

**Der lange Weg nach Australien: Exilstationen des Künstlerehepaars
Slawa und Karl Duldig
Ute Heinen (Tübingen)**

Slawa und Karl Duldig sind im deutschsprachigen Raum wenig bekannt. In Australien, wo die beiden Bildhauer nach ihrer Vertreibung aus Österreich eine neue Heimat gefunden haben, verhält sich das anders. Ihr Werk ist in Museen und Galerien präsent, in Melbourne existiert ein nach ihnen benanntes Studio. Der Beitrag versucht, die Stationen ihres Lebens vor und während des Exils sowie exilspezifische Aspekte ihres künstlerischen Schaffens zu beleuchten.

Geboren in Galizien, aufgewachsen in Wien

Slawa und Karl Duldig wurden 1902 auf dem Territorium der damaligen k.u.k. Monarchie geboren: Slawa Horowitz in Horocka, einer Ortschaft in der Nähe von Lehmberg, Karol Duldig in Przemysl. Ihre Familien gehörten dem säkularisierten jüdischen Bürgertum an. Slawas Vater Nathan Horowitz war von Beruf Mineningenieur, seine Familie Eigentümerin einer Ölquelle in Polen. Slawas Mutter Antonia Mayzel stammte aus einer Familie von Akademikern: von Rechtsanwälten. Die Eltern von Karl Duldig führten ein Herrenartikel- und Kurzwarengeschäft. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs siedelte sowohl die Familie Horowitz als auch die Familie Duldig nach Wien über.

Die Familie Horowitz hatte drei Kinder: Slawa, Aurelia und Marek. Wien, die Kulturmetropole, eröffnete den Kindern ein vorher nicht gekanntes Angebot. Man besuchte die Theater, die Oper, die Museen und Galerien, die Konzerthallen. Das Elternhaus legte Wert auf eine humanistische Bildung der Kinder. Gefördert wurden insbesondere die musischen Neigungen. Der Bruder Marek spielte Violine, Slawa Klavier, dazu zeichnete sie, ihre Schwester Aurelia wendete sich der darstellenden Kunst zu und wurde Schauspielerin. Mit 13 Jahren malte Slawa das erste Selbstporträt. Während des Krieges entstanden Collagen – eine trug den Titel „Silhouette“ (1916), eine minimalistisch anmutende Landschaftsdarstellung aus schwarzem Papier auf weißem Untergrund-, des weiteren Bleistift- und Tintenzzeichnungen sowie einige Aquarelle. Die Eltern wollten, dass ihre Tochter Medizin studierte. Sie selbst entwickelte jedoch andere Vorstellungen. Nach der Matura begann sie kein Studium, sondern besuchte eine Wiener Malschule. Aus dieser Zeit stammen verschiedene Ölgemälde. Während eines Aufenthalts im Gmunden entstand eine Portät Jean Gaugins, des Sohn von Paul Gaugin. – Die Liberalität des Elternhauses zeigte sich darin, dass die Berufswahl der beiden Töchter akzeptiert wurde.

Anders in der Familie Duldig. Karls künstlerische Neigungen wurden ungern gesehen. Die zehn bzw. dreizehn Jahre älteren Brüder Ignaz und Leo ergriffen solide bürgerliche Berufe. Sie studierten Jura und wurden Rechtsanwälte. Karls

Kreativität zeigte sich erstmals während der Schulzeit: Für den Geographieunterricht erstellte er ein Gipsmodell. Künstlerische Anregung erhielt er, als die Eltern bei einem Maler ein Porträt in Auftrag gaben. Das Resultat dieser Anregungen waren ein erstes Selbstporträt und eine Porträtbüste aus Ton. Beide Arbeiten lassen frühzeitig Sensitivität und Sinn für die dreidimensionale Formgebung erkennen.

Neben der Kunst nahm der Sport einen wichtigen Platz in Karls Leben ein. Karl war Mitglied des jüdischen Sportklubs *Hakoah* (hebräisch: „Die Kraft“) Legendar waren die Erfolge der Fußballmannschaft; Karl war ihr Torwart. Karl Duldig zählte zu den 15 besten Fußballspielern Österreichs, daneben verzeichnete er auch Erfolge als Tennis- und Tischtennispieler. Seine Turnierfolge machten ihn berühmt. Sein Bild erschien in den Wiener Tageszeitungen. Man sprach ihn auf der Straße an. Schulkinder baten um ein Autogramm – er war Teil des öffentlichen Lebens. – In seinem Roman *Kahn & Engelmann* berichtete Hans Eichner über die Besonderheit des Vereins:

„Man ‚war wer‘ in der Hakoah, aber nicht nur, wenn man im Rückenschwimmen oder Hürdenlaufen gewann, sondern auch wenn man Bücher schrieb oder gut Geige spielte, und die Hakoah dürfte der einzige Sportclub der Welt gewesen sein, wo Belesenheit fast soviel galt wie ein Sieg im Turmspringen.“¹

Im Sportclub Hakoah fand das gestiegene Selbstbewusstsein des liberalen Judentums seinen Ausdruck. Der Club war ein gesellschaftlicher Treffpunkt.

Studium der Bildhauerei und Etablierung

Anton Hanak (1875-1934) galt in der Ersten Republik als der bedeutendste Bildhauer. Karl Duldig begann 1921 ein Studium bei Hanak im Fach Monumentale Plastik an der Kunstgewerbeschule in Wien am Stubenring 3, der heutigen Hochschule für angewandte Kunst, Slawa Horowitz war zur gleichen Zeit Privatschülerin bei Hanak – in diesen Jahren eine der wenigen Studentinnen im Bereich der Bildhauerei überhaupt. Beide wechselten 1925 an die Akademie der Bildenden Künste in der Böcklinggasse zu den Professoren Hans Bitterlich und Josef Müllner. Der Wechsel war als Ergänzung und Vertiefung der Ausbildung zu sehen; die Institute setzten unterschiedliche Schwerpunkte praktischer und theoretischer Art. Hanak lehnte aufgrund seiner Praxisbezogenheit und Theoriefeindlichkeit die akademischen Lehrinhalte und die Methoden der Kunstakademien entschieden ab. Oberste Prinzipien waren für ihn die künstlerische Freiheit und die freie Gestaltung. Seine Maxime lautete: Das Material ist der strengste Erzieher. Folgerichtig forderte er von seinen Studenten das direkte Arbeiten in dem gewählten Medium ohne Umwege über Modelle; er betonte die

¹ Eichner, Hans (2000). *Kahn& Engelmann. Eine Familien-Saga.* Wien: Picus, 2000

handwerkliche Perfektion. Aus der Kombination beider Ausbildungsgänge resultierte eine breite praktische und theoretische Basis.

Als Folge des Ersten Weltkrieges und der Wirtschaftsentwicklung wurde das Studium von knappen Ressourcen materieller wie finanzieller Art geprägt – mit der Konsequenz, dass die Studenten auf billige Materialien wie Holz, Stein, Messing, Kupfer, Eisen, Blei, Rinderknochen oder Speckstein ausweichen mußten. Hanaks Forderung lautete, aus dieser Not eine Tugend zu machen und „mit den gegebenen Mitteln das Beste zu leisten“. Belege liefern verschiedene Publikationen, so die positiven Besprechungen in *Deutsche Kunst und Dekoration* (1923/24). Von Karl Duldig waren eine Frauenskulptur und eine Maske abgebildet. Die Abbildungen wurden anerkennend kommentiert:

„Karol Duldig's farbige Stemsulptur ist direkt aus dem Block hervorgeholt und darum trotz ihrer starken Bewegung geschlossen im Umriss; auch seine famose Steinmaske geht vom Wesen des Materials aus [.].“²

Weitere, auch internationale Ausstellungen folgten: 1925 wurde in München von Karl Duldig wiederum eine Maske gezeigt, bei einer Ausstellung 1929 an der Kunstgewerbeschule eine Mamorskulptur, „Kniender Akt“.

Aussagekräftige Dokumente über die Studienzeit von Slawa Horowitz bei Hanak fehlen dagegen weitgehend. Ein Schreiben Hanaks vom 18. September 1923 bescheinigte ihr „selbstständiges Arbeiten im Prater-Anzher.“ Es entstanden während dieser Zeit Skulpturen und Masken aus Alabaster, Speckstein, Ton und Bronze. Diese Arbeiten überstanden den Zweiten Weltkrieg – im Gegensatz zu einer lebensgroßen, direkt in Marmor gemeißelten Skulptur aus dem Jahr 1924, die nur noch anhand eines Photos dokumentiert ist: einem knienden weiblichen Akt mit weichen klassizistischen Formen. Über die sich anschließende Zeit an der Akademie gibt es gleichfalls kaum Dokumente. Erhalten ist nur eine im *Neuen Wiener Tageblatt* am 8. Juli 1926 erschienene Rezension anlässlich einer Gemeinschaftsausstellung der Studenten, in der Slawa Horowitz' Arbeiten anerkennend erwähnt wurden. 1929 schloß Slawa Horowitz ihr Studium an der Akademie ab.

Aus dieser Zeit existieren Schreiben über ein Kinderporträt für einen privaten Auftraggeber und über eine für ein Schulgebäude bestimmte Büste. Den Auftrag zu der Büste (ob der Auftrag privater oder öffentlicher Natur ist, ist nicht einwandfrei ersichtlich) erteilte Prof. Eduard Traverso. – Die Auftragslage für Bildhauer und Bildhauerinnen war zu dieser Zeit im privaten wie im öffentlichen Bereich infolge von Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise äußerst schlecht. Von der Krise waren die

² Von Ankwicz, Hans (1923) „Neue Arbeiten aus der Hanak-Klasse Der Wiener Kunstgewerbeschule.“ Alexander Koch, Hrsg.: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Jahrgang XXVII Oktober 1923, Heft I, S. 30

Bildhauerinnen deutlich stärker betroffen als ihre männlichen Kollegen. Die Gründe lagen vermutlich in allgemeinen Vorbehalten gegenüber Frauen, die dieses Metier ausübten, galt die Bildhauerei nach wie vor doch als die „unweiblichste“ aller Künste. Noch 1928 wurden Zweifel geäußert, ob Frauen überhaupt die für die bildhauerische Arbeit erforderliche Physis und das nötige räumliche Verständnis besaßen. Auch die späte Zulassung der Frauen zum Studium der Bildhauerei – sie erfolgte an der Akademie erst mit dem Wintersemester 1929/21, nachdem dort ein zweiter Aktaal für Frauen eingerichtet worden war –, mag für öffentliche Auftraggeber von Bedeutung gewesen sein. Anton Hanak hatte 1915 eine erste Schülerin, Helene König zugelassen, Slawa Horowitz gehörte also noch zu den Pionierinnen dieses Studienfachs. Auch das öffentlich geförderte Projekt *Kunst am Bau* vermag nicht, hier Abhilfe zu schaffen, vor allem nicht für Frauen, die bei dem Projekt nachweislich keine Berücksichtigung fanden, wie Sabine Plakohn-Forsthuber in ihrer Darstellung *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938* (Wien 1994) nachgewiesen hatte. Bis einschließlich 1938 erhielten nur drei Bildhauerinnen öffentliche Aufträge, wobei zwei Aufträge bereits vor 1929 vergeben wurden. Als vierter könnte, wenn sich die Zuordnung eindeutig klären ließe, Slawa Horowitz' Auftrag gerechnet werden.

Inwieweit die prekäre Auftragslage ausschlaggebend dafür war, dass Slawa Horowitz sich zu dieser Zeit anderen Aufgaben zuwendete, lässt sich heute nicht mehr eindeutig ermitteln. Fest steht jedoch, dass sie 1928 einen Werbeprospekt für ein Kosmetik-Institut in der Westbahnstrasse 31 in Wien VII konzipierte und Mode- und Einrichtungsgegenstände entwarf, letzteres in Kooperation mit dem Innen-Möbeldesigner Sigmund Jaray. Einige dieser avantgardistischen Sitzmöbel und Lampen wurden im Künstlerhaus und in der Wiener Sezession ausgestellt. Das interessanteste Projekt aus diesen Jahren war jedoch die Entwicklung eines faltbaren Schirms, des ersten Taschenschirms überhaupt. Mit dieser Arbeit hatte sich Slawa Horowitz bereits während des Studiums beschäftigt. 1928 erstellte sie entsprechende Zeichnungen, komplettiert durch den ersten Prototyp. In dem mit handschriftlichen Vermerken versehenen Besprechungsprotokoll der Kanzlei Dr. Otto Müller in Wien aus Anlaß der Vergabe der Lizenzrechte hieß es dazu:

„Frl. Slawa Horowitz ist Erfinderin eines zusammenlegbaren Schirmes [.] und hatte sich die Wahrung ihrer Erfindungsrechte durch Anmeldung des Patentamtes in Wien gesichert.“³

In weiteren europäischen Staaten, u.a. Frankreich und England, wurde für den Schirm Patentschutz beantragt. Der Schirm erregte Interesse, im *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 11. März 1931 hieß es.

³ Besprechungsprotokoll der Kanzlei Dr. Otto Müller in Wien aus Anlaß der Vergabe der Lizenzrechte. Duldig Studio, Melbourne, museum and arts resource centre. PO Box 182 Glen Iris, Melbourne 3146 Australia.

„Es gibt auch weibliche Erfinder [...] so die Bildhauerin Slava Horowitz, die einen Zauberschirm erfunden hatte, den man ganz klein zusammenklappen und in die Tasche stecken kann.“⁴

Unter dem Namen „Flirt“ wurde der Schirm zu einem kommerziellen Erfolg. Im ersten Jahr der Fertigung wurden mit der Marketingstrategie „Hast Du schon einen Flirt?“ bereits 10.000 Stück verkauft. Der Erfolg bedeutete finanzielle Absicherung, gewährleistete die bildhauerische Existenz auch in den kommenden Jahren und ermöglichte es Karl Duldig sein Studium an der Akademie in der Meisterklasse von Josef Müllner bis 1933 fortzusetzen. Zwei Ereignisse sind weiter zu erwähnen: ein Akademiestudium und die Heirat, verbunden mit dem Umzug in das gemeinsame Apartment in der Enzingergasse 2 in Wien II.

Am 12. Oktober 1933 beendete Karl Duldig mit Erfolg sein Studium in der Meisterklasse von Josef Müllner. In seinem Abschlusszeugnis hob Müllner besonders die Abschlussarbeit „Der Traum“ hervor. „Der Traum“ wurde 1933/34 in der Akademie ausgestellt und in der Monatszeitschrift *Österreichische Kunst* vom Januar 1934 rezensiert. – Die finanziellen Einkünfte aus den Patentgebühren seiner Frau erlaubten es Karl Duldig als freischaffender Künstler zu arbeiten. Mit dem Bildhauer Arthur Fleischmann teilte er sich ein Atelier. Bis 1938 stellte Karl Duldig regelmäßig in Gruppenausstellungen in Wien aus, u.a. im Künstlerhaus, der Wiener Sezession und im Österreichischen Museum. Er erhielt verschiedene Kommissionsaufträge (überwiegend Porträts von Privatpersonen) und gab Privatunterricht für Kunststudenten. Anfang 1938 wurde ihre Tochter Eva geboren. Im März 1938 wurde er jedoch gezwungen, sein Studio aufzugeben. Sowohl seine als auch die Karriere seiner Frau endeten abrupt.

Antisemitismus vor und nach dem „Anschluss“

Bis 1938 wurden gravierende antisemitische Übergriffe bzw. Vorfälle im Leben des Ehepaares nicht dokumentiert. Der zunehmende Antisemitismus in Wien wurde laut Auskunft der Tochter Eva de Jong kaum thematisiert: „They spoke little about these things.“ Anton Hanak war allerdings Anfang der 30er Jahre mit seinen Entwürfen zu einem geplanten Gustav-Mahler-Denkmal Zielpunkt jüdenfeindlicher Angriffe gewesen. Das Projekt wurde seinerzeit nicht verwirklicht. Die Tatsache, dass Karl Duldig – nach den Angaben seiner Tochter aufgrund der wachsenden Diskriminierung jüdischer Künstler – die Gründung einer jüdischen Künstlervereinigung plante, zeugt jedoch von dem zunehmenden Bewußtsein für die veränderte Situation, zugleich jedoch auch von einer falschen Beurteilung der sich anbahnenden Entwicklung.

Konfrontationen mit dem Antisemitismus gab es jedoch im sportlichen Bereich. Presseberichten zufolge war Karl Duldigs Verein Hakoah nahezu ständig Ziel

⁴ Neugierkeits-Welt-Blatt, Nr. 58. Wien. 11.3.1931, S.7

jüdenfeindlicher Attacken, wie aus einem Artikel in der *Wiener Morgenzeitung* vom November 1923 zu ersehen ist:

„Menschen, die im gewöhnlichen Leben die Regeln des Anstandes und der guten Sitten befolgen, werden bei Spielen der Hakoah brutale Terroristen [...] Es vergeht kein Wettspiel, bei dem Hakoahner nicht in der niedrigsten Weise beschimpft und bedroht werden.“⁵

Die Tochter Eva de Jong berichtete über Karl Duldigs Reaktion: „He learnt self-defence in case he was attacked on the street, [...] there was antisemitism evident in many instances.“ Im Mai 1938 verwehrte ein Nazianhänger Karl Duldig den Zutritt zu seinem Tennisclub im Prater. Karl Duldig bezeichnete in der sich anschließenden Auseinandersetzung die Judengesetzgebung Hitlers noch als einen „Irrtum“. Er wich auf öffentliche Tennisplätze aus. An nationalen und internationalen Tennisturnieren hatte er Jahr für Jahr als offizieller Vertreter Österreichs teilgenommen. Das erklärt, dass er auch nach der Machtübernahme der Nazis in Österreich an dem bislang Gewohnten festhielt.

Die Schweiz als Zwischenstation

Ein weiterer Zwischenfall im Sportumfeld führte dazu, dass Karl Duldig sich abrupt zur Flucht entschloss. Das Ziel war die Schweiz. Über die Schweizer Botschaft in Köln erlangte er eine zeitlich begrenzte Aufenthaltsgenehmigung. Die seit dem Sommer verhängte Einreisesperre kam in seinem Falle nicht zur Anwendung. Hilfreich war dabei seine sportliche Karriere: Jahr für Jahr hatte er an Schweizer Tennisturnieren teilgenommen. – Am 20. August 1938 traf er in Zug ein; seine Frau Slawa und die sechs Monate alte Tochter blieben zunächst in Wien zurück. Unter Hinweis auf seine bildhauerischen Fähigkeiten überzeugte er den zuständigen Emigrationsbeamten und Polizeipräsidenten Ernst Speck von der dramatischen Situation seiner Familie in Wien und offerierte ihm die Anfertigung eines Porträts im Gegenzug für die Erteilung eines Visums.

In Wien nahm der Druck auf die jüdische Bevölkerung inzwischen bedrohliche Ausmaße an. Ein Gestapobeamter forderte von Slawa Duldig die Räumung der Wohnung und bot zugleich Geld für die avantgardistische Einrichtung und die Kunstgegenstände an. Durch ihre Geistesgegenwart – sie behauptete, bereits alles veräußert zu haben – erreichte sie einen kurzfristigen Aufschub, ausreichend, um ihr Hab und Gut mit Hilfe ihrer Schwester und deren französischem Ehemann nach Paris zu versenden. Am 7. Dezember 1938 traf das ersehnte Visum in Wien ein, zwei Stunden vor der endgültigen Räumung der Wohnung.

Im Hotel Hirschen in Zug fand sich die Familie wieder vereint – ihre wirtschaftliche Basis, auf der sich ihr Leben gegründet hatte, aber war zerstört. Das Atelier in Wien

⁵ Hofner, Roland (undatiert). „Fußball und Rassismus.“
<<http://www.sjnoe.at/content/content.php?ID=432>

war endgültig verloren. In der Schweiz war, bedingt durch den Transitstatus, an eine bildhauerische Existenz nicht zu denken. Finanziell waren vor allem die Folgen der Arierisierung, der sogenannten „Entjudung der Wirtschaft“, gravierend. Von Ihnen war Slawa Duldig direkt betroffen. Die Zahlungen aus den Lizenzverträgen wurden bereits 1938 eingestellt. Im Einklang mit der offiziellen Politik setzten die österreichischen und deutschen Lizenznehmer Slawa Duldig unter Druck, auf die aus dem Patent resultierenden Rechte zu verzichten. Bereits am 26. März 1938 hatte Gauleiter Josef Bürckel in einem Schreiben an Hermann Göring den Vorschlag formuliert, einen Fonds von 20 bis 30 Millionen Reichsmark zu schaffen, um der jüdischen Bevölkerung Recht und Besitz abzapressen:

„Die Juden werden angesichts der Unsicherheit der Verhältnisse und der Erklärung, die sie, sehr geehrter Herr General Feldmarschall, heute zur Judenfrage abgeben haben wollen [...] vorrausichtlich bereit seien, ihre Geschäfte u. Unternehmungen zu billigsten Preisen abzustoßen. Ich glaube, dass es so möglich sein wird, unter den wirtschaftlich günstigsten Voraussetzungen einen großen Teil jüdischen Besitzes in arische Hände überzuleiten.“⁶

Aufgrund dieser Zwangslage und sicherlich mit Blick auf die Familienmitglieder, die sich noch in Wien befanden, übertrug Slawa Duldig die ihr gehörigen Patentrechte an die Wiener Firma *Brüder Wüster*, Werdertorstr. 14, dokumentiert durch Flugpostschreiben der Firma vom 26. und 28. Januar 1939. Nach Angaben der Tochter wurden alle Patentrechte für die Summe von 1.000 Reichsmark an die Firma *Brüder Wüster* und ihren deutschen Partner *Kortenbach und Rauch* übertragen – für einen Betrag also, der kaum einem Viertel der jährlichen Tantiemen allein dieser Herstellerfirma entsprach.

Der monatelange Aufenthalt in der Schweiz erwies sich als zu kostspielig. Die Befristung des Transitvisums und die finanzielle Situation erforderten eine zügige Entscheidung für ein endgültiges Emigrationsziel. Verschiedene Optionen wurden in Erwägung gezogen: die Emigration nach Polen auf den Besitz der Eltern Karl Duldigs, nach Frankreich zur Schwester Aurelia Laisne oder nach Palästina. Die Lösung war die Emigration nach Singapur. Die dort lebende Nichte Karl Duldigs avisierte telegrafisch gerade noch rechtzeitig ein Visum und die erforderliche Arbeitsmöglichkeit.

Den Weg in die Emigration mussten viele der ehemaligen Hanak-Schüler und Künstlerkollegen wählen. Irma Rothstein in die USA, Hanne Gärtner nach Kalifornien, Arthur Fleischmann nach Australien. Anderen gelang die Rettung nicht: Hanaks jüdische Lebenspartnerin Helene König, die den Nachlass betreute, wurde am 23. Oktober 1941 in das Konzentrationlager Lodz deportiert und dort ermordet.

⁶ Aus Schreiben des Gauleiters Josef Bürckel an den Reichsluftfahrtminister und Beauftragten für den Vierjahresplan, Herman Göring, 26.3.1938. Bayerisches Hauptstaatsarchiv München DÖW 5160.

Exil in Singapur – unerhoffter Traum

Am 27. April 1939 verließen die Duldigs auf der *Victoria*, einem Schiff der Lloyd Triestino Reederei, von Genua aus Europa und erreichten am 15. Mai 1939 ihre nächste Exilstation: Singapur. Slawa Duldig erhielt eine Beschäftigung als Restauratorin bei der Stadtregierung. Dieses Einkommen war entscheidend für den weiteren Aufenthalt, denn ohne Arbeitsnachweis bzw. ausreichende Finanzmittel drohte die Abschiebung nach Shanghai.

Die Umstellung auf einen völlig fremden Kulturkreis erfolgte problemloser als erwartet. Sie wurden vom Flair dieser fremden Insel dem Nebeneinander so vieler asiatischer Bevölkerungsgruppen, Düfte und Gerüche, Farben und Lichtverhältnisse, Physiognomien und Formen gefangengenommen – der britische Schriftsteller und Freund Robert Payne schrieb von „wild diversity of faces and costumes“. Karl Duldig entfaltete eine ungebremste künstlerische Schaffensfreude. Die Tatsache, dass er sein komplettes Studio mit allen nötigen Werkzeugen in Wien zurücklassen musste, schien seine Arbeit nicht zu beeinträchtigen. Es wurde ein einfaches Studio auf der Veranda eines gemieteten alten Hauses eingerichtet. Die veränderten Materialbedingungen bewirkten eine Hinwendung zum Ton. „I was to use this technique more and more in my work. The clay was easy to get and in the most tropical climate it would remain workable for long periods.“ Robert Payne berichtete davon, wie kaum ein Tag verging, an dem Karl nicht Personen auf der Straße ansprach, um sie zu porträtieren. Durch die davon ausgehende Euphorie – besonders während des Modelliervorgangs – schien Karls Duldig in einen tranceähnlichen Zustand zu gelangen, also sich gleichsam in eine andere Welt hineinzuformen: „He was transforming clay into poetry.“

Der Aufenthalt in Singapur schien ihn zu verändern: seine Arbeitsweise, ja sogar den künstlerischen Ausdruck. Robert Payne sah seine Arbeiten leichter, direkter, einfacher werden – ohne große Gesten, befreit von der barocken österreichischen Tradition. „He was throwing his baggage away“, erklärte Robert Payne diese Metamorphose. Während anderen Emigranten das Exil zur Qual wurde, Traumata auslöste, schien sich für Karl und Slawa ein Traum zu erfüllen. Sie begannen, sich mit diesem asiatischen Land anzufreunden, konnten sich ein dauerhaftes Leben hier vorstellen. Zur weiteren finanziellen Absicherung gründeten die Duldigs eine Kunstschule für Bildhauerei und Malerei, in der sie beide unterrichteten. Der finanzielle Aspekt war jedoch nicht der einzige Grund; die Entscheidung hatte zum einem Teil auch visionären Charakter. Laut Auskunft von Robert Payne träumte Karl Duldig von einer wechselseitigen Beeinflussung, Durchdringung, vielleicht gar Verschmelzung östlicher und westlicher Kunst.

Während ihres sechzehnmonatigen Aufenthaltes in Singapur wurde das Haus in der Thomas Walk Street 3 ein Zentrum künstlerischer Aktivitäten. Die Schule fand schnell Akzeptanz. Die Schüler bildeten eine internationale Gruppe: unter ihnen befanden sich Engländer, Malayen, Amerikaner, Eurasier, Holländer und Chinesen,

darunter zahlreiche Personen aus den diplomatischen Kreisen der Stadt. Letztere waren es auch, die den Duldigs Zugang zu den einflussreichen Kreisen der britischen Kolonie verschafften – mit der Folge, dass verschiedene öffentliche Aufträge an sie vergeben wurden. Ein Auftrag des Sultans of Johore für ein großes Granitmausoleum war Ausdruck besonderer Wertschätzung und steigerte zusätzlich die Reputation.

1940 eröffnete Karl Duldigs erste Ausstellung die Möglichkeit zu neuen Kontakten. Der Direktor des *Raffles Museums* kaufte eine Terrakottabüste, den „Kopf eines chinesischen Tagelöhners“, Robert Payne den ersten Bronzekopf „Malay Boy“, Mitglieder des konsularischen Korps erwarben ebenfalls Werke. Diese Ausstellung wurde ein künstlerischer wie finanzieller Erfolg und untermauerte die Hoffnung auf eine dauerhafte Existenz in Singapur. Als Indiz für die in kürzester Zeit erreichte Akzeptanz kann der bildhauerische Großauftrag des als „Tigerbalsam-Millionär“ bekannten Aw Boon Haw gesehen werden: die Fertigung je einer lebensgroßen Bronzeskulptur von Aw Boon Haw und seinem Bruder.

Überschattet wurde der Erfolg jedoch von der Ausweisung der Regierung Singapurs zur Deportation aufgrund der drohenden Kriegsgefahr im Südpazifik. Alle Eingaben waren vergeblich. Karl Duldig gelang es noch, in der verbleibenden dreiwöchigen Frist die beiden Modelle fertig zu stellen. Den Bronzeabguss seiner Skulpturen sah er erstmals 1968 bei einem Besuch in Hongkong im dortigen Palast des Aw Boon Haw. Der Traum war abrupt beendet. „He looked drawn and miserable“, schrieb Robert Payne über seine letzte Begegnung mit Karl Duldig.

Die Duldigs befanden sich nun unter den 250 Passagieren – Männer, Frauen und Kinder – des zum Truppentransporter umfunktionierten britischen Linienschiffes *Queen Mary*, die als „enemy aliens“ von Singapur nach Australien verschifft wurden. Monate später schrieb Karl Duldig in sein Tagebuch:

„In front of my eyes I can still see the beautiful view over the sea and Singapore. Singapore, which in such a short time has left the deepest impressions and experiences.“⁷

Exil in Australien Deportation – Internierung

Am 26. September 1940 erreichte das Schiff Sydney. Die Passagiere wurden in das Internierungslager Tatura, 180 km nördlich von Melbourne gebracht. Kurz zuvor waren die Internierungslager Hay und Tatura errichtet worden, und zwar für 2.500 Internierte aus England, die mit dem britischen Truppentransporter *Dunera* nach Australien gelangt waren. Hinzu kamen die 250 Deportierten aus Singapur. Lange Blechhütten und Zelte reiheten sich aneinander auf einem großflächig angelegten Areal, aufgeteilt in verschiedene Campenheiten.

⁷ Duldig Studio, Melbourne, museum and arts resource centre. PO Box 182 Glen Iris, Melbourne 3146 Australia.

Die Duldigs wurden in das für Familien vorgesehene Camp 3 D eingewiesen – für sie die erste Erfahrung von Gefangenschaft, einem Leben hinter Stacheldraht, in Unfreiheit, abgeschnitten von der Außenwelt, unter einfachsten Lebensbedingungen den klimatischen Verhältnissen ausgesetzt: unzweifelhaft ein Schock. Durch ständige Eingaben waren die Internierten bemüht, Lagerkommandantur und Regierungsstellen auf unzumutbare Härten hinzuweisen. Unerträglich war insbesondere das Zusammenleben mit den ebenfalls internierten Nazisympathisanten. Diese wurden tatsächlich separiert, die Hinweise auf hygienische und versorgungstechnische Mängel dagegen lange Zeit nicht berücksichtigt. Erst die Inspektion des aus England gesandten Majors Layton und sein kritischer Report vom 31. August 1941 brachte nach und nach Abhilfe.

Karl Duldig hielt das Lagerleben in Sketchen und Zeichnungen fest. Abseits vom eintönigen Alltags-Dienstablauf entwickelte sich innerhalb des Camps ein kulturelles Leben mit Konzerten, Revuen, Theatervorstellungen, literarischen Abenden und der Errichtung einer Lagerschule, ein *Collegium Taturensis*. Das tägliche Holzhacken zeitigte als Ergebnis einen bildhauerischen Exkurs: Aus einem Eukalyptusstamm fertigte er mit der Axt einen Kopf. Mit dem Titel „Fragment“ befindet er sich heute im Besitz der Newcastle Art Gallery. „Outside the Camp compound, I notice to get the log lying in the field. I asked permission to get the log and was very happy when it was brought to me.“ Es entstand die überlebensgroße Figur „Mutter mit Kind“. Die Themenwahl dokumentiert in der Extremsituation des Lagerlebens den Stellenwert der Familie. Die Skulptur wurde im Zentrum des Lagers aufgestellt. Dies ist heute nur noch durch eine Tintenskizze „Ring-a-Ring-a-Rosy“ von 1941 dokumentiert, die Skulptur umringt von spielenden Kindern (eines davon die Tochter Eva) zeigt. Im Hintergrund ist der das Lager umgrenzende Stacheldrahtzaun zu sehen, dahinter die Weite des australischen Inlands. In nahezu allen Zeichnungen und Skizzen, die während des Lageraufenthalts in Tatura entstanden, ist das Abgetrenntsein von der Außenwelt, die Unfreiheit, dokumentiert.

Bis 1942 änderte sich die Situation nicht. Die Hitlerflüchtlinge besaßen weiterhin „Gefangenenstatus. Offiziell wurden sie als „feindliche Ausländer“ betrachtet, ein Absurdum für die Verfolgten des Naziregimes. Auch in der australischen Öffentlichkeit war man in dieser Frage gespalten. Der Melbourne Zeitung *The Herald* vom 5. März 1941 überschrieb einen Artikel mit der Feststellung „Not Pro-Nazi“ und erläuterte:

„These refugees are not pro-Nazi internees, and include scientists, distinguished scholars and musicians, skilled tradesmen and others [...] Four hundred of the refugee internees are between 17 and 20 and were at training colleges and universities before being interned.“⁸

⁸ „Not Pro-Nazi.“ *The Herald*, Melbourne, 5. März 1941

Erst wachsende Kritik im britischen Ober- und Unterhaus, ein Regierungswechsel in Australien und der Angriff der Japaner auf Pearl Harbour bewirkten einen Sinneswandel. Als Folge wurde ab dem 4.2.1942 den männlichen Internierten die Möglichkeit eingeräumt, entweder in der kriegswichtigen Industrie zu arbeiten oder einer nichtmilitärischen Armee-Einheit, der 8th *Australian Labour Company* der AMF, beizutreten.

Am 7. April 1942 verließ Karl Duldig das Internierungslager Tatura, um sich der Company anzuschließen. Er wurde zum Küchendienst herangezogen. Über die dortigen Erfahrungen berichtete er: „When I was assigned to peeling potatoes, the potatoes were quickly transformed into small figures. These small carvings were popular with the officers who often took them home.“ Am 23. Dezember 1942 wurde Karl Duldig aus gesundheitlichen Gründen aus der Armee entlassen. Sein Vorgesetzter, Captain Broughton, vermerkte in seinem Reference Book V377986: „I wish him every success in future, and I feel that [...] Pte. Duldig will surely win recognition.“ Nach seiner Entlassung arbeitete er bis 1944 als Lithograph und Zeichner in der kriegswichtigen Industrie, zunächst in der *Australian Porcelain Insulator Company Pty. Ltd.*, anschließend bei der *Victorian Publicity*. Slawa Duldig und die Tochter Eva verließen das Lager Tatura Ende Mai 1942. Sie bezogen eine kleine Zwei-Zimmerwohnung in der Acland Street 43 in Melbourne, St. Kilda, einem Stadtteil, in dem sich viele der Emigranten ansiedelten.

Der Versuch, brieflichen Kontakt zur Schwester Aurelia in Paris aufzunehmen, scheiterte. Der Brief kam nach Monaten mit dem Vermerk „return to sender“ zurück. Verbleib und Schicksal der Schwester blieben bis zu einer Nachricht des Roten Kreuzes aus dem Jahr 1944 ungewiss. 1945 konnte der reguläre Briefkontakt wieder aufgenommen werden. Es stellte sich heraus, das Aurelia Laisne und Slawa Duldig die einzigen Überlebenden der Familie Horowitz waren. Auch die Familie Karl Duldigs wurde Opfer des Naziterrors: Karls Mutter und sein Bruder Ignaz wurden 1942 in Przemysl erschossen.

Neuorientierung und Existenzsicherung – als Kunstlehrer in Melbourne

An eine bildhauerische Existenz war in Australien angesichts der Umstände zunächst nicht zu denken. Aufträge, die ein finanzielles Auskommen sichern würden, waren in den 40er Jahren und später in Australien nicht absehbar. Die Gründe waren unterschiedlich, sie hatten u.a. zu tun mit der fehlenden Präsenz eines Mäzenatentums, einer mangelnden Bekanntheit als Folge des Exils, der allgemeinen Rezession auf dem Kunstmarkt während der Nachkriegsjahre, aber auch mit dem geringen Stellenwert der Bildhauerei innerhalb der australischen Kunst und der Gesellschaft.

1944 traten die Duldigs als Kunstlehrer in den Schuldienst ein. Slawa Duldig arbeitete an der *Catherine's Girls Grammar School*. Seine frühere sportliche Karriere war dabei mitentscheidend, wie aus dem Einstellungsprotokoll des

Direktors J. Thorold vom 15. Oktober 1944 ersichtlich ist. Beide unterrichteten an den Schulen bis zu ihrer Pensionierung.

Im Unterschied zu Karl war Slawa intensiver in das australische Schulsystem involviert, was zum einen bedingt war durch die Vollzeitbeschäftigung (Karl Duldig war nur Teilzeitbeschäftigter), zum anderen durch ihr besonderes Interesse an didaktischen Fragestellungen und Lehrinhalten. Verdeutlicht wurde dies 1954 durch ihre Teilnahme an einem UNESCO-Seminar an der Universität Melbourne über die Bedeutung der Visual Arts in der Erziehung – dem ersten dieser Art in Australien. Führende Kunsttheoretiker aus dem Universitäts- und Museumsbereich, daneben Mitarbeiter der zuständigen Ministerien, der Bildungseinrichtungen, der Museen und Galerien, diskutierten in unterschiedlichen Sektionen Grundlagen der Kunsterziehung im Bildungswesen: von der Kinder- bis zur Erwachsenenbildung. Slawa Duldigs Arbeitsgruppe befasste sich mit Vorschlägen für die *Secondary Schools*. Neben der Formulierung von Forderungen allgemeiner und spezifischer Art, gerichtet u.a. an Regierungsstellen und Medien, wurden auch Zielvorstellungen und –vorgaben für die Kunstlehrer im Abschlussprotokoll des Seminars festgelegt: beispielsweise die Gestaltung eines kreativen, individuell ausgerichteten Kunst- und Werkunterrichts, die Förderung des Kunstinteresses, die Beeinflussung der Geschmacksbildung im Hinblick auf das Verständnis für die zeitgenössische Kunst.

Die Konferenz postulierte damit die Prämissen, die Slawa und Karl Duldig bereits seit Beginn ihrer Lehrtätigkeit 1944 zu verwirklichen suchten. Ihr Anliegen war es, Kunst erlebbar, spürbar, erfahrbar zu machen. In Folge des Seminars wurden entsprechende Innovationen erleichtert. So war es Karl Duldig 1955 erstmals möglich, die Bildhauerei an seiner Schule einzuführen. „The introduction in stone carving to the boys created a minor sensation both inside and outside the school.“ Dabei offenbarte sich sein Improvisationstalent, als er Sandsteine einer nach einem Brand abgerissenen Kirche als Werkstoff verwendete. Sein Vorgehen erinnerte an das seines Lehrers Hanak. Alan Mitelman, ein Bildhauer und ehemaliger Schüler, erläuterte das Vorgehen Karl Duldigs: „We learned [...] how wax could be melted and be used in making an etching ground. These things brought to me a sense of art's vitality [...].“

Slawa Duldig griff in ihrem theoretischen Kunstunterricht auf aktuelle Grundlagen zurück, stützte sich auf Ernst Gombrichs Standardwerk *The Story of Art*, das erstmals 1950 herausgegeben wurde, sowie auf aktuelle Kunstzeitschriften, die sich auch mit den modernen Kunstströmungen in Übersee befassten. Einen Überblick der modernen australischen Kunstströmungen bot sie ihren Schülern durch Besuche von Ausstellungen der *Contemporary Art Society* und des *Museums of Modern Art* in Melbourne. Unterrichtspläne von 1948-1963 verdeutlichen die Gestaltung ihres Unterrichts, sie belegen das Nebeneinander von Theorie und Praxis. Man unternahm z.B. Exkurse an die Ufer des nahe gelegenen Yarra Rivers. Dort folgte Slawa Duldig mit ihren Schülern den Spuren der australischen Impressionisten, der Vertreter der sogenannten *Heidelberg Schule*, die hier in der freien Natur malten. Die

individuelle Motivation ihrer Schülerinnen ist durch Dokumente aus dem Schularchiv belegt, z.B. die Förderung des „Freien Ausdrucks“ bis hin zur Aufforderung, an öffentlichen Kunstwettbewerben teilzunehmen. Materialstudien und das spielerische Erlernen der verschiedenen Techniken in der Malerei, Zeichnen, Druckgraphik und Design, Collagen etc. waren Schwerpunkte der Ausbildung. Daneben führte sie ihre Schülerinnen in die Grundlagen des Kunsthandwerks ein mit Kursen in Weben, Lederarbeiten, der Geschichte des Möbel-Designs und des dekorativen Designs etc. Sie gehörte zu den ersten Lehrern in Victoria, die das Unterrichtsfach Kunst zur Abiturprüfung anboten.

„Her teaching was perfect combination of enjoyment and practical application [...] she maintained that her courses could, develop taste and should assist the learner to grow intellectually, emotionally and socially.“⁹

erklärte ihre ehemalige Schülerin, Jane Clarke, Kuratorin für Australische Kunst der *National Gallery of Victoria*.

Das keramische Studio

Parallel zu der Anstellung in der Schule strebten die Duldigs ab 1944 eine unabhängige Existenz an. Voraussetzung hierfür war eine Neuorientierung auf künstlerischem Gebiet: die dekorative Keramik. Mit der nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden Einwanderungswelle und dem signifikanten Anwachsen der australischen Bevölkerung stieg der Bedarf an Gebrauchsgütern wie der Keramik. Vorausgegangen war ein drastischer Rückgang der Importe aus England und Kontinentaleuropa. Das zerstörte Nachkriegseuropa war mit dem Wiederaufbau beschäftigt. Vor diesem Hintergrund entschlossen sich verschiedene Künstler (wie etwa der Maler Arthur Boyd mit seiner *Arthur Merric Boyd Pottery*), Keramik-Studios aufzubauen – auch als Äquivalent zum minimierten Nachkriegskunstmarkt.

Die Duldigs erkannten die Chance und errichteten in der Küche ihres Hauses ein kleines Studio. Gefertigt wurden handgearbeitete Gebrauchskeramik: Vasen, Bierkrüge, Aschenbecher, Tee-, Kaffee- und Essservice, und dekorative Keramik wie Wandteller und kleine Skulpturen. Zum festen Kundenstamm zählten die exklusiven Melbourner Boutiquen wie etwa *The Primrose Pottery Shop* in der Little Collins Street und *Light and Shade* in der Royal Arcade. „Hundreds of coffee sets, rakins, ashtrays and decorative ware went from the kitchen of our little flat to these exclusive boutiques.“ Neben diesem homogenen Angebot wurden auch Einzelstücke gefertigt, u.a. mit mythologischen und religiösen Motiven.

Für ihre Keramiken experimentierten sie mit verschiedenen australischen Tonsorten aus unterschiedlichen Herkunftsgebieten, die sie entsprechend ihren Eigenschaften

⁹ „Mrs. Duldig's Girls.“ A Collection of artworks by students of St. Catherine's School 1947-1963. Published 1992 by St. Catherine's Old Girls Association Inc. 17 Heyington Place, Toorak, Victoria, 3142, Australia. S. 4

einsetzten. Überwiegend benutzten sie jedoch den Ton aus dem *Campfield Quarry* in der Nähe Melbournes, den sie wegen seiner besonderen Plastizität bevorzugten. Die Dekorglasuren wurden auf den jeweiligen Tontyp abgestimmt. Karl wie auch Slawa gestalteten das Design des Dekors, wobei Slawa z.B. das Design das *Rose Ware* Dekor und die europäische-folkloristischen Figuren in nationalen Trachten entwarf. Andererseits finden sich in den Motiven auch Belege für ihre frühe Akkulturation. Karl Duldig nahm sowohl die australische Flora als auch Motive der Aborigineskultur als Grundlagen für die Entwürfe auf. Die darüber hinaus verwendeten verschiedenfarbigen abstrakten Motive wie auch die geometrische Ornamentik reflektierten dagegen den Einfluss europäischer Traditionen.

Diese keramischen Arbeiten trugen nicht unerheblich zum Einkommen der Familie bei und wurden wegen der guten Nachfrage bis in die 60er Jahre fortgesetzt. Heute sind sie Bestandteil der Geschichte der australischen Studio-Keramik. Beispiele befinden sich in der *Australian National Gallery* in Canberra, der *National Gallery of Victoria* und der *Municipality of Caulfield*. 1988 wurden die keramischen Arbeiten erstmals in einer umfassenden Retrospektive im *Caulfield Arts Complex* gezeigt.

Karl Duldigs bildhauerischer Weg in Australien

Die Anfangsjahre wurden dominiert durch den Broterwerbsberuf als Lehrer wie als Keramiker. Der Bildhauerei konnte nur in den verbleibenden zeitlichen Nischen nachgegangen werden. Aufgegeben wurde sie nicht. Im Gegenteil: Die verbleibenden Stunden wurden von Karl Duldig konsequent für künstlerische Arbeiten genutzt, was dank der Unterstützung durch Ehefrau Slawa, die – soweit möglich – die Erfordernisse des Haushalts erledigte, auch möglich war.

Die Tatsache, dass Karl Duldig als Emigrant bereits 1943 an der Ausstellung des Militärpersonals teilnahm und 1945 eine Einzelausstellung in den Kosminsky Galleries erhielt, muß als Erfolg gesehen werden, wenn es auch sich um Ausstellungen in bescheidenem Rahmen und Umfang handelte. Karl Duldig war offensichtlich auch nicht vom Tenor der Aussage eines Besuchers beeindruckt, der der Bildhauerei in Australien keine Zukunft einräumte. Ab 1946 nahm er an den jährlichen Ausstellungen der *Victorian Sculptors Association* teil. 1949 wurde er anlässlich der Porträtbüste des Pianisten Macuynski erstmals in einer Zeitungsnotiz erwähnt. 1953 wurde er einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, als seine Terrakottamaske „Prophet“ in einer Rezension des *The Herald* vom 10.11.1953 hervorgehoben wurde.

Der Durchbruch gelang ihm 1956. Wieder war es der Sport, der ihm neue Wege öffnete. Anlässlich der Olympischen Spiele in Melbourne wurde ein kulturelles Rahmenprogramm mit Raum für die bildende Kunst geplant, einschließlich der Plastik. Karl Duldig wurde zur Teilnahme eingeladen – eine besondere Anerkennung – und stellte drei Sandsteinarbeiten aus. Im selben Jahr akquirierte die *National Gallery of Victoria* seine Terracotta-Skulptur „Moses“ – eine Darstellung

mit ausgestreckten Armen, in den Händen die Gebotstafel -, mit der er in Victoria den Preis *Sculptor of the Year* gewann. – Die folgenden Jahre waren gekennzeichnet durch verschiedene institutionelle, halb-öffentliche und private Kommissionsaufträge. Wie schon in der Voremigrationszeit fertigte er bis in die 50er Jahre hauptsächlich Porträts, Masken und Skulpturen an.

Seine Büsten waren zunächst einmal Dokumente seiner Lebens- und Exilstationen: Porträts der Familienmitglieder, der Hanakstudenten Josef Baumgärtner und Slawa Horowitz, des Polizeipräsidenten Speck in der Schweiz, des „Malay Boy“ in Singapur, seines Kompaniechefs in der Armee:

„Ever since my schooldays when I made my first self-portrait in plaster, I have been fascinated by the human head. I consider the challenges for the artists. The successful portrait is a combine effort between the artists and the sitter. It is more important to me to convey the inner spirit of the sitter than to achieve an exact physical likeness.“¹⁰

Die eigene Gefühlslage spiegelte sich am intensivsten in den expressiven Masken. Sie waren Ausdruck besonderer Seelenlagen, psychologische Momentaufnahmen, Chiffren des Ichs. Die Masken blieben ein künstlerisches Bindeglied zur Voremigrationszeit, standen in der Wiener Tradition dieses Genres.

Auch das australische Skulpturenwerk zeigte Anklänge an die österreichische Tradition und an Hanak – nicht nur hinsichtlich der figürlichen Darstellungsweise, sondern auch inhaltlich. Der Allegorie „Der Traum“ von 1934 folgten in Australien beispielsweise die Allegorien „Echo“ und „Youth“.

Die Skulpturen und Portratarbeiten boten darüber hinaus guten Einblick in die Materialvielfalt, die u.a. Holz, Stein, Marmor, Terrakotta, Bronze umfasste. Duldigs Einstellung zum Material war unverkennbar von Hanak geprägt:

„Every material has it's rules and beware anyone who tries to break them. In this way every material has it's individual beauty that can be interpreted in its own way – stone, wood, terracotta, bronze, ivory and so on. The material and it's handling are the most important aspects of sculpture and cannot be too highly regarded as it's yardstick.“¹¹

Duldigs Flexibilität offenbarte sich bei der Verwendung von Materialien, die vor Ort verfügbar waren: Eukalyptusholz in Tatura, Ton, dem dominierenden Material in Singapur und Australien. Naturgemäß in der Keramikfertigung angewandt, griff er zunehmend im skulpturalen Plastikwerk darauf zurück.

In der zweiten Hälfte der 50er Jahre fand er eine neue Ausdrucksform: das Relief. Bei den Werken, die er zu besonderer Reife entwickelte, handelte es sich

¹⁰ Duldig Studio, Melbourne, museum and arts resource centre. PO Box 182 Glen Iris, Melbourne 3146 Australia.

¹¹ ebenda.

hauptsächlich um Terrakottareliefs: komplexe Gebilde zur Fassaden- oder Innenraumaustattung – eine Verbindung von Architektur, die als Kombination in der Gestaltungsweise in der Voremigrationsphase nicht erkennbar war. Es waren überwiegend realistische, expressive, figurative Darstellungen, Entwürfe des menschlichen Seins in vielen Facetten.

Karl Duldig konzipierte das Keramikrelief „The Progress of the Man“ für die Fassade eines Gebäudes in der St. Kilda Road 505:

„My idea was to illustrate men's creation and development; woman, the inspiration; man, the builder of the pyramids, the creator of the Gothic cathedrals and the engineer of the modern skyscraper. Overall the family symbolises unity, peace and progress.“¹²

Diese Auftragsarbeit stellte ihn allein wegen des Arbeitsumfangs vor besondere Anforderungen, denn das Relief konnte nur in zahllosen Einzelteilen gefertigt werden, mit der Folge, dass sich die Wirkung – auch ihm selbst – erst nach der vollständigen Installation erschloss. Mehrere Ton wurden in seinem Studio in der Burke Road 258 verarbeitet, alle Segmente, von Hand gefertigt, im eigenen Studio gebrannt. Für ein Gebäude im Zentrum Melbournes entwarf er das Relief „Australia Today and Tomorrow“, im Umfang deutlich kleiner und aus Kupferblech getrieben – eine ungewöhnliche Arbeit insofern, als er sich hier explizit mit Gegenwart und Zukunft seines Exillandes auseinandersetzte.

Eine Sonderstellung nahm in seinem Gesamtwerk seine Auseinandersetzung mit dem Holocaust und seinen Folgen ein, ersichtlich sowohl in seinen Skulptur- als auch in den Reliefarbeiten. Hier lassen sich eine Reihe von Kommissionsarbeiten anführen. Das 1962 entstandene Bronzerelief für das *Carlton War Memorial* in Melbourne war dem Gedenken an die Opfer der Naziverfolgung gewidmet: expressive Bildelemente, der Zaun eines Konzentrationslagers, dahinter Zerstörung, Rauch und Flammen, davor eingesperrte, hoffungslose und verzweifelte Menschen, die bewegende stumme, daher umso eindringlichere Angst und Entsetzen, Verzweiflung und Trauer. Die Auseinandersetzung der jüdischen Geschichte erstart nicht im Entsetzen, sondern eröffnet Wege in eine neue Zukunft für die Überlebenden der Shoah aus der Trauer heraus und im Gedenken an die Ermordeten. Zwei Arbeiten belegen dies signifikant, das Monument „Sportsmen and Women 1940-45“ und eine Kommission des *Kadimah Cultural Centre*.

1968 erhielt er von der Brith (brotherhood) Hakoah, einer Vereinigung früherer Mitglieder des Wiener Hakoah Vereins, und der *Maccabi World Union* den Auftrag zu einem Monument „Sportsmen and Women 1940-45“, das zur Erinnerung an die im Zweiten Weltkrieg umgekommenen jüdischen Sportler im Maccabiah Villiage in Tel Aviv, Israel aufgestellt wurde. Das Monument bestand aus dem in Israel

¹² Bond, Helen (1988). „The Duldig Ceramics: A Retrospective.“ An exhibition of ceramic works by Karl Duldig and his first wife Slawa. Caulfield Arts Complex, published 1988, S.11

erstellten gewaltigen Sockel, der Unerschütterlichkeit symbolisierte, und der in Melbourne gegossenen Bronzefigur „DAWN“, einem den Überlebenswillen signalisierenden, sich erhebenden Athleten mit einer von Schüssen durchlöchernten israelischen Fahne in der Hand.

Die zweite Arbeit, ein Auftrag für das *Kadimah Cultural Centre* – ein komplexes Kunstwerk aus Relief und 6 Bleiglasfenstern, wobei die Zahl 6 stellvertretend für sechs Millionen ermordeter Juden zu verstehen ist – stellt in dieser Verbindung eine Sonderform dar. Während das Keramikrelief an der Frontfassade des Gebäudes Physis und Geist des Menschen versinnbildlicht, waren seine sechs farbigen Bleiglasfenster im Inneren des Gebäudes („Dark Clouds and The Sun's Rays“, „The Martyrs“, „Bird and Peace“, „Flowers and the Star of David“, „Youth and a new Dreamland“ und „The Menorah“) Symbole des Leidensweges des jüdischen Volkes, zugleich Ausdruck neuer Hoffnung wie des Neubeginns jüdischen Lebens und Glaubens nach der Shoah – Gedenk- und Aufbruchsmetaphorik in einem. Dieses Werk steht heute unter dem Schutz des *National Trust*.

Die teils gefühlsbetonten, teils monumentalistisch anmutenden Werke waren von den Erfahrungen und Tragödien in der eigenen Familie nicht zu trennen und somit auch Ausdruck der persönlichen Konfrontation mit dem Unfassbaren. Das bewusste Nebeneinander von Tragik und Überlebenswillen in seinen Arbeiten gibt somit auch Auskunft über den eigenen Seelenzustand, belegt letztendlich den nicht verlöschenden Lebensmut, basierend auf einer positiven Grundhaltung dem Menschen und dem Leben gegenüber – dem Geschehenen zum Trotz.

Neue Erkenntnisse – neue Ideen

1969 kam es zum erstmaligen Wiedersehen mit der Schwester Slawa Duldig in Paris. Ein Besuch in Wien ließ die Vergangenheit aufleben. Die Reise initiierte neue, innovative Ideen.

Karl Duldig entwickelte das Konzept einer Open-Air – Ausstellung, auf seinem Gelände in Mt. Eliza. 1969 wurden dort ca. 30 Skulpturen seiner australischen Schaffensphase in das australische Buschland integriert. Es waren Terrakotta, Holz- und Stensulpturen, angeregt durch den Besuch des *Kröller Müller Museums*. In dem Artikel „*Sculpture in Open Spaces*“ vom 1. August 1973 erläuterte er seine Intention:

„It was never intended that sculpture be placed in museums or galleries. Australian cities with their beautiful parks and gardens provide the ideal setting for sculpture and yet so little is to be seen. A good sculpture in the right garden setting forms the ideal combination between the beauty of nature and the power and intellect of man.“¹³

¹³ Duldig Studio Melbourne, museum and arts resource centre. PO Box 182 Glen Iris, Melbourne 3146 Australia.

Ein ähnliches Konzept verwirklichte die 1971 eröffnete *McClelland Gallery*, die u. a. den Duldigs auf einem ca. 16 ha großen Gelände Ausstellungsmöglichkeiten im Freien bot:

„When introduced to the project, I realised what a fantastic opportunity it would be to create a genuine Australian setting for outdoor sculpture comparable to the best in Europe.“¹⁴

Die Duldigs pflegten enge Beziehungen zur *McClelland Gallery*. Ab 1972 trugen beide als Aussteller, Gastkuratoren und Lecturer zum Gelingen des Konzepts der Galerie bei.

Der Aufenthalt in Paris 1969 weckte in Slawa Duldig den lang gehegten Traum einer Ausstellung in Paris. Bereits 1938 war davon in Briefen die Rede. Damals stand die Flucht einer Realisierung im Wege. Seit der Pensionierung konzentrierte Slawa Duldig sich wieder verstärkt auf eigene künstlerische Arbeiten. Sie wendete sich der Malerei zu. Es entstanden experimentelle Variationen zwischen realistischer und abstrakter Ausdrucksweise, überwiegend in Aquarell. Einige der Werke bezogen sich auf den Frühling, vielleicht ein allegorischer Bezug auf den eigenen künstlerischen Neuanfang. Der Traum einer Ausstellung in Europa erfüllte sich jedoch nicht mehr, da Slawa Duldig am 16.8.1975 starb.

Kontinuität und exilbedingte Brüche

1977 wurde die erste Slawa-Duldig-Retrospektive in der *McClelland Gallery* gezeigt. Sie präsentierte die gesamte Schaffensperiode, angefangen von den Kinderzeichnungen über die Arbeiten bei Hanak, die Konstruktionszeichnungen des faltbaren Schirmes bis hin zu den australischen Arbeiten. Die Ausstellung verdeutlichte, dass in Australien in der Werkentwicklung die Bildhauerei ganz in den Hintergrund getreten war. Überhaupt dokumentierte die Retrospektive einen Bruch in Slawa Duldigs künstlerischem Schaffen. Aus der Emigrationszeit in Singapur finden sich keine, aus dem australischen Exil nur wenige bildhauerische Werke: eine Terrakottamaske „*Sleeping Angel*“ von 1947, die Skulptur „*Madonna and Child*“ sowie eine Porträtbüste als Auftragsarbeit ihrer Schule. Obwohl diese Plastiken auf den Versuch hinzudeuten schienen, an die Voremigrationzeit anzuknüpfen, war der Einschnitt im künstlerischen Werdegang unverkennbar. Die Gründe lagen offensichtlich in ökonomischen und familiären Notwendigkeiten zur Existenzsicherung. Der Berufstätigkeit als Restauratorin und dem Aufbau der Kunstschule in Singapur folgten der Aufbau des Keramikstudios und die Kunstlehrertätigkeit in Australien. Die Folge war, dass nicht mehr das eigene künstlerische Schaffen, sondern die Kunstvermittlung im Vordergrund stand. „Apart from a few portrait commissions [...] my mother had neither the time nor the energy to work for herself during her years of teaching.“ Untermuert wurde diese

¹⁴ ebenda

Einschätzung durch einen Brief Slawa Duldigs an ihre Schwester: "I have never worked so hard in my life."

Der Bruch im bildhauerischen Schaffen kann allerdings auch unter einem anderen Aspekt betrachtet werden. Wie es in vielen Künstlerehen der Fall war, verzichtete Slawa Duldig zugunsten ihres Mannes auf einen eigenständigen künstlerischen Weg. Bestätigt wurde dies durch die Aussagen der Tochter. „She [...] assisted my father to develop a distinguished reputation as a sculptor and often collaborated in his art.“

Erst Ende der 60er Jahre arbeitet sie wieder regelmäßig an eigenen künstlerischen Werken, verbunden jedoch mit der Hinwendung zu einem anderen Medium, der Malerei. Dieser Medienwechsel ist zweifach interessant: Er weist einerseits auf den späten Versuch einer eigenen unabhängigen Karriere hin, dokumentiert andererseits aber auch den bewussten Verzicht auf die Bildhauerei: „She concentrated on painting as she never wanted to compete with Karl in sculpture.“ Die Betonung des bildhauerischen Werks des Ehemanns findet nicht nur hier ihren Ausdruck – untermauert wird diese Haltung durch das jahrelange Verschweigen der eigenen bildhauerischen Arbeiten während der Wiener Zeit gegenüber der Tochter, die erst 1961 bei einem Besuch in Paris davon erfährt.

Karl Duldig kann im Gegensatz dazu mit einiger Kontinuität im Exil an seine frühere künstlerische Arbeit anknüpfen – trotz retardierender Einflüsse durch existentielle Zwänge.

Kulturtransfer und Akkulturation

Karl Duldig lenkte wie kein anderer Emigrant das Augenmerk seiner Schüler auf die Bildhauerei. Die von ihm neu etablierten Bildhauerklassen an seiner Schule waren ein Novum in Victoria. Daneben nutzte er u.a. das eigene Studio für die Ausbildung von Privatschülern, vermittelte nicht nur bildhauerische und keramische Techniken, sondern ließ Einblicke in seinen kulturellen Hintergrund zu und in die europäische Tradition der Bildhauerei. Überhaupt leistete er durch seine künstlerische Arbeit einen bedeutenden Beitrag zur Förderung und Akzeptanz der Plastik als Kunstform in der australischen Gesellschaft. Sein Anliegen war die Integration der Skulptur in den öffentlichen Raum.

Sein Versuch, die Erfahrungen aus Europa einzubringen, zeigte sich am deutlichsten auf seinem eigenen Gelände in Mt. Eliza, auf dem er einen Skulpturenpark kreierte.

„The lack of interest in Australia in sculpture he found difficult to understand and he was dedicated himself to developing an informed interest in sculpture in Australia through teaching and by other means“¹⁵

¹⁵ Pamela Ruskin, (1966). *Karl Duldig Sculpture*. Vienna.Singapore. Melbourne. First published 1966 by F.W. Cheshire Pty Ltd. Melbourne. Canberra, Sydney. S. 4

erklärte Pamela Ruskin, Autorin einer 1966 erschienen Monographie über Karl Duldig. Auch Eric Westbrook, *Direktor der National Gallery of Victoria*, wies in seiner Einleitung zu dieser Monographie auf die Bedeutung von Karl Duldig für die Entwicklung der Plastik als Kunstform in Australien hin. Er betonte Karl Duldigs bildhauerische Fähigkeiten, die technische Ausgereiftheit in allen Medien, seine Professionalität und seine allen Werken immanente humanistische Einstellung. Westbrook erwähnte allerdings auch einen anderen australienspezifischen Aspekt: „It was the first-hard-back monograph of sculpture to be published here since 1934.“ Arbeiten über Bildhauer waren auf dem australischen Buchmarkt bis zu diesem Zeitpunkt nicht präsent.

Karl Duldig zählte zu den ersten Emigranten, deren Einfluss ein Gegengewicht bildet. Patrick McCaughey, Direktor der *National Gallery of Victoria*, betonte Jahre später anlässlich der Karl-Duldig-Ausstellung von 1982/83, dass die australische Kultur und Gesellschaft durch Emigranten wie Karl Duldig wesentlich verändert worden sei. Mit einer etwas anderen Akzentsetzung als Pamela Ruskin sprach er von der Transponierung „[...]“ of European vision into the Australian consciousness [...]“. Für ihn handelte es sich um einen interaktiven Prozess, innerhalb dessen die europäischen Ideen und Ideale durch den Kontext einer neuen Kultur beeinflusst und verändert wurden. Sichtbar wurde diese Interaktion sowohl im keramischen Werk der Duldigs als auch in ihrer Tätigkeit als Kunsterzieher.

Slawa Duldigs Kunstunterricht verdeutlichte diesen Sachverhalt. Europäisches Wissen und Akkulturation der Kultur des Exillandes gingen hier eine Synthese ein. Jane Clarke, eine ehemalige Schülerin Slawa Duldigs, Kuratorin für australische Kunst der *National Gallery of Victoria*, führte dazu aus:

„With her European background and artistic knowledge the teaching of art history came alive. Many remember her as their most inspiring teacher, several went on to pursue careers in the arts themselves.“¹⁶

In Anerkennung ihrer Arbeit als Kunsterzieherin wurde 1978 in Slawa Duldigs Namen ein Kunstpreis an der *St. Catherine* Schule eingerichtet und jährlich vergeben. 1986 initiierte Eric Westbrook in der *National Gallery of Victoria* erstmals die *Inaugural Duldig Lecture on Sculpture*.

Epilog

Die künstlerische Entwicklung Karl Duldigs war eng verknüpft mit der Person seiner Frau. Neben ihrem ökonomischen Beitrag zur Existenzsicherung in

¹⁶ „Mrs. Duldig's Girls.“ A Collection of artworks by students of St. Catherine's School 1947-1963. Published 1992 by St. Catherine's Old Girls Association Inc. 17 Heyington Place, Toorak, Victoria, 3142. Australia. S. 4

Österreich und in der Emigration nahm sie signifikant Einfluss auf die künstlerische Arbeit ihres Ehemannes. Ihr Beitrag lag nicht nur in der Motivation und der künstlerischen Beratung, also dem kommunikativen Prozess zwischen Gleichrangigen, sondern, ebenso bedeutungsvoll, in der aktiven Mitarbeit, eindrucksvoll bestätigt in der Kooperation im Keramikstudio. Wie intensiv sie künstlerisch eingebunden war, äußerte sich in der gemeinsamen Arbeit für das Kulturzentrum *Kadmiah*. Sie übernahm die Auswahl der Glaselemente und der Farbkomposition. Ein Beispiel ihrer administrativen Tätigkeit war die letzte Zusammenarbeit für eine Karl-Duldig-Retrospektive 1975.

Das Werk Karl Duldigs war vielfältig und vielschichtig, beeinflusst von europäischer Tradition, doch offen für neue Einflüsse in der Emigration, besonders sichtbar in der Rezeption der asiatischen Physiognomie. Robert Payne sprach von der Befreiung aus dem österreichischen Barock während der Emigration in Singapur. In Australien ließ er sich sowohl auf neue Medien wie Themen ein, berührte australspezifische Fragen und setzte sich erstmals in seinem Werk mit dem Holocaust auseinander. Obwohl wichtige Kommissionsaufträge immer wieder diesen Themenkreis tangierten, z.T. auch mit jüdischen Elementen vermischt, ließ er sich weder auf diesen noch auf explizit jüdische Inhalte festlegen. Im Gegenteil: Immer wieder finden sich gegenläufige Beispiele, die seine Vielseitigkeit in der Aufgabenstellung unterstreichen.

Exilbedingt arbeitete er mit verschiedenen Werkstoffen, er mußte sich auf das Angebot vor Ort einlassen. Marmor z.B. stand nur selten zur Verfügung, ortsbedingt bzw. aus finanziellen Gründen. Insofern waren die Erfahrungen der eingeschränkten Materialverfügbarkeit während der Nachkriegszeit in Österreich von Nutzen wie auch die durch Hanak vermutete Erziehung zum Material. Die Umstellung hinsichtlich des Materials und der Arbeitsweise schien problemlos zu erfolgen. In der ersten Exilstation, der Schweiz, war er gezwungen – gänzlich ohne Atelier, in seinem Hotelzimmer – auf den verfügbaren Rohstoff Ton zurückzugreifen, in ausgeprägtem Maße dann in Singapur, dem zweiten Fluchtpunkt. Im Internierungslager fertigte er nur mit der Axt als gestalterischem Werkzeug seine ersten Holzsulpturen aus dem ungewohnten, harten Eukalyptusholz.

Diese Tendenz sich in der Emigration sofort künstlerisch zu manifestieren, begründete sich einerseits in der existenziellen Notwendigkeit, lässt aber auch an zusätzliche Deutungen – Flucht in die Gestaltung, rettende Insel des Materials – denken und war damit gleichzeitig Bekundung einer unerschütterlichen positiven Lebenseinstellung. Kennzeichnend war bei den Eheleuten Duldig die schnelle Akkulturationsfähigkeit in allen Exilstationen. Es lassen sich keine Anzeichen für eine ausgeprägte Rückwärtsgewandtheit finden. Die Tochter Eva de Jong bestätigte die zukunftsorientierte Einstellung ihrer Eltern und erklärte damit zum einen die Zurückhaltung, die in Paris lagernden Kunstwerke nach Australien zu überführen, zum anderen die Passivität, nachträglich die erzwungene „Ansierung“ des Patentbesitzes anzufechten. Dieses Nach-vorne-Blicken bedeutet jedoch nicht das Aufgeben oder

gar Verleugern ihres europäischen Erbes, viel mehr entstand gerade durch das Einbringen dieser Traditionen in das vorgegebene Umfeld ein spannungreicher, konstruktiver Prozess.

Karl Duldig starb am 11. August 1986. Seine letzte Auftragsarbeit war ein „Raoul Wallenberg Monument“. Nach dem Tode initiierte die Tochter Eva de Jong die Einrichtung des Duldigs-Studios mit permanenten Ausstellungen des Künstlerehepaares. Neben den australischen Arbeiten wurden auch Werke aus der Wiener Zeit präsentiert. Der Transfer der in Paris lagernden Kunstwerke nach Australien war unmittelbar mit der Tenniskarriere Eva de Jongs verknüpft. Als sie 1961 an dem Wimbledon Turnier teilnahm, besuchte sie auch ihre Tante in Paris und entdeckte dabei die Skulpturen ihrer Eltern im Keller der Pariser Wohnung in der Rue Jean Jacques Rousseau Nr. 19. Zu ihrem Erstaunen stellte sie fest, dass auch ihre Mutter bildhauerisch gearbeitet hatte. Eva de Jong drängte darauf, die Werke nach Melbourne überführen zu lassen. In unterschiedlichen zeitlichen Abständen gelangten diese nach Australien.

Das *Duldig Studio* dokumentiert das Leben des Künstlerehepaares aus der Voremigrationzeit und zeigt neben den Originalkunstwerken, die Einblick in die europäische Bildhauertradition vermitteln, auch die von Slawa Duldig seiner Zeit selbstentworfenen Einrichtungsgegenstände, Patentzeichnungen und den Prototyp ihres Taschenschirms – eine untrennbare Verknüpfung von künstlerischer Entwicklung und Exilgeschichte.

Hauptquellen dieses Beitrages waren das Duldig-Studio-Archiv in Melbourne, meine Interviews mit Eva de Jong und anderen Zeitzeugen, Robert Paynes Briefe, Materialien der Universität Melbourne, der Mentone Grammar School, der St Catherine School, der McClelland Gallery, der National Gallery of Victoria und weiteren Galerien in Australien. Mein besonderer Dank gilt Eva de Jong für ihre freundliche Unterstützung.

Literatur

- Anton Hanak. Museum Langenzersdorf Aussenstelle des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1, Herrgasse 9 Katalog, Neue Folge Nr. 52, Wien 1972.
- Anton Hanak 1875-1934 Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Säulenhof 12. Juni bis 31. August 1969 Katalog, Neue Folge Nr. 2 Hg. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Stubenring 5, 1010 Wien.
- Eichner, Hans (2000) *Kahn & Engelmann Eine Familien-Saga*. Wien Picus, 2000.
- Grassegger, Friedrich und Krug, Wolfgang, Hg. (1997). *Anton Hanak 1875-1934*, Böhlau Verlag Wien. Köln. Weimar 1997.
- Kläber, Georg. *Die Verrentlichung des Patentwesens im Altreich und in der Ostmark nebst kurzer Übersicht über die Rechtslage in den wiedervereinigten Gebieten*. Verlag Franz Dahlen, Berlin 1940

Kunst-Gewerbeschule Wien 60. Jahresbestandsjahr. *Ausstellung von Schülerarbeiten aus Anlass der Vollendung des 60. Bestandsjahres der Anstalt*. Sommer 1929 Im Österreichischen Museum Wien I., Wollzeile 41.

Plakoln-Forsthuber, Sabine (1994). *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938*. Picus Verlag, Wien.

Rochowanski, L. W (1923). *Der brennende Mensch* Aus den Tagebüchern Anton Hanaks Verlag Literaria, Wien 1923.

Ruskin, Pamela (1966). *Karl Duldig Sculpture*. Vienna-Singapore. Melbourne First Published 1966 by F.W. Cheshire Pty Ltd. Melbourne, Canberra, Sydney.

Smith, Bernard (1958). *Education through Art in Australia*. Melbourne University Press, 1958.

Steiner, Hedwig (1969). *Anton Hanak Werk, Mensch und Leben*. Delp'sche Verlagsbuchhandlung K.G., München 13. 1969.

Sottriffer, Kristian (1963). *Malerei und Plastik in Österreich von Makart bis Wotruba*. Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1963.

The Duldig Ceramics: A Retrospektive. An exhibition of ceramics works by Karl Duldig and his first wife Slawa. Caulfield Arts Complex published April, 1988.

Zeitschriften

Ankicwz von, Hans (1924). „Neue Arbeiten aus der Hanak-Klasse der Wiener Kunstgewerbeschule.“ Alexander Koch (Hg.). *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 54, S.83-84.

Australian Jewish Historical Society Journal, November 1994 Vol. XII

Bevege, Margaret (1993). „Behind barbed wire: internment in Australia during World War Two“. *University Press of Queensland Press*, S. 109.

Dunstan, Kate. (1977). „Discover a hidden talent.“ *The Age* 15.10.1977.

Herald Sun. Tuesday, March 3, 1998 „Happy Returns.“ S. 51

Loewald, Klaus (1985). „The Eighth Australian Employment Company.“ *Australian Journal of Politics and History*. (31) S. 78-89.

Lynn, Elwyn (1966). „The Cult of Nature.“ *The Age* August 13, 1966

Österreichische Kunst, (Januar 1934) Monatszeitschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, Kunstnachrichten, S. 18-20.

Payne, Robert (1982). „Karl Duldig – A Tribute.“ Eva de Jong-Duldig. *Karl Duldig Survey Sculpture and Graphic Works 1922-1982*, S. 50-52