



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ge/Schichten im Wandel der Zeit

Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde  
Wien“

Verfasserin

Maria Seidl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer:

Dr. Christian F. Feest

## Danksagung

Im Vorfeld möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich auf dem Weg des Zustandekommens dieser Arbeit begleitet haben.

Herzlicher Dank gilt meinem Betreuer Prof. Christian Feest, der sich immer wieder für meine Fragen Zeit nahm und mir wichtige Anmerkungen und Hinweise für das Werden der vorliegenden Arbeit gab.

Weiters möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Museums für Völkerkunde Wien (Kurator für Nord- und Mittelamerika, Konservierung, Bibliothek, Archiv und Fotosammlung) für die nette Aufnahme, Unterstützung, Hilfsbereitschaft und für die wertvollen Tipps bedanken.

Bei meinen Studienkolleginnen, mit denen ich über Museen und Ausstellungen und über diese Diplomarbeit diskutieren konnte, was mir immer wieder Freude bereitete, möchte ich mich ebenfalls bedanken.

Daniela, Isabella, Sandra, Sabine, Leo und Theresia danke ich herzlich fürs Korrekturlesen dieser Arbeit und ihre Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge derselben. Isabella danke ich auch für die technische Hilfestellung.

Ganz besonders danke ich meinen Eltern und meinen Geschwistern für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung, die mich auf meinem bisherigen Lebensweg begleitet haben.

# Inhaltsverzeichnis

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| <b>1</b> | <b>EINLEITUNG</b>  | <b>1</b>  |
| 1.1      | Methodische Vorgehensweise   | 2         |
| 1.2      | Begriffsklärung  | 3         |
| 1.3      | Forschungsstand  | 4         |
| 1.4      | Die Kuna   | 6         |
| <b>2</b> | <b>DIE TEXTILKUNST DER KUNA – DIE MOLA</b>   | <b>10</b> |
| 2.1      | Technik und Materialien  | 10        |
| 2.2      | Klassifikation und Benennung der Molas   | 12        |
| 2.3      | Ästhetik der Kuna  | 13        |
| 2.4      | Entstehung der Mola in der Oraltradition der Kuna                                  | 19        |
| 2.5      | Entstehung und Entwicklung der Mola  | 20        |
| 2.6      | Modeerscheinungen und regionaltypische Stile                                       | 23        |
| 2.7      | <b>Einflüsse auf die Gesellschaft der Kuna und deren Auswirkungen auf die Mola</b> | <b>25</b> |
| 2.7.1    | Handel und Lohnarbeit  | 26        |
| 2.7.2    | Missionierung und Bildung  | 28        |
| 2.7.3    | Tourismus  | 29        |
| 2.7.4    | Wissenschaftler und Textilinteressierte  | 30        |
| 2.8      | <b>Funktionen</b>  | <b>30</b> |
| 2.8.1    | Die Mola als Kleidungsstück  | 31        |
| 2.8.2    | Die Mola als Kunstobjekt   | 31        |
| 2.8.3    | Die Mola als kulturelles Objekt  | 32        |
| 2.8.4    | Die Mola als Objekt sozialer Kontrolle   | 33        |
| 2.8.5    | Die Mola als ökonomisches Objekt   | 33        |
| 2.8.6    | Die Mola als Kommunikationsmittel  | 34        |
| <b>3</b> | <b>DIE MOLASAMMLUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE WIEN</b>                           | <b>35</b> |
| 3.1      | <b>Biografien der Sammlerinnen</b>   | <b>35</b> |
| 3.1.1    | Etta Becker-Donner   | 35        |
| 3.1.2    | Elisabeth Hans   | 38        |
| 3.1.3    | Flora Keckeis  | 40        |
| 3.2      | <b>Dokumentation der Sammlungen</b>  | <b>41</b> |
| 3.2.1    | Erwerbsumstände – der Weg der Sammlungen ins Museum                                | 43        |
| 3.2.2    | Die Sammlungen im Museum   | 51        |
| 3.3      | <b>Repräsentativität der Sammlungen</b>  | <b>55</b> |
| 3.3.1    | Qualität der Molas   | 57        |
| 3.3.2    | Motivwahl  | 57        |
| 3.3.3    | Farbpräferenz bei den Stoffschichten   | 58        |
| 3.3.4    | Sammlung Becker-Donner   | 59        |
| 3.3.5    | Sammlungen Hans  | 59        |

|            |  |           |
|------------|--|-----------|
| 3.3.6      | Sammlung Keckeis   | 60        |
| <b>3.4</b> | <b>Erkennbare Entwicklungen und Einflüsse auf die Mola in den Sammlungen des Museums</b>                   | <b>61</b> |
| 3.4.1      | Technische und stilistische Veränderungen  | 61        |
| 3.4.2      | Veränderungen auf inhaltlicher Ebene und Einflüsse von außen   | 63        |
| <b>3.5</b> | <b>Molasammlungen anderer europäischer und internationaler Museen und Einschätzung der Wiener Sammlung</b> | <b>63</b> |
| 3.5.1      | Überblick  | 63        |
| 3.5.2      | Die Berliner Sammlung im Vergleich   | 64        |
| 3.5.3      | Bedeutung und Stellenwert der Wiener Molasammlung  | 66        |
| <b>3.6</b> | <b>Ausgewählte Objekte</b>   | <b>67</b> |
| 3.6.1      | Blusen   | 68        |
| 3.6.2      | Molas  | 69        |
| 3.6.3      | Sonstige Objekte mit Molatechnik   | 77        |
| <b>3.7</b> | <b>Möglichkeiten im Rahmen einer Ausstellung</b>   | <b>78</b> |
| <b>4</b>   | <b>ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK</b>  | <b>79</b> |
|            | <b>QUELLENVERZEICHNIS</b>  | <b>83</b> |
|            | <b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>   | <b>93</b> |
|            | <b>ANHANG</b>  | <b>94</b> |
|            | Abbildungen  | 94        |
|            | Abstract   | 99        |
|            | Lebenslauf   | 100       |

# 1 Einleitung

Beschäftigt man sich näher mit Panama, so führt kein Weg an der Mola vorbei. Der ungewöhnliche Kleidungsstil der Kunafrauen hat schon früh die Aufmerksamkeit von Entdeckern, Besuchern und Fotografen auf sich gezogen. Die Faszination dieser Textilkunst spiegelt sich in den großen Sammlungen der Kunst-, Textil- und ethnologischen Museen wider und hat auch zahlreiche Privatpersonen für sich eingenommen.

Mit dem Titel der Diplomarbeit „Ge/Schichten“ im Wandel der Zeit möchte ich die verschiedenen Ebenen ansprechen, die in einem Objekt, das sowohl Gebrauchs- als auch Kunstwert hat, sichtbar werden. Die **Schichten**, mit denen die verschiedenen Stofflagen der Molas gemeint sind, sollen im Lauf der Zeit betrachtet werden. Wie haben sich diese Textilien in technischer und stilistischer Hinsicht verändert? Welche Motive zeigen diese Stoffbilder? Diese Frage stellt gleichzeitig die Verbindung zu den **Geschichten** her. Der Inhalt einer Mola kann mit einem bestimmten Ereignis verbunden sein. Das Problem der Schwierigkeit der Interpretation ist jedoch ein altbekanntes.

„[...] the theme of a mola is often not immediately obvious; it has to be deciphered a bit, not only by non-Cuna but by the Cuna themselves“ (Sherzer/Sherzer 2006: 54).

Es ergeben sich daher oft unterschiedliche Interpretationen ein und desselben Motivs. Dieser Aspekt wird deshalb in dieser Arbeit nicht im Mittelpunkt stehen.

Das Stichwort Geschichten bezieht sich hier zum einen auf die Gegebenheiten, deren Auswirkungen auf die Kunst der Mola einen Wandel derselben herbeigeführt haben. Zum anderen meint es die Kontextveränderung der Mola vom Gebrauchsgegenstand zum Sammelgut, womit wir beim Museum angelangt wären. Das Museum für Völkerkunde Wien besitzt insgesamt 131 Molas aus vier Sammlungen von drei verschiedenen Frauen. Diese gelangten in den Jahren 1962, 1981, 1984 und 1998 in den Bestand des Museums. Die regelmäßige zeitliche Abfolge der Eingänge ermöglicht es, den Wandel der Mola genauer zu betrachten. Die Kollektion aus dem Jahr 1998 ist jedoch zu klein, um allgemeine

Aussagen über die Entwicklung treffen zu können. Trotzdem lassen sich gewisse Tendenzen feststellen, weshalb die Sammlung – auch der Vollständigkeit halber – in diese Arbeit aufgenommen wurde.

Mit der zuvor erwähnten kontextuellen Veränderung stehen auch die Sammlerinnen und die Erwerbungsstände in engem Zusammenhang. Denn auch die Kollektionen im Museum können Geschichten erzählen, indem man aus ihnen Rückschlüsse über ihre Sammler und deren Absichten und Interessen ziehen kann.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, den Wandel und die Veränderungen dieser ganz bestimmten Textilkunst der Kuna genauer darzustellen und mit den Beständen des Museums für Völkerkunde Wien zu vergleichen, um Aussagen über die Repräsentativität der Sammlung treffen zu können. Um die Dynamik in der Entwicklung der Molakunst zu verstehen, ist es jedoch wichtig, den soziokulturellen Kontext genauer zu betrachten und so die Einflüsse auf die Entwicklung der Molas besser zu verstehen. Aspekte, wie z.B. die Ästhetik der Kuna, die nicht direkt mit dem Hauptthema der Diplomarbeit zu tun haben, sollen dem besseren Verständnis dienen.

Das Erkenntnisinteresse bezieht sich daher auf folgende Punkte:

- Entstehung und Entwicklung der Mola
- Veränderungen in der Gesellschaft der Kuna aufgrund verschiedener Einflussfaktoren und ihre Auswirkungen auf die Molakunst
- Kontextualisierung der Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien (Sammlerinnen, Erwerbungsstände, Sammlungen)
- Repräsentativität und Beurteilung der Wiener Sammlung
- Vorstellung einer Objektauswahl

## **1.1 Methodische Vorgehensweise**

Die Methode, die dieser Diplomarbeit zugrunde liegt, ist die des Vergleichs. Die Arbeit mit verschiedensten Materialien ermöglicht es, einen Überblick über die Kunst der Molas und den Veränderungen im Laufe der Zeit zu erhalten und als

Folge davon Aussagen über typische Stile und Motive bzw. deren Variationen treffen zu können.

Die Informationen zu dieser Diplomarbeit erhielt ich aus einer Reihe unterschiedlicher Quellen. Für den allgemeinen Teil zog ich die verschiedenen Publikationen zu den Kuna und ihren Molas heran. Um den Wandel der Mola nachvollziehen zu können, leisteten mir auch ethnographische Berichte einen guten Dienst. Weitere wichtige Literatur stellten natürlich Ausstellungskataloge dar, die ich zusammen mit Fotos von Molas aus dem Internet von Museen oder auch Galerien, Händlern, privaten Sammlern und sonstigem gedrucktem Material für den Vergleich mit der Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien nutzte. Die Arbeit mit den Objekten selbst stellte einen wichtigen Teil der Recherchen dar, die es mir ermöglichte, die Veränderungen der Molakunst anschaulicher zu begreifen. Für die Sammlerbiografien und Erwerbungsstände bezog ich die Informationen aus dem Archiv des Museums für Völkerkunde Wien sowie vor allem aus persönlichen Gesprächen und E-Mail-Kommunikation mit Sammlerinnen und deren Bekannten. Diese Kommunikation fand in Form von kurzen informellen Interviews statt. Die Forschungen im Archiv waren sehr aufschlussreich, konnten aber eine Rekonstruktion der Erwerbungsstände der Sammlung Becker-Donner nicht lückenlos klären.

Die Kombination von schriftlichen Quellen, Bildquellen, Realien und kommunikativen Forschungsmethoden erlaubt daher eine Rekonstruktion der Geschichte der Mola und ermöglicht so einen interpretativen Zugang. Besonders Realien – im Fall dieser Diplomarbeit die Molas – können, ob aus der Feldforschung, der Feldarchäologie oder aus Museumsbeständen, nach einer quellenkritischen Prüfung wertvolle historische Aussagen bieten (Wernhart 2008: 66).

## **1.2 Begriffsklärung**

Das Wort Mola (kontrahierte Form: *mor*; Plural: *morgan* oder *mormar*)<sup>1</sup> bezeichnet bei den Kuna jede Form von Kleidung. In einem weiteren Sinn inkludiert dieser Begriff alles, was mit Abdeckung zu tun hat (z.B. das Federkleid eines Vogels o-

---

<sup>1</sup> [http://www.congresogeneralkuna.org/lecto\\_escritura2.htm](http://www.congresogeneralkuna.org/lecto_escritura2.htm) (9.12.2008).

der Wolken am Himmel). Im speziellen meint man mit Molas die farbenprächtigen, in verschiedenen Mustern genähten Stofflagen, die die Vorder- und Rückseite der Bluse der Kunafrauen bilden (Perrin 1999: 11). In dieser Arbeit verwende ich das Wort Mola in der letztgenannten Bedeutung. Auf die genaue Technik der Textilkunst der Kuna wird unter Punkt 2.1 näher eingegangen.



**Abb. 1: Traditionelle Kleidung der Kunafrauen; Foto: Mari Lyn Salvador (Salvador 1997: 159)**

Die Hersteller der Molas sind sowohl Frauen der Kuna als auch *omekits*, was wörtlich übersetzt frauenhaft bedeutet. Es sind dies jene Mitglieder der Kunagesellschaft, die nach dem biologischen Geschlecht Männer sind, jedoch die für Frauen typischen Aktivitäten übernehmen. Dazu gehört eben auch das Nähen von Molas. Wenn ich in dieser Arbeit von Frauen spreche, sind die *omekits* mitinbegriffen.

### **1.3 Forschungsstand**

Die ersten umfangreicheren, wissenschaftlichen Publikationen zu den Kuna stammen von den schwedischen Forschern Erland Nordenskiöld und Henry Wassen. Diese Ethnographien der Kuna enthalten auch Aussagen über ihre Kleidung. Ihr Hauptaugenmerk liegt jedoch auf Religion, Mythologie und Medizin.

Unter der Literatur, die sich ausschließlich mit Molas beschäftigt, finden sich zwei reich illustrierte Werke. Das eine ist von der Fotografin Ann Parker und dem Schriftsteller Avon Neal (1977), die sich überwiegend mit Volkskunst beschäftigen, mit zahlreichen Abbildungen von Molas, vor allem auch aus der Sammlung Elisabeth Hans. Die Auswahl der Textilien konzentriert sich in dieser Publikation auf Motive, die von der westlichen Welt inspiriert sind. Allerdings helfen sie damit Motive zu erklären, die ohne die Auffindung der Inspirationsquelle der Kunafrauen für Molainteressierte nicht erkennbar gewesen wären. Bei dem zweiten Buch handelt es sich um jenes von Günther Hartmann (1980), in dem er die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Berlin vorstellt. Diese kam größtenteils zwischen 1972 und 1978 zustande und spiegelt laut Perrin (1999: 16) die ästhetischen Qualitäten der Molakunst nur ungenügend wider.

Weiters mit Molas beschäftigt haben sich Clyde Keeler, Kit S. Kapp, Lawrence Hirschfeld, Joel und Dina Sherzer, Mary Helms und Herta Puls. Die Molas nehmen bei Keeler (1969) jedoch nur einen Teil seines Buches, in dem er die gesamten künstlerischen Ausdrucksformen der Kuna bespricht, ein. Kapp (1972), eigentlich Kartograph, beschäftigte sich in den Jahren 1969 bis 1971 intensiv mit der Textilkunst der Kuna. Er katalogisierte rund 5000 Molas und fasste diese in verschiedene Designkategorien mit prozentualer Angabe ihrer Häufigkeit zusammen. Hirschfeld (1977) führte eine quantitative Analyse über von Frauen bevorzugte Molas und die Verkäuflichkeit der Textilien durch. Joel und Dina Sherzer zeigen in ihren Artikeln (1976 und 2006) die verschiedenen Bedeutungen und Funktionen, die eine Mola einnehmen kann. Helms (1981) vergleicht in ihrem Artikel die Designstile der Textilien mit jenen der Keramik der Provinz Coclé in Panama. Das Buch von Puls (1988) ist schließlich eine Überblicksdarstellung, die Bereiche wie Geschichte der Mola, Bedeutung, Entwicklung, Technik usw. abhandelt.

Publikationen jüngerer Datums beschäftigen sich mit dem ökonomischen Aspekt der Molaproduktion (Tice 1995). Karin Tice spricht in ihrem Buch auch das Thema Gender an und verbindet es mit dem Komplex der Kunstherstellung in der Gesellschaft der Kuna. Mari Lyn Salvador (v.a. 1978 und 1997) beschäftigt sich seit den 1970er Jahren mit der Molakunst und führte eine ethnoästhetische Langzeitstudie durch, in der sie die ästhetischen Kriterien einer Mola herausarbeitete. Michel

Perrins Buch beinhaltet zahlreiche Fotos von Molas und gibt einen guten Überblick über diese außergewöhnliche Textilkunst. Als Wissenschaftler interessiert er sich vor allem für Religion und Mythologie, was sich auch in seiner Beschäftigung mit Molas zeigt, da er spirituelle Aspekte in Zusammenhang mit Herstellung und Tragen der Textilien genauer beschreibt.

## 1.4 Die Kuna

Die Kuna sind eine indigene Bevölkerungsgruppe, die in der teilautonomen Comarca<sup>2</sup> Kuna Yala an der östlichen Atlantikküste Panamas sowie auf den vorgelagerten Inseln leben.<sup>3</sup>

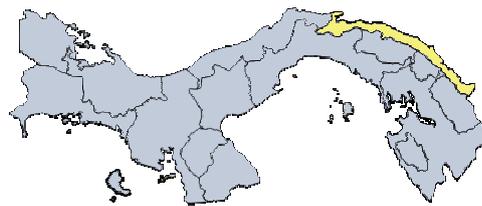


Abb. 2 u. 3: Mittelamerika und Lage von Kuna Yala in Panama (<http://images.google.at/>; <http://de.wikipedia.org>; 18.2.2009).

Die Volkszählung aus dem Jahr 2000 ergab eine Anzahl von 32.446 Personen. Für Juli 2008 schätzte die dafür zuständige Behörde Contraloría General, Dirección de Estadística y Censo, die Einwohner der Comarca auf 37.212.<sup>4</sup> Eine beträchtliche Anzahl von Kuna leben mittlerweile in der Hauptstadt des Landes und in Colón. Die Dokumentationsstelle für Sprachminderheiten in Panama beziffert diese mit rund 20.000.<sup>5</sup> Darüber hinaus gibt es zwei weitere Comarcas Madungandí und Wargandí auf dem Festland mit einer geschätzten jeweiligen Einwohnerzahl von 5.000. An der Grenze zu Kolumbien leben ebenfalls wenige Kuna und in Kolumbien selbst gibt es noch einige weitere kleine Gemeinden. In dieser Ar-

<sup>2</sup> Als Comarca werden in Panama jene abgegrenzten Gebiete bezeichnet, die überwiegend von indigenen Völkern bewohnt und von diesen auch teilautonom verwaltet werden.

<sup>3</sup> Dieses Gebiet wurde früher als San Blas bezeichnet. Die Kuna ersetzen diese Fremdbezeichnung in den 1980er Jahren durch Kuna Yala, was Land der Kuna bedeutet (Salvador 1997: 32).

<sup>4</sup> <http://www.contraloria.gob.pa/dec/> (29.9.2008)

<sup>5</sup> [http://www.uni-lueneburg.de/fb3/suk/akpam/sprache\\_und\\_stimmen/13-7-05dt.html](http://www.uni-lueneburg.de/fb3/suk/akpam/sprache_und_stimmen/13-7-05dt.html) (29.9.2008)

beit werde ich mich jedoch auf die Inselkuna beziehen, weil sie es waren, die die Molakunst zur Perfektion gebracht haben.



Abb. 4: Detailkarte von Kuna Yala (Perrin 1999: 12).

Insgesamt gibt es in der Comarca Kuna Yala 49 Gemeinden (inklusive Festlandgemeinden), die von einem sogenannten *Saila* geleitet werden. Der Congreso General, dem drei *Sailadummagan* (Generalkaziken) vorstehen, stellt die oberste Autorität in Kuna Yala dar.

Die Vorfahren der heutigen Kuna lebten ursprünglich im dicht bewaldeten Darién (Provinz im südöstlichen Panama an der Grenze zu Kolumbien). Die Europäer setzten bereits Anfang des 16. Jahrhunderts Fuß in dieses Gebiet, das sie aufgrund der dort vermuteten Schätze nicht so schnell wieder verließen. Panama entwickelte sich allerdings zu einem Durchzugsland für die aus Peru stammenden Edelmetalle (Hartmann 1980: 10ff). Der Kontakt mit den Eroberern verursachte erhebliche Veränderungen in der gesellschaftlichen Struktur der indigenen Bevölkerung, die brutal ermordet, versklavt oder zur Flucht gezwungen war. Im 16. und 17. Jahrhundert waren die Indigenen zunehmend mit Piraten verschiedenster Nationalitäten konfrontiert, mit denen sie Bündnisse gegen die Spanier schlossen. Im Laufe der Jahrhunderte gab es vereinzelt Versuche Kolonien zu gründen, die jedoch aufgrund der schwierigen Lebensbedingungen aufgegeben wurden. So wur-

de 1698 eine schottische Kolonie gegründet, die aber nicht lange bestand. Französische Siedler, größtenteils Hugenotten, ließen sich im Gebiet der heutigen Kuna Yala 1690 nieder und gingen auch Verbindungen mit den dort ansässigen Frauen ein. Diese Siedlung existierte bis 1757, als sich die Küstenindianer mit den Engländern verbündeten und deren ständige Rivalen, die Franzosen ausschalteten (Langebaek 1991: 377).

Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die Kuna nach und nach von den Siedlungen entlang der Flussläufe des Dariéns an die Küste und auf die vorgelagerten Inseln abzuwandern. Dieser Prozess vollzog sich über Jahrzehnte. Gründe für diese Abwanderung waren der bessere Zugang zum Handel und die günstigeren Lebensbedingungen weg von Tropenkrankheiten und lästigen bzw. gefährlichen Tieren. In diese Zeit fällt auch das zunehmende Eindringen in indigenes Land von Panamaer um die Ressourcen des Landes (z.B. Edelhölzer, Kautschuk, Schildpatt) auszubeuten (Howe 1998: 19). Mit der Loslösung Panamas 1903 von Kolumbien trat die USA auf den Plan, die die weitere Geschichte des Landes durch den Bau des Panamakanals entscheidend prägte.

1915 begann die panamaische Regierung auch aufgrund ausländischen ökonomischen Interesses das Land der Kuna verstärkt zu kontrollieren und auszubeuten. In El Porvenir (Insel im Westen von Kuna Yala) wurde ein administratives Hauptquartier für einen verantwortlichen Gouverneur für diese Region sowie Polizeiposten auf einigen Inseln eingerichtet. Panamaische Polizisten versuchten die Bräuche, wie z.B. das *inna*-Fest (*chicha* auf Spanisch)<sup>6</sup>, der Bevölkerung zu verbieten. Man erlaubte den Frauen und Mädchen auch nicht ihre typische Bekleidung zu tragen. Oberste Priorität war es, die Kuna zu assimilieren und zu panamaischen Staatsbürgern zu machen. Glücklicherweise stellten sich das damals noch junge Panama, sein Militär und die koloniale Administration als schwach heraus und so gelang es den Kuna die Unterdrückung 1925 durch einen Aufstand, der als *Revolución Dule* bekannt wurde, zu beenden und unter Vermittlung der USA eine günstige Ausgangslage für die Schaffung einer Comarca zu be-

---

<sup>6</sup> Die Gemeindemitglieder feiern hier die erste Menstruation der Mädchen und somit den Übertritt ins Erwachsenenalter. Monate später gibt es ein weiteres Fest, wo sich die junge Frau als heiratsfähig präsentiert. Bei diesen Feiern wird das dafür extra zubereitete *chicha*, ein aus Zuckerrohr und Mais gewonnener Alkohol, getrunken.

gründen (Howe 1998: 5f).<sup>7</sup> 1930 starteten die Verhandlungen zur Zukunft von Kuna Yala, das acht Jahre später als Comarca definiert wurde. In den 40er Jahren schufen die Kuna ein einheitliches politisches System und riefen den Congreso General Kuna, die oberste politische Entscheidungsinstanz, ins Leben. Das Gesetz Nr. 16 legte schließlich 1953 die Administration und Entwicklung der Comarca fest (Howe 1998: 296).

---

<sup>7</sup> Die Kuna bezeichnen sich selbst als Dule. Die Fremdbezeichnung Kuna wird jedoch mittlerweile ebenfalls von ihnen verwendet.

## 2 Die Textilkunst der Kuna – die Mola

### 2.1 Technik und Materialien

Die Textilkünstlerin Charlotte Patera schreibt in der Einleitung ihres Buches Folgendes (Patera 1984: xv):

„It is not easy to explain the very complicated process of mola making; especially, some of the more complex types. [...] I know that I will never become a mola maker in the expert Kuna tradition.“

Das Zitat zeigt, dass es sich bei der Molaherstellung um eine Technik handelt, die sogar für Textilexperten schwierig bis unmöglich ist in der Perfektion der Kunafrauen zu imitieren.

Ausgangspunkt der Molaherstellung sind rechteckige Stoffe. Ein Rechteck bleibt unangetastet und dient als Basis. Die Molatechnik der Kuna basiert auf einer Kombination aus verschiedenen Applikationsformen, die dann mit Stickstichen verziert werden (Mathews 1999: 36). Die ursprüngliche Technik ist Reserveapplikation, welche im Laufe der Zeit durch traditionelles und Intarsienapplikation ergänzt wurde. Unter Intarsienapplikation versteht man in diesem Zusammenhang das Einlegen kleiner Stoffstücke zwischen zwei Lagen. Die Technik der Reserveapplikation ist immer Bestandteil der Mola, sie wird auch heute noch bei einigen Molas ausschließlich angewendet. Bis heute hat sich jedoch die Bezeichnung Reversapplikation für diese Technik gehalten. Herta Puls ist der Meinung, dass der Terminus Reversapplikation etwas unglücklich gewählt ist. Sie beschreibt die Technik nach einer Definition in einer 1938 vom Victoria and Albert Museum in London herausgegebenen Broschüre *Notes on Applied Work and Patchwork* (zit. nach Puls 1988: 59):

„Applied work in embroidery may be defined as the sewing of patches to the surface of a material, so that they form a pattern either by their own shape and colour, or by the shape and colour of the ground material – the latter is called reserved technique.“

Übertragungsfehler haben schließlich zu dem Begriff Reversapplikation geführt. In einigen Publikationen wird diese Technik dann so beschrieben, als würde man die verschiedenen Lagen zusammenheften und sich von der oberen Stoffschicht zur unteren durcharbeiten, was bei komplexen Molaarbeiten jedoch unmöglich ist.

Für die Molaarbeit benötigt man dicht gewebte, dünne Stoffe vor allem aus Baumwolle, die Basislage sollte etwas fester sein und ist heute meist aus Polyester (Patera 1984: 4f). Eine kleine Schere mit scharfer Spitze erleichtert das Einschneiden des Stoffes. Darüber hinaus benötigt man noch eine kleine Nadel mit sehr feiner Spitze und leichtes Garn in den auf die Stoffe abgestimmten Farben. Ein Heftfaden hilft beim Zusammenhalten der Stoffschichten.

Die grundlegenden Schritte der Molatechnik sind einschneiden, umfalten und festnähen. Die Kuna schaffen es, die Schnittkanten möglichst knapp umzufalten (1,5-3 mm). Sie nähen sie in kleinen Stichen und gleichmäßigen Abständen fest. Die feinsten Molas zeigen pro Zentimeter bis zu acht Stiche (Patera 1984: 13). Diese sind dann natürlich widerstandsfähiger und können länger getragen und öfter gewaschen werden. Durch das Einschneiden und Festnähen der verschiedenen Stofflagen entstehen die für diese Textilkunst typischen Kanäle oder Umrisslinien, also schmale Öffnungen, die die darunterliegenden Schichten freilegen und so die Kontur einer Figur oder eines Musters festlegen (Patera 1984: 10). Üblich sind 1-, 3- und 5-Kanal-Molas. Diese Konturen können auch als Zackenkante gestaltet werden, die bei den Kuna auch *dientes* genannt wird. Es gibt die verschiedensten Techniken eine Mola herzustellen. Üblicherweise beginnt man jedoch bei der ersten Stofflage über der Basis und arbeitet sich dann Schicht für Schicht nach oben weiter. Die Stoffe werden solange bearbeitet, bis keine größere Fläche mehr frei bleibt. Gute Molamacherinnen lassen zwischen den einzelnen Elementen keinen Platz, der breiter ist als 1 cm.



Abb. 5 u. 6: Inv.Nr. 162.879 und Detail

Die hier abgebildete unfertige Mola mit der Inventarnummer 162.879 des Museums für Völkerkunde Wien aus der Sammlung Hans ist eine anschauliche Darstellung der verschiedenen Arbeitsschritte, die beim Anfertigen einer Mola notwendig sind. Man sieht das vorgezeichnete Design, den Heftfaden, vorgeschrittene und festgenähte Kanten und die Einschnitte für die Balken.

## 2.2 Klassifikation und Benennung der Molas

Zusammensetzung, Form, Farbschema und zum Schluss hinzugefügte Feinarbeit stellen das Wichtigste einer Mola dar, der Inhalt und die Bedeutung werden unter den Kunafrauen später, wenn überhaupt, diskutiert. Dieses Konzept, eine Arbeit benennen zu müssen, ist ein westliches. „*It is often said that, „Everyone uses the name she wants according to what she sees“*“ (Perrin 1999: 40). Das ist auch der Grund, warum dieselbe Mola auf verschiedenen Inseln des Archipels unterschiedlich bezeichnet und interpretiert wird.

Die Benennung der Molas erfolgt daher nach verschiedenen Kriterien. Ein Klassifikationsschema bezieht sich auf die Anzahl der verwendeten Stoffschichten oder der angewendeten Technik (Salvador 1997: 172f). *Mor gwinagwad* heißt wörtlich übersetzt einfarbig. Auf die Basis, die nicht mitgezählt wird, wird eine weitere Stoffschicht aufgelegt. Als *obogaled*-Mola bezeichnen die Kuna eine Mola, deren mittlere Stofflage aus zwei Stoffen besteht, die direkt auf die Basis genäht werden, d.h. für zwei zusammengehörige Molas mit je drei Stofflagen, aber vier Farben sind insgesamt nur sechs durchgehende Schichten nötig, da die mittleren gegenseitig ausgetauscht werden. *Obogaled* kann sich auch auf eine Mola mit

breiterem Kanal beziehen, in dem eine schmale Linie (3-5 mm) direkt auf die Basis appliziert wird. Die *mor mamaraled* setzt sich aus der Basis und zwei weiteren Stofflagen zusammen. Als *mor gonikat* werden die vielfarbigen Molas bezeichnet, die zumeist aus einer Kombination der unter Punkt 2.1 erwähnten Applikationsformen und häufig ergänzt durch Stickerei besteht (Salvador 1978: 25). Das Motiv kann ebenfalls als Namensgebung herangezogen werden, z.B. *sikwi mor* (Vogelmola). Darüber hinaus können bestimmte Designelemente können zur Klassifizierung dienen, z.B. *suigan-damakaled* (lange Linien mit Zackenkante). Eine weitere Klassifikation erfolgt aufgrund des Verwendungszwecks und des Zustands der Mola, z.B. *mola seret*, *arbeit mola* bezieht sich auf eine alte Mola, die beim Hausputz getragen wird oder *innagi yoet mola*, *ibagi yoet mola* ist eine Mola, die zum ersten Mal bei einer Feier getragen wird (Perrin 1999: 40).<sup>8</sup>

### **2.3 Ästhetik der Kuna**

Die Ethnoästhetik möchte die künstlerischen Kriterien aus der Perspektive des Künstlers aufzeigen, um so die expressive Kultur und die dahinter stehende Ideologie besser zu verstehen. Auch im musealen Kontext sollten die Qualitätsbetrachtungen der Hersteller im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses stehen. Die Ethnoästhetik beschäftigt sich einerseits mit der Sicht der Gesellschaft auf ihre eigenen künstlerischen Ausdrucksformen und deren Geschichte und andererseits natürlich mit der Ästhetik selbst.

Die Mola erfüllt verschiedenste Funktionen in der Gesellschaft der Kuna (s. Punkt 2.8), sodass sie zu einem zentralen Objekt in der materiellen Kultur geworden ist. Diese Komplexität an Bedeutungen und Einsatzmöglichkeiten dieses Textils führte zu einem hohen Standard der Kunstfertigkeit der Kunafrauen. Sie selbst stellen hohe Ansprüche an die Qualität der Textilarbeiten und haben eine eigene Sicht auf die Ästhetik der Molas. Wie bei vielen Dingen gilt auch für die Frage der Ästhetik, dass diese nicht statisch ist, sondern sich im Laufe der Zeit verändert und verschiedene Moden widerspiegelt. Bezüglich der ästhetischen Beurteilung dieser Textilkunst durch die Kuna meint Perrin (1999: 41) Folgendes: „*After several years – as I can attest – different molas will be chosen as favorites, reflecting fa-*

---

<sup>8</sup> Perrin (1998: 34ff) verwendet teilweise andere Definitionen bzw. andere Termini als Salvador.

*shion and perhaps a slow evolution.*“ Trotzdem kann man bestimmte Charakteristika herausfiltern, die sich in den Ansichten der Kuna zu ihrem ästhetischen Empfinden über Jahre hinweg immer wieder finden.

Die in dieser Arbeit aufgezeigten Qualitätskriterien und Aussagen zur Ästhetik der Kuna basieren, wenn nicht anders angegeben, auf den Veröffentlichungen von Mari Lyn Salvador (1978, 1997, 2003). Die Wissenschaftlerin führte 1974, 1986, 1994 und 1996 eine ethnoästhetische Langzeitstudie durch, um die Sicht der Kuna auf die Molakunst und ihre ästhetischen Richtlinien zu verstehen. „*They have created an aesthetic system that crosscuts all aspects of their culture and is linked to their worldview*“ (Salvador 2003: 47).

Das Spektrum der künstlerischen Ausdrucksformen umfasst bei den Kuna Rede-, darstellende und bildende Kunst. Letztere wird in der Gesellschaft der Kuna mit den Frauen assoziiert, die Redekunst mit den Männern (beide sind jedoch auch in den jeweils anderen Bereichen tätig). Tanz kann von beiden ausgeführt werden. Diese verschiedenen Kunstformen gewähren uns Einblicke in ihr Fühlen und Denken und zeigen uns, was sie wertschätzen. Viele Aspekte und Dinge des Lebens der Kuna reflektieren das ästhetische System ihrer Gesellschaft, sei es in der Sprache, im Ritual, in der Kleidung, im Schmuck oder in der Architektur des Hauses. Vergleicht man einzelne dieser Bereiche miteinander, lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen, z.B. Wiederholungen im Sprechgesang der *Sailas* bei Dorfbzusammenkünften und Wiederholungen der Füllelemente in den Molas. Die einzelnen Verse der Gesänge der Kunamänner zeichnen sich durch Länge, Komplexität und Detailliertheit aus. Dieser Überfluss findet sich auch in den Molas wieder, wo kein Platz ungenutzt bleibt und noch die engsten Stellen mit kleinsten Motiven versehen werden. Dina und Joel Sherzer (1976: 34) haben diese Dichte auch für die bauliche Organisation der Kunadörfer festgestellt, in der jeder Platz genutzt wird und sich die palmblattbedeckten Dächer der Häuser fast berühren. Darüber hinaus ist dieser Umgang mit Platz auch in den Häusern selbst ersichtlich, wo Hängematte neben Hängematte platziert ist und in den Kongresshäusern, wo die Kuna eng beieinander auf den Bänken sitzen. Leerer Raum wird in der Molaherstellung vermieden, genauso wie Stille in der Oralliteratur der Kuna verpönt ist, wo der freie Raum mit Worten gefüllt wird (Perrin 1999: 33). Die Kunst

der Kuna ist intertextuell, weil sich eine Kunstform auf die andere beziehen kann und sie auch Entlehnungen vornimmt. So singt z.B. der *Saila* bei den Dorfgemeinschaften über die Schönheit der Molas oder die Frauen lassen sich von seinen Sprechgesängen zu einem Molamotiv inspirieren.

Die Kuna schätzen Kunstfertigkeit und als gute Molakünstlerin kann man in dieser egalitär ausgerichteten Gesellschaft doch Unterschiede im Ansehen und in der Wertschätzung der Mitbürger erreichen. Bevor sie eine Mola beginnen, müssen die Näherinnen eine Reihe von Entscheidungen treffen: Welche Stoffe? Wie viele Schichten? Welchen Molatyp? Welchen Stil? Welche Farbzusammenstellung? Welches Design? Die Antworten auf diese Fragen zeigen, wie die Frauen denken und ermöglichen einen besseren Zugang zum Verständnis der Schönheitskonzepte der Kuna. Beim gemeinsamen Nähen wird über die Stile, die Motivwahl, die Technik, die Farben usw. diskutiert und Meinungen ausgetauscht, auch die Molas der jungen Mädchen werden bereits bewertet.<sup>9</sup> Für die Kuna ist das Konzept einer Rangordnung nicht neu, da sie selbst zwischen Alltags- und Festkleidung unterscheiden. Für das Nähen der alltäglichen und somit Arbeitskleidung wird nicht soviel Zeit aufgewendet, wie das für Molas der Fall ist, die zu Feierlichkeiten getragen werden sollen. Bei diesen zeigt die Herstellerin ihre Kreativität und ihr ganzes Können. Je nach Anlass stellen die Kunafrauen also Textilien unterschiedlicher Qualität her. Für den Verkauf haben sie eine klare Vorstellung, welche Mola wie viel kosten soll und ordnen sie in verschiedene Preisklassen, die von 5 bis 200 Dollar reichen, ein.

In ihrer Studie diskutierte Salvador mit als gute Molaherstellerinnen bekannte Kuna über Gesamtqualität, Typ, Design, Inhalt, Farbkombinationen und Näharbeit. Sie legte ihnen eine Anzahl an Molas vor, die die Kuna dann von der Besten zur Schlechtesten reihen sollten. Um genauere Aussagen über die Ästhetik der Kuna treffen zu können, ließ Salvador auch die Bewertungen der Molasammlungen der Smithsonian Institution und des National Museum of the American Indian durch eine Kunadelegation in den 1990er Jahren miteinfließen. Allgemein stellte sie fest, dass die Kuna besonders Talent, Können und Produktivität würdigen. Talentierte

---

<sup>9</sup> Die Kunamädchen beginnen mit ca. fünf Jahren erste Übungen im Nähen zu machen.

Molamacherinnen werden in der Gesellschaft geschätzt und bringen ihrer Familie und ihrer Gemeinde Prestige. Die Untersuchungen ergaben Folgendes:

„The Kuna aesthetic system is based on the skillful manipulation of the technical process and the amount of work involved, together with design considerations, which include filled space, repetition with subtle variation, subtle asymmetry, visibility, complexity, and interesting subject matter” (Salvador 2003: 60).

Diese grundlegenden Kriterien zur Bewertung der Molas sind ähnlich wie jene zur Beurteilung von Sprache, Gesang und Musik (Sherzer/Sherzer 1976). Am wichtigsten ist für die Kuna die Beherrschung des technischen Prozesses. Man muss mit Nadel, Faden, Schere und Stoff gut umgehen können. Analog dazu gilt, wenn ein Kuna mit dem Werkzeug der Sprache nicht umgehen kann, besteht für ihn kaum die Möglichkeit *Saila* oder andere Funktionen in der Öffentlichkeit zu übernehmen. Die gekonnte technische Ausführung bezieht sich auf sorgfältiges Ausschneiden und Nähen. Die Schnittkanten müssen scharf und gerade sein. Weitere Qualitätsmerkmale sind gleichmäßige Abstände zwischen den einzelnen Elementen und parallele Linien. Die Breite der durch die verschiedenen Applikationstechniken entstandenen Kanäle sollte regelmäßig gestaltet sein. Die Breite des Hauptkanals – also die sichtbare Basislage – sollte ungefähr 6 mm betragen, die Umrisslinien bei gut gearbeiteten Molas sind kleiner als 3 mm. Ein wichtiges Qualitätskriterium bezieht sich auf das Nähen. Die Stiche sollten so klein wie möglich, regelmäßig und in derselben Farbe wie der verwendete Stoff der festzunähenden Schicht sein.

Molas gelten bei den Kuna auch dann als schön, wenn sie mit hohem Arbeitsaufwand und Zeitinvestition verbunden und schwierig herzustellen sind. Einen Überfluss an Details kritisieren die Künstlerinnen jedoch, weil die Textilien dadurch überladen wirken und das Hauptmotiv folglich nicht mehr heraussticht bzw. eindeutig erkennbar ist.

Jeder freie Platz einer Mola muss gefüllt sein. Überdeckt das Motiv nicht das gesamte Textil, werden die verschiedensten Füllelemente verwendet. Diese bilden den Hintergrund bzw. das Innere einer Figur oder eines Musters. Sie sind einheitlich gestaltet, d.h. hat sich eine Kunafrau für Dreiecke entschieden, so sind diese

durchgängig in einem Designelement auf der Mola zu finden. Dadurch wird der Eindruck von Einheit geschaffen.<sup>10</sup> Neben den Dreiecken (*wawanaled*) verwenden die Näherinnen auch Kreise (*gwini gwini* oder *wane wane*) und Balken (*das das*), letztere gelten als am einfachsten zu machen. *Kole igar* (Sparren) erinnern an die Spuren von Schnecken und Einsiedlerkrebsen (Perrin 1999: 39). Eine weitere Möglichkeit, die freien Flächen einer Mola zu füllen, wird *bisu-bisu* genannt. Dabei handelt es sich um schlangenähnliche, labyrinthartige Muster, die den Unterschied zwischen Hauptmotiv und Hintergrund minimieren. Hier spricht man auch von integriertem Design. Die Kompaktheit der Designs ist für die Region typisch und fand sich bereits auf den Töpferwaren der präkolumbischen Zeit (Helms 2000; 1981). Die soeben aufgezählten Füllelemente haben jedoch auch eine praktische Funktion. Sie verhindern das Zerfallen der Schichten auch nach zahlreichem Waschen und behalten so die Form der Mola bei (Perrin 1999: 33). Um freien Platz zu füllen, bedienen sich die Frauen auch der Stickerei. Diese ist aber nur für dekorative Zwecke akzeptabel und sollte keine größeren Flächen verziern, weil diese Methode als zeitsparend gilt.

Wiederholungen stellen ein typisches Charakteristikum in der Kunst der Kuna dar. Aber in den sich ständig wiederholenden Elementen liegt eine bewusste Variation. Die Molas auf der Vorder- und Rückseite der Bluse sind selten identisch, stehen aber immer in irgendeiner Art und Weise in Verbindung miteinander, wie z.B. die gleiche Farbkombination oder eine thematische Ähnlichkeit. Mit *subtle asymmetry* ist gemeint, dass es sich bei den Molas oft um Stücke handelt, die nicht exakt symmetrisch sind. Wie bei den Füllelementen bereits erwähnt, gibt es immer wieder kleine Abänderungen. Die Hauptfigur tendiert dazu, in der Mitte des Textils dargestellt zu werden. Wenn die Kuna den Raum der Mola teilen, dann geschieht das in zwei Hälften überwiegend entlang der vertikalen Achse oder das Bild wird geviertelt. Dabei werden die Designs häufig spiegelbildlich dargestellt (Perrin 1999: 71). Motive werden auch oft vier- oder achtmal abgebildet, da es sich dabei um rituelle Zahlen handelt.

---

<sup>10</sup> Mit Designelement meine ich, dass in einer Mola der Hintergrund mit einer bestimmten Art von Füllelementen versehen wird, das Innere z.B. einer Figur jedoch andere Füllmuster aufweisen kann. Aufgrund von Platzmangel innerhalb eines Designelements kann aber auch vereinzelt auf kleinere Füllelemente zurückgegriffen werden. Ein Beispiel aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde ist die Inv.Nr. 143.093 (s. Abb. 23 im Anhang).

Die Sichtbarkeit des Designs ist den Kuna ein weiteres Anliegen. Dabei geht es ihnen vor allem um den Kontrast und die Farben. Trotz der vielen Elemente, die eine Mola ausmachen, soll das Design immer erkennbar bleiben und hervorstechen. Die Kuna mögen intensive und satte Farben und keine Pastellfarben. Die am häufigsten verwendeten Farben sind die gleichen, die bereits Wafer erwähnte, nämlich rot, gelb/orange und schwarz/blau. Diese Farben werden miteinander oder mit anderen Farben kombiniert. Salvador stellte für bestimmte Molatypen traditionelle Farbzusammenstellungen fest (Salvador 1978: 39f). Beschäftigt man sich mit Molas, wird schnell klar, dass die vorherrschende Farbe für die oberste Stofflage rot ist.

“Anthropologists have noted several dominant principles of Kuna aesthetics over the years. Perhaps the most apparent principle is balance, especially balance between pairs, of which the prime example is man and woman” (Salvador 2003:71).

Dieses Prinzip der Balance führen die Kuna darauf zurück, dass Mann und Frau nicht jeweils für sich alleine überleben, sondern nur gemeinsam. Alles ist paarweise ausgerichtet, z.B. eine Panflöte besteht aus zwei Teilen, so wie die Molabluse aus zwei Molas zusammengesetzt ist. Das schöner gearbeitete Stück wird auf der Rückseite getragen, weil man es dort besser sieht (Perrin 1999: 45).

Einflüsse von außen (s. Punkt 2.7) und die zunehmende Bedeutung der Mola als Verkaufsobjekt haben zur Folge, dass sich die Ästhetik der Kuna ändert. Vor allem der Tourismus führt dazu, dass sich die eigenen und fremden Vorstellungen von schöner Kunst vermischen. Verkäufer und Zwischenhändler sind mit diesem Prozess vertraut (Salvador 2003:68):

„[...] they make an effort to understand what the consumers like and to communicate to the producers a sense of outsiders' current taste. They design products they think will be appealing and marketable.”

## 2.4 Entstehung der Mola in der Oraltradition der Kuna

Die Kuna besitzen erst seit kurzem eine einheitliche Orthographie, die jedoch noch nicht offiziellisiert wurde. Vergangene Ereignisse, Geschichten und Mythen wurden daher – und werden auch weiterhin – mündlich tradiert. Deshalb existieren verschiedene Erzähltraditionen zu den einzelnen Bereichen der Kunakultur.

Saila Carlos López erzählt den Ursprung der Kleidung folgendermaßen: Zu Beginn kleideten sich die Frauen mit Tierhäuten und Federn. Als Ibeorgun, einer der wichtigsten Kulturhéroen der Kuna, dies sah, lehrte er die Kuna, die Rinde von verschiedenen Bäumen zu bearbeiten und als Kleidung zu verwenden. Er sagte ihnen, welche Pflanzen sie zum Färben benutzen konnten. Als Nadel diente ein langer Dorn eines Baums, als Faden bearbeitete Blätter, Scheren wurden aus einer bestimmten Holzart gefertigt. Aus diesen Utensilien entstanden die ersten Molas. Kikadiriyai, Ibeorguns Schwester, begann zu nähen und lehrte den Frauen die Namen der Molas und zeigte ihnen die verschiedenen Designs (López in Salvador 1997: xxv).

Eine andere Version sagt, dass es Kikadiriyai selbst war, die den Kuna die Herstellung der Kleider, das Weben der Hängematte und das Töpfern beibrachte. Nagagiriyai, eine *nele* (Seherin), träumte von den verschiedenen Designs, die sie im Kalu Tuipis sah, einer mythologischen Wohnstätte, die nur Frauen betreten dürfen. Die so gelernten Moladesigns gab sie dann den Kunafrauen weiter (Tice 1995: 58).

Eine ähnliche Variante stammt von der Insel Mulatupu und kann in Perrin (1999: 19), der sie 1994 sammelte, nachgelesen werden. Nach dieser Erzählung versuchte ein Mann, in das Kalu Tuipis einzudringen. Eine Frau verführte ihn jedoch und schickte ihn wieder weg. Da nicht einmal Schamanen (*nele*) eingelassen wurden, versuchte es Olonaguedili, die Schwester eines Neles. Sie trat ein und sah die Behausung mit verschiedensten Figuren und Mustern bemalt. Sie sah Stoffe und Frauen, die sie auseinander schnitten und nähten. Das in der vierten Ebene der Welt Gelernte und Gesehene gab sie – wieder zurück – ihren Kindern weiter.

## **2.5 Entstehung und Entwicklung der Mola**

Die Mola ist im Vergleich zu anderen indigenen künstlerischen Ausdrucksformen relativ jung. Ihre Anfänge lassen sich in das späte 19. Jahrhundert zurückdatieren, als die Kunafrauen mit der Übertragung der Motive der Körperbemalung auf handgewebte Stoffe experimentierten (Salvador 2003: 50f). Bezüglich der Körperbemalung findet sich im Buch von Lionel Wafer, der Ende des 17. Jahrhunderts als Schiffsarzt wegen einer Verletzung an Land bleiben musste und längere Zeit bei den Kuna lebte, Folgendes (Wafer zit. nach Salvador 2003: 54):

„They make figures of Birds, Beasts, Men, Trees, or the like, up and down every part of the Body, more especially the Face, but the Figures are not extraordinarily like what they represent, and are of differing Dimensions, as their Fancies lead them. The Women are the Painters, and take a great delight in it. The Colours they like and use most are Red, Yellow and Blue, very bright and lovely.”

Die von Wafer genannten Farben sind bis heute die am häufigsten verwendeten Farben in einer Mola. Aufgrund der danach herrschenden Informationslücke, die u.a. auch dadurch entstand, dass Außenstehende selten Kunafrauen zu Gesicht bekamen, ist es schwierig, die exakte Entstehung der Mola nachzuvollziehen (Salvador 1997: 153ff). Eine Vermutung bezieht sich darauf, dass die Kenntnis der Applikation von Textilien von Französischen Protestanten, die in der Region siedelten und Mitte des 18. Jahrhunderts von den Kuna vertrieben wurden, übernommen wurde (Perrin 1999: 22).

Ende des 18. Jahrhunderts finden sich schließlich Berichte, in denen bereits von Kopftüchern und Röcken, die von der Brust bis unter die Waden reichen, die Rede ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Frauenkleidung als knielange Bluse geschildert. Armand Reclus, ein französischer Ingenieur, der sich in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Panama aufhielt, um einen günstigen Weg für den Kanal zu erforschen, erwähnte zusätzlich, dass eben diese Kleidung je nach sozialer Position an den Rändern gelbe oder rote Muster aufwies (Perrin

1999: 25). Eleonor Bell, die 1909 Kuna Yala besuchte, beschrieb die Kleidung folgendermaßen (Bell zit. nach Salvador 1997: 156):

„Their garments consist of a short skirt and sort of chemise of colored cotton, composed of various layers of appliqué work neatly sewed together forming very curious designs“.

Um das Jahr 1910 kamen die ersten fotografischen Aufnahmen der Kleidung der Kunafrauen zustande. Darauf sind sie in knielangen Blusen mit breitem Sattel und schmalen, kurzen Ärmeln zu sehen. Die Molaarbeit füllte entweder fast die ganze Bluse aus oder war auf ein schmaleres Band auf der unteren Hälfte des Kleidungsstücks beschränkt. Andere zeigten bereits eine breite Mola in der Form, wie sie bis heute hergestellt wird. In diese Zeit fällt auch der Erwerb der gelb oder grün bedruckten blauen Wickelröcke von kolumbianischen Händlern, die bis zu den Knöcheln reichten und bis heute Bestandteil der Kleidung der Kuna sind (Salvador 1997: 156).



**Abb. 7, 8 u. 9: Frühe Formen der Kleidung der Kunafrauen (Perrin 1999: 22; Salvador 1997: 157, 166).**

Nähmaschinen gibt es in Kuna Yala bereits seit 1918. Die Frauen verwenden sie, um die verschiedenen Teile der Blusen zusammensetzen oder einfache Molas zu nähen. Die Männer verwenden die Nähmaschinen zur Herstellung ihrer eigenen Kleidung. In den 1920ern waren auch noch die bemalten Unterröcke aus schwerer Baumwolle in Gebrauch, die vor allem einfache, sich wiederholende

geometrische Muster der geflochtenen Körbe und der gewickelten Perlenschnüre zeigten (Salvador 1997: 164). Die Molas dieser Jahre weisen ähnliche Muster wie die Unterröcke auf. Die Kunafrauen transferierten also diese Designs zunächst von der Haut auf die Kleidung, bis diese dann nicht mehr bemalt, sondern der Stoff direkt bearbeitet wurde.

Innerhalb der folgenden 50 Jahre hat sich der Kleidungsstil nach und nach verändert und ist körpergerechter geworden. In den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ging der Trend in Richtung schmalere Blusen, die nicht mehr so locker saßen, und kürzere, enger gewickelte Röcke. Diese Zeit war generell von einem Umbruch geprägt (s. Punkt 1.4), in der sich manche Frauen auf den akkulturierten Inseln bewusst entschieden, nach den Assimilierungsbestrebungen der Missionare und panamaischen Polizei zu Molabluse und Wickelrock zurückzukehren, wohingegen andere bei westlicher Kleidung blieben (Salvador 1997: 156f).

Die Bestandteile des Outfits (Kopftuch, Bluse, Rock) sind bis heute gleich geblieben, jedoch Form und Stil der jeweiligen Teile haben sich deutlich geändert. Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts produzierten die Frauen alle Arten von Molas, die bis heute üblich sind. Damals als auch jetzt gibt es allerdings große Unterschiede in Stil, Komplexität und Qualität der Molaarbeiten. Die frühen Molas waren überwiegend abstrakt gestaltet, die Näherinnen reduzierten dabei die darzustellenden Objekte auf ihre Grundformen und vervielfältigten das so entstandene Muster auf der ganzen Mola. Eher figürliche Darstellungen gab es auch schon in den 20er Jahren, sogar vereinzelt mit Objekten, die nicht aus der Kunakultur kamen. Letztere wurden zunehmend in den 1940ern beliebt. In dieser Zeit wurde versucht, das Hauptmotiv zentraler zu stellen und zu betonen, im Hintergrund der Mola traten sich wiederholende Füllelemente (Balken, Kreise usw.) auf. Mit der Darstellung von Dosenetiketten, Firmenlogos, Grußkarten usw. nahmen die Kuna Buchstaben und Zahlen in ihre Molas auf. Zunächst noch eher selten und willkürlich eingesetzt (z.B. verkehrt), wurde die Darstellung dieser Zeichen in den 60ern und 70ern häufiger und exakter (Salvador 1997: 165ff). Die Ärmel der Blusen wurden im Laufe der Zeit immer weiter, bis sie sich zu riesigen Puffärmeln entwickelten.

In den 1980ern kam es zu größeren Veränderungen, die Molablusen wurden noch körperbetonter. Bis in die 70er Jahre trug man entweder die traditionelle Kleidung oder hatte sich davon ganz abgewendet. Die Frage der Kleidung wurde nun flexibler gehandhabt, die Frauen konnten die Stile wechseln oder sie kombinieren (Salvador 1997: 158ff). Bezüglich der Gestaltung der Molas kam es zu einer Rückorientierung an vergangene Designs, die in zeitgenössische Molas umgesetzt wurden. Als Anregung und Motivation dienten Fotos von Molas aus den 20er und 30er Jahren aus Museen. Diese Veränderung zeigt generell ein Interesse an der Vergangenheit, aber spiegelt auch zeitgenössischen ästhetischen Geschmack wider. Das Wort *sergan* („alt“, „vergangen“) bezieht sich auf das Muster und steht in Verbindung mit jenen Molas, die zu Beginn dieser Textilkunst gefertigt wurden. *Mugan* hingegen bedeutet „Großmutter“ und bezieht sich auf den Stil, wobei hier eine Konnotation in Richtung „altmodisch“ mitschwingt. Aufgrund der klimatischen Bedingungen und der Tatsache, dass Frauen früher mit ihren Molas begraben bzw. die Textilien auch verkauft wurden, gibt es nur wenige alte Molas.

Bezüglich der Materialien, die für die Herstellung einer Mola benötigt werden, hat sich insofern etwas verändert, als dass einzelne Schichten älterer Molas häufig aus bunt gefärbten oder gewebten Stoffen bestanden, da die Auswahl nicht so groß war (Patera 1984: 3). Als eine größere Bandbreite an Stoffen angeboten wurde, waren einfarbige Baumwollstoffe vorherrschend, heute werden auch synthetische Materialien vor allem für die Basislage verwendet. Die Nähtechnik hat sich ebenfalls erheblich weiterentwickelt, die Molaarbeiten wurden im Laufe der Zeit immer feiner, die Linien immer schmaler. Stickerei, zunächst nur für kleine Details (z.B. Augen) verwendet, wird vermehrt ab den 60er Jahren zur Verzierung und zum Füllen auch von größeren Flächen eingesetzt. Die von den Kunafrauen verwendeten Stickarten sind fast ausschließlich Ketten-, Vor- und Schlingstich.

## **2.6 Modeerscheinungen und regionaltypische Stile**

Kuna Yala ist ein Gebiet, das sich über ca. 180 km Länge zieht und zahlreiche Inseln beinhaltet.<sup>11</sup> Stilunterschiede ergeben sich daher aus unterschiedlichen regionalen, aber auch ökonomischen Bedingungen. Ist die Gemeinde in den Tou-

---

<sup>11</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Kuna\\_Yala](http://de.wikipedia.org/wiki/Kuna_Yala) (18.2.2009).

rismus eingebunden? Liegt die Insel abgelegen? Besteht eine Wasserleitung zur Insel, sodass das zeitintensive Wasserholen vom Festland für die Frauen entfällt, die dann ihre Zeit dem Molanähen widmen können? Verdient der Ehemann sein Geld in der Stadt und die Frau muss sich um landwirtschaftliche Pflichten kümmern? Dies sind nur einige Fragen, die bei der Beschäftigung mit verschiedenen Stilen berücksichtigt werden sollen. Besonders innovative und interessante Molarbeiten können sich zu Modeerscheinungen entwickeln, die sich in der ganzen Comarca ausbreiten können. Wie in jeder Gesellschaft kann sich auch bei den Kuna Mode schnell ändern. Im Folgenden werde ich dennoch versuchen, verschiedene Moden und bestimmte regionaltypische Stile des vergangenen Jahrhunderts zusammenzufassen.

Die Kunafrauen verwendeten für ihre Blusen im frühen 20. Jahrhundert besonders häufig Plaidstoffe (Salvador 1997: 324).<sup>12</sup> In den 1920ern waren vor allem karierte und gepunktete Stoffe für Sattel und Ärmel der Bluse, aber teils auch als Basislage für die Mola, gebräuchlich (Salvador 1997: 85, 183). Ein besonders auffälliger Molastil war in dieser Zeit beliebt. Dabei handelte es sich um ein geometrisches Design, das direkt auf die Basislage genäht wurde. Darauf kamen weitere Stoffschichten mit einem anderen Motiv, sodass durch die Ausschnitte auch das zu Beginn gefertigte Muster sichtbar wurde. Ein weiterer Molastil mit Kreuzschraffur war in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts populär (Salvador 1997: 339, 155). In den 30ern und 40ern stellten die Kunafrauen überwiegend dreilagige Molas ohne zusätzliche Farben her (Salvador 1978: 173).

In den 60er Jahren fand man häufig Molas mit christlichen Motiven, von Adam und Eva über die Arche Noah bis hin zur Kreuzigung Jesu (Salvador 1978: 179). In dieser Zeitperiode war auch die Darstellung verschiedenster Fluggeräte beliebt (Salvador 1997: 195). Anfang der 1970er Jahre experimentierten die Künstlerinnen mit Stoffen in Komplementärfarben, wie rot und grün, oder ähnliche Farben, wie rot und violett, die sie zu zweifarbigen geometrischen Designs verarbeiteten, die an Op Art erinnerten (Salvador 1978: 176). Zweifarbige Molas waren von den 60ern bis in die 80er modern (Perrin 1999: 34), Schwarz-Weiß-Molas besonders in den 60er und 70er Jahren (Salvador 1997: 63).

---

<sup>12</sup> Unter Plaid versteht man aus Schurwolle gefertigte, meist gemusterte Stoffe.

Ab den 80er Jahren wurde vermehrt mit verschiedenen Stoffen und Mustern experimentiert. Die Frauen integrierten z.B. bedruckte Stoffe ins Design oder kombinierten verschiedene Molatypen (z.B. *mor gwinagwad* und *mor gonikat*) miteinander. Es erfolgte eine Rückorientierung zu den alten Designs, die mit modernen Elementen verbunden wurden. Die Farbkombination aus braun, grau und grün, die keine Primärfarben darstellen und für die Kuna sehr untypisch sind, erlebte in den 1990er Jahren einen kurzen Boom (Salvador 1997: 153). Als Material war Wachstuch populär. Regionale Unterschiede sind in dieser Zeit zwischen der Karti-Region, in der die Frauen gerne mehrlagige und bunte Molas nähen, und der Insel Ustupu, wo die Künstlerinnen eher zweifarbige und *sergan*-Molas bevorzugen, erkennbar (Perrin 1999: 28, 41). Die Kuna von Ailigandi mögen ebenfalls zweifarbige Molas. Die Karti-Region ist auch für die feingearbeiteten, kleinen Dreiecke als Füllelemente für ihre Textilien bekannt (Puls 1988: 67).

## **2.7 Einflüsse auf die Gesellschaft der Kuna und deren Auswirkungen auf die Mola**

Die Kuna besitzen eine ereignisreiche Geschichte, in der sie mit den verschiedensten indigenen und westlichen Völkern auf unterschiedlichste Art und Weise interagierten. Diese Kulturkontakte hinterlassen natürlich Spuren, sie können sich auf die soziale Struktur auswirken und Veränderungen in der Kultur herbeiführen. Einen Bereich, in dem diese Einflüsse deutlich sichtbar werden, stellt die materielle Kultur einer Gesellschaft dar. Anhand der Kleidung lassen sich diese Veränderungen besonders gut nachvollziehen.

„The art of the molas is therefore recent. It appeared in the second half of the nineteenth century, when the Kuna migrated to the islands and expanded their relationships with non-Kuna peoples. It is an art of reaction, a hybrid art stemming from contact and conflict with whites” (Perrin 1999: 25).

Die Herstellung einer Mola ist mit der Möglichkeit verbunden, das Unbekannte in seine eigene Lebenswelt zu transferieren. Salvador (1978: 100) drückt das in Be-

zug auf Kunst folgendermaßen aus: *„Art acts as a filter, making outside influences safe to confront, by translating them into culturally acceptable forms.“*

Im Folgenden werde ich nun verschiedene Einflüsse von außen und ihre möglichen Auswirkungen auf die Textilkunst der Kuna diskutieren.

### **2.7.1 Handel und Lohnarbeit**

Der Handel spielte bereits vor der Ankunft der Europäer eine Rolle in der Gesellschaft der Kuna, um an prestigeträchtige Objekte wie Goldschmuck und Kleidung zu gelangen. Die Eroberung Amerikas durch die Spanier verursachte tief greifende Veränderungen in den Gesellschaften der indigenen Völker. Mit den Spaniern als Kolonialmacht war das Eingehen von Handelsbeziehungen schwierig bzw. von den Kuna nicht gewollt, da sie durch die Unterdrückung und Ausbeutung eine Gefahr für ihre Gesellschaft und den Erhalt ihrer Kultur darstellten (Langebaek 1991: 372ff). Die Kuna wandten sich daher an die traditionellen Feinde der Spanier und richteten sich zum Meer hin. Die Männer arbeiteten auf englischen, schottischen, holländischen und französischen Handelsschiffen und kamen so in Berührung mit verschiedenen Kulturen. Diese Leute erlangten zumeist großes Prestige und konnten zurück in der Heimat die Ausübung politischer Positionen besonders gut wahrnehmen, da ihnen der Umgang mit Fremden geläufig war und sie verschiedene Fremdsprachen beherrschten.

Mit den französischen Kolonisten waren sie im Kakaohandel aktiv, um Waffen, Werkzeuge, Stoffe und andere Dinge eintauschen zu können. Das Handelsgut der Kuna, das in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jahrhundert die größte Rolle spielte, war die Kokosnuss, die als Zahlungsmittel verwendet wurde. Man tauschte sie direkt bei den kolumbianischen Handelsschonern oder brachte sie nach Colón. Kunamänner eröffneten kleine Geschäfte auf den Inseln, in denen es außer Lebensmittel, alle möglichen Dinge der westlichen Welt zu kaufen gab. Die Kanalzone bot eine weitere Möglichkeit für Kunamänner Geld zu verdienen. Ab 1930 nahm die Zahl der dort als Küchenhilfen, Reinigungskräfte usw. beschäftigten Kuna stetig zu. Auch die beiden Städte Panama City und Colón galten als Anziehungspunkte für Lohnarbeit, Mädchen als Hauspersonal und Jungen als Ange-

stellte in Bars und Restaurants (Stout 1947: 57). Eine andere Arbeitsmöglichkeit stellten die Bananenplantagen in der Provinz Bocas del Toro im nordwestlichen Panama dar. 1952 schlossen die Kuna einen Vertrag mit der United Fruit Company, in dem die Arbeitsbedingungen und die Entlohnung genau geregelt wurden (Bourgeois 1988: 334). Die Haupteinnahmequellen sind heute der Handel mit Meeresfrüchten, Kokosnüssen und Molas.

Die Auswirkungen des Handels auf die Mola sind derart, dass dadurch die Herstellung dieses Kleidungsstücks überhaupt erst möglich wurde. Das heißt, die Kuna waren vom Zugang zu Handelsware abhängig, um die Dinge, die sie für ihre Molas benötigten, eintauschen zu können.

„The Mola [...] is barely one hundred years old and clearly developed through contact with Europeans, at least through the acquisition of cloth and perhaps even with regard to the origin of the technique“ (Sherzer 1994: 902).

Die Kuna haben diese Elemente, die von außen gekommen sind, mit traditionellen Elementen in kreativer Art und Weise verbunden und so einen Kleidungsstil geschaffen, der auf der Welt einzigartig ist (Salvador 1976: 168).

Der Einfluss von außen wird auch beim inhaltlichen Aspekt der Mola sichtbar. Fremde Dinge, die die Molamacherinnen einmal sehen oder von denen sie hören, übersetzen sie in ihr eigenes ästhetisches Verständnis und übertragen diese auf die Mola. Diese Dinge nehmen die Arbeiter aus den Städten, den Bananenplantagen und der Kanalzone für ihre Verwandten und Bekannten auf den Inseln mit oder werden in den Gemischtwarenläden in Kuna Yala angeboten und dienen daher auch als Inspirationsquelle für die Kunafrauen. Darüber hinaus schicken sie Postkarten oder bringen Magazine mit, die ebenfalls als Vorlagen für Molamotive eingesetzt werden (Salvador 1978: 71). Weiters weisen die zahlreichen Stoffe für die Wickelröcke und Kopftücher, die über den Handel erworben werden, die verschiedensten Muster auf, die in eine Mola integriert werden können. Dies könnte vor allem für jene abstrakten Designs zutreffen, für die kein überlieferter Name bekannt ist (Salvador 1997: 191).

Durch die Arbeit der Kuna in der Kanalzone entstanden auch Freundschaften mit U.S.-Amerikanern, die Souvenirs für ihre Daheimgebliebenen in den Vereinigten Staaten suchten. Neben dem Tourismus war auch das der Grund, dass die Nachfrage nach indianischem Kunsthandwerk stieg, wodurch die Kommerzialisierung der Mola erst möglich wurde (Tice 1995: 65).

### **2.7.2 Missionierung und Bildung**

Diese beiden Punkte werden in einem Absatz behandelt, da gerade in den Anfängen die Missionare auch den Bereich der Bildung übernahmen. 1909 kam der erste katholische Missionar, Pater Gassó, auf die Insel Narganá und blieb bis 1913. Im selben Jahr folgte sogleich Anna Coope, eine protestantische Missionarin, die, wie ihr Vorgänger, erheblichen Einfluss auf die Gemeinde nahm. Nach dem Aufstand der Kuna 1925 verließ Coope die Insel (Howe 1998: 293). Wenig später kamen wiederum Katholiken und Baptisten und die Anzahl der verschiedenen Konfessionen stieg im Laufe der Zeit (Puls 1988: 15). Neben den Schulen, die von Missionaren geleitet wurden, begann der panamaische Staat ab 1915 Laien als Lehrer auf die Inseln zu schicken um Spanischschulen zu führen (Stout 1947: 55). Doch diese stellten nicht den ersten Kontakt der Kuna zu den Bildungsinstitutionen dar. Für Kunamänner, die als Seeleute beschäftigt waren, war es nicht unüblich, dass sie in der Ferne eine Ausbildung erhielten. Darüber hinaus war es schon im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts verbreitet, dass vor allem Kunafamilien, die einen höheren Status in ihrer Gemeinde genossen, ihre Kinder an Schulen in Panama Stadt schickten (Howe 1998: 57).

Die Auswirkungen der Missionierung auf die Mola sind vor allem inhaltlicher Natur. Das Vorhandensein von illustrierten Bibeln förderte das Übertragen von Bibelszenen auf die Mola. Weiters animierten die Geistlichen die Näherinnen zu bestimmten Anlässen (z.B. Ostern, Weihnachten usw.) dazu passende Abbildungen auf den Kleidungsstücken für die Messe zu tragen. Der Einfluss der Bildung zeigt sich zum einen im korrekten Einsatz von Buchstaben auf den Molas und zum anderen in der naturalistischen Darstellung von Menschen, Tieren und Dingen, die aus dem Malunterricht in den Schulen, der auf dem westlichen Verständnis von Kunst basiert, resultiert. Darüber hinaus gibt es auf einigen Inseln kleine Biblio-

theiken, deren Bücher als Inspirationsquelle für verschiedene Molamotive herangezogen werden (Salvador 1978: 71).

### **2.7.3 Tourismus**

1938 öffnete die panamaische Regierung die Inseln der Kuna Yala für den Tourismus. Ab diesem Zeitpunkt kamen kleine Touristengruppen vor allem nach Narganá und auf die Inseln westlich davon (Stout 1947: 56). Ein richtiger Boom setzte in den späten 60er und frühen 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts ein (Snow/Wheeler 2000: 737ff). Kreuzfahrtschiffe gewannen zunehmend an Bedeutung für die Karti-Region in der westlichen Kuna Yala. Die Kreuzfahrtschiff-touristen werden in Booten auf die Inseln gebracht, wo die Frauen sich schon auf ihre Ankunft vorbereitet haben. Die Kuna präsentieren ihnen ihre Molas, die zu einer wichtigen Einkommensquelle geworden sind. Der Unterschied zwischen den einzelnen Inseln der Comarca ist jedoch erheblich. Je nach vorhandener Infrastruktur (Landepiste, Hotels usw.) ziehen einige Inseln große Gewinne aus dem Tourismus, während andere zu abgelegenen sind, um sich an diesem Geschäft beteiligen zu können.

Die Molas sind seit Jahrzehnten fixer Bestandteil der touristischen Literatur, sodass sie zu einem Nationalsymbol geworden sind. Ausländer verbinden Panama nicht nur mehr mit dem Panamakanal, sondern auch mit der „exotischen“ Kleidung der Kuna (Tice 1995: 66). Mit der Ankunft der Touristen verändert sich auch das Kunsthandwerk. Die Konkurrenz unter den Molaherstellerinnen wächst, was zwei entgegengesetzte Auswirkungen nach sich zieht. Einerseits gibt es eine Qualitätssteigerung, weil man sich von anderen Künstlerinnen abheben und bessere Molas nähen will, andererseits passiert das Gegenteil (Graburn 1976: 14ff). Es müssen mehr Molas in kürzerer Zeit hergestellt werden, um die Möglichkeit, mehr Textilien verkaufen zu können, zu nutzen. Der technische Aufwand wird reduziert, es werden weniger Stofflagen verwendet usw. Darüber hinaus hat der Tourismus auch Auswirkungen auf die Motivwahl. Es wird ein Design gewählt, von dem die Kunafrauen denken, es kommt bei den Touristen gut an. Typisch dafür sind Motive wie Tukane, Elefanten, Fische usw. Auch die Farbpalette wird erweitert, indem die Künstlerinnen Pastellfarben, die sie für ihre eigenen Molas

nicht verwenden würden, einsetzen. Neben den Molas werden natürlich auch alle möglichen anderen Souvenirs, von Pölstern bis Brillenetuis, hergestellt. Eine Folge des Tourismus seit den späten 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts ist es, dass die Kunafrauen nicht mehr nur ihre getragenen Molas verkaufen, sondern auch neu gefertigte Stücke als lose Platten, die nie zu einer Bluse verarbeitet wurden.

#### **2.7.4 Wissenschaftler und Textilinteressierte**

In den 1960ern und 70ern nahm das Interesse an ethnischer Kunst in den USA und Europa zu. Museen, Galerien, Modedesigner und Innendekorateure fanden Gefallen an der Textilkunst der Kuna (Tice 1995: 71). Es folgten Ausstellungen in Museen und Galerien sowie zahlreiche Artikel in verschiedenen Fachzeitschriften.

Die Folge von ethnoästhetischen Untersuchungen, wie sie z.B. Salvador durchführte, kann sein, dass die gezeigten Fotos als Motivvorlage für weitere Textilien dienten. Es gibt zahlreiche Molapublikationen, die auf den Inseln zu finden sind und ebenfalls als Vorlage für neue Molas verwendet werden. So kann die Wiederbelebung von ursprünglichen Motiven auf die in der Kuna Yala forschenden Wissenschaftler zurückgeführt werden, die mit Hilfe von Fotos von Molas auf die Suche nach der Bedeutung bestimmter geometrischer oder abstrakter Muster gehen. Die westliche Welt entdeckte die Molas für sich, das Interesse von Sammlern indigener Kunst stieg und damit entstanden in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts auch die ersten Kunsthandwerksläden in Panama City (Perrin 1999: 25).

### **2.8 Funktionen**

Die Mola übernimmt im Laufe ihres Lebens verschiedene Funktionen, die sich natürlich überlappen können. Diese sollen nun näher vorgestellt werden.

### **2.8.1 Die Mola als Kleidungsstück**

Die Kunafrauen besaßen früher an die 40 Molas. Mit der zunehmenden Kommerzialisierung wurde die Anzahl immer weniger und beläuft sich heute auf bis zu 15 Stück (Perrin 1999: 14). Die Kuna gehen sehr vorsichtig mit diesen wertvollen Kleidungsstücken um, nach dem Waschen werden sie mit der Innenseite nach außen aufgehängt und getrocknet. Sie legen großen Wert auf ihr Erscheinungsbild und auf Sauberkeit und ziehen sich daher zwei mal täglich um (Salvador 1978: 13). Je nach Anlass wählen die Frauen unterschiedliche Typen von Molas aus, ob sie die Kleidung zur Arbeit tragen, zu Versammlungen oder zu Zeremonien. Für die Herstellung von Molas für zeremonielle Anlässe geben sich die Kuna besonders viel Mühe, diese sind zumeist äußerst komplex und mit hoher Kunstfertigkeit gearbeitet (Sherzer/Sherzer 2006: 55).

### **2.8.2 Die Mola als Kunstobjekt**

Die Mola wird von Kuna ebenso wie von Nicht-Kuna als Kunstobjekt geschätzt. Sie entwickelte sich von eher einfacher Machart und Designs zu kompliziert gearbeiteten Textilien, auch aufgrund der zunehmenden Wichtigkeit als Handelsware in der Gesellschaft der Kuna. Talentierte Frauen und Mädchen werden ermutigt zu nähen (Salvador 1978: 22):

„Women who make good molas are a source of pride to their families, and a wardrobe of fine molas, new skirts, scarves, and fancy gold jewelry is an indication of family wealth.”

Doch nicht nur in der eigenen Gesellschaft gilt die Mola als künstlerisches Ausdrucksmittel. In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Mola zunehmend in der westlichen Welt als Kunstobjekt beliebt und fand die verschiedensten Abnehmer. Museen, Galerien und zahlreiche private Sammler interessierten sich für die außergewöhnliche Textilkunst. Die Mola verwandelte sich somit vom Kleidungsstück in ein Objekt, das vielenorts ausgestellt wird, als Wandbehang dient oder als Polsterbezug usw. verwendet wird.

### 2.8.3 Die Mola als kulturelles Objekt

Die Mola funktioniert als Abgrenzungsmerkmal auf verschiedenen Ebenen. Auf der individuellen Ebene können sich besonders geschickte und begabte Frauen in der egalitären Gesellschaft der Kuna einen Namen machen und an Prestige gewinnen. Darüber hinaus markiert sie den Unterschied zwischen Männern und Frauen. Auf der nächsten Ebene stellt die Mola ein Symbol der Kuna als indigenes Volk dar (Sherzer/Sherzer 1976: 27). Sie ist Teil der ethnischen Identität und für viele auch ein Zeichen des Widerstands, da die Kleidung eine wichtige Rolle in den Assimilierungsversuchen der panamaischen Verwaltung und in dem darauf folgenden Aufstand der Kuna 1925 spielte (Tice 1995: 81). Geht man noch einen Schritt weiter, ist die Mola auch Teil der panamaischen Identität in ihrer Repräsentation nach außen geworden.

Bezüglich der Symbolhaftigkeit der Designs gibt es unterschiedliche Ansichten. Die Sherzers (1976) und Hirschfeld (1977) sind der Meinung, dass Molas einem rein dekorativen Zweck dienen.

„There is no deep or hidden symbolism represented in the molas, no secret message that must be decoded. It is superficial decorative form that is significant in molas, not underlying, referential content“ (Sherzer/Sherzer 1976: 32f).

Händler sehen in den Molas oft mythologische Darstellungen und in jedem noch so kleinen Detail eine bestimmte Bedeutung oder Schutzfunktion, die sie dem interessierten Betrachter mitteilen, vermutlich um die Textilien noch interessanter zu machen und die Verkaufschancen zu erhöhen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die ursprünglichen geometrischen und stark stilisierten Motive eine bestimmte Bedeutung hatten. Ramnek führt aus, dass die Designs aus den Anfängen der Molakunst die positiven Eigenschaften, die die Frauen ausmachen, verstärken sollen. Das Problem dabei ist jedoch, dass viele Frauen die Bedeutung dieser Muster nicht mehr kennen (Ramnek 2007: 14f). Perrin vertritt die Ansicht, dass die „Wahrheit“ wohl dazwischen liegt (Perrin 1999: 131ff). Wenn Frauen als Motiv für ihre Mola übel wollende Wesenheiten wählen, zeigen diese keine Wirkung, weil sie nicht besprochen werden. Dinge und Bilder bekommen also nur Macht in

Kombination mit Worten.<sup>13</sup> Perrin bringt verschiedene Beispiele, wie die Mola mit verschiedenen symbolträchtigen Bereichen, Ritualen, magischen und religiösen Vorstellungen der Kuna verknüpft ist. So stehen z.B. Faden und Nadel bei den Kuna in Analogie zur Schlange und ihren Zähnen. Wird jemand von diesem Tier gebissen, müssen die Familienmitglieder des Opfers ihre Molas mit der Innenseite nach außen drehen, um die Verbindung zwischen Faden und Schlange zu durchbrechen. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Rituale, die die eigene kreative Kraft steigern und die Fähigkeit gute Molas zu nähen, verbessern sollen (Perrin 1999: 64ff).<sup>14</sup>

#### **2.8.4 Die Mola als Objekt sozialer Kontrolle**

Sherzer und Sherzer sehen die Mola auch als Objekt sozialer Kontrolle. Demnach sollen Frauen in der Gesellschaft der Kuna ihre verfügbare Zeit wenn möglich mit Molanähen verbringen, um sie von möglichen Schwierigkeiten fernzuhalten (Sherzer/Sherzer 1976: 31):

„Among the Cuna, women are often considered to be weak creatures, fragile, easily tempted, and in need of advice and direction. [...] The making of molas, is thus a magnificent element of social control for the Cuna. The constant task of making molas keeps women out of trouble; keeps them in places where they make molas – in homes or in the congress.”

Darüber hinaus soll es gesellschaftliche Einheit demonstrieren, wenn sich die Kuna am Abend im Kongresshaus treffen und die Frauen ihre Nähmaschinen mitbringen und gemeinsam daran arbeiten, während sie den Reden und Gesängen der Autoritäten zuhören (Sherzer/Sherzer 1976: 29).

#### **2.8.5 Die Mola als ökonomisches Objekt**

Ab den 1960ern wurden Molas als Ware produziert, getauscht und konsumiert (Tice 1995: 84). Die Kunafrauen verkaufen nicht mehr nur ihre abgetragenen und

---

<sup>13</sup> So kann eine Pflanze bei den Kuna ihre ganze Heilkraft erst dann entfalten, wenn der dafür zuständige Spezialist sie in Verbindung mit Sprechgesang verwendet.

<sup>14</sup> Diese kreative Kraft, Fähigkeit oder Talent wird bei den Kuna *kurgin* genannt.

ausgewaschenen Molas, sondern stellen sie ausdrücklich für Verkaufszwecke her. Der Absatz funktioniert sowohl auf individueller Ebene als auch in Form von Kooperativen, die es den Frauen ermöglichen, günstigere Materialien zu erwerben und die damit hergestellten Stücke sicher zu verkaufen. In den 1990ern entstanden in Panama Stadt kleine Bekleidungsindustrien, in denen panamaische Angestellte die von Kunafrauen hergestellten Molaarbeiten in verschiedene Kleidungsstücke integrierten. Die Kuna fertigten dafür die von den Unternehmen in Auftrag gegebenen, genau festgelegten Produkte an (Tice 1995: 86f). Die Mola stellt somit heute für die Kuna eine bedeutende Einnahmequelle dar. Sie wird in den verschiedensten Formen überall in Panama angeboten, in Geschäften, Souvenirläden, Hotels und auf der Straße. Großteils kaufen nichtpanamaische Touristen die Textilien, aber auch unter den Panamaern finden sich Abnehmer.

### **2.8.6 Die Mola als Kommunikationsmittel**

Die Frauen nutzen die Mola auch als ein Mittel, ihre Meinung der Öffentlichkeit kundzutun. Sie können z.B. zeigen, welchen Kandidaten sie bei einer Präsidentschaftswahl unterstützen. Die Näherinnen halten mit ihrer Kunst verschiedene Ereignisse fest und beschreiben soziale Veränderungen in ihrer Gesellschaft. Nicht zuletzt können sie anhand ihrer Molas verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehung zu anderen Frauen ihrer Gemeinde verdeutlichen, indem sie z.B. für eine Pubertätszeremonie Textilien mit ähnlichen Motiven oder Farbkombinationen tragen und damit ihre Zusammengehörigkeit nach außen hin sichtbar machen. Die Mola kann auch als Hilfe zur Erziehung herangezogen werden, indem die Frauen auf dem Kleidungsstück eine Gefahrensituation festhalten, die die Kinder dann vor Augen haben und somit gewarnt sind (Tice 1995: 82).

### **3 Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien**

#### **3.1 Biografien der Sammlerinnen**

Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde kam durch drei Frauen zustande, die alle einen unterschiedlichen Zugang zu Objekten und Sammlungen hatten, jedoch die Liebe zur Textilkunst teilten. Etta Becker-Donner kam als ausgebildete Ethnologin und Mitarbeiterin bzw. Direktorin des Museums für Völkerkunde Wien aus dem wissenschaftlichen, musealen Kontext und kehrte von ihren Forschungsreisen immer wieder mit zahlreichen Objekten in die Heimat zurück. Elisabeth Hans hingegen war Zeit ihres Lebens Fan von Textilien, Mode und Kunsthandwerk und verschrieb sich ganz der Sammlung vor allem von Molas. Als langjährige Bewohnerin von Panama Stadt und Eigentümerin eines Geschäfts für Kunsthandwerk hatte sie einen anderen Zugang zu den Textilien als Flora Kেকেis, die zufällig auf die Molas der Kuna gestoßen ist und die es aus Neugierde und Interesse an textilen Arbeiten immer wieder für kurze Besuche nach Panama zog. Im Folgenden soll nun der Lebensweg dieser drei außergewöhnlichen Frauen näher dargestellt werden.

##### **3.1.1 Etta Becker-Donner**



**Abb. 10: Etta Becker-Donner (Fotoarchiv des Museums für Völkerkunde Wien).**

Violetta Donner wurde am 5. Dezember 1911 in Wien geboren. An der Universität Wien studierte sie Afrikanische Sprachen und Völkerkunde. Bereits in ihrer Studienzeit unternahm sie 1934/35 und 1936/37 zwei Feldforschungen in Liberia, womit sie in der damaligen gehobenen Wiener Gesellschaft für einiges Aufsehen sorgte. Diese Forschungen stellten den Beginn ihrer Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen dar und führten zu Anerkennung als Afrikanistin in der Wissenschaft. 1938, noch während ihres Studiums, arbeitete sie als wissenschaftliche Hilfskraft im Museum für Völkerkunde Wien. Zwei Jahre später promovierte sie mit einer Arbeit über „Die Sprachen der Mano“ (Feest 1977: 265f).

1941 ehelichte sie den Amerikanisten Dr. Hans Becker. Durch diese Verbindung wuchs auch ihr Interesse an den indigenen und kolonialen Kulturen der Neuen Welt. Nach Ende des zweiten Weltkriegs trug Becker-Donner wesentlich zur Normalisierung der Verhältnisse am Museum für Völkerkunde Wien bei. Gemeinsam mit Annemarie Schweeger gründete sie 1946 die Zeitschrift „Archiv für Völkerkunde“. Ihr Mann, der während des Nationalsozialismus als Widerstandskämpfer in verschiedenen Konzentrationslagern inhaftiert gewesen war, wurde 1947 zum österreichischen Geschäftsträger in Chile ernannt.<sup>15</sup> Etta Becker-Donner folgte ihm mit ihren zwei Töchtern nach Amerika. Ein Jahr später wurde ihr Mann jedoch in Ausübung seines Dienstes ermordet.

Die Familie kehrte nach dem tragischen Tod nach Wien zurück, wo sich Etta Becker-Donner wieder der Völkerkunde widmete. 1954 und 1956 brach sie zu weiteren Forschungsreisen auf, die sie nach Rondonia, Brasilien, führten. Von diesen Expeditionen brachte sie nicht nur eine beträchtliche Anzahl an Ethnographica und Archäologica, sondern auch ethnographische Dokumentationsfilme mit nach Wien. Ihre daraus resultierenden wissenschaftlichen Erkenntnisse sind in zahlreichen Publikationen nachzulesen.

1955 wurde Etta Becker-Donner zur Direktorin des Museums für Völkerkunde in Wien ernannt, eine Stellung, die sie bis zu ihrem Tod beibehalten hatte. In dieser Führungsposition zeichnete sie sich vor allem durch den Ausbau der Institution in allen Bereichen, insbesondere der technischen Dienste, aus (Feest/Kann/Thurner

---

<sup>15</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde, Nachlass Becker-Donner: Lebenslauf (B/6).

1981: 3). Weitere Expeditionen führten sie nach China, Russland und Turkestan und immer wieder nach Lateinamerika, was zahlreiche Aufenthalte in Guatemala, Costa Rica, Mexiko, Honduras und Panama beweisen.

Das Interesse an Lateinamerika spiegelte sich in dem auf ihre Initiative hin 1965 gegründeten Österreichischen Lateinamerikainstitut wider. Diesem stand sie ebenfalls bis zu ihrem Ableben als Präsidentin vor. Die Wissenschaftlerin zeigte viel Engagement für Entwicklungshilfe und begeisterte sich für lateinamerikanische Volkskunst. Letzteres Interesse versuchte sie mit der Gründung von kunsthandwerklichen Genossenschaften zu fördern und erreichte seinen Höhepunkt in der Ausstellung „Volkskunst in Lateinamerika“, welche nach Wien (1972/73) auch in Deutschland, Belgien und den Niederlanden zu besichtigen war (Feest 1977: 265f).

Darüber hinaus war sie seit dem Jahr 1963 im Vorstand der Österreichischen Ethnologischen Gesellschaft tätig. Sechs Jahre später übernahm sie auch in dieser Einrichtung die Präsidentschaft (Feest/Kann/Thurner 1981: 4). Aufgrund ihrer vielen administrativen Pflichten fehlte ihr die Zeit, ihre umfangreichen Feldnotizen aufzuarbeiten. Leider konnte sie dies auch nicht mehr nachholen, da sie kurz vor Antritt ihres wohlverdienten Ruhestandes nach längerer, schwerer Krankheit am 25. September 1975 verstarb.

Große Verdienste ihres Wirkens sind die Erweiterung und Modernisierung des Museums für Völkerkunde sowie die Steigerung des Interesses an Ethnologie bei breiteren Bevölkerungsschichten. Ihre Sammlungen zu Afrika, Mittel- und Südamerika im Museum für Völkerkunde Wien umfassen nahezu 2000 Inventarnummern (Feest/Kann/Thurner 1981: 3).

### 3.1.2 Elisabeth Hans



**Abb. 11: Elisabeth Hans bei der Auswahl von Molas (Foto zur Verfügung gestellt von Tanja Skupin).**

Elisabeth Hans wurde als zweite Tochter des Ehepaares Tilg am 5. April 1924 in Habelschwardt, Schlesien, im heutigen Polen (Bystrzyca Kłodzka) geboren.<sup>16</sup> Sie besuchte die Handelsschule, bevor sie zum Arbeitsdienst eingezogen wurde und dann zum Militär ging. Die junge Frau war in Reichenbach stationiert und im Luftnachrichtendienst tätig. Das Kriegsende erlebte sie in Italien in Gefangenschaft bei den Amerikanern, wo sie im Lazarett arbeitete. Durch einen befreundeten deutschen Arzt kam sie zurück nach Deutschland, zufällig in die Nähe ihrer Familie, mit der sie schließlich nach Berlin ging. Dort war Elisabeth Hans zunächst im staatlichen Transportunternehmen in Ost-Berlin beschäftigt. Mitte des Jahres 1949 ging sie nach West-Berlin und arbeitete als Schreibrkraft in der Tourismusbranche. Sie lernte den Amerikaner Theodor Hans kennen, den sie 1959 heiratete und mit dem sie noch im Dezember desselben Jahres in die USA zog.

Seit frühester Jugend war Elisabeth Hans an Textilkunst interessiert und beschäftigte sich viel mit Handarbeiten. Sie brachte sich selbst das Weben und das automatische Stricken bei, außerdem schneiderte sie für sich Kleidungsstücke anhand von Modeheften und Schnittmustern. In den USA arbeitete sie in einem Modesalon. Im Juni 1962 wurde ihr Mann als US-Beamter im Hauptquartier der amerikanischen Armee in der Kanalzone von Panama eingesetzt, seine Frau folgte ihm im Herbst desselben Jahres dorthin. Das tropische Klima, die üppige Vege-

---

<sup>16</sup> Die Informationen zu Elisabeth Hans stammen aus meiner E-Mail-Korrespondenz und aus Telefonaten mit Tanja Skupin (Großnichte von Elisabeth Hans), Elke Eva Schulz (Freundin von Elisabeth Hans), Sibylle S. Belsky und Gertraude Lindauer (beide handeln bzw. handelten mit Molas).

tation und der lateinamerikanische Charakter Panamas machten einen starken Eindruck auf Elisabeth Hans. Sie war begeisterte Schwimmerin und nahm Unterricht im Scuba Tauchen. Anfang 1963 machte sie ihre erste Ausflugsfahrt zu den Inseln der Comarca Kuna Yala. Von Panama City aus unternahm Elisabeth Hans nun regelmäßig Ausflüge auf die San Blas-Inseln, wo sie mit den Kuna in Kontakt trat. Die farbenfrohe Kleidung der Frauen begeisterte sie sofort. Sie kaufte ihre ersten Molos, die zum Ausgangspunkt einer der größten Molosammlungen weltweit werden sollten (geschätzte 30.000 Molos).<sup>17</sup> Sie hielt Kontakt zu vielen Kunachiefs, indigenen Fremdenführern und Missionaren. Sie selbst war in der Comarca als Fremdenführerin tätig. Sie verstand teilweise die Sprache der Kuna.

In den 60er Jahren sammelte sie weiter Molos. Von Angestellten der Kanalzone, Diplomaten und Besuchern wurde sie beauftragt die besten Molos zu besorgen. Diese Tätigkeit erweiterte sie schließlich und eröffnete 1970 in der Hauptstadt des Landes ein Geschäft mit dem Namen „Arte Caribe“, in dem sie Molos, einheimische kunstgewerbliche Artikel aus Panama und anderen Ländern Lateinamerikas, Südostasiens und Europas sowohl im Groß- als auch im Einzelhandel vertrieb. Darüber hinaus hatte sie einen Betrieb für selbstgefertigte Kleidung, die an verschiedene Trachten Panamas und Mittelamerikas angepasst waren. Unter anderem wurden dabei auch Molos verwertet. Sie beschäftigte Frauen, die die Moloblusen wuschen und sie für den Verkauf vorbereiteten. Den Großteil der Textilien erwarb sie in den 1960er Jahren. 1977 verkaufte sie ihr Geschäft und folgte ihrem Mann nach München.

Zurück in Deutschland konzentrierte sich Elisabeth Hans voll und ganz auf die Textilkunst der Kuna. Sie organisierte und veranstaltete zahlreiche Ausstellungen und belieferte Museen und Galerien im In- und Ausland mit ihren Molos. Über die so geknüpften Kontakte verkaufte sie die Stücke an verschiedene Interessenten und betrieb einen Versandhandel von zuhause aus.

Elisabeth Hans starb am 21. Dezember 1993. Ihr Wunsch war es, ihre letzte Ruhestätte bei den Kuna zu finden, da dies für sie eine glückliche Zeit war. Dieser

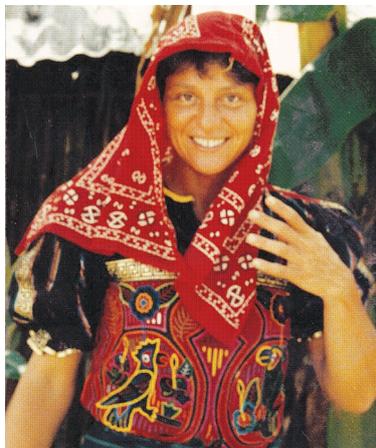
---

<sup>17</sup> [http://www.thebenton.org/exb\\_online/molos/molos\\_site\\_contents/hanscollect.htm](http://www.thebenton.org/exb_online/molos/molos_site_contents/hanscollect.htm) (4.1.2009).

Wille wurde ihr am 26. Mai 1994 auch gewährt, als sie im Meer an der Insel Ailigandi beigesetzt wurde.

Nach ihrem Tod kümmerte sich Theodor Hans um die Molasammlung seiner Frau. Teile daraus befinden sich in verschiedenen Museen in Europa und Amerika. Viele Stücke gingen auch an Privatsammler. Zur Erinnerung an die Sammlerin gab ihr Mann 300 ausgewählte Molas an das William Benton Museum of Art des Bundesstaates Connecticut. Herr Hans starb 2007 und damit ging die Molasammlung seiner Frau an seinen Großneffen Dennis Bluth nach Australien. Teile der Sammlung Hans hatten die Kölner Molaliebhaberinnen Gertraude Lindauer und Sibylle S. Belsky (sie hatte ein Geschäft mit indianischer Kunst in Köln) in Kommission. Die beiden Frauen organisierten Ausstellungen und verkauften die Molas. Mit Ende vorigen Jahres gab Frau Lindauer die Betreuung der Molas auf und widmet sich seither ihrer eigenen Textilkunst.

### 3.1.3 Flora Keckeis



**Abb. 12: Flora Keckeis auf der Insel Narganá, 1990 (Foto zur Verfügung gestellt von Flora Keckeis).**

Flora Keckeis wurde am 24.5.1958 in Bludenz in Vorarlberg geboren.<sup>18</sup> In Dornbirn machte sie 1976 ihren Abschluss an der Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie, Fachschule für Bekleidungsindustrie, mit der Fachrichtung Damenbekleidung. Anschließend entschied sie sich für die Akademie für Sozialar-

---

<sup>18</sup> Telefonate mit Flora Keckeis am 12. und 30.1.2009.

beit, die sie 1985 mit Diplom abschloss. Es sind diese zwei Bereiche – Textilien und Sozialarbeit –, die sie bis heute beschäftigen.

Mit den Textilien der Kuna kam Frau Keckeis das erste Mal 1988 auf einer Spanienreise in Berührung, als ihr eine Spanierin eine Mola schenkte, ohne zu wissen, was dies eigentlich sein sollte. Über ein Fachbuch zu Patchworkarbeiten stieß sie auf den Hinweis, dass es sich dabei um die Textilkunst der Kuna in Panama handelte. Ihr Interesse an textilen Arbeiten und ihre Neugierde veranlassten sie dazu, 1990 ihre Anstellung als Sozialarbeiterin aufzugeben und für unbestimmte Zeit nach Panama zu gehen. Dort konnte sie Kontakte zu den Kuna knüpfen und verschiedene Inseln in Kuna Yala besuchen. In den darauf folgenden Jahren führte Flora Keckeis mehrere Reisen nach Lateinamerika durch. Ihr längster Aufenthalt dauerte zweieinhalb Jahre, in denen sie an einem Projekt, das den Aufbau einer Textilschule in Managua, Nicaragua, zum Ziel hatte, mitarbeitete. Während dieser Zeit kam sie mehrere Male nach Panama und konnte so ihre Kontakte zu den Kuna intensivieren. Ihr letzter Besuch in dem mittelamerikanischen Land liegt nun mehr neun Jahre zurück.

Mit der Verarbeitung von Molas zu Pölstern, Überwurfdecken und Vorhängen und deren Verkauf in Österreich geht Flora Keckeis ihrer Vorliebe zu der Arbeit mit Textilien nach. Bisher hat sie rund 700 Molas erworben, in ihrer Sammlung befinden sich noch ca. 250 Stück. Zurzeit ist Flora Keckeis im Psychosozialen Dienst im südlichen Burgenland tätig.

### **3.2 Dokumentation der Sammlungen**

Im musealen Kontext spielt die Dokumentation von Sammlungen eine wesentliche Rolle. Je besser eine Sammlung dokumentiert ist, desto höher ist auch ihr Wert. Die Angaben können verschiedenster Art sein. Sturtevant (1969: 30ff) listet die relevanten Informationen auf, die man beim Sammeln von ethnographischen Objekten einholen sollte. Er hebt fünf Punkte hervor, die das Minimum an essentieller Dokumentation ausmachen. Und zwar sind das

- die Feldkatalognummer,

- die ethnische Zugehörigkeit der Benutzer bzw. Verbraucher,
- der Name des Artefakts in der lokalen Sprache, wenn möglich mit Übersetzung,
- einige allgemeine Notizen zur Verwendung mit ausreichenden Informationen, um eine angemessene Ausstellung zu gewährleisten und
- Angaben zur Geschichte.

Der letzte Punkt umfasst das Alter des gesammelten Objekts und Erwerbungsart, -ort, und -zeitpunkt. Darüber hinaus sollte man Angaben zum Zustand der Objekte, zu den Materialien und zur Häufigkeit ihrer Verwendung machen. Es ist wichtig zu wissen, ob bestimmte Objekte in einer Gesellschaft typisch sind, was die Eigentümer oder Benutzer dieser Objekte über ihre Qualität sagen und welchen Wert sie ihnen zuschreiben. Hält man sich länger an einem Ort auf, können zusätzliche Informationen eingeholt werden, wie z.B. genaue Terminologie des Artefakts mit all seinen Komponenten und der lokalen Klassifikation, die Herstellung und Lagerung der Objekte usw. Einige der oben aufgezählten Daten lassen sich auch zufriedenstellend nach dem Wechsel der Objekte ins Museum klären.

Nicht nur die Angaben zum Objekt direkt sind also von Bedeutung, sondern auch dessen Einbettung in die Lebenswelt der Produzenten und/oder Verbraucher. Hinzu kommen Informationen über den Sammler oder die Sammlerin, weil sie es sind, die letztendlich eine Auswahl treffen und damit das „Gesicht“ der Sammlung bestimmen. Aus der soeben vorgenommenen Aufzählung wird die Komplexität und der damit verbundene Aufwand, eine Sammlung zu dokumentieren, deutlich. Die Vollständigkeit dieser Angaben ist jedoch aufgrund des zumeist großen Umfangs von Sammlungen und den Erwerbungsbedingungen nur selten gegeben. Der Zeitfaktor bildet wohl den häufigsten Grund für mangelhafte Dokumentation von Sammlungen.

Beschäftigt man sich genauer mit Kollektionen der gleichen Objektart, kann man Rückschlüsse auf die Sammler ziehen, da die gesammelten Gegenstände den Stempel derjenigen tragen, die die Sammlungen angelegt haben. Aufgrund der unterschiedlichen beruflichen Voraussetzungen der drei oben vorgestellten Frau-

en ergeben sich daher Unterschiede im Zustandekommen der Sammlungen und ihrer Dokumentation.

### **3.2.1 Erwerbungsumstände – der Weg der Sammlungen ins Museum**

#### **Sammlung Becker-Donner**

Die Sammlung von Frau Dr. Becker-Donner kam im Zuge einer Forschungsreise, welche die Länder Mexiko, Guatemala, Costa Rica und Panama umfasste, 1962 zustande. In die Zeit ihres Aufenthalts fiel der 35. Internationale Amerikanistenkongress, der vom 19. bis 25. August in Mexiko City abgehalten wurde und an dem sie teilnahm. Der einzig genauere Zeitraum für die Reise ist im Postbuch des Museums zu finden, wo unter Post X/1963 die Sammlung aus Mexiko vom August 1962 eingetragen ist. Aus dem Nachlass Becker-Donner im Archiv des Museums für Völkerkunde Wien geht hervor, dass die Direktorin bereits am 7. August nach Mexiko kam, um noch etwas herumzureisen und für das Museum zu sammeln. Wie ihre Reiseroute nach dem Kongress genau verlief, geht aus den Unterlagen des Archivs nicht hervor. Es gibt jedoch zwei Briefe vom 9.5. und vom 22.6.1962 an das Bundesministerium für Unterricht, wo Etta Becker-Donner um Subventionen für die drei bis vier Monate dauernden Studien bittet. Darin ist weiters zu lesen, dass sie nach einem dreiwöchigen Studienaufenthalt in Mexiko einen längeren Aufenthalt in Costa Rica und Panama vorgesehen hat. Sie plante Forschungen bei den Inlandkuna, den Emberá und Wounaan, den Ngábe und Buglé in Panama und bei den Bribri in Costa Rica.<sup>19</sup> Es ging ihr vor allem um die Aufnahme von Mythen, Legenden und Überlieferungen. Ein besonderes Anliegen waren ihr die Bribri:

„Wieder sollen dieselben Aufnahmen durchgeführt werden, zusätzlich aber noch die Praktiken und Heilmethoden der Medizinmänner studiert werden. Da die Bribri bereits nahe dem Aussterben sind, jedoch bekannt ist, daß sie über interessante Heilpraktiken verfügen, erscheinen Aufnahmen bei diesem Stamme als besonders dringend. Auch hier sind Ton- und Sprachaufnahmen beabsichtigt.“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Die Emberá und Wounaan wurden früher unter der Bezeichnung Choco, die Ngábe und Buglé unter Guaymí zusammengefasst.

<sup>20</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde Wien, Nachlass Becker-Donner: Brief an das Bundesministerium für Unterricht vom 9.5.1962.

Als weiteren Grund für benötigte Subventionen nannte sie die Anlegung von Sammlungen, weil aus Zentralamerika lediglich eine archäologische Sammlung aus Costa Rica, wenige Einzelstücke aus Honduras, jedoch nichts aus Panama existiere. Bezüglich Panama finden sich im Nachlass einige interessante Briefe, die jedoch einige Lücken aufweisen. Frau Dr. Becker-Donner nahm am 2. Mai 1962 Kontakt zu Herrn Emil Otto Hauke auf, den sie laut ihren Angaben seit seinem Besuch im Museum für Völkerkunde sehr lange nicht mehr gesehen hatte. Herr Hauke lebte um diese Zeit in Colón, Panama, und war in den Jahren 1924/25 an der Küste von Kuna Yala als Händler unterwegs. Sie schildert ihm ihr Vorhaben und die Tatsache, dass es im Museum keine ethnographischen Sammlungen zu Zentralamerika gibt und sie diesen Umstand bei ihrer geplanten Reise gerne ändern möchte. Darüber hinaus beschreibt sie, dass für das nächste Jahr ein Kurs für Lehrer und andere Interessenten zu den zentralamerikanischen Ländern stattfinden soll, für den sie noch Material benötigt. Daneben äußert sie noch den Wunsch „*unberührtere Indianer*“ zu besuchen, „*wenn möglich eine Chocó-Gruppe*“. Weiters schreibt sie Folgendes:

„Interessiert wäre ich jedoch auch an bereits akkulturierten (zivilisierten) anderen Stämmen, da ich versuchen möchte, folkloristisches Material, wie Legenden etc. aufzuzeichnen.“<sup>21</sup>

Die Ethnologin bittet zum Abschluss des Briefes Herrn Hauke um Rat und Mithilfe bei ihren geplanten Anliegen. Das Antwortschreiben von Herrn Hauke vom 14.5.1962 ist leider nicht erhalten. Aus dem Brief von Becker-Donner vom 5.6.1962 geht jedoch hervor, dass ihr Hauke Bücher schicken wird und ihr über die Kuna, die Emberá und Wounaan berichtete, was die Wissenschaftlerin sehr interessant fand.<sup>22</sup> Hauke wies sie auch darauf hin, „*daß man zum größten Teil im Indianergebiet nicht übernachten darf.*“<sup>23</sup> Sie schreibt ihm von ihrem Plan, nach dem Kongress direkt nach Panama weiterreisen zu wollen, um die Zwischentrockenzeit im September für Forschungen bei den indigenen Gruppen zu nutzen.

---

<sup>21</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde Wien, Nachlass Becker-Donner: Brief an E. O. Hauke vom 2.5.1962.

<sup>22</sup> Die Emberá und Wounaan wurden früher unter der Bezeichnung Chocó zusammengefasst.

<sup>23</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde Wien, Nachlass Becker-Donner: Brief an E. O. Hauke vom 5.6.1962.

Das Antwortschreiben von Herrn Hauke ist mit 24.6.1962 datiert. In ihm verspricht er, bis zur Ankunft der Direktorin ethnographisches Material der Kuna, Emberá und Wounaan zusammenzusuchen. Er schlägt ihr vor, eine fünf- bis sechstägige Bootsfahrt entlang der Küste zu organisieren, weil diese Reisemöglichkeit komfortabler sei. Darüber hinaus informiert er sie, dass er den Direktor des Museums in Panama gut kenne und sie die ethnographische Abteilung sicher interessieren würde. Dass Etta Becker-Donner vor ihrer Reise mit Panama nicht sehr vertraut war, zeigt ihre Frage im Brief an Herrn Hauke vom 11.7.1962, ob es in Panama auch üblich sei, in Hängematten zu schlafen.

Wie die Reise nun tatsächlich verlaufen ist, dafür gibt es keine genauen Hinweise. Im Nachlass finden sich nur noch eine Einladung für den 4.9.1962 von der geografisch-historischen Gesellschaft Guatemalas und vom österreichischen Konsulat zu einem Vortrag von Etta Becker-Donner zum Thema „Aculturación entre los indígenas del viejo Paraguay de los siglos XVII y XVIII“ sowie ein ausgeschnittener Artikel (jedoch ohne Datumsvermerk) einer panamaischen Zeitung, der den Besuch der Wissenschaftlerin und geplante Vorträge an der Universität von Panama und der Nationalbibliothek ankündigt. Aus der Korrespondenz aus späteren Jahren geht hervor, dass Etta Becker-Donner bei Generalkonsul Luis Martinz in Panama Stadt zu Gast war, da sie sich in einem leider undatierten Brief an dessen Frau Rosita de Martinz für die Aufnahme und Fürsorge bedankt.

In Bezug auf Guatemala zeigt sich in einem Brief vom 18.3.1963 an Harald König, dem Gründer der österreichisch-guatemalteken Schule, unter welchem Zeitdruck Etta Becker-Donner stand:

„Die von Ihnen erwähnte Jadekette wäre für uns recht interessant, ebenso auch die eingespannte Weberei, denn die hatte ich in der Schnelligkeit nicht ergattern können.“<sup>24</sup>

In diesem Brief findet sich auch der Hinweis, dass sie in Costa Rica das Medikament Mexaform gekauft hatte, was darauf schließen lässt, dass eine Erkrankung ihre Reisepläne durcheinander gebracht haben könnte.

---

<sup>24</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde Wien, Nachlass Becker-Donner: Brief an H. König vom 28.3.1963.

Doch nun zu der Frage, was Etta Becker-Donner von dieser Reise mitgebracht hat. Die Sammlung aus Mexiko umfasst 77 Objekte bzw. Objektgruppen mit den Inventarnummern 143.566 bis 143.642 und schließt sowohl Ethnographica als auch Archäologica mit ein.<sup>25</sup> Erstere beinhalten u.a. Gürtel, Tragseile, Glocken, Kerzenleuchter, Teppiche und verschiedene Kleidungsstücke. Zu den Objekten dieser Kategorie findet sich am Ende der Beschreibung im Postbuch bzw. auf den Karteikarten der genaue Sammel- bzw. Ankaufsort (ein Großteil der Sammlung stammt aus dem Bundesstaat Oaxaca). Weiters kann man z.B. Folgendes lesen: „gearbeitet von Töpferin in Coyotepec“, dabei handelt es sich um einen Ziertopf, der Name der Herstellerin wird aber nicht genannt. Die Archäologica umfassen Stücke wie anthropo- und zoomorphe Figürchen, eine kleine Stele, ein Spindelrad und vor allem Scherben (zumeist aus Ton). Dazu sind die Fundorte Tula, Tlapocoya (Valle de Mexico), Teotihuacan und Monte Albán notiert.

Unter Postnummer XXV/1962 im Inventarbuch, die auch die Molasammlung umfasst, findet sich folgender Eintrag: „Guatemala, Costa Rica und Panama von Dr. Etta Becker-Donner anlässlich einer Reise durch die genannten Länder aus Mitteln des Bundesministeriums für Unterricht angekauft, zusammen mit Post X/1963 um öS 30.000,-.“ Die Sammlung zu Guatemala umfasst 90 Inventarnummern (142.911 bis 143.000) und setzt sich ebenfalls aus ethnographischem und archäologischem Material zusammen. Der Großteil der guatemalteckischen Sammlung besteht aus Textilien, bei den archäologischen Objekten handelt es sich zumeist um Tonbruchstücke aus der postklassischen Mayazeit. Im Postbuch finden sich genauere Angaben, wo was gekauft wurde und aus welchem Gebiet die Gegenstände stammen. Die Objektbeschreibungen der Trachten, die den verschiedenen Ethnien zugeordnet wurden, sind äußerst ausführlich. Die in Guatemala gesammelten Objekte kommen überwiegend aus Guatemala Stadt und Umgebung, Chichicastenango und dem Quiché-Gebiet. Die Sammlung zu Costa Rica beginnt mit der Inventarnummer 143.001 und geht bis zu Nummer 143.055. Etta Becker-Donner sammelte Kinderspielzeug, Matten, Decken, Trommeln, Taschen, Pfeile, Blasrohre, Hängematten und Körbe der Bribri der Talamanca-Kordillern. Einige wenige archäologische Objekte und Medikamente der Medizinmänner der

---

<sup>25</sup> Einige Inventarnummern umfassen eine höhere Stückzahl als eins, dies gilt auch für die Sammlungen zu Guatemala und Costa Rica.

Bribri komplettieren die Sammlung zu Costa Rica. Die Beschreibungen sind teilweise kurz gehalten, jedoch werden einige Gegenstände auch in der Sprache der Bribri angegeben, was zeigt, dass sich die Direktorin mit dieser indigenen Bevölkerung näher befasst hat. In Panama hat Becker-Donner Gegenstände von verschiedenen ethnischen Gruppen gesammelt, nämlich von den Kuna und den Ngäbe und Buglé. Zu ersterer gibt es nähere Informationen unter 3.2.2. Die Sammlung zu letzterer Gruppe umfasst lediglich fünf Objekte (Inventarnummern 143.123-143.127). Die Ethnologin sammelte zwei sonstige Objekte, die keiner indigenen Gruppe zugeordnet sind. Die Archäologica aus dem Chiriquí-Gebiet (Inventarnummern 143.130-143.135) erhielt die Direktorin von Generalkonsul Luis Martinz.

Die obigen Ausführungen zeigen, dass sich ihre geplante Reiseroute geändert hat, da Guatemala mit einer beträchtlichen Anzahl von Objekten vertreten ist. Die ungenauen Angaben im Postbuch bezüglich der Objekte der Kuna lassen vermuten, dass Etta Becker-Donner nicht die von Herrn Hauke vorgeschlagene Bootstour machte und daher nicht direkt vor Ort in der Comarca de Kuna Yala sammelte. Es handelt sich um reine Objektbeschreibungen. Es finden sich weder die Namen der Herstellerinnen der Molos noch der genaue Ankaufsort. Als Fan von Textilien dürfte sie von den Molos vorher nichts gewusst haben, da sie diese in der Korrespondenz mit Herrn Hauke nicht erwähnt. Sie müssen sie aber beeindruckt haben, weil sie eine größere Zahl an Molos nach Wien mitnahm. Die Vermutung, dass es ihr nicht möglich war direkt bei den Kuna zu forschen neben der Aussage von Herrn Hauke, dass man in den Gebieten nicht übernachten dürfe, wird durch den „Bericht über Lateinamerika-Reise 1966“ bestätigt. In diesem schreibt sie unter Tag 27.10. von Gesprächen mit Emil Hauke über ein mögliches Entwicklungshilfeprojekt, das eine Umsiedlung von Kunafamilien auf eine Insel nahe Colón, wo bereits deren Männer arbeiteten, vorsah. Auf dieser Insel sollte dann eine Handwerksschule und eine Näherei für die berühmten Applikationsarbeiten, den Molos, entstehen und Geld über den Tourismus verdient werden. Sie schreibt dazu Folgendes: *„Diese Sache wäre nur dann interessant und anzugehen, wenn die Cuna mit der Umsiedlung einverstanden, diese bereits vollzö-*

gen.“<sup>26</sup> Das von ihr hervorgehobene Wort „wenn“ weist darauf hin, dass ihr die Schwierigkeiten der Zugänglichkeit zu diesem indigenen Volk zu dieser Zeit und ihre Eigenständigkeit bekannt waren.

Ein weiteres Indiz, dass die Ethnologin vermutlich nicht vor Ort bei den Kuna forschte, liefert das Fotoarchiv des Museums für Völkerkunde, in dem sich keine Aufnahmen von Kuna finden. Die Fotosammlung von Becker-Donner enthält lediglich einige Postkarten, auf denen Kuna abgebildet sind. Für den Ankaufsort der Sammlung aus Panama kommen daher zwei Möglichkeiten in Frage. Dr. Etta Becker-Donner könnte die Sammlung in Colón mit Hilfe von Emil Hauke angelegt haben. Dagegen spricht jedoch der Brief vom 11.7.1962, in dem sie Herrn Hauke nach einer rascheren Methode als eine Fahrt durch den Kanal fragt, von Panama Stadt nach Colón zu gelangen, nachdem sie ihr Reisebüro darauf hingewiesen hatte, dass die Stadt an der Atlantikküste nicht angeflogen wird. Wahrscheinlicher ist, dass sie die Molas und sonstigen Objekte in Panama Stadt und in der Kanalzone erworben hat.

Die Eintragungen im Postbuch des Jahres 1962 zeigen, dass der Forschungsschwerpunkt von Becker-Donner bei den Bribri Costa Ricas und den verschiedenen indigenen Gruppen Guatemalas, hier vor allem auf der Textilkunst, lag. Dazu gibt es auch einige Veröffentlichungen von Etta Becker-Donner. Wie lange sie in Panama war, konnte ich über ihren Nachlass nicht feststellen. Von den von ihr vor der Reise häufig erwähnten Emberá und Wounaan brachte sie nichts mit, was darauf schließen lässt, dass ihr Aufenthalt in Panama kürzer als beabsichtigt ausgefallen sein muss. Trotzdem nahm sie eine beträchtliche Zahl an Molas mit nach Wien. Als Textilliebhaberin, vor allem auch an den zahlreichen Ankäufen guatemalteckischer Textilien und an ihrem Engagement zur Errichtung von Textilschulen oder Kunsthandwerksläden ersichtlich, liegt der verhältnismäßig hohe Anteil an textilen Objekten in den Sammlungen nahe. Darüber hinaus war es ihre Motivation, Objekte aus Regionen zu sammeln, die es im Museum für Völkerkunde noch nicht gab, um so die Lücken zu schließen.

---

<sup>26</sup> Archiv des Museums für Völkerkunde Wien, Nachlass Becker-Donner: Bericht über Lateinamerika-Reise 1966, Seite 10.

## **Sammlung Hans**

Die Sammlungen von Elisabeth Hans kamen unter anderen Gesichtspunkten zustande. Als Geschäftsfrau steht bei ihr die Möglichkeit des Weiterverkaufs an erster Stelle und somit rücken Informationen wie z.B. die Namen der Herstellerinnen in den Hintergrund. Eine ausführliche Dokumentation ist für den Handel also nicht relevant. Für ihr Geschäft in Panama City kaufte sie die Molas direkt bei den Kunafrauen auf verschiedenen Inseln. Es kam jedoch auch öfter vor, dass Männer die Textilien ihrer Frauen zu ihr brachten, weil sie Geld brauchten.<sup>27</sup> Vor ihrer Rückkehr 1977 nach Deutschland hatte sie bereits Molas dorthin verschickt, mit dem Verkauf ihres Geschäftes nahm sie den restlichen Bestand nach München mit. Elisabeth Hans' umfassende Molasammlung stammt also aus ihrer Zeit in Panama. Sie kehrte nur noch einmal nach Panama zurück, um ein Grundstück zu verkaufen.<sup>28</sup>

Der damalige Kurator der Nord- und Mittelamerika-Abteilung und jetzige Direktor des Museums für Völkerkunde Wien, Dr. Christian Feest, kaufte die beiden Sammlungen 1981 und 1984 bei Frau Hans mit dem Gedanken im Hinterkopf an, eine Ausstellung über die Kuna und ihre Molas zu organisieren. Im Voraus hatten sie vereinbart, die Händlerin solle eine repräsentative Vorauswahl treffen.<sup>29</sup> Frau Hans' Aufgabe war es daher, Textilien herauszusuchen, die die Entwicklungen der Molakunst in der Zeit, in der sie in Panama lebte, widerspiegeln. Hier stellt sich natürlich die Frage, was Frau Hans als typisch erachtet hat. Herr Dr. Feest und Frau Hans diskutierten die verschiedenen Stücke und entschieden dann gemeinsam über die Objekte für das Museum in Wien. Die Molas, die im Jahr 1984 angekauft wurden, sollten die bisherigen Sammlungen ergänzen.

## **Sammlung Keckeis**

Die Sammlung von Flora Keckeis entstand in den 1990er Jahren. Über mehrere Jahre hinweg zog es die Sozialarbeiterin immer wieder zu kürzeren Aufenthalten nach Panama Stadt und nach Kuna Yala.<sup>30</sup> Ihre Besuche dauerten von sieben bis zu zehn Tagen, in denen sie auf den Inseln in den Hütten der Kuna wohnte bzw.

---

<sup>27</sup> E-Mail von Frau Lindauer vom 2.11.2008.

<sup>28</sup> E-Mail von Frau Belsky vom 30.9.2008.

<sup>29</sup> Persönliches Gespräch mit Dr. Christian Feest am 10.9.2008.

<sup>30</sup> Telefonate mit Flora Keckeis am 12. und 30.1.2009.

im Kongresshaus schlief. Frau Keckeis versuchte sich dort selbst im Molanähen. Wie es funktionierte, zeigten ihr die Kuna nicht, aber sie waren über die Fortschritte der Mola neugierig. Sie kaufte in Panama Stadt an Verkaufsständen, Kunsthandwerksmärkten oder in den Kooperativen Textilien, größtenteils jedoch direkt auf den Inseln. Schwierig war für sie, eine Entscheidung treffen zu müssen, ob sie länger auf einer Insel bleibt oder noch mehr Molas kauft. Pro Inselaufenthalt erwarb sie einige Molas, worauf manche Kunafrauen, denen sie aufgrund des zu wenig vorhandenen Geldes nichts abkaufen konnte, beleidigt reagierten. Um nicht in diese Zwickmühle zu geraten, erstand sie die Textilien auch von den Molakooperativen der Inseln. Die Molas kosteten je nach Qualität und verarbeiteter Stofflagen zwischen 10 und 40 Dollar.

Beim Erwerb der Textilien achtete Flora Keckeis auf die Möglichkeit der Weiterverarbeitung der Molas. Die Auswahl traf sie sowohl nach farblichen Kriterien, nach Größe und Motiven. Auch die Anzahl der Lagen spielte für die Einarbeitung der Molas eine Rolle. So verwendete sie zweilagige Molas für Vorhänge, dreilagige für Überwurfdecken und vierlagige Textilien für Sitzpölster. Ihre Lieblingsmotive sind abstrakte Muster, da man diese leichter zusammenstellen kann. Bezüglich der inhaltlichen Aspekte konnte sie während ihrer Aufenthalte in Panama feststellen, dass Vögel gefolgt von Fischen die häufigsten Motive auf den Molas darstellten.

Flora Keckeis nahm 1998 Kontakt zum Museum für Völkerkunde auf und präsentierte ihre erworbenen Stücke dem Kurator für Mittel- und Nordamerika, Gerard van Bussel. Dieser wählte eine kleine Anzahl von Molas, eine Bluse, einen Rock und ein Kopftuch aus. Die Sammlung wurde um ATS 18.800,- (EUR 1.366,25) angekauft und ging unter der Postnummer 69/1998 in den Bestand des Museums für Völkerkunde Wien über. Zusammen mit den Objekten erwarb der Kurator noch eine Mappe mit Fotos von Kuna und Molas aus der Sammlung von Flora Keckeis, ergänzt durch Angaben wie z.B. Ankaufsort, Maße usw.

### 3.2.2 Die Sammlungen im Museum

Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien besteht insgesamt aus 131 Molas, inklusive der auf den Blusen befestigten Molas. Für eine genauere Aufschlüsselung der einzelnen Sammlungen siehe die folgende Tabelle:

**Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien**

| Sammlung                                       | Becker-Donner | Hans    |         | Keckeis | gesamt |
|--|---------------|---------|---------|---------|--------|
| Post-Nummer                                    | 25/1962       | 21/1981 | 53/1984 | 69/1998 |        |
| Molas  | 49            | 47      | 26      | 9       | 131    |
| davon Blusen                                   | 2             | 2       | -       | 1       | 5      |
| davon Molapaare                                | 2             | 1       | -       | 2       | 5      |
| Molitas <sup>31</sup>                          | 9             | 16      | -       | -       | 25     |
| sonstige Objekte mit Molatechnik <sup>32</sup> | 4             | 7       | -       | -       | 11     |
| unfertige Molas                                | -             | 1       | -       | -       | 1      |

**Abb. 13: Übersicht über die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien.**

Die oben erwähnten Bestände werden ergänzt durch die Sammlung von Objekten der Kuna von Borys Malkin aus dem Jahr 1972, die jedoch keine Mola enthält.

Die Sammlungen Becker-Donner und Hans wurden bereits von der Restauratorin und Konservatorin für Textilien und textile Flächen Elisabeth Tarawneh bearbeitet. Im Folgenden werde ich nun näher auf die einzelnen Sammlungen eingehen.

#### **Sammlung Becker-Donner**

Die Molasammlung von Etta Becker-Donner ist ein Teil der Postnummer 25/1962 gemeinsam mit Objekten einer anderen indigenen Gruppe Panamas, der Ngäbe und Buglé (früher Guaymí genannt), Costa Ricas und Guatemalas. Die Sammlung zu den Kuna umfasst die Inventarnummern 143.056 bis 143.122. Zusätzlich zu den Molas sammelte sie Holzfiguren, Halsketten und ein Kinderleibchen. Um die Kleidung der Kunafrauen zu vervollständigen, erwarb die Ethnologin auch

<sup>31</sup> Bei den Molitas handelt es sich um kleine Applikationsarbeiten, die ausschließlich für den Verkauf bestimmt sind.

<sup>32</sup> Unter sonstige Objekte fallen verschiedensten Souvenirs (z.B. Pölster) und sonstige Textilien, in die Molarbeiten integriert wurden.

Kopftücher, Gürtel und einen Rock. Die Molaarbeiten, die ich hier behandeln werde, lassen sich in drei Bereiche einteilen:

- Molablusen
- Molas
- Molitas
- sonstige Objekte, die ganz oder teilweise mit Molatechnik hergestellt wurden

Es gibt zwei Frauenblusen (Inv.Nr. 143.065 und 143.066) mit jeweils einer Mola als Vorder- und Rückseite. Die abgetrennten Molas beginnen mit der Inventarnummer 143.071 und gehen bis zur Nummer 143.113. Die Objekte mit den Inventarnummern 143.105 und 143.106 bestehen aus jeweils zwei abgetrennten, jedoch zusammengehörigen Molas. Zählt man die einzelnen Molas zusammen – also auch die, die auf der Bluse befestigt sind – kommt das Museum für Völkerkunde Wien auf 49 Stück aus der Sammlung Becker-Donner, wobei die Nummer 143.077 nicht aufgefunden werden konnte. Die Sammlung der ehemaligen Direktorin beinhaltet 9 Molitas (Inv.Nr. 143.114 bis 143.122). Unter die sonstigen Objekte fallen ein Kinderleibchen (Inv.Nr. 143.067) und drei Gürtel (Inv.Nr 143.068 bis 143.070),

1964 fand im Museum für Völkerkunde Wien eine Sonderausstellung zu Mexiko und Zentralamerika statt. Ausstellungsführer waren dabei Etta Becker-Donner und Ferdinand Anders. Begleitend dazu erschien die 44-seitige Publikation „Zentralamerika Mexiko. Völker und Kulturen“, in der eine Seite über die Geschichte der Kuna und ein kurzer Abschnitt zum Medizinwesen abgedruckt ist (Becker-Donner 1964: 8f und 35f). Auf Seite 32 kann man nachlesen, dass die Kuna den vertikalen Webstuhl verwenden, mit dem Hinweis, dass heute fast nur noch gekaufte Baumwollstoffe benützt werden, „*die man jedoch zu interessanten Appliquéplatten für Blusen verarbeitet*“ (Becker-Donner 1964: 32). Der Katalog enthält jeweils eine Abbildung der Molas mit den Inventarnummern 143.075 und 143.079. Nur die erste Mola wird hinsichtlich ihres Motivs präzisiert: „*Wieder erscheint das Motiv des Vogels, diesmal zwischen zwei Bergen aufsteigend*“ (Becker-Donner 1964: Abbildung 23). Eine weitere temporäre Ausstellung beschäftigte sich 1972 mit Volkskunst aus Lateinamerika. Der gleichnamige Katalog zur Ausstellung wurde von

Etta Becker-Donner, Christian Feest, Peter Kann und Heide Theisen zusammengestellt. Im Kapitel Textilien findet sich im Unterkapitel Honduras, El Salvador, Costa Rica, Panamá ein im Verhältnis zu den anderen genannten Ländern längerer Abschnitt zu den Kuna und ihren Molas (Becker-Donner u.a. [1972]: 49f). In der Ausstellung war eine Mola zu sehen. Im Katalog trägt sie die Objekt Nummer 514, ein Foto davon ist im Katalog nicht abgedruckt. Es handelt sich dabei um die Mola mit der Inventarnummer 143.106 (Becker-Donner u.a. [1972]: 164).

### **Sammlung Hans**

Die erste der beiden Sammlungen von Elisabeth Hans trägt die Postnummer 21/1981. Darunter ist angegeben „Elisabeth Hans gesammelt in den Jahren 1963-1977 und 1980.“ Am Beginn der Objektbeschreibungen findet sich noch der Hinweis, dass die zweifarbigen Molas „1962-1980, hauptsächlich auf den Inseln Ailigando [sic], Achutupo, Mamitupo, Ustupo und Malutupo hergestellt“ wurden. Die Angaben, die die Sammlerin Christian Feest zu den einzelnen Objekten machte, wurden auf den Karteikarten unter Anführungszeichen vermerkt. Dabei handelt es sich vor allem um Zeitangaben und die Interpretation der Motive, aber auch um zusätzliche Informationen wie z.B.: *„Stickerei wurde den Cunas von Missionaren beigebracht, welche auf den San Blas Inseln ihre Missionen haben“* (Objektbeschreibung zu Inv.Nr. 162.837). Auch zu dieser Sammlung kann eine Unterteilung in folgende Kategorien gemacht werden:

- Molas
- Molablusen
- Molitas
- sonstige Objekte, die ganz oder teilweise mit Molatechnik hergestellt wurden
- unfertige Mola

Den Beginn der Sammlung stellen sechs zweifarbige Molas (Inv.Nr. 162.811 bis 162.816) dar. Danach folgen die polychromen Textilien (Inv.Nr. 162.817 bis 162.853). Die Inventarnummern 162.825 und 162.826 bilden die Vorder- und Rückseite einer Bluse, sind also zusammengehörig. Teil der Sammlung sind weiters jeweils eine Molabluse für ein Kind (Inv.Nr. 162.854) und eine erwachsene Frau (Inv.Nr. 162.855). Die Molitas beginnen mit der Inventarnummer 162.857

und gehen bis hin zur Nummer 162.872. Hinter der Inventarnummer 162.856 verbirgt sich ein molaartiges Textil im langrechteckigen Hochformat. Bei diesem Stück könnte es sich um eine Auftragsarbeit handeln, die aufgrund des ungewöhnlichen Formats als Wandbehang intendiert gewesen sein könnte. Unter die Kategorie der sonstigen Objekte fallen weiters Kissen in den verschiedensten Formen (Inv.Nr. 162.873-162.875), ein Kopftuch (Inv.Nr. 162.876), eine Krawatte (Inv.Nr. 162.877) und ein Kopfband (Inv.Nr. 162.878). Die Sammlung enthält noch eine unfertige Mola (Inv.Nr. 162.879), die verschiedene Arbeitsschritte in der Herstellung dieser Textilkunst veranschaulicht. Die Sammlung wurde ergänzt durch einen Nähkorb, Matten, Feuerfächer, Schemel, Kochutensilien, Webschwert, Ruder, Spielzeug, Keramiktopf, Musikinstrumente, Halsketten, Armbänder, Hängematte, gewebtes Kopfband, Filzhut, Pflanzenprobe und Männerhemd (bis zu Inv.Nr. 162.916). Insgesamt befinden sich in der Sammlung mit der Postnummer 21/1981 47 Molas, 16 Molitas, 7 sonstige Objekte mit Molatechnik und eine unfertige Mola. Die zweite Sammlung von Elisabeth Hans mit der Postnummer 53/1984 beinhaltet ausschließlich polychrome Molas (Inv.Nr. 166.479 bis 166.504), insgesamt also 26 Textilien.

Die Sammlungen Hans wurden bis jetzt noch nicht ausgestellt. Teile davon sollen jedoch in die Neuaufstellung der ständigen Schausammlung zu Nord- und Mittelamerika integriert werden. Die Publikation von Parker/Neal (1977) zeigt viele Fotos von Molas aus der Sammlung von Frau Hans, jedoch ist keine daraus in den Bestand des Museums für Völkerkunde Wien übergegangen.

### **Sammlung Keckeis**

Die Sammlung Keckeis mit der Postnummer 69/1998 ist eine kleine Sammlung, die aus zwei Molapaaren (Inv.Nr. 177.469 und 177.470) und einer Bluse (Inv.Nr. 177.474) besteht. Ergänzt wird sie von drei einzelnen Molas (Inv.Nr. 177.471 bis 177.473). Die Dokumentation der Kollektion ist hier jedoch am exaktesten, weil die Sammlerin beim Kauf der Molas über die Vergabe von Katalognummern und Fotos den Zeitpunkt des Erwerbs und den Ankaufsort genau festhielt.

Diese Sammlung war ebenfalls noch nicht Teil einer Ausstellung.

### **3.3 Repräsentativität der Sammlungen**

Sammelstrategien im ethnologisch musealen Kontext sollten sich nicht auf das Einzigartige konzentrieren, sondern versuchen, das Typische einer bestimmten Gesellschaft wiederzugeben. Die gesammelten Objekte sollen also repräsentativ für das Leben eines großen Teils der Bevölkerung sein. Als ideal gilt eine Kombination aus bildlichen, schriftlichen und dinglichen Informationen, um so der Darstellung einer Gesellschaft und ihrer materiellen Kultur besser gerecht zu werden (Feest/Janata 1999: 12). Wichtig ist auch festzuhalten, dass die Möglichkeit besteht, dass der Sammler allein durch seine Anwesenheit verfälschte Informationen zu den Objekten und ihrem Kontext erhalten kann. Erfahren Kunafrauen zum Beispiel von der Ankunft eines Käufers, zeigen sie jene Molas her, von denen sie denken, dass sie der Interessent auch erwerben wird. Als Sammler für eine wissenschaftliche Institution soll man ferner nicht ausschließlich darauf achten, dass das jeweilige Objekt für eine Ausstellung geeignet ist, da dies das wirkliche Erscheinungsbild der materiellen Alltagskultur nicht wiedergibt. Das heißt im Kontext der Molas, dass man z.B. auch Stücke sammeln soll, die aufgrund ihrer Abnutzung nicht länger als Kleidung, sondern als Topflappen oder Windfang verwendet werden.

Um Aussagen über die Repräsentativität von Sammlungen treffen zu können, muss man sich also des Selektionsprozesses beim Erwerb bewusst sein. Das Sammeln ist eine subjektive und kreative Handlung, in der die Auswahl das entscheidende Moment darstellt. Es geht dabei um einen Versuch, Ordnung in eine Welt von Vorstellungen, Sichtweisen und Sachen zu bringen. Ob private oder institutionelle Sammlungen, man stellt sich die Frage, welche Dinge es wert sind, aufbewahrt zu werden. Je nach Zeit spiegeln sich darin natürlich auch bestimmte Sammelmoden wider. Setzt man sich länger mit einer Sammlung und den Biografien der Sammler auseinander, kann man Rückschlüsse auf die mögliche Motivation des Sammlers und die Kriterien seiner Auswahl ziehen. Diese haben daher auch einen Einfluss auf die Bewertung, ob eine Sammlung überhaupt als repräsentativ gelten kann.

Weiters stellt sich die Frage der Netzwerke, in die die Sammler möglicherweise gekommen sind. Dabei handelt es sich vor allem um freundschaftliche oder verwandtschaftliche Netzwerke, die z.B. anhand ähnlicher Motivwahl oder Farbkombination erkennbar werden. Bestimmte Netzwerke können ebenfalls eine repräsentative Auswahl an Objekten einer Gesellschaft verhindern. Die Schwierigkeit bei den Kuna bestimmte Netzwerke festzustellen, erklärt Hirschfeld folgendermaßen (1977: 150):

„Both the necessary skills for making molas and the designs found on molas are within the public domain. No woman or groups of women can claim ownership of any technical or design feature. Generally a design is introduced by an individual, and if found appealing, in a short time nearly every woman in the community will have produced a copy. Women, however, can seldom trace the network through which a design travels, and there is little sense of a design historically stemming from any individual. Thus the designs are neither emblems for any particular sub-group of village women, nor are the innovators who introduce a design generally recognized.”

Bei einigen Stücken der Sammlungen des Museums für Völkerkunde zeigen sich Ähnlichkeiten in der technischen und stilistischen Ausführung der Molarbeiten, die darauf schließen lassen, dass es sich dabei um dieselbe Künstlerin handelt oder zumindest familiäre Beziehungen bestehen (z.B. Inv.Nr. 143.092 und 143.094).

Letztendlich ist auch die Größe des jeweiligen Samples entscheidend, um die Repräsentativität von Sammlungen beurteilen zu können. Die knappen finanziellen, räumlichen und personellen Ressourcen vieler Museen schließen die Möglichkeit einer repräsentativen Sammlung jedoch oft aus.

Im Folgenden werde ich einzelne Punkte näher vorstellen, anhand derer ich daran anschließend die einzelnen Sammlungen des Museums für Völkerkunde Wien bezüglich ihrer Repräsentativität bewerten werde.

### 3.3.1 Qualität der Molas

Die Kunstfertigkeit der Kunafrauen ist unterschiedlich und hängt mit der Begabung der jeweiligen Molamacherin, aber natürlich auch mit dem Alter zusammen. Die Mola einer Anfängerin oder einer älteren Frau mit eingeschränktem Sehvermögen haben nicht die Qualität der Textilien einer jungen geübten Molaherstellerin. Jeder Zeitraum umfasst daher besser und schlechter gearbeitete Molas. Die Qualität der Mola steht darüber hinaus in Zusammenhang mit dem vorgesehenen Verwendungszweck (s. Punkt 2.8.1). Für die Bewertung der Qualität der Molas in technischer Hinsicht habe ich mich an den ästhetischen Kriterien der Künstlerinnen orientiert. Gerade und parallele Schnittkanten, schmale Umrisslinien, gleichmäßig gearbeitete Füllelemente, Anzahl, Regelmäßigkeit und Größe der Stiche standen dabei im Mittelpunkt.

### 3.3.2 Motivwahl

Auf inhaltlicher Ebene gibt es für die Kuna keine Einschränkungen, es gibt jedoch bestimmte Themen, die bevorzugt als Mola verarbeitet werden. Die Verteilung unterschiedlicher Motivgruppen kann anhand der Fachliteratur nachvollzogen werden. Perrin (1999: 110) gibt mit 42 % eine inhaltliche Dominanz von Tierabbildungen an. Mit großem Abstand folgt die Motivgruppe der menschlichen Wesen (13 %). Ungefähr gleiche Anteile nehmen die *sergan*-Molas (9 %), Kosmologie und Zeremonien (6 %), Objekte (6 %), westliche Themen (5 %) und florale Muster (4 %) ein. Der Rest umfasst rein dekorative Molas. Bezüglich der Objektmolas stellt Perrin fest, dass nur ein Viertel davon westliche Dinge zeigen. Kapp (1972: 16f) nimmt eine Einteilung in Tradition, Akkulturation und westlicher Einfluss, Vögel, Fauna, Flora, geometrisch und abstrakt vor und bildet noch detailliertere Untergruppen. Seine Untersuchungen ergaben ebenfalls einen über 40%igen Anteil an Molamotiven aus der Tierwelt. Das häufigere Auftreten von Thematiken, die von der westlichen Welt inspiriert sind, lässt sich bei Kapp mit dem Forschungszeitraum erklären, da in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts diese Motive einen Boom erlebten. Der Vergleich der sonstigen Kategorien ergibt keine nennenswerten Unterschiede.

### 3.3.3 Farbpräferenz bei den Stoffschichten

An der Farbwahl hat sich im Laufe der Zeit nicht viel geändert. Die bevorzugte Farbkombination ist immer noch schwarz oder blau und rot. Als Mittellage verwenden die Kuna überwiegend orange. Handelt es sich um eine Mola des *obogaled*-Typs, ist diese Farbe in Kombination mit gelb und grün häufig anzutreffen. In den Anfängen wurden öfter weiße Stoffe verwendet. Für die Füllelemente und verschiedene kleinere Applikationsflächen setzen die Näherinnen die komplette Farbpalette ein, solange es sich um kräftige, satte Farben und keine Pastelltöne handelt. Keeler (1969: 14) legt die Vermutung nahe, dass diese bevorzugte Farbkombination auf die Vegetation des Dschungels zurückzuführen ist, z.B. der Flammenbaum (*Delonix regia*) mit seinem schwarzen Stamm, den schwarzen Ästen und Zweigen, den grünen Blättern und den leuchtenden orangefarbenen Blüten macht die Vorliebe für diese Farben verständlich.



**Abb. 14: Flammenbaum (Foto: Maria Seidl).**

Die Häufigkeit des Vorkommens der Farben rot und schwarz hängt möglicherweise auch mit der damit verbundenen Bedeutung zusammen. Schwarze Pflanzenfarbe aus dem Genipa americana-Baum wird bei den Kunafrauen als kosmetischer Strich auf der Nase bzw. bei Kleinkindern, bei Erkrankten und Mädchen in Pubertätszeremonien auf Teile des bzw. den ganzen Körper angewendet. Die Kuna glauben, dass sie dadurch für böse Geister unsichtbar werden. Darüber

hinaus wird dem Pflanzensaft eine insektenabwehrende und desinfizierende Wirkung nachgesagt (Keeler 1972: 24). Die Farbsymbolik der Kuna bei Ramnek (2007: 16f) besagt Folgendes: Schwarz steht für Dunkelheit und Tod, Weiß für Reinheit, Ruhe und Frieden. Die Farbe Rot symbolisiert das Blut, Gelb die Fruchtbarkeit und die Frau und Grün die Natur.

### **3.3.4 Sammlung Becker-Donner**

Das Sample der Sammlung der ehemaligen Direktorin ist mit 49 Stück für die 1950er Jahre angemessen und gibt bereits einen guten Überblick. Der Inhalt der Molas entspricht der Verteilung der Häufigkeit der in diesem Zeitraum von den Frauen bevorzugten Motive. Den höchsten Anteil der Motivgruppen bildet jene aus dem Bereich der Fauna, gefolgt von geometrischen Mustern. Einzelne Beispiele gibt es von Alltagsobjekten und westlich inspirierten Designs. Die Farbkombination der Molas kann ebenfalls als repräsentativ gelten, da die oberste Stoffschicht überwiegend rot ist, gefolgt von schwarz und einigen Stücken mit oranger Decklage. Bei der Basislage findet sich ein größeres Spektrum an Farben, aber auch hier ist Rot dominierend. Die Zwischenlagen bilden großteils orange, gelbe und schwarze Stoffe. Die Stücke der Sammlung umfassen alle Füllmuster, die Balken sind jedoch vorherrschend, was mit der Realität übereinstimmt, da sie die einfachste und am häufigsten angewandte Fülltechnik darstellen. Bezüglich der Qualität der Sammlung Becker-Donner ist anzumerken, dass sich sowohl einige sehr gute Molas also auch wenige schlechte darunter befinden. Der Großteil der Textilien dieser Sammlung entspricht durchschnittlicher bis guter Qualität.

### **3.3.5 Sammlungen Hans**

Anhand der Sammlungen Hans aus den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts kann man aufgrund der Gesamtanzahl von 73 Molas Aussagen über die Repräsentativität treffen. Das Spektrum an Farben, Formen und Motiven ist jedoch, wie bereits erwähnt, zu vielfältig, um die Bandbreite dieser Textilien in diesem Sample zu zeigen. Der Inhalt der Molas dieser Sammlungen ist bezüglich der Häufigkeit der tatsächlichen Verteilung zu dieser Zeit nicht repräsentativ, sondern

zeigt eher die Bandbreite der Motive und verschiedene Modeströmungen. Es sind z.B. einige zweifarbige Molas und Stücke mit politischem Inhalt vertreten, die in dieser Anzahl sicher nicht typisch für die Molaproduktion der Kunafrauen der 60er und 70er Jahre waren. Tierabbildungen finden sich auch in den Hans-Sammlungen am häufigsten. Allerdings ließen sich die Künstlerinnen bei einigen dieser Motive von Zirkusdarstellungen, Comics usw. inspirieren. Die Molasammlung Hans beinhaltet großteils gute Molas. Einige sehr gute Stücke sind darunter zu finden, nur ganz wenig schlechte. Dieser Umstand ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass Elisabeth Hans mit Molas handelte und dadurch schlechter gearbeitete Textilien nicht ankaufte. Die Farben der Stoffschichten ergeben ein ähnliches Bild wie bei der Sammlung Becker-Donner. Die Farbe Rot für die Decklage dominiert in diesen Sammlungen ebenfalls, aber dicht gefolgt von Schwarz. Als Basislage wurden die Farben Schwarz und Rot beinahe gleich oft verwendet. Daneben gibt es sieben andere Farben, die für die unterste Stoffschicht der Mola eingesetzt wurden. Die Zwischenlagen bilden vor allem orangefarbene Stoffe. Am zweithäufigsten kommt die Farbe Gelb vor, gefolgt von Grün.

### **3.3.6 Sammlung Keckeis**

Die jüngste Kollektion an Molas des Museums für Völkerkunde Wien aus dem Jahr 1998 mit neun Stück ist zu klein, um qualifizierte Aussagen über ihre Repräsentativität machen zu können. Trotz ihres geringen Umfangs gibt die Sammlung Keckeis jedoch einen guten Überblick über die verschiedenen Fülltechniken, die vollständig vertreten sind. Die Motive der Kollektion zeigen einen Schwerpunkt im religiösen Bereich. Der Grund könnte auf das Interesse des Kurators, der ja die endgültige Objektauswahl für das Museum trifft, an religiösen und mythologischen Themen zurückzuführen sein. Die Farben der verschiedenen Lagen sind bei dieser kleinen Sammlung typisch. Alle Decklagen der Molas sind rot, nur eine besteht aus schwarzem Stoff. Betrachtet man die Entwicklung der Molakunst, kann man im Vergleich zu früheren Sammlungen eine weitere Steigerung in der Feinheit der technischen Ausführung feststellen.

### **3.4 Erkennbare Entwicklungen und Einflüsse auf die Mola in den Sammlungen des Museums**

#### **3.4.1 Technische und stilistische Veränderungen**

Das technische Können der Kunafrauen steigerte sich über die Jahre hinweg kontinuierlich. In den jeweiligen Molasammlungen des Museums für Völkerkunde befinden sich sowohl Molas guter als auch schlechter Qualität. Vergleicht man ausgezeichnet gearbeiteten Textilien des jeweiligen Sammelzeitraums, kann man jedoch die Entwicklung der Kunstfertigkeit der Kuna nachvollziehen. Die Künstlerinnen konnten die Anzahl der Stiche pro Zentimeter erhöhen und die Umrisslinien noch schmaler und regelmäßiger nähen. Die Schnitтарbeit erledigten sie ebenfalls gerader und gleichmäßiger. Bei einigen Molas der Sammlungen des Museums kann man Unterschiede in der Näharbeit an ein und demselben Stück erkennen. Die Hauptfigur ist dabei ausgezeichnet genäht, wohingegen die Füllelemente eine weniger hohe Kunstfertigkeit zeigen. Das lässt sich darauf zurückzuführen, dass Kunafrauen die Molas an ihre Töchter zum Üben weitergeben, die sich dann an den einfacheren Teilen des Textils, wie z.B. den Balken, versuchen.

In frühen Sammlungen findet man überwiegend abstrakte und stark stilisierte Stoffbilder. Die Kunafrauen betrachten Objekte, Tiere usw. und reduzieren diese für die Herstellung einer Mola auf ihre charakteristischen Grundformen. Später arbeiteten die Künstlerinnen auch figürliche Darstellungen in Molas ein. In allen Molasammlungen des Museums finden sich sowohl geometrische und abstrakte als auch figürliche Darstellungen. In der ältesten Sammlung von Dr. Becker-Donner überwiegen jedoch die abstrakt gestalteten Textilien.

Die Auswahl an Stoffen war früher im Gegensatz zu heute eingeschränkt. Die Kuna mussten jene Stoffe verwenden, die gerade angeboten wurden. Daher finden sich auf den frühen Molas häufig auch verschiedenfarbig gewebte und bunt gefärbte Stoffe mit den unterschiedlichsten Mustern. Die Molas aus der Sammlung Becker-Donner weisen fast durchgehend bedruckte Stoffe auf. Die Textilien aus der kleinen Sammlung von Flora Keckeis bestehen ausschließlich aus einfarbigen Stofflagen, wohingegen die Sammlungen Hans vereinzelt gemusterte Stoffe bein-

halten. Weiters kann man beim Vergleich der Sammlungen beobachten, dass bei älteren Molaarbeiten die Stoffübergänge der eingeschobenen Stoffflicken durch die Füllelemente häufiger sichtbar sind. An den Sammlungen Hans ist abzulesen, dass zu dieser Zeit die Frauen bereits darauf achteten, dass diese Übergänge von einer Farbe zur anderen durch die Decklage versteckt gehalten werden. In der Beschaffenheit des verwendeten Materials lassen sich ebenfalls Veränderungen feststellen. Die frühen Sammlungen bestehen aus Molas, die aus fein und grob gewebten Stoffen teilweise willkürlich zusammengesetzt sind. Die Textilien aus jüngeren Sammlungen haben zumeist eine grob gewebte, feste Basislage und dünne, feine Baumwollstoffe für die aufgenähten Schichten. Die Anzahl der durchgehenden Stofflagen veränderte sich ebenfalls im Laufe der Zeit. Aus den Sammlungen des Museums kann man herauslesen, dass die Tendenz in Richtung weniger durchgehender Stoffschichten geht. Überwiegend nähen die Kunafrauen dreilagige Molas.

Fasst man die Stickerei auf den Molas der Sammlungen des Museums ins Auge, werden in diesem Bereich wiederum Veränderungen deutlich. In der Sammlung Becker-Donner befinden sich zahlreiche Stücke, die mit Stickerei versehen sind. Die Stickerei wurde jedoch größtenteils dafür eingesetzt, um zu große Zwischenräume, die zum Ausschneiden nicht mehr geeignet waren, auszufüllen oder abzutheilen. Die Kunafrauen verwendeten auch Stickerei für kleine Elemente wie z.B. Augen. Die Sammlung Becker-Donner weist jedoch bereits Molas auf, in denen Stickerei als Verzierung für größere Flächen eingesetzt wird. Auffällig ist dabei, dass dies vor allem der Fall bei jenen Molas ist, die ein westlich inspiriertes Motiv zeigen (z.B. Hahnenkampf oder Windrad). Die Stickerei als Stilmittel gewann im Laufe der Zeit immer mehr an Bedeutung und kann heute auch größere Flächen zieren. In ihrer ethnoästhetischen Studie stellte Salvador allerdings fest (1978: 43):

“Embroidery, another technique for filling space, takes considerably less time and is criticized if it seems to have been used to save time rather than because of its decorative qualities.”

Verwendet werden vor allem der Kettenstich, aber auch Vor- und Schlingstich, die die Kunafrauen mit äußerster Perfektion meistern. Diese Veränderung ist anhand der Sammlungen des Museums für Völkerkunde Wien gut sichtbar.

### **3.4.2 Veränderungen auf inhaltlicher Ebene und Einflüsse von außen**

Auf inhaltlicher Ebene lässt sich bei der Durchsicht der Sammlungen des Museums für Völkerkunde Wien eine Erweiterung der Bandbreite an Motiven feststellen (s. dazu Punkt 3.3.4. bis 3.3.6). Bezüglich der Einflüsse von außen auf die Gesellschaft der Kuna und die Auswirkung auf die Molakunst, die ich unter Punkt 2.7 näher dargelegt habe, finden sich in den verschiedenen Kollektionen einige Beispiele zu jedem der oben erwähnten Bereiche.

## **3.5 Molasammlungen anderer europäischer und internationaler Museen und Einschätzung der Wiener Sammlung<sup>33</sup>**

### **3.5.1 Überblick**

Größenmäßig ist die Wiener Sammlung mit jener des Musée du Quai Branly vergleichbar. Das Pariser Museum besitzt ebenfalls ca. 130 Molas.<sup>34</sup> Was die Größe betrifft, sind vor allem U.S.-amerikanische Museen zu erwähnen. Das National Museum of Natural History in Washington D.C. nennt rund 650 Molas und Molablusen ihr Eigen.<sup>35</sup> Diese Sammlung stammt überwiegend aus den Jahren 1966-71, die ältesten Stücke gingen bereits 1911 in die Bestände des Museums über, die dann im Verlauf der Jahre kontinuierlich erweitert wurden. Mit ca. 600 Stück kommt das Textile Museum in Washington D.C. an das Museum of Natural History nahezu heran. Die Molas und Molablusen des Textilmuseums wurden größtenteils in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts gesammelt.<sup>36</sup> In Washington D.C. gibt es ein weiteres Museum, das Molas in seinen Beständen hat, das National Museum of the American Indian.<sup>37</sup> Eine wichtige Molasammlung befindet sich im Field Museum in Chicago. Die rund 170 Molas und Molablusen lassen sich, neben einigen Stücken vor 1918, zwischen 1954 und 1965 datieren (Salvador 1997: 323).

---

<sup>33</sup> Die hier angegebenen Informationen habe ich der Literatur, E-Mail-Korrespondenz sowie Online-Objektdatenbanken der verschiedenen Museen entnommen.

<sup>34</sup> <http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1> (29.6.2009).

<sup>35</sup> <http://collections.nmnh.si.edu/anth/pages/nmnh/anth/Query.php> (30.6.2009).

<sup>36</sup> E-Mail von Ann Rowe (Textile Museum Washington) vom 3.12.2008.

<sup>37</sup> <http://www.nmai.si.edu/searchcollections/home.aspx> (1.7.2009).

In Europa sind neben Wien und Paris vor allem die Sammlungen des Etnografiska Museet in Göteborg, das zahlreiche Molas aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts besitzt, und das Ethnologische Museum in Berlin mit einer Molaanzahl von über 500 Stück zu nennen (s. Punkt 3.5.2). Bedeutende europäische Sammlungen befinden sich darüber hinaus in Großbritannien. Das British Museum in London zählt rund 200 Molas und Molablusen zu seinem Bestand.<sup>38</sup> Diese stammen aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, weitere Sammlungen aus den 70er und 90er Jahren. Das Pitt Rivers Museum in Oxford besitzt über 100 Textilien der Kuna, davon ebenfalls viele ältere Stücke.<sup>39</sup>

Eine beträchtliche Anzahl an Molas aus der umfangreichen Sammlung von Elisabeth Hans besitzt das William Benton Museum of Art in Connecticut. Theodor Hans überließ dem Museum 300 Molas als Geschenk in Erinnerung an seine Frau.<sup>40</sup> Eine kleine Zahl an Molas aus der Sammlung Hans befindet sich im Adelhausermuseum Völkerkunde in Freiburg. Neben den 25 Molas von Elisabeth Hans zählen weitere 23 Textilien zum Bestand dieses Museums.<sup>41</sup>

### 3.5.2 Die Berliner Sammlung im Vergleich

Die Molasammlung des Ethnologischen Museums Berlin bietet sich als Vergleichssammlung zu den im Museum für Völkerkunde Wien befindlichen Molas an, da der Museumskatalog „molakana – Volkskunst der Cuna, Panama“ von Günther Hartmann aus dem Jahr 1980 beinahe den gesamten Molabestand des Berliner Museums beinhaltet. Der Zweck der Veröffentlichung dieses Bandes war das zur Verfügung stellen von Vergleichsmaterial für Wissenschaftler und interessierte Laien, auch um magaziniertes Material zu zeigen, dass in der Öffentlichkeit, im Gegensatz zu Beständen amerikanischer Institute, wenig bekannt ist. Der Verfasser der Publikation Günther Hartmann besuchte in den Jahren 1976 und 1978 zahlreiche Museen in den USA und Kanada, um die dortigen Molabestände für spätere vergleichende Studien aufzunehmen. Im Sommer 1978 nutzte er die

---

<sup>38</sup> [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx) (1.7.2009).

<sup>39</sup> <http://www.prm.ox.ac.uk/databases.html> (1.7.2009).

<sup>40</sup> [http://www.thebenton.org/exb\\_online/molas/molas\\_site\\_contents/hanscollect.htm](http://www.thebenton.org/exb_online/molas/molas_site_contents/hanscollect.htm) (27.7.2009).

<sup>41</sup> E-Mail von Heike Gerlach (Adelhausermuseum) vom 18.12.2008.

Möglichkeit, mehr als ein Dutzend Kunadörfer zu besuchen und u.a. die Mola-herstellung vor Ort zu erforschen. Der Katalog enthält einen Großteil des Bestandes des Museums für Völkerkunde Berlin. Auf Abbildungen ähnlicher Molas sowie einfache Molas und Touristenmolas, die nur exemplarisch vorgestellt werden sollten, wurde verzichtet. Nach Erscheinen des Katalogs machte Günther Hartmann 1984 noch einmal Feldforschung bei den Kuna, von der er ebenfalls mit einer größeren Anzahl an Molas zurückkam.<sup>42</sup>

Die ältesten Objekte der Berliner Molasammlung stammen aus dem Jahr 1928 und gehen auf einen Austausch mit dem schwedischen Freiherrn Erland von Nordenskiöld, der längere Zeit bei den Kuna forschte und dem Ethnographischen Museum in Göteborg dadurch bedeutende Sammlungen aus dieser Region bescherte, zurück. Der Großteil der Sammlung kam in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zustande, ein Teil davon Anfang des Jahrzehnts, ein wesentlicher Teil durch den Aufenthalt von Hartmann in Kuna Yala. Neben der Sammlung Galbis, die Textilien der Inseln Akwatup, Cartí, Yandup, Ustup, Naranjo Chico und Naranjo Grande beinhaltet, wurde die Berliner Molakollektion vor allem durch Stücke aus dem Kunsthandel in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erweitert. Da hier nicht nur Molas, sondern auch Blusen gekauft wurden, kann man anhand des Stils (vor allem anhand des Schnitts der Ärmel) feststellen, dass die Stücke teilweise aus früheren Jahrzehnten stammen. Dadurch wirkt die Berliner Molasammlung auch kompletter als die Wiener Sammlung, weil sie einige ältere Stücke beinhaltet. Mit der von Hartmann 1984 durchgeführten Feldforschung kamen noch 89 Molas und 3 Molablusen hinzu. Damit endete der Eingang von Molas in das Berliner Museum, mit Ausnahme von ein oder zwei Molas, die in den 90er Jahren erworben wurden. Hartmann erwarb die Textilien während seines ersten Forschungsaufenthaltes in Kuna Yala auf folgenden Inseln: Rio Sidra, Achutup, Wichubwala, Digir, Nalunega, Mammitupo, Cartí, Dupbir (San Ignacio de Tupile), Ukubseni (Playón Chico), Tupile, Ailigandi, Mulatup, Gorbisky. Der genaue Ankaufsort ist bei der Wiener Sammlung ausschließlich bei der Sammlung Keckeis bekannt. Von der Farbzusammensetzung der Molas sind sich die beiden Sammlungen sehr ähnlich. Im Gegensatz zum Wiener Museum besitzt die Berliner

---

<sup>42</sup> E-Mail von Dr. Richard Haas (Ethnologisches Museum Berlin) vom 9.8.2009.

Sammlung laut Katalog keine 5-lagigen Molas, sie setzt sich größtenteils aus 2- und 3-lagigen Stücken zusammen.

Die Berliner Sammlung besteht aus 48 Molablusen und 453 Molas, wodurch eine größere Bandbreite an Stilen möglich ist. Bezüglich der Kunstfertigkeit der Herstellerinnen hat das Ethnologische Museum Berlin mehrere Textilien von weniger guter Qualität berücksichtigt. Im Hinblick auf den Inhalt der Molas sind sich die Sammlungen jedoch sehr ähnlich. Die Motive teilte Hartmann in folgende Kategorien ein:

- abstrakte und geometrische Molas
- Molas mit Darstellungen der Flora und Fauna
- Darstellungen der Gestirne
- Darstellungen aus dem Bereich Kleidung, Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände
- Molas, die Tätigkeiten oder Geschichten erzählen
- Molas mit Darstellungen aus dem Spiel-, Sport- und Unterhaltungsbereich,
- Buchstaben- oder Zeichenmolas
- Molas mit christlich-religiösen Motiven
- Darstellungen, die vermutlich aus Magazinen oder aus der Werbung entlehnt wurden
- politische Molas
- Touristenmolas

Die Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien enthält ebenfalls Molas, die diesen Kategorien zuordenbar sind, wenn auch die Molas, die Tätigkeiten oder Geschichten erzählen in der Wiener Sammlung zu kurz kommen.

### **3.5.3 Bedeutung und Stellenwert der Wiener Molasammlung**

Als eine der Stärken der Wiener Molasammlungen stellt sich der Sammelzeitpunkt der Molakollektion von Becker-Donner heraus. Sie sammelte Anfang der 60er Jahre, das heißt die Molas stammen aus den späten 50er Jahren bis hin zum Sammelzeitpunkt. Dabei handelt es sich um einen Zeitraum, der in anderen

Museen seltener vertreten ist als jener der Sammlungen Hans, wo der Molaboom schon richtig eingesetzt hat. Darüber hinaus wurde bereits zu Beginn darauf geachtet, auch Objekte einzubeziehen, die ausschließlich für den Verkauf hergestellt wurden. Diese Touristenkunst stellt eine wichtige Einkommensquelle der Kuna dar und spielt daher eine nicht zu unterschätzende Rolle im Leben dieser indigenen Bevölkerung. Darüber hinaus ist dieser Aspekt wichtig, um die Veränderungen auf die Molakunst durch die Kundenwünsche zu verstehen.

Eine Schwäche der Sammlungen ist sicher, dass die Textilien aus Händlerbeständen und nicht direkt aus der Feldforschung stammen, wodurch wichtige Informationen verloren gehen und der Kontext nicht angemessen berücksichtigt werden kann. Die Molas der Sammlung Becker-Donner wurden wahrscheinlich über Mittelsmänner erstanden. Bei den Sammlungen Hans handelt es sich zwar auch um Stücke aus dem Handel, jedoch hat Frau Hans längere Zeit in Panama gelebt und engen Kontakt zu den Kunafrauen gehabt, womit ihre Angaben zu den Molas verlässlicher sind. Eine Lücke der Wiener Molasammlung ist bei den Motiven zu finden. So gibt es kaum Darstellungen von Tätigkeiten der Kuna, im rituellen Bereich fehlen diese ganz. Davon abgesehen kann man die komplette Bandbreite an Motiven in den Wiener Molasammlungen ausmachen. Erweitern könnte man die Sammlung in zeitlicher und qualitativer Hinsicht. Die Sammlung Keckeis kann so um aktuellere Stücke erweitert werden und so eine kontinuierliche Abfolge gewährleisten. Dabei sollte auch darauf geachtet werden, Molas schlechterer Qualität zu sammeln, da im Moment im Museum für Völkerkunde überwiegend gut gearbeitete Molas vorhanden sind und dadurch das Bild entsteht, es gäbe keine schlecht genähten Textilien.

### **3.6 Ausgewählte Objekte**

Die von mir ausgewählten und hier kurz vorgestellten Molas sollen die Veränderungen der Textilkunst der Kuna und Einflüsse darauf exemplarisch darstellen. Der erste Teil der Angaben bezieht sich auf die Inventarnummer, die Sammlung, Ankaufsort und -zeitpunkt (wenn vorhanden), die Maße und den Verweis auf die

Abbildung der Mola oder auf ein Detailfoto<sup>43</sup>, das im Anhang dieser Diplomarbeit abgedruckt ist.<sup>44</sup> Daran anschließend folgen Informationen zu der Anzahl der durchgehenden Lagen und deren Farben beginnend mit der Basislage sowie zu den angewendeten Applikationstechniken (RA = Reserveapplikation, IA = Intarsienapplikation, A = traditionelle Applikation). Molas des *obogaled*-Typs verbinden zwei Stofflagen zu einer, weshalb die dabei verwendeten Farben mit Querstrich angegeben werden. Danach finden sich Hinweise zu Referenzen, die einen Vergleich ähnlicher Molas ermöglichen. Abschließend folgt eine Objektbeschreibung, eventuell mit Kontextualisierung.

### 3.6.1 Blusen

Die Anzahl der Molablusen, die sich im Bestand des Museums für Völkerkunde Wien befinden, ist gering. Trotzdem lässt sich eine zeitliche Abfolge erkennen und zwar im Gesamtstil der Bluse (z.B. von schmalen zu Puffärmeln) und in der technischen Ausführung, die eine deutliche Steigerung in der Kunstfertigkeit der Kunafrauen zeigt. Die hier vorgestellte Bluse aus der Sammlung Keckeis ist mit acht Stichen pro Zentimeter eine ausgezeichnete Näharbeit. Typisch für die Entwicklung der Molakunst ist auch die Verringerung der durchgehenden Lagen, die anhand dieser Beispiele sichtbar ist. Der Einsatz der Füllelemente geht hier auch von unregelmäßig zu regelmäßig, der Einsatz von Stickerei zur Teilung von großen Flächen hin zur Verzierung. Bezüglich der Motivwahl kann man feststellen, dass in der Sammlung Becker-Donner ein Motiv aus der natürlichen Umwelt der Kuna gewählt wurde, die späteren Sammlungen zeigen politische Themen oder komikhafte Züge.

**Inv.Nr. 143.066**, Slg. Becker-Donner, 60,5 x 46 cm, Abb. 15 u. 16

4-lagig: weiß, schwarz, gelb, rot; RA, IA, A

Runde Frucht (Kürbis oder Frucht des *Genipa americana*-Baums) mit Stilansatz, deren Kerne sichtbar sind. Zackenkante. Stickerei zur Trennung des Raums verwendet. Ein bedruckter Stoff eingearbeitet. Unregelmäßig geschnittenes und ge-

---

<sup>43</sup> Die Fotos der Objekte des Museums wurden von der Autorin gemacht.

<sup>44</sup> Auf die Angabe der Bezeichnung in der Sprache der Kuna wurde wegen der unterschiedlichen Klassifikation und Benennung der Molas verzichtet (s. Punkt 2.2).

nähtes Textil. Die Ärmel der Bluse mit handgenähter Zackenborte sind kurz und schmal.

**Inv.Nr. 162.855**, Slg. Hans, Achutupo, 1980, 59,5 x 40 cm, Abb. 17

3-lagig: rot-grün-bedruckt (Lage nicht sichtbar), grün, rot; RA, IA, A

Zwei Gesichter, die mit dem Schriftband „VOTE POR LA PAPELETA VERDE LP 18“ (Buchstaben teilweise falsch oder verkehrt herum) verbunden sind, dazwischen noch zwei kleine menschliche Figuren. Zackenkante. Größere Flächen mit Stickerei verziert, aber auch als Lückenfüller verwendet. Gute Schnitt- und Näharbeit. Handgenähte Borte an Mola und Ärmeln mit eingearbeitetem kommerziellem Rickrack. Bluse aus synthetischem Stoff mit Puffärmeln. Dieses Stück ist ein Beispiel für eine politische Mola. Der grüne Stimmzettel (*papeleta verde*) bedeutet bei Referenden „ja“, der rote „nein“. Damit kann eine Kunafrau zum Ausdruck bringen, wofür sie steht und ihre Haltung so öffentlich zeigen.

**Inv.Nr. 177.474**, Slg. Keckeis, Ailigandi, 1991, 85 x 62 cm, Abb. 18

3-lagig: orange, schwarz, rot; RA, A

Affe in Hose und Jäckchen mit Hut, der ein Messer in der Hand hält. In den unteren Ecken befinden sich ein Fisch und ein weiterer kleiner Affe. Die Figuren sind mit Kettenstichen dekoriert. Eine der Umrisslinien aus perfekt genähter Zackenkante. An dieser Mola ist eine deutliche Steigerung der technischen Ausführung der Molakünstlerinnen erkennbar. Handgenähte Borte an Ärmeln und Mola. Bluse aus synthetischem Stoff mit Puffärmeln. Auf der Seite der Molabluse befindet sich ein metallener Reißverschluss, der zwecks Bequemlichkeit eingearbeitet wurde. Reißverschlüsse am oberen Abschluss der Mola sind für stillende Mütter.<sup>45</sup>

### **3.6.2 Molas**

Die hier beschriebenen Molas zeigen eine Steigerung des technischen Könnens der Kunafrauen im Laufe der Zeit. Unregelmäßige Stiche führten zu fast unsichtbaren Stichen, die Schnittkanten wurden schärfer und die Umrisslinien gleichmäßiger. Bei den Textilien aus der Sammlung Becker-Donner ist noch ein willkürlicherer Umgang mit den Stoffen, vor allem mit bedruckten Stoffen, erkennbar.

---

<sup>45</sup> Persönliches Gespräch mit Flora Keckeis am 8.2.2009.

Auch der zunehmende Einsatz von Stickerei als Verzierung ist an der hier getroffenen Auswahl abzulesen. Die Darstellung geht von geometrischen und stilisierten Formen hin zu figürlicheren Motiven. Weiters sind die verschiedenen Einflüsse von außen auf die Molakunst ersichtlich, so z.B. der Einfluss durch verschiedene Religionsgemeinschaften, das Schulsystem mit dem Einsatz von Buchstaben, Plakate usw.

**Inv.Nr. 143.071**, Slg. Becker-Donner, 41,7 x 58,5, Abb. 19 u. 20

5-lagig: rot, orange, schwarz, rosa/grün, rot; RA, A

Referenz: Hartmann 1980, S. 103

Perrin 1999, S. 99

Vier Vögel mit zur Seite gewandtem Kopf. Stickerei bei zu großen Zwischenräumen und für die Augen der Tiere. Diese Mola stellt das einzige 5-lagige Textil aus der Sammlung Becker-Donner dar. Aufgrund der Anzahl der Stofflagen ist dieses Stück sehr arbeitsaufwändig, jedoch von der Schnitt- und Nähqualität unregelmäßig. Vögel spielen im Weltbild der Kuna eine bedeutende Rolle. Sie sind Bestandteil vieler Legenden und übernehmen magisch-kurative Funktionen. Es gibt Vögel, die als gutes Omen interpretiert werden, sowie andere Vogelarten, die als schlechte Vorzeichen gelten (Castillo/Ortega 1984: 205).

**Inv.Nr. 143.074**, Slg. Becker-Donner, 43 x 57 cm, Abb. 21

3-lagig: rot, gelb/schwarz, rot; RA, A

Vogel mit zur Seite gewandtem Kopf. Stickerei auf freien Flächen eingesetzt. Dieses Objekt stellt ein Beispiel für eine Mola schlechter Qualität dar. Die Herstellerin hat diese Mola unregelmäßig geschnitten und schlecht genäht. Das Stück weist darüber hinaus aufgeriebene Stoffteile aus und ist sehr abgetragen. Trotz der Unregelmäßigkeiten des vorangegangenen Stücks kann man hier einen deutlichen Unterschied in der Kunstfertigkeit der Näherinnen feststellen.

**Inv.Nr. 143.085**, Slg. Becker-Donner, 39,8 x 52,5 cm, Abb. 22

2-lagig: rot, schwarz; RA, A

Referenz: Parker/Neal 1977, S. 56

Patera 1984, S. 162

Sechs Avocados in zwei Reihen durch ein Gitter getrennt. Sehr gute Schnittqualität. Diese Mola stellte eines der am feinsten gearbeiteten Textilien aus der Sammlung Becker-Donner dar. Sie spiegelt mit ihrer Kreuzschraffur einen bestimmten Stil wider, der in den 1920er und 30er Jahren besonders beliebt war.

**Inv.Nr. 143.093**, Slg. Becker-Donner, 33,6 x 38 cm, Abb. 23 u. 24

3-lagig: lila, schwarz/orange, rot; RA, A

Referenz: Helms 1981, S. 18

Medizinalpflanze? (Becker-Donner sieht darin eine anthropomorphe Figur). Regelmäßig gearbeitetes Stück mit Zackenkante. Diese Mola ist ein Beispiel für den freieren Umgang mit den Stoffen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie beinhaltet drei bedruckte Stoffe und die in einer Ecke zu knappe Basislage wurde von der Näherin einfach durch einen roten Stoff ergänzt.

**Inv.Nr. 143.099**, Slg. Becker-Donner, 41,4 x 48 cm, Abb. 25

2-lagig: grün, orange; RA, A

Referenz: Parker/Neal 1977, S. 58

Perrin 1999, S. 99

Salvador 1997, S. 184

Stark stilisierte Darstellung von Kanus. Durchschnittliche Schnitt- und Nähqualität. Bordüre mit kommerziellem Rickrack verziert. Dieses Motiv zählt zu den *sergan-*Molas und ist bereits auf Fotos aus dem Jahr 1912 zu sehen (Salvador 1997: 157). Perrin bezeichnet diese Mola als *wir wir mor (kitchen whisk)* und fügt hinzu, dass sie fälschlicherweise als Kanumola betrachtet wird (Perrin 1999: 98).

**Inv.Nr. 143.106b**, Slg. Becker-Donner, 39,5 x 53,5 cm, Abb. 26 u. 27

3-lagig: schwarz, orange/blau, rot; RA, IA

Zwei sich auf einem Ast gegenüberstehende Affen, oben in der Mitte noch eine Entenfigur. Durchschnittliche Näharbeit und zu breite Kanäle. Diese Mola ist ein Beispiel für die Einarbeitung bedruckter Stoffe in das Textil. Es wurden zwei verschieden bedruckte und ein schwarz-beige gewebter neben einigen einfarbigen Stoffen als kleine Flecken unter der obersten Schicht eingelegt. Diese Mola bildete 1972 einen Teil der Ausstellung „Volkskunst aus Lateinamerika“ des Museums für Völkerkunde Wien.

**Inv.Nr. 143.107**, Slg. Becker-Donner, 40,3 x 49,5 cm, Abb. 28 u. 29

3-lagig: rot, orange/grün, schwarz; RA, IA, A

Referenz: Hartmann 1980, S. 106

Wesen mit ausgebreiteten Schwingen und kettenähnlichen, erhobenen Armen. Es trägt einen Lendenschurz. Gesicht mit zahlreichen Kettenstichen verziert. Sehr schmale Umrisslinie, gute Schnitt- und Näharbeit. Die Inventarnummer 143.107 stellt ein Beispiel für eine ältere Mola dar, auf der bereits eine größere Fläche mit Stickstichen verziert ist. Der Detailreichtum des Textils lässt darauf schließen, dass als Vorlage ein Comics oder eine Abbildung aus einer Zeitschrift gedient haben könnte. Diese Inspirationsquellen stammten zumeist aus Mitbringsel von Kuna, die zur Lohnarbeit in die Städte oder in die Kanalzone gingen.

**Inv.Nr. 143.113**, Slg. Becker-Donner, 36,5 x 48 cm, Abb. 30 und 31

3-lagig: rot, schwarz, rot; RA, IA, A

Referenz: Hartmann 1980, F 89, S. 75

Keeler 1969, S. 38

Parker/Neal 1977, S. 142, 143

Patera 1984, S. 60

Salvador 1997, S. 201

Kreuzigungsszene, links und rechts vom Kreuz jeweils zwei Menschen, die Jesus verschiedene Objekte darbringen. Stickerei bei zu breiten Füllelementen und bei kleinen Details wie z.B. den Nägeln. Zackenkante bei Heiligenschein besonders sorgfältig gearbeitet. Der Hintergrund ist mit X-Zeichen auffällig gestaltet. Diese Mola zeigt den Einfluss der Missionierung. Als Grundlage diente vermutlich der Katechismus oder ein Heiligenbild. Die Kreuzigung Christi kommt als Motiv häufig vor und ist zumeist mit hoher Kunstfertigkeit gearbeitet (Parker/Neal 1977: 141).

**Inv.Nr. 162.815**, Slg. Hans, 31,8 x 49 cm, Abb. 32

2-lagig: weiß, rot; RA, A

Fünf Alligatoren, vier im Profil nach links, der kleinste nach rechts. Vor- und Schlingstich zur Verzierung der Gesichter. Gut gearbeitetes Stück in Bezug auf Schnitt- und Nähtechnik. Dieses Textil ist ein Beispiel für die zweifarbigen Molas, die in den verschiedensten Farbkombinationen gefertigt werden. Als Motiv finden

sich bei diesem Molastil häufig Vögel. In der Studie von Salvador (1978) schnitten zweifarbige Molas nicht so gut ab, da die Kunafrauen mehrfarbige Textilien bevorzugen.

**Inv.Nr. 162.824**, Slg. Hans, 34,8 x 46,5 cm, Abb. 33 u. 34

3-lagig: schwarz, gelb/rosa, rot; RA, IA, A

Trapezförmige Brustplatte mit horizontalen Balken, auf denen verschiedene Pflanzen, Tiere und Dinge appliziert wurden. Auch die zahlreichen Anhänger dieses Schmucks finden sich auf der Mola wieder und sind durch Kettenstiche mit den Balken verbunden. Auf dem obersten Balken steht der Name „AVECILA PEREZ“. Dieses Stück ist eines der wenigen größeren Arbeiten aus den Sammlungen Hans. Einige Stoffübergänge in den Füllelemente (Balken) sind sichtbar. Heute wird darauf geachtet, dass diese unter der Decklage versteckt liegen. Als ungewöhnlich kann man den Wechsel von horizontalen zu vertikalen Balken bezeichnen, da genügend Platz für eine einheitliche Ausgestaltung vorhanden gewesen wäre. Die Mola ist ein Beispiel für in dieser Zeit vermehrt einsetzende Verwendung von Buchstaben, zumeist entstellt. Bei dem Schriftzug könnte es sich um den Familienamen der Besitzerin oder des Herstellers (Avecilla Perez) handeln. Aber auch eine Interpretation in Richtung „Avenida Perez“, dem möglichen Ankaufsort des Schmuckstücks, ist zulässig. Goldenen Brustschmuck trugen die Kunafrauen früher besonders zu *inna*-Festen (Parker/Neal 1977: 106).

**Inv.Nr. 162.834**, Slg. Hans, 36 x 42,8 cm, Abb. 35

3-lagig: schwarz, grün/orange, rot; RA, IA, A

Referenz: Parker/Neal 1977, S. 193

Perrin 1999, S. 182

Salvador 1978, S. 51

Zwei Hosen mit Gürtel und jeweils zwei Taschen, die zwei Buchstaben enthalten, sodass sie den Schriftzug „PANTALON“ (Hose) ergeben. Stickerei zur Verzierung. Gut geschnittene Füllelemente (besonders die Kreise). Bis auf die Kreise nicht sehr arbeitsaufwändig, da wenig geschnitten werden muss. Anhand der größeren Abstände zwischen den einzelnen Füllelementen und den Nähstichen (nur vier Stiche pro Zentimeter) kann man darauf schließen, dass es sich dabei um eine Mola für den Verkauf handelt. Ein weiteres Indiz dafür ist, dass die Mola

keine Nahtspur zeigt. Das heißt, dass sie nie in eine Bluse eingearbeitet wurde, sondern für den Handel produziert wurde. Diese Mola ist ein Beispiel für ein alltägliches Objekt als Motiv. Es werden nicht mehr nur geometrische und abstrakte Muster, Flora und Fauna dargestellt, die Molakunst hat eine Erweiterung der Inhalte vollzogen. Die Einfachheit der Darstellung und der Schriftzug „PANTALON“ könnten auf ein Spanischlehrbuch für Kinder als Vorlage für diese Mola hinweisen.

**Inv.Nr. 162.838**, Slg. Hans, ca. 1970, 36,5 x 47,3 cm, Abb. 36

3-lagig: rot, gelb/orange, schwarz; RA, IA, A

Referenz: Hartmann 1980, S. 106

Zweiköpfiger „Pushmi-pullyu“ aus Dr. Dolittle, teils mit Zackenkante. Regelmäßig gearbeitete Mola, jedoch aufgrund der einfachen Stoffeinschnitte nicht sehr arbeitsaufwändig. Diese Mola zeigt ein gutes Beispiel für den Einsatz von Stickerei (Vorstich) auf großen Flächen, der in der frühen Molakunst nicht üblich war. Das Motiv könnte von den Kinderbüchern von Hugh Lofting oder von Werbematerial für den 1967 produzierten Film mit Rex Harrison als Dr. Dolittle kopiert worden sein (Parker/Neal 1977: 201). Das doppelköpfige Tier ist in der Kinderbuchvorlage eine Antilope, im Film jedoch ein Lama, das als Inspirationsquelle dem Molamotiv des Museums näher liegt.

**Inv.Nr. 162.842**, Slg. Hans, 34,3 x 44,5 cm, Abb. 37

3-lagig: schwarz, orange/gelb, rot; RA, IA, A

Referenz: Parker/Neal 1977, S. 196

William Benton Museum, Online-Ausstellung, [1997.1.2220]<sup>46</sup>

Drei Babyrasseln mit Gesicht, auf dem unteren Teil der Rasseln ein katzenähnliches Tier, das über eine Mondsichel springt, appliziert. Vor- und Kettenstich zur Verzierung und auf zu groß empfundener Freifläche. Ausgezeichnete Schnittkanten, jedoch einfach zu schneiden. Farbübergänge in Balken sichtbar. Als Vorlage dienten dieser Mola Plastikrasseln, die aus Hong Kong importiert wurden. Dieses Motiv existiert in vielen verschiedenen Varianten (Parker/Neal 1977: 196). Das

---

<sup>46</sup>

[http://www.thebenton.org/exb\\_online/molas/molas\\_site\\_contents/popup\\_windows/children/threebaby-rattles.gif](http://www.thebenton.org/exb_online/molas/molas_site_contents/popup_windows/children/threebaby-rattles.gif) (18.2.2008).

Beispiel zeigt, wie Kunafrauen Objekte aus dem Handel in ihr ästhetisches Verständnis umsetzen und daraus ein Kunstwerk schaffen.

**Inv.Nr. 162.844**, Slg. Hans, ca. 1975, 34 x 46 cm, Abb. 38 u. 39

3-lagig: schwarz, gelb/grün, rot; RA, IA, A

Referenz: Hartmann 1980, F 62, S. 71

Presilla 1996, S. [26]

Salvador 1978, S. 92

Hahn mit zwei Händen, in der einen hält er einen Fisch, in der anderen eine Machete, drei kleine Fische in den Ecken. Großflächige Stickerei auf Kopf und Füßen des Hahns, auf Fisch und Machete. Dieses Motiv zierte eine der Molas, die Salvador für ihre ethnoästhetische Studie verwendete.<sup>47</sup> Die Frauen fanden besonders Gefallen am Inhalt der Mola. Sie hielten es für witzig, einen Hahn, der einen Fisch tötet, darzustellen. Diese Mola ist ein Beispiel für den Einfluss, den Wissenschaftler und sonstige Textilinteressierte auf die Molakunst haben. Die Kunafrauen kopierten die in der Studie beurteilten Molas; die Hahnmola fand besonders auf den Inseln Tupile, Playon Chico und Ailigandi Nachahmer. Auffällig an dieser Mola ist die oft unpassende Fadenfarbe, deren exakter Farbton ja eine der wichtigsten Kriterien für die Ästhetik der Molaherstellung darstellt.

**Inv.Nr. 166.495**, Slg. Hans, ca. 1964, 40,5 x 48 cm, Abb. 40

5-lagig: rot, orange, schwarz, gelb/grün, rot; RA, A

Referenz: Hartmann 1980, S. 109

William Benton Museum, Online-Ausstellung, [1997.1.272]<sup>48</sup>

Politische Mola, in der Mitte eine große Glocke von einem Schriftband umgeben. Man kann Folgendes entziffern: „PARTIDO LIBERAL NACIONAL DEMOCRACIA JUSTICIA LIBERTAD“ (Nationalliberale Partei, Demokratie, Gerechtigkeit, Freiheit). Buchstaben teilweise entstellt. In den Ecken jeweils kleinere Glocken, dazwischen Felder mit Buchstaben, die „CAMPANA“ (Glocke) und „ROBLES“ bedeuten sollen. Mit Robles ist Marco Aurelio Robles Méndez gemeint, der von 1964 bis 1968 das Amt des panamaischen Präsidenten innehatte.<sup>49</sup> Diese Mola

---

<sup>47</sup> Erwerbungszeitpunkt gibt Salvador (1978: 92) mit Ailigandi, 1974 an.

<sup>48</sup> [http://www.thebenton.org/exb\\_online/molas/molas\\_site\\_contents/popup\\_windows/political\\_themes/roblespoliticalsymbol.gif](http://www.thebenton.org/exb_online/molas/molas_site_contents/popup_windows/political_themes/roblespoliticalsymbol.gif) (18.2.2009).

<sup>49</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Marco\\_Aurelio\\_Robles\\_M%C3%A9ndez](http://de.wikipedia.org/wiki/Marco_Aurelio_Robles_M%C3%A9ndez) (18.2.2009).

stellt die einzige 5-lagige Mola aus den beiden Sammlungen von Elisabeth Hans dar. Aufgrund der Anzahl der Stoffschichten und der Zackenkante sehr aufwändig herzustellen. Die Nähqualität ist mittelmäßig. Die Kuna nehmen an panamaischen Wahlen teil. Die Kampagnen inspirieren die Frauen zu Molas, auf denen sie dann die jeweiligen Kandidaten oder Parteisymbole abbilden. Wahlplakate usw. werden meist einfach gestaltet und Symbole nehmen einen zentralen Platz ein, da viele Indigene nicht lesen konnten bzw. können.<sup>50</sup>

**Inv.Nr. 166.504**, Slg. Hans, 27 x 40,7 cm, Abb. 41

2-lagig: orange, schwarz; RA, IA, A

Vereinte Hände, Kreuz mit der Inschrift „AMAMOS“. Kreuz und Hände mit Vor- und Kettenstichen reich bestickt. Sehr gute Schnitt- und Näharbeit. Füllelemente (Balken) sehr eng beieinander und gleichmäßig gearbeitet. Bei dieser Mola handelt es sich vermutlich um ein Logo katholischer oder baptistischer Konfession. Die Zahl der baptistischen Missionare stieg vor allem in den 1950er Jahren stark an. Mit ihrer Ankunft ging die Zunahme von Gebäuden aus Zement einher. Das betraf nicht nur die Kirchen, Schulen und Unterkünfte der Missionare, sondern auch sekuläre Gebäude (Keeler 1969:101).

**Inv.Nr. 177.470b**, Slg. Keckeis, 33 x 39 cm, Panama Stadt, 1992, Abb. 42 u. 43

3-lagig: schwarz, gelb, rot; RA

Referenz: Perrin 1999, S. 100

Froschtanzmola, sechs stark stilisierte Frösche, je drei in einer Reihe. Diese Mola stellt die beste Näharbeit in den Sammlungen des Museums für Völkerkunde dar. Die Künstlerin brachte es auf neun Stiche pro Zentimeter. Die Linie der Decklage ist schmal, was bei den Kuna als besonders schwierig zu nähen gilt. In vielen amerindischen Gesellschaften steht der Frosch für weibliche Sexualität und Fruchtbarkeit (Perrin 1999: 110). Ramnek (2007: 15f) stellt fest, dass eine Froschmola, Taubenmola und Regenbogenmola als wichtige Bestandteile der traditionellen Garderobe der Kunafrauen betrachtet werden.

---

<sup>50</sup> [http://www.thebenton.org/exb\\_online/molas/molas\\_site\\_contents/political.htm#](http://www.thebenton.org/exb_online/molas/molas_site_contents/political.htm#) (18.2.2009).

### 3.6.3 Sonstige Objekte mit Molatechnik

Die hier vorgestellten Objekte zeigen den Einfluss der Tourismuswirtschaft und der Sammler von Kunsthandwerk. Die Öffnung eines Marktes mit der Möglichkeit Geld zu verdienen führt zu einer Änderung der üblichen Objektform (z.B. kleine Molaflecken zur leichteren Transportierbarkeit und für die Erschwinglichkeit der Kunden), zur Anpassung an den Kundengeschmack (z.B. werden Motive wie Tukane verwendet, die bei den Touristen besonders beliebt sind) und zu einer stetigen Erweiterung der Produktpalette. Die den Kunafrauen eigene Technik wird nun nicht mehr nur für ihre Kleidung verwendet, sondern ziert Wandbehänge und Pölster aller Art.

**Inv.Nr. 143.117**, Slg. Becker-Donner, 11,5 x 16,6 cm, Abb. 44

einlagig: schwarz; RA, A

Kleiner Applikationsfleck mit Tier (Skorpion? Rochen?). Das Tier ist auf einen leicht ausfransenden Stoff appliziert. Nur im Inneren des Tieres die Molatechnik angewendet. Dieses Objekt ist eines der früheren Stücke, die von den Kunafrauen ausschließlich für Verkaufszwecke hergestellt wurden.

**Inv.Nr. 162.856**, Slg. Hans, 70,5 x 31, Abb. 45

3-lagig: rot, grün, schwarz; RA, IA, A

Molaartiges Textil in langrechteckigem Hochformat, zwei Vögel im Profil, einer nach links, der andere nach rechts schauend, auf Zweig sitzend, in der Mitte eine Blume. Bei diesem Textil handelt es sich vermutlich aufgrund der großen Abstände zwischen den Füllelementen (Balken) um eine Arbeit für Touristen. Bei Salvador (1978: 79) findet sich der Hinweis, dass diese übergroßen Molas von Firmen in Panama City und den Vereinigten Staaten in Auftrag gegeben wurden.

**Inv.Nr. 162.869**, Slg. Hans, 6,1 x 6,2 cm, Abb. 46

einlagig: blau; A

Runder Applikationsfleck mit Schmetterling. Dieses Stück ist zwar schön gearbeitet, aber es handelt sich dabei nicht mehr um eine Mola, sondern um eine reine Applikationsarbeit mit Stickerei zur Verzierung. Diese Molitas sind als Souvenirs bei Touristen besonders beliebt.

**Inv.Nr. 162.873**, Slg. Hans, 15,2 x 12,5 cm, Abb. 47

3-lagig: schwarz, orange, grün: RA, A

Kleines, ausgestopftes Molakissen in Form eines Christbaums auf dem eine Glocke und Zweige appliziert sind. Verzierung mit Kettenstich für Details. Dieses Kissen stellt ein gutes Beispiel für die Erweiterung des Angebots und die Abstimmung auf die Wünsche und die Nachfrage der Touristen dar.

### ***3.7 Möglichkeiten im Rahmen einer Ausstellung***

Die Möglichkeiten im Rahmen einer Ausstellung der Molas des Museums für Völkerkunde Wien sind vielfältig. Der Fokus könnte, wie in dieser Arbeit vorgestellt, auf der Entwicklung der Molakunst unter Einbeziehung der Veränderungen der Gesellschaft der Kuna durch fremde Einflüsse und deren Auswirkungen auf die Molas liegen. Textilien aus dem aktuellen Zeitraum könnten dabei durch eine Zusammenarbeit mit Molasammlern und -händlern ergänzt werden. Eine andere Möglichkeit die Sammlungen zu präsentieren, ist die Einteilung in die verschiedenen Funktionen der Mola (s. Punkt 2.8). Dem Ausstellungsbesucher kann damit ein Objekt, das sich in unterschiedlichen Kontexten befindet, näher gebracht werden. Eine weitere Möglichkeit wäre, die Molasammlungen mit der Sammlung von Malkin zu kombinieren und so den Schwerpunkt auch auf die materielle Kultur der Kuna zu setzen. Dabei kann die Übertragung von Gegenständen auf die Mola miteinbezogen werden. Die Inv.Nr. 153.000 aus der Sammlung Malkin (Post 41/1972) stellt einen Topf dar, der zum Räuchern von Kakaobohnen für Heilzwecke verwendet wird. Genau diese Töpfe finden sich auf dem Molabild mit der Inv.Nr. 143.090 wieder. Die Textilkunst der Kunafrauen kann man schließlich auch so präsentieren, wie es in Kunstmuseen üblich ist.

## 4 Zusammenfassung und Ausblick

Zusammenfassend sollen hier die zentralen Punkte dieser Arbeit dargestellt und ein Ausblick auf weitere Forschungen gegeben werden.

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit bildete die Darstellung der Entwicklung der Molakunst der Kuna und die Aufarbeitung der Wiener Molasammlungen im Hinblick auf die Fragen, ob sich dieser Wandel in der Sammlung widerspiegelt, ob diese als repräsentativ gelten kann und welche Lücken sie aufweist. Mit dem Titel „Ge/Schichten im Wandel der Zeit“ habe ich verschiedene Ebenen angesprochen, die ein Objekt in sich vereint. Die Stoffschichten der Molas veränderten sich im Laufe der Zeit in den verschiedensten Aspekten. 5-lagige Textilien kamen häufiger vor als dies heute der Fall ist, wo überwiegend 3-lagige, daneben auch Molas mit zwei und vier Stoffschichten hergestellt werden. Auch in der Auswahl der Stoffe kann man eine Veränderung feststellen. Waren die Kunas damals von einem begrenzten Angebot an Stoffen abhängig, sodass sie auch bedruckte und buntgewebte Materialien verwenden mussten, werden heute einfarbige Stoffe bevorzugt bzw. wenn der Stoff bedruckt ist, so wird das Muster in das Design integriert. Neben Baumwollstoffen werden heute auch synthetische Materialien vor allem für die Basislage verwendet. In technischer Hinsicht konnten die Kunafrauen die Qualität der Molas deutlich steigern. Engere und kleiner Stiche, schärfere Kanten und gleichmäßigere Umrisslinien waren die Folge. Auch auf die Wahl der Fadenfarbe wurde genaueres Augenmerk gelegt. Der Einsatz von Ketten-, Vor- und Schlingstich (und seltener anderer Sticharten) nahm im Laufe der Zeit erheblich zu. Zu Beginn nur als Raumteiler eingesetzt, wo ein Ausschneiden des Stoffes nicht mehr möglich war, wurden die Stickstiche zunehmend auch für großflächige Verzierungen verwendet. Inhaltlich hat sich eine Erweiterung der Motive ergeben. Die anfängliche Molakunst zeigte überwiegend abstrakte, stilisierte Muster. Im Laufe der Zeit kamen figürliche Darstellungen hinzu, die nicht nur Flora, Fauna, Tätigkeiten der Kuna usw. beinhalteten, sondern auch Objekte aus der westlichen Welt integrierten, die die Näherinnen in ihr eigenes ästhetisches Verständnis umsetzten.

Die Ästhetik der Kuna strukturiert das Aussehen der Mola. Es gibt jedoch verschiedene Einflussfaktoren, die zu einer Veränderung dieser Textilkunst herbeigeführt haben. Dazu zählen der Handel und die Lohnarbeit, Missionierung und Bildung, der Tourismus, sowie Wissenschaftler und Textilinteressierte. Diese Faktoren wirkten sich auf das verwendete Material, die Technik und die Motivwahl aus.

Mit der Mola sind eine ganze Reihe an Funktionen und Bedeutungen verbunden, die sich im Laufe der Zeit auch ändern können. Als Kurator hat man die Aufgabe, nicht nur Material, Größe, Technik usw. der Objekte festzuhalten, sondern eben auch deren Funktionen und Bedeutungen zu erschließen und so den ursprünglichen Kontext in den musealen Kontext zu bringen. Das Museum für Völkerkunde besitzt vier Molasammlungen mit insgesamt 131 Molaplatten von drei verschiedenen Frauen. Die älteste Sammlung stammt von der ehemaligen Direktorin des Museums für Völkerkunde Wien Etta Becker-Donner aus dem Jahr 1962 und kam auf einer mehrmonatigen Forschungsreise durch die Länder Mittelamerikas zustande. Ihre Absicht war es, die Lücke im Bestand des Museums zu Panama zu schließen. Der hohe Anteil an gesammelten Textilien auf dieser Reise (vor allem zahlreiche Stücke aus Guatemala) geht auf ein persönliches Interesse der Wissenschaftlerin zurück. Die nächsten beiden Sammlungen von Elisabeth Hans gingen 1981 und 1984 in die Bestände des Museums über. Sie handelte jahrelang mit Molas und anderen kunsthandwerklichen Artikeln und hatte engen Kontakt zu den Kuna. Durch ihre Erfahrung und den Aufenthalt vor Ort sind ihre Angaben zum Inhalt der Molas sicherlich zuverlässiger als bei Becker-Donner, die die Sammlung vermutlich in Panama Stadt ankaufte. Für das Museum entschied sich der damalige Kurator für Nord- und Mittelamerika Christian Feest eine Bandbreite an Molas zu erwerben, die auch die Entwicklung dieser Textilkunst in der Zeit des Aufenthalts von Elisabeth Hans in Panama widerspiegeln sollte. Die jüngste Sammlung aus dem Jahr 1998 stammt von Flora Keckeis, die mehrere kürzere Aufenthalte in Kuna Yala und Panama Stadt zubrachte. Sie beschäftigt sich mit Textilien und sammelte vor allem nach dem Gesichtspunkt der Möglichkeit der Weiterverarbeitung der Molas zu Wandbehängen, Pölster usw. Das heißt bei ihr standen Faktoren wie Farbzusammensetzung, Größe oder Anzahl der Lagen im Vordergrund.

Daten über Erwerbungsstände und Bibliografien der Sammler sind ein wichtiger Bestandteil der Dokumentation in Museen. Sie können Aufschluss darüber geben, ob eine Sammlung überhaupt als repräsentativ gelten kann oder nicht. Letztendlich sind es die Sammler und Kuratoren, die die Selektion vornehmen und damit das Aussehen der Sammlungen eines Museums bestimmen. So können z.B. persönliche Interessen zu einer einseitigen Darstellung einer kulturellen Ausdrucksform führen. Darüber hinaus ist die Größe des Samples maßgeblich, um qualifizierte Aussagen über die Repräsentativität einer Sammlung machen zu können. Dem Ziel eines Museums repräsentative Sammlungen anzulegen, steht oft der Mangel an zeitlichen, räumlichen, finanziellen und personellen Ressourcen im Weg.

Die Sammlungen des Museums für Völkerkunde Wien spiegeln die Entwicklung der Mola der Kuna von Panama gut wider. Vor allem in technischer Hinsicht kann man eine deutliche Steigerung ablesen. Bezüglich der Farbwahl der durchgehenden Stoffschichten und auch der Motivwahl können die Sammlungen Becker-Donner und Hans als repräsentativ gelten. Die Sammlung von Flora Keckeis ist zu klein, die Vielfalt an Molamotiven konnte daher in dieser Kollektion nicht gezeigt werden. Die Stärken der Wiener Sammlung sind sicher der Sammelzeitpunkt von Becker-Donner, da dieser in vergleichenden europäischen und internationalen Museen unterrepräsentiert ist, und die Einbeziehung der Tourismuskunst, weil die Molaherstellung als Einkommensquelle einen zentralen Stellenwert in der Gesellschaft der Kuna einnimmt und ihre Lebenswelt entscheidend prägt. Lücken in der Sammlung findet man vereinzelt auf inhaltlicher Ebene, bei Darstellungen aus dem täglichen Leben oder im rituellen Bereich. Die Sammlungen erweitern könnte man in qualitativer und zeitlicher Hinsicht, eine Erweiterung der Sammlung Keckeis, um auch für diesen Zeitraum eine repräsentative Auswahl an Molas zu besitzen und die kontinuierliche Abfolge und Entwicklung darzustellen. Die Sammlungen des Museums zeigen fast durchwegs Molas durchschnittlicher bis guter handwerklicher Qualität. Hier könnte man mehr Textilien schlechterer Qualität erwerben, um auch die Bandbreite in dieser Hinsicht zu vervollständigen.

Eine Feldforschung bei den Kuna könnte aufzeigen, wie der Stellenwert der Mola in der heutigen Gesellschaft der Kuna aussieht. Hier wäre auch eine Untersu-

chung bezüglich der Unterschiede des Umgangs mit dem Kleidungsstück und dessen Bedeutungen zwischen Kuna, die in der Stadt bzw. in den verschiedenen Comarcas leben, relevant. Mit der Mola als identitätsstiftendes Element, das bei den Kuna in engem Zusammenhang mit den Ereignissen der Revolución Dule 1925 steht und damit auch zu einem Symbol ihrer Unabhängigkeit wurde, könnte man sich ebenfalls näher befassen. Darüber hinaus können vergleichende Forschungen mit den Molasammlungen anderer Museen zu einer besseren Einschätzung der Qualität der Wiener Sammlung führen. Weiters kann man sich mit einzelnen technischen und inhaltlichen Aspekten der Textilkunst der Kuna näher befassen.

# Quellenverzeichnis

## Bibliografie

### **Bartolome, Miguel und Alicia Barabas**

1998 „Recursos culturales y autonomía étnica. La demografía participativa de los kuna de Panamá.“ *Alteridades* 8(16):159-174.

### **Bartra, Eli (Hg.)**

2003 *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. Durham [u.a.]: Duke University Press.

### **Becker-Donner, Etta**

1964 *Zentralamerika Mexiko – Völker und Kulturen*. Sonderausstellung 1964. Wien: Museum für Völkerkunde.

### **Becker-Donner, Etta u.a.**

[1972] *Volkskunst aus Lateinamerika*. Ausstellung. Wien: Museum für Völkerkunde.

### **Bennett, Charles F., Jr.**

1962 „The Bayano Cuna Indians, Panama: An Ecological Study of Livelihood and Diet.“ *Annals of the Association of American Geographers* 52(1):32-50.

### **Bennett, Judy**

1999 „The dream and the reality: tourism in Kuna Yala.“ *Cultural Survival quarterly* 23(2):33-35.

### **Bourgois, Philippe**

1988 „Conjugated Oppression: Class and Ethnicity among Guaymí and Kuna Banana Workers.“ *American Ethnologist* 15(2):328-348.

### **Brown, Judith K.**

1970 „Sex division of labor among the San Blas Cuna.“ *Anthropological Quarterly* 43(2):57-63.

### **Brown, Lady Richmond**

1924 *Unknown Tribes. Uncharted Seas*. London: Duckworth.

### **Caraway, Caren**

1981 *The Mola Design Book*. Owings Mills, MD: Stemmer House.

### **Carles, Rubén Darío**

1946 *El Archipiélago de San Blas. Tierra de los Cunas*. Panamá: La Nación.

### **Carter, George F. und James Case**

1991 „On Cuna Writing.“ *Epigraphic Society Occasional Publications* 20:232-234.

**Castillo, Glodomiro und Angel Ortega**

1984 *Arte indígena, su significado simbólico en los diseños tradicionales de Kuna Yala (San Blas)*. Diplomarbeit. Panama.

**Chapin, Mac**

1989 (Hg.) *Pab Igala: historias de la tradición Kuna*. Quito: Abya-Yala.

1990 „The silent jungle: ecotourism among the Kuna Indians of Panama.“ *Cultural survival Quarterly* 14:42-45.

**Chardkoff, Richard B.**

1970 „The Cuna Revolt.“ *Américas* 22(7):14-21.

**Clark, Sylvia T.**

1998 „Storytelling Molas.“ *Arts and Activities* 122(5):38-49.

**Crabtree, Caroline und Christine Shaw**

2007 *Quilting, patchwork, and appliqué: a world guide*. London: Thames & Hudson.

**Díaz, Euclides**

1996 „El proceso de globalización y las Artesanías Nacionales.“ *Revista Evolución de las Artesanías* 5:16-19.

**Drekonja-Kornat, Gerhard**

2004 „Wie die „weißen Indianer“ zum Hakenkreuz kommen.“ *Américas* 31: 5-10.

**Feest, Christian F.**

1977 „Etta Becker-Donner (1911-1975).“ *Indiana* 4:264-268.

**Feest, Christian F. und Alfred Janata**

1999 *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*. Band 1. Berlin: Reimer.

**Feest, Christian F., Peter Kann und Ingrid Thurner**

[1981] *Gedächtnisausstellung Etta Becker-Donner 1911-1975*. Wien: Museum für Völkerkunde.

**Fugger, Alexandra**

2003 *Die Kunas von Panama Stadt. Eine qualitative Studie über die Stadt als Ort des sozialen Wandels einer indigenen Bevölkerung in Panama*. Diplomarbeit. Wien.

**Gallup-Díaz, Ignacio J.**

2001 „Haven't We Come to Kill the Spaniards?': The Tule Upheaval in Eastern Panama, 1727-1728.“ *Colonial Latin American Review* 10(2):251-271.

2005 *The door of the seas and key to the universe. Indian politics and imperial rivalry in the Darién, 1640-1750*. New York: Columbia University Press.

**Gerdes, Marta Lucia de**

1998 „Media, Politics, and Artful Speech: Kuna Radio Programs.“ *Anthropological Linguistics* 40(4):596-616.

**Graburn, Nelson (Hg.)**

1976 *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the Forth World.* Berkeley: University of California Press.

**Guerron-Montero, Carla**

2006 „Racial Democracy and Nationalism in Panama.“ *Ethnology* 45(3):209-228.

**Guionneau-Sinclair, Françoise**

1993 „Mitologia y artesanía de los Kuna de Panama.“ *Nuestra América* (Sao Paulo) 1:6-13.

**Gupta, M.P. u.a.**

1993 „Medicinal Plant Inventory of Kuna Indians.“ *Journal of Ethnopharmacology* 40(2):77-109.

**Hartmann, Günther**

1980 *Molakana – Volkskunst der Kuna, Panama.* Berlin: Museum für Völkerkunde.

1988 *Gold und Silber. Gold der Kuna, Panama, Silberschmuck der Mapuche, Chile.* Berlin: Reimer.

1993 *Lebenskreise der Kuna.* Berlin: Painen.

**Hartmann, Ursula**

1985 „Klassische Molakana im durchbrochenen Silhouettenstil bei den Kuna, Panama.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 110:99-110.

1986 „Stilrichtungen bei den Molakana der Kuna-Indianerinnen Panamas am Beispiel der Schildkrötendarstellung.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 111:259-269.

1988 „Das Ake-Motiv in den Molakana der Kuna-Indianerinnen Panamas.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 113:265-281.

1991 „Molakana – Textile Graphik der Kuna, Panama.“ *textilkunst international. Informationen für kreatives Gestalten* 19: 25-28.

**Helbig, Jörg Wolfgang**

1983 *Religion und Medizinmannwesen bei den Cuna.* Hohenschäftlarn: Klaus Renner.

**Helms, Mary W.**

1977 „Iguanas and Crocodilians in Tropical American Mythology and Iconography with Special Reference to Panama.“ *Journal of Latin American Lore* 3(1):51-132.

1981 *Cuna Molas and Coclé Art Forms: Reflections on Panamanian Design Styles and Symbols.* Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

2000 *The Curassow's crest : myths and symbols in the ceramics of ancient Panama.* Gainesville [u.a.]: University Press of Florida.

**Herlihy, Peter**

- 2003 „Participatory Research Mapping of Indigenous Lands in Darien, Panama.“ *Human Organization* 62(4):315-331.

**Herrera, Francisco**

- 1972 „Aspectos del desarrollo económico y social de los indios cunas de San Blas, Panamá.“ *América Indígena* 32(1):113-138.
- 1984 „Los cunas ante la independencia de 1903.“ *Revista Lotería* 344-345:101-109.

**Herrera Porras, Tomás**

- 1978 *Cuna cosmology: legends from Panamá*. Washington: Three Continents Press.

**Herrmann, Adolf Rich**

- 1964 „Der Irresein-Komplex bei den Inselkuna: Studienreise San Blas Panama 1963.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 89:277-281.
- 1969 „Kuna-Indianer und ihr Kulturerbe im Sog der Gegenwart: zweite Studienreise in die Comarca de San Blas, Panama 1966/67.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 94:131-135.
- 1975 „Das Onmaket Nega, die zentrale Institution der Kunakultur in der Comarca de San Blas/Panama.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 100:264-271.
- 1977 „Kuna Proclamation 1925 in San-Blas, Panama Region.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 102:297-307.
- 1980 „Kleine Grammatik des Karibe-Kuna.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 105:157-182.

**Hirschfeld, Lawrence A.**

- 1976 „A Structural Analysis of the Cuna Arts.“ In P. Young und J. Howe (Hgg.), *Ritual and Symbol in Native Central America*, University of Oregon Anthropological Papers 9. Eugene: Department of Anthropology, 43-56.
- 1977 „Cuna Aesthetics: A Quantitative Analysis.“ *Ethnology* 16(2):147-166.

**Horton, Lynn**

- 2006 „Contesting State Multiculturalisms: Indigenous Land Struggles In Eastern Panama.“ *Journal of Latin American Studies* 38(4):829-858.

**Howe, James**

- 1978 „How the Cuna keep their chiefs in line.“ *Man* 13(4):537-553.
- 1979 „The effects of writing at the Cuna political system.“ *Ethnology* 18:1-16.
- 1981 „Star Girls and Star Man: A Comparative Analysis of Paired Kuna Myths.“ *Journal of Latin American lore* 17(1):225-266.
- 1986a *The Kuna gathering: contemporary village politics in Panama*. Austin: University of Texas Press.
- 1986b „Native rebellion and US intervention in central America.“ *Cultural Survival Newsletter* 10: 59-65.
- 1998 *A people who would not kneel. Panama, the United States and the San Blas Kuna*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- 1995 „La lucha por la tierra en la costa de San Blas, Panamá, 1900-1930.“ *Mesoamérica* 16(29):57-76.

**Kam Ríos, Jorge E.**

1999 „La revolución Tule de 1925: la república de los hombres.“ *Revista Cultural Lotería* 424:37-44.

**Kapp, Kit S.**

1972 *Mola art from the San Blas islands*. North Bend, Ohio : K. S. Kapp Publications.

**Keeler, Clyde E.**

1956 *Land of the Moon-Children*. Atlanta: Foote & Davies.

1960 *Secrets of the Kuna earthmother: a comparative study of ancient religions*. New York: Exposition Press.

1969 *Cuna Indian art. The culture and craft of Panama's San Blas islanders*. New York: Exposition Press.

**Laderman, Carol**

1987 „The Ambiguity of Symbols in the Structure of Healing.“ *Social Science and Medicine* 24(4):293-301.

**Langebaek, Carl Henrik**

1991 „Cuna Long Distance Journeys: The Result of Colonial Interaction.“ *Ethnology* 30(4):371-380.

**Marsh, Richard Oglesby**

1934 *White Indians of Darien*. New York: Putnam.

**Martínez, Atilio**

2004 *El espíritu de nuestra lucha: nombres y hechos que hicieron la historia kuna, 1571-1904: desde la llegada de los españoles hasta la independencia de Colombia*. Panamá: Editorial Portobelo.

**Mathews, Kate**

1999 *Molas: Muster, Techniken, Projekte für farbenfrohes Appliqué*. Bern [u.a.]: Haupt.

**Maurer, Ingeborg**

1977 *Die San Blas Cuna: ein Indianerstamm in Panama: 31.8. bis 30.12.1977, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln*. Köln: Museen der Stadt Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum.

**McKim, Fred**

1947 *San Blas: An account of the Cuna Indians of Panama; The forbidden land: Reconnaissance of upper Bayano River, R.P., in 1936*. Etnologiska Studier 15. Göteborg: Göteborgs Museum.

**Moore, Alexander**

1981 „Basilicas and king posts: a proxemic and symbolic event analysis of competing public architecture among the San Blas Cuna.“ *American Ethnologist* 8(2):259-277.

1984 „From Council to Legislature: Democracy, Parliamentarianism, and the San Blas Cuna.“ *American Anthropologist* 86(1):28-42.

**Moreno, Peter S.**

2005 „Ecotourism Along the Meso-American Caribbean Reef: The Impacts of Foreign Investment.“ *Human Ecology* 33(2):217-244.

**Mueller, Jeannette R.**

1973 *Molas: art of the Cuna Indians*. [Washington] Circulated by the international Exhibitions Foundation.

**Nicholson, Julia**

2006 „Treasured Textiles - Cloth and clothing around the world.“ *Journal for Weavers, Spinners and Dyers* 219:20-23.

**Nordenskiöld, Erland**

1938 *An historical and ethnological survey of the Cuna Indians*. Comparative Ethnological Studies 10. Göteborg: Göteborgs Museum.

**Parker, Ann und Avon Neal**

1977 *Molas. Folk art of the Kuna Indians*. New York: Crown publishers.

**Patera, Charlotte**

1984 *Mola making*. Piscataway, N.J.: New Century Publishers.

**Perrin, Michel**

1999 *Magnificent molas: the art of the Kuna Indians*. Paris: Flammarion.

**Presilla, Maricel E.**

1996 *Mola: Cuna life stories and art*. New York: Henry Holt.

**Prestan, Arnulfo**

1975 *El uso de la chicha y la sociedad kuna*. México: Instituto Indigenista Interamericano.

**Puls, Herta**

1988 *Textiles of the Kuna Indians of Panama*. Aylesbury: Shire Publications.

**Ramnek, Maria Magdalena**

2007 *Morrauagdubguimagaled: Die Mola mit dem Faden, der von den Weißen kommt – Molakunst der Kuna*. Informationsbroschüre. Wien: GfbV.

**Reverte C., José Manuel**

1966 *El Matrimonio Entre los Indios Cuna de Panamá*. Panama: o.V.

**Salvador, Mari Lyn**

1976 „The Clothing Arts of the Cuna of San Blas, Panama.“ In Nelson Graburn, Nelson (Hg.), *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the Forth World*. Berkeley: University of California Press, 165-182.

1978 *Yer dailege! Kuna women's art*. Albuquerque: Maxwell Museum of Anthropology, University of New Mexico.

1994 „'The Kuna way': museums, exhibitions, and the politics of representation of Kuna art.“ *Museum anthropology* 18(3):48-52.

- 1997 (Hg.) *The Art of art of being Kuna. Layers of meaning among the Kuna of Panama*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- 2003 „Kuna Women’s Arts: Molas, Meaning, and Markets. In Eli Bartra (Hg.), *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. Durham [u.a.]: Duke University Press, 47-72.

**Schmidt, Claudia**

- 2002 „*Patria de mis amores*“. *Nationalstaat und Identität in Panama*. Diplomarbeit. Wien.

**Schneider, Christa**

- 1991 „Mola-Applikationen im Unterricht.“ *textilkunst international. Informationen für kreatives Gestalten* 19:28-29.

**Severi, Carlo**

- 2002 „Here and there: supernatural landscapes in kuna shamanistic tradition.“ In Jan Assmann und Rolf Trauzettel (Hgg.), *Tod, Jenseits und Identität : Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*. Freiburg [u.a.]: Alber, 587-612.

**Shaffer, Frederick W.**

- 1982 *Mola design coloring book: 45 authentic Indian designs from Panama*. New York: Dover.

**Sherzer, Dina und Joel Sherzer**

- 1976 „Mormaknamaloe: The Cuna Mola.“ In Philip Young und James Howe (Hgg.), *Ritual and Symbol in native Central America*. University of Oregon Anthropological Papers 9, Eugene: University of Oregon, Dept. Of Anthropology, 21-42.
- 1987 „La mola como sistema de significación.“ *Revista Panameña de Antropología* 3:58-77.
- 2006 „Towards a semiotic analysis of Cuna molas.“ *Point of Contact* 8(1/2):51-59.

**Sherzer, Joel**

- 1990 *Verbal art in San Blas. Kuna culture through its discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1994 „The Kuna and Columbus: encounters and confrontations of discourse.“ *American anthropologist* 96(4):902-924.
- 1997 „Turtle and jaguar: a Kuna animal story in cultural context.“ *Latin American Indian literatures journal* 13(2):1-16.
- 2001 *Kuna ways of speaking – an ethnographic perspective*. Tucson: Hats Off Books.
- 2004 (Hg.) *Stories, myths, chants, and songs of the Kuna Indians*. Austin: Univ. of Texas Press.

**Snow, Steven G.**

- 2001 „The Kuna General Congress and the Statute on Tourism.“ *Cultural survival quarterly* 24(4):17-20.

**Snow, Steven G. und Cheryl L. Wheeler**

2000 „Pathways in the Periphery: Tourism to Indigenous Communities in Panama.“ *Social Science Quarterly* 81(3):732-749.

**Stephen, Lynn**

1991 „Culture as a Resource: Four Cases of Self-Managed Indigenous Craft Production in Latin American.“ *Economic Development and Cultural Change* 40(1):101-130.

**Stier, Frances**

1983 „Modeling Migration: Analyzing Migration Histories from a San Blas Cuna Community.“ *Human Organization* 42(1):9-22.

**Stout, D.B.**

1947 *San Blas Cuna Acculturation*. New York: Viking.

**Sturtevant, William C.**

1969 *Guide to Field Collecting of Ethnographic Specimens*. Smithsonian Information Leaflet, preliminary edition. Washington: Smithsonian Institution.

**Swain, Margaret**

1977 „Cuna Women and Ethnic Tourism: A Way to Persist and an Avenue to Change.“ In Valene Smith (Hg.), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 71-81.

**Tice, Karin E.**

1995 *Kuna crafts, gender, and the global economy*. Austin: University of Texas Press.

**Tiefenbacher, Sonja**

2006 *Kuna Nega. Eine anthropologische Studie zu Migration und Identität in Panama City*. Diplomarbeit. Wien.

**Torres de Araúz, Reina**

1958 „Aspectos culturales de los indios cuna.“ *Anuario de estudios americanos* 15:515-547.

1974 „Etnohistoria cuna.“ *Revista Lotería* 221:53-81.

**Vandecastle, R.L.**

1975 „Cuna Indians of Panama.“ *Journal of Communication* 25(1):183-190.

**Ventocilla, Jorge**

1995 *Plants and animals in the life of the Kuna*. Austin: University of Texas Press.

**Ventocilla, Jorge u.a.**

1997 „Baba's Creation: Flora and Fauna of Kuna Yala.“ In Mari Lyn Salvador (Hg.), *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning among the Kuna of Panama*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 53-73.

**Ventocilla, Jorge u.a.**

1995 „Kuna Indians and the conservation of the environment.“ *Mesoamérica* 16(29):95-124.

**Wassen, Henry**

1964 *Some words on the kuna indians and especially their "Mola"-Garments.*

**Werner, Roland**

1984 „Traditional Priest Doctors and Modern Medicine: The Public Health System of Kuna Indians in the San Blas Archipelago of Panama.“ *curare* 7(1):3-32.

**Wernhart, Karl**

2008 „Die Quellengattungen und Nachbarwissenschaften der Ethnohistorie.“ In Karl Wernhart und Werner Zips (Hg.), *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung.* Wien: Promedia, 57-72.

**Wernhart, Karl und Werner Zips (Hgg.)**

2008 *Ethnohistorie: Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung.* Wien: Promedia.

**Wickstrom, Stefanie**

2003 „The Politics of Development in Indigenous Panama.“ *Latin American Perspectives* 30(4):43-68.

**Internetquellen****Centro de Documentación de las Minorías Lingüísticas de Panamá**

<http://www.uni-lueneburg.de/fb3/suk/akpam/> (29.9.2008)

**Congreso General Kuna**

<http://www.congresogeneralkuna.org/> (9.12.2008)

**Contraloría General de la República: Dirección de Estadística y Censo**

<http://www.contraloria.gob.pa/dec/> (29.9.2008)

**Musée du Quai Branly (Objektdatenbank)**

<http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1> (29.6.2009)

**National Museum of Natural History (Objektdatenbank)**

<http://collections.nmnh.si.edu/anth/pages/nmnh/anth/Query.php>  
(30.6.2009)

**National Museum of the American Indian (Objektdatenbank)**

<http://www.nmai.si.edu/searchcollections/home.aspx> (1.7.2009)

**Pitt Rivers Museum (Objektdatenbank)**

<http://www.prm.ox.ac.uk/databases.html> (1.7.2009)

**The British Museum (Objektdatenbank)**

[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx) (1.7.2009)

**Wikipedia: Die freie Enzyklopädie**

<http://de.wikipedia.org/wiki/> (18.2.2008)

**William Benton Museum of Art: Molas: A Web Exhibition**

[http://www.thebenton.org/exb\\_online/molas/molas\\_site\\_contents/](http://www.thebenton.org/exb_online/molas/molas_site_contents/)  
(4.1.2009)

## **Sonstige Quellen**

**Museum für Völkerkunde Wien**

Inventarbücher der Jahre 1962, 1963, 1981, 1984 und 1998

Sammlerakte Becker-Donner, Hans, Keckeis

Dokumentenarchiv: Nachlass Etta Becker-Donner

Fotoarchiv: Sammlung Becker-Donner

## Abbildungsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| ABB. 1: TRADITIONELLE KLEIDUNG DER KUNAFRAUEN; FOTO: MARI LYN SALVADOR (SALVADOR 1997: 159).....                                  | 4  |
| ABB. 2 U. 3: MITTELAMERIKA UND LAGE VON KUNA YALA IN PANAMA (HTTP://IMAGES.GOOGLE.AT/; HTTP://DE.WIKIPEDIA.ORG; 18.2.2009). ..... | 6  |
| ABB. 4: DETAILKARTE VON KUNA YALA (PERRIN 1999: 12). .....  | 7  |
| ABB. 5 U. 6: INV.NR. 162.879 UND DETAIL .....   | 12 |
| ABB. 7, 8 U. 9: FRÜHE FORMEN DER KLEIDUNG DER KUNAFRAUEN (PERRIN 1999: 22; SALVADOR 1997: 157, 166).....                          | 21 |
| ABB. 10: ETTA BECKER-DONNER (FOTOARCHIV DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE WIEN).....  | 35 |
| ABB. 11: ELISABETH HANS BEI DER AUSWAHL VON MOLAS (FOTO ZUR VERFÜGUNG GESTELLT VON TANJA SKUPIN).....                             | 38 |
| ABB. 12: FLORA KECKEIS AUF DER INSEL NARGANÁ, 1990 (FOTO ZUR VERFÜGUNG GESTELLT VON FLORA KECKEIS).....                           | 40 |
| ABB. 13: ÜBERSICHT ÜBER DIE MOLASAMMLUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE WIEN.....  | 51 |
| ABB. 14: FLAMMENBAUM (FOTO: MARIA SEIDL).....   | 58 |
| ABB. 15 U. 16: INV.NR. 143.066 UND DETAIL .....   | 94 |
| ABB. 17 U. 18: INV.NR. 162.855 UND 177.474.....   | 94 |
| ABB. 19 U. 20: DETAILS INV.NR. 143.071.....   | 94 |
| ABB. 21 U. 22: INV.NR. 143.074 UND 143.085.....   | 95 |
| ABB. 23 U. 24: INV.NR. 143.093 UND DETAIL .....   | 95 |
| ABB. 25: INV.NR. 143.099.....   | 95 |
| ABB. 26 U 27: INV.NR. 143.106B UND DETAIL .....   | 95 |
| ABB. 28 U 29: INV.NR. 143.107 UND DETAIL.....   | 96 |
| ABB. 30 U. 31: INV.NR. 143.113 UND DETAIL .....   | 96 |
| ABB. 32: INV.NR. 162.815.....   | 96 |
| ABB. 33 U. 34: INV.NR. 162.824 UND DETAIL .....   | 96 |
| ABB. 35 U. 36: INV.NR. 162.834 UND DETAIL DER INV.NR. 162.838.....  | 97 |
| ABB. 37: INV.NR. 162.842.....   | 97 |
| ABB. 38 U. 39: INV.NR. 162.844 UND DETAIL .....   | 97 |
| ABB. 40 U. 41: DETAIL INV.NR. 166.495 UND INV.NR. 166.504.....  | 97 |
| ABB. 42 U. 43: VORDER- UND RÜCKSEITE INV.NR. 177.470B.....  | 98 |
| ABB. 44 U. 45: INV.NR. 143.117 UND DETAIL VON INV.NR. 162.856 .....   | 98 |
| ABB. 46 U. 47: INV.NR. 162.869 UND 162.873.....   | 98 |

# Anhang

## Abbildungen



Abb. 15 u. 16: Inv.Nr. 143.066 und Detail



Abb. 17 u. 18: Inv.Nr. 162.855 und 177.474



Abb. 19 u. 20: Details Inv.Nr. 143.071

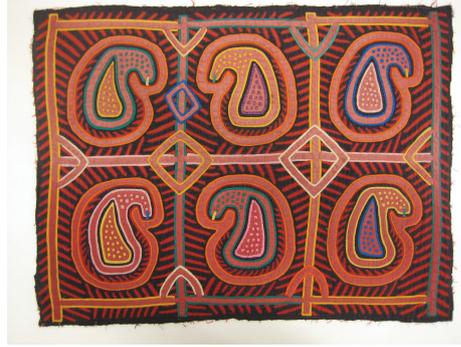


Abb. 21 u. 22: Inv.Nr. 143.074 und 143.085



Abb. 23 u. 24: Inv.Nr. 143.093 und Detail



Abb. 25: Inv.Nr. 143.099



Abb. 26 u 27: Inv.Nr. 143.106b und Detail



Abb. 28 u 29: Inv.Nr. 143.107 und Detail



Abb. 30 u. 31: Inv.Nr. 143.113 und Detail



Abb. 32: Inv.Nr. 162.815



Abb. 33 u. 34: Inv.Nr. 162.824 und Detail



Abb. 35 u. 36: Inv.Nr. 162.834 und Detail der Inv.Nr. 162.838



Abb. 37: Inv.Nr. 162.842



Abb. 38 u. 39: Inv.Nr. 162.844 und Detail



Abb. 40 u. 41: Detail Inv.Nr. 166.495 und Inv.Nr. 166.504



Abb. 42 u. 43: Vorder- und Rückseite Inv.Nr. 177.470b



Abb. 44 u. 45: Inv.Nr. 143.117 und Detail von Inv.Nr. 162.856



Abb. 46 u. 47: Inv.Nr. 162.869 und 162.873

## Abstract

Die Kuna sind eine außergewöhnliche indigene Bevölkerungsgruppe von Panama, die vor allem durch den auffälligen Kleidungsstil der Frauen hervorsticht. Die traditionelle Kleidung besteht aus Kopftuch, Bluse und Wickelrock. Die Blusen sind auf Vorder- und Rückseite mit der sogenannten Mola bestückt. Dieses Textil besteht aus mehreren Stoffschichten und wird von den Kunafrauen in Reserve-, Intarsien- und traditioneller Applikation genäht und mit Stickstichen verziert. Die Entstehung dieser ungewöhnlichen Textilkunst Ende des 19. Jahrhunderts ist wissenschaftlich nicht ganz geklärt und wird auf den Einfluss dort lebender Siedler oder dort wirkender Missionare zurückgeführt. Die Kuna übernahmen die für die Herstellung der Molas notwendigen Handelsgüter der westlichen Welt und schufen daraus eine ihren ästhetischen Prinzipien folgende eigene Textilkunst. Diese unterlag im Laufe der Jahrzehnte einem Wandel, der auf unterschiedliche Einflussfaktoren zurückgeht. Die Entwicklung der Textilkunst der Kuna bildet den ersten Teil dieser Diplomarbeit.

Der zweite Teil der Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Molasammlung des Museums für Völkerkunde Wien, in dessen Bestände sich 131 Molas befinden. Die Sammlerinnen sind drei Frauen mit jeweils unterschiedlichem beruflichem Hintergrund und Sammelmotivationen. Die Sammlungen aus den Jahren 1962 (Sammlung Etta Becker-Donner), 1981, 1984 (Sammlungen Elisabeth Hans) und 1998 (Sammlung Flora Keckeis) gewähren eine kontinuierliche zeitliche Abfolge, anhand derer man die Entwicklung der Mola an den Beständen des Museums für Völkerkunde Wien gut nachvollziehen kann. Eine kleine Auswahl an Textilien wird vorgestellt und Aussagen über die Repräsentativität der Sammlungen getätigt. Durch die Bearbeitung der Sammlungen konnten Stärken und Schwächen festgestellt und Erweiterungsvorschläge für zukünftige Ankäufe gemacht werden.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten:

Vorname: Maria  
Familiename: Seidl  
Geburtsdatum und -ort: 29.11.1982, Mistelbach, NÖ  
E-Mail: [maria.seidl82@gmx.at](mailto:maria.seidl82@gmx.at)

## Ausbildung:

seit 10/2003 Studium der Romanistik an der Universität Wien  
2004 - 2009 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien  
1996 - 2001 Handelsakademie in Laa/Thaya  
1992 - 1996 Hauptschule in Laa/Thaya

## Berufserfahrung und Auslandsaufenthalte:

seit Oktober 2007 Kulturvermittlerin im Österreichischen Museum für Volkskunde  
Juli 2009 Pädagogisches Praktikum bei der Kinderuni Wien  
März 2009 – Mai 2009 Feldforschungsaufenthalt mit Unterstützung des KWA-Stipendiums für die Diplomarbeit in Romanistik Spanisch zu Sprachen und Sprachenpolitik Panamas  
Februar 2008 – Juni 2008 Praktikum in der Bibliothek des Museums für Völkerkunde Wien  
Oktober 2007 – Mai 2008 Volontariat am Institut für China und Südostasienforschung  
Juli - August 2007 Volontariat in der Bibliothek des Österreichischen Museums für Volkskunde  
Dezember 2006 3-wöchiges Feldpraktikum in San José, Petén, Guatemala bei den Itzá Maya  
Mai - Juli 2003 Besuch eines Sprachkurses in Costa Rica, Freiwilligenarbeit im Nationalpark Carara  
Jänner 2002 - April 2003 Chefsekretärin von Herrn Dr. Hausmaninger in der Rechtsanwaltskanzlei Hausmaninger & Herbst  
September - Oktober 2001 Au-Pair in Brüssel und Französischsprachkurs an der ULB