

Jörn Norden
ERHART MITZLAFF
1916 - 1991
DIE HOLZSCHNITTE

EM

Danksagung

Das Verzeichnis der Holzschnitte Erhart Mitzlaffs hätte ohne die tätige Mithilfe der Kinder des Künstlers nicht entstehen können. Ihnen danke ich dafür. Meiner Frau, Heike Norden, die das Werk Erhart Mitzlaffs ebenso gut kennt wie ich, danke ich für die mehrfache Durchsicht des Manuskripts und die Korrekturen.

Inhalt	Seite
Einführung	8
Lebensdaten	17
Ausstellungsverzeichnis	20
Vorbemerkung zum Verzeichnis der Holzschnitte	21
Verzeichnis der Holzschnitte	23
1.Abteilung: 1942 bis 1949	23
2.Abteilung: 1950 bis 1957	49
3.Abteilung: 1958 bis 1977	81
4.Abteilung: 1978 bis 1991	125
5.Abteilung: Jahresschnitte, Illustrationen	151

Kunst ist niemals nur eine Frage des formalen Gelingens,
sondern Verwirklichung einer menschlichen Empfindung.



Hans Meyboden

Bildnis Erhart Mitzlaff 1940

Zur Einführung

Wer als Künstler in Deutschland Holzschnitte macht, ist vielerlei klischeehaften Vorstellungen ausgesetzt. Der moderne Holzschnitt hat seine Wurzeln bei Paul Gauguin, Félix Vallotton und bei Edward Munch. Dennoch gilt er in Deutschland seit der allgemeinen Anerkennung für die „Brücke-Künstler“, deren Holzschnittkunst im Wesentlichen auf den Fundamenten ruht, die von den drei genannten Künstlern gelegt wurden, seltsamerweise als typisch deutsch. Das Attribut „deutsch“ ist dabei zweischneidig, kann es doch sowohl tadelnd erwähnt als auch als Lob verstanden werden. Dabei waren und sind meist sowohl das Lob als auch der Tadel politisch und damit außerkünstlerisch motiviert, so einerseits im Fall des Lobens als Mittel zur Stiftung „deutscher Identität“, wie andererseits im Fall des Tadels aus dem Wunsch nach Aufgehen des problembehafteten „Deutschen“ in einer angestrebten „Internationalität“.

Die zweite Klippe liegt in der oft anzutreffenden Auffassung von einer angeblichen Verpflichtung des Künstlers, Avantgardist zu sein, denn nur daraus resultiere Kunst. Alles andere sei nicht *wirklich* Kunst. In Holz zu schneiden, ohne als „Expressionist“ oder schlimmer „Spätexpressionist“, also als bloßer Nachahmer zu gelten, ist seit etwa 1970 bis zum heutigen Tage bei der vorgefassten Meinung einer großen Zahl von Kunstkritikern und Multiplikatoren kaum möglich.¹ Wir leben nach einer Aussage von Hans Magnus Enzensberger in einer Zeit, in der der ständige Bruch mit den Sehgewohnheiten zur lieben Gewohnheit geworden sei, der Tabu-Bruch zur Unterhaltung. Das Spektakuläre sei jedoch in Wahrheit das Mittelmaß geworden.

Eine dritte Problematik erwächst aus dem Primat der Gesellschaftspolitik vor der Kunst – und zwar bei denjenigen, die innerhalb des Kunstbereichs die Meinungsführerschaft beanspruchen. Ob es sich um Kunstausstellungen handelt, die unter bestimmten Schlagwörtern stehen, oder um eine verbreitete Art von Kunstkritik, Bilder dienen in solchen Zusammenhängen meist lediglich als „Beweisstücke“ für das zu propagierende gesellschaftspolitische Verständnis.

Dagegen zu setzen ist die Priorität der Bilder, ihr Anspruch auf genaues Hinsehen und ihre Einordnung in belegbare Zusammenhänge. Der häufig gehörte Satz „Kunst kommt von Kunst“ wird sich dann als zweifelsfrei richtig erweisen, weil er eine zutreffende Feststellung in die kürzestmögliche Form bringt.²

So wird selbst derjenige, der sich die frühen Arbeiten des sicherlich in herausragender Weise als Avantgardist geltenden Joseph Beuys vor Augen führt, eine außerordentliche Nähe zu seinem Lehrer Ewald Mataré und in seinem späteren Wirken Bezüge zu denjenigen Künstlern des beginnenden 20. Jahrhunderts erkennen, die mit ihrer Kunst Einfluss auf die Gestaltung des Lebens insgesamt nehmen wollten.

Selbstverständlich ist Erhart Mitzlaff ebenso wie Grieshaber und andere als verspäteter Expressionist und Nachahmer angesehen worden, weil ignoriert wird, dass Anknüpfung und Nachahmung nicht dasselbe sind.

¹ Als ein Beleg hier ein Urteil der Kunsterzieherin Karin Thomas in ihrem Buch „Zweimal deutsche Kunst nach 1945“ (DuMont, Köln, 1984): „Ähnliches mag auch die hohe Beliebtheit des Schwaben HAP Grieshaber erklären, der die ausdrucksstarke Verdichtung der „Brücke“-Holzschnitte in einfachen Formen fortsetzte...“ (Hier wird nur scheinbar eine positive Aussage getroffen. Die Popularität ist hier als Beweis dafür angeführt, dass Grieshaber nicht zu den Avantgardisten und somit zu den in Wahrheit vom Publikum überschätzten Künstlern gehöre.)

² Im Sinne von Niklas Luhmann könnte die Kunst als abgegrenzter Bereich der Gesellschaft betrachtet werden, dessen Entwicklung mit den Kategorien der Selbstreferenz und der Autopoiesis benennbar wäre.

Der erhebliche Einfluss der „Brücke“-Maler auf ihn soll nicht wegetuschiert werden. Außerdem lassen sich eine Reihe weiterer Einwirkungen auf ihn an seinen Bildern erkennen, so z. B. der direkte, nicht über die Expressionisten vermittelte Einfluss Munchs auf seine späten gemalten Bilder. Ebenso klar zu sehen sind die Bezüge zur russischen Avantgarde und das Aufnehmen von Anregungen seines älteren Freundes Hans Meyboden.

Die Holzschnitte von 1942 bis 1949

Die Herkunft der Holzschnitte Mitzlaffs aus einer seit Vallotton in dieser Technik fast regelhaft gewordenen harten Konfrontation größerer schwarzer und weißer Flächen ist jedem Betrachter sofort klar. Dennoch weichen Mitzlaffs Drucke in mancher Hinsicht von den Arbeiten der klassischen Moderne ab. Die aus dem Argument der „Bildlüge“ angestrebte möglichst flächige, die Zweidimensionalität der Bildfläche respektierende Darstellung, also das Vermeiden der Illusion von Dreidimensionalität, finden wir bei ihm in dieser Zeit nicht. Seine Holzschnitte gehen stattdessen einen Schritt zurück vor die klassische Moderne und streben eine räumliche Wirkung mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund an. Seine Figuren befinden sich in einer als dreidimensional gedachten Landschaft oder entsprechenden Innenräumen. Die Bilder dieser Jahre sind erzählend oder wie man oft in abwertend gemeinter Weise sagt „literarisch“. Hinzu kommt, dass sie mit ihren Motiven, z. B. des Abschieds oder der Begrüßung sowie der Figur des „einsamen Wanderers“, in ihrer Symbolik einerseits Kinder der Romantik sind, andererseits aber keineswegs „idyllisch“ erscheinen. Sie tragen in den Jahren 1942 bis 1945 durchaus das düster Lastende und Freudlose ihrer Entstehungszeit in sich. Nach dem Ende der Nazizeit verlieren sie den elegischen Grundton, werden zupackender und im Formbestand härter und entschiedener. Sie wirken jetzt professioneller. Die Einbindung der Figur in eine von zerrissener Erde und von zerstörten, unbewohnbaren Häusern geprägten Landschaft bleibt dabei aber ebenso erhalten wie ihre Symbolhaftigkeit. Wir sehen jetzt Symbole des Erwachens, des Aufbruchs, der Mahnung, der Auferstehung, der Anrufung und des Bekennens. Selbst ein lichttragender Engel (46/2) und eine Begegnung mit dem Boten des Übersinnlichen (46/3) fehlen nicht. Bei drei Motiven geht von einer Frau eine schwer zu deutende Emanation aus (45/14, 45/15, 46/5). Auch die Schiffe und ihr Schicksal (48/3, 48/4) dürfen durchaus als Symbole für den Menschen gedeutet werden. Das Bild „Im Garten“ (49/1), 1949 entstanden, zeigt uns nach all den Bildern von Zerstörung und Unsicherheit einen Rückzug ins geschützte Areal, ins Private.

Viele Betrachter fühlen sich besonders bei einigen Bildern der Jahre 1945 bis 1949 an die Holzschnitte der „Brücke“-Maler erinnert. Insbesondere Bilder wie „Ruth am Tisch sitzend...“ (46/4), „Die Schwester“ (46/13) und „Ruth“ (46/12) stehen der „Brücke“ tatsächlich nahe, da sie anders als oben beschrieben insofern eine Ausnahme bilden, als sie keine Räumlichkeit, dafür eine diagonale Bildgliederung und Dreiecksformen aufweisen. Man sollte sich aber von dem Eindruck einer allzu großen Nähe lösen. Günter Busch sagt dazu, Erhart Mitzlaff bediene sich des Formvokabulars, das die Moderne des 20. Jahrhunderts in vielerlei Abschattierungen entwickelt habe.³ Sowohl die Nähe als auch die Distanz zum Expressionismus wird sich dem Leser sofort zeigen, wenn er Holzschnitte der „Brücke“-Maler direkt neben

³ „Erhart Mitzlaff, Bilder, Handzeichnungen, Druckgraphik“, Katalog der Bremer Kunsthalle, 1973. (Der Kunsthistoriker Günter Busch wurde 1945 Kustos, 1950 Direktor der Bremer Kunsthalle. Er leitete das Museum bis 1985.)

die Drucke Mitzlaffs legt. Die Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ suchte das aufregend Neue, die Provokation des Bürgertums und wollte die als erstarrt empfundene Tradition abschütteln.

Erhart Mitzlaff schneidet dagegen zu einer Zeit in Holz, in der die Welt aus allen Fugen geraten ist. Seine Personen stehen in einer zerstörten Welt. Gesucht wird ein neues tragendes Gefüge. Seine Bilder wirken nicht wie voller Sprengkraft sondern bedacht formal geordnet und geschlossen. Das zeigt sich auch im Technischen. Stammt z.B. die Wirkung von Holzschnitten Heckels oft aus einer Nutzung von Drucktafeln aus recht rohem Holz, das vom Künstler entsprechend grob weiterbehandelt wurde, so nutzt Mitzlaff Lindenholztafeln mit fein geschliffener Oberfläche, in die er diszipliniert und mit großer Präzision schneidet.

1948 finden sich die ersten Drucke, die ohne die Freundschaft zwischen Hans Meyboden und Erhart Mitzlaff in dieser Art nicht entstanden wären. An erster Stelle ist hier wieder das Bild „Im Garten“ (49/1) zu nennen. Das Motiv findet sich im gleichen Jahr, wenn auch in völlig anderer Auffassung, bei Ölbildern Meybodens. Das Gleiche gilt für die Fensterbilder.

Die Fensterbilder

1948 findet sich unter den Holzschnitten Mitzlaffs das erste „Fensterbild“. Es ist das Bild „Ruth und Erhart“ (48/2). Im Laufe der Jahrzehnte entstehen viele „Fensterbilder“ als Ölbilder aber auch einige Holzschnitte (z.B. 49/3, 57/1, 59/3, 76/1). In ihrer Weiterentwicklung zeigen sie zwar Elemente des Innenraums, aber nicht das Fenster selbst, so dass Innen und Außen wie ineinander verflochten erscheinen (60/1, 60/2). Die distanzierende Funktion des Fensters als eine räumliche Schranke ist so ganz außer Kraft gesetzt. Andere zeigen weder einen Innenraum noch ein Fenster, nehmen jedoch die Perspektive eines Blicks aus dem Fenster ein (z.B. 67/1, 75/3, 76/2). Das Fenstermotiv ist seit Pieter de Hooch (1629 – 1684) von Malern in der Folgezeit immer wieder in neuer Form aufgegriffen worden, zum Beispiel von Max Beckmann. Meyboden fügte eine Variante hinzu, den Blick von außen durch ein Fenster nach innen. Man könnte sie mit der Tradition des Hieronymusmotivs in Zusammenhang bringen.⁴ Das mag bei Meyboden als Maler der Innerlichkeit durchaus auch im übertragenen Sinne interpretiert werden.⁵ Diese Variante findet sich bei Mitzlaff nicht. Bei ihm bekommt das Fensterbild eine andere Funktion. Er gibt den perspektivischen Bildraum etwa seit 1948 auf. Seine Bildgegenstände sind oft – wie bei vielen Künstlern in dieser Zeit – unter strikter Meidung der Guckkastenperspektive durch Juxtaposition, also bloße Nebeneinanderstellung, in die Zweidimensionalität der Bildfläche gebracht (z.B. 51/11 und 12, 51/13, 51/17, -18, -19). Aber Räumlichkeit entwickelt sich danach neu und das nicht nur als spielerisches Element wie bei dem Bild „Rote Perspektive“ (52/2) oder auch „Stadt am Meer“ (51/14).

Eine neue Bildräumlichkeit entsteht durch Superposition, also Überlagerung oder anders gesagt hintereinander gestaffelte Bildebenen (z.B. 53/2, 53/5, 54/6). Fenster und Spiegelmotive erscheinen dafür natürlich als ideal geeignet.⁶ Titel, wie „Durchblicke“ (71/3), „Treppenhaus“ (71/6, -7, -8) und „Durchblick“ (71/13) sind Hinweise

⁴ Blicke von außen durch ein Fenster nach innen finden wir – jedoch mit ganz anderer Wirkung auf den Betrachter – auch bei Oskar Schlemmer.

⁵ Siehe auch Barbara Strieder, „...und mein Gesicht ist wie ein Fenster, das ich gemalt habe.“ In: „Hans Meyboden, 1901 – 1965“, Kornwestheim 1992.

⁶ Mit der Bildgestaltung mittels sich überlagernder Bildebenen hat sich besonders ab 1945 der Maler Fritz Levedag in systematischer Weise beschäftigt. Diese Gestaltungsweise, die heute jedem, der eine Graphiksoftware nutzt, vertraut ist, hat ihre Wurzeln auch in der Kunst der 50er Jahre.

auf die neue Sicht. Mitzlaff setzt hier eine im Wesentlichen von Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778) mit den „Carceri d’Invenzione“ begründete Motivtradition fort. Bei diesen Bildern wird deutlich, dass eine Tiefenräumlichkeit gesucht wird, die mit Hilfe formaler Mittel und der Nutzung von Farbnuancen aber ohne die Einhaltung zentralperspektivischer Regeln entsteht.

Die Holzschnitte von 1950 bis 1957

Das Jahr 1950 ist das Jahr der großen Änderungen in der Lebensführung Mitzlaffs. Er gibt seinen Beruf als Architekt auf und arbeitet von nun an als freier Künstler. Auch künstlerisch betritt er einen neuen Weg. Er löst sich von dem Einfluss Meybodens. Seine Kunst wird bis zum Jahre 1957 Teil der vorherrschenden Stilrichtung in der jungen Bundesrepublik.

Sie kann wohl am wenigsten falsch mit dem Begriff „Formale Abstraktion“ belegt werden, da sie keineswegs immer oder auch nur überwiegend „gegenstandslose Kunst“ ist, was bei zwei bedeutenden Vätern dieser Richtung, Paul Klee und Pablo Picasso, auch verwunderlich wäre. Der häufig vorgezogene Begriff „Gegenstandslose Kunst“ erscheint für die gesamte Palette künstlerischer Produktion als wenig sachgerecht.⁷

Gegenstandsfreie Bilder findet man bei Mitzlaff nicht. Die Suche nach neuen Ausdrucksformen ging vom Seherlebnis, vom Gegenstand aus. Was aber berechtigt dann, die Bilder „abstrakt“ zu nennen? Es ist der Bruch mit der unmittelbaren Präsenz des Gegenstandes als Abbild. Das Bild will nicht Präsenz durch Imitation, es will vielmehr Repräsentation des gedachten Gegenstandes in einer vom Künstler gestalteten Ordnung. Die Leistung des Künstlers besteht in der Vereinfachung und der Zusammenschau des Mannigfachen, in der straffen Zusammenfassung und Konzentration der Formen auf der Fläche unter Vermeidung einer Raumillusion, im Entwurf einer bildnerischen Eigenwelt. Solche Bilder sind das Gegenteil von expressiv. Sie sind in der Zeit der 50er Jahre wohl notwendig gewesen – im Sinne einer inneren Notwendigkeit – als außerhalb von Kunst noch sehr wenig wieder im Lot war. Die formale Abstraktion bringt die Gegenstände der Welt analog zur sprachlichen Begriffs- und Symbolebene auf den bildnerischen Begriff.⁸ Sie bleibt aber für Deutungen offener als sprachliche Begriffe es - jedenfalls außerhalb von Lyrik- sein können. Im Jahr 1950 entstehen die ersten Farbholzschnitte (50/1, -2, -3). Ergänzt durch den Holzschnitt „Schwebende Stadt“ (51/9) werden sie 1951 in die Ausstellung „Farbige Graphik“ aufgenommen. (Näheres siehe „Lebensdaten“.)

Bereits mit der Hinwendung zur Farbigkeit lässt Erhart Mitzlaff das Schwerblütige und z. T. Bedrückende seiner bisherigen schwarz-weißen Holzschnitte hinter sich. Aber neben den Farbholzschnitten gewinnen auch die schwarz-weißen Schnitte bei aller Gebundenheit der Form freien Rhythmus, zum Teil sogar Beschwingtheit und Witz.

⁷ Dies zeigt ein Blick auf die Bilder von Künstlern wie Alexander Camaro, Arnold Fiedler, Eduard Bargheer, Ernst Geitlinger, Fritz Kronenberg. Der Gegenpol „gegenstandslos“ wäre u. a. mit den Namen Fritz Winter, Theodor Werner oder Wilhelm Imkamp bezeichnet. Andere Künstler, wie z. B. Heinz Trökes, Georg Meistermann oder auch Fritz Levedag sind weder auf das Eine noch das Andere festzulegen. Wichtige „Informelle“, wie Emil Schumacher (Beiträge zur Ausstellung „Junger Westen“, Recklinghausen) oder auch Gerhard Hoehme (Heuer Nr. 2 bis 23, M. Hoehme, u.a. 50-01, 53-06), die erst am Ende des Jahrzehnts durch die Documenta 1959 von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, arbeiten am Anfang des Jahrzehnts ebenfalls eher im Sinne einer formalen Abstraktion. Der Durchbruch zum Informellen erfolgt jedoch wenig später.

⁸ Ernst H. Gombrich spricht von „visueller Metapher“.

1950 bekommt Mitzlaff einen Auftrag des niederländischen Pastors W. J. H. B. Henkels, die Gefache einer Schranktür mit biblischen Szenen auszumalen. Henkels war während der Besetzung Hollands durch das nationalsozialistische Deutschland der führende Kopf der Widerstandsgruppe „De blauwe Schuit“⁹ („Die blaue Schute“). Die Druckaufträge dieser Gruppe führte ausschließlich Hendrik Nicolaas Werkman (1882 – 1945)¹⁰ aus. Die Gestapo verhaftete Werkman kurz vor der Befreiung Groningens und erschoss ihn. Gleichzeitig wurde etwa die Hälfte seines Werkes vernichtet. Sein erhalten gebliebenes Werk befindet sich größtenteils im Stedelijk Museum, Amsterdam. Pastor Henkels zeigte Erhart Mitzlaff originale Drucke Werkmans, die der Künstler „druksels“ genannt hatte. Die Drucke, meistens Unikate, zeichnen sich durch formale Strenge aus. Die Farben sind fast immer transparent aufgetragen. Durch das Werkmans Arbeitsweise kennzeichnende Übereinanderdrucken von Formen entstehen neue Farbtöne. Die Bilder sind von einer außerordentlichen Leuchtkraft, die aus dem Inneren der Farbe zu kommen scheint. Als Beispiel abgebildet ist hier ein „druksel“ von 1923 mit dem Titel „Schornsteine“.



Mitzlaff, der Lindenholzplatten und nicht Setzmaterial benutzt, wird durch die Begegnung mit den „druksels“ zum Farbholzschnitt gebracht. Er orientiert sich dabei an Werkman, erhöht die Leuchtkraft der Druckfarben durch Transparenz und übernimmt den Übereinanderdruck von Farbpartien. Seinen Farbholzschnitt „Schornsteine“ (53/2) kann man als direkte Referenz an Werkman verstehen, von dem drei Blätter mit dem Schornsteinmotiv überliefert sind.¹¹

In diesem Zusammenhang soll auf eine Parallele bei H. A. P. Grieshaber hingewiesen werden. Wann Grieshaber zum ersten Mal vom Schicksal Werkmans Kenntnis erhält, wo er zum ersten Mal Bilder von ihm sieht, ist aus der Literatur nicht zu ermitteln. Sein Buch „The next call, Hommage à Werkman“ erscheint 1958.¹² 1957 entstehen die ersten Blätter, in denen der Einfluss

9 Der Name der Widerstandsgruppe verbindet die Assoziation zu dem Bild „Das Narrenschiff“ von Hieronymus Bosch mit einem Abschnitt eines Gedichts von Jacob von Oostvoorn, nach dem alle tolldreisten Gesellen auf die „Blauwe Scuut“ und in die „Blauwe Scuten ghilde“ kommen. Man versteht die darin enthaltene Anspielung, wenn man weiß, dass die Nazi-Kulturkammer in Holland „Gilden“ mit Zwangsmitgliedschaft gegründet hatten.

¹⁰ Werkman leitete eine große Druckerei in Groningen, die jedoch in der Wirtschaftskrise nach dem ersten Weltkrieg geschlossen werden musste. Er übernahm Satzmaterial und kleine Druckmaschinen und überlebte materiell durch Kleinaufträge, die er auf dem Dachboden eines Lagerhauses ausführte. Er arbeitete seit 1917 künstlerisch. Seine gedruckten Bilder entstanden mit Hilfe von Lettern und anderem Satzmaterial, wobei er auch Handwalzen und Schablonen einsetzte.

¹¹ Ein Blatt ist abgebildet in Dick Dooijes: „Hendrik Werkman“, Meulenhoff, Amsterdam 1970. Im Übrigen die Blätter 1 und 24 im Werkkatalog der Werkmanbilder des Stedelijk von 1977.

¹² Werkman hatte „The next call“ 1923 als eigene kleine Zeitschrift gegründet und versandte sie an Freunde. In ihr veröffentlichte er seine experimentellen typographischen Arbeiten und kleine von ihm selbst verfasste Texte.

Werkmans sichtbar wird.¹³ Er, der bis dahin oft die Druckfarben mit Weiß ausmischte und opake Farben einsetzte, nutzt von nun an ebenfalls stärker transparente Farben und druckt transparente Partien übereinander.¹⁴

Die Kunst der 50er Jahre wurde - wie keine Kunst einer Periode vorher - in erstaunlicher Geschwindigkeit trivialisiert. Seit Jugendstil und Bauhaus war es das Bestreben vieler Künstler, mit ihren gestalterischen Ideen auch das Alltagsleben in aller Breite mitzugestalten. So war es in der Folge selbstverständlich, Aufträge aus der Industrie anzunehmen, die Dinge massenhaften Alltagsgebrauchs herstellte. Als ein (anfangs durchaus positives) Beispiel seien hier die „Rasch Tapeten“ angeführt. Der Grad an Niveauverlust, der jedoch bald durch die schnelle Verbreitung unverstandener Formen eintrat, ist in der Rückschau an vielen Lampen- oder Möbelformen, einer großen Zahl von Dekorationsstoffen, von Teppichmustern und an manchem Architekturdetail festzumachen. Wenn man es nicht besser wüsste, könnte man sie für eine absichtliche Persiflierung von Formen in der zeitgenössischen Kunst halten. Auch in den Schulen, von der Grundschule bis hin zu Gymnasien, arbeiteten wohlmeinende Pädagogen mit an der Demontage des Zeitstils durch seine oberflächliche und mechanische Übertragung auf den Kunstunterricht, von den Schulkindern mit dem Schlagwort „wie Picasso malen“ gekennzeichnet.

Die von einer breiten Öffentlichkeit, deren „Schulung des Kunstverständes“ während der Nazizeit in den fünfziger Jahren durchaus noch nachwirkte, zunächst abgelehnte herrschende Kunstrichtung wurde paradoxerweise nicht durch die Ablehnung, sondern die gleichzeitig ablaufende massenhafte Nachahmung ausgehöhlt. Auf diese Entwicklung reagierte Mitzlaff ebenso wie andere Künstler mit einem Bruch in seinem Stil.

Die Holzschnitte von 1958 bis 1977

Erhart Mitzlaff änderte seine Darstellungsweise im Jahre 1958 mit den ersten Holzschnitten aus seinem Erleben Moskaus. Die Änderung erscheint nicht als so radikal wie die im Jahr 1950. Sie wird manchen Betrachtern erst mit einem zweiten Blick auf die Drucke klar, weil vieles die Arbeiten Mitzlaffs Kennzeichnende erhalten bleibt, so die formale Strenge, die die Waagerechte und die Senkrechte betont. Neuerungen, die sich bereits in dem Farbholzschnitt „Amsterdam“ (57/1) andeuten, erzeugen jetzt einen Blick in einen wieder neu gewonnenen Bildraum mit einem „Vorn“ und einem „Hinten“, mit dem die Respektierung der Zweidimensionalität des Zeitstils wieder aufgegeben wird. Die Formen suggerieren ein Vorn und ein Hinten durch den Unterschied in ihrer Größe. Die Moskauschnitte erhalten außerdem einen Horizont. Bei Farbholzschnitten kommt die Nutzung der Farbperspektive hinzu. Diese neue Art von Räumlichkeit arbeitet weder mit der traditionellen Zentralperspektive noch mit hintereinander liegenden Ebenen. Mit den genannten Änderungen entging der Künstler der Gefahr von Routine und Sinnentleerung, eine durchaus naheliegende Gefahr, wie der Verlauf mancher Künstlerbiographie zeigt. In Gesprächen mit dem Künstler wurde dem Autor aber deutlich, dass bei Mitzlaff keineswegs bewusstes Kalkül den Wechsel bestimmte. Er stellt sich mit der Moskareise eher wie von selbst ein, weil die bisherige Arbeitsweise dem Ausdruckswillen des Künstlers nicht mehr genügt. In der Folgezeit experimentiert er mit weiteren Möglichkeiten. Die Vorzeichnungen werden formal weniger streng. Er lässt die

¹³ Fürst 57/14, 57/15, 57/31, 57/32, -33, -34, -35

¹⁴ u. a. Fürst 57/20, 57/25, 59/13

handschriftliche Geste zu.¹⁵ Beim Schneiden gibt er den dabei wie automatisch entstehenden Formen ihr eigenes Recht. Sie sind nun nicht mehr ausschließlich auf geometrische Grundformen zurückzuführen. Sie erlauben es jetzt, durch die teilweise Übernahme des handschriftlichen Duktus aus der Vorzeichnung in den Holzschnitt den Eindruck einer dynamischen Bewegung hervorzurufen (u. a. 62/3, 62/7, 63/3, 64/3). In dem Druck „Ostermarsch im Regen“ gelingt es ihm, Bewegung sowohl bei der sich unter den Regenschirmen versammelten Menschenschar als auch bei der Darstellung des herunterprasselnden Regens zu suggerieren.



Einmal entwickelt, vermag er es, auch bei weniger aus dem handschriftlichen stammenden Formen die Illusion von Bewegung zu erzeugen und so eine dynamische Rhythmik in die Holzschnitte zu bringen – zuerst bei den Holzschnitten nach der Türkeireise (65/1, -2, 66/2), dann auch besonders nach dem Norwegenerlebnis (68/2, -3, -4 und 69/4). Eine weitere Variante bewegter Bildrhythmik gelingt ihm mit der Hereinnahme runder Formen in den Jahren 1970 und 71.

Herausgehoben zu werden verdient eine kleine Gruppe von Farbholzschnitten. Die Drucke „Großes Dalmatien I“ (72/1), „Großes Dalmatien II“ (72/4), „Kleines Dalmatien“ (72/2) und „Dubrovnik“ (72/5) sind mittels einer Technik

entstanden, die in der Moderne wohl Edward Munch zuerst wieder verwandt hatte. Der Druckstock wird dabei den verschiedenen Farbfeldern entsprechend zersägt. Nach dem Einfärben werden die Teile wieder zu einer Tafel zusammengebunden und dann gedruckt. Trotz der zunächst bestechend erscheinenden Möglichkeit, von einer Tafel mehrfarbig zu drucken, hat Erhart Mitzlaff nur die wenigen Farbholzschnitte im Jahr 1972 mit Hilfe dieser Technik ausgeführt. Sie erwies sich für ihn als Sackgasse, denn sie erzwingt bei der Bildkomposition Kompromisse und lässt naturgemäß auch den Übereinanderdruck von Farben nicht zu.

Die Reisen

Als Candide von seiner großen und erlebnisreichen Reise zurückkehrte, sagte er: „*Il faut cultiver notre jardin.*“ Hier finden wir den Sinn des Reisens auch bei Erhart Mitzlaff. Diese Behauptung könnte aber leicht missverstanden werden. Der eigene Garten wird anders bestellt als vor der Reise, mit anderem Bewusstsein und mit neuem Blick für die Dinge. Erhart Mitzlaff zeichnet auf seinen Reisen viel. Erst seit der Šipanreise 1975 aquarelliert er auch. Zur Umsetzung des Gesehenen und in der Zeichnung Festgehaltenen zieht er sich zurück in sein „möbliertes Gebüsch“¹⁶, in sein Atelier. Aber es geht nicht nur um das Erleben eines Landes, einer Stadt. So sieht er in Holland die „druksels“ Werkmans. Sie ändern sein Sehen und das Umsetzen des Gesehenen. Das Erlebnis Moskau und danach seine Londonrei-

¹⁵ Mitzlaff zeichnete das Motiv mit Graphit auf Transparentpapier vor. Er rieb die Vorzeichnung von der umgewendeten Zeichnung auf der Holztafel ab. Damit bewältigte der Künstler auch die Problematik des seitenverkehrten Arbeitens am besten, der Druck wird so - gemessen an der Vorzeichnung - wieder seitenrichtig. Die Abbildung zeigt den Ausschnitt einer Vorzeichnung mit „handschriftlichem“ Duktus.

¹⁶ Horst Keller in seiner Laudatio aus Anlass der Verleihung des Böttcherstraßenpreises an Erhart Mitzlaff 1960.

se wirken sich deutlich wahrnehmbar auf seine Kunst aus. Die Städtebilder entwickeln sich von nun an zu einem beeindruckenden Bestandteil seines Werks.



Seit 1950 setzt Mitzlaff als Formelemente mehr oder weniger breite schwarze Stege bzw. regelmäßige weiße Schraffuren innerhalb schwarzer Flächen ein, die einerseits meist Teil eines dargestellten Gegenstandes sind, andererseits als Hauptaufgabe haben, bestimmend für eine Bildordnung zu sein, die nichts dem Zufall überlässt. Seit der Reise in die Türkei emanzipieren sich diese Formelemente und wirken besonders als weiße Linie auf schwarz wie spontan gesetzt, fast als Negativ einer Zeichnung (z. B. 64/9, 65/3, 67/4 und 68/5).

Mit der Reise im Jahr 1978 nach Montenegro entstehen die ersten Drucke, bei denen kleine halbmondförmige Flecken, mit dem Hohleisen aus der Drucktafel gestochen, das Bild bestimmen und bis zum letzten Holzschnitt mit dem Titel „Auflösung“ (99/1) weiter bestimmen werden.

Die Holzschnitte von 1978 bis 1991

Die mit dem Jahr 1978 eintretenden Änderungen sind erneut einschneidend. Bis zu diesem Zeitpunkt herrschte der vorweg geplante Bildaufbau, den Mitzlaff immer in einer Vorzeichnung festhielt. Viele denken deswegen und nicht nur wegen der vielen Städtebilder und der Architektur motive an die Ausbildung des Künstlers zum Architekten und die sich anschließende kurze Berufstätigkeit.¹⁷ Günter Busch sagt: „Der vorherrschende Sinn für formale Ordnung, die das Zufällige meidet, für Bildstruktur und Verantwortlichkeit im einzelnen, das wird ihm aus dem ursprünglichen Metier als konstituierendes Element geblieben sein.“¹⁸ Die Bilder und die Druckgraphik ab 1978 scheinen auf den ersten Blick genau das aufzugeben. Sie wirken jetzt wie spontan mit dem Hohleisen geschnitten, haben etwas „Handschriftliches“. Ein zweiter Blick zeigt jedoch, dass auch ihnen durchaus eine klare Vorstellung vom Bildaufbau zugrunde liegt.

Die Drucke konstituieren sich aus Licht- und Schattenpartien, durch die perlige Struktur der nebeneinandergesetzten Hohleisenstiche lösen sich die Konturen der Dinge auf.

Abweichend von den Holzschnitten der vorhergehenden Zeit kommen die menschliche Figur und das Antlitz wieder ins Bild.

Im Werk dieser letzten 13 Jahre nehmen die religiösen Motive einen großen Platz ein. Bei diesen in vielen Jahrhunderten so oft gestalteten Motiven vermeidet Mitzlaff

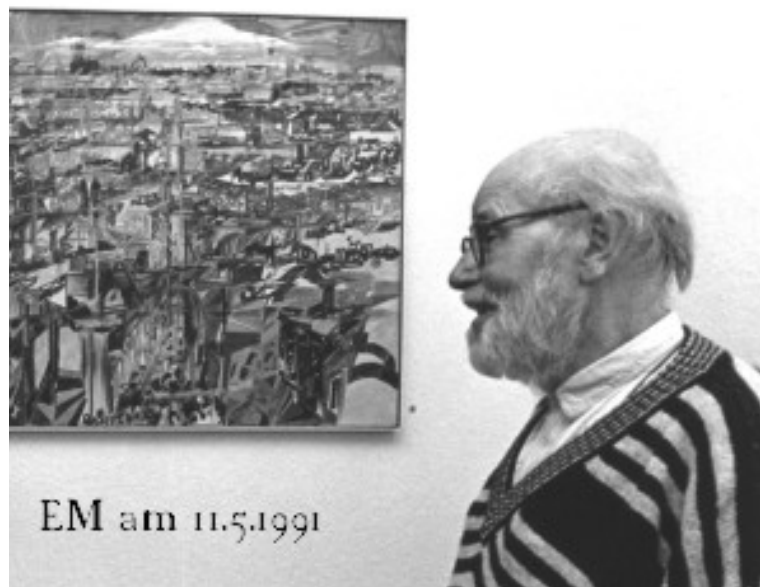
¹⁷ Von der Frau Hans Meybodens, Gretlies Meyboden, konnte der Verfasser erfahren, dass Mitzlaff sich schon bei der Aufnahme des Architekturstudiums darüber im Klaren war, den Beruf des Architekten später nicht auszuüben, sondern seinen Weg als freier Künstler gehen zu wollen. Das Studium für einen Brotberuf nahm er auf Wunsch des Vaters auf. Dass er das Architekturstudium und nicht irgendein anderes wählte und erfolgreich abschloss, hat aber sicherlich viel mit seinen inneren Strukturen zu tun.

¹⁸ Günter Busch: „Erhart Mitzlaff, Bilder, Handzeichnungen, Druckgraphik“, Katalog der Bremer Kunsthalle 1973

alles Klischeehafte und gibt ihnen frische Kraft. Ganz besonders trifft diese Aussage für die zehn Holzschnitte in der Mappe „Alte Menschen“ zu, die parallel zu einem Buch des Bremer Pastors Claus Heitmann erschien. Das Bildnis Marias als alter Frau, das letzte Blatt dieser Mappe, bricht mit allen Gewohnheiten, die Mutter Jesu darzustellen.¹⁹

Besondere Erwähnung verdienen der Ende 1990 gearbeitete Holzschnitt „Selbst mit Riss“ (90/3) und der letzte Holzschnitt des Künstlers „Auflösung“ (91/1). Der v-förmige Riss geht quer über das rechte Auge und endet knapp neben dem linken. Der Holzschnitt verweist auf eine Linsentrübung, unter der Erhart Mitzlaff litt und die ihm große Angst machte.

In seinem letzten Holzschnitt finden wir das Selbstportrait sich in seinen Formen fast auflösend. Es spiegelt sich. Der Rahmen des Spiegels wird nur schwach angedeutet. Der gespiegelte Kopf gemahnt an einen Schädel.



¹⁹ Claus Heitmann: „Alte Menschen vor Gott“, Donat & Temmen, Bremen 1987; mit 10 Abbildungen der Holzschnitte zu den Texten und einem Titelholzschnitt. Siehe Anhang!



Lebensdaten Erhart Mitzlaffs (EM)¹

- 1916 Am 22. 10. wird er in Kiel geboren. Seine Mutter hat ein Kunststudium an der Malakademie Berlin absolviert. Sein Vater ist von Beruf Maschinenbauingenieur.
- 1919 zieht die Familie nach Mannheim.
- 1936 schließt EM seine Schulbildung in Mannheim mit dem Abitur ab und beginnt das Architekturstudium in Stuttgart.
Die Mutter vermittelt ihm den Zugang zur modernen Kunst.
- 1938 erleidet er eine schwere Kreislauferkrankung. Um sich zu erholen, hält er sich das erste Mal in Fischerhude auf.
Mitzlaff zeichnet in dieser Zeit viel.
- 1939 wird ein längerer Sanatoriumsaufenthalt bei München notwendig.
- 1939 erholt er sich erneut in Fischerhude.
Erhart Mitzlaff lernt in Fischerhude den in dieser Zeit dort lebenden Kokoschkaschüler Hans Meyboden kennen. Trotz des Altersunterschieds entsteht eine langjährige Freundschaft. Meyboden hat zu Beginn der künstlerischen Entwicklung Mitzlaffs großen Einfluss auf ihn.
- 1940 entstehen die ersten Aquarelle.
- 1941 schließt er das Studium als Diplomingenieur bei Prof. Schweitzer in Karlsruhe ab.
- 1941 – 1942 arbeitet er als Assistent am Lehrstuhl Prof. Schweitzer in Karlsruhe.
Es entstehen die ersten Temperabilder und Holzschnitte.
- 1942 wird er zum Militärdienst als Pioniersoldat in den besetzten Niederlanden eingezogen.
In Holland entstehen viele Zeichnungen.
- 1943 wird EM wegen seines Kreislaufleidens als dienstuntauglich entlassen.
Danach entstehen eine größere Zahl Temperabilder.
In dieses Jahr fällt auch eine Begegnung mit Erich Heckel.

¹ In der folgenden Zusammenstellung werden nur die großen Ausstellungen in den Museen genannt. Der Leser findet eine Auflistung der Ausstellungen bis zum Jahr 2000 mit dem Anspruch auf Vollständigkeit weiter unten.

Der Verfasser hat versucht, möglichst alle Reisen Mitzlaffs zu erwähnen, da sie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seinem Werk stehen.

- 1943 - 1945 arbeitet EM als Architekt im Baubüro der Firma Brown Boveri in Mannheim.
Nach der Zerstörung der Wohnung in Mannheim zieht er nach Heidelberg um.
Es entstehen Zeichnungen und Temperabilder der zerstörten Stadt Mannheim sowie viele Holzschnitte.
- 1946 nimmt er seinen neuen Wohnsitz in Fischerhude.
- 1947 heiratet er Ruth Kalkbrenner (RM).
EM mietet einen Raum in Quelkhorn als Atelier. Es entstehen die ersten Ölbilder und daneben viele Aquarelle und Zeichnungen.
Seine Bilder werden gemeinsam mit den Werken Hans Meybodens in der Mannheimer Kunsthalle ausgestellt.
- 1948 wird seine Tochter Hanna geboren.
EM arbeitet als Architekt für den Schünemann Verlag (Bremer Nachrichten) am Wiederaufbau der Verlagsgebäude.
- 1949 erfolgt der Umzug der Familie Mitzlaff in den unteren Teil eines kleinen gemieteten Hauses in Quelkhorn, Surheide.
- 1950 wird sein Sohn Jakob geboren.
Durch seinen Erfolg als Künstler ermutigt, beendet EM die Arbeit für den Schünemann Verlag. Die ersten Farbholzschnitte entstehen.
- 1951 nimmt EM am Wettbewerb des Folkwang Museums Essen und weiterer 14 Museen für die Ausstellung „Farbige Graphik“ teil, die in allen beteiligten Museen gezeigt wird. Eingereicht werden 1500 Drucke von 225 Künstlern. 150 Blätter von 54 Künstlern finden die Zustimmung der Jury. Von Mitzlaff werden 4 Holzschnitte ausgewählt. (Katalog Nr. 77 bis 80, in diesem WZ die Nummern 50/1, 50/2, 50/3 und 51/9)
Er lernt den niederländischen Pastor Henkels kennen und sieht auf einer Reise nach Holland bei ihm Originaldrucke („druksels“) von Nicolaas Werkman, von denen er ähnlich wie HAP Grieshaber beeinflusst wird.
- 1953 Der Architekt Prof. Eiermann erteilt EM einen Auftrag über 5 Tafelbilder für die Matthäuskirche in Pforzheim. EM erwirbt das bisher zur Miete bewohnte Haus.
- 1955 hat EM die erste Einzelausstellung in der Kunsthalle Bremen. Es folgt eine weitere Einzelausstellung in der Kunsthalle Mannheim.
Er trifft sich mit der Kunsthistorikerin Juliane Roh in München.
- 1956 Die Fensterbilder für die Zionskirche in Bremen entstehen in Zusammenarbeit mit dem Glasermeister Lilienthal. In diesem Zusammenhang lernt er den Bremer Architekten Carsten Schröck kennen, mit dem ihn von nun an eine lebenslange Freundschaft verbindet.
- 1958 EM reist mit Fischerhuder Freunden in die Sowjetunion.
Nach den vor Ort gezeichneten Skizzen schneidet er im Atelier die Moskau-Holzschnitte.
- 1959 EM reist mit seiner Familie nach London zu seinem Vetter Ludwig Levin, der sich seit seiner Flucht nach England Ludwig Lawrence nennt (LL).
Die Eindrücke dieser Reise regen ihn zu weiteren Stadtbildern an.
Die „Griffelkunst-Vereinigung“, Hamburg-Langenhorn, ediert 5 Holzschnitte von EM (WZ 51/15, 58/1, 58/2, 58/3 und 58/6).

- 1960 EM erhält den Böttcherstraßenpreis in Bremen.
EM lernt den bekannten Bremer Architekten Fritz Busse kennen und dessen Ehefrau, die Galeristin Ilona Busse. Mit ihnen bleibt er bis zum Lebensende freundschaftlich verbunden.
- 1961 Die Kirchenfenster für die Heliand-Kirche in Dortmund entstehen in Zusammenarbeit mit der Glaserei Lenderoth.
- 1962 Die Kirchenfenster für die Auferstehungskirche in Bremen Hastedt entstehen ebenfalls in Zusammenarbeit mit der Glaserei Lenderoth.
- 1963 EM reist mit seiner Familie zu seinem Vetter Reinhard Schmidt (Bildhauer) nach Bad Doberan in die DDR.
- 1964 Die Kirchenfenster für die Lucas-Kirche in Bremen entstehen (Architekt Carsten Schröck, Statik Frei-Otto).
- 1965 reist er mit dem Kunstsammler Dr. Sager 6 Wochen durch die Türkei.
- 1966 hält er sich mit RM und seinem Sohn erneut bei LL in London auf.
Die Kirchenfenster für die Matthäuskirche in Bremen-Huchting und die Lutherkirche in Hoya entstehen (für beide Kirchen mit Glasermeister Manfred Ludwig). Auch hier bewährt sich seine Zusammenarbeit mit Carsten Schröck.
- 1967 EM entwirft 6 Kirchenfenster für die alte St. Stephani-Kirche in Bremen und führt sie mit dem Glasermeister Manfred Ludwig aus.
- 1968 reist er mit RM und mit der Fam. C.Schröck nach Norwegen.
Im Zusammenhang mit dieser Reise zeichnet, malt und schneidet er hoch abstrahierte Bilder, die den Gegenstand kaum noch erahnen lassen.
- 1969 reist er mit RM wieder nach London.
- 1971 reist er mit RM nach Montenegro.
Der Autor und EM lernen sich kennen und halten in den folgenden Jahren ständig Kontakt.
- 1973 fährt er auf Anregung von jüdischen, aus Warschau nach Fischerhude emigrierten Polen mit RM in die polnische Hauptstadt.
Diese Reise bringt neue Anregungen für Stadtbilder.
Er hat die zweite große Einzelausstellung in der Kunsthalle Bremen.
- 1974 macht er mit RM Urlaub in Südtirol.
EM illustriert einen Band „Gedichte“, der im Verlag Erziehung und Wissenschaft, Hamburg, erscheint.
- 1975 malt er im Auftrag der Mannheimer Versicherungs AG große Panorama-Bilder von Mannheim. Daneben entstehen kleinere Mannheim-Bilder und die Holzschnitte mit den Nummern 75/1 und 75/2 im WVZ.
Er reist mit RM auf die Adriainsel Šipan.
- 1976 erleidet er eine schwere Gefäßerkrankung mit vorübergehender Lähmung der rechten Körperseite. Nach seiner Genesung hält er sich mit RM in Taormina auf.
- 1977 reist er mit RM nach Sizilien und auf die Liparischen Inseln.
- 1978 ist er erneut in Montenegro.
EM illustriert einen Band „Kurzgeschichten“, der im Verlag Georg Westermann, Braunschweig, erscheint.
- 1979 reist er mit RM nach Neapel und weiter nach Ischia.
- 1980 verbringt er im Frühjahr mit RM erneut einen Urlaub auf Šipan. Im Herbst fährt er mit RM, LL und dessen Frau auf die Insel Ischia.

- 1981 reist er mit RM erneut nach Sizilien und nach Montenegro.
Im November stirbt Ruth Mitzlaff.
- 1982 EM reist mit seinem Sohn nach Formentera und nach Ischia.
- 1983 richtet die Bremer Kunsthalle eine umfassende Ausstellung seiner Holzschnitte aus.
EM reist mit der Bahn durch Italien nach Sizilien und Neapel, im Herbst ist er wieder bei LL in London.
- 1984 beginnt seine Bekanntschaft mit Almuth Conrades (AC).
EM reist mit LL nach Israel, im Herbst allein nach Formentera.
- 1985 fährt er mit AC in die Toskana und hält sich wieder in London auf.
- 1986 fliegt er mit AC nach Mallorca und nach Ischia.
- 1987 ist er mit LL und AC auf Sizilien.
Das Buch „Alte Menschen vor Gott“ von Claus Heitmann erscheint mit einem Titelbild und weiteren 10 Holzschnitten von EM als Illustration im Verlag Donat & Temmen, Bremen. EM leidet an einer Augenerkrankung und hat weitere schwerwiegende gesundheitliche Probleme. In einem Holzschnitt (WVZ 90/2) reflektiert er seine Situation.
- 1988 fliegt er mit AC auf die Insel Kreta.
- 1989 erscheint „Erhart Mitzlaff, Bilder aus fünf Jahrzehnten, 1940 – 1988“, herausgegeben vom Fischerhuder Kunstkreis e.V.
Er hält sich mit AC auf Mallorca auf.
- 1990 reist er mit AC nach Istanbul und nach Formentera.
- 1991 fährt er am Anfang des Jahres mit AC nach Amsterdam.
Am 31. Mai erkrankt Erhart Mitzlaff schwer. Er stirbt am 9. Juni 1991.

Ausstellungen

- 1947 Kunsthalle Mannheim, gemeinsam mit Hans Meyboden
- 1948 Graphisches Kabinett, Bremen, gemeinsam mit Hans Meyboden
Galerie Clasing, Münster (E)
- 1951 Kunsthalle Bremen (E)
„Farbige Graphik“ (G) in 15 Museen der Bundesrepublik
- 1953 Kunsthalle Bremen (E)
Kunstverein Erlangen, „Erste Deutsche Schwarz-Weiß-Ausstellung“ (G)
Kunstverein Recklinghausen „Westdeutsche Graphik“ (G)
- 1954 Karlsruhe, „Christliche Kunst heute“ (G)
Kunstverein Hannover (G)
- 1955 Kunsthalle Bremen (E)
Kaiserslautern, „Deutsche Graphik der Gegenwart“ (G)
Kunstverein Frankfurt (G)
Kunstverein Mannheim (E)
- 1957 Galerie Insel Marl (E)
- 1960 Kunstverein Mannheim (E)
- 1960 „Preisträger der Böttcherstraße Heute“, Bremen (G)
- 1967 Volkshochschule Vegesack (E)
- 1968 Commerzbank Peine (E)
- 1969 Galerie 67, Münster (E)
- 1973 Kunsthalle Bremen, „Die Bilder“ (E)
Mannheimer Vers. AG, „Panorama-Bilder von Mannheim“ (E)
- 1977 Gemeindezentrum Christuskirche, Bad Homburg (E)

- 1983 Kunsthalle Bremen, „Die Holzschnitte“ (E)
 Galerie Grosse, Frankfurt/Main (E)
 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1986 Galerie Hajo Antpöhler, Bremen (E)
 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1988 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1989 Fischerhuder Kunstkreis e.V., Fischerhuder Galerie (E)
- 1990 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1991 Galerie Nr.5, Friedrichstadt/Eider (E)
- 1992 Graphikangebot Müller, Galerie für zeitgenössische Kunst
 Großpösna/Leipzig (E)
 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1993 Kunstzentrum Röperhof, Galerie-Verein Hamburg e.V. (E)
 Fischerhuder Kunstkreis e.V., „Portraits“ (G)
- 1994 Haus 44, Cuxhaven, (E)
 Rathaus Verden (E)
- 1995 Galerie im Steigenberger Hotel, Hamburg (E)
 Studiengalerie Busse, Worpswede (E)
- 1996 Graphikangebot Müller, Galerie für zeitgenössische Kunst,
 Großpösna/Leipzig (E)
- 1998 Galerie Farb und Ton, Bremen (E)
 Galerie in der Hinterstadt, Friedrichstadt/Eider (E)
 Stiftung Overbeck, Bremen/Vegesack, (E)
- 2001 Stephani-Kirche, Bremen (E)
- 2003 Kunstverein Fischerhude (G)
- 2004 Galerie in der Hinterstadt, Friedrichstadt/Eider (E)

Vorbemerkungen zum Verzeichnis der Holzschnitte

Weder bei den farbigen noch bei den schwarz-weißen Holzschnitten findet man Auflagenvermerke. Was hat es damit auf sich? Abgesehen von 5 Holzschnitten, die von der Griffelkunstvereinigung Hamburg ediert wurden, gibt es kein Blatt, das zu Lebzeiten nicht vom Künstler selbst gedruckt worden wäre. Er hat sie alle, auch die farbigen Drucke von Tafeln aus Lindenholz, mit Hilfe eines Reibholzes abgerieben. Bei genauem Hinsehen wird der Betrachter die daraus resultierende besondere Struktur der Flächen erkennen. Eine Druckmaschine oder Handpresse hat der Künstler also niemals eingesetzt.

Schon daraus folgt, dass die Zahl der Drucke stets sehr klein war, oft nicht höher als die Zahl der „Eigendrucke“ anderer Künstler neben den „offiziellen“ durchnummerierten Auflagen. Die Auflagenhöhe betrug zunächst meist 5 bis 20 Exemplare. Fanden sich so viele Käufer, dass kein Exemplar beim Künstler mehr vorhanden war, das war aber nicht unbedingt die Regel, druckte er erneut eine sehr kleine Anzahl nach. Bei den besonders beliebten Blättern mag so auch einmal eine Gesamtauflage von 100 bis 120 Exemplaren entstanden sein, bei zwei bis drei Titeln, so bei „London, Eastend“ (Verzeichnis der Druckgrafik Nr.59/1), könnten es ein paar Exemplare mehr sein, sicher nicht über 200.

Für die weitaus meisten Drucke wählte Erhart Mitzlaff dünnes Japan Büttenpapier, die Drucke in den ersten Nachkriegsjahren erfolgten oft auf Ingres Ersatzpapier. Für die kleinen Nachauflagen späterer Jahre, etwa ab 1950, nahm er dann aber ebenfalls Japanpapier.

Das Papier schnitt er mit der Hand zu, oft recht knapp im Verhältnis zum Motiv. Ein einheitliches Papiermaß gibt es nicht, es variiert von Druck zu Druck. Die im Verzeichnis angegebenen Maße sind deshalb immer die Maße des jeweiligen Motivs. Die Höhe steht dabei vor der Breite. Die Drucke wurden meist unten rechts monogrammiert „EM“ sowie mit der Jahresangabe datiert, manchmal mit, manchmal ohne Jahrhundert. Wenn im Verzeichnis „datiert u. r.“ vermerkt steht, ist damit immer das rechts neben das Monogramm EM gesetzte Jahr gemeint. Die Datierung durch den Künstler ist nicht immer eindeutig. Zum einen vermerkte der Künstler bei Nachauflagen aus der Erinnerung manchmal eine falsche Jahresangabe. Zum anderen zog sich die Arbeit des Abreibens lange hin, manchmal über einen Jahreswechsel hinweg, die Jahresangabe wechselt dann nach dem 31. Dezember. Soweit solche Umstände bekannt sind, wird im Verzeichnis darauf hingewiesen. Fehlt ein Vermerk zur Signatur, gibt es weder im Nachlass noch beim Autor ein signiertes Exemplar.

Der Künstler verwandte die in professionellen Druckereien üblichen ölhaltigen Druckfarben.

Nach Mitzlaffs Tod wurde eine kleine Zahl schwarz-weißer und farbiger Holzschnitte im Auftrag der Erben durch den Drucker Christian Müller, Großpösna bei Leipzig, auf einer Druckpresse gedruckt, verso mit dem Nachlasstempel und mit der Signatur der Tochter Hanna Mitzlaff versehen. Das Papier trägt den Trockenstempel der Druckerei.

Die Titel stammen nur zum Teil von Erhart Mitzlaff selbst. In einigen Fällen hat er sie auf der Rückseite des Trägerkartons notiert. Die meisten benennen lediglich das Bildmotiv. Ausstellungen waren oft der Anlass, Titel zu finden, sie wurden dann u. a. von Ruth Mitzlaff und von Ilona und Fritz Busse oder auch durch den Autor ange-regt. Bei der Durchsicht des Nachlasses haben Hanna und Jakob Mitzlaff unbetitel-ten Werken durch Bezeichnung mit dem Bildmotiv einen Titel gegeben, da es bei einer Benennung mit „o. T.“ leicht zu Verwechslungen kommt.

Der Autor hat sich bemüht, bei den einzelnen Arbeiten durch die Nennung von Ort und Jahr auf Ausstellungen hinzuweisen, in denen sie zu sehen waren. Durch die Nutzung der Liste der Ausstellungen kann der Interessierte die Museen bzw. Galerien ermitteln. Die Hinweise sind leider bei weitem nicht vollständig, da von den wenigsten Ausstellungen Verzeichnisse der ausgestellten Holzschnitte existieren.

Die Illustrationen und die „Jahresschnitte“, die Erhart Mitzlaff Freunden und Sammlern zur Weihnachtszeit gab, werden im Anhang zum Verzeichnis in einer Auswahl dokumentiert.

Die Angaben zu den Bildern stehen in folgender Reihenfolge:

Werknummer

Titel

Jahr

Format des Motivs

ggf. Signatur und Datierung

ggf. Edition

ggf. Drucker

Ausstellungsorte, soweit bekannt