielt er bei, vom ersten blieb seine Fähigkeit zu zeichnen. Um die Wende des Jahrhunderts war der Lernende für fast zwei Studienjahre in Italien, wo weniger die Beziehung zu Otto Greiner, der Max Klinger nahe stand, als die Freundschaft mit Georg Kolbe, der damals noch, wie Scheibe, Maler werden wollte, für ihn entscheidend wurde. Es mögen wohl schon in Dresden, dessen Skulpturen-Sammlung mit ihrem reichen Bestand an Antiken vielseitige Anregungen bot, Eindrücke plastischer Kunst stark auf ihn eingewirkt haben, die Hinwendung zum Beruf des Bildhauers wurde aber nicht von der Antike aus bewirkt, sondern von Scheibes früh erwachter Neigung zur Darstellung des Tieres. Schon als Kind, noch ehe er schreiben konnte, hatte der kleine Richard — und dies ist eigentlich der einzige rein persönliche Zug aus früher Zeit, dessen Erwähnung zur Charakteristik des Künstlers etwas Entscheidendes aussagt — die Bauklötzchen, mit denen er spielte, nicht zur Errichtung von Häusern und Türmen verwendet, er hat sie vielmehr auf dem Erdboden aneinandergereiht, so daß die entstehenden Konturen riesengroße Tiere darstellten. Der Sinn für die Kontur ist dem Plastiker geblieben.

Zum Beruf des Bildhauers hat sich Richard Scheibe erst entschlossen, als er fast achtundzwanzig Jahre alt war. Was er vorher gemalt und in großen Mengen gezeichnet hat, ist zumeist verloren. Seinem innersten Wesen nach gehört er zu den Menschen, die sich, weil ihr Schaffen weniger ein Erobern des Neuen als — wir suchten es bereits zu kennzeichnen — ein Summieren von Erfahrungen ist, erst spät entfalten, dafür aber ein Stück Jugend im Alter bewahren. Wer die künstlerische Entwicklung Scheibes mehr vom Lokalen und Persönlichen her betrachtete, ein Gesichtspunkt, der seinem Schaffen gegenüber nicht der richtige wäre, würde von seiner ersten Berliner Zeit, die 1907 beginnt, bis hin zum ersten Weltkrieg manches Interessante aufspüren können. Etwa, wie er um das Jahr 1907 mit zwei jungen Berlinern zusammenkommt, mit dem Bildhauer Gerhard Mareks, der damals noch lernte und eine Zeitlang in Scheibes Atelier arbeiten konnte, und mit dem Architekten Walter Gropius, der an der Technischen Hochschule studierte, dann aber bei Peter Behrens draußen in Babelsberg Assistent wurde. Vorher schon, als Scheibe noch malte und in der Augsburger Straße sich ein Atelier gemietet hatte, war ihm Ernst Ludwig Kirchner begegnet, der über ihm hauste. Aber beider Naturen waren zu verschieden; aus der Reihe der Künstler der *Brücke* traten ihm nur Max

Pechstein, bereits 1907, und nach dem ersten Weltkrieg Karl Schmidt-Rottluff nahe, von dem er auch, ebenso wie von Pechstein, eine Büste gemacht hat.

Wenn man mit Richard Scheibe über seine ersten Berliner Jahre spricht, erstaunt man im Grunde mehr darüber, wen er alles nicht gekannt hat, als wen er gekannt hat. Er wich den Menschen aus, um unbeirrt seinen eigenen Weg zu gehen. Kaum einer hat so wie er Goethes Gebot befolgt:

Trotzdem, und obwohl er sich auch keinem Kunsthändler verschrieb, hat Scheibes Schaffen stets Beachtung und Achtung gefunden. Vor allem trat die Zeitschrift *Kunst und Künstler* für ihn ein: Karl Scheffler würdigte ihn und ebenso Fritz Wiehert, der ihn mit einem ausführlichen Aufsatz zu seinem fünfzigsten Geburtstag ehrte. Scheibe stand in der Phalanx der Sezession, die seit etwa 1913 seine Werke ausstellte und ihn bereits im Frühjahr 1914, war damals eine besondere Anerkennung bedeutete, als Mitglied aufnahm. Durch Kolbe lernte er Curt Herrmann kennen, dessen Bruder die Dresdener Skulpturensammlung leitete, jenen Vertreter des Neo-Impressionismus, der so viele Talente erkannte und durch seine Freundschaft mit Henry van de Velde und anderen führenden Persönlichkeiten dieser Epoche als Maler und Mäzen, sowie als Präsident der Freien Sezession fördernd im Berliner Kunstleben jener geistig und künstlerisch so regsamen Zeit stand. Zu Curt Herrmanns Freunden gehörte auch der Bildhauer Meunier, der in Berlin bei ihm gewohnt hat und von dem er Bronzen besaß. Vor allem aber mag Scheibe damals sich auch mit Rodins Kunst auseinandergesetzt haben, dessen Bronzeplastiken, besonders *L'age d'airain*, um jene Zeit, wie Kolbes frühere Werke in ihrer beschwingten und seelisch belebten Art es zeigen, entscheidenden Einfluß auf die jungen Bildhauer ausübten. Scheibe selbst war dreimal, aber stets nur kurze Zeit in Paris.

Die vor dem ersten Weltkrieg von ihm geschaffenen Werke gelten zumeist als verschollen. Auf der Ausstellung, die in Berlin zum siebzigsten Geburtstag des Künstlers im April 1949 veranstaltet wurde, waren die zeitlich ersten Werke zwei Tierbronzen aus dem Jahre 1904, aus der Epoche nach dem ersten Weltkrieg also, während derer ihn — bis etwa um das Jahr 1905 — Fragen der Stilisierung, wie sie Bernhard Hoetger damals übertrieb, auch seinerseits beschäftigten. Richard Scheibe kannte Hoetger allerdings nicht, ein Einfluß ist nicht festzustellen, ebensowenig wie eine Beziehung zu Maillol, er hat sich seinen Stil, der die Erfassung der Wirklichkeit mit einer so nur ihm eigenen Fähigkeit zur Beseelung verband, selbst erarbeitet, in Parallele zu seinem Freund Georg Kolbe. Es ist zu hoffen, daß es dem Sammelninstinkt der Museen gelingt, noch frühere Beispiele der Entwicklung Richard Scheibes wieder aufzuspüren, wie man sie ehemals beispielsweise im Haus des Dr. Richard Fuß zu Berlin sah oder auch im Besitz des Grafen Solms zu Frankfurt am Main.

Das Jahr 1914 brachte für Scheibe und seine Generation den harten Einschnitt. Körperlich von zäher Gesundheit, in der die Elastizität des Reiters zum Ausdruck kam, hatte er sein einjähriges Dienstjahr bereits 1901/02 absolviert und auch später die vorgeschriebenen Übungen gemacht, nun wurde er im Kriege Leutnant der Feldartillerie. Mit einem Unteroffizier, den er bei Ausübung seines Kommandos als ihm zugeteilt kennen lernte, mit dem Maler Partikel, dessen heitere, in sich gefestigte Art ihm menschlich und künstlerisch wohlthat, befreundete er sich, was beiden das Los erleichterte, in entscheidenden Jahren ihrer künstlerischen Entwicklung nicht ihrem Beruf leben zu können, der doch Berufung war.

Die Berliner Szenerie der Nachkriegsjahre war für Richard Scheibe wie längere Zeit auch für Georg Kolbe, die beide nachbarlich nahe in der Von-der-Heydt-Straße wohnten, der alte Westen. Dort lebte er still seiner Arbeit, über deren Entwicklung die Kataloge der Kunstausstellungen, vor allem der Sezession und in zunehmendem Maße auch der Museen Aufschluß geben. Zur Illustrierung dieser Epoche wäre die Entdeckung und Rückgewinnung der damals entstandenen Plastiken notwendig; ohne deren Kenntnis ist es nicht möglich, zu einem endgültigen Urteil über die künstlerische Entwicklung des Meisters zu kommen, zumal es so scheint, als wäre damals von der Kritik und den Zeitschriften das Dioskurentum der Kunst Kolbes und Scheibes, das beiden Gemeinsame also, zu sehr betont worden. Gelegentlich stritt man sich, ob der Elan und die hymnische Freudigkeit Kolbes oder die verhaltene Innerlichkeit der Kunst Scheibes höher zu werten sei. Im Grunde aber freute man sich des doppelten Besitzes, und wer auch nur einige der Ausstellungen sah, sei es des Künstlerbundes, sei es der Sezession oder anderer Vereinigungen, dem fiel wohl ein Ausspruch ein, den Goethe in bezug auf sich und Schiller getan hat: man solle sich freuen, daß es *zwei solche Kerle* gäbe.

Immer mehr ward jedoch die Verschiedenheit der beiden Meister offenbar. Georg Kolbe selbst betonte als getreuer Freund in dem Vorwort, das er der ersten Buchveröffentlichung über Richard Scheibe

gab, die übrigens im gleichen Verlag wie die vorliegende Publikation erschien: *Seine Gestalten haben eigenes Wissen und Gewissen. Sie stellen sich uns in verhaltener Passion dar und legen Zeugnis ab wider alles Flache und Gewöhnliche.*

Den Höhepunkt erreichte das Schaffen dieser zweiten Berliner Periode Scheibes, als Peter Behrens, der im Jahre 1924 den Höchster Farbwerken den großen Bau errichtet hatte, ihn vorschlug, für die vorgesehene Schauhalle eine Figur zu schaffen, die diesen eindrucksvollen Raum dem Gedächtnis an die im Weltkrieg gefallenen Kameraden des Höchster Werkes weihen sollte. Scheibe hatte, Verinnerlichung und plastische Kraft verbindend, einen grandiosen Entwurf geschaffen, der aber den Auftraggebern in seinem ungeheueren, vereinsamt wirkenden Ernst nicht *ansprechend* genug erschien. Sie fühlten jedoch die Größe und haben, aus eigenem Leben überzeugt, eines der ergreifendsten Monumente, das dem Gedenken an die Opfer des ersten Weltkrieges geweiht worden ist, als Auftraggeber verwirklichen helfen.

Das Schaffen Scheibes bekam damit seinen ersten großen Akzent, sein äußeres Leben einen entscheidenden Einschnitt, indem er als Leiter und Lehrer für Plastik an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main berufen wurde. Zur Erinnerung an den ersten Präsidenten der Deutschen Republik schuf er ein Jahr nach Eberts Tod im Auftrage der Stadt Frankfurt eine Plastik, die vor dem Mauerwerk der Paulskirche aufgestellt wurde. Dem Ehrenmal in der Schauhalle von Peter Behrens folgte das steinerne Ehrenmal des trauernden Kämpfers, das im Jahre 1932 in Frankfurt-Sindlingen aufgestellt wurde. Die für die Halle gebildete Figur ist in knappen Umrißlinien gehalten, die zur Aufstellung im Freien in Muschelkalk ausgehauene Statue hat mehr Volumen. Erschütternd wirkt die Geste der Schwerhaltung der an einen Erzengel gemahnenden Gestalt, die für die Oranierkirche in Biebrich am Rhein aus Untersberger Marmor gestaltet wurde. Die Frankfurter Figur mißt drei Meter Höhe, auch diese zeigt überlebensgroße, um sich im Raum zu behaupten.

Scheibes Arbeit blieb nicht von den üblichen kunstfeindlichen Maßnahmen verschont, welche die Nationalsozialisten bei Antritt ihrer Herrschaft gegen so viele ergriffen. Das Denkmal an der Paulskirche wurde heruntergerissen und zerstört (1950 in etwas veränderter Form neugeschaffen), seine Lehrtätigkeit wurde ihm auf gesagt, nachdem ein Verleumdungsfeldzug gegen ihn begonnen hatte. Er wurde zwar rehabilitiert, ging aber 1934 nach Berlin, wo er ein Meisteratelier an der Akademie übernahm und noch heute wirkt. Für den 1936 errichteten Anbau der Höchster Farbwerke schuf der Künstler dann noch einmal ein Werk: die großartige Gestalt der *Befreiung*, die in Hinblick auf das Schicksal des Saarlandes in Auftrag gegeben worden war. Als die Gemeinde Höchst ein Jahr danach ihren Gefallenen ein Ehrenmal errichtete, erhielt Scheibe den Auftrag für eine Bronzefigur, die Trauer und Weihe verbindet.

Die Kunst des Meisters begleitete das Schicksal seines Volkes von Tragik zu Tragik: an der Stelle, an der die Offiziere erschossen wurden, die am 20. Juli 1944 ihr Leben einsetzten, um ihr Vaterland von der Schande der Tyrannei zu reinigen und vor dem letzten Akt der Vernichtung zu bewahren, hat Scheibe auf schwerem Unterbau eine ragende Figur errichtet, in der die seelische Ausdruckskraft, die so nur er zu geben vermochte, sich in erschütternder Vollendung zeigte. Er erfaßte in dieser Gestalt das Bleibende des heroisch-verzweifelten Widerstandes und seiner Bedeutung für die kommende Zeit:

IHR TRUGT DIE SCHANDE NICHT IHR WEHRTET EUCH
IHR GABT DAS GROSSE EWIG WACHE ZEICHEN DER UMKEHR
OPFERND EUER HEISSES LEBEN FÜR FREIHEIT RECHT UND EHRE

Es erscheint als höchste Erfüllung des Künstlerberufes, wenn ein Schaffender es vermag, aus der Stille seiner Werkstatt, ja aus der Einsamkeit heraus, auf Grund der ihm gewordenen Begabung und Berufung, ein Werk zu schaffen, das, als ein Mahnmal der Treue, das Edle, das auch in bösester Zeit im Herzen der Guten lebt, im Sinnbild sichtbar und spürbar macht und verklärend in die Region des Ewigen erhebt.

Der Kunsthistoriker, dem die Aufgabe gestellt wird, über das Leben und Schaffen eines Meisters zu schreiben, neigt zunächst dazu, auf Spuren des Vasari, das Biographische entscheidend hervorzuheben und die Entwicklung des Menschen und des Künstlers von Jahr zu Jahr chronistisch zu verfolgen. Scheibes Kunst wird durch eine solche Betrachtungsweise nicht so erfaßt, wie es ihrem Wesen entspricht. In seinem Werk handelt es sich um bestimmte Motive, die er immer wieder behandelt und die — wie das Beispiel der den Gefallenen geweihten Denkmäler zeigt — so sehr zusammengehören, daß der thematische Gesichtspunkt wichtiger erscheint als der biographische.

Allenfalls könnte man sagen, wobei man sich allerdings zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf verschollene Arbeiten berufen muß, daß in der Frühzeit des Meisters die Darstellung des Tieres stärker hervortritt. Er behandelt es anders als Gaul, dem das Tier als solches Objekt der Darstellung wurde und auch anders als Renée Sintenis, die das Tier in seiner Geschöpflichkeit erfaßt. Scheibe stellt nicht so sehr das Tier als solches dar, sondern als Offenbarung des plastischen Motives in Verbindung mit dem Bewegungsmotiv. Besonders wirkungsvoll zeigt dies das trabende Pferd, das 1930 auf der Künstlerbundausstellung erschien. So war er befähigt, zu einem der besten Gestalter von Reiterplastiken zu werden und mit Tuailons reif entfaltetem Können durch Lösungen zu wetteifern, die in ihrer Verbindung von Mensch und Pferd in der Geschichte der Reiterdarstellung einen ganz besonderen Platz einnehmen, indem hier der Eleganz und der inneren Lebendigkeit, die das Thema fordert, auch seelisch der Reiz des Edlen abgewonnen wurde. Leider zerschlugen sich die Projekte zur monumentalen Ausführung dieser in kleinem Format gehaltenen Entwürfe.

Die Gestalt des Reitenden nimmt aber bereits ein Problem voraus, das an sich das Grundmotiv im Schaffen des Meisters darstellt: die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. *Die menschliche Gestalt tritt in alle ihre Rechte und das übrige fällt mir wie Lumpen vom Leibe* schrieb Goethe aus Italien. Angesichts der Darstellungen des nackten Körpers, wie Scheibe sie schuf, bekommt dieser Ausspruch des Dichters, den er tat, als er sich zeichnend mit dem Studium des Körpers beschäftigte, eine besondere Bedeutung. Scheibe läßt wirklich die menschliche Gestalt in alle ihre Rechte treten, seine Werke übertragen ein Gefühl des Körperlichen auf den Betrachter, das seinem Bemühen um das Wesen der Kunst die Lumpen vom Leibe, die Schuppen von den Augen fallen läßt. Die Erkenntnis der Griechen, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, erscheint in einem neuen Sinne verwirklicht. Die wunderbare Bildung des Körpers, die durchatmete Kraft der Brust, das schlanke Tragen des Halses, das gelöste Spiel der Arme, die aufstrebende Gespanntheit der Muskulatur, Speerwurf und Tanz, das beseelte Greifen der Hand: all das überträgt sich dynamisch auf den Betrachter und schenkt ihm ein verinnerlichtes Körpergefühl.

Die Parallele zu Georg Kolbe ist ersichtlich, aber am Vergleich ist auch zu merken, wie verschieden beider Naturen sind. Um die Gestalten Scheibes weht ein Hauch der Einsamkeit, es ist, als stünden sie außerhalb unserer Welt, an deren Bösem sie keinen Anteil haben. Daß diese Abkehr von allem, was körperlich und seelisch häßlich ist, in einer Zeit denkbar war, in der so unsagbar viel Brutalstes geschah, erscheint wie ein Geschenk der Gnade. Es rechtfertigt eine ganze Generation vor dem Richterstuhl der Geschichte.

Das Geheimnis der Kunst Scheibes ist aber, daß die Beseeltheit fast unbewußt seine Gestalten durchdringt. Sie gab dem *Zehnkämpfer*, der 1932 als überlebensgroßes Werk in Bronze entstand und den die Stadt Frankfurt für ihr Museum erwarb, den vollendeten Ausdruck der olympischen Idee, vor allem aber erschien die Gestalt der *Befreiung* (1936) in bedrohter Zeit vielen als Ausdruck der Hoffnung; fast war es, als klänge im Hinblick auf das, was in Deutschland geschah, die Melodie auf:

Aber es war die Tragik unseres Landes, daß Scheibes Vision der Befreiung nur wie eine Vorahnung zu jener anderen Figur sich darstellt, die der Künstler zwei Jahrzehnte später dem Gedächtnis der Opfer des 20. Juli 1944 geweiht hat.

Zwischen solchen Aufgaben, deren Lösung aus der Stille der Werkstatt Werke hervorgehen ließ, die für alle sich als Sinnbild über den Alltag erheben, ging und geht der Künstler dem nach, was der große Reformator der Plastik, Adolf Hildebrand, *das Problem der Form* genannt hat. Beispielsweise beschäftigte Scheibe die kompositionelle Zusammenfügung zweier Figuren, und auch hier hat er die gleiche Aufgabe (wie sie sich ihm in der Gruppe der Schwestern darstellte) mehrfach zu lösen versucht — etwa indem er bei der zweiten Bearbeitung die eine der Gestalten kleiner bildet, so daß die beiden Körper sich besser zur Gruppe verbinden, wie es das schöne Bildwerk zeigt, das im Garten des Städelmuseums zu Frankfurt seinen Platz fand. Eine besondere Bedeutung nimmt das Motiv des Kauerns und des Knieens im Schaffen Scheibes ein; er ringt hier um Probleme, die Georg Kolbe so oft und stets reizvoll in Bronze gestaltet hat. In Scheibes Bronzestatue der *Flehenden* aber, die 1940/41 entstand, fand, über die formale Lösung hinaus, ein Empfinden seinen Ausdruck im Kunstwerk, das in jener Zeit so viele in Deutschland erfüllte.

Bezeichnend für den Künstler ist es, wie verschieden das Ringen um die Darstellung des Narziß in zwei Werken Gestalt gewinnt. Beide Bronzen zeigen die Eigenart seiner Kunst und ihren seelischen Grundton in höchster Vollendung. Wunderbar ausgelagert, mit nur wenig Berührungspunkten am Boden verhaftet und so leicht, wie wohl noch nie in der gesamten Kunst ein Liegender schwebend gemacht wurde, erscheint die unter Lebensgröße gehaltene Gestalt des *Lagernden* (1953), die wohl

seinen besten Werken zuzurechnen ist. Auf Widerspiel im Spiegel berechnet entwarf er für einen Garten in Mainz einen zweiten, nicht weniger geglückten Narziß, dessen Höhe sich im Wasser als Tiefe wiederholt und so das Wunder der Spiegelung mit Mitteln der Plastik in der Gestalt des Jünglings erfaßt, der in der Sehnsucht nach dem Bild der eigenen Schönheit verschmachtet. Leider zerschlug sich die Ausführung in Lebensgröße durch den Tod des Auftraggebers.

Während der letzten Jahre hat Scheibe in der Figur des *Schreitenden* noch weitergeführt, was ihm im *Zehnkämpfer* bereits gelang. Er schuf, außer einer Reihe von Plaketten, auch wirkungsvolle Bildnisbüsten: für die neu gegründete Freie Universität Berlin ihren Ehrenrektor, den damals fast neunzigjährigen Historiker Friedrich Meinecke, für Frankfurt, wo er zehn Jahre am Städelschen Institut gewirkt hatte, den Oberbürgermeister Kolb, für den Deutschen Städtetag, aus der Erinnerung, die Bronzestatue von Berlins großem Bürgermeister Ernst Reuter, von dessen Kopf er die Totenmaske genommen hatte.

So stellt sich das reiche Werk eines Meisters dar, der in einer Zeit, die so stark auf Überbetonung der originellen Züge gestimmt war, unberührt von der darin verborgenen Gefahr blieb, auf die zu Beginn der Epoche Wilhelm Riehl hinwies, als er sagte: Aus lauter Originalität kann man alle Ursprünglichkeit verlieren. Das Ursprüngliche aber offenbart sich in Richard Scheibes Kunst nicht so sehr im Subjektiven, das zu betonen ihm nicht entspricht, sondern im Objektiven, um das es ihm geht: in der Darstellung des Menschen als höchster und edelster, jenseits von Zeit und Mode bleibender Aufgabe der plastischen Kunst.

Edwin Redslob (1884-1973) war ein deutscher Kunsthistoriker, Kulturpolitiker, Publizist und Universitätsrektor.

Sein Buch *Des Reiches Straße* wurde 1942 vom „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ in die *Jahresschau des deutschen Schrifttums* aufgenommen und dadurch als besonders wertvoll ausgezeichnet. Ebenfalls ein Publikumserfolg wurde 1940 ein Buch mit ähnlichem Thema wie *Des Reiches Straße: Die Welt vor hundert Jahren*. 1939 bewarb er sich dann erfolgreich als Mitarbeiter der Wandzeitung der Luftwaffe mit Namen *Bilder der Woche*. 1943 genehmigte das Reichsinnenministerium die lebenslange Fortzahlung von Redslobs Ruhebezügen, die zunächst bis 1943 begrenzt waren. Ab 1941 war Redslob als Berater für die Verlage Reclam und Stalling tätig, 1942 schloss er mit Reclam einen Vertrag über eine Goethe-Biographie ab.