

Boti Ein Maskenschnitzer der Guro Elfenbeinküste

Notizen zu Persönlichkeit,
Werkverfahren und Stil
eines traditionellen Bildhauers
in Westafrika

Eberhard und Barbara Fischer
Hans und Ulrike Himmelheber



Museum Rietberg Zürich

Vorwort	5
Vorbemerkungen 1: Zur Kultur und Rollendifferenzierung der Guro	7
Vorbemerkungen 2: Zum Wandel der traditionellen Kunst der Guro im 20. Jahrhundert	9
1. Der Bildhauer Sabu bi Boti	14
2. Einige Werke von Boti	23
Frühe <i>Seri</i> -Masken	24
<i>Sauli</i> -Masken in Nuanufla	27
<i>Sauli</i> -Maske in Tibeita	28
<i>Gu</i> -Maske in Tibeita	29
<i>Zamble</i> -Maske in Tibeita	30
Verschiedene <i>Sauli</i> - und <i>Flali</i> -Masken in Tibeita	38
<i>Gyela</i> -Maske in Tibeita	39
<i>Sauli</i> -Maske in Tibeita	39
Späte <i>Zamble</i> -Maske	40
Löffelchen	44
Webrollenhalter	44
3. Der individuelle Stil des Bildhauers Boti	45
4. Das Werkverfahren: Herstellung einer <i>Sauli</i>-Maske	52
1. Tag: Beginn der Arbeit und Ausblocken	52
Zusammenfassung des ersten Arbeitstages	
2. Tag: Ausschneiden der Hauptform	70
Zusammenfassung des zweiten Arbeitstages	
3. Tag: Fertigstellen des Maskengesichts	80
Zusammenfassung des dritten Arbeitstages	
4. Tag: Detailgestaltung	84
Zusammenfassung des vierten Arbeitstages	
5. Tag: Schmirgeln und Glätten	88
Zusammenfassung des fünften Arbeitstages	
6. Tag: Bemalen der Maske	90
Zusammenfassung des letzten Arbeitstages	
Abschliessendes Geschehen	93
5. Zusatzinformation: Schwarzbeizung von Löffeln	94
6. Zusammenfassung	96
Bibliographie	96

Umschlag: Fred Bauer, Küsnacht
 Buchgestaltung: Eberhard Fischer
 und Isabelle Wettstein
 Fotoarbeiten: Brigitte Kammerer
 und Rainer Wolfsberger
 Fotolithos: Franz Horisberger AG, Niederglatt
 Druck: gdz, Genossenschaftsdruckerei, Zürich

Publikationsstiftung für das Museum Rietberg
 © Eberhard Fischer, 1993
 Printed in Switzerland
 ISBN Nr. 3-907070-45-3

Vertrieb/Distribution
 Museum Rietberg Zürich
 Gablerstrasse 15
 CH-8002 Zürich (Switzerland)

Fotonachweis:

Hans und Ulrike Himmelheber:
 Abb. 6, 10, 12, 14–17, 58, 59, 171–179.

Eberhard und Barbara Fischer:
 Abb. 1, 5, 7–9, 11, 18–27, 33–36, 38, 39, 60, 62–170.

Lorenz Homberger:
 Abb. 3, 4, 31, 32, 61.

Isabelle Wettstein und Brigitte Kammerer:
 Abb. 2, 29, 30, 40–55, 57.

nach Musée d'Ethnographie Genf:
 Abb. 56.

nach Maurice Ascani, Edicart, Abidjan:
 Abb. 37.

nach M. Huet (1954) Les hommes de la danse, Lausanne:
 Abb. 28.

nach B. Holas (1967) Arts traditionels de la Côte d'Ivoire,
 Abidjan:
 Abb. 13.



Abb. 1 Der Bildhauer Sabu bi Boti in Tibeita, 1975.

Vorwort

Der vorliegende ethnographische Bericht, im grossen und ganzen abgeschlossen 1985, wenngleich erst 1993 gedruckt, schildert einen traditionellen Bildhauer im Hinterland der Elfenbeinküste, Sabu bi Boti, den bedeutendsten lebenden Maskenschnitzer der Guro. Wir haben hier das uns zugängliche Material über sein Œuvre zusammengestellt, beschreiben seinen individuellen Stil, schildern seine Persönlichkeit soweit dies nach unseren Eindrücken und den Aussagen des zurückhaltenden Mannes möglich ist und berichten ausführlich über sein Werkverfahren, das wir 1975 in seinem Heimatdorf Tibeita dokumentieren konnten. Boti hat damals eine Maske mit schönem weiblichem Gesicht geschnitzt, das von einem vollplastischen figürlichen Aufsatz bekrönt ist. Wir glauben, dass gerade durch das Aufzeigen der technischen Sicherheit und der lebendigen Schaffensweise sowohl die handwerkliche Leistung als auch die künstlerischen Intentionen dieses afrikanischen Bildhauers deutlich gemacht werden können. Wie viel mehr sieht man in einem Kunstwerk, wenn man sein Werden verfolgen durfte!

Auf den Namen des Schnitzers Sabu bi Boti, Joseph, ist H.H. zum ersten Mal 1968 gestossen, als er sich mit den Tänzern des *sauli*-Maskensembles vom Dorf Nuanufla über den Bildhauer unterhalten hat, der diesen Satz von ausdrucksvollen und innovativen Gesichtsmasken dort geschnitzt hatte (s. Himmelheber, 1972:65). Am 25. Januar 1975 haben wir dann im Dorf Tibeita, nordöstlich von Buaffle, erfahren, dass dieser «im ganzen Land berühmte» Bildhauer heute wieder hier in seines Vaters Dorf lebt. Boti ist an diesem Tag auch als Trommler einer *zamble*-Maskengestalt aufgetreten. Wir wurden ihm damals vom Dorfchef vorgestellt, und Boti hat uns dann spontan in sein Haus eingeladen, wo uns noch eine Gruppe von acht verschiedenen, gerade von ihm fertiggestellten Masken ge-

zeigt wurde, die er für eine Maskentanzgruppe gemacht hatte und noch aufbewahrte.

1975 (aber auch noch zehn Jahre später) arbeitet Sabu bi Boti ausschliesslich für den lokalen Markt, d. h. für die umliegenden Guro-Dörfer und nicht für den internationalen Kunsthandel. Er besitzt ein grosses Renommee als Maskenschnitzer, ist aber nicht bereit, aus finanziellen Gründen anderer Meister Werke (nach Fotos) zu kopieren. Vermutlich sind seine Einzelwerke auch für die Antiquare von Zuenula und Buaffle zu teuer und zu einheitlich in seinem persönlichen Stil geschnitzt, um als Antiken aufgearbeitet und verkauft werden zu können. Trotzdem hat Boti recht viele Aufträge – auch aus Dörfern, in denen es lokal ansässige Bildhauer gibt. Boti gilt als einfallreich; er ist weder ein Kopist traditioneller vorgeprägter Formen, der von der modernen Zeit unberührt geblieben ist, noch ein Maskenschnitzer, der sich von regional überkommenen Stilprinzipien gelöst hätte. Im Gegenteil: Boti ist in der bildnerischen Tradition seiner Gegend voll verwurzelt, technisch aber so brillant, dass ihm im Rahmen des «Guro-Stils» Neuerungen möglich sind. Überrascht von seinen künstlerischen Qualitäten nahmen wir uns schon 1975 vor, ihn bei der Arbeit zu beobachten und ihn über sein Leben und Wirken ausführlich zu befragen.

Leider verlief dann unsere Feldarbeit in Tibeita (vom 26. Januar bis 11. Februar 1975) nicht ganz so, wie wir es uns vorgestellt hatten: Boti, der sehr gewissenhaft schnitzt, benötigte für die Fertigstellung einer Maske sehr viel mehr Zeit, als wir angenommen hatten, so dass Eberhard und Barbara Fischer wegen ihres festliegenden Abreisedatums vorzeitig die Teilnahme am Dokumentieren abbrechen mussten. Und bei den Gesprächen war Boti – damals – ein wortkarger Partner. Hans und Ulrike Himmelheber haben dann noch das Bemalen der Maske beobachtet und von Boti eine schöne Sammlung von Löffelchen angefertigt bekommen. Erst am 28.11.1982 und am 3.12.1983 hat dann Lorenz Homberger Boti wieder

aufgesucht, nochmals fotografiert, wie eine *zamble*-Maske geschnitzt wird und Löffel angefertigt werden, und ein kurzes Interview mit Boti gemacht (hier zitiert als Homberger, 1983). Im folgenden Jahr, 1984, sind wir (E. Fischer und L. Homberger) gemeinsam in Tibeita gewesen (15./16.1.1984) und haben diesmal mehrere ausführliche und sehr ergiebige Gespräche mit Boti geführt, von denen die wichtigsten Teile schon im Buch «Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste» (1985) passim zitiert werden. In diesem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung berichten wir auch in einem Kapitel von Boti (S. 48–52). Die hier vorliegende Studie bringt zusätzliches Material, dazu viele Fotos zu seinem Œuvre und Werkverfahren und weitere Interview-Texte. Wer allerdings noch die Aussagen von Boti über Maskenwesen im allgemeinen über *goli*-Maskenensemble und weitere traditionelle Maskengruppen kennenlernen will, muss in dem zitierten Buch (1985) in den entsprechenden Kapiteln lesen. Einen kurzen Text haben wir Boti auch in der Begleitschrift zur Ausstellung (1985a) und auch auf französisch (1986) gewidmet. Das Schnitzen eines Löffels wird von Homberger (1990: 42f) beschrieben und mit mehreren in Tibeita aufgenommenen Fotos dokumentiert.

Die hier vorgelegte Studie möchten wir als Materialsammlung zu einer afrikanischen Künstler-Monographie verstanden wissen: Unsere Befragungen zur Persönlichkeit Botis, unsere Beobachtungen seines Wirkens sind nicht umfassend; von seinem Œuvre sind uns nur Ausschnitte bekannt. Nur sein Werkverfahren haben wir sehr ausführlich, ja lückenlos dokumentieren können. Aber angesichts des geringen Wissens, das man noch heute von traditionellen afrikanischen Künstlern besitzt, scheint es uns trotz allen Mängeln angezeigt, diese Notizen in bescheidener Aufmachung als eigenständige Publikation herauszugeben.

Bei der Abfassung des Manuskriptes sind alle vier Autoren beteiligt gewesen. Eine erste Textfassung stammte von H.H., die

letzte wurde von allen Mitarbeitern akzeptiert. Aufbau, Ausarbeitung und Gestaltung der Publikation stammen von E.F. Wer die einzelnen Aufnahmen in Tibeita fotografiert hat, konnte im nachhinein nicht mehr genau festgestellt werden. Wir danken Lorenz Homberger, dass wir auch einige seiner Fotos verwenden durften. Auch haben wir einige Fotos reproduziert, die auf einer Reise aufgenommen worden sind, als H.H. 1968 für das Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen eine Filmekuppe geleitet hat. Frau Isabelle Wettstein und Frau Brigitte Kammerer haben für dieses Büchlein einige Werke von Boti fotografiert und uns bei der Gestaltung der Broschüre geholfen. Frau Andrea Isler hat dankenswerterweise die Abschlussredaktion durchgeführt.

Abschliessend möchten wir M. Etienne von Buafle und M. Martial Traje bi Voli von Bangofla vielmals danken, dass sie sich als Übersetzer der Gespräche mit Boti grosse Mühe gegeben haben.

Vorbemerkungen 1: Zur Kultur und Rollendifferenzierung der Guro

Das relativ grosse Volk der Guro (etwa 200 000 Personen) bewohnt ein Gebiet an der zentralen Elfenbeinküste, das sich von der Region um Sinfra im Süden bis in die Umgebung von Mankono im Norden, von den Ufern des (heute gestauten) Bandama-Flusses im Osten bis ins Gebiet westlich von Vavua im Westen erstreckt. Hierbei beträgt die Nord-Süd-Ausdehnung dieses Territoriums mehr als 200 km und diejenige von West nach Ost nicht weniger. Die wichtigsten Verwaltungsorte sind heute Bouaflé (sprich Buafle), Daloa und Zouenoula (Zuenula), ferner Vavoua (Vavua), Gohitafla und Sinfra. Das Land ist leicht hügelig; landschaftlich reizvoll sind vor allem die Flussläufe und die selten werdenden Waldparzellen ausserhalb des kleinen Nationalparks. Der Süden war einst bewachsen von tropischem Regenwald, der Norden gehört zur Zone der Waldsavanne, hat aber heute nur noch sporadisch grössere Waldungen.

Über die Guro und ihre Kultur hat zuerst der Kolonialbeamte Louis Tauxier (1924) berichtet. Seine Monographie beruht vor allem auf Befragungen, weniger auf eigenen Beobachtungen. Die beiden wichtigen modernen ethnographischen Berichte stammen von Claude Meillassoux (1964) und von Frau Ariane Deluz (1970), die beide auch über eine grosse Zahl von Einzelaspekten der Guro-Kultur in Aufsätzen geschrieben haben. – Über das Künstlertum der Guro hat Hans Himmelheber schon 1935 eine Monographie erstellt. Weitere Angaben zur Kunst der Guro findet man in desselben Autors Buch «Negerkunst und Negerkünstler» (1960) und in einzelnen Aufsätzen (s. Bibliographie). Von Eberhard Fischer und Lorenz Homberger ist 1985 die Monographie «Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste» erschienen, welche sowohl die vorhandene Literatur referiert als auch eigene Feldforschungsergebnisse präsen-

tiert. Hierin gibt es auch ein ausführliches Literaturverzeichnis (1985:311ff.). Von Guro-Seite sind zwei Aufsätze besonders zu nennen: Kacou (1978) über das Maskenwesen und Traje bi Voli (1989) über Klanstruktur und mündliche Überlieferung.

Die Guro gehören zur Sprachgruppe der südlichen Mande (nach Welmers genauer zur Südgruppe der südöstlichen Abteilung der Mande-Sprachfamilie) und sind somit nächste «Verwandte» kleiner Ethnien wie der Wan und Mwa, der westlichen Yaure und Gagu. Die Guro bezeichnen die Dan als ihre «Vettern»; die ihnen kulturell in vielem ähnlichen Baule hingegen sind sprachlich fremder Abstammung.

Auf Grund linguistischer Überlegungen und oraler Überlieferungen nimmt man allgemein an, dass die Vorfahren der heutigen Guro erst im 16. Jahrhundert aus den Regionen des südwestlichen Mali nach Süden ausgewandert sind. Diese Proto-Südmande könnten sich dann im heutigen östlichen Guinea aufgesplittet haben, wobei die Guro-Vorfahren dann nach Osten in ihr heutiges Siedlungsgebiet vorgestossen sind. Fehlen gab es vor allem mit den damals nach Norden vordringenden Bete, denen die Guro-Vorfahren vermutlich nach Osten ausgewichen sind, und mit den expansiven Gruppen im Osten, die sich damals zu dem heutigen Volk der Baule zusammenschliessen begonnen haben, indem eine machtvolle, wenngleich vermutlich kleine Ethnie sukzessive all die Splittergruppen, Unterworfenen und Befreundeten sprachlich und kulturell dominierend assimiliert hat.

Das Volk der Guro besitzt traditionell keine zentralistische oder alle betreffende Organisation. Man empfindet sich lediglich durch die gemeinsame Sprache (mit ihren Dialektformen) mehr oder minder als zusammengehörig. Von Bedeutung – auch heute noch – sind die regionalen Zusammenschlüsse einzelner Dorfschaften, wie sie sich aus Kriegsbündnissen des 19. Jahrhunderts entwickelt haben. Doch besitzen diese meist «tribu» oder «Stämme» genannten Regionaleinheiten

keine gemeinsame Organisation, einzig und allein ein historisch erklärbares Zusammengehörigkeitsgefühl.

Die Guro sind Bauern, die im Schwendbau Reis, Maniok, Mehlbananen und im Norden auch Yams angepflanzen. Früher hatten auch Jagd, Fischfang und das Sammeln von Palmnüssen eine Bedeutung für die Ernährung. Heute wird als Handelsprodukt vor allem Kaffee angebaut.

Die Guro-Gesellschaft ist patrilinear und patrilokal. Besitz wird in der Vater-Sohn-Linie vererbt. Eine besondere Stellung haben jedoch noch die Kinder der Schwester, die Aneignungsrechte und zeremonielle Pflichten besitzen. Religion und Weltbild des Durchschnittsbauern scheinen schlicht zu sein: Die meisten Guro glauben wohl an einen männlich vorgestellten Hochgott als den Schöpfer des Universums, ferner an die Erde als eine das Dasein der Menschen bestimmende Macht, an verschiedene Hilfsgeister in der Natur und an *yu*-genannte, mit aussergewöhnlichen Kräften ausgestattete Kultgegenstände wie Trommeln, Gefässe, Maskengestalten. Man verwendet als Orakeltiere Mäuse, die in direktem Kontakt mit der Erde stehen, und deshalb über alle Vorkommnisse informiert sind.

In einem jeden Dorf siedeln meist mehrere erweiterte Patrilineen, also Familien mit jeweils väterlichen Vorfahren unterschiedlicher Herkunft. Die Ältesten dieser Patrilineen bilden einen Ältestenrat, von dem die wichtigsten Entscheidungen getroffen, Konflikte ausdiskutiert und geschlichtet werden. Dies bedeutet, dass die Guro traditionellerweise wohl kein institutionalisiertes Häuptlingstum, weder auf Territorial- noch auf Lokalebene, gekannt haben. Dennoch gab und gibt es bei ihnen ein vielfältig differenziertes Rollenverhalten, d. h. dass trotz dieser recht egalitären Tradition verschiedene Typen von Persönlichkeiten möglich waren, die sich durch besondere Verhaltensweisen, besonderes Wissen, durch angeborene oder erworbene Verdienste auszeichneten.

Eine besonders angesehene Persönlichkeit in einem jeden Guro-Dorf ist der *trezan*, Erdherr. Er ist in der Regel der älteste aller lebenden Nachkommen des Dorfgründers, also jenes Mannes, der zum ersten Mal dort, wo sich das Dorf heute noch befindet, der Erde ein Opfer dargebracht hat. Da im Verlauf der letzten fünfzig Jahre viele Guro-Dörfer (aus administrativen Gründen) zusammengelagt worden sind, wird heute oft der älteste Mann eines Dorfes zum *trezan* bestimmt – sei es durch den Ältestenrat oder durch den Spruch eines Wahrsagers. Das Amt des *trezan* ist sehr angesehen, besitzt aber keine ökonomische Bedeutung und keinen besonderen Einfluss auf das Tagesgeschehen. Der *trezan* opfert der Erde so, wie andere Personen anderen Mächten opfern, deren Hilfe sie in Anspruch nehmen wollen. Allerdings werden vor allem bei der Schlichtung von Auseinandersetzungen zwischen Leuten eines Dorfes vorzüglich Opfer an die Erde angeordnet, so dass der *trezan* zwar keine Anweisungen trifft, jedoch in hohem Mass in alle politischen Handlungen einbezogen werden muss. Auch beschenkt man allgemein den Erdherrn von Zeit zu Zeit, bzw. empfängt er bei allen traditionellen Festen einen bestimmten Teil der Festvergabung. Insbesondere mag man ihm alljährlich einen symbolischen Anteil an der neuen Ernte zukommen lassen (Deluz, 1970:32). Auf unsere Fragen definierte ein alter Mann (1984) im Dorf Bohufla das Amt des *trezan* wie folgt: «Es gibt in jedem Dorf nur einen *trezan*. Er verehrt *tre*, die Erde. Wenn jemand krank ist, bringt er für diese Person ein Huhn oder eine Ziege als Opfer dar. Wer in seiner Gegend zuerst ein Haus gebaut hat, wird *trezan*. Seine Nachkommen erben das Amt von ihm.» Traye bi Voli, unser Mitarbeiter aus Bangofla, sieht dies etwas anders. Er sagt (1984): «Der *trezan* ist das Oberhaupt einer *gono*, erweiterten Patriline. In unserem Dorf (Bangofla) gibt es deshalb (heute) fünf *trezan*. Bei Dorfversammlungen ist jeder von ihnen zuständig für seine Gruppe. Ein *trezan* kann keine Entscheidungen

treffen, er muss aber über alles informiert sein. Er ist jeweils der älteste Mann seiner Familie.» Eine weitere wichtige Persönlichkeit in einem Guro-Dorf war früher der *migone*, «der männliche Mann», sozusagen die «potente Persönlichkeit». Er war wegen seines Wohlstandes angesehen. Er besass die Fähigkeit, reich zu werden, d. h. durch geschickten Geschenkaustausch und Handel Besitztümer anzuhäufen, die er dann wieder in Geschenken, in Festen, Brautpreiszahlungen etc. anlegte. Ohne um sich selbst grossen Wohlstand zu versammeln, ohne aussergewöhnlich luxuriös oder sonst wie hervorgehoben in seiner Umgebung zu leben, sondern indem er das Erwirtschaftete geschickt an andere weitergab, die ihm zu Dank verpflichtet blieben und ihm ihre Hochachtung erwiesen, indem er also Wohlstand in «Prestige» umwandelte, konnte ein Guro zum angesehenen *migone* in seinem Dorf werden, wobei durchaus mehrere Persönlichkeiten dieses Typs im gleichen Dorf leben konnten. Aber als Grundlage für all seine Transaktionen musste ein *migone* zuerst als Bauer erfolgreich sein, konnte wohl auch händlerisch geschickt und wagemutig agieren, früher auch als Krieger oder als Grosswildjäger zu Beute kommen. Solche wohlhabende Männer konnten nicht nur ihre Heiratsbeziehungen ausbauen, sondern für ihre ganze Verwandtschaft und Klientel Frauen erwerben, konnten anderen Familien Vieh in Pflege geben, das bei Festen geschlachtet wurde, so dass deren ganze Nachkommenschaft an der Generosität des *migone* partizipierte (Meillassoux). Aber alles Vermögen wurde permanent in grossen Festen eingesetzt in Form von Nahrung, Opfern, Geschenken. Was in der Familie beim Tod einer solchen Persönlichkeit verblieben war, wurde dann bei den aufwendigen Tieropfern der Toten- und Erinnerungsfeste verbraucht. Deshalb sagt man bei den Guro: «Die Söhne von *migone* sind immer arm» (nach Deluz, 1970:33). Unser alter Informant in Bohufla meinte (1984): «*Migone* ist ein reicher Mann, ein guter

Arbeiter. Wenn sein Sohn heiraten will, bezahlt er für dessen Frau ohne Mühe sofort den Brautpreis. Um *migone* zu werden, muss man grosse Pflanzungen anlegen: Kaffee, Reis, Yams und Kakao. Wenn man die Ernte verkauft, hat man viel Geld. Dann wird man im Dorf *migone* (genannt). Man redet einen *migone* nie direkt an, sondern wendet sich immer an seine Freunde. Auch wenn man von ihm Geld will oder sich bei ihm entschuldigen muss, so macht man dies über eine dritte Person.» Ein Weber dieses Dorfes fügte der Aussage noch folgendes hinzu: «Der *migone* ist immer der reichste Mann im Dorf. Er heiratet Frauen für seine Söhne und auch für seine jüngeren Brüder und deren Söhne.» Und ein dritter Mann meinte noch konkreter: «*Migone* ist ein Mann, der seine Kinder von sich *wi wua*, abhängig macht. Er kauft allen seinen Söhnen Frauen.» Dies bedeutet: Er akkumuliert Vermögen, setzt es aber ein, indem er sich seine Umgebung durch Geschenke verpflichtet. Besonderes Ansehen besass einst noch der Kriegsherr. Für jede militärische Auseinandersetzung wurde ein *gulizan* von seinen Mitdörflern oder von einer Gruppe von befreundeten Kriegern auf Grund seiner Tapferkeit oder seines kriegerischen Könnens gewählt und erhielt den mächtigsten Kriegs-Hilfsgeist der Gegend übertragen. Waren die Zwistigkeiten beigelegt, so war auch sein Amt erloschen (s. hierzu vor allem Meillassoux, 1964:234ff.) Noch immer ist vermutlich die einflussreichste Persönlichkeit in einem Guro-Dorf der Wahrsager. Er versteht es, durch das Befragen von Mäusen bzw. durch das Werfen von Schnüren oder Kauri-Schnecken die Ursachen für Ungeschick, Versagen, Krankheit oder Streit herauszufinden. Ferner erteilt er Ratschläge, wie man alles wieder zum Guten wenden kann. Der *monedozan* oder Wahrsager arbeitet mit Hilfe von Mäusen. Diese geben ihm ihre Ratschläge kund, indem sie beim Fressen dünne Knöchelchen durcheinander werfen, deren Lage dann «wie Schrift» gelesen wer-

den kann. Er versteht es, diese Äusserungen seiner Orakeltiere zu interpretieren, um die Ursachen für Missgeschick, Versagen, Streit oder Krankheit herauszufinden und dann entsprechend Ratschläge zu erteilen, wie man wieder alles zum Guten wenden kann. Er verurteilt nicht, befiehlt auch nicht, sondern verkündet seinen Klienten stets nur die Aussage der Mäuse, die ja ihr Wissen der «Erde» abgelauscht haben, und interpretiert dann die von ihnen gefundenen Fakten. Der Wahrsager ist somit vor allem ein Ratgeber, der sich sowohl in menschlichen wie numinosen Angelegenheiten auskennt und meist ein angesehenes Mitglied der Gemeinschaft ist. Es mag noch erwähnt werden, dass die Guro oft recht weit reisen, um von fremden Wahrsagern – vor allem auch von andersstämmigen wie von den Mwa (Muna) – Auskünfte einzuholen, wobei in der Regel diese zuerst den Grund des Kommens herausfinden müssen. Es scheint uns wahrscheinlich, dass das Mäuseorakel eine alte Einrichtung der Guro ist. Es findet sich aber auch bei den benachbarten Baule. Bedeutende Männer eines Guro-Dorfes sind auch die Besitzer von *yu*-genannten Kultgegenständen – zu denen auch die Maskengestalten gehören –, dann die Hersteller heilender Mittel, die Jäger und all die Männer, die das Ansehen und den Wohlstand der Gemeinschaft mehren, so die handwerklich oder künstlerisch tätigen, wie die Schmiede, die Weber, die Bildhauer, die Trommler und professionellen Tänzer. Sie alle besitzen besondere Mittel und Techniken, haben häufig eine länger dauernde Ausbildung, meist bei einem nahen Verwandten, erhalten und durch ihr besonderes Tun einen Ruf erworben, der sie weit über die Dorfgrenzen hinaus bekannt gemacht hat, so dass sie zu gesuchten Spezialisten werden, die man beispielsweise auch mit Geschenken auffordert, in eine andere Dorfgemeinschaft zu wechseln. Dazu kommen noch, in unterschiedlich weit stärker ideosynkratisch bewerteter Form, all diejenigen Tätigkeiten, mit de-

nen sich ein Einzelner auszeichnen kann, so (früher) das erfolgreiche Jagen von Grosswild oder das Anführen von Treibjagden, (auch heute noch) das Besitzen und Verehren von mächtigen Kultobjekten, wie beispielsweise von Maskengestalten, oder das geschickte Vorstehen von Jugendvereinigungen wie Tanzgruppen oder Musikvereinigungen. Immer galt bei den Guro besonderes Können – sei es handwerklich, körperlich oder geistig – als auszeichnend, das einem in der Dorfgemeinschaft oder gar darüberhinaus in der Region Ansehen verschaffen konnte. So ist man in jedem Dorf stolz, wenn man in dieser Lokalgruppe einen besonders geschickten Weber, einen Schmied oder Bildhauer besitzt, oder auch Frauen hat, die sich als Töpferinnen oder Händlerinnen auszeichnen, so dass Leute von Fern herkommen, um deren Produkte zu kaufen oder um den Rat eines Wahrsagers anzufordern, wenn die Tanzmannschaft des Dorfes aufgeboden wird, bei einem Wettstreit beispielsweise anlässlich eines Totengedenkfestes auch in einem anderen Dorf aufzutreten. Für die Guro stellen diese aussergewöhnlich begabten Persönlichkeiten – Männer wie Frauen – den eigentlichen «Wert» eines jeweiligen Dorfes dar.

Vorbemerkung 2: Zum Wandel der traditionellen Kunst der Guro im 20. Jahrhundert

Um das Schaffen eines traditionellen Guro-Bildhauers wie Boti zu verstehen, ist es notwendig, sein Wirken in der Gesamtentwicklung der Guro-Kunsttradition im 20. Jahrhundert zu sehen. Dies nun ist besonders interessant, weil sich in dieser Kunstregion damals innovative Veränderungen bemerkbar gemacht haben, wie wir Vergleichbares nur aus sehr wenigen anderen Gegenden Afrikas kennen.

Für die Kunst der Guro der vorkolonialen Periode haben wir praktisch keine Quellen. Wenn wir einen kunsthistorischen Horizont um 1930 rekonstruieren wollen, also zur Zeit der ersten Einwirkungen fremder Ordnungsmächte in die Kultur der Guro – aus der wir die frühesten quellendunklich eindeutigen Zeugnisse in Form von Sammlungen, ethnographischen Berichten und Fotos besitzen –, so ergibt sich folgendes Bild: Die meisten Masken gehören bestimmten Typen mit festen Ikonographien an. Vermutlich gibt es bei den südlichen Guro schon die grossen Maskensembles des *dye*, deren Existenz zuerst wohl von Gorer (1950:272) durch ein Feldfoto belegt ist; aber schon Tauxier (1924:253f) berichtet, dass es bei den «Gouro du Nord» eine Geheimgesellschaft der Männer mit einem «Fetisch» namens *gye* oder *dye* gäbe, der seine Hütte ausserhalb des Dorfes habe, wo viele (aufgezählt werden sieben) tiergesichtige Masken mit Raphia-Kostümen aufbewahrt würden, welche von jungen Männern bei Begräbnissen nachts getanzt werden. Dem *dye* ist wohl schon damals eine kriegerische und gesellschaftlich «reinigende» Funktion nicht abzusprechen gewesen. Auch bei den zentralen Guro werden von Tauxier (1924:202) die grossen Masken des *gye* ausführlich erwähnt, wobei es in den Dörfern mit dieser Tradition eine Hauptmaske und deren «Söhne» gegeben haben mag. Von einer weiteren «heiligen» Maskengruppe, derjenigen von *zamble*, erfahren wir ebenfalls von Tauxier (1924:254), allerdings ohne genauere Angaben über das Aussehen der eigentlichen Gesichtsmaske. Wie weit *zamble* damals in der Gegend von Zuenula verbreitet war, belegt seine Dorfliste. Die wohl frühesten Abbildungen von *zamble*-Masken findet man bei Himmelheber (1935:Abb.7; Werk des Schnitzers Ayao, später Sammlung Sacher, Basel) bzw. in Fischer-Homberger (1985:Abb.133; Foto Himmelheber, 1933). Merkwürdigerweise berichtet Tauxier (1924) nichts von den beiden anderen Masken, die zu *zamble* gehören, der weiblichen *gu*, die wir erst

1960 bei Himmelheber (1960:206) zum ersten Mal erwähnt finden, und dem wildmännlichen *zauli*, der praktisch erst von Benois (1977:114) in seiner Erscheinungsform beschrieben und von Fischer-Homberger (1985:Abb.152ff.) fotografisch dokumentiert wird.

All diese Maskengestalten müssen als «heilig» gedacht werden, dürfen von Frauen entweder gar nicht oder nur mit Vorsicht gesehen werden, besitzen festliegende Ikonographien für die hölzernen Gesichtsmasken und das Kostüm, benutzen ihnen eigene Paraphernalia wie bestimmte Musikinstrumente (Flöten, Peitsche etc.), erhalten Opfer, erscheinen zu bestimmten Anlässen und gehören als vererbtes Gut von *yu*-Heiligtümern gewissen Familien. Häufig werden sie im «Heiligen Hain» eines Dorfes aufbewahrt. Dies ist ein besonderes Waldstück, das den Buschgeistern zu eigen ist und darum eigentlich nicht durch menschliche Nutzung entweiht werden darf.

Hinzu gehört noch der von der Nachbarethnie, den Wan, entlehnte (und heute kaum mehr sehr populäre) *goli*, ein Ensemble verschiedenartiger, hierarchisch gegliederter Maskengestalten, die in rangmässiger Folge nacheinander auftreten.

Daneben gibt es nun auch reine Unterhaltungsmasken, die von besonders guten Tänzern aufgeführt werden. Tauxier (1924:202) berichtet von den östlichen Yasua bei den nördlichen Guro von einer Vogelmaske, die man *firu-zan* nennt. Dargestellt ist der *kuokuo*-Vogel, der blaue Tukan oder auch der Riesentukan (*Corytheola cristata*), von dem die Maskengestalt auch die Federn trägt; die allerschönsten sind ihm als Schweif an den Kopf gesteckt. Der Tänzer imitiert den Wuchs und das Verhalten dieses Vogels. Er besitzt eine kleine Hütte im Wald, wo er sein Kostüm aufbewahrt. Wenn er ins Dorf kommt, darf ihn jedermann bewundern, auch Kinder und Frauen.

Dies ist die früheste Erwähnung dieses Unterhaltungsmaskentyps. Ein Exemplar ist bislang nicht bekannt geworden. Bemerkenswert ist die Feststellung, dass

der Tukan-Vogel wiedergegeben ist, der bei allen Mande-Völkern (und den Senufo) eine besondere Bedeutung als Kulturbringer besitzt und vermutlich in vielen ikonographischen Details aufzuspüren wäre. Wir kennen zwar einige Tiermasken von Guro-Bildhauern, aber eigentliche Vogelmasken sind uns bislang nicht bekannt geworden. Allerdings gibt es manch eine Maske mit einem weiblichen Gesicht und einem kleinen Vögelchen auf der Stirn (s. Fischer-Homberger, 1985:Nrn.1,81; Abb.168, Nrn.111,119,122, und die Masken mit den Hahnenköpfen, Nrn.115–118). Auch die alte Frisur mancher Guro-Frauen mit dem Amulett-Beutel und einem spitzovalen Haarbusch darüber mag demjenigen einiger Senufo-Frauen (und anderer nördlich siedelnder Völker) entsprechen und ein sitzendes Vögelchen repräsentieren. Auch ist auffallend, dass im der Männerwelt zugehörigen *dye*-Ensemble keine Vogelgestalten unter den vielen Tiertypen auftreten und dass heutige Unterhaltungsmasken wie z. B. *flali* und *sauli* grosse Federverzierungen am Hinterkopf angebracht haben.

Die Guro-Bildhauer haben früher kaum Freifiguren geschnitzt. Diese sind heute nur in Ausnahmen – meist auf Rat von Wan-Wahrsagern – in der Nordregion in den Schreinen der *zuzu*-Hilfsgeister zu finden. Hingegen gibt es kunstvoll verzierten Hausrat, so die Esslöffelchen der Alten und die aus mit Kerben verzierten Stäben und Brettern zusammengesetzten niederen Lehn-Stühlchen der Ältesten. Von besonderer Bedeutung sind die Webrollenhalter, die vor dem Weber im Webstuhl aufgehängt sind und über deren Rolle die Schnur läuft, mit der die Litzenschäfte verbunden sind. Dieses sonst unscheinbare Gerät ist bei den Guro häufig mit einem hübschen Köpfchen verziert.

Seit den Fünfzigerjahren – um einen zweiten Zeithorizont zu fixieren – gibt es neben den ikonographisch festgelegten «heiligen» Masken (*gye/dye*, *zamble* mit *gu* und *zauli*), auch noch eine Vielzahl an Einzelmasken oder auch Maskengrup-

pen, die zur Unterhaltung auftreten. Sie erfreuen sich bei allen Guro-Gruppen grosser Beliebtheit und gehören Jugendvereinigungen, die sich in den Dörfern alenthalben bilden, wo man sich jetzt, nach Erlangung der nationalen Unabhängigkeit, wieder vermehrt der Tradition und der eigenständigen Unterhaltungen erinnert. Sie haben nun ausgefallene geschnitzte und bemalte Holzmasken mit tierischen oder menschlichen Gesichtern, mit kurzen Baströckchen und Bastrüschen an Armen und Beinen und dazu schöne alte oder auch top-moderne Stoffe und aus Federn oder Tierfellen kunstvoll gemachten Kopfputz. Sie werden von Solotänzern zu unterschiedlicher Orchestermusik bei Festen getragen, um die Anwesenden zu unterhalten. Dies waren zunächst wohl Einzelmasken, deren Wesen dem Geschmack ihres Trägers entsprochen haben, Masken, die die feinen Züge einer Antilope, die grotesken eines Affen oder die hübschen eines Frauengesichtes gezeigt haben. Diese Musiker und Tänzergruppen wurden dann – nach Baule Vorbild – immer umfangreicher, so dass mehrere Masken von den Solotänzern benötigt wurden, die nun eine nach der anderen aufgetreten sind und für wachsende Spannung beim Publikum sorgen mussten.

Heute treten sie oft im Tanzwettbewerb mit ähnlichen Gruppierungen aus anderen Dörfern auch ausserhalb des eigenen Dorfes in den Distriktzentren von Nationalfeiern und Verwaltungsanlässen auf, erscheinen aber ebenfalls bei allgemeinen Festen, Begräbnissen oder Ehrungen in der angestammten Umgebung. Oft werden jetzt sogar Masken, die in der ethnischen Nachbarschaft erfolgreich sind, imitiert. So weiss man, dass es eine zeitlang bei den Guro *zu*-Masken gegeben hat, wie sie bei den Yaure häufiger vorkommen, und dass es Maskensembles nach Art des *gbagba* der Baule mit verschiedenen menschlichen Charaktermasken gibt, während *flali*, ein um 1960 beliebter Einzelmaskentanz, von den Mwa entlehnt ist. Schon in den 20er Jahren ist bei den nördlichen Guro eine

wichtige Maskengruppe geschaffen worden, die formal von *kodali*-Masken der Senufo oder Diula hergeleitet werden kann.

Diese Maskengestalten besitzen nicht nur ein dem Zeitgeschmack entsprechendes «schönes» Holzgesicht, sondern darüber angeschnitzt eine Nouveauté – eine Figur, Figurengruppe, Tier oder Genszene –, die erfreuen beziehungsweise erstaunen soll, und dazu ein bestimmtes Erscheinungsbild mit einem festgelegten Kostüm, einer bestimmten Aufführungspraxis mit einem nur diesem Maskentyp eigenen Musikensemble. Heute werden die frühen Masken der sechziger Jahre als *seri* bezeichnet, die späteren heissen *sauli*, *uali* oder *flali*. (Wir verwenden die Schreibweise *sauli*, um sie von den oben erwähnten rituellen *zauli*-Masken zu unterscheiden, obwohl auch *sauli* mit einem stimmhaften «s» ausgesprochen wird.) Diese Unterhaltungsmasken sind cinematographisch (ab 1963) von Himmelheber (1966, 1972) dokumentiert worden.

Die Gesichtsmasken selbst sind im Laufe der Zeit immer komplexer geworden. Vermutlich wurde der *gu*-Maskentyp mit dem schönen weiblichen Gesicht als Ausgangsmodell verwendet und auf die Frisur ein besonders hübsches und erstaunendes Sujet gesetzt. Es scheint, dass die frühesten Unterhaltungsmasken – eventuell *zu* oder auch *bediun* genannt – zwei Hörner besessen haben, zwischen denen der Zierat angebracht war (s. Fischer-Homberger, 1985:Abb.168 oder Nrn.81–83,11 etc.). Genauer wissen wir allerdings nicht. Die erste mit einer komplexen Aufsatzskulptur angereicherte Maskengestalt wurde 1963 bei Buafle von Himmelheber fotografiert und publiziert (1965: Abb. 4). Dies ist aber sicherlich nicht die älteste Maske dieses neuen Typs, ist sie doch schon von unserem Bildhauer Boti geschnitzt. Nimmt man die 1933 bei Mamnigi (Mamligi) gesammelten Masken mit den «senufoiden» Merkmalen (s. Himmelheber, 1935: Tafel VII, Abb. 18) bzw. die dem Meister von Buafle zugeschriebenen Masken mit

Aufsatzfiguren (s. Fischer-Homberger, 1985:Abb.41 aus den 20er Jahren) einmal als eigenständige Vorläufer aus, die man in ihrer besonderen Stilisierung bestimmten Meistern und ihrem Umkreis zuschreiben kann, so bleibt die Frage der Entwicklung der heutigen Unterhaltungsmasken in dieser Region so zu beantworten: Wir kennen sie nicht. Man hat 1963 gesagt, die ersten *seri*-Masken seien in dem Dorf Bono «erdacht» worden und von dort zuerst nach Guenufla und dann nach Duafle gekommen (s. Himmelheber, Filmbegleitschrift E 892, 1966). Der Bildhauer Boti hat wiederum ausgesagt, dass sie alle auf einen um 1958 verstorbenen Meister aus dem Dorf Blaefla (Bae-fla?) zurückgehen würden, einem Dorf, das heute von Gohitafla eingemeindet worden ist. Er soll Boli bi Gä geheissen haben und später unter dem Namen Zewä ti Kla, als «Vater des Kla» im Westen des Guro-Gebietes gewirkt haben, wo er auch gestorben sei. Wir behandeln u.a. auch ein Werk, das möglicherweise von seiner Hand stammt (s. Abb. 57, Seite 48).

Welcher Guro-Bildhauer aber welches Sujet «erfunden» hat, wem die erstaunlichsten Neuigkeiten zuerst gelungen sind, welchem Meister welches Œuvre zugeschrieben werden kann – all das sind Fragen, die wir nicht beantworten können. Es wäre ein lohnendes Thema, sind doch diese modernen Masken von hoher handwerklicher Qualität.

Ob man die stark farbigen Masken mit den Aufsatzfiguren auf Grund von skulptierten Eigentümlichkeiten mit bestimmten Begriffen für die Maskengestalten unterscheiden kann, scheint uns fragwürdig, d.h. dass man auf Grund der Holzmaske entscheiden kann, ob es sich um eine *seri* oder beispielsweise eine *flali*-Maske handelt (s. Himmelheber, 1972:56). Es ist allerdings nicht auszuschliessen, dass die Platte auf dem Kopf des Maskengesichts, auf dem die Figuren stehen, sich erst relativ spät herausgebildet hat, während bei den meisten früheren Masken die Aufsatzfiguren auf

der Haarfrisur oder den Hörnern des Maskengesichts direkt ohne Podest stehen. Diese figürlichen Szenen bilden praktisch nie eine Einheit mit dem Maskengesicht darunter, sind aber (immer) aus demselben Block geschnitzt. Künstlerisch gesehen – und gemessen am ästhetischen Kanon der traditionellen Guro-Kunst – sind sie meist zu gross und zu schwer für das Maskengesicht. Doch sind es oft Zeugnisse ausserordentlicher schnitzertischer Fertigkeiten, insbesondere, wenn man in Betracht zieht, dass diese komplexen dreidimensionalen Werke ohne Vorzeichnung und mit sehr simplen Werkzeugen aus dem Werkblock geschnitten sind.

Die Themen dieser Maskenaufsätze sind mehrheitlich dem einheimischen Brauchtum entliehen, wenngleich manchmal auch das ethnisch Fremde als besonders interessant angesehen wird (so das «Totentragen» der Baule oder der Auftritt der «Schlangentänzer» von den Dan), oder sie zeigen einzelne Ereignisse, die dem Schnitzer darstellenswert schienen (ein Weber im Webstuhl, der Besuch von Verwandten, Fussballspieler), oder sie visualisieren ein Motiv aus dem Erzählgut-Schatz (wie «Mamy Water», Bussard mit Schlange, Jäger und Leopard etc.). Mit diesen Darstellungen wird praktisch nie Bezug auf den Tanz genommen, der vom Maskenträger aufgeführt wird. Diese Maskensujets können zu ganz verschiedenen Musikweisen und Liedern verwendet werden.

Die Gesichter der Masken, auf welchen die Freifiguren stehen, stellen fast alle eine «schöne Frau» dar. Dabei kann es sich um einen vom Bildhauer geschätzten Frauentyp handeln oder um eine Vertreterin eines anderen Volkes, etwa um eine Frau aus einer Nachbarethnie, was dann durch Tatauierung, Frisur und Färbung vor allem zum Ausdruck gebracht wird, oder aber um das Porträt einer bestimmten noch lebenden, hervorragenden Frau, bei dem eine physiognomische Ähnlichkeit angestrebt wird, die dem Publikum erkennbar sein soll (s. Himmelheber, 1972:59).



Abb. 2 Maske mit isoliert stehendem Figurenpaar, dem «Meister der Duonu» zugeschrieben, Privatsammlung Zürich.

Abb. 3 Maske mit die Arme verschränkendem Paar, dem «Meister von Buafle» zugeschrieben, Yale University Museum.

Abb. 4 Polychrome Maske mit vielfiguriger, bewegter Genreszene («Mamy Water»), unbekannter Meister der nordöstlichen Guro-Region, Privatsammlung Brüssel.

2



3



4

1. Der Bildhauer Sabu bi Boti

Der Eigenname des Bildhauers Sabu bi Boti heisst übersetzt Boti, «des Sabu Sohn». Sein moderner Übername ist Joseph, den wir allerdings nie verwendet gehört haben. Boti selbst spricht kein Französisch und versteht auch diese Sprache nicht. Wohl aber gehen seine Kinder in die lokale Schule, wo der Unterricht auf Französisch stattfindet.

Das folgende Kapitel ist weitgehend wörtlich dem Buch Fischer-Homberger (1985:48–52) entnommen. Hinzugefügt wurden nur die mit einem *-Zeichen bezeichneten Abschnitte. Zwischenfragen während des Interviews sind (manchmal) durch zwei Schrägstriche (//) markiert. Die Themen der einzelnen Gespräche sind nachträglich in Abschnitte aufgeschlüsselt und von uns zur besseren Lesbarkeit neu gereiht worden.

Boti ist ein zierlicher Mann – auch für Guro-Vorstellungen ist er mit seinen ca. 165 cm wohl klein. Aber er wirkt zäh, «drahtig», nicht gerade gut aussehend oder eindrucksvoll. Seine Augen sind hell, blitzend; sein Gesicht entstellt etwas der zahnlose Mund und das schütterere Haar über der vergrösserten Stirn. Dabei ist Boti vielleicht noch gar nicht sehr alt: Nach eigenen Angaben ist er allerdings schon 1920 geboren, wäre also 1984 schon 64 gewesen. Doch wirkt er wie höchstens Ende vierzig. Seine Bewegungen sind flink; ein wenig junglingshaft ist sein Gang, aber auch beim Trommeln fallen seine raschen und dabei eleganten, geschmeidigen Körperbewegungen auf. Boti lebt (1984) in einer vielköpfigen und vermutlich noch gut funktionierenden Grossfamilie. Nach dem Tod seines Vaters – «kurz nachdem die Elfenbeinküste die Unabhängigkeit erlangte» – stand ihr dessen jüngerer Bruder vor, der (1975) von Boti mit «Vater» angesprochen und respektiert wurde. Boti hat fünf Brüder. Doch inzwischen (1984) ist das Dorf Tibeita abgebrannt und verlegt: Die breite, autobahnartige Strasse zieht durch den heiligen Wald an dem Dorf vorbei; die modernen Häuser mit Wellblechdächern

sind auf der anderen Strassenseite aufgebaut worden, und Boti lebt mit seiner Familie ebenfalls im neuen Umfeld. Welche Konsequenzen dies auf die anscheinend rasch desintegrierende Dorfgemeinschaft hat, wissen wir nicht. Auch ist sein von ihm sehr geschätzter älterer Bruder, der in Abidjan das wichtigste verdienende Mitglied der Familie gewesen ist, vor kurzem gestorben. 1984 hatten wir den Eindruck, Boti lebe jetzt fast ganz in seiner Kernfamilie mit einer Frau und drei Kindern.

1983 berichtet Boti über seine Familienverhältnisse: «Ich bin der zweitälteste von sechs Brüdern. Die drei jüngsten Brüder entstammen der gleichen Mutter; wir drei älteren haben jeder eine andere Mutter. Unser jüngster Bruder ist heute 32 Jahre alt. Ein Halbbruder von mir lebt hier in Tibeita, ein anderer bei seiner Mutter, die sich wieder in Mamnigi verheiratet hat, während die übrigen drei in Abidjan wohnen. Mein älterer Bruder arbeitet dort als Weibel bei der Nationalversammlung. Zur Zeit ist er bei uns in Tibeita in den Ferien. Er kommt oft nach Hause und will sich nach seiner Pensionierung hier fest niederlassen. Er wird sich ein schönes, modernes Haus bauen. Bevor er nach Abidjan gezogen ist, hat er auch geschnitzt. Doch zog er zu früh (von Tibeita) weg: Schon als junger Mann ist er erkrankt und dann in der dortigen Missionsschule gratis gepflegt worden.»

Doch nur wenig später (im Dezember 1983) ist dieser Bruder gestorben, was Boti sehr bekümmert hat. Nicht nur fehlen jetzt der Familie die guten Beziehungen des Bruders in der Hauptstadt, auch sein Einkommen fällt weg, und noch dazu müssen die Brüder in Tibeita ein sehr aufwendiges Totenfest veranstalten.

Boti lebt (1975) mit zwei Frauen. Die erste hat ihm noch sein Vater gekauft, die zweite hat er sich nach seines Vaters Tod erst erworben. Von beiden hat er zu dieser Zeit drei Söhne und eine Tochter, doch sind beide Frauen in der Zwischenzeit noch manches Mal schwanger gewesen. 1983 berichtet Boti: «Ich habe insgesamt fünf Frauen gehabt. Heute lebt

nur noch eine bei mir, die anderen sind weggezogen und haben sich jetzt woanders hin verheiratet. Nur zwei Frauen haben mir Kinder geboren. Insgesamt sind es sechs – drei Buben und drei Mädchen. Das Jüngste besucht die Schule noch nicht, vier gehen hier zur Schule. Meinen ältesten Sohn schicke ich in Zuenula in die höhere Schule. Ich will, dass meine Kinder möglichst lange die Schule besuchen können, auch wenn das viel Geld kostet. Zum Schnitzen will ich meine Söhne nicht (besonders) anhalten.»

Boti ist ein sparsamer Mann. Er ist fleissig, immer tätig – entweder auf seinen Pflanzungen oder als Schnitzer. Er sagt (1984): «Meine Arbeit als Schnitzer bringt mir mehr Geld ein als meine Arbeit auf der Pflanzung.// Ja, ich pflanze den Reis für meine Familie (auf dem eigenen Feld); aber dieses Jahr ist schlecht, und ich muss Reis für die Familie (dazu) kaufen.// Jeder hat seine eigenen Sorgen.// Als das Dorf abgebrannt war, habe ich (mit einer Subvention) ein neues Haus (mit Wellblechdach) bauen können. Damals wäre ich (als Eigentümer eines modernen Hauses) glücklich gewesen, wenn nicht mein Bruder gestorben wäre. Am Beerdigungsfest habe ich Stiere geschlachtet und Reissäcke (verbraucht). Deshalb konnte ich nicht glücklich sein. Der Hausbau hätte mich glücklich machen können, aber der Tod meines Bruders hat dies verhindert.»

Botis Vater und Grossvater mütterlicherseits sind beide geachtete Bildhauer gewesen. Boti berichtet 1982: «Mein Vater sowie mein Grossvater mütterlicherseits haben geschnitzt. Andere Schüler (als Boti selbst) haben sie nicht gehabt. Ich begann schon im Alter von fünf Jahren mit dem Schnitzen von Spielsachen. Ich beobachtete stets meinen Vater bei der Arbeit. Meine vier Söhne tun dasselbe. Vielleicht werden sie dereinst so gut sein, wie ich heute bin, oder sogar noch besser.» Ein Jahr später (1984) führt Boti dies ausführlicher aus, wenn er erzählt: «Mein Vater hat mir das Schnitzen beigebracht. Mein Vater war früher der (wichtigste) Schnitzer (der Gegend). Früher, wenn

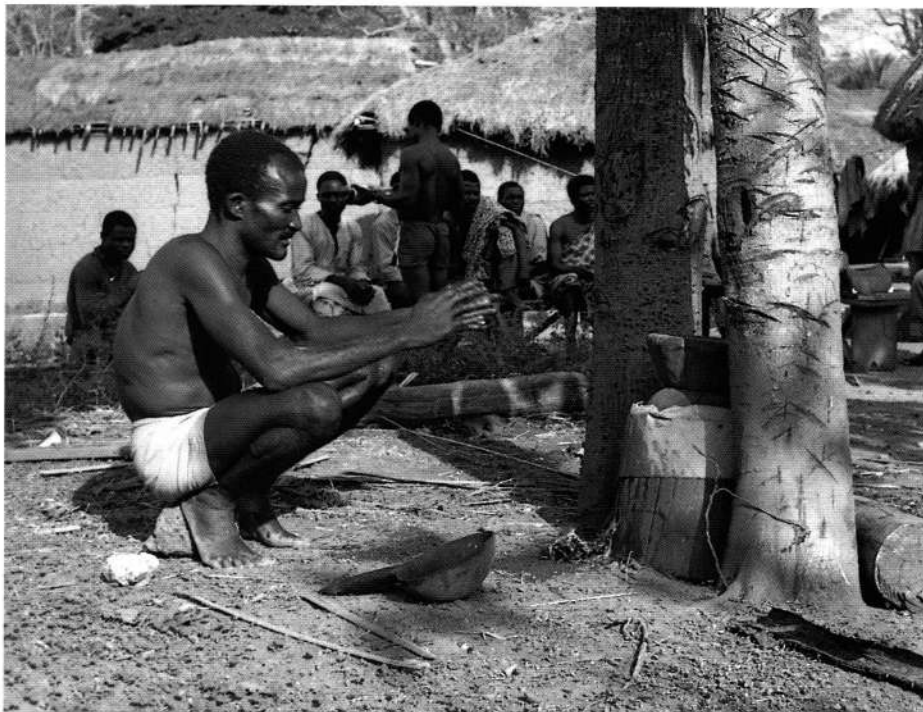


5

mein Vater in den Wald gegangen ist um zu schnitzen, hat er mich auf den Rücken gebunden (und mitgenommen). Dort (im heiligen Hain) angekommen, habe ich (bei ihm) gespielt und auch geschlafen. Mein Vater hat dann immer geschnitzt, während ich um ihn herum war. Aber als ich etwas grösser geworden war, habe ich begonnen, kleine Masken und Messergriffe zu schnitzen. Genauso macht es heute mein Sohn. Ich habe damals auch einmal eine (neugeschnitzte) Maske ins Dorf mitgebracht, und man hat mich geschlagen (weil dies verboten war). So habe ich angefangen, Bildhauer zu werden. Eines Tages sind wir (Boti und sein Vater)

in ein anderes Dorf gegangen, um dort einen *goli*-Maskensatz anzufertigen. Dort angekommen, haben wir beide angefangen zu schnitzen; aber dann hat mein Vater gesagt: 'Mach das, mach jenes, beendige das.' Und er ist zurück in das Dorf gegangen. Ich habe zwei Nächte im Wald zugebracht. Ich habe die erste Maske geschnitzt, und ich habe sie auch bemalt. Als ich auch die zweite Maske geschnitzt hatte, sagte mein Vater: 'Jetzt kannst du weiter schnitzen.' Und seit damals hat mein Vater nicht mehr selbst geschnitzt.» – «In meiner Familie hat sonst nur noch mein Bruder gebildhauert, der jetzt in Abidjan gestorben ist. Sonst kann keiner

(der Brüder) schnitzen.» Das Grab des Vaters lag (1975) am Weg zu Botis Arbeitsplatz unter einem Baum und war durch einen umgestülpten Mörser gekennzeichnet. Boti berichtet, dass er stets, wenn er einen Schnitzauftrag erhalten hatte und sich in ein fremdes Dorf zum Arbeiten begab, vorher zu diesem Grab mit einem Huhn und einem Gefäss Wasser ging und sprach: «Vater, ich habe die Schnitzkunst von dir übernommen. Gib, dass mein Werk gelinge.» Beim Sprechen goss er mehrmals Wasser auf das Grab, und zuletzt schnitt er dem Huhn den Hals durch und liess das Blut auf das Grab rinnen.



6



7

Abb. 5 Der Bildhauer Sabu bei Boti bei der Arbeit, 1975.

Abb. 6 Boti opfert beim Grab seines Vaters am Dorfrand von Tibeita, 1975.

Abb. 7 Boti neben dem Dorf-Chef von Tibeita, den eine von Boti geschnitzte *zamble*-Maske begrüsst, 1975.

Abb. 8 Boti als Mitglied des Trommelorchesters von Tibeita (zweiter von rechts mit Sanduhr-trommel), 1975.



8

Wenn Boti im eigenen Dorf arbeiten wollte, so war es nötig, dass der Besteller ihm zwei Hühner brachte. Davon schlachtete er eines auf des Vaters Grab, das andere aber über seinem Werkzeug, auf das er ebenfalls etwas Blut spritzte. 1983 betonte Boti noch immer, dass er, bevor er mit dem Schnitzen einer Maske beginnen könne, Huhn und Palmwein am Grab des Vaters opfern müsse. Er sagt: «Man muss die Vorfahren um Schutz bei der Arbeit und für das Gelingen des Werks bitten.» Bei der Herstellung von grösseren Aufträgen wie beispielsweise *gye*-Masken ist ein Hühneropfer unumgänglich – beim Herstellen von kleinen Löffeln

genügt die Spende von etwas Schnupftabak, meinte Boti (1983). Boti ist ein vielseitiger Künstler. Er ist auch ein guter Trommler. Er spielt eine kleine Sanduhrtrommel, die er von seinem Vater übernommen hat. Er ist ein eifriger Trommler, der nicht nur für den *zamble* des Dorfes spielt, sondern auch für lokale Unterhaltungsmasken, die bei Beerdigungen und anderen Festen auftreten. Er wird hierfür ein wenig bezahlt und bekommt auch seinen Teil der eingesammelten Gelder. Obwohl er sehr eifrig musiziert, bezeichnet er sich nicht als einen Star-Trommler (1984): «Ich tanze keine Maske. Ich trommle nur die *po*-Trom-

mel. Aber es gibt Leute im Dorf, die sie viel besser spielen.» Als Trommler hat Boti aber in den 70er Jahren zeitweilig der nationalen Tanztruppe der Elfenbeinküste angehört. Wie sein Vater hat Boti auch manchmal gewebt, und wie sein Onkel mütterlicherseits versteht er auch etwas vom Schmieden. Drei seiner Dechsel (1975) hat er selbst geschmiedet. Aber am liebsten schnitzt er. Ausser Masken stellt er Löffel, Webrollenhalter und Trommeln aller Typen her. Ein Mäuserakel hat er hingegen (1984) noch nie geschnitzt – bei den Guro sind sie oft auch aus Ton modelliert – doch kann er nach eigenen Angaben sehr wohl auch

Elfenbeinringe anfertigen. Boti sagt (1983): «Ich mache praktisch alles, was sich aus Holz schnitzen lässt. Für Hans Himmelheber schnitzte ich vor zehn Jahren 18 Löffel und eine Maske. Früher schnitzte ich auch viele Webrollenhalter. Zur Herstellung eines Webrollenhalters benötige ich etwa fünf Stunden.»

Das Schnitzen hat er, wie gesagt, von seinem Vater Sabu erlernt. Er weiss auch (1975), dass sein Vater, der Ende der 40er Jahre gestorben ist, schon Masken mit figürlichen Aufsätzen geschnitzt hat. Aber heute noch existierende Beispiele von seiner Hand kennt er keine. Das Herstellen solch komplexer Masken scheint Boti aber nicht von ihm, sondern von seinem verstorbenen Bruder gelernt zu haben, dem er als jüngerer Mann zugeschaut hatte. Erst als dieser nach Abidjan zog, übernahm er dessen Platz als Dorf-Schnitzer. Das war um 1962. Zuerst, so sagt Boti 1975, schnitzte er nur Esslöffel und arbeitete zunächst ein Jahr für sich. «Dann aber konnte ich so gut schnitzen wie mein Vater, und es kamen die ersten Kunden zu mir.» Mit der Zeit wurde Boti berühmt als Schnitzer der mit figurativen Aufsätzen geschmückten Masken. Die erste Szene, die er je auf einer solchen Maske geschnitzt habe, sei (so 1974 seine Aussage) eine «Mamy Water»-Gruppe gewesen. Als zweites bildhauerte er einen Vogel, um den sich eine Schlange windet (s. als Beispiel Nr. 11).

Boti hat für sehr viele Kunden gearbeitet. 1983 zählte er einige auf: «Ich haben in Tangofla (bei Daloa), in Kuo und Trafessu im Norden geschnitzt. Auch die Leute von Bangofla haben bei mir Masken für *gyela* gekauft. Ja, Amerikaner, Franzosen und Deutsche haben bei mir gekauft. Und in Tonfla haben sie meinen *gumu seri* gekauft. Das ist ein Maskensatz wie der *sauli*. Auch die Leute von Kuo haben einen ganzen *seri*-Maskensatz gekauft. Die Trafessu-Leute haben *gyela* gekauft. Der Meister aller *gyela*-Tänzer aus Bangofla ist hierher gekommen, um sich eine *gyela*-Maske schnitzen zu lassen. Auch Baule sind hierher nach Tibeita gekommen. Aus Kwakwabo (Pakbuabo) kamen sie

für einen *goli*, und die Leute von Gona (bei Buafle) haben bei mir eine *boli*-Ziegenmaske gekauft.// Ich habe zwei Mal sieben Masken für die Umgebung hier geschnitzt. Auch in Zonfla (bei Goitafla) gibt es (meine) *seri*-Masken. Die Masken selbst sind wie *sauli*-Masken. Die Amerikaner haben die Maske mit den zwei Bovern gekauft. Dann habe ich nochmals Pele mit dem Fussball geschnitzt. – Ich habe einmal Dan-Jongleure gesehen, und die Leute im Dorf haben lange davon gesprochen. Da habe ich gedacht: 'Das will ich machen'. Weil es den Leuten gefällt, habe ich das geschnitzt.// Ich habe das Thema mehrmals hergestellt. Aber jeder Jongleur hat seine Eigenheiten. Immer wenn eine Maske verkauft war, habe ich sie nach einiger Zeit nochmals geschnitzt.»

Wenn jemand bei Boti eine Maske mit figurativem Aufsatz bestellt, so teilt er ihm meist auch mit, welche Szene er auf der Maske geschnitzt haben möchte. Wird nur eine einzige Maske benötigt, so bildhauert sie Boti in Tibeita auf seinem Werkplatz. Soll er aber mehrere, einen ganzen Satz, herstellen, so begibt er sich meist für den Auftrag in das Dorf des Bestellers. Man muss ihm dort im Wald einen Werkplatz mit einem Schattendach bauen, im Dorf ein Haus zur Verfügung stellen und ihn in den Wochen der Arbeit gut verpflegen. Es sei deshalb – so Boti 1975 – meist der Dorfschefe selbst, der die Masken beim Bildhauer bestelle und nicht der Tänzer oder der Chef der Vereinigung der Jungen, die die Maskengestalten auftreten lassen. Boti behauptet, er habe im Dorf Nuanufla einmal ein ganzes Jahr (vermutlich mit Unterbrüchen) gelebt, um das dortige *seri*-Maskensensemble zu schaffen (vgl. Himmelheber, 1972:65ff).

*1975 bestätigte Boti nochmals, er habe damals in Nuanufla verlangt, dass man ihm im heiligen Wald einen Werkplatz mit einem Dach herstelle, ferner im Dorf ein schönes Haus gebe und ihn in den Wochen der Arbeit auch verpflege. Im Dorf Nuanufla habe er ein ganzes Jahr gelebt und auch eine eigene Pflanzung

angelegt. Bevor er von Tibeita nach Nuanufla gezogen sei, habe er den lokalen Wahrsager mit den Schnüren befragt, um zu erfahren, ob er in der Fremde Erfolg haben werde oder besser den Auftrag ablehne, bzw. welche Opfer er zuvor in Tibeita am Grab seines Vaters darbringen müsse, damit seine Arbeit gelinge. 1982 sagte Boti, er habe gerade einen Brief erhalten, in dem er aufgefordert werde, für ein Dorf bei Goitafla eine Maske zu schnitzen. Realistisch den Aufwand abschätzend meint er: «Ich benötige dazu mindestens fünf Tage – vier zum Schnitzen und einen zum Bemalen. Nun kommt aber bereits die Erntezeit, und ich habe zuviel zu tun.» Er hat den Auftrag nicht sofort angenommen – ein bisschen sich rar machen, beeinflusst auch hier die Preisgestaltung. Der Bezahlung für die Masken wird in der Regel im voraus festgelegt, meist wohl von Boti selbst. Bevor der Schnitzer sein Heimatdorf verlässt, konsultiert er den lokalen Wahrsager, der mit dem Schnurorakel eine Zukunftsprognose erstellt. Er kann ihm sagen, ob er Erfolg haben wird oder ob es besser sei, den Auftrag abzulehnen, bzw. zunächst durch ein Opfer am Grab seines Vaters das Geschick zu beeinflussen und dann erst sich an die Arbeit zu machen.

Boti berichtete (1975) noch von folgenden Geboten, die er einhalten muss, damit sein Werk gelingt:

- (1) Keine Frau darf ihm beim Maskenschnitzen auf seinem geheimen Werkplatz zusehen. Löffel und Webrollenhalter schnitzt Boti hingegen auch im Dorf. Jedermann mag ihm hierbei zuschauen.
- (2) Derjenige, der später mit der Maske auftritt, darf nicht zugegen sein, wenn Boti sie schnitzt.
- (3) Wenn jemand im Dorf stirbt, während er mit dem Schnitzen einer Maske beschäftigt ist, so darf Boti zum Essen nicht ins Dorf zurückkehren (bis die Maske vollendet ist).
- (4) Solange Boti bildhauert bzw. sein Werk noch nicht fertiggestellt hat, darf er nicht mit einer Frau schlafen, da er sich sonst am folgenden Tag bei der Arbeit an



9

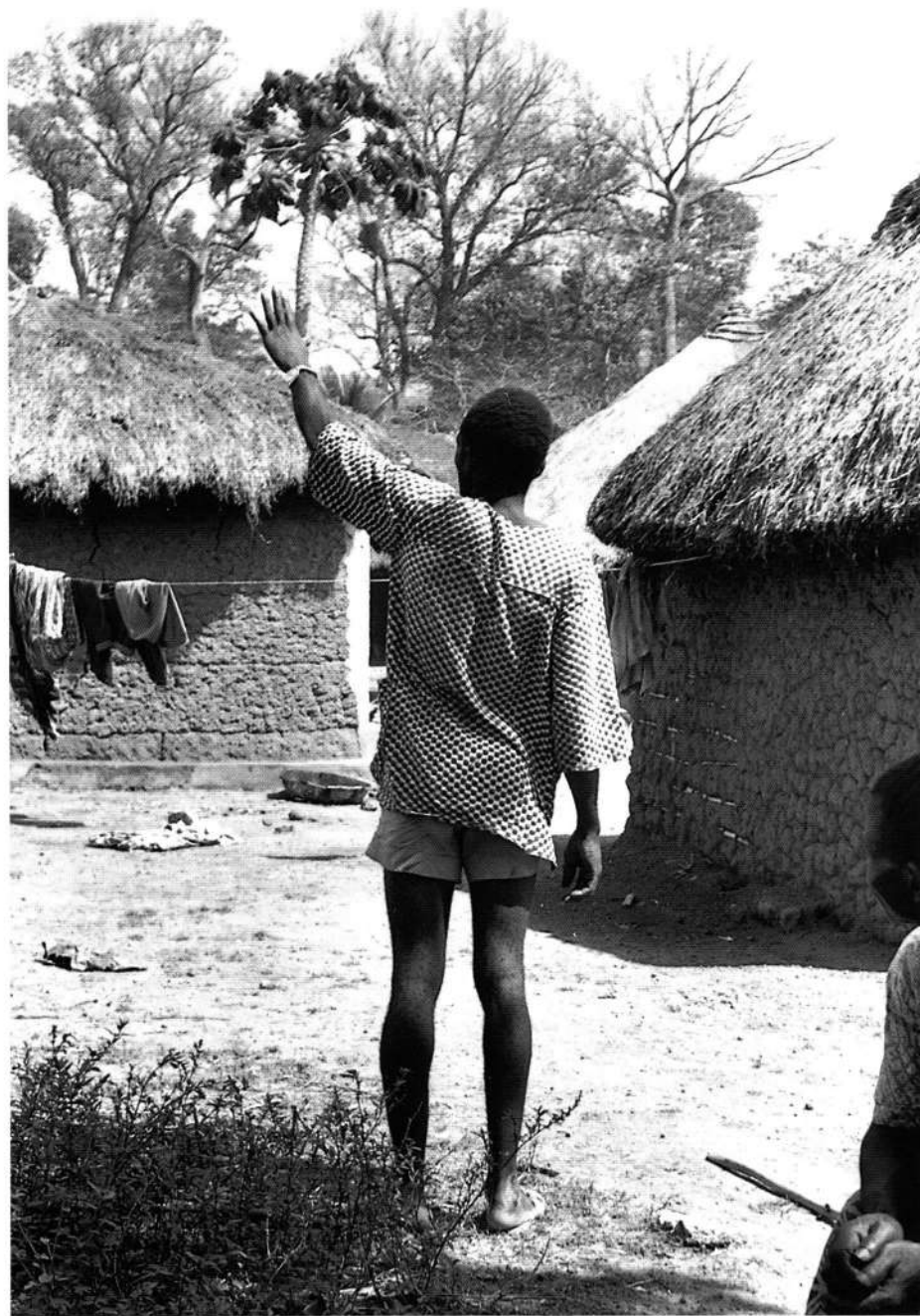
Abb. 9 Boti hat seine Trommel abgelegt und dirigiert mit erhobenem Schlegel das Flötenorchester für die von ihm geschnitzte *gu*-Maskengestalt von Tibeita, 1975.

der Hand verletzen würde. Auch könnte das Holz springen oder Teile vom Werkblock abbrechen.

Diese Gebote hat er von seinem Vater übernommen. Er selbst hat aber mehrmals ihre Richtigkeit erfahren. Vor allem, wenn er das letztgenannte Verbot, mit seiner Frau sexuellen Kontakt während einer bildhauerischen Arbeitsphase zu haben, gebrochen hat, folgte stets ein Missgeschick.

Aber auch was rings um ihn vorgeht, mag sein eigenes Wohlergehen beeinflussen. 1975 berichtete Boti, dass er vor kurzem einen jungen Mann als Lehrling zu sich genommen hätte. Dieser lernte

zunächst auch ganz gut, hatte aber versäumt, beim Beginn der Lehrarbeit ein Huhn zu bringen, um es über Botis Werkzeug zu opfern. Infolgedessen hieb sich der Meister eines Tages mit dem Dechsel tief in den kleinen Finger der linken Hand. Boti musste nach Buafle ins Spital und wäre an der Verwundung beinahe gestorben. Der Finger ist vorübergehend steif gewesen. Der Lehrling wurde nach Hause geschickt und geht jetzt (1975) in eine Schule.



10

Abb. 10 Boti wendet mit erhobener Hand einen Wirbelwind von seinem Gehöft in Tibeita ab, 1975.

* Boti gilt lokal in Tibeita als Mann mit aussergewöhnlichen Fähigkeiten. 1984 haben wir erfahren, dass nur sein Haus von der grossen Feuersbrunst verschont worden ist, die kurze Zeit vorher das ganze Dorf Tibeita verwüstet hat. Inzwischen ist allerdings auch Botis Haus abgerissen worden, weil man das Dorf Tibeita an die neue Nationalstrasse verlegen musste, die dort vorbeigezogen worden ist (quer durch den heiligen Wald des Dorfes!).

Dass seine Kräfte aussergewöhnlich sind, haben H. und U. Himmelheber am 11. Februar 1975 selbst erlebt. Damals hat Boti seine frisch geschnitzten Löffelchen gebeizt. Im Tagebuch von H.H. heisst es: «Plötzlich kommt etwas abseits vom Dorf ein Wirbelsturm auf. Eine Windhose bewegt sich auf das Dorf zu. Als sie es erreicht, reisst der Sturm aufgehängte Tücher und Teile der Strohdächer hoch in die Luft. Man fürchtet hier solche Stürme besonders wegen der Feuersgefahr, die sie auslösen; sie wirbeln aus den zahllosen Feuerstellen im Freien Funken hoch. Als die Windhose direkt auf Botis Haus zukommt, geht er ihr langsam entgegen und bleibt mit erhobenem Arm stehen – gehorsam macht sie einen Bogen um sein Anwesen, zerstört noch das Dach eines Nachbarhauses, und in drei Minuten ist der Spuk vorbei.»

Einmal ist in Buake auch ein Nationaler Bildhauerwettbewerb der Elfenbeinküste durchgeführt worden, bei dem Boti den zweiten Preis gewonnen hat. Dort habe er als Sujet einen *sotan wolä*, Weber in seinem Webstuhl, auf einer *seri*-Maske geschnitzt. Aber ein Wobe habe den ersten Preis erhalten. Dieser sei Schreiner von Beruf gewesen und habe die Replik einer Nähmaschine in Holz hergestellt. Aber dann habe man gehört, dass er ja (Industrie-)Schreiner sei, weshalb er von den Preisrichtern ausgeschlossen worden sei, und ein Baule habe den ersten Preis erhalten. Was damals auch immer vorgefallen ist, mit dem so verdienten Geld war Boti eindeutig auch zufrieden. Nun noch einige interessante Aussagen



11

Abb. 11 Wand an Botis Wohnhaus mit aufgeklebten Zeitungen, dem Bild einer *goli*-Maskengestalt, einem Namensschild und einem Spiegel, 1975.

Boti zu seiner Arbeit als Bildhauer. Auf die Frage, was denn das schwierigste beim Schnitzen sei, antwortete er (1984): «Das Dessin oben auf der Maske ist das Schwierigste. Das Gesicht (zu schnitzen) ist einfach. Man erzählt *fin*, eine Geschichte. Man denkt dabei nach. (Und dann hat man einen Einfall.) Aber 'Mamy Water' ist nach einem 'Foto' (einer Bildvorlage) gemacht.» Auch andere Sujets für Maskenaufsätze sind Bildvorlagen entnommen, so der Fussballspieler nach einem Zeitungsbild gestaltet. Solche Ausschnitte sammelt Boti und zeigte sie uns auch (1975).

Vom Gesicht der Maske selbst meint Boti, es zu schnitzen sei «einfach», bilde keine Probleme. In der Tat sind seine Maskengesichter recht eintönig, gleichförmig. Boti wiederholt sich hier. Auf die Frage, welches der wichtigste Teil des Maskengesichtes sei, antwortete Boti (1984): «Wenn ich schnitze, achte ich auf keine besondere Stelle. Ich hoffe nur, dass die Maske gelingt. (Immer) wenn

man einen Holzblock in die Hand nimmt, ängstigt sich das Herz. Bist du beunruhigt, so bist du nicht zufrieden. Erst wenn du mit dem Schnitzen fertig bist, erst dann bist du zufrieden.»



12

Abb. 12 *Seri*-Maske mit Leopardenjäger, Anfang der 60er Jahre; Boti zugeschrieben.



13

Abb. 13 *Seri*-Maske mit jungem Mann, Anfang der 60er Jahre; Boti zugeschrieben.

2. Einige Werke von Boti

Von dem Guro-Bildhauer Boti aus Tibeita sind uns über zwanzig Masken, ein Dutzend Löffel und einige Webrollenhalter bekannt, die er in einer Zeitspanne von über zwanzig Jahren geschnitzt hat. Hier-von haben wir die meisten Einzelstücke im Lauf der Jahre bei ihm oder zumin-dest in seinem Heimatdorf gesehen. Einige sind auch von ihm während unserer Anwesenheit angefertigt worden. Aber auch ein paar frühe Masken sind von ih-ren Besitzern als «Werke des Boti» be-zeichnet bzw. vom Bildhauer selbst auf vorgelegten Fotos als von ihm geschnitzt identifiziert worden.

Will man das uns bekannte Œuvre Botis chronologisch ordnen – was interessant ist, um die eventuelle Entwicklung seines persönlichen Stils zu erfassen –, so sind seine eindeutig von Schnitzer und Ver-wendern Boti zugeschriebenen frühesten Masken diejenigen, die 1968 von Hans Himmelheber im Dorf Nuanufla fotografiert worden sind (siehe im folgenden die Nrn. 3–6). Aber diese Masken sind sicher-lich nicht Botis erster Maskenauftrag gewesen. Doch scheinen fast alle sehr frühen Masken von Boti heute wieder verschwunden zu sein. Nur eine ist uns auf einem Foto von Himmelheber (aufge-nommen 1963 bei Daloa, vermutlich aus dem Dorf Tangofla oder aus Daloa selbst stammend und publiziert in *Paideuma* 1965:Abb.4) dokumentiert. Als Boti die-ses Foto (1975) sah, erklärte er spontan, das sei eine Maske von ihm. Es ist ohne Zweifel ein Werk der frühen 60er Jahre. Wir publizieren es hier als Nr. 1, ein noch etwas plumpes, im Detail unausgeschaf-fenes Werk, dem stilistisch sehr nah auch die Maske (Nr. 2) steht, die von Bo-humil Holas, leider ohne Ortsangabe (1967:Abb.54), publiziert worden ist. Bei-de Masken gehörten einst vermutlich zu ein und demselben Tanzensemble, was sich auch an den verwendeten Stoffen der Maskenträger nachweisen lässt. Und weil damals der *seri*-Maskentanz (als Vorläufer von *sauli* und *flali*) bei den

nördlichen und westlichen Guro in Mode war, wollen wir diese frühen Masken des Boti auch so bezeichnen.

1. *Seri*-Maske mit Leopardenjäger (Dorf bei Daloa)

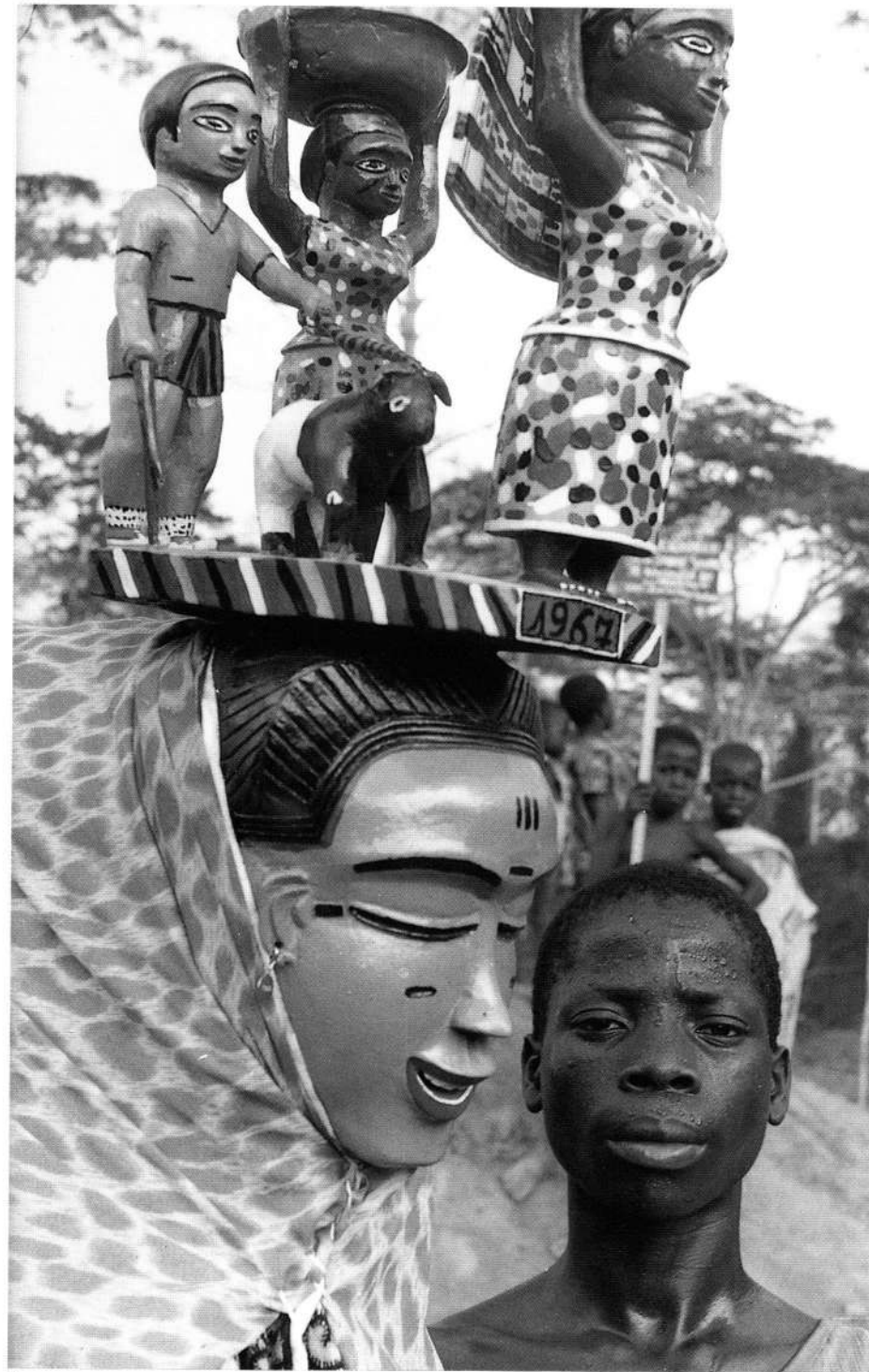
Über dem grossen, grobschlächtigen Maskengesicht mit knappem Stirnbogen und einteiliger Raupenfrisur ist eine weit nach vorn ragende rechteckige Platte ge-schnitzt, auf der ein kniender Jäger ein-lem Leoparden das Messer in die Brust stösst. Der dunkle Mann mit den weit aufgerissenen, spitzovalen Augen und ei-ner niederen Stirn trägt kurze Hosen. Der Leopard ist getüpfelt, hell.

2. *Seri*-Maske mit jungem Mann

Auf dem Foto erkennt man eine grosse, hell bemalte Gesichtsmaske mit kräfti-gem, rechteckigem Kinn, offenem sichel-förmigem Mund, einer grossen Nase und schlitzförmigen Augen mit starken Ober-lidern, Augenbrauen, dreiteiliger Ohrmu-schel und einer gerundeten Stirn mit der hochgesetzten Tatauierung von drei senkrechten Strichen. Auf einem querge-stellten Haarwulst mit seitlichen Zöpf-chen über den Ohren liegt ein Brettchen, auf dem eine schreitende Jungmännerfi-gur steht, die vermutlich ein Haustier an einer kurzen Leine führt.

Diese beiden Maskengesichter sind er-staunlich ähnlich, auch wenn die Tatauie-rungen auf Wangen, Nasenwurzel und Stirn und die Anordnung der Frisuren un-terschiedlich gelöst sind. Beide haben – für Guro-Ästhetik – erstaunlich plumpe, schwere Kinnformen, weich modellierte grosse Wangen und niedere Stirnbögen. Besonders bemerkenswert sind die Oh-ren mit dem doppelten Ohrwulst und dem Zäpfchen.

Die folgenden vier Masken (Nrn. 3–6) sind alle 1968 von H. Himmelheber und seinen Begleitern bei Filmarbeiten für das Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen aufgenommen worden. Es sind Masken für den *sauli*-Tanz des Maskenensembles vom Dorf Nuanufla der westlichen Guro. Man hat in diesem Dorf zur Herkunft der Masken erklärt: «Alle Masken des *sauli* von Nuanufla wurden von einem Bürger dieses Dorfes namens Joseph Boti geschnitzt» (Him-melheber, 1972:65). Ohne jeden Zweifel handelt es sich um Sabu bi Boti, Joseph, der – wie er selbst mehrmals 1975 und auch 1984 erklärt hat – einmal für etwas mehr als ein Jahr in diesem Dorf gelebt hat, vor allem um dieses Maskenensem-ble in aller Ruhe zu schaffen. Dies muss im Jahr 1967 gewesen sein, weil die Mas-ke Nr. 3 auf der Aufsatzplatte mit dieser Jahreszahl bezeichnet ist.



3. Sauli-Maske mit Besuchergruppe
(im Dorf Nuanufla)

Das Gesicht ist grünlich, die Haare sind schwarz bei einer quer über die Stirn gelegten Raupenfrisur. Auf einem angelegten Brett befindet sich eine Figurengruppe von «zwei Frauen, von denen eine einen Korb mit Reis, die andere einen Stoffballen trägt. Neben ihnen geht, kleiner, ein Mann, der ein Schaf führt» (Himmelheber, 1972:68, auch Abb. 30). Die Platte dieses Maskensujets ist mit der Jahreszahl «1967» bezeichnet.

Die komplexe Dreiergruppe mit dem Tier ist etwas steif geschnitzt, sehr detailliert bemalt und geht, nach Aussage der Maskentänzer, auf folgendes Ereignis zurück: «Ein Mann namens Tidu Gabriel aus Nuanufla hatte eine Tochter in ein anderes Dorf verheiratet. Eines Tages sagte er: 'Ich habe meine Tochter so lange nicht gesehen. Ich will sie besuchen und sie neu kleiden.' Er nahm Stoffe und auch einen Korb voll Reis und dazu noch einen Hammel und machte sich so mit seinen Frauen auf den Weg.» (Himmelheber, 1972:68)

Wir haben dieses Thema sonst nicht gestaltet gefunden (es sei denn, die seri-Maske Nr. 2 zeige eine schlichtere Version!), so dass es wahrscheinlich ist, dass Boti dieses Thema ad hoc konzipiert hat. Er selbst hat das Foto der Maske (1975) sofort erfasst, das Sujet genau gleich bezeichnet wie die Maskengruppe und als sein Werk anerkannt. Interessant ist, dass bei dieser Figurengruppe trotz der Geschichte von Tidu Gabriel eine grossformatige Frau die Führung der Delegation übernommen hat und der Mann ins zweite Glied versetzt ist.

Abb. 14 Sauli-Maske mit Besuchergruppe, datiert 1967, von Boti in Nuanufla geschaffen.

4. Sauli-Maske mit Weber
(im Dorf Nuanufla)

Auf diese Maske in Nuanufla ist Boti besonders stolz: Sowohl 1975 als auch 1984 berichtet er beim Betrachten des Fotos (Himmelheber 1972:Abb.33), dass er dieses Sujet erfunden habe und nur er es zu schnitzen wisse, wobei er 1975 meint, hierfür «20 Tage» zu benötigen:

Auf dem grün bemalten Maskengesicht mit Raupenfrisur und nach vorn ragenden, vielfarbig mit Rechtecken bemalten Hörnern ist auf einem Brett ein Weber, der in seinem Webstuhl sitzt, geschnitzt. Alle Details des Webstuhls wie Geschirr mit Webrollenhalter und zwei Pedalen, Anschlagkamm, Brustbaum und Kette mit dem Gewichtstein am Boden sind liebevoll exakt ausgearbeitet. Der Weber, barfuss in kurzen Hosen und getupftem, kurzärmligem Hemd trägt eine traditionelle rote Kappe, das Wahrzeichen der Guro-Ältesten.

Merkwürdigerweise hat das Maskengesicht drei waagrechte Tatauiermuster plus einen davor gezogenen kurzen dicken Strich auf den Wangen. An den Schläfen sind es nur zwei waagrechte Narben zwischen Augen und Ohren.

Den vergleichbaren Webstuhl der Guro findet man abgebildet bei Fischer-Homberger (1985:Abb.182–184). Ein Weber arbeitet immer im Dorf in der Nähe seines Wohnhauses. Alle Leute – Männer, Frauen und Kinder – dürfen ihm bei der Arbeit zuschauen. Eine Kappe, vergleichbar derjenigen des geschnitzten Figürchens, trägt beispielsweise der Dorfchef von Tibeita (s. Abb. 7).

Abb. 15 Sauli-Maske mit Weber von Boti in Nuanufla geschaffen.





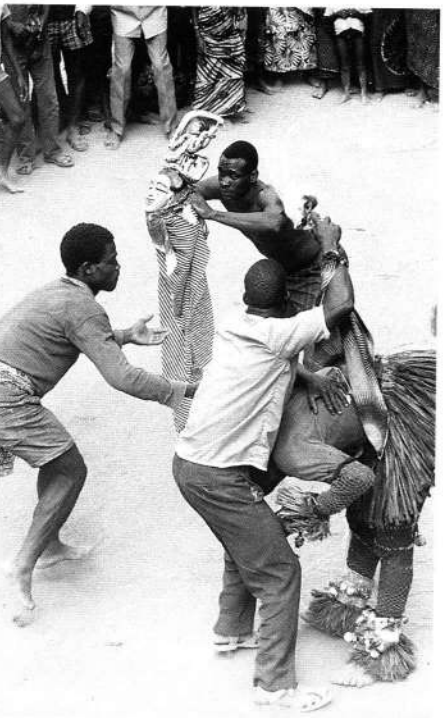
5. *Sauli*-Maske mit «Mamy Water»
(im Dorf Nuanufla)

Die dritte der 1968 in Nuanufla aufgetretenen Masken zeigt als Sujet die «Mamy Water», die Wasserfrau (s. auch Abb. 31 und 32 in Himmelheber 1972; Fischer-Homberger, 1984:Abb. 169 und 170). Das Maskengesicht hat eine schwarze Raupenfrisur und wird gekrönt von dem zweiteiligen Motiv der grossen Wasserfrau, an deren Basis sich eine Riesenschlange hochwindet. Ihr Leib liegt über den Schultern der Frau, ihr Kopf steht seitlich in die Luft. Neben der Hauptfigur sitzt noch ein kleines Männchen mit weiteren Schlangen.
Dieses von allen heutigen Schnitzkünstlern der Guro recht unterschiedlich gemeisterte Sujet wird in Kapitel 3 ausführlich behandelt.

6. *Sauli*-Maske mit Schlange und Vogel
(im Dorf Nuanufla)

Das Maskengesicht ist blau. Rings herum windet sich eine vollplastische weisse Schlange, obenauf sitzt ein Vögelchen. Das Thema wird zunächst folgendermassen erläutert (Himmelheber 1972:69): «Man schenkte einmal dem Vogel und der Schlange zusammen ein Stück Fleisch. Der Vogel nahm es, flog damit auf und davon, und die Schlange konnte ihm nicht folgen. Aber bald bekam der Vogel Durst. Er liess sich bei einem Sumpf nieder, aber darin lag verborgen die Schlange. Der Vogel setzte sich gerade auf sie, und die Schlange tötete ihn.» Auch dieses Sujet hat Boti später noch in weiteren Versionen (mit anderen Geschichten) geschnitzt (s. Nrn. 11, 20 und 25).

In Nuanufla sollen 1968 noch zusätzlich vier Masken existiert haben, die uns leider unbekannt sind.



17

26

Abb. 16 und 17 Die in einem Film aufgenommenen Szenen zeigen erstaunlicherweise, wie der Haupttänzer die *seri*-Maske während seines Auftritts abgenommen hat und ein anderer sie vor sich haltend damit tanzt. – Von der Maske Nr. 6 existiert ein 1993 nicht auffindbares Dia.

Abb. 18 *Sauli*-Maske mit «Mamy Water»-Darstellung von Boti, bei einem Totenfest in Tibeita, 1975.



18

7. *Sauli*-Maske mit «Mamy Water»
(im Dorf Tibeita)

Diese Maskengestalt wurde von uns 1975 fotografiert. Das Maskengesicht ist rosa, die querliegende Wulstfrisur zeigt erstaunlicherweise tupfenförmige weisse Muster. Im Vergleich mit der vorher erwähnten «Mamy Water»-Maske in Nuanufla ist hier die Schlangengruppe zierlicher geworden: Ein Schlangenkopf züngelt an der stehenden Figur hoch, eine weitere windet sich um die hochgereckten Arme der Schlangenbeschwölerin. Das kleine Männchen seitlich schaut nach hinten.

27



19

8. *Gu*-Maske
(im Dorf Tibeita)

Vermutlich nach einer alten Vorlage hat Boti die *gu*-Maske seines Heimatdorfes geschnitzt (s. Fischer-Homberger, 1984:Abb.149–151). Das schwarze Maskengesicht besitzt einen M-förmigen Haaransatz mit einer schmalen Ausbuchtung in der Mitte. Die Maske krönt ein sechszinkiger Kamm.

Dieser *gu*-Maskentyp scheint uns typisch für die Region um Tibeita und Buafila, wobei die meisten Masken sonst sieben (und nicht sechs) Zinken über der Stirn aufweisen (vgl. beispielsweise die *gu*-

Maske in Buafila mit einem siebenzinkigen Kamm in Fischer-Homberger, 1985:Abb.143). Eine geschlechterspezifische Bedeutung der Zahl ist nicht immer vorhanden.

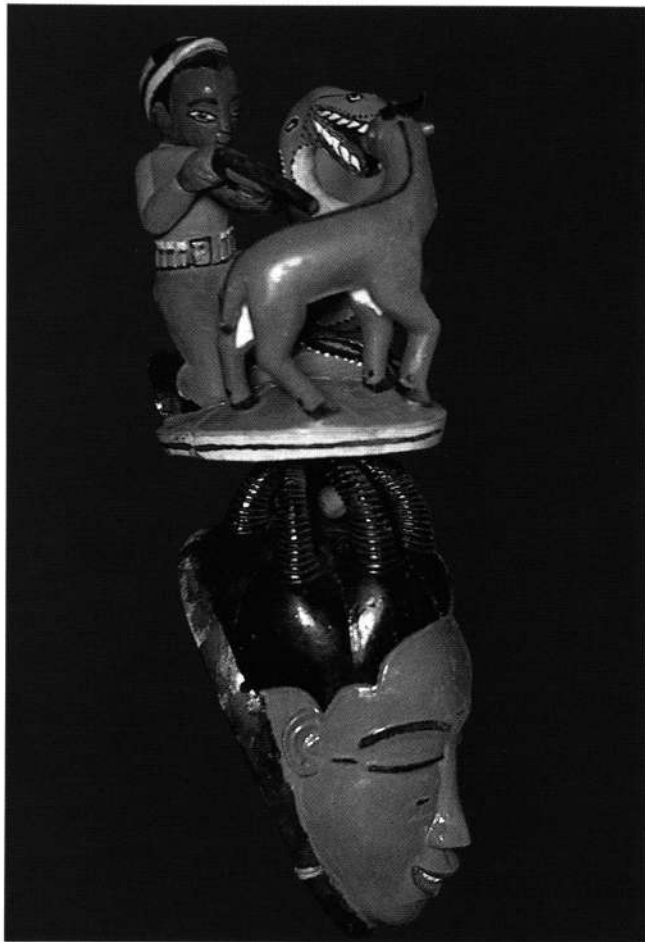
Abb. 19 *Gu*-Maske von Tibeita bei ihrem Auftritt 1975.
Abb. 20 *Zamble*- und *gu*-Maskengestalten von Tibeita, erstere vermutlich eine Replik von Boti, letztere ein «traditionelles» Werk von Boti.



20

9. *Zamble*-Maske
(im Dorf Tibeita)

Diese Maske wurde zusammen mit der vorhergehenden 1975 im Dorf Tibeita während ihres Auftritts fotografiert. Dieser *zamble* hat ein gerundetes Maul; wahrscheinlich handelt es sich um eine alte Maske (oder ihre Replik), während die zu ihr gehörende *gu*-Maske ohne Zweifel ein Werk des Boti ist. Abbildungen von diesem *zamble* findet man in Fischer-Homberger, 1985 (Abb. 129 und 130).

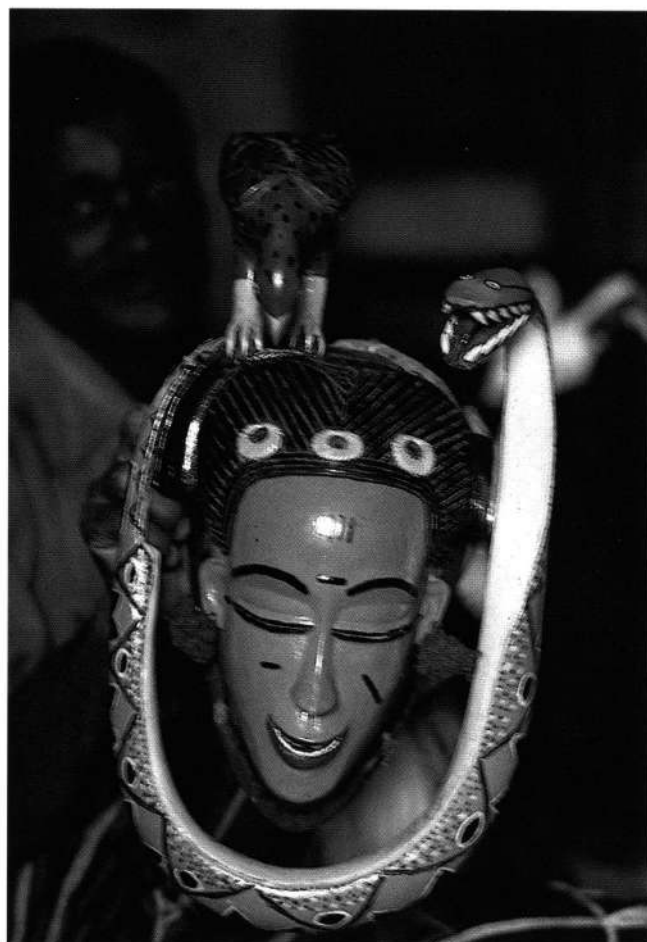


21

10. *Sauli*-Maske mit Jagdszene (im Dorf Tibeita)

Diese Maske – und die folgenden sechs Beispiele – haben wir 1975 im Haus von Boti in Tibeita fotografiert. Boti sagte, dass dieses Ensemble zum Teil bei ihm bestellt, aber noch nicht abgeholt worden sei. Er scheint sie auf Vorrat, beziehungsweise zum freien Verkauf geschnitzt zu haben.

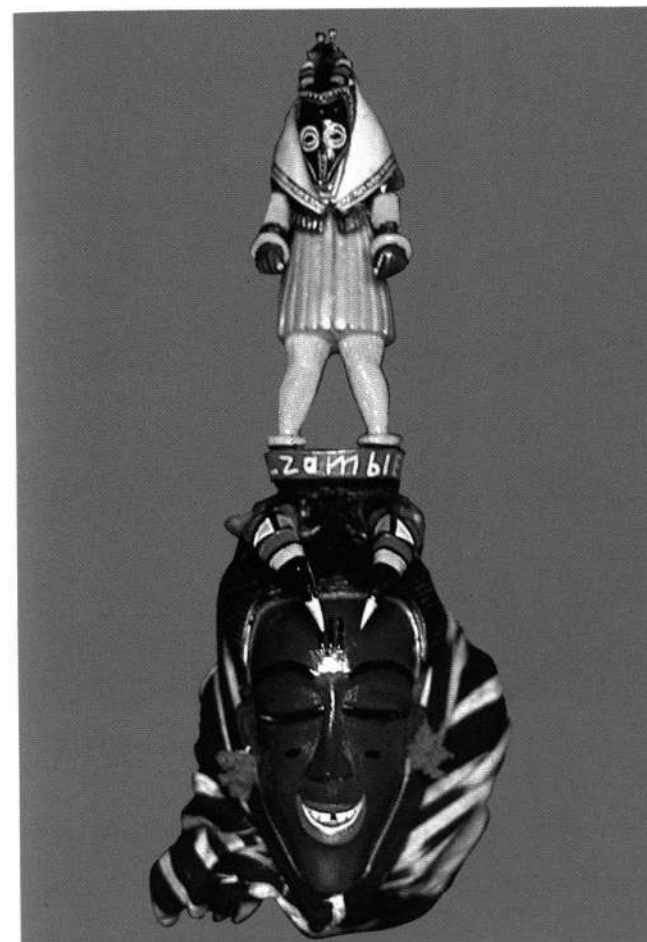
Über dem rosa Maskengesicht mit Wulstfrisur befindet sich eine Platte mit einer Figurengruppe: Ein Jäger ist niedergekniet und legt seine Flinte auf eine Antilope an. Neben ihm aber hat sich eine



22

11. *Sauli*-Maske mit Vogel und Schlange (im Dorf Tibeita)

Das blaue Maskengesicht mit der anliegenden Wulstfrisur, in die drei gelbe Ohringe gesteckt sind, umwindet eine grüne Riesenschlange, die ihren Kopf seitlich hochreckt und züngelt. Auf ihrer Schwanzspitze sitzt ein winzig kleiner brauner Vogel mit gelben Krallen. Das Thema erklärte Boti (1975) folgendermassen: «Die beiden Tiere, Adler und Python-Schlange, hatten gemeinsam ein Tier erbeutet. Der Adler sollte es teilen, frass es aber allein auf. Hernach bekamen sie beide Durst. Als der Adler zum



23

Teich kam, war die Schlange schon da. Sie packte den Adler und hielt ihn fest: 'Du hast mir kein Fleisch gegeben, jetzt lasse ich dich nicht ans Wasser.' Da versprach der Adler der Schlange drei Ohringe. Und die sind über der Stirne des Gesichtes ins Haar gesteckt.» (Man vergleiche das gleiche Sujet in der Maske für Nuanufla, Nr. 6, und in den späteren Version von 1983 in Nr. 21 bzw. aus den 90er Jahren in Nr. 24.)

12. *Sauli*-Maske mit der Darstellung der *zamble*-Maskengestalt (im Dorf Tibeita)

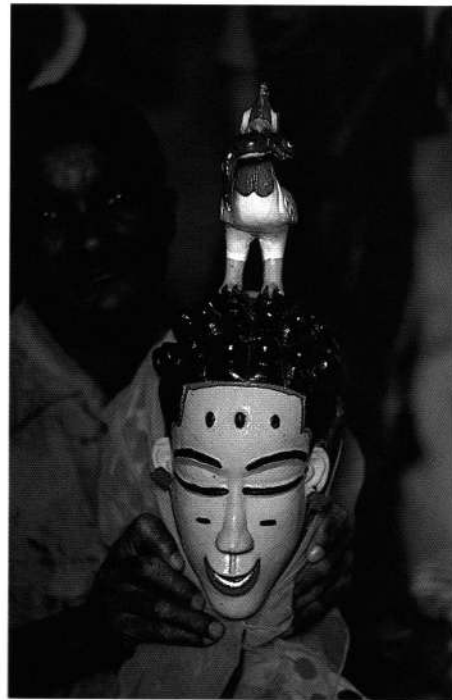
Über dem dunkelbraunen Maskengesicht steht auf einer Platte mit der Inschrift «zamble» die gleichnamige Maskengestalt. Ihre nach aussen gespreizten Beine sind gelb, das kurze Palmblatt-Röckchen grün, die Arme wieder gelb, von Faserrüschen umgeben. Der Schulterstoff ist weiss mit farbiger Borte und hat seitlich traditionelle rechteckige Broschurmuster eingewebt. Hinter *zamble* steht ein brauner Junge mit Sportmütze, Polohemd und kurzer Hose, der das Rückentuch der



24

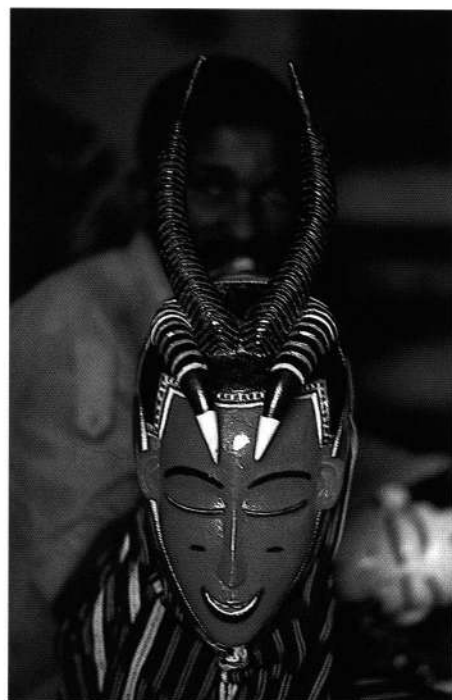
Maskengestalt mit seinen ausgestreckten Händen hält.

Abb. 21 *Sauli*-Maske mit Jagdszene.
Abb. 22 *Sauli*-Maske mit Vogel und Schlange.
Abb. 23 und 24 *Sauli*-Maske mit *zamble*-Maskengestalt.



25
13. Sauli-Maske mit Vögelchen
(im Dorf Tibeita)

Auf dem gelben Maskengesicht mit der Pommelfrisur steht – ohne Standplatte – ein kleiner weisser Hahn mit gelben Beinen, rotem Halslappen und Kamm. Er hat eine grüne Kröte im Schnabel. Hierzu berichtet Boti (1974): «Die Kröte und der Hahn stritten sich einst, wer wohl stärker wäre und den anderen auffressen könne. Da der Hahn ausdauernder war, hat er gewonnen und die Kröte in seinen Schnabel geklemmt. Aber die Kröte hat auch dann noch gerufen: 'Du kannst mich wohl müde machen, aber runterschlucken kannst du mich dann doch nicht.'»



26
14. Sauli-Maske mit doppeltem Hörnerpaar
(im Dorf Tibeita)

Diese rötliche Maske besitzt zwei Hörnerpaare: Die inneren sind leicht tordiert und stehen, oval nach hinten geschwungen, hoch. Die äusseren zeigen auf die Stirn. Hierzu meint 1975 Boti: «Diese Maske zeigt die Mondsichel, die von zwei Laternen, die aber Hörnern ähneln, beleuchtet wird.» Nach anderer Aussage von Boti handelt es sich «um eine Antilope, die sich (zum Schlafen) mit ihren Hörnern an einen Baumast hängen kann.» Und schliesslich meinte Boti (1982), dass er an dieser Maske die Hörner von zwei verschiedenen Antilopengattungen vereint habe. Auch erläuterte er, dass dieses Maskengesicht männliche Züge und Tatauierungen zeige. Von Boti wurde dieser Maskentyp (1982) als «der wahre *sauli*» bezeichnet, der auch als Anführer einer Tänzergruppe zuerst aufträte. Ihm folge dann die blaue Maske (Nr. 11).



27
15. Sauli-Maske mit Fussballspielern
(im Dorf Tibeita)

Das schwarze Haar der dunkelbraunen Maske umreisst ein roter Strich. Über der Stirn sitzt ein Paar nach vorn weisende Hörner, die nach *zamble*-Art mit farbigen Dreiecksmustern bemalt sind. Auf dem Haarwulst sitzt ein Podest mit der Aufschrift «Laurent Pokou» und einem Tor aus Rundhölzern. In ihm steht ein schwarzer Tormann abwehrbereit. Der zierliche Athlet trägt Turnschuhe, weisse Wadensocken, kurze graue Hosen und ein rotes Hemd. Auf ihn zu stürmt ein grösserer Fussballspieler, der gerade mit dem rechten Bein ausholt, um einen schwarz-weißen Ball ins Tor zu kicken. Dieser Sportler ist schwarzgelb gekleidet. Es ist der namentlich erwähnte Laurent Pokou, «buteur», Mittelstürmer vom ASEC, «tout le monde le connait», jedermann kennt ihn.



28
16. Sauli-Maske mit Dan-Akrobatengruppe

Diese Maske wurde (1975) speziell für uns geschnitzt (s. Kapitel 4). Über dem rosa Gesicht mit dem hohen schwarzen Haarwulst ist eine Platte angeschnitzt mit einer dreiteiligen Figurengruppe. Die «Schlangentänzer der Dan» zeigen hier, wie ein kleines Mädchen auf den Händen des Hauptakrobaten die Brücke macht, während ein kleiner Mann bereit steht, das Mädchen aufzufangen. Boti berichtet (1984), dass er dieses Sujet damals zum ersten Mal geschnitzt habe, dass er selbst solche Akrobaten gesehen habe und durch das Aufsehen, das sie in seinem Dorf erregt hatten, auf den Gedanken gebracht worden sei, das Thema zu gestalten (s. Fischer-Homberger, 1985:50,224). Eine weitere Ansicht (en face) findet man S. 45.





30

17. Gelbe *sauli*-Maske mit vier Hörnern

Das einfache gelbbemalte Gesicht mit knallfarbig rotem Mund, gerader Philtrumkerbe auf der Oberlippe, schwarz gerahmten Augenschlitzen und schwarzen Tatauierpunkten auf Wangen und Stirn hat einen einfach gezackten Haaransatz und zwei Paar Hörner über der niederen Stirn. Das aufgerichtete Paar ist tordiert und leicht oval geschwungen wie Antilopenhörner, die beiden anderen zeigen auf die Stirn und haben breite blau, weiss und rot gefasste Kerben wie eine *zamble*-Maske.

34



31

Diese Maske ist unverwendet und hat keine Löcher für einen Mundstab oder zum Anfügen eines Kostüms. Sie wurde für uns speziell von Boti (1975) geschnitzt.

18. *Sauli*-Maske mit Leopard und Antilope (im Dorf Tibeita)

Diese Maske wurde 1982 von Lorenz Homberger im Heiligen Wald von Tibeita und später noch beim Auftreten im selben Dorf fotografiert. Sie zeigt ein orange-farbenes Gesicht mit dunkler, dreiwulstiger Frisur, bei der seitlich Zöpf-

chen über den Ohren hochstehen und deren Haaransatz blau gesäumt ist. Die Tatauiermuster aus drei Strichen sind auf Stirn, Schläfen und Wangen ausgeschnitten. Auf dem blauen, seitlich gestreiften Podest über dem Mittelwulst ist eine Tiergruppe geschnitzt: Ein heller, schwarz getüpfelter Leopard hat seine Pranke in den Nacken und seine Zähne in die Flanken einer kleinen Antilope geschlagen, die ihm den Kopf zugewendet hat.

Zu diesem fertig bemalten Werk gibt es zu dieser Zeit eine zweite, unfertige Version, die zwar ausgeblockt ist, deren Details aber noch nicht ausgearbeitet sind



32

(so fehlen beispielsweise im Maskengesicht Mund und Augen). Boti hat sie aber dunkel angemalt oder angekohlt – aus welchen Gründen ist unbekannt.

19. *Sauli*-Maske mit Totenträgern (im Dorf Tibeita)

Diese schwarze Maske wurde 1982 Lorenz Homberger von Boti im Heiligen Hain von Tibeita gezeigt. Sie scheint damals neu angefertigt und noch nie aufgetreten gewesen zu sein, war der Maske doch – im Gegensatz zu anderen – kein Schultertuch angesetzt. Formal korre-

spondiert sie mit der Maske mit den Fussballspielern (Nr. 15). Bei der schwarzen Maske setzt ein roter Strich als Stirnumrahmung die Frisur ab. Zwei *zamble*-artige Hörner weisen mit ihren Spitzen auf die Stirn. Über ihnen sitzt ein gelbes Podest mit einer groben Inschrift. Darauf stehen zwei Männlein, die eine Leiche auf dem Kopf balancieren; sie ist in ein blau-weisses Tuch gewickelt. Das eine Figürchen ist schwarzhäutig, das andere braun. Beide tragen kurze Hosen und verschieden geschnittene weisse Leibchen.

Abb. 25 *Sauli*-Maske mit Vögelchen.
 Abb. 26 *Sauli*-Maske mit doppeltem Hörnerpaar.
 Abb. 27 *Sauli*-Maske mit Fussballspielern. (Alle von Boti in Tibeita 1975).
 Abb. 28 «Schlangentänzer der Dan», auch an der Elfenbeinküste in Broschüren oft verwendete berühmte Aufnahme von M. Huet (1954).
 Abb. 29 *Sauli*-Maske mit «Schlangentänzer der Dan», (korrekte) Profilsicht, von Boti 1975 in Tibeita geschnitzt.
 Abb. 30 Gelbe *sauli*-Maske, Privatbesitz.
 Abb. 31 *Sauli*-Maske mit schlagendem Leopard.
 Abb. 32 Boti zeigt 1982 drei neugeschnitzte Masken (s. Nr. 11, 14 und 19), die teilweise schon 1975 bei Boti fotografiert wurden.

35



33

1984 haben wir (E.F. und L.H.) bei Boti bzw. bei den Objekten im Heiligen Wald von Tibeita folgende 6 Masken gesehen:

20. *Sauli*-Maske mit kleinem *badiu*-Vogel (im Dorf Tibeita)

Das Maskengesicht ist schwarz bemalt, nur Lippen, Ohren und Haaransatz sind verschiedenfarbig hell herausgehoben. Der Stirnbogen ist rechtwinklig kantig, die Frisur ist flachgewölbt, waagrecht und senkrecht gekerbt. Zentral über dem mittleren Frisurenwulst steht ein weisses, langbeiniges Vögelchen mit einer Frucht im gebogenen grossen Schnabel.

21. *Sauli*-Maske mit Vogel und Schlange (im Dorf Tibeita)

Diese Maske ist nun noch etwas grober und auch einfacher geworden. Der Haaransatz ist schlicht bogenförmig, die Frisur darüber in zwei Wülsten angeordnet. Das Vögelchen schaut abwärts auf eine aufgemalte Blumenform (Schmuckstück), während sich die Schlange in recht grossem Bogen um das Maskengesicht windet, die Augen auf den Zuschauer gerichtet.

Diese Maske nennt Boti (1984) *zaloklu*. Zu diesem Maskentyp sagte Boti (1982) zu Lorenz Homberger: «Diese blaue *sauli*-

Maske habe ich vor 11 Jahren gefertigt. Die Termiten haben deshalb schon ein wenig daran gefressen.» Und zum Motiv meinte er gleichzeitig: «Der *zaluo gro*, Bussard, traf einst mit der Riesenschlange zusammen um zu entscheiden, wer das stärkere Tier sei. Sie trafen sich am Ufer des Flusses, weshalb das Gesicht dieser Maske blau ist. Die drei gelben Ringe (s. Nr. 11, Abb. 22 oder 32) sind die Hilfsgeister, die dem Vogel Kraft verleihen. Da der Vogel (am Boden) kämpfen und zudem noch fliegen kann, ist er stärker als die Schlange. Diese vermochte ihm aber seine drei Ringe zu entwenden, wodurch der Vogel seine Kraft verlor.



34

Seither sieht man den Bussard stets über die Savanne fliegen, wenn diese für die bevorstehende Rodung in Brand gesetzt wurde, weil er hofft, in der Asche die gelben (goldenen) Ringe zu finden».



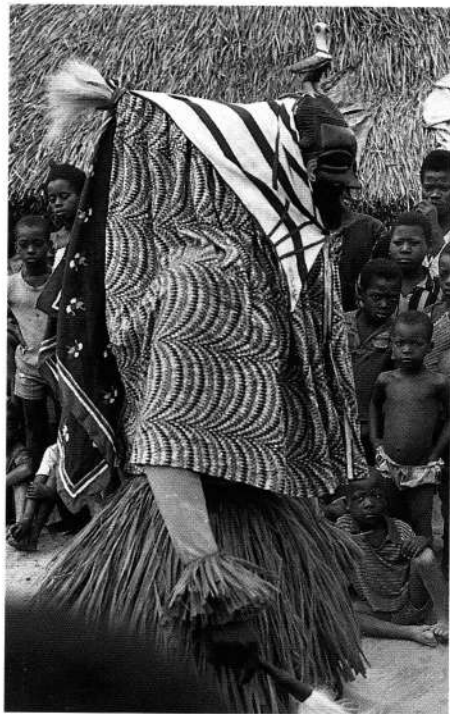
35

22. *Flali*-Maske mit Vögelchen und Antilopenhörnchen (im Dorf Tibeita)

Das gelbe Maskengesicht mit konisch hochgezogenen Haarwülsten über einem kantig ausgeschnittenen Haaransatz krönt ein Vögelchen, das seinen Schnabel in ein schwarzes Antilopenhörnchen gesteckt hat. Es wurde von einem *flali*-Maskentänzer in Tibeita verwendet.

In Duiker-Hörnern wie demjenigen über der Maskenstirn werden häufig Kraftessenzen aufbewahrt, weshalb hier möglicherweise angedeutet wird, dass sich dieser Vogel aussergewöhnliche Fähigkeiten aneignet.

Abb. 33 *Sauli*-Maske mit *badiu*-Vögelchen und *sauli*-Maske mit Vögelchen und Schlange. Abb. 34 *Flali*-Maske mit Vögelchen. Abb. 35 und 36 *Sauli*-Maske (im Heiligen Hain von Tibeita) und bei einem Auftritt während eines Verdienstfestes, 1984.



36

23. *Sauli*-Maske mit Vögelchen
(im Dorf Tibeita)

Maskengesicht und Haar sind einheitlich schwarz, nur die Lippen, Zähne, Ohren und der Haaransatz sind hell leuchtend. Der Stirnbogen ist scharfkantig, leicht durchgebogen gearbeitet, mit drei Wülsten, von denen die seitlichen über den Ohren in kurzen Zöpfchen enden. Das Vögelchen auf der Maske ist simpel, wenn auch bunt bemalt. Boti bezeichnete diese (am 15. Januar 1984 in Tibeita aufgetretene) Maske als *bolobobi blayi*. Er meint, es sei keine *sauli*-Maske, weil das Gesicht schwarz ist. Seiner Meinung nach ist es von den vorhandenen Masken sein bestes Maskengesicht. Er erläutert selbst: «(Bedenke) zuerst die Farbe. Es (Schwarz) ist die Farbe der Schwarzen. Die Augenbrauen sind wie beim Menschen. Der Mund gleicht dem eines lachenden Menschen am meisten.»



37

24. Blaue *sauli*-Maske mit Schlange und Vogel

Eine Postkarte der République de Côte d'Ivoire (Nr. 94, «Masque Zaouli de Tibeita»), photo Maurice Ascani, Edicart – Abidjan) von 1992 nimmt das bekannte Thema nochmals auf. Die Ringe auf der Stirn der Maske sind verschwunden, die Schlange aber windet sich reizvoll um sich selbst und schaut – wie das Vögelchen – den Betrachter an. Die Flecken sind gleichmässig ornamental geworden, und der kleine Vogel hat seinen Schwanz hochgestellt.

25. *Gyela*-Maske
(im Dorf Tibeita)

Diese von Boti selbst als *gyela*-Maske bezeichnete Form zeigt ein hell bemaltes Gesicht mit einem Aufbau über dem vielfältig geschwungenen Haaransatz aus



38

Hörnern des *zamble* und geometrischen Flächen seitlich. Um das Gesicht zieht sich ein Brett, das mit Dreiecksmustern verziert ist.

Gyela gilt als «Kind» von *zamble* und *gu* und ist vermutlich effektiv eine «Kreuzung» der beiden Maskentypen, die wohl erst Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden ist (s. Himmelheber, 1976:153). Solche *gyela*-Masken gibt es von verschiedenen Guro-Schnitzern. Interessanterweise trägt diese Maskengestalt um den Rahmen des Holzgesichtes ein Fasercape, was beiden Elternteilen nicht eigen ist. Eine konventionellere *gyela*-Maske als diejenige von Boti ist 1983 von Lorenz Homberger in Tibeita bei einem Auftritt fotografiert worden (Fischer-Homberger, 1985:Abb.125).

Von Botis Hand kennen wir ausser der 1973 dokumentierten *zamble*-Maske (s. Nr. 9) noch eine weitere Maske dieser Art aus den späteren Jahren. Sie wurde 1983 für Lorenz Homberger geschnitzt.

26. *Sauli*-Maske mit vier Hörnern
(im Dorf Tibeita)

Über dem braunen Maskengesicht mit relativ schlichtem Haaransatz sitzen zwei Hörnerpaare. Das äussere ist bunt mit Dreiecksmustern überzogen und deutet mit seinen Spitzen auf die Stirn der Maske; das andere steht leicht nach innen gebogen hoch. Zwischen diesen Hörnern ragt noch auf die Spitze gestellt ein fünftes, einzelnes Duiker-Hörnchen auf, wie es verwendet wird, um Zaubermittel aufzubewahren. Es «verschliesst» eine angedeutete, weiss gemalte Kauri-Schnecke (vgl. Nr.14).

27. *Zamble*-Maske

Diese Maske ist als ikonographisch festgelegter Typ geschnitzt: Die spitzen Hörner weisen nach aussen und sind mit schwarzen Bändern farbig geringelt; der Haaransatz ist kantig mit einer Öse in der Mitte und nach hinten gezogenen Ecken. Dreimal drei Wulstnarben sind auf der Stirn eingeschnitten. Die ovalen Augen mit einfachen Sehschlitzen, fast rund umrahmt, und das Zickzackband auf den rechteckigen Rachen gelegt ergeben eine recht konventionelle, etwas langweilige Normform (vgl. Fischer-Homberger, 1985:Nrn.45–47).

Von Botis Hand kennen wir ausser der 1975 dokumentierten *zamble*-Maske (s. Nr. 9) noch eine weitere Masken dieser Art, aus den späteren Jahren. Sie wurde 1983 für Lorenz Homberger geschnitzt.



39

Abb. 37 *Sauli*-Maske von Boti auf Postkarte (1992).
Abb. 38 *Gyela*-Maske von Boti in Tibeita, 1984.
Abb. 39 *Zamble*- und *sauli*-Masken, 1984 im Heiligen Hain von Tibeita fotografiert.



Von Boti erwarben wir (1975) noch einige *gane*-genannte Löffelchen und drei *kono*-Webrollenhalter, letztere wohl unter Zeitdruck sehr rasch angefertigt und von minderer Qualität. Diese Gegenstände sind alle zwischen dem 5. und 11. Februar 1975 von Boti in Tibeita geschnitzt worden und sollen die Variationsbreite seines Gestaltungsvermögens zeigen. Botis Löffelchen haben vielleicht nicht mehr die ganze Qualität der alten Löffel dieser Region (s. Fischer-Homberger, 1985:282ff.), deren Kellen sich meist zu ganz dünnen Rändern verjüngen und mit Stiel und Griffzier gleichsam eine organische Einheit bilden, die dabei noch ange-

nehm in der Hand liegen. Immerhin hat Boti Löffel mit fünf verschiedenen geformten Stielen und 13 verschiedenen Motiven an den Griffenden zu schaffen gewusst. Die folgenden Angaben zu den einzelnen Löffelchen stammen von Boti, der noch zehn Jahre später von sich aus auf die Tatsache zu sprechen kam, dass ihm vor Jahren das Schnitzen von 18 unterschiedlich geformten Löffelchen für die deutschen Besucher gelungen sei. Das Verfertigen eines solchen Löffelchens hat Lorenz Homberger 1985 von Boti gezeigt bekommen (s. Homberger, 1990: 42). Für die Herstellung eines Löffelchens benötigte Boti damals drei

Stunden. Er verwendete als Werkzeug Dechsel und Taschenmesser. Seine Arbeit hat im Freien vor seinem Haus stattgefunden.

28. Löffel mit Frauenkopf

Der Stiel zeigt zwei s-förmig tordierte Stränge, die im Hals des Köpfchens zusammenlaufen. Das Köpfchen mit hoher Raupenfrisur und dominanter Stirn über leicht geschwungenen Schlitzaugen mit stegartiger Nase und zierlichem Mund über einem knappen Kinn ist en face über die ovale Kelle gesetzt.

29. Löffel mit Hahnenkopf

Auf dem leicht durchgebogenen Stiel ist über dem nach aussen geschwungenen Griffende ein Hahnenkopf mit zackigem Kamm und spitzem Schnabel gesetzt. Die Kelle ist konisch. Boti sagt (1975), ein solcher Löffel mit konischer Kelle diene zum Ausschöpfen von Sauce und nicht zum Essen.

30. Löffel mit dem Kopf der *ga*-Antilope

Der Stiel ist gerade, das symmetrische Tiergesicht mit den leierförmigen Hörnern frontal.

31. Löffel mit Büffelkopf

Der Stiel ist gerade, den breiten Tierkopf zeichnen schwere, sichelblattförmig geschwungene Hörner aus. Ähnlich geformte Büffelköpfe kennen wir vor allem vom *dye*-Maskenensemble der westlichen Guro-Region. (Man vergleiche diese Tierkopfgestaltung mit recht ähnlichen Formen an Webrollenhaltern, beispielsweise in Fischer-Homberger, 1984:Nr.229.)

32. Löffel mit Ziegenkopf

Den geraden Griff umwindet ein Band aus zwei Kerben. Das Tierköpfchen ist zierlich mit recht grossen Ohren aber kleinen Hörnern.

33. Löffel mit Fledermauskopf

Den geraden Stiel verziert eine Hohlkehle. Das Köpfchen ist relativ realistisch mit grossen Augen, langen Ohren und kleinem sichelförmigem Mund über der gerundeten Nase. (Die Angabe, dass es sich hier um eine Fledermaus handelt, stammt von Boti. Vermutlich sind sehr viele Tierköpfchen auch auf den Webrollenhaltern, nicht wie

oft angegeben wird, Köpfe von Hyänen, sondern von Fledermäusen, s. beispielsweise stilisiertere Formen in Fischer-Homberger, 1985:Nrn.241-244).

34. Löffel mit Elefant

Bei diesem originellen Löffel bilden Vorderbeine und Rüssel den einen, die Hinterbeine den anderen Teil des Griffstiels. Der Elefant ist deshalb im Profil an den Löffel geschnitzt. Die Kelle selbst ist flach, scheibenförmig.



35. Löffel mit dem *valu samla*-Vogel

Der Stiel ist leicht durchgebogen und endet im stark stilisierten Vogelkopf mit langem herabhängendem Schnabel und mit grossen runden Augen.

36. Löffel mit einem *kobe*-Vogelkopf über tordiertem Griff

Der Griff besteht aus zwei miteinander tordierten Strängen, die in ihrer Mitte eine rhombische Öse bilden. Sie enden im Hals eines Vogelköpfchens mit kurzem, herunterhängendem Schnabel. Boti be-

merkte (1975) zu diesem Löffelchen: «Man gibt diesen Löffel seinem 'Schwiegersohn', wenn er zu Besuch ist.» Eine Begründung für diese Sitte konnten wir nicht erfahren.

37. Löffel mit Schmetterling

Den geraden Stiel verziert eine doppelte Hohlkehle. Er endet im Hinterleib eines Schmetterlings mit aufgeklappten Flügeln. – Dass ein Schmetterling als Motiv vorkommt (und auch als solcher gedeutet wird) ist etwas Aussergewöhnliches: Man findet Darstellungen dieser so auf-

fallend-schönen Insekten im Repertoire der Bildhauer der Mande-Völker Westafrikas sehr selten.

38. Löffel mit geometrischem Ornament

Der Stiel über der spitzovalen Kelle endet in einer Ringscheibe und zwei übereck gestellten Dreiecken in rechteckigem Rahmen. Der flache mit Kerben und Dreiecken gemusterte Stiel ist in der Mitte rhombisch durchbrochen. (Dieser Löffel erinnert an Metall-Löffel der Akan-Völker, die beim Hantieren von Goldstaub verwendet werden.)



39. Löffel mit Stiel in Schlingenform

Der Stiel gabelt sich knapp über der Kelle in zwei Stränge, die eine spitzovale Schlinge bilden.

40. Löffel mit flachem Gesicht

Der gerade Stiel ist einfach gekehlt, das daraufgesetzte Emblem schlicht: Ein am Rand gezacktes, sehr flaches Gesicht mit eingeritzten Augen, Nase und Mund hat auf den Wangen jeweils drei ausgehobene Dreiecksmuster.



Hinzu kommen nun noch fünf Löffel mit verschieden geformten Stielen, deren Griffenden aber nicht besonders verziert sind. Boti meint, man habe ähnliche Stielenden früher an den Miniaturstösseln verwendet, die zum Zerreiben von Pfefferschoten gedient haben. Den grössten dieser Löffel habe man zum Ausschöpfen, die anderen zum Essen gebraucht.

Abb. 40–49 Löffelchen von Boti, 1975 in Tibeita geschnitzt.



50

Webrollenhalter mit Köpfchen

Ebenfalls im Jahr 1975 hat Boti für uns drei Webrollenhalter minderer Qualität geschnitzt. Er meinte, diese wären *kono*, Webrollenhalter «in der Art der Gegend». Uns scheint, dass Boti nur sehr selten von Webern der Gegend aufgefordert worden ist, für sie solches Gerät anzufertigen. Boti ist in erster Linie als «Maskenschnitzer» bekannt und gefordert. Die kleinen vollplastischen Köpfchen entsprechen allerdings weitgehend denjenigen der Freifiguren auf den Unterhaltungsmasken, und ihre Anfertigung sollte ihm keine Mühe bereiten.
Abb. 50–52 Webrollenhalter von Boti, 1975 in Tibeita geschnitzt.

Abb. 50–52 Webrollenhalter von Boti, 1975 in Tibeita geschnitzt.



51

41. Webrollenhalter mit Köpfchen

Das eiförmige Köpfchen ist mit zylindrischem Hals deutlich abgesetzt auf die Oberkante eines mit Dreiecksmustern verzierten Bügelhalters angeschnitzt. Dieser selbst ist aussergewöhnlich schön mit flachem Innenbogen gestaltet. Das Gesicht besitzt einen zierlichen Mund, angedeutete Augenbrauen über leicht wulstigen Schlitzaugen, eine schmale, kantige Nase, einen M-förmig ausgeschnittenen Haaransatz bei kappenartig weicher Frisur und kleinen scheibenförmigen, abstehenden Ohren. Wangen und Kinn sind fest, aber wirken natürlich modelliert.

42. Webrollenhalter mit schlichtem Köpfchen

Auf der gebuckelten Stirn sind drei Narben ausgeschnitten; die Augen sind als Schlitz eingekerbt, die Nase ist sehr



52

kurz, und der grosse, lippenlose Mund steht offen. Seitlich um das Gesicht ist eine waagrecht gekerbte Krause angeschnitzt, was annehmen lässt, dass ein Maskengesicht intendiert ist.

43. Webrollenhalter mit Köpfchen

Über dem mit Kerben und Dreiecksmustern verzierten hufeisenförmigen Bügel, der wohl nach Vorbildern aus der Baulekünstregion gestaltet ist, sitzt auf kräftigem Hals ein Köpfchen mit flacher Frisur, zackigem Haaransatz und buckliger Stirn; die Augen sind bohnenförmig aber flach, Nase und Mund sehr klein.

All diese Webrollenhalter sind (1975) in kurzer Zeit von Boti geschnitzt worden. Sie können hier nur Hinweise auf sein sonstiges Repertoire sein und mögen nicht als «massgebliche Werke des Meisters» gelten!

3. Der individuelle Stil des Bildhauers Boti

Fast alle Maskengesichter des Bildhauers Sabu bi Boti zeichnen sich durch ihre realistische Gestaltung, eine vielfältig variierte, aber doch wenig detailliert ausgeschaffene Frisur und oft durch das darauf angeschnitzte Brett aus, auf dem ein meist recht komplexes Sujet steht – alles aus einem einzigen Holzblock geschnitzt. Typisch für Botis Stil ist bei der Gestaltung des Maskengesichts ein schlanker, hochgezogener Umriss mit einem relativ grossen, plump-eckigen Kinn, aus dem sich seitlich die Wangen vorwölben. Der immer sichelförmige, offene Mund zeigt spitze, nach oben gezogene Mundwinkel, scharfkantige, flache Lippen mit ausgeprägtem, doppelt gekerbtem Philtrum. Es werden nur die Zähne im Oberkiefer wiedergegeben. Die Nase zeichnet eine flache (nasenbeinlose) Unterkante und eine deutliche Spitze mit kräftigen Nasenflügeln aus. Der Nasenrücken ist immer lang, oft leicht durchgebogen mit kantigem Grat. Die Augen bilden schmale, langegezogene, gewölbte Sehschlitze, wobei die Oberlider meist heruntergeschlagen sind und plastisch modellierte Augäpfel andeuten. Die Brauen sind auf der Stirnkante als schmale Wülste aufgesetzt. Die Maskenstirn ist stets gebuckelt, der Haaransatz zurückgesetzt. Boti gestaltet verschiedene Arten von Frisuren. Der meist raupenförmig quer gesetzte Haarwulst läuft seitlich dann relativ weit bis knapp über die Ohren herunter. Die auf Augenhöhe angefügten Ohren sind sehr einheitlich gestaltet: In allen Fällen hat Boti die Ohrmuschel aus drei ineinander gesetzten halboval-dreieckigen Formen gebildet, wobei die innerste, die das Ohr markiert, sehr hoch sitzt, und wenn das Ohr hell gefasst ist, farblich zum (dunklen) Gesicht geschlagen ist (s. Nr. 20, Abb. 33). Das knappe Ohrläppchen ist meist durchbohrt und hat einen Modeschmuck eingesetzt. Die Tatauiermuster, die Boti seinen Maskengesichtern auf Stirn, Schläfen, Wan-

gen einschnitzt und aufmalt, sind uneinheitlich. In der Regel verwendet er die kurzen senkrechten schwarzen Wülste zurückhaltend, fast immer in Dreierformation. Auf den Wangen hat er – nahe der Nasenwurzel – oft auch Einzelkerben eingeschnitten.

Die kleinformatigen, vollplastischen Figuren, die als Aufsätze über diesen Maskengesichtern geschnitzt sind, folgen, interessanterweise, anderen stilistischen Kriterien und Normen. Hier finden wir eine sehr viel ausgeprägtere Tendenz zum Realismus:

Die Figürchen sind meist natürlich proportioniert und in starken Bewegungen wiedergegeben. An Posen findet man Stehen, Schreiten und Knien, ferner Werfen, Stossen, Tragen, Führen etc. Diese Tätigkeiten sind durchaus lebhaft gestaltet; nur die Gesichter der Handelnden wirken starr. Die Augen mit den grossen, länglichen schwarzen Pupillen im spitz-ovalen Weiss sind einheitlich hart. Die Gesichtszüge mit dem spitzen, leicht zurückversetzt-fliehenden Kinn, der kurzen, kantigen Nase und der gebuckelten Stirn scheinen dem Repertoire der Webrollenköpfchen entnommen und wirken ein wenig, wie wenn sie modernen Figurinen aufgepfropft wären. Es scheint, dass es für diese Figuren meist keine einheimischen Vorlagen gegeben hat und Boti hier auf seine eigene Beobachtung angewiesen war: Hier formt er schwellende Waden, versetzt die Füsse, zeigt deutlich Knie und Knöchelchen, modelliert die von Büstenhaltern gehobenen Busen und liebt Kleider mit realistisch ausgestalteten Säumen, mit Täschchen und Gürteln, während er bei den Maskengesichtern stereotype Züge nach festen Vorbildern formt.

Vor allem die säuberliche Bemalung seiner Werke mit grellen Ölfarben, die dick, wie ein Emaille-Überzug aufgetragen sind, unterstreicht diese präzise Darstellungsweise. Die meisten Details sind aber unter dem Farbstrich auch als Reliefs ausgeschnitzt. Die Farben sind wenig gemischt und als Flächen scharf begrenzt gegeneinander abgesetzt.



53

Abb. 53 En-face Ansicht der *sauli*-Maske mit «Schlangentänzern der Dan (Nr. 16, Abb. 29): Vor einer stehenden Figur macht ein kleines Mädchen auf den Händen des Hauptathleten die Brücke. Von Boti 1975 in Tibeita geschnitzt (s. Werkverfahren S. 52ff.).

Über einen Wandel in seinem Gestaltungsstil während der überblickbaren Zeit (ca. 1965 bis 1984) Definitives auszusagen, ist uns z.Zt. noch nicht möglich. Natürlich sind die zwei frühen Masken (Nrn. 1 und 2) noch etwas unbeholfen, die Gesichter noch massig, ja plump, dabei weich und vergleichsweise «realistisch». Die Masken nach 1967 zeigen voneinander unterschiedliche Frisuren, Aufsätze, Tatauiermuster etc., besitzen aber alle die gleichen Ohren-, Mund-, Augen- und Nasenformen. Es ist wahrscheinlich, dass Botis Maskengesichter heute präziser und härter geformt werden, dass bei den späten Werken die Haartrachten bzw. die Stirnbögen und Haaransätze wieder vielfältiger gestaltet werden (was einer Revitalisation traditioneller Formen bei Guro-Frauen parallel laufen würde). Ferner hat Boti in den letzten Jahren auch oft weniger komplexe Sujets auf seine Masken geschnitten. In Tibeita gab es 1984 nur Masken mit Vögelchen zu sehen – aber es ist durchaus möglich, dass alle raffinierteren oder spektakuläreren Masken schon verkauft waren und wir nur die Überbleibsel zu sehen bekommen haben!

Ein interessantes Werk, das nicht ganz typisch für Botis Arbeiten Mitte der Siebzigerjahre ist, hat McClusky (1987:21) aus der Sammlung White in Seattle publiziert: Eine helle Maske, auf der der Präsident Houphouët Boigny steht, gestützt von einem kleinen (Taiwan-)Chinesen, wie sie an der Elfenbeinküste als Entwicklungshelfer im Reisanbau tätig waren. Wir haben bei unserem Besuch bei Catherine White 1976 dieses, kurz zuvor von der Sammlerin in New York gekaufte Werk Boti zugeschrieben, da es einige Stilmerkmale besitzt, die an ihn als Hersteller denken lassen: der sichelförmige, scharfkantige Mund, die harte Stirn, die lebhaftige Figurengruppe mit dem ausdrucksvollen Gesicht der Hauptperson. Fremdartig aber ist die gedrungene Gesichtsförmigkeit mit der kurzen Nase und die Ohrenform, die seiner Norm nicht entspricht. Zwei Erklärungen sind möglich: 1) Das Werk ist nur teilweise von seiner

Hand, also «seiner Werkstatt» zuzuschreiben oder 2) Die Maske zeigt das als exotisch empfundene Gesicht einer weissen Europäerin, über der der afrikanische Präsident mit seinem chinesischen Helfer thront. Dies würde die veränderten Gesichtsproportionen und eventuell auch die abweichenden Ohrenformen erklären.



54

Abb. 54 Original-Poster einer «Mamy Water», 1963 von Hans Himmelheber gesammelt, heute im Musée d'Ethnographie, Genf.

Abb. 55 Schlichte seri-Maske mit sitzender «Mamy Water», Musée d'Ethnographie, Genf (gesammelt 1963).

Abb. 56 Seri-Maske mit «Mamy Water»-Motiv (gesammelt vor 1963), Musée d'Ethnographie, Genf.

Abb. 57 Seri-Maske aus Befla vom Meister Zoro bi Semi aus Gofla (?), Museum Rietberg Zürich (Geschenk Eberhard Fischer und Lorenz Homberger).

Abb. 58 Seri-Maske mit «Mamy Water»-Motiv, von einem «Meister aus Dionfla (?), 1968 in Zoro fl.

Abb. 59 Seri-Maske mit «Mamy Water», im Dorf Duafla, 1963.

Das Besondere an Botis Stil zeigt sich wohl am deutlichsten, wenn man Masken verschiedener Guro-Bildhauer mit demselben Sujet vergleicht. Wir wählen hierbei bewusst ein komplexes Motiv, das für alle auf einer einheitlichen Vorlage beruht: Das Thema der «Mamy Water». Zwar kann nicht angenommen werden, dass alle Bildhauer die Originalvorlage gesehen haben; mancher mag auch vom Schaffen eines anderen Maskenschnitzers zu diesem Thema gekommen sein, aber die massgeblichen Bildhauer haben wohl alle selbst den Posterdruck gekannt.

Zuvor noch einige Angaben zu dieser ikonographischen Vorlage: Schon 1965 hat Himmelheber (1965: Tafel VII,2) die Druckvorlage zur «Mamy Water»-Wiedergabe durch Schnitzer der Elfenbeinküste publiziert. Durch Jill Salmons (1977:Abb.3) ist später nochmals ein Ausschnitt reproduziert worden, diesmal aus Nigeria, allerdings mit der merkwürdigen Beschriftung, es handle sich um einen «German print of a snake charmer, depicted waist deep in a stream and entwined with snakes. The print was published by Arnold Schleisinger of Hamburg as 'Der Schlangenbändiger'...» Ferner heisst es hier, dass K. C. Murray schon 1944 im Niger-Delta diesen Druck gefunden habe. – Für uns ist wichtig, dass man den ganzen Farbdruck betrachtet, weil dann erkenntlich ist, dass diese «Schlangenbeschwörerin» sitzend dargestellt ist und dass das Blatt eine Urdu-Inschrift besitzt, die in der Übersetzung von Frau Ursula Rothen, Universität Bern, lautet: (Rechts am Rand) «Printer: Modern Picture, Bombay-4», (unten rechts) «(Ibrahim Mahâmâ, A.T.17 Central Market, Kumâsi, Ghana)» und (unten links) «S. V. Kâne Agent 38 Jivanjî Mahârâj, Châl Kâ.O.Lane, Bombay-4». Dies belegt, dass diese Farbdrucke aus Indien stammen und das vorliegende Exemplar frühestens um 1960 (der Unabhängigkeit und Umbenennung der «Gold Coast» in «Ghana») gedruckt sein kann. Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die heute (z. B. 1984 in Kor-

hogo) verkauften Blätter Nachdrucke sind, die keine Inschrift mehr besitzen. Ein Original-Exemplar von der Auflage aus Indien aus den Sechzigerjahren befindet sich zusammen mit einer «Mamy Water»-Maske im Musée d'Ethnographie in Genf (Slg. Himmelheber) mit dem Hinweis, die Einheimischen kaufen sie «um damit ihre Hauswände zu bekleben». Heute (1984) findet man sie vor allem bei den Glasern und Rahmenmachern, die sie neben Mariendarstellungen, Wiedergaben von Mekka und ähnlichen Devotionalien in allen Grosstädten oder Märkten der Elfenbeinküste verkaufen. Das Thema «Schlangenbeschwörerin» ist mit den alten Vorstellungen der Wasserfrau oder im Pidgin Englischen mit «Mami wata» verschmolzen. An der Elfenbeinküste bei den Guro ist die hellhäutige indische Frau «afrikanisiert». Im Dorf Nuanufla, wo beispielsweise eine «Mamy Water»-Maske von Boti auftritt, hat man 1968 erzählt (Himmelheber, 1972:69): «Es war ein Fluss, der hiess Seiba. Dort wuschen die Mädchen ihre Wäsche. Eines Tages verschwand dabei ein Kleid im Wasser. Die Schlange hatte es genommen. Das Mädchen stieg aus dem Wasser mit der Schlange in der Hand. Alle flohen. Die Leute im Dorf waren auf ihre Felder gegangen. Nur der Häuptling Gwe bi Gwa und ein alter Schnitzer waren dageblieben. Die gingen dem Mädchen entgegen, und der Schnitzer sah das Mädchen mit der Schlange. Da ging das Mädchen ins Wasser zurück und blieb dort. Der Schnitzer aber setzte sich hin und schnitzte sie an dieser Maske, genau wie er sie gesehen hatte.» Die indische Druckvorlage zeigt eine Schlangenbeschwörerin mit buschigem, seitwärts abstehendem Haar. Zwei gefleckte Riesenschlangen winden sich um sie. Sie hält die eine in der erhobenen Rechten über dem Kopf und wickelt sie um ihre zur Faust geballte linke Hand, während die zweite Schlange sich um ihre Hüfte windet und sie von unten anzüngelt. Eingefügt in den vierfarbigen Öldruck ist ein auf Eck gestellter Rhombus mit einem knienden Knaben, der eine

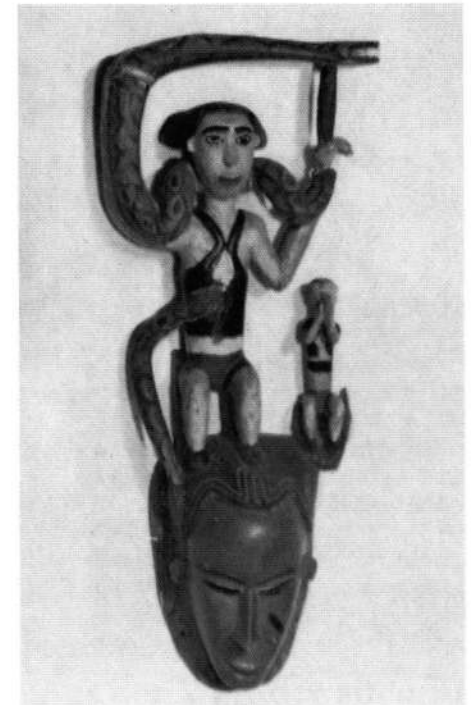
Doppelboe spielt und vier Schlangen beschwört, wie es in Indien weitverbreitet geschieht.

Wir wissen nun nicht, welcher Guro-Schnitzer dieses Motiv zu allererst gestaltet hat. Eine schlichte, aber deshalb nicht notwendigerweise «frühe» Version zeigt die Maske eines anonymen Bildhauers: Über einem gelblichen Maskengesicht sitzt auf einer Bank eine nackte Frau mit Schamuschurz und merkwürdigem Kopftuch. Ihre Hände sind auf die Knie gestützt. Eine lange Schlange ist rahmenartig hinter sie gelegt (s. Himmelheber, 1965: Tafel VII, Abb. 4; Fischer-Homberger, 1985:Nr.132). Diese Maske, seit 1967 im Musée d'Ethnographie Genf, ist aus etwas schwammigem Holz geschnitten und gemahnt an Werke aus der südwestlichen Region wegen der Gestaltung der Augenbrauen, des Fehlens jeglicher Tatauiermuster im Gesicht, der wenig differenzierten, grobgekerbten Frisur mit der Mittelfalte, der überlängten Figur mit der Bauchtatauierung und dem Fehlen eines richtigen Stühlchens (vgl. Fischer-Homberger, 1985:Nr.2, Abb.93,94). Allerdings ist auch hier der Mund sichelförmig und kantig, was durchaus den folgenden Exemplaren ähnlich ist.

Stark vereinfacht, aber ohne Zweifel auf den Öldruck direkt zurückgehend, ist das Werk eines weiteren unbekanntenen Bildhauers, ebenfalls publiziert von Himmelheber (1965: Tafel VII, Abb. 3): Das Maskengesicht ist streng, vereinfacht, besitzt eine scharfzackige Stirnkante zur einfach gekerbten Frisur mit einer Mittelschlaufe, ist wenig modelliert, mit massiger Stirn und relativ kleiner Nasen-Mund-Partie. Zähne zeigt der Mund nicht; auf der rechten Wange ist – asymmetrisch – eine einzige Tatauierung als Diagonalstrich angebracht. Die Figurengruppe steht direkt auf den Haaren und zeigt eine grosse sitzende weisse Person mit nacktem Oberkörper und nach links gebüscheltem Haar. Sie ist kaum wie eine Frau, sondern mehr wie ein moderner Ringkämpfer gekleidet. Wie es der Öldruck vorschreibt, hält sie eine grosse Schlange über den Kopf, während eine zweite an ihr hoch-



55



56



57

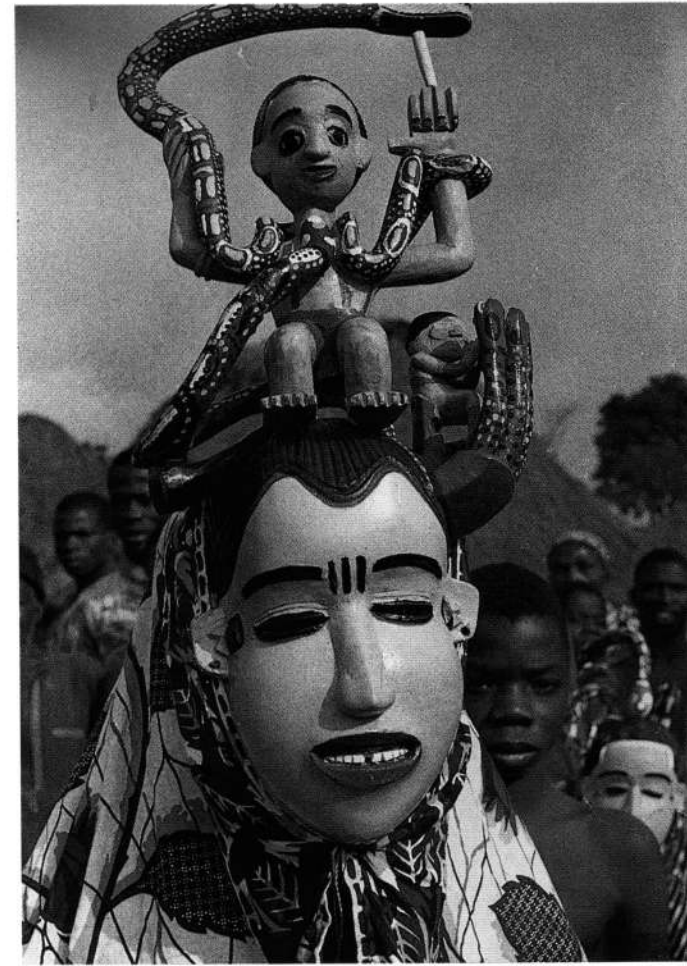
züngelt. Neben ihr sitzt noch eine zweite, ganz kleine Figur und bläst – frontal wiedergegeben – ein Instrument. Schlangen, die vor ihr angeschnitzt gewesen sein könnten, sind vermutlich abgebrochen. Unser drittes Beispiel, die qualitativ wohl beste «Mamy Water»-Maske, stammt aus dem Dorf Befla der nordöstlichen Guro (s. Fischer-Homberger, 1985: Nr.133). Sie war dort in einem Sack in einem halbverfallenen Haus mit Resten einer anderen Maske aufbewahrt und wurde von ihrem Besitzer in Anwesenheit des Dorfchefs verkauft. Die Schlangen waren zerbrochen und wurden später wieder aneinandergelieimt. Die Maske besitzt noch das Beiss-Stöckchen auf Mundhöhe; das Holz der Rückseite ist meliert, die Ölfarbenbemalung wirkt ausgetrocknet und ist stumpf-pastos geworden.

Das grüne Maskengesicht ist langgestreckt mit spitzem Kinn, grossem, offenem Mund mit einer Zahnreihe und schmalen, fleischlosen Lippen. Die sehr lange, gerade Nase zeigt nur kaum markierte Nasenflügel, aber ein deutliches Philtrum zwischen Nasenbein und Oberlippe. Die Augen deuten durch feine Kerben das Unterlid und auch das niedergeschlagene Oberlid an. Der flach geschwungene Haaransatz sitzt über der leicht gebuckelten Stirn mit den drei dreiteiligen Tatauiernarben und den darunter liegenden dunkeln Brauen. Die Ohren liegen auf der Höhe der oberen Augenlider und bestehen aus zwei Teilen, einer dreieckigen Innenform und einem fast rechteckigen, sie rahmenden Umriss. Auf dem hohen, senkrecht gerillten Kopfhaar befindet sich nun die Figurengruppe der sitzenden Person mit kurzem Rock, den seitlich hochgereckten Armen, die mit den Haarsträhnen verbunden sind. Eine grosse Schlange windet sich vor der Frau hoch und züngelt sie an; eine zweite Schlange wickelt sich um ihren Nacken und reckt den Kopf fast pfeilartig über die Faust der Frau. Daneben befindet sich noch die zweite Gruppe im Profil, weitgehend verdeckt allerdings bei Vorderansicht durch die Windungen der grossen



58

Schlange: ein kleines hockendes Männchen mit einer Gruppe von Schlangenleibern, die aus einer hochgebogenen Bodenplatte hervorkragen. Zu dieser Maske wurde uns (1984) erklärt, sie stamme von einem Bildhauer namens Zoro bi Semi, der sie vor Jahren in dem Dorf Gofla geschnitzt habe. Dieser Maske äusserst ähnlich ist nun diejenige, die 1968 im Dorf Zorofla aufgetreten ist. Nach Boti (1975) stammt diese Maske vom gleichen Künstler wie die Maske, die das Tragen einer Leiche zeigt (Himmelheber, 1972:Abb.24), einem Bildhauer, der damals im Dorf Dionfla gelebt haben soll, während die beiden anderen



59

Masken dieses Ensembles von dem grossen Meister Boli bi Gye stammen sollen. Es fällt auch uns auf, dass diese Masken sehr wenig einheitlich sind in der Art, wie z.B. die Ohren gestaltet sind (hier entsprechen sich die Abb. 24 und 26, bzw. 25 und 27), während die hart kontourierte Nase und der ovale, kantige Mund bei 24 und 25 ähnlich gestaltet erscheinen. Es ist wahrscheinlich, dass diese Maske im Dorf Zorofla eine sehr gute (eventuell eigenhändige) Kopie der vorher beschriebenen Maske ist. Auffallend übereinstimmend ist die Gestaltung der Mamy Water. Nicht nur wie sich die Schlan-

gen winden, wie ihr Leib über dem Maskengesicht seitlich durch einen abstehenden Keil fixiert ist, auch die nierenförmige Mundform, das kurze, breite Kinn, die langen Finger der Faust, die am Haar fixiert sind, entsprechen einander. Und trotzdem ist ein markanter stilistischer Unterschied zu sehen: Die Zorofla-Maske ist sehr viel härter und auch flüchtiger geschnitten als diejenige von Befla. Dem Maskenmund fehlt das Weiche der geöffneten Lippen der Maske aus Befla, ihre Nase ist weniger langgezogen und die Nasenflügel massiger, klobiger. Bei den Ohren sitzen die Ohrecken, d. h. der knorpelige Vorsprung in der Mitte des



60

Vorderrandes der Ohrmuschel neben den Schläfen sehr hoch, und der Haaransatz ist nicht nur durch eine gelbe Linie, sondern durch eine zusätzliche Kerbe umzogen. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass diese Maske eine um 1965 angefertigte Kopie ist und – nach Meinung von Boti – von einem unbekanntem Bildhauer aus Dionfla stammt, einem Dorf an der Strasse Buafle-Zuenula, nicht weit entfernt von Botis eigenem Dorf Tibeita. Dabei muss sich dieser Schnitzer aber sehr genau an sein Vorbild – die Maske aus Befla – gehalten haben.

Ebenfalls auf das Vorbild des Meisters der Maske von Befla zurückgehend ist nun noch das bedeutend schlichere Werk, das 1963 im Dorf Duafla gefilmt und fotografiert worden ist (s. Himmelheber, 1966:6). Diese Maske ist bedeutend grober geschnitzt als die beiden vorher erwähnten. Ihr Mund ist unpräzise und doch hart mit kantiger Umrahmung. Die Nase ist klobig mit weicher Unterkante. Die Wangen sind gerundet, die Falten des niedergeschlagenen Oberlids sind durch zwei Kerben angedeutet, und die Ohren besitzen unregelmässig gezackte Innenformen, der Haaransatz ist stark M-förmig gewellt. Die «Mamy Water»-Gruppe ist im Aufbau dem Vorbild nah, wenn auch der Kopf der hochzüngelnden Schlange nur bemalt wirkt und die Haare der Wasserfrau zusammengeschrumpft sind. Interessanterweise kommen bei der ins Profil gerichteten Seitenfigur die vielen Schlangen aus einem Block heraus. Auch sieht man den Zapfen als Unterlager für den Leib der unteren Schlange seitlich aus dem Haar herausragen.

Ohne Zweifel gehen diese beiden Versionen zurück auf die Maske aus Befla oder eine andere, ähnliche Version ihres Schöpfers, eines äusserst begabten Bildhauers. Unterschiedlich gut gemacht, sind sie beide dennoch Kopien dieses Maskenvorbildes und basieren vermutlich beide nicht auf einer direkten Beschäftigung mit dem indischen Öldruck.

Eigenständig und von den bislang erwähnten Maskengruppen mehr oder minder unabhängig (sie aber vermutlich kennend) sind die «Mamy Water»-Masken von Boti. Wir kennen hiervon zwei Versionen – die eine ist am 31.1.1975 am Nachmittag, die andere 1983 nachts in Tibeita anlässlich von Totengedenk-Festen aufgetreten (s. Abb. 18, ferner auch die Fotos in Fischer-Homberger, 1985: Abb.171 [von 1975] und Abb. 166 [von 1983]). Ob beide Masken heute noch im Dorf existieren, wissen wir nicht.

In beiden Masken ist die eigentliche «Mamy Water» stehend frontal und das kleine Männchen daneben rückwärtsgerichtet wiedergegeben. In dem früheren Maskengesicht (1975) ist das Kinn noch recht breit und entspricht dem «Norm-Gesicht» Botis. Auffallend ist, dass Boti hier die Figurengruppe ohne Sockelbrett direkt auf den querwülstigen ungekerbten und nur mit aufgemalten Kreismustern verzierten Haarblock gestellt hat. Die stehende Figur trägt Rock und Mieder, hat buschiges Haar und grosse offene Augen. Die Schlange reckt ihren Kopf waagrecht über den Scheitel der Frau und ihre ausgestreckte Faust, ohne allerdings – wie in der späteren Version – mit dieser durch einen Steg verbunden zu sein. In der Maske von 1983 windet sich die Schlange etwas raffinierter in einer der Vorlage entsprechenden Kurve. Dafür wirkt die obere Schlange aber steifer als in der früheren Version. Auch ist das eigentliche Maskengesicht härter geworden, wenngleich kaum Änderungen zu erkennen sind. In beiden Fällen sind die Figurengruppen etwa gleich gross geraten. Unterschiedlich sind vor allem die Gesichter der beiden Wasserfrauen. Das ältere Werk besitzt ein realistischeres, grossäugiges Antlitz, welches noch «indische» Züge bewahrt hat, während im späteren Gesicht Mund und Augen kaum mehr geschnitzt, sondern nur noch aufgemalt zu sein scheinen.

Abb. 60 «Mamy Water»-Maske von Boti in Tibeita 1975.

Abb. 61 «Mamy Water»-Maske von Boti in Tibeita 1983.



61

4. Das Werkverfahren

Das folgende ist ein recht ausführliches Protokoll unserer (1975 doppelt geführten) Aufzeichnungen vom Werkverfahren des Bildhauers Boti. Zu diesen schriftlichen Angaben in zeitlicher Folge, Minute für Minute seine fortschreitende Arbeit verfolgend, gehören mehr als 500 Schwarzweiss-Fotos und viele Diapositive. Da Botis präzises Schaffen uns einen guten Einblick in seine handwerkliche Perfektion gestattet, scheint uns das detaillierte Beschreiben gerade dieses Werkverfahrens durchaus angemessen. Leider gibt es ja bislang nur sehr wenige Dokumente zu traditionellen Techniken afrikanischer Handwerker, die uns zeigen, wie systematisch, sorgfältig und auch routiniert gearbeitet wird. Am Ende jeder Werkperiode bzw. jedes Arbeitstages werden die Ergebnisse zusammengefasst, so dass der Leser hier das Wichtigste blockartig vorfindet!

Erster Arbeitstag

Am 28.1.1975 werden wir bei unserer erneuten Ankunft in Tibeita morgens gegen 9 Uhr freundlich und auch ein wenig feierlich von Sabu bi Boti empfangen. Der Bildhauer überreicht uns, seinen Gästen, ein Huhn und ungekochten Reis auf einem Teller. Er tötet das Huhn in unserer Anwesenheit neben seinem Haus, rupft es auch gleich und gibt es seiner Frau zum Kochen (für unser gemeinsames Mittagessen). Nach etwa einer Stunde gehen wir, dem Bildhauer und seinem Gehilfen Bli folgend, von seinem Haus am Dorfrand auf einem schmalen Pfad durch hohes Gras bis zu einer Pflanzung und nach nochmals etwa hundert Metern durch dorniges Gebüsch an den Rand des heiligen Hains von Tibeita, bis wir zu einem kleinen, rund ausgeholzten Platz, einer Lichtung von etwa fünf Meter Durchmesser unter der Krone eines hohen Baums kommen. Hier, im Halbschatten ist des Bildhauers Werkstatt. Besu-



62



63



64

cher sind kaum mitgekommen; wir installieren uns und sie am Rand des Gehölzes. Boti setzt sich auf einen Holzblock mitten in einem Haufen von Hobelspänen, in dem, halb vergraben, noch zwei unfertige Masken, eine *zamble* und eine affengesichtige Maske, liegen, die zur Seite geräumt werden. Boti bemerkt nochmals, dass er jetzt für uns eine Maske mit komplexem Aufsatzmotiv schnitzen werde, verrät aber nicht, um was für ein Sujet es sich handeln soll. Zum verwendeten Holz meint Boti noch, das ca. 70 cm lange, geradegewachsene Stammstück von ca. 20 cm Durchmesser sei nicht mehr frisch. Er habe es vor einiger Zeit schon geschlagen. «Wenn ich einen Baum gefällt habe», erläutert Boti, «wähle ich ein gerade gewachsenes Stück von der Länge von meinem Ellbogen bis zu den Fingerspitzen. Das übrige lasse ich im Busch liegen und verwende es eventuell später, wenn es bis dahin nicht von Termiten zerfressen ist. Für Löffel und Webrollen nehme ich anderes Holz als für Masken.»



65

10.25 Uhr Boti beginnt mit dem Schnitzen einer *sauli*-Maske aus *bubunä*-Holz. Mit gespreizten Beinen – schwere Schuhe an den Füßen – sitzt er am Boden, das Werkzeug – seine sechs Dechsel, das (Taschen-)Messer und den Meissel – rechts neben sich auf seinem Farbenkasten ausgebreitet. Zum Schärpen der Klingen hat er noch eine Feile und einen Wetzstein, zum Schlagen gerader Kerben ein grosses Buschmesser. Der Werkblock ist ein Stammabschnitt (oder stammt von einem kräftigen, gerade gewachsenen Ast). Er wird rings von Rinde umgeben, ist aber schon recht trocken und lang am Boden gelegen; im unteren Abschnitt nisten sogar schon die Termiten. Trotzdem ist das Holz hart und schwer. (Die verfressene Stelle wird schon in den nächsten zehn Minuten weggedeckelt.) Boti schlägt mit dem Dechsel der zweitbreitesten Klinge zunächst etwa in der Mitte des Werkblocks ein und trennt breite Späne mit Rinde ab. Nach jedem



66



67

Dechselhieb muss er die Klinge seitlich gewichten, um den Span zu lösen. Später schlägt er mit dem grössten Dechsel seitlich in die Fläche und achtet, dass in diesem Blockteil etwa 4 cm tief eine saubere Fläche herausgehauen wird. Dann dreht er den Block um und dechzelt auch auf der Rückseite eine gleich grosse Fläche heraus, so dass der Werkblock, nun am unteren Ende noch von Rinde umgeben, zylindrisch, oben aber kubisch ist. Mitten in der Arbeit zieht er einmal das eine Knie an, sonst aber ändert er bis auf weiteres seine Körperhaltung nicht. Hier dechzelt er nun vom oberen Ende entfernt eine Kerbe ein und schlägt ein ca. 3 cm grosses Quadrat aus. Dann wechselt er den Dechsel, dessen schmalere Klinge er zuerst aber noch mit der Feile zurechtschleift. Mit diesem Dechsel vertieft er die untere Kerbe, mit dem breiteren Dechsel haut er dann die Späne von der Oberkante aus weg (Abb. 62–64).



68

Mit dem schmälere Dechsel schlägt er nun parallel zu der ersten Kante, etwa in der Hälfte der Fläche eine weitere Kerbe ein, die sich im Innern zu einem Loch weitert und vertieft. Mit dem breiteren Dechsel entfernt er breite Späne vom Block zwischen Absatz und Kerbe, so dass sich eine asymmetrisch getreppte, erhabene Form ergibt. Er vertieft noch die Volumen (Abb. 65, 66).

10.35 Uhr
Boti dreht den Block um und führt exakt das Gleiche auf der Rückseite aus. Dafür fixiert er den Block seitlich am Boden mit Hobelspanen und achtet durch abtasten-

des Übertragen darauf, dass die neuen Kerben auf derselben Höhe wie die alten angebracht werden (Abb. 67, 68).

10.45 Uhr
Die beiden Flächen des Werkblock-Oberteils (woraus nachher der figurliche Aufsatz gestaltet wird) sind gleich weit bearbeitet. Er dreht deshalb den Werkblock wieder um. In der Aussenecke, die bis jetzt noch unbearbeitet war, entfernt er jetzt ein etwa 3 cm tiefes Stück durchgehend vom Block, so dass sich hier ein Absatz ergibt. (Deutlich sichtbar ausgeblockt sind nun die bogenförmigen Arme einer Figur und dahinter auf der einen Seite das niedere

Niveau eines Köpfchens und davor noch ein kürzerer Block.)
Botis Schläge mit dem Dechsel sind sehr kräftig; vor Anstrengung stöhnt er, arbeitet aber unentwegt, ohne innezuhalten oder zu schwatzen. Überhaupt ist es völlig ruhig, und man hört nur in unregelmäßigem Rhythmus seine Dechselschläge (Abb. 69, 70).

10.50 Uhr
Boti nimmt nun die untere Blockhälfte in Angriff. Mit seinem zweitbreitesten Dechsel schlägt er schräg zum Absatz eine grössere Fläche mit Rinde weg. Von Zeit zu Zeit stösst er mit dem Griff auf



69



70



71



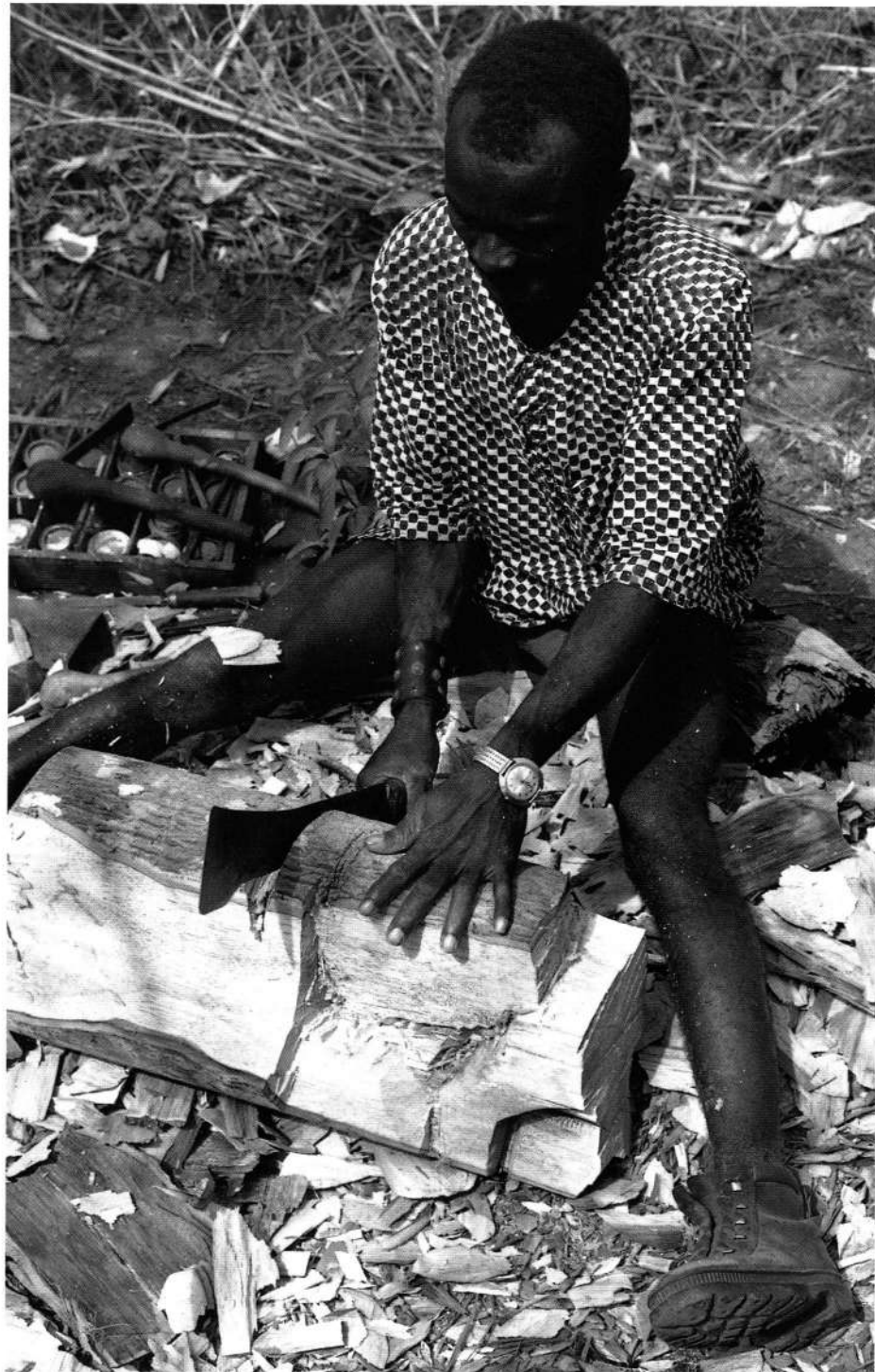
72



73



74



den Boden, um die Klinge tiefer einzuordnen. Dann dreht er den Block um und dechzelt schräg abwärts zum anderen Ende. Der Werkblock wird gewendet, und Gleiches wird auf der Gegenseite weggehauen. Dann misst er mit dem Zeigefinger, den er flach auf den Block legt, verschiedene Stellen aus, ohne hierzu Erklärungen abzugeben (Abb. 71, 72).

10.55 Uhr

Mit dem Buschmesser haut er eine Kerbe auf dem unteren, noch mit Rinde bedeckten Teil des oberen Blockes aus. Etwa 4 cm darunter hat er eine weitere Stelle markiert und schlägt dort eine zusätzliche Kerbe ein, die er dann mit dem Dechsel dem unteren Block zu abschrägt. Es ergibt sich so ein mit Rinde umspanntes breites Band um den Block, die Platte, auf welcher der figurative Aufsatz erscheinen wird. Hierbei behandelt er beide Blockseiten gleich, d.h. wendet den Block bei der Arbeit um (Abb. 73–75).

11.00 Uhr

Boti schleift mit Feile und Stein seinen Dechsel. Hierbei wetzt er den Stein über die Klinge, streicht also nicht die Klinge über den Stein. Boti macht eine kurze Pause mit Schnupftabak und sagt, dass man geeignete Schleifsteine «in den Bergen» finde. Dann, um 11.03, entfernt er weiter Rinde vom unteren Teil des Blocks, der im Querschnitt spitzoval wird. Auch verkleinert er die Platte etwas an der einen, dann auch an der anderen Seite (Abb. 76).

11.07 Uhr

Mit der zweitbreitesten Dechselklinge – seinem wichtigsten Arbeitsinstrument – entfernt er mit kräftigen Hieben die untere Blockkante.

11.10 Uhr

Nun stellt er den Block vor sich hin und betrachtet ihn kurz. Mit einem feineren Dechsel arbeitet er dann am Figurenteil über der Platte. Zuerst schlägt er parallel zur Bodenplatte eine Kerbe; weiter in der Mitte tieft er dann ein Loch ein. Grössere,

75

losgedechselte Späne zupft er mit der linken Hand aus. Etwas später wechselt er zu einem breiteren Dechsel, wendet um 11.14 Uhr den Werkblock und wiederholt das Geschaffene auf der Gegenseite, d.h. kerbt die Oberkante der Standplatte aus, schneidet sie dabei etwas schmaler und schlägt ein Loch aus, das er um 11.23 Uhr durchbricht. Das Loch säubert er mit einem schmaleren Dechsel (Abb. 77, 78). Dann schaut er auf die Uhr. Bli, Botis Gehilfe, bringt etwas zum Trinken. Wir nützen die Pause, um uns zu erkundigen, was er denn schnitzt. Boti verrät es uns aber nicht. (Wir tippen auf einen Weber am Webstuhl, später auf Fussballspieler vor dem Tor!)

11.26 Uhr

Boti dechzelt ein zweites Loch. Auf der Aussenseite legt er eine Kerbe an, kontrolliert, dass eine weitere gleich tief wird und entfernt dann seitlich flächig Rinde und Holz. Er blockt nun sehr sorgfältig – ohne Zögern oder abwägendes Ausmessen – die Figurengruppe aus, wobei er immer zunächst Kerben (selten mit dem Buschmesser vorschlägt und dann) ausdehnt, zu denen er dann schräg das zu entfernende Holz abspant. In grossen Kuben erscheinen die einzelnen Figuren. Immer wieder wendet er den Block, um auch auf der Gegenseite die Formen gleichweit auszuschlagen. Manchmal richtet er den Werkblock beim Dechseln auf; meist aber hat er ihn vor sich am Boden liegen. Die Rückseite der grossen stehenden Figur, die nun schon deutlich zu erkennen ist, wird in der Beinpartie stark eingeschrägt. Auch das Loch zwischen den Figuren wird verbreitert, wobei Boti hierbei den Block immer wieder wendet und auf der Rückseite bearbeitet. Auch wechselt Boti die Dechsel aus, wenn er schmalere Klingen benötigt.

11.53 Uhr

Boti verkürzt etwas den Block für den Kopf der stehenden Figur. Mit seinem Finger streicht er einmal waagrecht in der gewünschten Höhe über das Holz, ei-



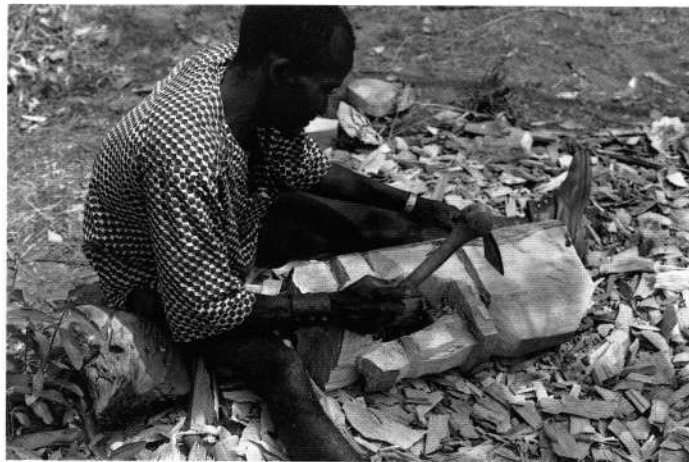
76



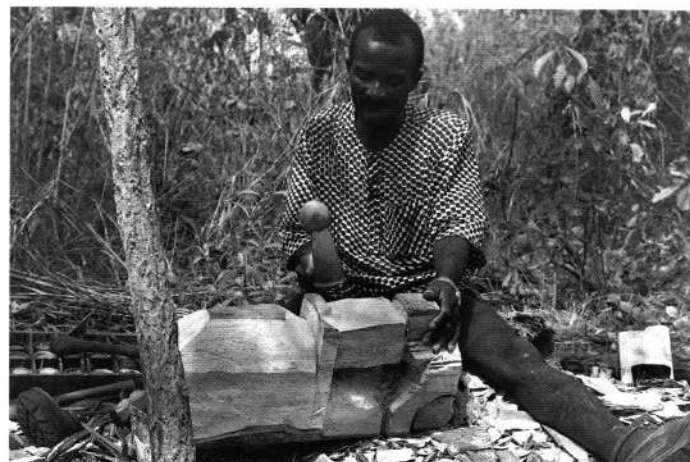
77



78



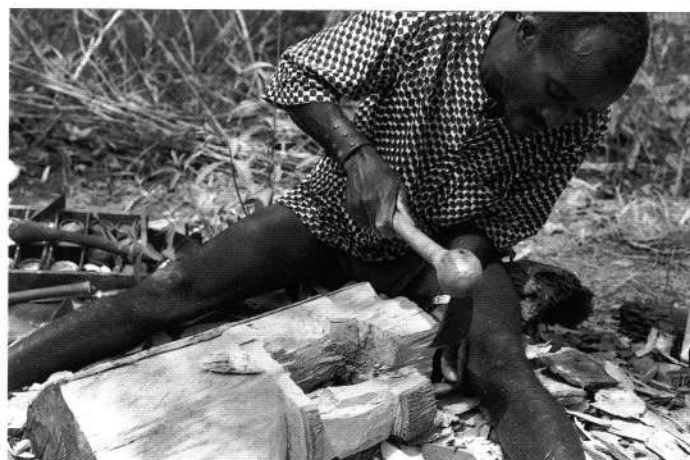
79



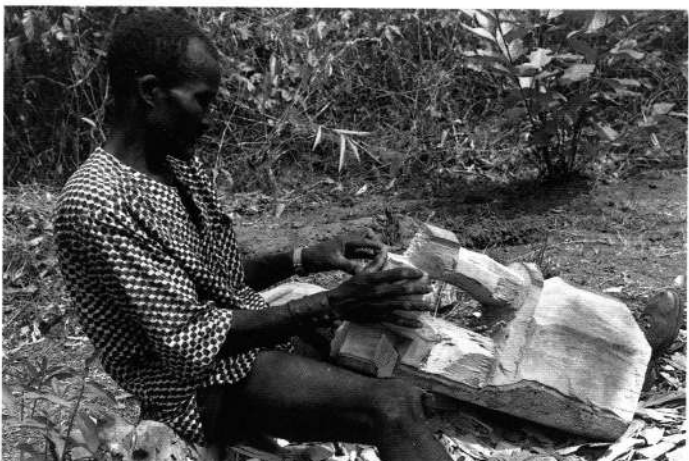
80



81



82



83



84

ne Gedankenlinie imaginär einzeichnend. Nun blockt er die einzelnen, deutlich erkennbaren Figuren gewissenhaft aus; er macht den Armwulst schmäler, entfernt die Rinde am Kopfwürfel der kleineren Figur und lässt ihre Schultern schräg abfallen. Auch an der Bodenplatte schlägt er Späne ab und reisst das letzte dort befindliche Rindenstück weg. Er verwendet dazu sogar nochmals das grosse Buschmesser (Abb. 79–85).

12.00 Uhr

Ruhig pfeift Boti vor sich hin. Kinder, die sich nähern, werden allerdings sofort erkannt und mit energischen Armbewegungen verjagt. Dann, unterbrochen, schleift er wieder eine mittelbreite Dechselklinge, nimmt auch etwas Kautabak und arbeitet wieder an der Rückseite der ausgeblockten stehenden Figur. Er schrägt sowohl den Kopf zum Hals zu ab als auch vom Gesäss zu den Füßen. Man erkennt an dieser grössten Figur – nach Arbeiten mit dem mittelbreiten Dechsel – die deutlich markierten Positionen von Fuss, Knie, Gesäss etc. Boti spuckt Kautabak-Speichel in hohem Bogen aus und versorgt einige Dechsel (Abb. 86, 87).

12.20 Uhr

Mit dem breitesten Dechsel, mit kräftigen Schlägen bearbeitet Boti nun die Rückseite des Maskengesichts und schlägt dort die Rinde los. Dabei stöhnt er wieder bei jedem einzelnen Schlag. Er hält den Werkblock schräg vor sich aufgerichtet und haut so von der Platte abwärts. Eine fingerbreite Kante lässt er am Rand stehen. Um den Block zu fixieren, schiebt er seitlich Hobelspäne als Auflage unter. Ist die Rückseite flächig abgehauen, so rundet er seitlich noch ein wenig den Block ab, um dann eine Pause einzulegen (Abb. 88, 89).

12.30 bis 13.10 Uhr

Mittagspause im Dorf. Boti selbst isst aber nichts; nur wir Gäste werden von seiner Familie verköstigt.



85



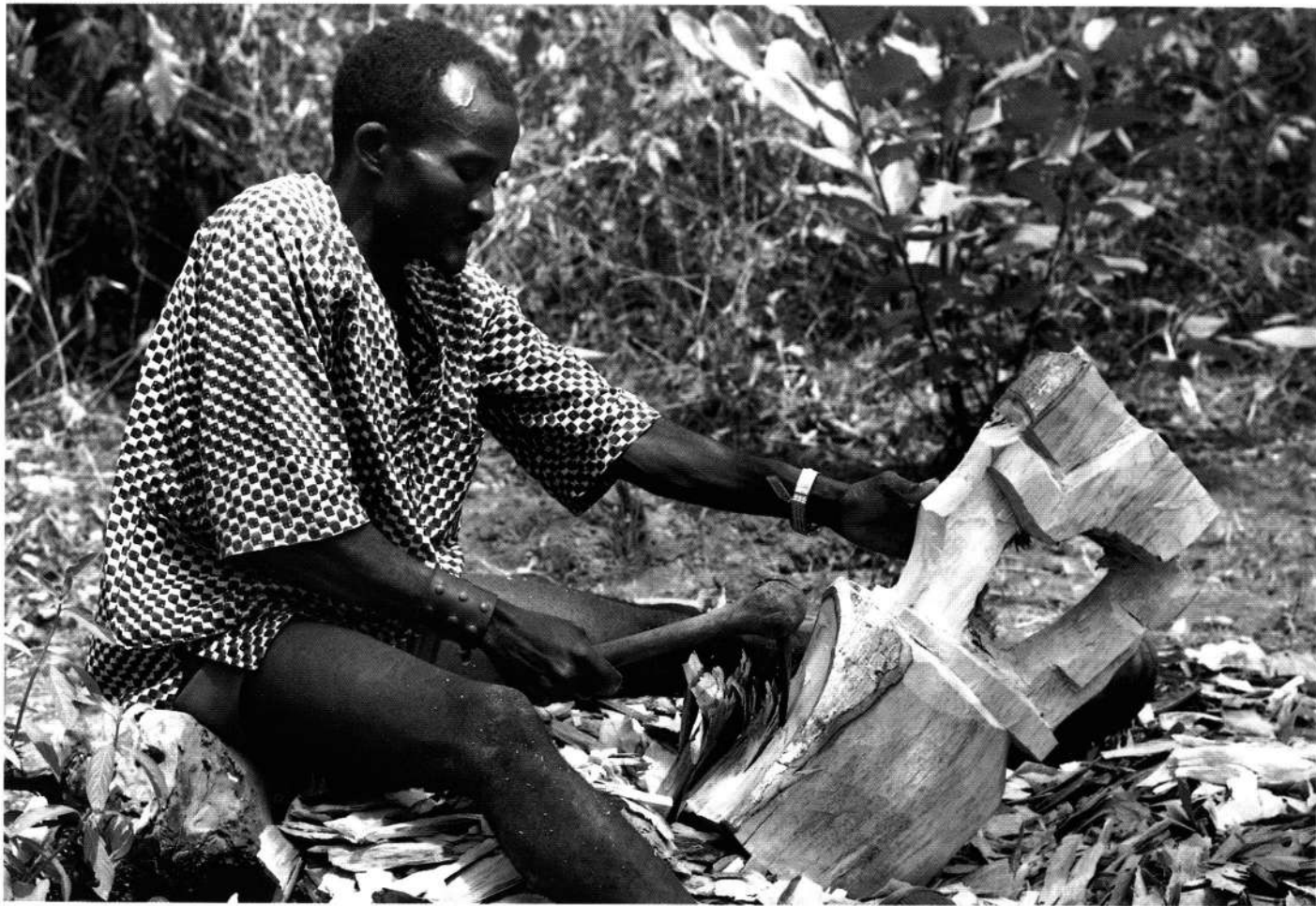
86



87



88



89

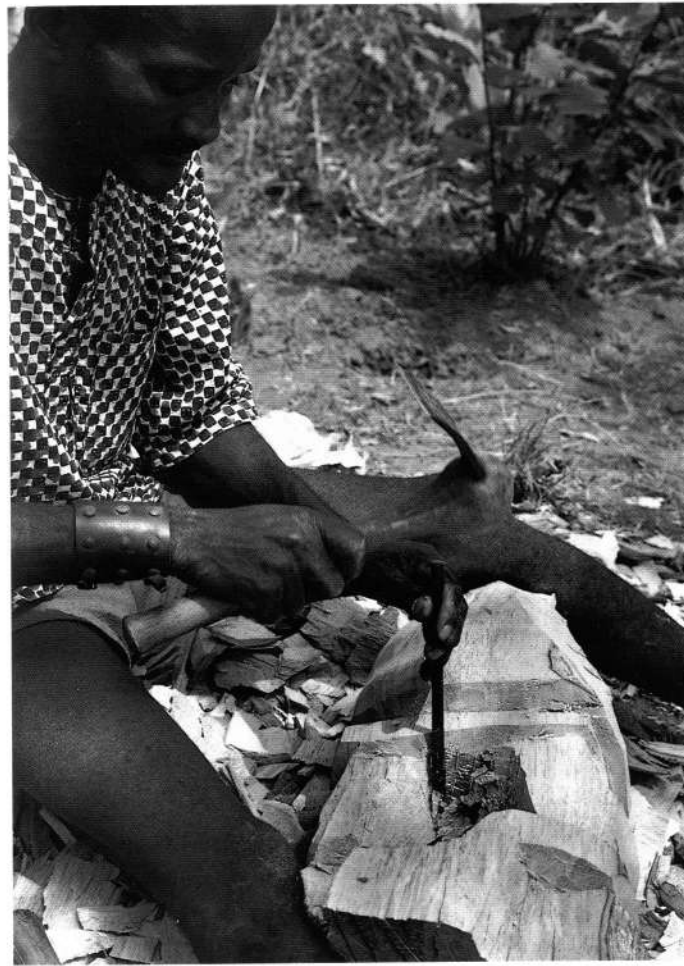
13.10 Uhr
Wir sind zur Lichtung zurückgekehrt. Boti holt aus den Holzspänen sein angefangenes Werk hervor und betrachtet es längere Zeit konzentriert. Er legt auf dem Werkblock mit seinem Finger einzelne Linien, ohne sie aber einzuziehen, schleift dann seinen schmalen Meissel, hält aber darin kurz inne und schaut nochmals auf den neben ihm liegenden Werkblock, um anschliessend sein Werkzeug fertig zu schleifen. Etwas später zieht er seine Armbanduhr ab.

13.14 Uhr
Mit dem Dechselgriff als Schlegel und mit einem frisch geschliffenen, schmalen Meissel arbeitet Boti um die Füsse der ausgeblockten grossen Figur. Er reinigt so die Oberseite der Standplatte, wobei er später den Block wendet, um auch von der Gegenseite die Späne zu entfernen.

13.18 Uhr
Mit seinem grossen Dechsel schrägt Boti Stirn- und Frisurpartie des Maskengesichtes unterhalb der Platte ab. Dann schlägt er seitlich am Maskengesicht abwärts bis zu den Ohren. Später arbeitet er auch am Kinn. So lässt er vor allem die

Stirn gebuckelt vortreten und bestimmt die Höhe des Maskengesichtes. Auch seitlich der projizierten Nase entfernt er noch einige Späne. Dann spitzt er mit kräftigeren Schlägen als vorher nochmals das Kinn zu, umkerbt auf beiden Seiten das Maskengesicht und trennt es so vom Maskenrand. Mit kräftigen Dechschlägen verknappt er auch die Plattform der Figuren, damit diese nicht mehr über die Stirnfront vorsteht (Abb. 90, 91).

13.32 Uhr
Boti hat den Werkblock schräg vor sich am Boden liegen. Er blickt vom hochgehobenen Kinn schräg abwärts über das

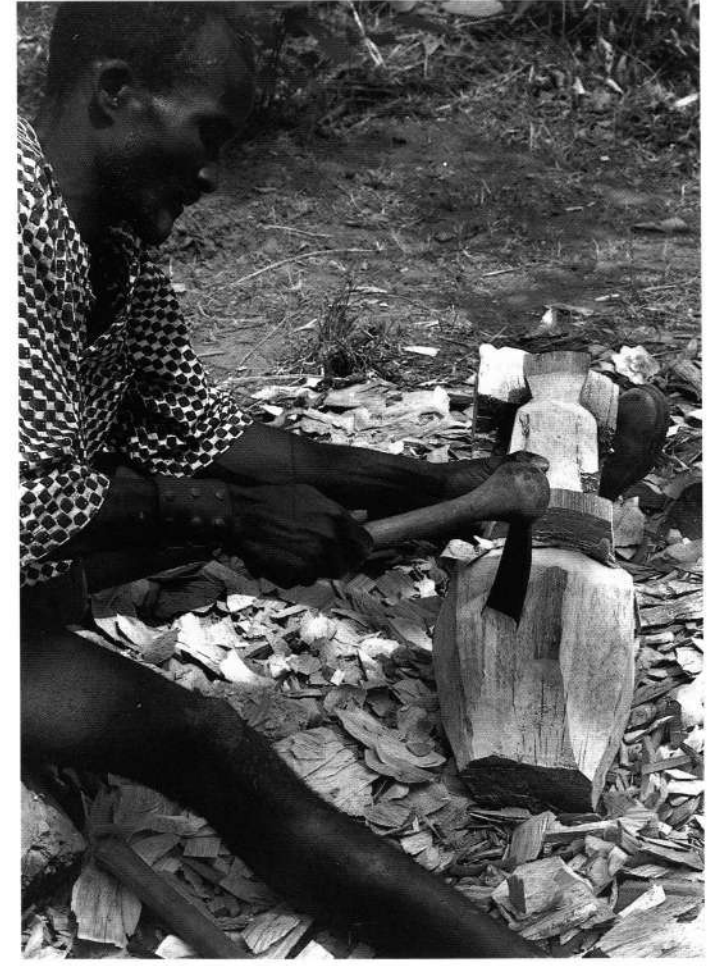


90

Maskengesicht. So kontrolliert er sowohl Symmetrie als auch Plastizität des werdenden Werkes. Jetzt ist die Aufsatzgruppe schon ausgeblockt, eckig, die Gesichtsmaske besitzt aber glatte, gerundete Formen. Dann arbeitet Boti nochmals kurz mit dem Buschmesser an der Figurenplatte und beginnt, die Rückseite der Maske breitflächig auszuheben. Den oberen Rand kantet er sauber ab und haut breite Späne aus der Vertiefung. Noch einmal kontrolliert er das Werk. Diesmal liegt der Holzblock vor ihm am Boden. Boti hat die Finger beider Hände ans Kinn des Maskengesichtes angelegt, um die Formen abzutasten. Dann bear-

beitet er wieder sowohl die Kinnpartie wie die Stirn der Maske. Nun dreht er den Werkblock auf die Seite und kerbt mit dem Dechsel eine Linie in Höhe der Augen ein. Eine weitere Linie legt er als Kontour von den Augen über den Nasenrücken bis zum Kinn (Abb. 92-100).

13.50 Uhr
Seitlich dem projizierten Nasenrücken vertieft er die Oberfläche durch kräftiges Wegschlagen von Spänen, so dass die Nase als etwa zwei Finger breiter Steg stehen bleibt. Dann sucht Boti sein Messer und schleift es sorgfältig mit der Feile, anschliessend auch mit dem Stein.



91

Diesmal wetzt er das Messer auf dem Stein, nicht umgekehrt, verwendet dazu aber kein Wasser.

13.55 Uhr
Mit dem Messer schnitzt Boti über die Stirn und die Frisurpartie zur Platte. Er führt das scharfe Taschenmesser mit der rechten Hand, drückt die Klinge aber mit dem Daumen der Linken gegen den Span. Dabei liegt sein Messer immer flach auf und schneidet nur sehr dünne Holzspäne weg (Abb. 101). Ebenfalls mit dem Messer beschnitzt Boti jetzt die Augenvertiefungen und Wangenflächen. Dabei schneidet er manch-



92



93



94



95



96



97



98



99

mal zu sich und macht dabei tiefe Schnitte. Auch stellt er die Messerklinge hobelartig auf den Nasenrücken und zieht die Klinge der Wange zu ab, so dass sich dünne Späne wie Locken rollen. Boti bearbeitet seinen Werkblock immer symmetrisch – ist er auf der linken Gesichtshälfte ein wenig weiter als rechts, so vollzieht er sofort auf der anderen Seite den Gleichstand. Dabei arbeitet Boti sehr konzentriert, oft lange und ausdauernd an der gleichen Stelle, bis diese den gewünschten Zustand erreicht hat. Auch sitzt der Bildhauer bislang fast unverändert mit den abgespreizten Beinen am Boden; kaum dass er mal kurzfristig ein Knie anwinkelt. Nun schneidet Boti

den Rücken der Nase breit und glättet auch ihre Wurzel.

14.03 Uhr

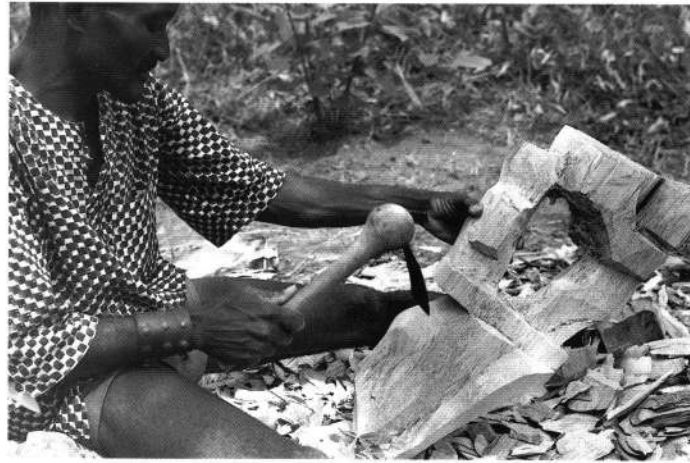
Mit der Feile wird das Buschmesser geschliffen: Er hat das Buschmesser schräg aufgestellt und zieht die Feile über die Klinge. Dann haut er mit ihr an der Unterkante der Platte sorgfältig senkrecht abwärts und schneidet sie gerade und dünn. Hierzu verwendet er nicht die Spitze des Buschmessers, sondern die Klinge direkt hinter dem Griff.

Noch einmal vertieft er mit dem Dechsel die Kerbe zwischen Maskengesicht und Rahmen, wobei er hierzu sein Knie an-

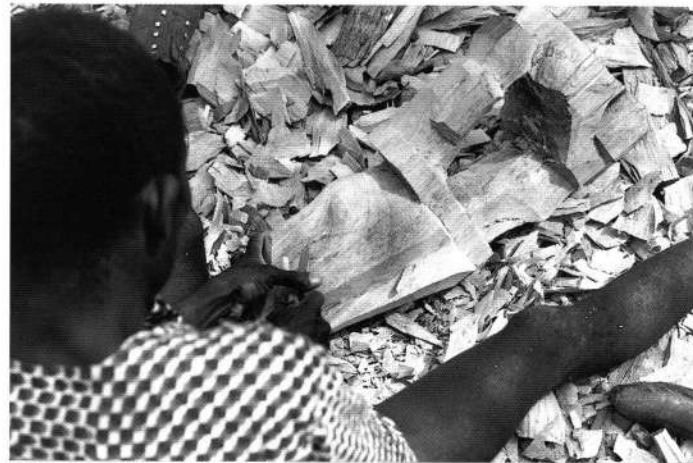
zieht. Dann verlangt er zum ersten Mal etwas Wasser zum Trinken (Abb. 102).

14.13 Uhr

Boti sitzt schon wieder in seiner Ausgangsstellung mit abgespreizten Beinen. Er nimmt etwas Kautabak und legt sich den Werkblock in den Holzspänen zu recht. Wieder arbeitet er mit dem Dechsel, rundet das Oberhaupt und die Stirnpartie ab, verkürzt nochmals die Platte etwas und betrachtet dann gründlich und lange seinen Werkblock, den er hierzu vor sich rundum wendet. Einmal stellt er ihn sogar auf den Kopf. Dann steht er kurz auf, schneuzt seine Nase im Ge-



100



101

büsch und kommt zurück. Stehend und aus Distanz schaut er eindringlich auf das am Boden liegende Werkstück. Dann setzt er sich wieder – zunächst in die Hocke – dechzelt etwas am Maskenkinn herum, nimmt aber rasch wieder seine normale Arbeitsstellung ein und schabt mit dem Messer an der Stirn, dann an Nase und Wangen.

14.16 Uhr

In Höhe der projizierten Augen schlägt er seitlich eine Kerbe ein – eine Markierung für die Lage der Ohren. Er wendet den Block und kerbt auf der gegenüberliegenden Seite gleich hoch eine waag-

rechte Linie ein. Mit beiden Zeigefingern misst er nach, ob die Kerben gleich hoch sitzen, macht dann etwa 5 cm tiefer eine weitere Kerbe, so dass dazwischen ein kleiner Block stehen bleibt.

Mit raschen Schlägen dechzelt er über die Wangen, die dem Kinn zu stärker abgerundet und plastischer werden. Mit dem zweitgrössten Dechsel schrägt er die Wangen den Ohrblöcken zu ab und arbeitet auch an den Schläfen. Hierdurch wird der Maskenrahmen hinter der um das Gesicht laufenden Kerbe ebenfalls deutlicher sichtbar (Abb. 103, 104).

14.28 Uhr

Boti wendet den Werkblock, um auf der gegenüberliegenden Seite ebenfalls den Ohrblock herauszuschälen. Mehrmals dreht er den Werkblock, um zu sehen, ob beide Seiten gleichförmig sind. Dann arbeitet er wieder am Maskenkinn. Er zieht die Rahmenkerbe auch an der unteren Spitze des Werkblocks, hinter dem Kinn, durch. Er deutet auf dem recht modulierten Maskengesicht mit dem Zeigefinger die Augensenke an, führt sie aber nicht gleich aus, sondern wendet sich zunächst nochmals dem Ohr zu.



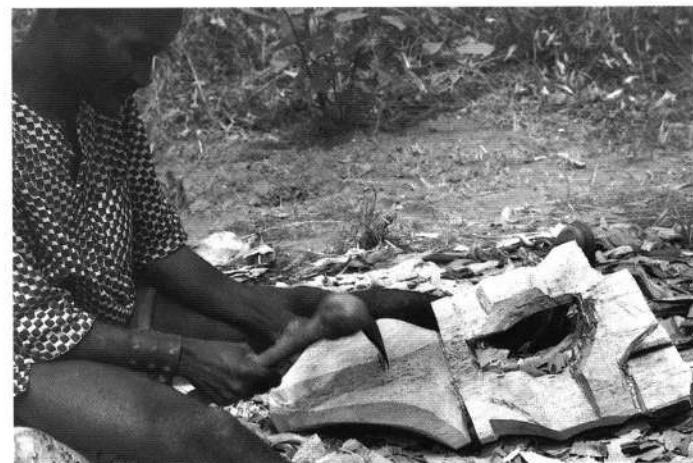
104



105



102



103

14.35 Uhr

Nachdem im Gesicht die wichtigsten Teile ausgeblockt bzw. festgelegt sind, wendet sich Boti wieder dem Figurenaufsatz zu. Er dechzelt jetzt der grösseren Figur die bogenförmig erhobenen Arme schmäler, spricht auch kurz mit einem Besucher, wirkt aber noch immer sehr konzentriert auf seine Arbeit.

Boti schrägt nun die Kante zwischen den beiden Figurengruppen ab, schneidet mit dem Messer die Armkontour sauber und dechzelt anschliessend wieder am Oberarm, den er noch schmäler macht und durch eine kleine Kerbe vom Torax der Figur trennt. Auch diesmal arbeitet er sym-

metrisch beidseitig an dem Figürchen. Er präzisiert als nächstes den Hals der grossen Figur und beginnt mit einem schmalen Dechsel den Block zwischen den beiden Figuren aufzulösen. Mit einer feinen Kerbe dechzelt er die Form des Oberarms auf der gegenüberliegenden Seite heraus; dann arbeitet er an ihm mit kräftigen Schlägen mit dem breiteren Dechsel (Abb. 105).

14.50 Uhr

Boti hält kurz inne. Mit dem Dechsel deutet er auf die Figurengruppe und sagt zu uns: «Das da ist ein kleines Mädchen, das auf den Händen eine Brücke macht und

gleich in die Luft geworfen wird.» Erst jetzt wird klar, dass er für uns, die gerade von einem längeren Aufenthalt in der Dan-Region nach Tibeita gekommen sind, die artistische Attraktion der Dan, die sogenannten «Schlangentänzer», gestalten will.

14.54 Uhr

Boti arbeitet weiter mit dem groben Dechsel an den Armen der grossen Figur und auch an ihrem Hals.

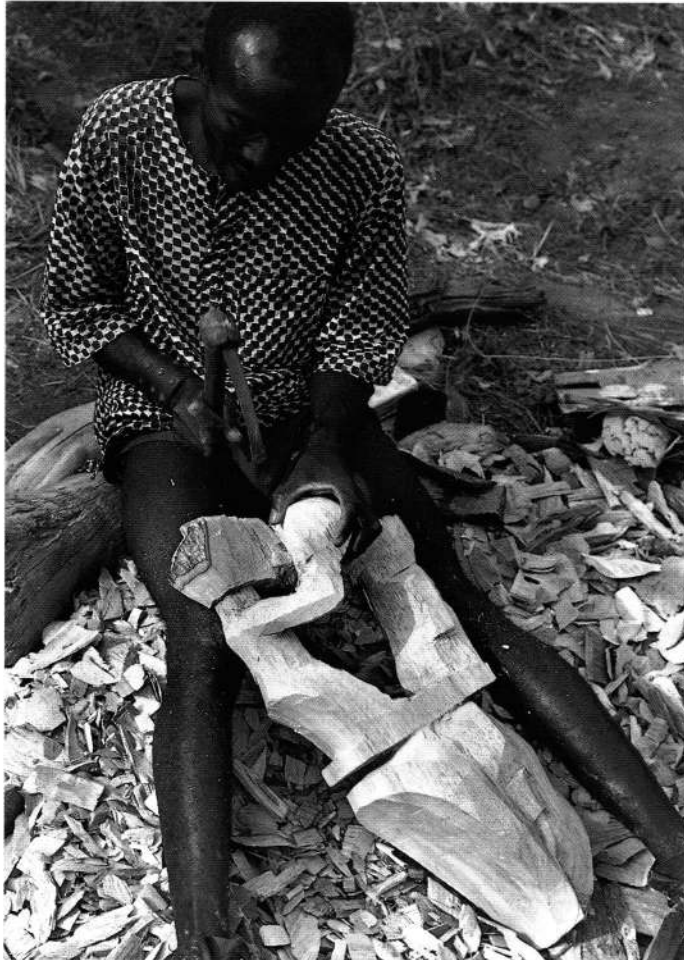
Mit einem schmalen Dechsel schlägt er ein Loch zwischen dem Kopf der stehenden Figur und dem Klotz über den Händen. Etwas später macht er ein zweites



106



107

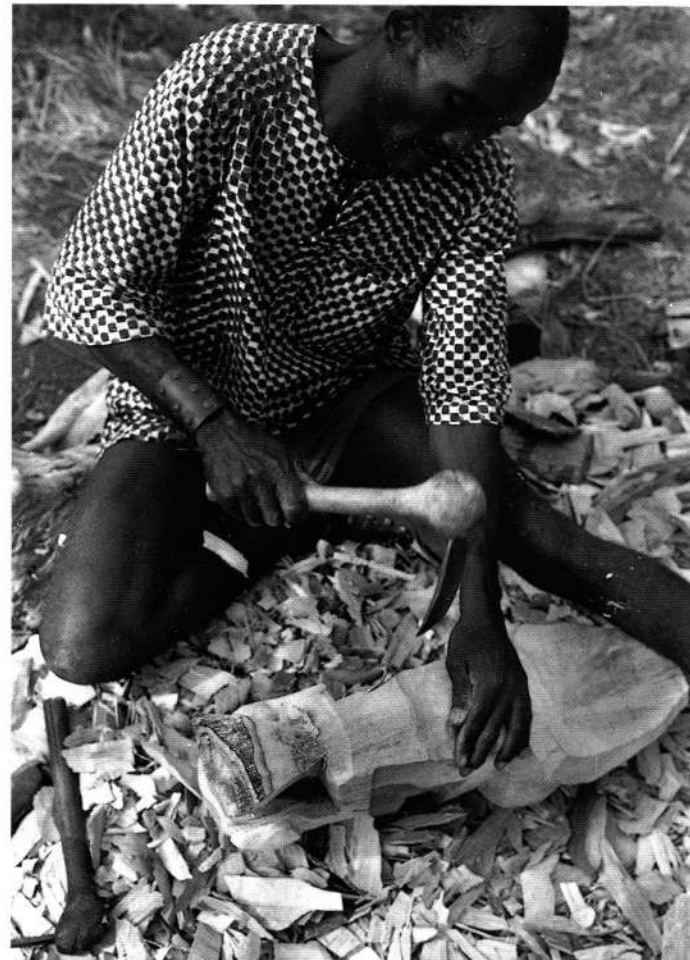


108

Loch zwischen Armen und Brust. Dann dreht er den Werkblock um und reinigt die Gegenseite. Auch schrägt er den Kopf der grossen Figur leicht ab.

15.05 Uhr

Boti schnitzt wieder mit dem Messer. Er arbeitet sorgfältig, schneidet kräftige Späne am Block über den Armen des grossen Mannes weg. Hierbei verwendet er manchmal seinen linken Daumen zum Wegdrücken der Klinge, manchmal aber auch nicht. Die Blockform wird kleiner, Arm und Hand der Trägerfigur werden erkennbar. Nach kurzem Einsatz des Dechsels schnitzt Boti wieder mit dem



109

Messer. Dann gräbt er mit der Messerspitze die Arme des Mädchens ein. Zum ersten Mal legt Boti jetzt den Werkblock auf einen seiner Oberschenkel und fixiert ihn mit der Wade des anderen Beines. Mit dem Messer schnitzt er so am Gesicht der stehenden Figur.

Boti sagt, er habe vor langer Zeit dieses Sujet schon einmal geschnitzt. Sonst aber ist er sehr konzentriert bei der Arbeit, hört wohl auch kaum dem Gespräch der Männer am Rand der Lichtung zu, mischt sich zumindest nicht ein, lacht aber einmal herzlich mit.

15.36 Uhr

Mit dem Zeigefinger zieht Boti wieder eine imaginäre Linie und schnitzt dann an den Beinen des Mädchens weiter. Kurz pfeift er ein paar Töne, während er mit dem Messer am Gesicht der grossen Figur arbeitet (Abb. 106).



110

15.40 Uhr

Boti hat längst wieder seine übliche Körperstellung eingenommen, also die Beine am Boden liegend ausgestreckt, und arbeitet mit einem schmalen Dechsel. Er stützt allerdings den Werkblock jetzt häufiger mit seinem eigenen linken Oberschenkel ab, wohl weil er befürchtet, eines der ausgeblockten Figurenteile könnte abspringen (Abb. 107, 108).

Boti lässt sich Wasser zum Trinken reichen. Er schlägt nun mit dem breiten Dechsel am Hinterkopf der stehenden Figur ein letztes Stück Rinde weg und schrägt die Schultern vom Hals aus ab, markiert die Achselhöhlen durch eine tie-

fe Kerbe und schmälert seitlich die Figur. Mit einem weniger breiten Dechselblatt arbeitet er dann zwischen Oberkörper und erhobenem Arm der Figur. Etwas später macht er sich an die Beine der Figur. Hier trägt er recht kräftige Späne ab, wendet sich aber – bevor er nochmals den Dechsel austauscht – auch anderen Partien zu wie den Schultern, dem Hals, Nacken und Hinterkopf der grösseren Figur. Boti nimmt wieder etwas Kautabak.

16.06 Uhr

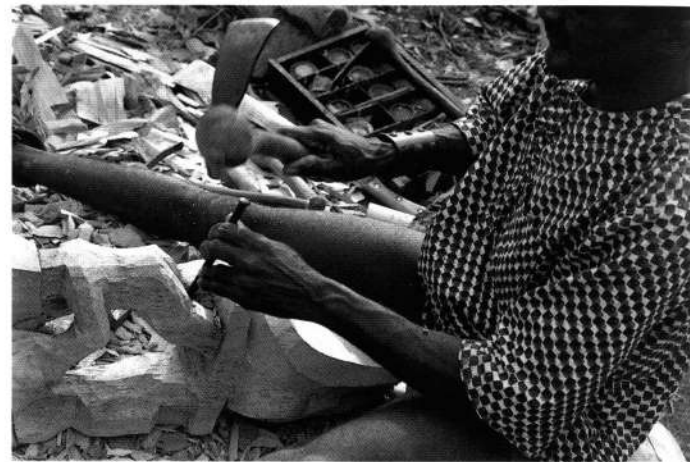
Boti klemmt den Werkblock zwischen seine Knie, um ihn stehend zu betrachten. Dabei dreht er langsam den Block

und schaut das Geschaffene von allen Seiten an (Abb. 110).

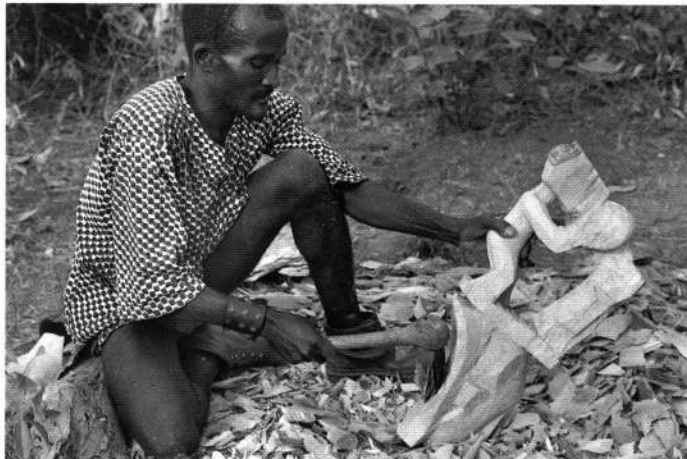
Dann arbeitet Boti mit dem Messer an den versetzt gestellten Beinen der stehenden grossen Figur, schafft an den kräftigen Waden und am hinteren Fuss. Auch die Oberfläche der Standplatte wird abgeflacht. Mit einem schmalen Dechsel schlägt er die Hohlräume heraus. Um den Durchbruch zu bewirken und um die Stellen direkt an der Platte zu glätten, verwendet Boti jetzt seinen Meissel. Er wechselt überhaupt sehr rasch und häufig die Werkzeuge: An den Füßen der stehenden Figur arbeitet er mit dem Meissel; dann schneidet er zwi-



111



112



113



114

schen den Beinen mit dem Messer, hinter den Beinen schlägt er Späne mit dem Dechsel ab, mit dem Messer schnitzt er wieder unter den Achseln und schmälert so ebenfalls seitlich die Figur. Er stellt den Werkblock vor sich auf und schnitzt mit dem Messer am Gesäss der grössten Figur. Dann stützt er das Maskenkinn auf seinem rechten Knie ab und überarbeitet den Hals, dann die Beine, die Innenseiten der Arme und die Brust der grossen Figur (Abb. 111, 112).

16.45 Uhr
Boti betrachtet ausführlich den Werkblock. Dazu sagt er nichts, seufzt aber

kurz auf. Dann dechselft er mit der breiten Klinge an der Rückseite des Maskengesichts. Kurz zuvor hat er den Werkblock hochgehoben und dabei vielleicht festgestellt, dass er noch zu schwer sei, dass noch Material aus dem Maskengesicht entfernt werden muss, um die Maske handlicher zu machen. Doch schon bald wendet er sich wieder der Figurengruppe zu (Abb. 113, 117).

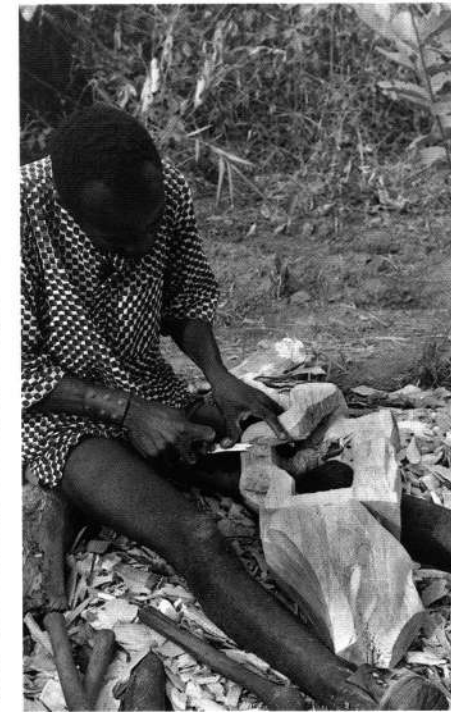
Boti dechselft am Hals der kleinen Figur – sowohl zum Kinn wie zur Brust. Dann arbeitet er wieder an der Platte, auf der die Figuren stehen, insbesondere rings um die Füße der kleinen vorderen Figur.

16.53 Uhr
Boti greift nochmals zum Meissel und arbeitet an den Beinen der kleinen Figur. Er trennt sie unterhalb des Gesässes. Doch kurz danach nimmt er wieder den Dechsel, entfernt ein Stück Holz bei den Händen, dann am Ellbogen, trennt etwas stärker die Arme vom Körper, rundet mit dem Messer die meisten Stellen und schneidet die Hüfte schlanker und den Hals zu einem dünnen Wulst (Abb. 115, 116).

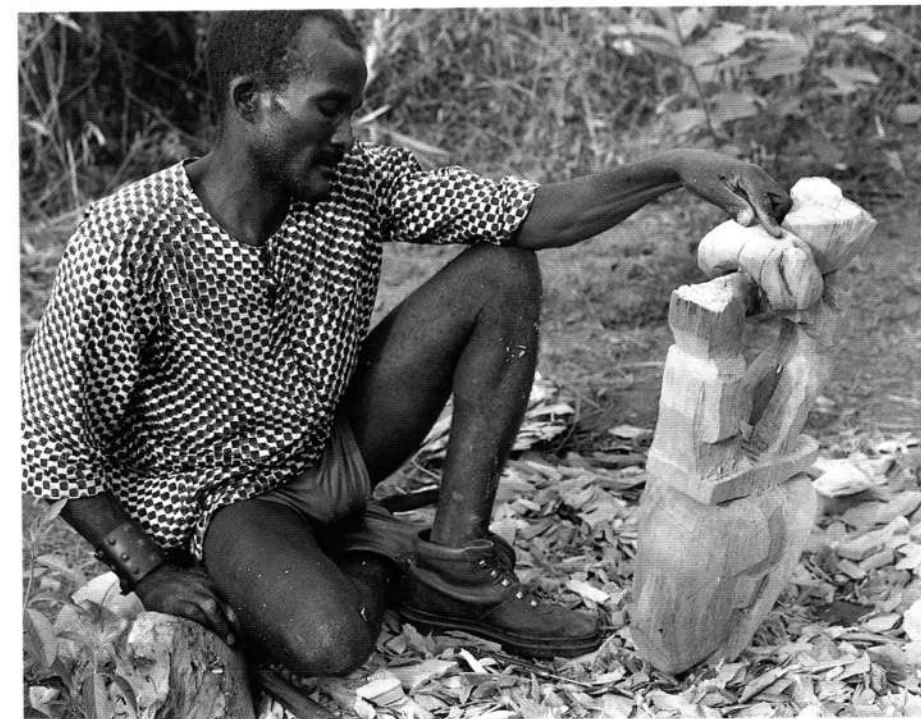
17.05 Uhr
Nun endet der erste Arbeitstag.



115



116



117

Zusammenfassung des ersten Arbeitstages

Am ersten Tag hat Boti – in etwa sechs Arbeitsstunden – die Maske mit dem komplexen Aufsatz ausgeblockt. Er arbeitete hauptsächlich mit einem breiten und einem schmalen Dechsel, seltener mit einem (europäischen) Taschenmesser und nur kurz mit seinem Buschmesser und mit einem dünnen Meissel. Zwei Stunden nach Beginn der Arbeit legte er eine Pause von vierzig Minuten ein, unser Mittagessen, an dem sich Boti nicht beteiligte. Sehr kurze Unterbrechungen galten dem Trinken von Wasser und Kauen von Tabak. Sonst arbeitete Boti sehr rasch und konzentriert.

Aus dem trockenen Stammabschnitt mit Rinde wurde am Boden sitzend gearbeitet. Nach etwa vierzig Minuten war erkennbar, welcher Teil im Werkblock für das Maskengesicht und welcher für den Aufsatz vorgesehen war. Danach arbeitete Boti eine Viertelstunde lang ausschließlich am Figurenaufsatz und an ihrer Platte. Nach kurzer Pause wendete er sich dem Gesicht der Maske zu – für eine Stunde und fünfundzwanzig Minuten. Er arbeitete auch hier intensiv, zunächst immer wieder an der Stirn, an der Haarpartie und am Kinn. Erst später blockte er sowohl die Nase wie die Ohren (aber noch nicht Augen und Mund) aus. In weiteren zwei Stunden und fünfunddreissig Minuten schnitzte er wieder an der Figurengruppe, die zunächst grob als rechteckige Kuben ausgeblockt wurden, bald aber schon aufgelöst in ihren Einzelformen erschienen. Am Abend, als Boti die Arbeit unterbrach, waren alle drei Figuren in ihren Positionen, Stellungen und körperlichen Einzelheiten klar erkennbar. An Arbeitszeit hat Boti somit etwa 40 Minuten dem Zuhauen des Blockes gewidmet, 3 Stunden und 50 Minuten den Figuren des Maskenaufsatzes und 1 Stunde und 35 Minuten dem Maskengesicht. Er verbrauchte so gut wie keine Zeit für Besucher, zum Schwatzen oder Trinken, sondern hat die ganze Zeit intensiv und sehr zielstrebig gebildhauert.



118

Zweiter Arbeitstag

Am 30.1.1975 werden wir um 8.30 vom Dorfhäuptling begrüsst und von ihm und einigen anderen Männern, die sich bald aber wieder ins Dorf zurückziehen, zum Schnitzplatz im heiligen Wald begleitet.

9.04 Uhr

Boti hat einen Eimer mit Wasser gebracht. Er nässt zuerst seinen Werkblock. Dann setzt er sich auf den Boden, schleift sein Messer mit einem Stein und legt den Werkblock zwischen die gespreizten Beine. Er beginnt mit dem schmalen Dech-

sel zunächst zwischen den Beinen des eine Brücke bildenden Mädchens, arbeitet dann auch mit dem Messer, mit dem er mit kräftigen Schnitten grosse Späne abhebt. Er wechselt wieder zum Dechsel und schlägt Späne an, die er anschliessend einzeln mit dem Messer abschneidet (Abb. 118-120).

9.12 Uhr

Mit dem Messer trennt er die gekreuzten Beine des Mädchens und arbeitet dann an seinem Fuss über der Hand der stehenden, sie haltenden Athletenfigur. Er greift zum schmalen Dechsel, um damit die stützende Hand schräg abzuschla-



120



121

gen, und dann zum Messer, um Arm und Unterarm der Figur herauszuarbeiten.

9.15 Uhr

Boti stellt den Werkblock aufrecht vor sich hin und wendet ihn langsam nach rechts und links, um ihn von allen Seiten zu betrachten. Dann schnitzt er wieder am Bein der stehenden Figur. Das Messer schneidet gut, und Boti unterhält sich beim Schnitzen mit einem der Besucher.

9.25 Uhr

Mit dem Meissel entfernt Boti Holz zwischen den Beinen der stehenden Figur und setzt die Oberschenkel deutlicher



122

gegen das Rökkchen ab. Dann arbeitet Boti wieder an den übereinandergestellten Füßen des Mädchens und verbreitert das Loch zwischen seinen Knien. Einmal klopft er mit der Faust auf alle Figuren, um zu erkennen, ob irgendwo ein Sprung sei. Dann nimmt er sich wieder etwas Kautabak (Abb. 122).

Jetzt schnitzt Boti mit dem Messer am Kopf der querliegenden Figur und setzt diesen gegen Arme und Körper ab. Sehr sorgfältig schleift er mit der Feile die Klinge eines schmalen Dechsels. Kurz verwendet er auch den Wetzstein. Dann rundet er mit diesem Dechsel den Kopf der kleinen stehenden Figur. Anschlies-

send schrägt er mit dem Messer deren Stirn nach oben ab (Abb. 123, 124). Boti hat den Gesichtsteil der Maske auf den Boden in die Späne gestellt, das Werkstück, an dem er arbeitet, aber an seinen Oberschenkel gelehnt, um mit dem Messer am Kinn der grössten Figur zu schnitzen. Dann arbeitet er mit dem mittelbreiten Dechsel an Hals, Nacken, Schulter und Rücken.

9.45 Uhr

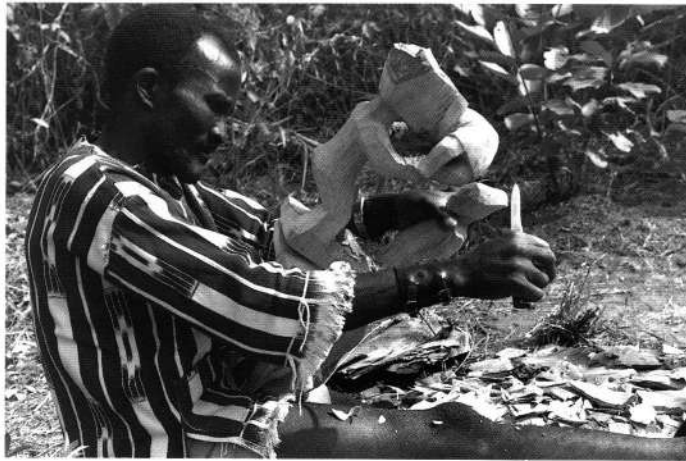
Mit energischen Handbewegungen schickt Boti einige Buben, die sich als nur mässig unruhige Besucher eingefunden haben, weg. Die anderen Zuschauer ver-



123



124



125



126

halten sich still und schauen recht genau zu. Mit kräftigen Schnitten wird die Stirn der grossen Athletenfigur herausgearbeitet und dann seine untere Gesichtshälfte abgeschragt (Abb. 125).

10.00 Uhr
Noch mit dem Kopf der grossen Figur beschäftigt, betrachtet Boti sein Werk ausgiebig und pfeift dabei leise vor sich hin. Dann schleift er nochmals sein Messer mit der Feile, geht mit dem Werkblock zum Wassereimer und besprengt mit nassen Fingern die Schnitzerei. Er meint, dies sei nötig, «weil die Sonne das Holz austrocknet, so dass es beim Schnitzen

springen kann». Dann wendet er sich der kleinen stehenden Figur zu, die er aber erstaunlicherweise nicht besonders angefeuchtet hat. Er arbeitet mit seinem schmalsten Dechsel und mit dem Messer. Mit feinen Schlägen zerfasert er das Holz, um es dann mit dem Messer herauszuschneiden zu können. Der Werkblock ist auf das Maskenkinn gestellt bzw. steil gegen seine Schenkel gelehnt. Nun schickt Boti einen Jungen ins Dorf, Palmblätter für ein Dach zu holen, das er uns vorsorglich am Rand der Lichtung bauen lässt. So lange – knapp sechs Minuten – pausiert Boti. Danach arbeitet er aber in der Sonne weiter.

10.12 Uhr
Boti schnitzt mit Dechsel und Messer an der kleinen stehenden Figur, wobei hierzu der Werkblock am Boden liegt und er die Stärke der seitlich herabhängenden Arme und den Rücken reduziert.

10.47 Uhr
Jetzt betrachtet er wieder das ganze Werk, greift einmal mit beiden Händen auf das Maskengesicht und wendet sich dann mit Messer und zwei Dechseln dem Gesichtsteil der Maske zu (Abb. 126).



129



130



127



128

10.55 Uhr
Mit dem breiten Dechsel arbeitet Boti seitlich an den Wangen und am Kinn der Gesichtsmaske. Wieder wechselt er gleichmässig von der einen zur anderen Gesichtshälfte. Nochmals betrachtet er lange sein Werk; dann schlägt er mit dem breiten Dechsel eine Querkerbe ein, die das untere Ende der Nase markiert, dann noch eine zweite weiter unten als Begrenzung der Oberlippe. Diese Nasen-Oberlippen-Partie bearbeitet er nun weiter. Auch die Nasenflügel und die Unterlippe bis zur Kinnschuppe werden eingeschnitten. Nachdenklich betrachtet er nochmals das Gesicht, ergreift dann das

Messer, um einzelne Stellen zu egalisieren, und unterhält sich einmal kurz mit den Anwesenden (Abb. 127, 128).

11.17 Uhr
Mit seinem linken Zeigefinger und dem in der rechten Hand gehaltenen Messer «tastet» Boti die Nasenflügel mehrmals ab, bevor er mit kräftigen Schnitten weiter oben am Nasenrücken einsetzt, Holzspäne wegschneidet, wobei er auffallend streng symmetrisch vorgeht. So entsteht jetzt ein schmaler, relativ niedriger Nasenrücken. Auch die kräftigen Nasenflügel reduziert er stark. Er betrachtet wieder seine Maske, diesmal von unten nach

oben, und schnitzt dann nochmals am Nasenrücken, der einen leicht konkaven Schwung erhält (Abb. 129–132).

11.37 Uhr
Mit mittelbreitem Dechsel und Messer arbeitet er jetzt am Maskenkinn und an der bislang noch unbearbeiteten Unterlippe. Dazu hat er die Maske zwischen seine Beine geklemmt. Besonders die Mundwinkel beschäftigen ihn. Mit dem Messer schneidet er hier dicke Späne weg. Anschliessend arbeitet er wieder am Kinn.



131



132



133

11.50 Uhr
Wieder betrachtet Boti sorgfältig sein entstehendes Werk, diesmal schräg von oben herab. Nach wenigen Schnitten am Kinn taucht er den Holzblock wieder in das Wasser und dechzelt anschliessend die Ohren aus den Blöcken, die seitlich neben den Augen vorstehen. Er verdünnt den Rahmen der Maske sowohl mit dem schmalen wie dem breiten Dechsel. Einmal fällt die Klinge aus dem Stiel und wird mit einem Holzsplitter eingekeilt.

12.06 Uhr
Ohne irgendwie Mass zu nehmen, schlägt Boti mit dem schmalen Dechsel

eine Augenkerbe ein, erst auf der linken, dann auf der rechten Gesichtshälfte. Dann schneidet er von unten mit dem Messer dagegen, so dass das Augenlid als Wulst vortritt (Abb. 134–138). Boti legt nun den Werkblock mit dem Figurenteil nach unten in den Eimer mit Wasser, besprengt aber auch den Gesichtsteil und stellt dann den Eimer mit dem Werkblock in den Schatten.

12.12 Uhr bis 13.20 Uhr
Wir begeben uns zur Mittagspause ins Dorf. Soweit wir sehen, isst Boti nichts, ruht sich nur aus, trinkt Wasser und kaut etwas Tabak.



134

13.30 Uhr
Neubeginn der Arbeit. Der Aufsatzteil der Maske ist die ganze Stunde im Wasser gelegen. Boti beginnt mit dem Messer an der Unterkante der Platte zu schnitzen, richtet dann die Oberfläche des projektierten Maskenrandes und höhlt nochmals die Rückseite der Maske mit dem mittelbreiten Dechsel aus. Er schafft jetzt mit kräftigen Schlägen – treibt seine Dechselklinge so hart ins Holz, dass sie jedesmal stecken bleibt. Erst durch ruckweise Drehung wird der Span gelöst, und der Dechsel kommt frei. Boti höhlt zunächst nur den oberen Teil der Maskenrückseite aus (Abb. 139, 142).



137



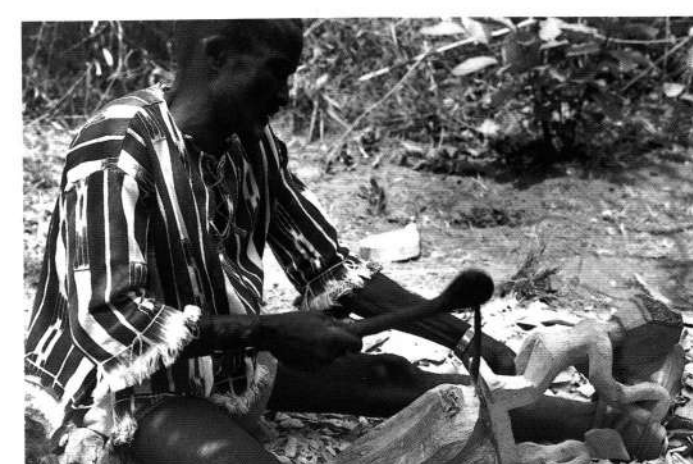
138



135

13.37 Uhr
Mit einem schmaleren Dechsel arbeitet er am Maskenrand innen. Dann dreht er die Maske um und höhlt auch die untere Partie der Rückseite aus. Einmal hält er die Maske vor sein Gesicht, wohl um auszuprobieren, ob sie «sitzt», und wölbt danach den oberen Teil etwas mehr aus.

13.51 Uhr
Boti betrachtet wiederum das Maskengesicht und kerbt dann mit einem schmalen Dechsel die Linie des Haaransatzes über der Stirn ein. Dann arbeitet er, ganz gleichmässige Späne lösend, von der Stirn zu dieser Linie. Sein Ge-



139



136

sichtsausdruck wirkt angespannt. Er legt wieder die Maske vor sich zwischen den Beinen auf die Späne und betrachtet sie kritisch, den Oberkörper nach hinten biegend, um Distanz zu seinem Werk zu gewinnen. Er nimmt auch ein bisschen Kautabak und schneidet dann mit Messer und Meissel den Haaransatz symmetrisch sauber (Abb. 140).

14.02 Uhr
Boti schaut sich wieder die Maske an. Dann schneidet er mit dem Messer parallel zu den unteren Augenkerben eine weitere Linie, so dass ein erhabenes Band stehenbleibt. Von der Stirn her dechzelt

er zwei parallele Furchen oberhalb der Augen ein, um das Oberlid zu markieren. Zwischendurch überarbeitet er auch noch kurz den Nasenrücken und die Stirn, bzw. schnitzt mit dem Messer die Oberlider bis zu den kräftigen Augenbrauenkanten nach.

14.35 Uhr
Boti macht eine fünfminütige Pause. Wir schauen mit ihm eine Publikation über Guro-Masken (Himmelheber, 1972) an. Er erkennt sofort die Masken der verschiedenen Bildhauer und bestimmt klar, welche Werke von seiner Hand stammen, welche nicht.



140



141

14.40 Uhr

Boti schneidet mit dem Messer die Augenschlitze tiefer von der Vorderseite des Maskengesichts ein. Dann dreht er den Werkblock um. Seine linke Hand stützt die Maske, die Finger liegen dabei auf den Augen, während er mit einem Dechsel an der Rückseite zwei Kerben ausschlägt und dabei genau die vorge-schnittene Augenspalte der Vorderseite trifft. Dann überarbeitet er ein wenig die Rückseite, vertieft hier noch die Ausbuchtung der Stirn, um die Maske mög-lichst leicht zu machen.

Boti stöhnt kurz auf, wohl erleichtert, dass dieser Augenschlitz so gut gelungen ist, und schüttelt die Späne aus der Maske (Abb. 144–151).

15.00 Uhr

Die Augenschlitze erhalten jetzt mit dem Messer ihre endgültige Form, sowohl von der Front wie an der Rückseite. Auch die Winkel werden sauber geschnitten. Dann setzt sich Boti die Maske vors eigene Ge-sicht. Offenbar soll sie fest auf Stirn und Nase sitzen, selbst wenn man sie nicht mit den Händen hält. Auch soll die Platte mit den Aufsatzfiguren waagrecht liegen (Abb. 155).

15.12 Uhr

Boti arbeitet wieder an der Stirn des Maskengesichts. Er nimmt überall, ausser in der Mitte, soviel weg, dass hier eine etwa zwei Zentimeter im Quadrat messende Erhöhung (für das geplante Tatauiermuster) stehen bleibt. Mit der Länge der Messerklinge misst er die Di-stanz vom Rand aus. Dann rundet er die Ohrmuscheln zu Halbkreisen.

15.32 Uhr

Nun wendet Boti sich wieder der Figuren-gruppe zu. Er beginnt mit der kleinen Ein-zelfigur. Zunächst dechzelt er zwischen ihren Beinen. Dann legt er das Messer an diese Stelle und schlägt mit dem Dech-selstiel auf die Klinge. Die Beine dieser Figur werden ebenfalls dünner geschnitzt und die Arme voll vom Körper gelöst. Klar ausgearbeitet werden nun Ober-

142



schenkel, Knie und Wade des einen Bei-nes. Am Gesäss markiert er das Röck-chen. Dann nimmt er das zweite Bein in Angriff. Boti arbeitet jetzt sehr sorgfältig an dieser Figur, die ja direkt über dem Maskengesicht steht und dem Betrachter den Rücken zuwendet. Oftmals schaut er sein Werk prüfend an. Den Werkblock wendet er hierbei, wie es ihm zum Schnitzen am günstigsten ist, lässt ihn beispielsweise auch zwischen seinen Beinen auf dem Kopf stehen (Abb. 152).

16.30 Uhr

Boti stöhnt, legt den Werkblock hin, lässt das Messer fallen, fängt sich aber gleich wieder und arbeitet an der kleinen Figur weiter. Später schnitzt er an den Armen und Händen der kleinen Figur, die er ab-flacht und detailliert (Abb. 153).

17.05 Uhr

Boti lässt sich aus dem Dorf einen weite-ren Eimer Wasser bringen. Er taucht den Kopf der grossen Figur hinein und über-giesst die ganze Figurengruppe mit dem Rest seines Trinkwassers. Hierbei nässt er vor allem das querliegende Mäd-chen sorgfältig. Er stöhnt ein wenig, kaut etwas Tabak und spricht kaum.

Dann meisselt er am Rücken des Mäd-chens, wobei er zum Stechbeitel einen Dechselstiel als Schlegel verwendet. Später schnitzt er hier mit dem Messer weiter, bzw. dechzelt noch ein wenig an der Kontour. Auch arbeitet er kurz am Kopf der grossen stehenden Figur.

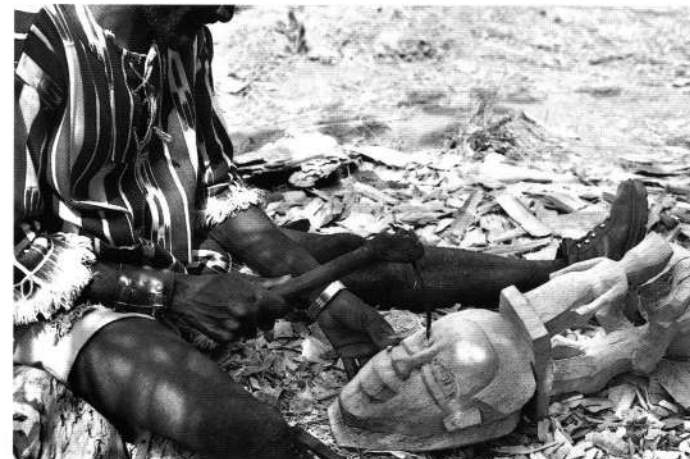
Seit fast einer halben Stunde hört man vom Dorf her Musik – Singen und Händ-klatschen von Leuten, die von einem Be-gräbnis zurückgekehrt sind. Boti taucht jetzt den Werkblock mit den Figuren ins Wasser, lehnt dann aber die Maske an den Ast, auf dem er am Boden gesessen hat, und überschüttet sie mit dem restli-chen Wasser (Abb. 153, 154).

17.30 Uhr

Ende des zweiten Arbeitstages.



143



145



147



144



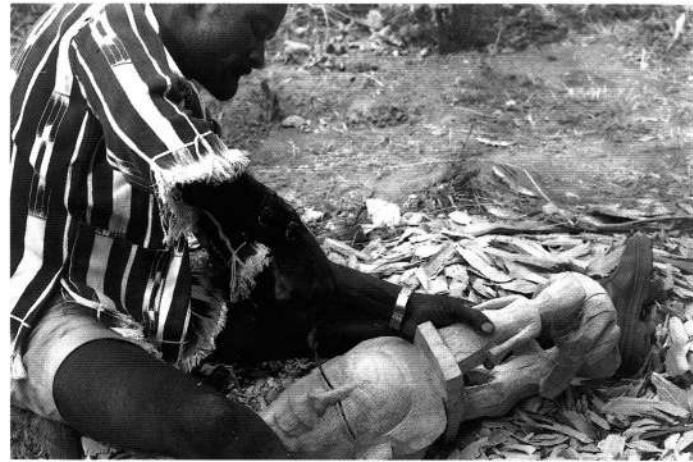
146



148



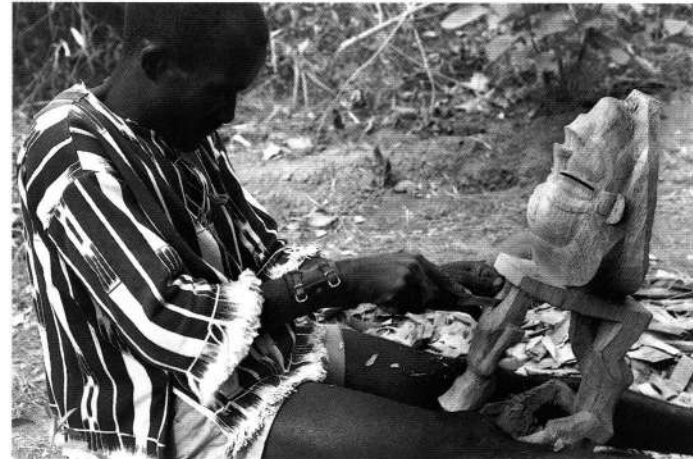
149



150



151



152



153



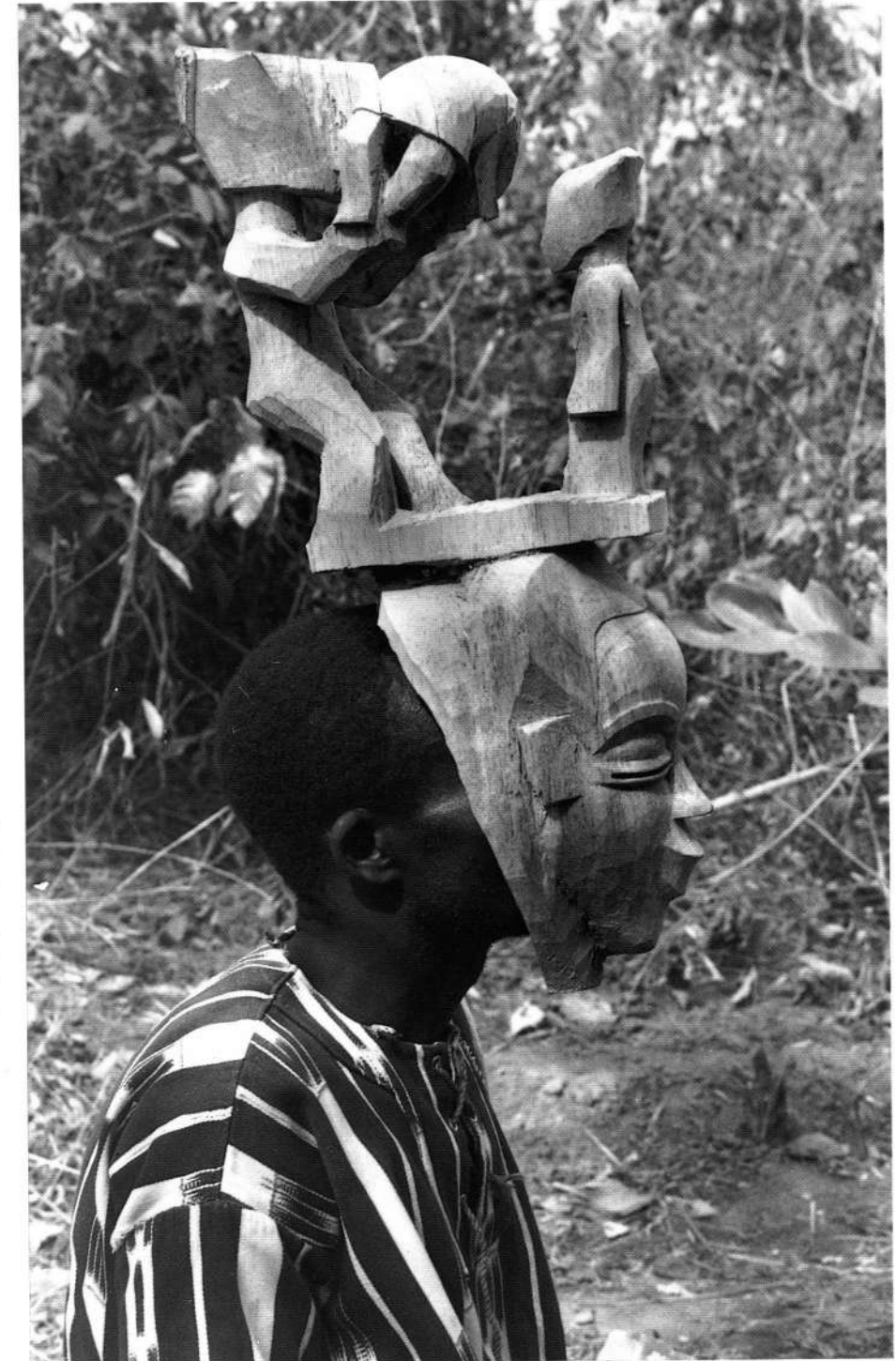
154

Zusammenfassung des zweiten Arbeitstages

Am zweiten Arbeitstag schaffte Boti – in etwa sieben Stunden – Details des Maskengesichts und der Figurengruppe aus, hohlte die Rückseite der Maske aus und durchbrach die Augenschlitze. Trotz gleichmässigen und zielgerichteten Werkens ging die Arbeit nur langsam voran: Schicht um Schicht wurde von den ausgeblockten Kuben genommen, um den Figuren und Gesichtszügen Einzelheiten einzuschnitzen.

Bei der Arbeit waren nach wie vor die Dechsel die wichtigsten Werkzeuge, unterstützt vom Messer. Der Meissel wurde nur sporadisch in Engpässen verwendet. Interessant ist die Tatsache, dass der Werkblock regelmässig in Wasser getaucht oder wenigstens kräftig angefeuchtet wurde.

Seine Arbeitszeit teilte Boti folgendermassen auf: Zuerst arbeitete er eindreiviertel Stunden an der Figurengruppe, eineinviertel Stunden wirkte er dann am Gesichtsteil und klärte nacheinander Nase, Oberlippe, Unterlippe und Augen und Ohren formal. Nach kurzer Mittagspause hohlte er zehn Minuten lang die Rückseite aus, arbeitete ferner eine Stunde und zwanzig Minuten lang am Haaransatz und an den Augen, durchbrach die Augenschlitze und setzte dann nochmals zwanzig Minuten für die Stirn und ihre Tatauierung ein, bevor er sich nochmals für ganze zwei Stunden der Figurengruppe zuwandte. Hier beschäftigte er sich vor allem mit der kleinen, einzeln stehenden Figur.



155



156

Dritter Arbeitstag

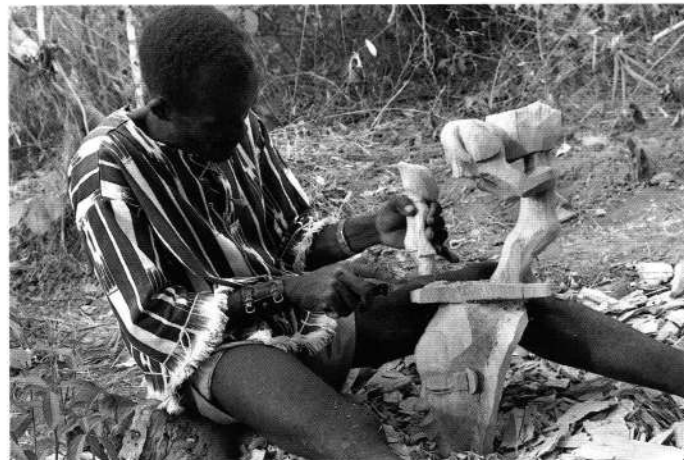
Am 31.1.1975 gehen wir, wie jeden Morgen, zuerst zum Dorfhäuptling, der uns freundlich willkommen heisst und uns «sein Dorf frei gibt». Im gleichen Atemzug bittet er uns um eine Flasche Rotwein. Als wir sie ihm überreichen, gibt er sie an Boti weiter, der sie wiederum einem anderen Ältesten aushändigt. Dann segnet der Häuptling den Boti, indem er mit beiden Händen seine Rechte ergreift, ein wenig darauf spuckt oder Atem darüber bläst und dann dreimal nacheinander darüber streicht. Danach beugt er mit beiden Händen Botis Kopf zu sich. Dieser Vorgang wird nochmals wiederholt. Bestätigt und gestärkt gehen wir zum Werkplatz.

8.55 Uhr

Boti erscheint etwas verspätet, weil er nochmals umgekehrt ist, um zu Hause sein Messer zu suchen. Es findet sich dann hier zwischen den Holzspänen, obgleich wir uns erinnern, dass er es gestern Abend zusammengeklappt und eingesteckt hatte. Erschreckt fragt Boti die Anwesenden: «Hat jemand meine Arbeit berührt?» Die allgemeine Antwort lautet «nein» und der Fall bleibt ungelöst. Boti lässt sich keine Verstimmung anmerken.

9.00 Uhr

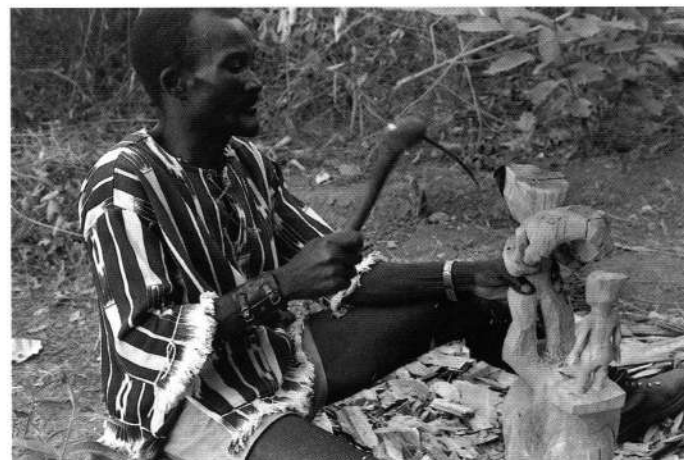
Boti beginnt mit kräftigen Messerschnitten den Oberarm der stehenden Athletenfigur zu verdünnen. Dazu hat er den Werkblock zwischen seinen Beinen aufrecht gestellt, später flach auf den Boden gelegt und seitlich mit einer Kniekehle fixiert. Nachher arbeitet er am Gesicht der grossen Figur. Von der Stirn abwärts dechselft er zum Kinn. Er zieht jetzt sogar einen seiner klobigen Schuhe aus, um das Werkstück mit den Zehen zu fixieren. Mit der zweitschmalsten Dechselklinge entfernt er seitlich vom Mittelgrat des Gesichts so viele Späne, dass ein Wulst für Nase und Mund stehen bleibt. Dann arbeitet er wieder, bei senkrecht stehendem Werkblock, an der Stirn der Figur. Auch an ihrem Hinterkopf wird jetzt das noch verbliebene Restchen Rinde ent-



157



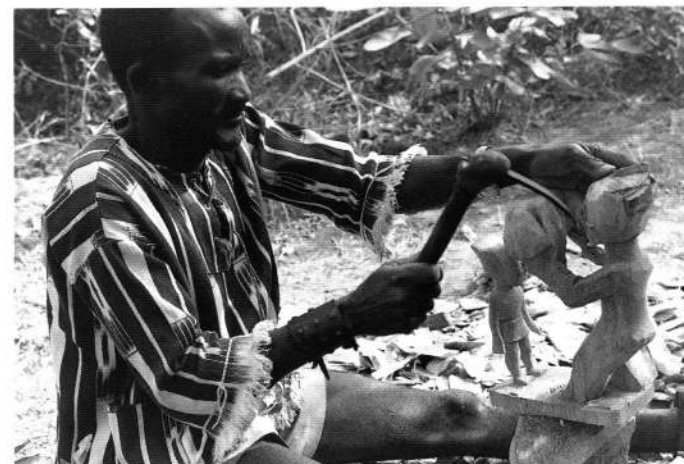
158



159



160



161



162



163

fernt und mit dem Messer kräftig an Hals und Gesicht geschnitzt. Das Kinn der Figur springt noch stark nach vorn. Schultern und Oberarme werden bearbeitet.

9.32 Uhr

Mit dem zierlichsten Dechsel bearbeitet Boti jetzt den Rücken dieser Figur. Dabei schlägt er, wie schon vorher ein paar Mal, die Späne nicht ganz ab, sondern lässt sie zunächst stehen und schneidet sie anschliessend bündelweise mit einem einzigen Messerschnitt sauber ab. Auch schnitzt er an den Beinen der Figur – zuerst am linken, dann am rechten und egalisiert auch noch hier die Standplatte (Abb. 164).

9.54 Uhr

Boti legt eine kurze Kautabak-Pause ein. Dann werden die Beine der stehenden Figur gerundet und ihre Oberschenkel so weit zurückgeschnitten, wie das Röckchen verkürzt wird. Die Beine werden wieder überarbeitet.

10.12 Uhr

Mit einem kleinen Dechsel wird die Standplatte hinter den Füßen der Athleten-Figur abgeschlagen. Danach kommen wieder die Beine und das Röckchen des Athleten dran.

10.25 Uhr

Boti bittet uns, ihm bei Gelegenheit aus Bouaflé Schmirgelpapier mitzubringen. Als wir wissen wollen, welche Stärke es sein sollte, wünscht er, dass wir schweigen – es störe ihn jetzt. Er arbeitet weiter an der grossen Figur.

10.30 Uhr

Boti wässert die querliegende kleine Figur und bearbeitet dann ihr Röckchen mit dem frisch geschliffenen Messer. Die Arme des Mädchens werden mit dem Messer getrennt.

Als ein Mann aus dem Dorf kommt, um die Aufführung der Maskengestalt *sauli* zu besprechen, die im Zusammenhang mit dem Begräbnis für diesen Abend geplant ist, lässt sich Boti kurz von der Ar-

beit ablenken. Aber rasch wird er wieder schweigsam und konzentriert sich auf Unterarm, Kinn und Hals der wichtigsten Figur.

10.40 Uhr

Man ruft Boti wegen der geplanten Tanzveranstaltung ins Dorf.

11.00 Uhr

Boti ist zurück. Er betrachtet kurz seinen Werkblock. Dann legt er die Hände hinter seinem Kopf zusammen, um sich darüber klar zu werden, wie die Handstellung des kleinen, querliegenden Mädchens sein muss, das die Brücke auf den Händen des Athleten macht (Abb. 163). Er arbeitet weiter mit dem Messer an den Händen der beiden Figuren, die aufeinanderliegen und ineinandergreifen. Mit dem Messer bearbeitet er nochmals den Hinterkopf der querliegenden Figur.

11.22 Uhr

Die Figurengruppe wird wieder gewässert. Dann schnitzt Boti weiter an den Oberarmen und Schultern der Athletenfigur und am ganzen Leib des querliegenden Mädchens (Abb. 166).

11.57 Uhr

Ein lebhafter Wind kommt auf. Boti trinkt Wasser und nimmt etwas Kautabak. Die querliegende Figur hat Risse bekommen, wahrscheinlich wegen des trockenen Windes. Boti schneidet ein paar Spleisse zurecht, taucht sie in Leim und klopft sie mit dem Messergriff vorsichtig in die Ritzen. Was davon übersteht, wird mit dem Messer weggeschnitten.

12.06 Uhr

Mittagspause im Dorf.

13.30 Uhr

Boti ist wieder auf seinen Werkplatz zurückgekehrt und schnitzt mit dem Messer an den Füßen der querliegenden kleinen Figur. Er arbeitet sehr gewissenhaft an dieser diffizilen Stelle und bemüht sich vor allem um das Röckchen dieses Mädchens (Abb. 167).

14.20 Uhr

Ein «hoher» Besuch ist gekommen, der sich allerdings wohl mehr für uns als den Künstler interessiert. Das lässt die Arbeit eine Weile ruhen.

14.30 Uhr

Boti nässt wieder die Figurengruppe und beginnt am Kopf des querliegenden Mädchens zu schnitzen. Leider werden wir schon wieder – diesmal kurz – durch einen Besucher unterbrochen.

14.50 Uhr

Boti arbeitet am Hals der querliegenden Figur. Dann schnitzt er an ihrem Gesicht: Er schneidet einen Mittelgrat heraus für Nase und Mund und spart auf der Stirn einen Wulst für die Tatauiernarbe aus.

15.10 Uhr

Boti taucht jetzt den Gesichtsteil der Maske ins Wasser. Mit dem frisch geschliffenen schmalsten Dechsel hohlt er auf der Rückseite die Mundpartie sehr vorsichtig aus. Ohne schon zu den Zähnen durchgestossen zu sein, setzt er wieder die Maske vor sein Gesicht.

15.35 Uhr

Von vorn wird der Mundspalt mit dem Messer durchgeschnitten.

15.50 Uhr

Wegen der Maskenaufführung in Tibeita, bei welcher Boti als Trommler mitwirken wird, muss die Arbeit früher als geplant abgebrochen werden. Boti lässt den Werkblock wieder auf seinem Arbeitsplatz und schüttet alles vorhandene Wasser darauf.



164

Zusammenfassung des dritten Arbeitstages

Boti arbeitete – weitgehend durch lokale Umstände gezwungen – an diesem Tag nur fünf Stunden. Er schnitzte fast ausschliesslich den Figuren des Maskenaufsatzes Details ein und gab ihnen teilweise die definitiven Formen.

Anderthalb Stunden lang arbeitete Boti an der Gestalt des stehenden Akrobaten. Dann widmete er volle drei Stunden der querliegenden, die Brücke schlagenden Mädchenfigur und den Händen der sie tragenden Athletengestalt. Nur abschliessend wandte er sich noch für vierzig Minuten dem Mund des Maskengesichtes zu.



165

Vierter Arbeitstag

Am 1.2.1975 beginnt Boti – nach den üblichen Begrüssungen im Dorf – auf seinem Werkplatz im Wald seine Arbeit.

9.45 Uhr

Nachdem Boti sein Messer geschliffen hat, schaut er die Maske lange an, legt dann sein Messer auf die Mitte des Mundes, wohl um sich über die Platzierung der Zähne klar zu werden. Zunächst aber repariert er noch mit einem Holzpleiss und Leim einen Riss, den der Mund über Nacht bekommen hat. Dann schneidet er unter der Oberlippe die Zähne ein. In der Mitte der Zahnreihe schnitzt er eine keilförmige Lücke. Die anderen Zähne schliesst er an, indem er von unten her schmale, nach oben spitze Lücken herauschneidet. Er zählt die Zähne ab: Auf beiden Seiten sollen es vier sein. Eine untere Zahnreihe bekommt das Maskengesicht nicht.

9.50 Uhr

Durch zwei Schnitte zwischen Oberlippe und Nase markiert er die Oberlippenfurchen, das Philtrum, und hebt sie dann aus. Später wendet er sich dem erhabenen Viereck vor dem einen Ohr zu. Durch schräg zueinander geführte Schnitte schnitzt er daraus drei parallele senkrechte Kerben, ein Tatauierungsmuster. Die Halbscheibe des einen Ohres wird anschliessend durch zwei parallel eingeschnittene Bögen gestaltet (Abb. 168, 169).

10.04 Uhr

Zum ersten Mal seit Beginn der Arbeit geht Boti nicht symmetrisch (und nicht sichtlich systematisch) vor: Er wendet sich jetzt beispielsweise nicht sofort dem anderen Ohr zu, sondern erst der Stirntatauierung. Dort wird das erhabene Viereck ebenfalls in drei senkrechte Wülste zerlegt. Boti verwendet grosse Sorgfalt darauf, diese an ihren Enden sanft abzuschrägen und seitlich zu runden, damit sie wie natürliche Ziernarben aussehen.



166

Dann wird auch wieder an der Stirnwölbung geschnitzelt. Sie wird gerundet und geglättet.

10.08 Uhr

Boti wendet sich kurz dem rechten Auge zu, dessen Unterlid er von oben nach unten abschrägt. Von der Nasenwurzel wird etwas Material abgenommen, um einen weichen Übergang zur Augenpartie zu schaffen.

10.13 Uhr

Die Tatauierung vor dem anderen Ohr wird eingeschnitten. Das Kinn wirkt schief; Boti beschneidet es auf einer Sei-



167

te kräftig und bringt es so wieder ins Lot. Auch Ober- und Unterlippe werden geglättet.

10.30 Uhr

Das andere Auge wird bearbeitet. Anschliessend kerbt Boti in die linke Wange einen kurzen Tatauierungsstrich. Dieses Muster ist also nicht erhaben wie dasjenige auf der Stirn und vor den Ohren. Wieder wird das Kinn etwas zurückgeschnitten. Boti hat bis jetzt nur mit dem Messer gearbeitet. Mit einem breiten Dechsel wird jetzt der Rand der Maske ringsum schmaler gehauen. Dann greift er zu einem schmalen Dechsel und bear-

beitet die Rückseite der Maske, die Schädelpartie unter dem Podest. Mit kräftigen Messerschnitten wird dann der Rand innen und aussen stark zurückgenommen. Boti legt wieder die Maske vors eigene Gesicht und schneidet anschliessend die Rückseite im unteren Teil noch stärker aus, setzt sich die Maske nochmals auf und flacht den Rand innen ab, wohl damit er nicht am Kinn reibt.

11.06 Uhr

Der Rand der Frisur wird mit grosser Sorgfalt abgeschragt. Parallel zum Rand schneidet Boti dann mit grosser Sorgfalt drei parallele Kerben ein.



168

11.34 Uhr
Boti flacht wieder die Stirn ab. Dann legt er die Maske vor sich hin, sieht sie kritisch an und überarbeitet die Augen oben und unten. Auch das Standbrettchen wird nochmals kleiner geschnitzt.

11.41 Uhr
Boti wendet sich der Figur des Athleten zu. Sein rechter Fuss wird verkleinert und der rechte Unterschenkel schlanker geschnitzt. Der andere Fuss und Unterschenkel des Athleten werden zierlicher. Boti schickt die Buben weg, die wieder gekommen sind, um zuzuschauen, aber für seinen Geschmack zu laut schwatzen.



169

12.20 Uhr
Mit dem grossen Dechsel schmälert Boti noch einmal energisch den Maskenrand. Dann schnitzt er am unteren Saum des Röckchens von der Figur des Athleten.

12.35 Uhr
Es folgt eine zweistündige Mittagspause.

14.35 Uhr
Boti setzt seine Arbeit am Röckchen der grossen Figur fort und bearbeitet dann deren Oberkörper und Arme. Über dem Rock hebt Boti ein Dreieck aus und dann noch drei weitere. Es entstehen so zwei

überkreuz laufende Bänder, die das Röckchen halten.

15.00 Uhr
Er bearbeitet die Stirn des Athleten. Davon denkt er lange nach und schnitzt dann den ganzen Kopf kleiner. Er nimmt Kautabak, den er unter der Zunge behält. Das Kinn des Athleten wird jetzt dreieckig. Darüber entsteht die Nase, ebenfalls in der Form eines langgezogenen Dreiecks. Die Seiten des unteren Dreiecks geben die Breite des Mundes an. Schliesslich werden die Ecken an der Basis des unteren Dreiecks abgeschrägt, um das Kinn zu formen.

15.30 Uhr
Boti schnitzt das Ohr des Athleten. Dann arbeitet er am Haaransatz über der Stirn derselben Figur. Man erkennt, dass die Figur einen Kopfschmuck tragen wird.

15.50 Uhr
Die Augen des Athleten entstehen. Auch diese feinen Schnitte führt Boti mit seinem (einzigen) groben Taschenmesser aus (Abb. 170).

16.05 Uhr
Die Begrenzung der Frisur über den Ohren und im Nacken der Athletenfigur wird herausgeholt. Nach einer kurzen Kautabak-Pause arbeitet er weiter an den Bändern auf der Brust.

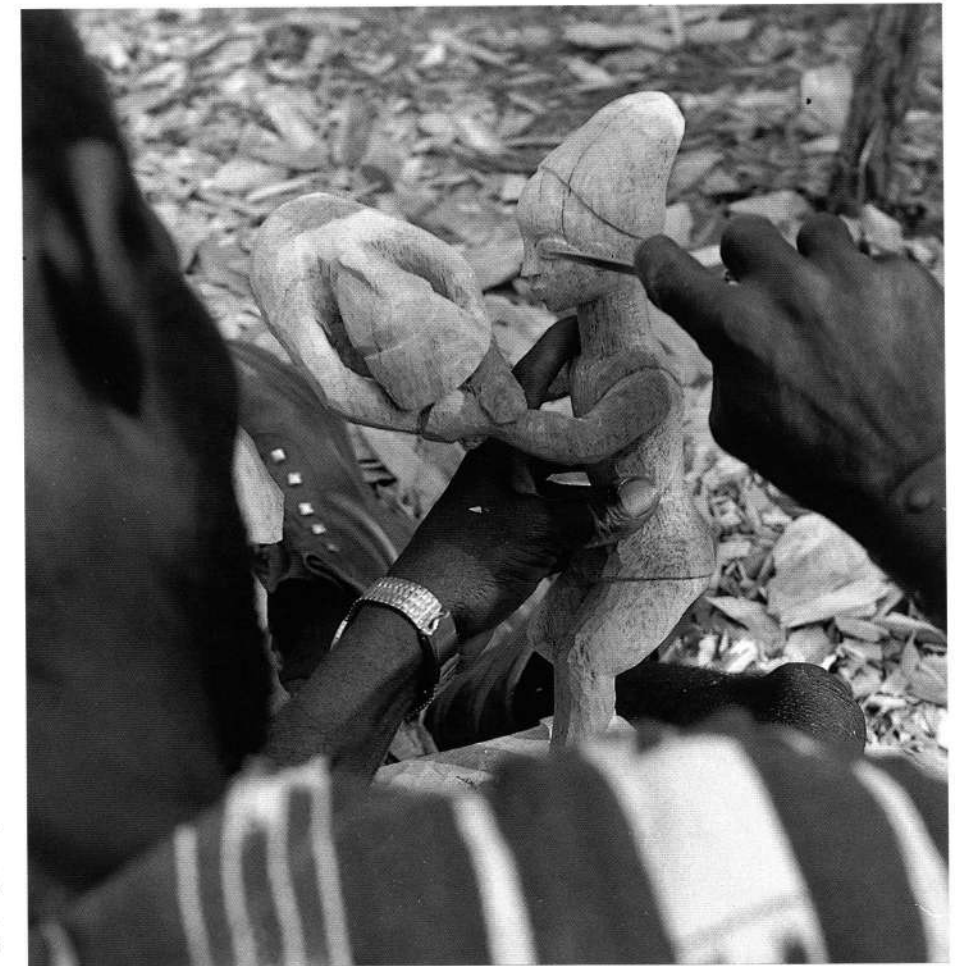
16.30 Uhr
Das Röckchen der grossen Figur entsteht. Da es aus Fransen oder Streifen besteht, schneidet Boti immer zwei parallele Kerben von oben nach unten und hebt dann den Raum dazwischen aus. Das Röckchen wölbt sich über dem kräftigen Gesäss des Athleten.

16.50 Uhr
Durch Keilschnitte im unteren Rand der Fransen wird das Röckchen zierlicher. Der Leib des querliegenden Mädchens wird nochmals schlanker geschnitzt. Durch eine Linie um die Hüfte wird das Röckchen gegen den Oberkörper abgesetzt. Dann entstehen auch hier die gekreuzten Bänder, die das Röckchen halten.

17.22 Uhr
Die Arbeit ist für heute beendet.

Zusammenfassung des vierten Tages

Heute wässerte Boti die Maske nie. Offenbar war ihr an den Vortagen der trockene Wind gefährlich gewesen. Heute arbeitete Boti fast zwei Stunden lang an Einzelteilen vom Maskengesicht, besonders an der Mundpartie mit der einen Zahnreihe, dann aber auch an den

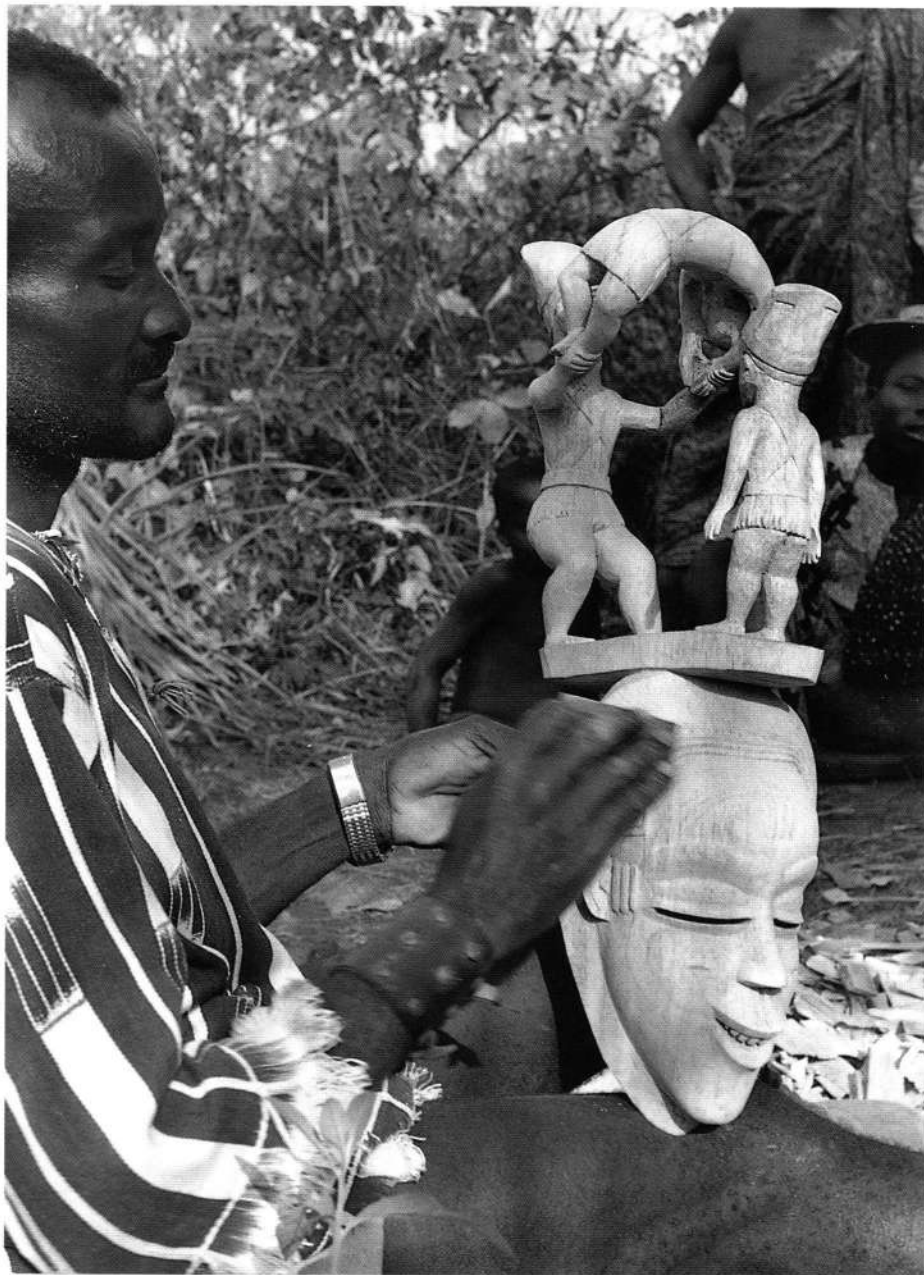


170

Ohren, den Ziernarben, den Augen und dem Rand hinter der Frisur. Er verwendete dabei ausschliesslich das Messer. Über drei Stunden widmete er sich anschliessend der grössten Figur des Aufsatzensembles, dem Athleten, insbesondere seinem Rock und dem Köpfchen. In der letzten halben Stunde bekam die querliegende Figur ebenfalls ein Röckchen geschnitzt.

Boti wirkte heute knapp sechs Stunden, wobei er sich vor allem der Detailgestaltung zuwendete. Im Gegensatz zur Arbeit des Ausblockens und der Grobgestaltung arbeitete Boti heute nicht mehr strikt symmetrisch, d. h. sofort auf der

anderen Gesichtshälfte stets mit entsprechenden Massnahmen gleichgezogen. Aber noch immer egalisierte er im Verlauf einer gewissen Zeit beidseitig alle Veränderungen. Wenn er beispielsweise jetzt einen Gesichtszug auf der einen Seite bearbeitete, schien er Mängel an anderen Teilen des Gesichts zu entdecken und sofort korrigieren zu wollen. Bei all diesen Einzelarbeiten zeigte er grosse Geduld und Gewissenhaftigkeit.



171

Fünfter Arbeitstag

Am 2. Februar 1975 sind wir schon vor 7 Uhr morgens in Tibeita.

7.00 Uhr

Boti hatte entgegen unserer Vereinbarung schon am frühen Morgen mit der Arbeit begonnen. Er schnitzt bei unserer Ankunft mit dem Messer an den drei Figuren: Fransenröckchen, Kopfputz, Zehen, Finger und Gesichter werden detailliert. Der Kopfputz wird jeweils gegen die Frisur erhaben abgesetzt und bekommt mehrere viereckige Vertiefungen eingeschnitzt.

10.15 Uhr

Boti ist mit aller Schnitzarbeit fertig und legt aufatmend das Messer weg.

10.20 Uhr

Von jetzt bis Mittag (12.15) und wieder von 14.10 bis abends 17.40 ist Boti ausschließlich damit beschäftigt, die Figurengruppe mit dem von uns gekauften Sandpapier zu glätten. Das Sandpapier ersetzt ihm die sonst von den Schnitzern dieser Gegend gebrauchten rauen Blätter von *Ficus asperifolia*, einer wild wachsenden Buschpflanze mit dünnen langen Ästen.

Er hat ein sechs mal sechs Zentimeter messendes Schmirgelpapiers doppelt gelegt. Auch diese Arbeit besorgt er ungemain sorgfältig; er erreicht mit der Falte auch die innersten Winkel. Die bisher scharf geschnittenen Kanten der Röckchen, Tragbänder etc. werden durch das Schmirgeln (leider) gerundet, verschliffen. Man sieht jetzt, wie sich die Fransen der Röckchen dem Gesäss der Figuren anschmiegen. Von Zeit zu Zeit schnippt Boti mit dem Finger gegen das Papier, damit der Holzstaub herausfliegt. Während dieser Arbeit klemmt er die Maske zwischen die Oberschenkel.

17.30 Uhr

Boti legt die Maske vor sich hin und beginnt auch den Gesichtsteil zu glätten. Er fängt hierzu an der Stirne an und schrei-

tet dann fort zum Rahmen, zum Rand der Frisur, deren Rillen er sorgfältig aus-schmirgelt. Dann erst kommt er zum eigentlichen Gesicht (Abb. 171).

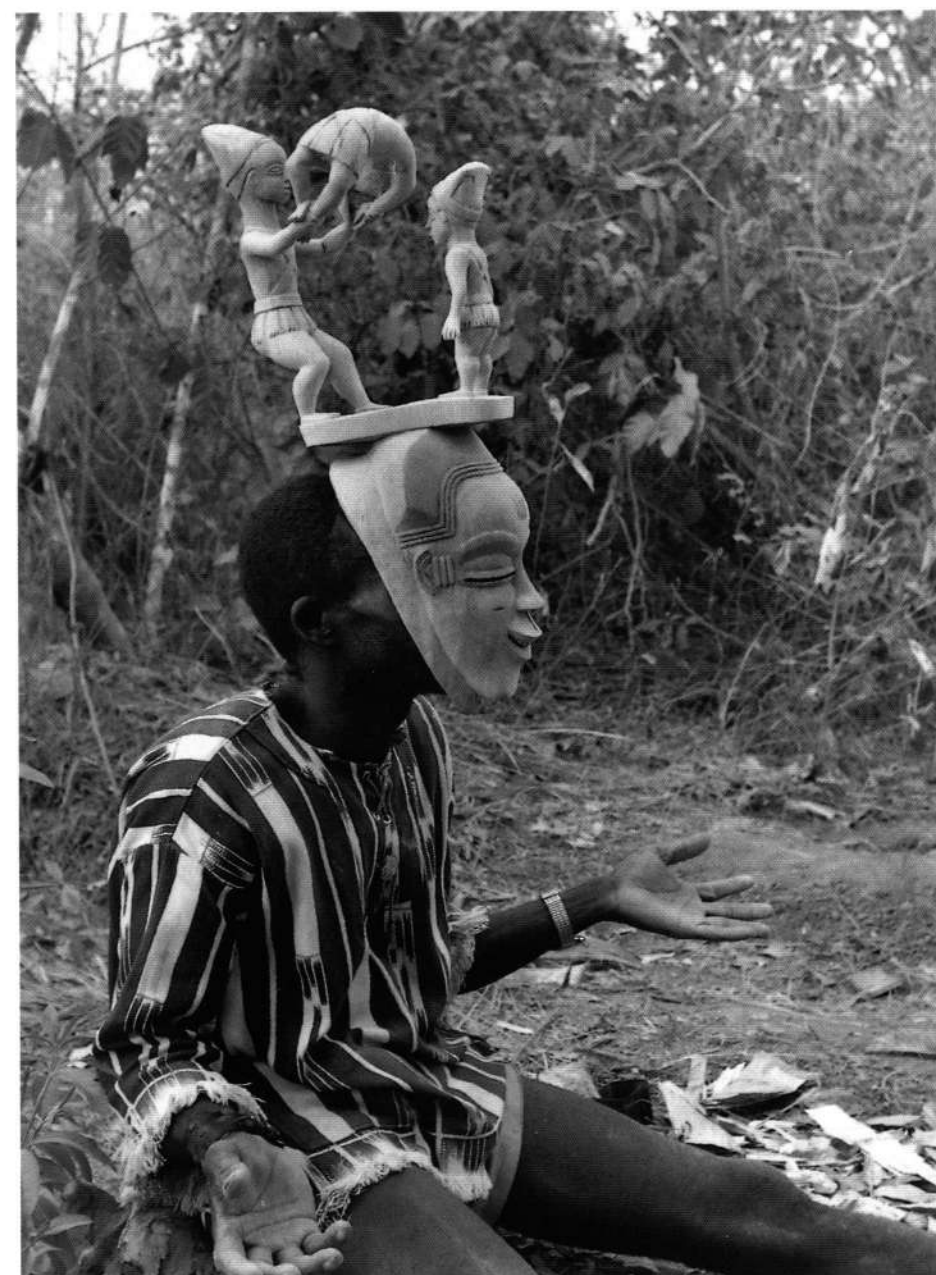
17.40 Uhr

Boti setzt die Maske vors Gesicht: sie bleibt sitzen, ohne dass er sie festhält. Hiermit endet (für uns) dieser Arbeitstag (Abb. 172).

Es ist denkbar, dass Boti auch noch am Abend an seiner Maske geschmirgelt hat.

Zusammenfassung des fünften Tages

Die ersten dreieinviertel Stunden schnitt Boti mit dem Messer die mehr zeichnerischen Details in die drei Figuren ein. Von da an glättete er mit Sandpapier mindestens fünfeinhalb Stunden lang das gesamte Werk.



172



Sechster und letzter Tag

Wir werden auch am 3. Februar 1975 im Dorf freundlich empfangen und gleich in den Heiligen Hain zum Arbeitsplatz von Boti geführt.

8.50 Uhr

Als wir ankommen, liegt auf der Maske ein grünes Zweiglein, das anzeigt, dass man die Maske nicht berühren darf. Boti hat heute sein ältestes Zeug angezogen, ganz zerrissene Hosen, denn er wird die Maske bemalen. Er hat einen ganzen Kasten voll Büchsen mit europäischen Emaillfarben. Diesen kippt er um und ordnet die Büchsen neu. Aus einer alten Ginflasche giesst er Petroleum in eine Blechdose, in welcher seine Pinsel stehen. Die angeweichten Pinselquasten klopft er mit einem schweren Zimmermanns-Nagel auf seinem Schleifstein, um die alten Farbreste zu lösen. Er hat fünf Pinsel, die er selbst aus den Haaren eines Widders hergestellt hat; einen sechsten hat er gekauft.

9.00 Uhr

Boti wischt die Pinsel an seiner Hose ab. In eine Büchse mit gelber Farbe mischt er etwas Orange und Rot hinzu. Mit diesem hellen Rot bemalt er das Gesicht der Maske. Er beginnt mit der Stirn, dann folgen Augen, Ohren, Nase – zuletzt das Kinn, bis das ganze Gesicht rot ist (Abb. 173).

9.16 Uhr

Boti malt den Frisurteil schwarz an. Diese Farbe ist dickflüssiger, zäher als die rote. Auch die Unterseite des Podestes wird schwarz bemalt.

Er erzählt, dass sein Vater seine Masken noch mit hier gewonnenen Farben bemalt habe, und er selbst früher auch. «Aber jetzt, wo man die Masken so phantasievoll macht, muss man Ölfarben nehmen.» Während er dies sagt, bereitet er Blau und Braunviolett zu.

9.30 Uhr

Er bemalt die Beine der kleinen stehenden Figur mit der bräunlichen Farbe,

dann ebenso alle anderen unbedeckten Körperteile derselben: Arme, Hände, Gesicht und Brust (Abb. 174).

9.42 Uhr

Das querliegende Mädchen wird ebenso bemalt.

10.00 Uhr

Nach einer kurzen Kautabak-Pause sucht Boti lange nach einer geeigneten Farbe. Alle sind ausgetrocknet. Dann mischt er in die Büchse mit Lila erst Blau, dann Rosa und Rot, rührt um und gibt noch mehr Rot hinein. Mit diesem helleren Braunviolett malt er, ohne den Ton erst auszuprobieren, den Körper des Athleten an. Die Farbe trocknet zu unserer Überraschung etwas heller als die der Mädchen.

10.37 Uhr

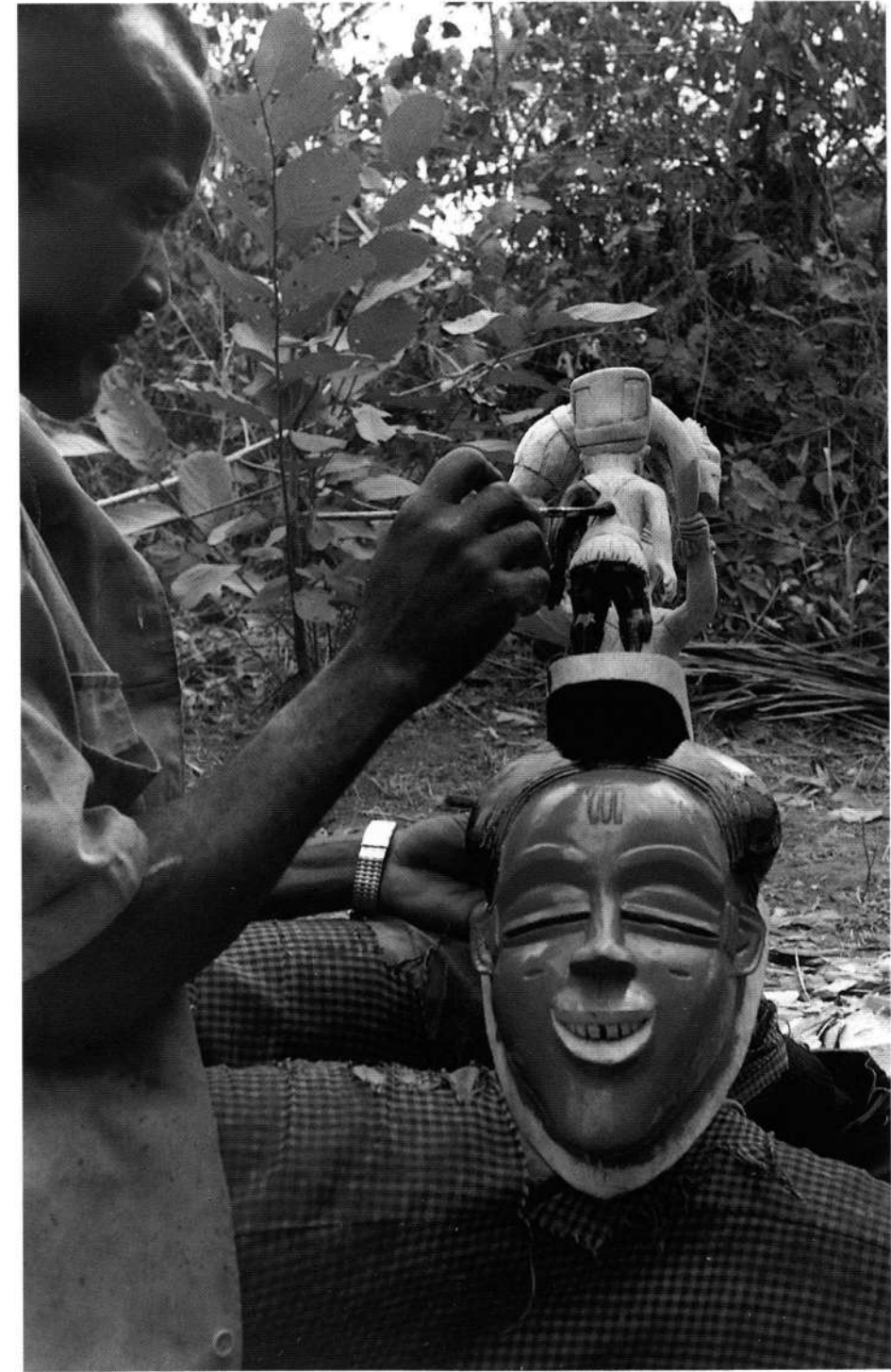
Der Körper des Athleten ist fertig angemalt. Mit einem knalligen Blau malt Boti jetzt die Zwischenräume zwischen den Streifen des Röckchens an: die hellen Fransen sind nämlich auf eine blaue Hose aufgenäht! Gleich bemalt er das Röckchen des querliegenden Mädchens. Bei diesen Malarbeiten geht Boti ebenso behutsam und gewissenhaft vor wie bei seinem Schnitzen. Im Lauf der Arbeit antwortet er einmal auf unsere Frage: «Nur für die Haut der Figuren ist der Farbton festgelegt. Die anderen Farben ersinne ich während der Arbeit.»

10.57 Uhr

Die erhabenen Partien des Kopfschmuckes der Athletenfigur und des querliegenden Mädchens werden dunkelrot angemalt. Sie stellen Bänder von rotem Stoff dar, welche die viereckigen vertieften Felder dieser Mützen einrahmen. Mit dem Rot der Mützenbänder bemalt er auch die Bänder oder Gürtel, an welchen die Fransen der Röcke befestigt sind.

11.27 Uhr

Die Pinsel stehen immer in der petroleumgefüllten Büchse. Nimmt Boti einen heraus, so streicht er ihn an seiner Hose ab.



173

174

Boti stellt jetzt die Maske vor sich hin und greift zu der Farbbüchse mit Weiss. Damit malt er die vertieften Felder am Kopfschmuck der grossen Figur an. Er streicht dabei unmittelbar neben die noch feuchte rote Farbe der Bänder. An der grossen Figur werden die Träger des Röckchens weiss angemalt, dann ebenso die viereckigen Felder in der Mütze des querliegenden Mädchens und dessen Träger.

12.06 Uhr
Die Fransen am Röckchen der querliegenden Figur werden knallgelb angemalt. Diese Farbe verwendet er nur hier, wohl um diese Figur, auf die es ja vor allem ankommt, besonders blickfällig zu machen.

12.10 Uhr
Mittagspause. Boti meint auf unsere Frage, er werde bis 17.00 Uhr mit allem fertig sein.

14.00 Uhr
Wiederaufnahme der Arbeit. Die Haare der grossen und der querliegenden Figur, die nur wenig unter dem Mützenrand zu sehen sind, werden schwarz. Boti malt dann auch die Haare der kleinen stehenden Figur und die Streifen am Röckchen in gleicher Weise an. Dafür verwendet er einen feineren Pinsel.

14.18 Uhr
Boti fertigt sich einen besonderen Pinsel, indem er einen trockenen Pflanzenstengel in der Mitte mit dem Messerrücken klopft, ihn dort auseinanderbricht und die Fasern zu einer ganz spitzen Pinselquaste zusammenpresst. Damit malt er weisse Gebilde auf den roten Gürtel der grossen Figur. (Ohne Zweifel sind Kaurischnecken gemeint, wie sie auf diese Art auf Tanzkostümen aufgenäht werden.)

14.32 Uhr
Dieselben weissen Formen werden auf den Kopfschmuck des Athleten gemalt.

15.00 Uhr
Die Augen der Athletenfigur, dann auch die des querliegenden Mädchens werden mit dem neuen Pinsel weiss gefasst.

15.27 Uhr
Boti malt immer noch die weissen Partien, so die viereckigen Felder an der kleinen stehenden Figur, von der bislang nur die Hautflächen mit Braun überzogen waren, dann ebenso die Fransen des Röckchens.

15.48 Uhr
Der Gürtel der kleinen stehenden Figur wird rot bemalt.

16.02 Uhr
Boti mischt Blau und Lila, um den Körper der kleinen stehenden Figur ein wenig zu übertönen. Auch an den Körpern der andern Figuren mussten in den letzten zehn Minuten Flecken, an welchen das weisse Holz durchscheint, überstrichen werden. Boti bemerkt, er wolle durch verschiedene Farbtöne «die Figuren voneinander unterscheiden».

16.04 Uhr
Auf die Mütze des stehenden Mädchens werden die weissen Punkte, Kaurischnecken, gemalt. Dann werden die Fingernägel aller Figuren weiss angestrichen.

16.27 Uhr
Boti malt die Fusssohlen des querliegenden Mädchens grau, obgleich von ihnen fast nichts zu sehen ist. Er wählt diese Farbe aus einer besonderen Büchse und erläutert, dass er den Staub an den Füssen zeigen wolle.

16.32 Uhr
Das ganze Gesicht der Maske wird noch einmal übermalt.

16.38 Uhr
Die Oberseite der Standplatte wird grün angestrichen.

16.44 Uhr
Boti malt jetzt mit dem feinen Pinsel und auch mit dem Pflanzenstengel die Augenbrauen, Wimpern und Pupillen der grossen Figur schwarz.

16.57 Uhr
Die Augenbrauen des Maskengesichtes werden ebenfalls schwarz gemalt, desgleichen die Augenschlitze von vorn und auch von hinten. (Abb. 175).

17.07 Uhr
Die Wangentatauierung wird schwarz bemalt.

17.14 Uhr
Auf die Lippen wird Rot aufgetragen.

17.17 Uhr
Unter den Rand der Frisur wird eine blaue Linie gezogen.

17.25 Uhr
Das Mittelfeld auf der Mütze der grossen Figur erhält einen Kreis von schwarzen Pünktchen, und das halbmondförmige Feld auf der Mütze der querliegenden Figur wird schwarz bemalt.

17.32 Uhr
Die Zähne werden blendend weiss, der Rand der Standplatte gelb und zuletzt der Rahmen der Maske noch schwarz bemalt.

17.45 Uhr
Das Werk ist vollendet.

Zusammenfassung des sechsten und letzten Arbeitstages

Der letzte Tag war ausschliesslich dem Bemalen der Maske gewidmet. Boti verwendete ein halbes Dutzend Pinsel eigener Herstellung und europäische Emaillfarben. Er gebrauchte die Farbe zum Teil rein, zum Teil mischte er sich aus mehreren einen besonderen Ton. Vierzig Minu-



175

ten lang bemalte er das Maskengesicht rot und die Frisur schwarz. Fünfeinhalb Stunden verwendete er dann für die Bemalung der Figuren. Zuletzt malte er in vierzig Minuten die einzelnen Züge in das bis dahin einfarbig rote Maskengesicht. Als Boti sein Werk beendet hatte und er es uns überreichte, forderten wir ihn auf, seinen Preis zu nennen. Er wurde verlegen. Es seien zu viele Leute da, er wolle das alleine mit Hans Himmelheber besprechen. Wir sollten damit warten bis zu unserer Rückkehr. Er werde bis dahin noch den Mundsteg in die Maske einpassen und die Löcher für die Befestigung des Kostüms anbringen.

Abschliessendes Geschehen

Als wir am 5. Februar 1975 wieder zu Boti kamen, nannte er seinen Preis für die Maske. Wir akzeptierten ihn ohne Diskussion, «um dem Meister Respekt zu erweisen, weil Boti ein wirklicher Künstler ist». Boti war darüber sichtlich sehr zufrieden. Wir kauften anschliessend noch eine zweite Maske von ihm. Darauf schenkte er uns fünf Löffel, die er während unserer Abwesenheit geschnitzt hatte, die er aber noch beizen musste. Die beiden Masken verpackte er dann für uns äusserst sorgsam in drei Lagen, damit sie nicht von einer Frau gesehen werden könnten.

Wir besuchten Boti einige Tage später nochmals, und wir fanden ihn zufällig gerade dabei, wie er seinem Hilfsgeist Rotwein aus einer Flasche opferte. Auf seine Aufforderung hin kauften wir ihm im Dorf noch zwei Hühner für weitere Opfer: Das eine galt seinem Werkzeug, das andere geschah auf Verlangen der Ältesten von Tibeita für seinen Hilfsgeist, damit dieser nicht übelnehme, dass an den geheimen Werkplatz im Heiligen Hain auch unsere Frauen mitgekommen waren.

5. Zusatzinformation: Schwarzbeizung von Holzlöffeln

Vier der von Boti für uns (H. und U.H.) geschnitzten Löffel waren bei unserer Ankunft in Tibeita noch nicht geschwärzt. Hierzu hatte sich Boti eine Schüssel mit Schlamm vorbereitet. Er lässt sich jetzt ein Stück der rötlichen Wurzel des *pei zi*-Baumes bringen. Er zieht hiervon die äussere Schicht ab. Das Holz darunter ist tiefrot. Hiervon schabt er sich Material mit dem Messer ab und reibt mit diesen Faserschnitzeln den ersten Löffel ein. Danach presst er noch von Hand Saft aus weiteren Fasern, der dunkelrot auf den Löffel tropft und das Holz sofort rotbraun färbt. So vorgebeizt legt er den Löffel neben sich auf einen Baumstamm und wiederholt dieselbe Prozedur an den drei anderen Löffelchen. Auch bei dieser Arbeit ist Boti sehr gewissenhaft und benötigt für jeden Löffel etwa zehn Minuten.

Wenn alle vier Löffel mit rotem Saft vorgefärbt sind, taucht Boti den ersten in den ziemlich dünnflüssigen grauen Schlamm. Zwei Minuten später zieht er ihn wieder heraus, schaut ihn an und wendet ihn im Schlamm um. So verfährt er auch mit den anderen drei. Leider gelingt der Beizversuch nicht; der alte Schlamm wirkt offenbar nicht mehr (sein Eisengehalt sollte durch die Gerbsäure des roten Holzsaftes ausgefällt werden und die Löffel schwärzen). Die Löffelchen blieben rotbraun.

Der junge Mann, der zuvor die Wurzel gebracht hat, wird fortgeschickt, neuen Lehm zu bringen. Diesen schlämmt Boti mit Wasser zu einem dicken Teig an, den er lange mit beiden Händen knetet. Dann legt er den ersten Löffel in den noch etwas angefeuchteten Brei – aber wieder tritt keine Schwarzfärbung auf. Nun erklärt uns Boti das Misslingen: Er darf in der Nacht vor dem Färben nicht mit einer Frau schlafen. Da wir einen Tag früher als verabredet zu ihm gekommen sind, hat er gegen dieses Gebot gehandelt.

Boti lässt sich jetzt bestimmte grüne Blätter bringen. Er wäscht und reibt Schlamm und Färbung von den Löffeln

sorgfältig ab, während vier Buben auf sein Geheiss die Blätter zwischen den Händen zerreiben und daraus kleine Bällchen formen, die sie in einen leeren Eimer werfen. Die gereinigten rotbraunen Löffel sind mittlerweile getrocknet. Boti presst die Bällchen über ihnen einzeln aus. Der Pflanzensaft färbt sie rasch dunkel. Dann zündet er ein Büschel trockenes Gras an und reibt die Asche davon auf die noch feuchten Löffel. Er presst abermals Blättersaft über jedem Löffel aus, reibt nochmals Gras-Asche ein und behandelt so jeden Löffel etwa drei bis vier Minuten lang. Damit gelingt die Färbung: Sie wird dunkelschwarz. Schliesslich verleiht er ihnen noch Glanz, indem er Fahrradöl üppig aufträufelt und einreibt.



176



177



178



179

Abb. 176 Schaben der *pei zi*-Wurzel.

Abb. 177 Der Löffel wird mit Wurzelsaft eingerieben.

Abb. 178 Boti presst Blätterbällchen auf dem Löffel aus.

Abb. 179 Schlamm wird aus Lehm in einer Schüssel angemacht.

Sabu bi Boti, wohnhaft im Dorf Tibeita bei Buafle an der Zentralen Elfenbeinküste, ist der heute wohl angesehenste Maskenschnitzer der Guro, bekannt sowohl in den Dörfern der Region von Buafle und Zuenula wie auch bei den offiziellen Regierungsstellen. Botis Masken sind allseits sehr beliebt, gelten als innovativ und sind perfekt geschnitzt und bemalt. Boti verfertigt aber keine Kopien für den Antiquitätenmarkt, sondern neuartige Masken für seine Mitbürger und – selten – für Sammler moderner afrikanischer Volkskunst. Er übt seine Spezialität als die ihn auszeichnende Tätigkeit aus und ist in erster Linie wie fast alle in seinem Dorf Bauer.

Als Sohn eines Bildhauers, etwa 1920 geboren und von seinem Vater im Metier unterwiesen, arbeitet Boti auch heute noch nach traditionellen Methoden, opfert seinen Vorfahren, hält alle vorgeschriebenen Gebote vor und während der Bildhauerarbeit ein und schnitzt Masken ausschliesslich an einem abgeschirmten Arbeitsplatz im Heiligen Hain, wo Frauen keinen Zugang haben. Botis Werkverfahren zeichnet sich durch grosse Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt aus, wobei er stets bestrebt ist, den Werkblock zuerst symmetrisch auszublocken und später auch die Details einer Maske auf beiden Gesichtshälften etwa gleich weit voranzutreiben bzw. fertigzustellen. Boti benützt zum Schnitzen nicht ganz frisches Stammholz des *bubunä*-Baumes (einer Ficus-Art) und als Werkzeug vor allem eine grössere Anzahl verschieden breiter Dechsel (Äxte mit hackenförmiger, quergestellter Klinge) und ein Taschenmesser. Zum Schmirgeln dient gewöhnliches Sandpapier, wie es in Buafle erhältlich ist, zum Bemalen Ölfarben aus demselben Laden. Für die Fertigstellung einer monoxylen Maske mit komplexem Aufbau benötigt Boti sechs mit intensiver Arbeit ausgefüllte Tage.

- Benoist, J.-P. (1977) Dictionnaire Gouro-Français, Zouenoula.
- Deluz, A. (1970) Organisation sociale et tradition orale: Les Gouro de Côte d'Ivoire, Paris-La Haye.
- Fischer, E. und L. Homberger (1985) Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste, Museum Rietberg Zürich.
- Fischer, E. und L. Homberger (1985) Boti – Le maître sculpteur des Gouro, in: *Swissair Gazette* 3:32.
- (1985a) Maskengestalten der Guro, Museum Rietberg Zürich.
- Himmelheber, Hans (1935) Negerkünstler. Ethnographische Studien über den Schnitzkünstler bei den Stämmen der Atutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste, Stuttgart.
- (1960) Negerkunst und Negerkünstler, Braunschweig.
- (1965) Schmuckhaft überladene Negerplastik, in: *Paideuma* 11:112–118.
- (1966) «Seri»-Maskentanz der Guro, Allg. Bemerkungen zum Film E 892/1966, Göttingen.
- (1972) Masken, Tänzer und Musiker der Elfenbeinküste, Göttingen.
- (1976) Verwandtschaftsverhältnisse bei westafrikanischen Masken, in: *Tribus* 25:149–154.
- (1976a) Ein eigentümlicher Haarschmuck der Guro, in: *Tribus* 25:155–158.
- Holas, B. (1967) Arts traditionnels de la Côte d'Ivoire, Abidjan.
- Homberger, L. (1983) Unveröffentlichte Feldnotizen einer Reise zu den Guro, Zürich.
- Homberger, L. (1990) Löffel als Prunkgerät bei den Guro, in: *Essgerät – Kultobjekt, Löffel in der Kunst Afrikas*, Museum Rietberg Zürich.
- Kacou, V. (1978) Les masques et leur fonction social chez les Gouro, in: *Annales de l'Université d'Abidjan, série F, tome 7:77–84*.
- McClusky, P. (1987) African Art, from crocodiles to convertibles in the collection of the Seattle Museum, Seattle.
- Meillassoux, C. (1964) Anthropologie économique des Gouro de Côte d'Ivoire, Paris-La Haye.
- Salmons, J. (1977) Mammy wata, in: *African Arts* 10, 3:8–15, 87.
- Tauxier, L. (1924) Nigres Gouro et Gagou, Paris.
- Voli, M. Traye bi (1989) Mes ancêtres Guro: La famille Mian de Bangoffa, ses origines, son organisation, Museum Rietberg Zürich.
- Willett, F. (1978) An African Sculptor at Work, in: *African Arts* 11, 2:28–33.