

JONATHAN THOMAS

KOLONIALE EXPANSION UND FASCHISTISCHE HERRSCHAFT DURCH PHONOGRAPHIE IN ITALIENISCH-OSTAFRIKA

Versteht man Phonographie als die Gesamtheit soziotechnischer Apparate und Praktiken, betrifft sie nicht nur die Bearbeitung, Aufzeichnung und Übertragung von Klang, d. h. das Entwerfen und Herstellen eines wahrnehmbaren und oft ergreifenden Augenblicks, sondern sie vermittelt auch die <Anderen> als sonische Körper. Die vokalen oder instrumentalen Aufzeichnungen einer Person repräsentieren diese, egal, ob sie freiwillig oder unter Zwang zustande gekommen sind. Bei den Hörer*innen erzeugen sie Vorstellungen eines phonographisch <Anderen>, die sich in Bezug auf die Vorstellungen bilden, die Hörer*innen bereits haben und die sie mit dem, was sie hören, verbinden. Diese Vorstellungen des <Anderen> entstehen also sowohl aus den Vertonungen, die im weitesten Sinne von den Produzent*innen der Aufnahme ausgewählt und gestaltet wurden, als auch aus den individuellen und kulturellen Kontexten der Hörer*innen, die jenes akustisch <Andere> lieben, hassen, wertschätzen oder abwerten können. Die Figuren des <Anderen> können die Sänger*innen, Musiker*innen oder Sprecher*innen der Aufnahme sein, aber auch jeder anderen Person oder Gruppe entsprechen, die durch den Klang evoziert wird, ohne direkt aufgenommen worden zu sein. Die Menschen werden so Teil einer Kommunikation, die rein imaginär ist. Die Urheber*innen dieser Kommunikation können die Menschen als Publikum betrachten, deren Unterstützung sie suchen: Die <Anderen>, hervorgerufen durch die Aufnahme, sind dann diejenigen, mit denen die Urheber*innen in Kontakt treten wollen. Sie können sich diese Menschen aber auch als Teil eines größeren Imaginären vorstellen, in dem die evozierten <Anderen> die Hörer*innen bleiben müssen. Die besondere Eigenschaft der Phonographie, das <Andere> aufrufen und verbreiten zu können, prädestiniert sie für den

politischen Gebrauch, sei es, um den Charakter von Redner*innen durch die Stimme, eine Partei durch ihre Lieder, proletarische Kämpfer*innen durch ihre Gesänge oder die Feind*innen eines politischen Regimes durch die Karikatur ihres Sounds zu repräsentieren.

Schon 1878, im Jahr ihrer Einführung, wurden Phonographen und Tonträger (Walzen, Schallplatten) als politische Werkzeuge begriffen. In den folgenden Jahrzehnten wurden sie zunehmend dazu verwendet, politische Lieder und Reden zu verbreiten und damit entweder zur Unterstützung oder im Namen politischer Projekte bestimmte Darstellungen von Menschen zu vermitteln.¹ Die Aufnahmen wurden verwendet, um Soldat*innen zu mobilisieren, Macht zu ergreifen und Zustimmung zu erlangen wie auch zur Kolonialisierung und zur Verwaltung von Kolonien. Auf diesen letzten Punkt will ich im Folgenden am Beispiel des faschistischen Regimes in Italien zwischen 1922 und 1943 eingehen, und zwar im Zusammenhang der Vorbereitungen zum zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieg (Oktober 1935 – Mai 1936) und der Errichtung des kurzlebigen italienischen Kolonialreichs und Italienisch-Ostafrikas (1936–1941). Die Weise, wie Phonographie dabei verwendet wurde, zeigt sehr anschaulich ihren Einsatz bei der Kolonialisierung – indem sie das imaginäre <Andere> sowohl durch die Tonaufnahmen von Kriegspropaganda-Liedern als auch durch Aufzeichnungen von Musik und Sprachen aus den Kolonialgebieten verbreitete und steuerte.

Propagandalieder und koloniale Tonaufnahmen stützten den faschistischen Imperialismus auf unterschiedliche Weise. Während die Vertonungen der italienischen Liedermacher*innen und Komponist*innen die Expansionspläne des Kriegs und der Kolonisierung in Musik übersetzten, ist die Auswahl kolonisierter Musik und Musiker*innen ein Produkt kultureller und territorialer Aneignung und Beherrschung. Die Aufnahmen erschienen bei den italienischen Niederlassungen großer internationaler Plattenfirmen, etwa bei La Voce del Padrone (His Master's Voice), Columbia und Odeon, aber auch bei den italienischen Firmen Fonit oder Cetra, letztere 1933 als Ausgründung der faschistischen Rundfunkanstalt Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR). Viele Propagandalieder, die häufig im Radio gesendet oder auf dem heimischen Grammophon gespielt wurden, wie z. B. «Faccetta nera» («Schwarzes Gesichtchen»), waren äußerst populär und gelten heute als emblematisch für den italienischen Kolonialrassismus und die Unmenschlichkeit der italienischen Okkupation Äthiopiens. Dieses Liedrepertoire sowie die Herstellung kolonialer Tonaufnahmen sind in letzter Zeit in den Fokus der Wissenschaft gerückt, was die Untersuchung der akustischen Dimension eines lange vernachlässigten kolonialen Rassismus dieses Abschnitts der italienischen Geschichte ermöglichen wird.² Isabella Abbonizio hat erörtert, wie das Regime aufgezeichnete und gesendete Musik nutzte, um seine Kolonialpolitik zu befördern.³ *Listening to Italian Colonialism*, ein Forschungsprojekt von Gianpaolo Chiriaco, Emilio Tamburini und Alessandra Ferlito, hat das Ziel, Soundarchive

¹ Vgl. Jonathan Thomas: *Bringing Audible Propaganda into the Everyday: The Politicization of the Phonograph Record from Its Origins to the SERP, 1888–2000*, in: Christopher Fletcher (Hg.): *Everyday Political Objects: From the Middle Ages to the Contemporary World*, London, New York 2021, 219–236; ders.: *Une histoire du disque politique français des années 1930*, in: *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Bd. 69, Nr. 4, 2022, 83–113, doi.org/10.3917/rhmc.694.0085.

² Vgl. Marie-Anne Matard-Bonucci: *D'une persécution l'autre: racisme colonial et antisémitisme dans l'Italie fasciste*, in: *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Bd. 55, Nr. 3, 2008, 116–137, hier 120, doi.org/10.3917/rhmc.553.0116.

³ Isabella Abbonizio: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922–1943)* [Dissertation, Università degli studi di Roma Tor Vergata], Rom 2010, hdl.handle.net/2108/11906.

zu entkolonialisieren, indem die rassistischen und essentialistischen Bedeutungen der Texte und Melodien von Propagandaliedern freigelegt und die Herkunft, Bearbeitung und Weitergabe kolonialer Aufnahmen untersucht werden.⁴ Das Forschungsinteresse am kolonialen Imaginären der Phonographie können auch Renée Altergotts Untersuchungen zur französischen Expansionspolitik in Westafrika Ende des 19. Jahrhunderts belegen.⁵

Ausgehend von diesen Forschungen will dieser Artikel die (zeitgenössischen) Presseartikel und Fachpublikationen als Quellen diskutieren und daraufhin befragen, wie das politische Imaginäre und die Medialität der Phonographie die Kolonialpolitik des italienischen faschistischen Regimes symbolisch wie auch ganz konkret gestützt hat. Dabei wird Phonographie als Instrument der Expansion begriffen, das Herrschaft durch die Manipulation von Identitäten sichert, sei es die Identität des äthiopischen <Anderen> oder die Identität der italienischen Kolonist*innen selbst. Zunächst soll gezeigt werden, wie Darstellungen soundtechnischer Geräte dazu beitrugen, die italienische Identität im Vergleich zum rassistisch formierten afrikanischen <Anderen> als die einer mächtigen modernen Kultur zu definieren. Danach werde ich diese akustisch erzeugte italienische Identität aus der symbolischen und konkreten Verwendung der Phonographie als Instrument kolonialer Expansion ableiten, nämlich aus den Liedern des zweiten Italienisch-Äthiopischen Kriegs. Anschließend werde ich mich mit den kolonialen Aufnahmen befassen, die mit dem Italienischen Empire entstanden sind und als Mittel dienten, das afrikanische <Andere> zu unterwerfen und zu beherrschen. Zuletzt thematisiere ich die Phonographie aber auch als ambivalentes Werkzeug, das denjenigen, zu deren Unterwerfung es eingesetzt werden sollte, zugleich eine gewisse Macht verleiht.

Identität

Italien begann seine koloniale Expansion in Ostafrika 1869 in Assab (Eritrea) und drang von dort aus nach Abessinien und Tigray vor, bis die Schlacht von Adua 1896 Italiens Niederlage im ersten Italienisch-Äthiopischen Krieg besiegelte. Schon 1889 war in Somalia ein italienisches Protektorat errichtet worden. 1911 besetzte Italien im Krieg gegen das Osmanische Reich zudem Tripolitani und die Cyrenaika – später Italienisch-Libyen – und untermauerte damit seine kolonialen Ansprüche auf ein Gebiet, das freilich immer noch viel kleiner war als die Kolonialreiche Frankreichs oder Englands. Im Ersten Weltkrieg schlug sich Italien, das zunächst neutral geblieben war, auf die Seite der Gegner Deutschlands und Österreich-Ungarns, weil es sich im Gegenzug größere Gebietszugewinne in Europa versprach. Nach dem Sieg ging Italien jedoch leer aus. Dieser *vittoria mutilata* (<verstümmelte Sieg>) erzeugte eine enorme Frustration, erschütterte das italienische Nationalgefühl in seinen Grundfesten und förderte die Entstehung der faschistischen Bewegung im Jahr

⁴ Mehr Informationen zum Forschungsprojekt *Listening to Italian Colonialism* auf der zugehörigen Seite vimeo.com/user29970942 (15.7.2024), vgl. außerdem den von den Autor*innen herausgegebenen Heftschwerpunkt der Zeitschrift *From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, Nr. 11, 2022: *How Do We Listen to Italian Colonialism?*

⁵ Renée Altergott: Samori Touré and the Portable God: Imagining the Phonographic Conquest of West Africa, in: *Nineteenth-Century French Studies*, Bd. 50, Nr. 3/4, 2022, 151–169, doi.org/10.1353/nf.2022.0008.

1919. Es ist denn auch wenig verwunderlich, dass Mussolini von Anfang an die Eroberung von Kolonien im Mittelmeerraum und Ostafrika anstrebte, um ein neues italienisches Imperium zu errichten und dadurch Italiens Status als europäische Großmacht auszubauen.⁶

Das italienische Interesse an Afrika wurde begleitet durch die öffentliche Verbreitung rassistischer Darstellungen des afrikanischen <Anderen>. Derartige Darstellungen sind Konstruktionen von Andersheit in Bezug auf die Identität und den kulturellen Rahmen derer, die sie konzipieren und einsetzen, und sie eröffnen einen sicheren Raum, in dem sich mit dem <Anderen> in Kontakt treten lässt, um eine Herrschaftsbeziehung zu etablieren.⁷ Als Begleiterscheinung der Kolonisierung trugen sie dazu bei, die künftigen Beziehungen der Kolonist*innen mit den kolonisierten Bevölkerungen in die gewünschten Bahnen zu lenken. Im faschistischen Italien waren sie Teil einer Propagandakampagne, die eine behauptete Überlegenheit der Italiener*innen gegenüber den Afrikaner*innen betonte. Sie sollten die öffentliche Meinung zugunsten der Kolonisierung beeinflussen und Mussolinis Kolonialpolitik aktuellen Entwicklungen anpassen. Unter diesem Aspekt sei hervorgehoben, dass Soundtechniken und ihr Imaginäres als Herrschaftsmittel eingesetzt wurden, um rassistische und koloniale Darstellungen des afrikanischen <Anderen> zu formen.

Expansion

Den Begriff <Phonographischer Imperialismus> hat Renée Altergott geprägt, um das politische Imaginäre der Phonographie in Frankreich zur Zeit des <Wettlaufs um Afrika> Ende des 19. Jahrhunderts zu fassen, das Stimm- aufnahmen die Macht verlieh, die Indigene Zuhörer*innenschaft zu verzaubern und sich untertan zu machen.⁸ Vier Jahrzehnte später, im Kontext der italienischen Kolonisierung Äthiopiens, ist dieses Imaginäre offenbar immer noch am Werk. Zwei Monate nach Beginn des zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieges zeigt eine Reklame für einen Radiophonographen der italienischen Firma Phonola die fotografierten Gesichter zweier Schwarzer Kinder, die als äthiopisch gelesen werden können und sich anscheinend in einem Zustand der Verzückung befinden.⁹ Sie tragen obendrein genau die Art von Kopfbedeckung, die auch die Balilla, die Mitglieder der faschistischen Jugend, trugen. Der Werbespruch lautet: «La voce che esalta e la voce che incanta» (<Die Stimme, die begeistert, und die Stimme, die verzaubert>) – eine erstaunliche Übereinstimmung mit Altergotts These. Doch beschränkte sich die Nutzung der Phonographie durch das faschistische Regime nicht auf die Unterwerfung der Einheimischen. Im Zuge der italienischen Expansion diente die Phonographie zunächst zur Vorbereitung auf den Krieg, um dann, unter Rückgriff auf ein zu diesem Zweck konzipiertes Repertoire, die militärische Eroberung auf symbolischer Ebene zu unterstützen und schließlich in

⁶ Vgl. Robert Mallett: *Mussolini in Ethiopia, 1919–1935. The Origins of Fascist Italy's African War*, New York 2015, 1–32; Aristotle A. Kallis: *Fascist Ideology: Territory and Expansionism in Italy and Germany, 1922–1945*, London, New York 2000, 122 f.

⁷ Vgl. Rosetta Giuliani Caponetto: *Fascist Hybridities: Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures under Mussolini*, New York 2015, 9.

⁸ Altergott: Samori Touré and the Portable God, 151–153.

⁹ Vgl. Radiocorriere, Jg. 11, Nr. 50, 8.–15.12.1935, hier 1, www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1935%7C50%7C000%7CP (2.6.2024).

einem Medienverbund mit Kino und Radio eingesetzt zu werden.

Die Phonographie ist ein Mittel der Expansion, weil sie akustische Zeichen zeitlich und räumlich von ihrem Entstehungsort und -kontext isolieren kann. In diesem Fall ist es eine Verschiebung vom kulturellen Kontext des Faschismus und seinem Vorstellungsrepertoire des afrikanischen «Anderen» in den Kontext des Äthiopienkriegs, zuerst imaginär, während der Kriegsvorbereitung, dann ganz konkret während des Kriegsverlaufs. Die Indiennahme der akustischen Zeichen für das kulturelle und politische Dogmatische dient nicht nur dazu, die Bevölkerung für die italienische Kolonialpolitik einzunehmen oder mehr Unterstützung dafür zu gewinnen, sondern auch dazu, die Haltung der künftigen oder bereits kämpfenden Soldaten zu beeinflussen. Mit diesem Vorgehen kann man vor allem den politischen und kulturellen Bedeutungsgehalt der akustischen Zeichen auf die äthiopische Gesellschaft wirken lassen, um diese zu italianisieren oder sogar für den Faschismus zu gewinnen.

Unter den Schallplatten, die im Dezember 1935 bei La Voce del Padrone erschienen, waren sechs unter dem Titel «Natale in Africa» («Weihnachten in Afrika») zusammengefasst, die einige der bekanntesten Lieder des neuen Propagandarepertoires enthielten («Faccetta nera», «Ti saluto [vado in Abissinia]», «Adua», «Tarantella imperiale», «Chissà il Negus che cosa dirà ...»). Die Firma warb damit, die Schallplatten für 100 Lire nach Ostafrika zu schicken,¹⁰ um in einem christlich geprägten Umfeld mit alter eigener Weihnachtstradition die gelungene Durchführung einer «echt italienischen», faschistischen Weihnachtsfeier zu gewährleisten. Ein anderes Beispiel für Expansion mittels Tonaufnahmen aus dem kulturellen Bereich ist der Text von «Din don della – La leggenda del Negus» («Din don della – Die Legende des Negus»), eines Kriegslieds aus dem Frühjahr 1936. In einem Spottgesang auf den äthiopischen Kaiser Haile Selassie heißt es, eines Tages, schon bald, werde La Voce del Padrone ein Aufnahmestudio in Addis Abeba einrichten. Als ein Zeichen für die fortgeschrittene Italianisierung Äthiopiens eröffne eine solche Niederlassung, wie Chiriaco anmerkt, auch die Aussicht, Platten mit äthiopischer Musik zu produzieren – doch genauso auch ein koloniales Repertoire rein aus Kolonist*innenhand, wie man erwidern möchte.¹¹

Das Italienische der phonographischen Aufnahmen wird auch in einer Werbeanzeige der Plattenfirma Cetra thematisiert (vgl. Abb. 1). Kurz nach Kriegsende in Äthiopien publiziert, zeigt sie einen tragbaren Plattenspieler vor



Abb. 1 Werbeanzeige aus der Fernsehzeitschrift *Radiocorriere*, 17.5.1936

¹⁰ *Radiocorriere*, Jg. 11, Nr. 51, 15.–21.12.1935, hier 2, www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1935%7C51%7C000%7CP (2.6.2024).

¹¹ Gianpaolo Chiriaco: *Abdi's Shop and the Duka Azmari House: Musical Traces of the Italian Colonial Project in Addis Ababa and in Italy*, in: *From the European South*, Nr. 11, 2022, 48–63, hier 55, fesjournal.eu/numeril/general-issue-4/abdis-shop-and-the-duka-azmari-house-musical-traces-of-the-italian-colonial-project-in-addis-ababa-and-in-italy/ (11.6.2024).

einem Rutenbündel, *fascio*, dem Emblem des Faschismus. Rechts daneben markiert die römische Zahl <XIV> das Jahr 14 der faschistischen Ära, darum steht ringförmig der Schriftzug «Sanzioni contro sanzioni» («Sanktionen gegen Sanktionen»). Weiter unten ist zu lesen: «100% Italiano portatile Cetra» («100% italienisch, tragbarer Cetra»). Gemeint sind die Wirtschaftssanktionen, die der Völkerbund nach der Invasion in Äthiopien gegen Italien verhängt hatte, auf die das Regime mit einer Politik der Autarkie reagierte. Die Darstellung des Phonographen als moderner, kraftvoller, «zu 100% italienischer» Gegenstand machte ihn für das Regime zu einem Mittel gegen Kräfte, die die koloniale Expansion infrage stellten. Auf diese Weise wurde die symbolische Bedeutung des Phonographen als Zeichen nationaler Größe unterstrichen, das zwar eines unter vielen war, dessen spezifische Merkmale ihm aber eine gewisse Sichtbarkeit garantierten. Dazu zählte nicht nur das Merkmal der Tragbarkeit, das es erlaubte, mit dem Phonographen überall und jederzeit Szenen kolonialer Propaganda zu entwerfen, sondern auch die technische Möglichkeit des Tonträgers, der Schallplatte, ein großes musikalisches Repertoire zu speichern.

Auch das Repertoire an äthiopischen Kriegs- und Vorkriegsliedern ist Gegenstand von Übertragung und Expansion. Den Auftakt zu einer Produktion von über hundert Liedern bildete im Sommer 1935 das Lied «Serenata a Selassìe» von E.A. Mario.¹² Diese Lieder, so Chiriaco, «erzählten nicht nur von jenem Äthiopien, das Soldaten und Reporter vermutlich erwartete. Sie spekulierten auch, wie die künftige Kolonie Äthiopien aussehen und wie das Leben der Äthiopier*innen sich verändern würde, sobald Italien seine Pläne umgesetzt hätte».¹³ Die Aufnahmen stammen von den großen Schallplattenfirmen La Voce del Padrone, Odeon, Columbia, Cetra und Fonit, die mindestens 80 Tonträger mit dementsprechend mindestens 160 Liedern herausbrachten.¹⁴ Im Februar 1936 sinnierte *La Stampa Sera*, die Abendausgabe von *La Stampa*, einer der wichtigsten italienischen Tageszeitungen, dass diese «Kriegsgesänge eines marschierenden Volkes» genau wie die Lieder aus dem Ersten Weltkrieg untrennbar zu Italiens jüngster Geschichte gehörten, aus deren vereitelten Hoffnungen sich Italiens Anspruch auf territoriale Erweiterung und nationale Größe nähre.¹⁵ Diese Lieder erfuhren massenhafte Verbreitung, zirkulierten sie doch nicht nur auf Schallplatte und im Radio, sondern auch als billiges Notenmaterial. Doch nur mit der Schallplatte ließ sich jederzeit ein und dieselbe Klanggestalt präsentieren, z. B. in der Darbietung einer Berühmtheit wie Daniele Serra, dessen unverwechselbare Intonation, untermalt von sattem Orchesterklang, äußerst überzeugend ein Kapitel italienischer Kolonialgeschichte und Vorstellungswelt heraufbeschwört. Viele dieser Lieder waren satirisch und Ausdruck des aktuellen kolonialen Imaginären, etwa der Text von «Din don della», den Emanuele Mastrangelo zitiert: «Ich hörte selbst das Weib des Negus hat 'ne Platte mit «Faccetta nera»».¹⁶ Damit wird sowohl auf die allgegenwärtige Verbreitung des Liedes angespielt als auch die Einpflanzung der kolonialen Vorstellung des äthiopischen

¹² Emanuele Mastrangelo: *I canti del Littorio. Storia del fascismo attraverso le canzoni*, Mailand 2006, 116.

¹³ Chiriaco: *Abdi's Shop and the Duka Azmari House*, 55.

¹⁴ Diese Zahlenangabe basiert auf einer nicht vollständigen Diskografie von 685 Schallplatten, zusammengestellt aus den Katalogen italienischer Plattenfirmen aus der Zeit zwischen 1928 und 1942.

¹⁵ Antonio Barretta: *Da Addio mia bella addio... a Faccetta nera. Canzoni di guerra di un popolo in marcia*, in: *La Stampa Sera*, Jg. 70, Nr. 28, 1.2.1936, 4, archive.org/details/stampa-sera_1936-02-01/page/n3/mode/2up (6.6.2024).

¹⁶ «M'han detto che del Negus, perfino la mogliera ... ha ricevuto un disco con su «Faccetta nera»», Mastrangelo: *I canti del Littorio*, 117.

«Anderen» mittels Phonographie in die höchsten Kreise der einheimischen Macht benannt: Die Ehefrau des Negus wird ihres gesellschaftlichen Rangs beraubt und auf das Bild der rückständigen äthiopischen Frau reduziert, denn «Faccetta nera» verspricht den abessinischen Frauen Befreiung von der Sklaverei, Liebe, Faschisierung und Italianisierung, die ihnen die italienischen Siedler*innen bescheren würden.

Die Phonographie wird so als ein Mittel kolonialer Expansion vorgestellt, wie sie durch die Projektion kultureller Muster, konstruiert als klangliche Gestaltung eines Konzepts des «Anderen», durchgesetzt wird. Ihre textlichen und musikalischen Parameter sind dabei so angeordnet, dass sie die Hörer*innen in den Bann ziehen – und auf diese Weise erst ein imaginäres und dann das konkrete Territorium erobern. Verstärkt wird diese Form der Expansion durch das Radio, ein weiteres Medium extraterritorialer Projektion, auf das das Regime ab Mitte der Zwanzigerjahre zunehmend setzte. Eine Werbeanzeige für Radiogeräte und Radiophonographen der Firma Fada, die im April 1936 in der Zeitschrift *L'illustrazione coloniale* erscheint, illustriert die strategische Bedeutung dieser Projektionsfähigkeit mit dem Slogan: «[Fada liefert] die Insignien von Italiens Schöpferkraft sogar in die Kolonien».¹⁷ Unter Insignien sind hier Nachrichtensendungen oder musikalische Livesendungen zu verstehen, aber eben auch Schallplatten. Zwar nahm die Bedeutung der Phonographie mit dem Erfolg der Massenmedien Radio und Kino erheblich ab, doch bildeten alle drei zusammen ein Mediennetzwerk, dessen Komponenten bei der Verbreitung von Propaganda, aber auch von spezifisch italienischer Sound- und Bildkultur auf bestmögliche Weise ineinandergriffen. Anlässlich der achten Fiera del Levante in Bari, einer Messe, bei der die italienische Wirtschaft sich dem gesamten Mittelmeerraum präsentierte, erschien im Oktober 1937 ein Artikel in *L'illustrazione coloniale*, der die phonographische Industrie in ihrer Botschafter*innenfunktion für die nationale Außendarstellung beleuchtete. Darin heißt es, Italiens phonographische Industrie habe in den vergangenen Jahren aufgrund der beschleunigten Verbreitung von Musik via Radio und der Popularisierung von Liedgut durch das Kino beträchtliche Fortschritte erzielt. Der Messestand der großen italienischen Plattenfirma Fonit habe zahlreiche Besucher*innen aus dem Ausland und den Kolonien angezogen und somit deren Sympathie für die «nationale Produktion» unter Beweis gestellt. Zudem hebt der Artikel die ausgezeichnete technische und künstlerische Qualität dieser Schallplatten hervor. Zu finden seien auf ihnen:

erstklassige Sänger, namhafte Solisten, namhafte Orchester mit namhaften Dirigenten und charismatischen Musikern. Musikliebhaber finden dort alles, was sie schätzen: Oper, symphonische Musik, Romanzen, Solodarbietungen und Konzerte für Klavier, Geige und Akkordeon, Musikstücke aller Art, patriotische Hymnen, Tanzmusik von heute und aus alten Zeiten, Chansons, Lieder und Stücke bekannter Filmmusik. Das Unternehmen hat auch tragbare Phonographen von allerhöchster Klangqualität im Angebot, die genauso wertvoll sind wie die Schallplatten.¹⁸

¹⁷ Anche in colonia portano vittoriosamente i segni della potenza creative d'Italia [Werbeanzeige von Fada], in: *L'illustrazione coloniale*. *Rassegna d'espansione italiana*, Nr. 3, 4-4-1936, 4.

¹⁸ O. A.: Partecipazioni alla VIII fiera del Levante, in: *L'illustrazione coloniale*. *Rassegna d'espansione italiana*, Nr. 10, Oktober 1937, 74.

Die Phonographie kann so zwei Zeiten und zwei Rhetoriken des Italienischen in der Expansion miteinander verbinden: Durch die Aufzeichnungen und ihre Archivierung in Soundarchiven kann sie behaupten, dass die imaginäre Italiasierung gleichzeitig zeitlos und doch immer im Werden begriffen sei. Auf der einen Seite steht das Repertoire der Propaganda, das in der Presse und in Fachpublikationen unter dem Stichwort <Aufzeichnungen des Tagesgeschehens> läuft – ein archivalisches Ensemble des Unmittelbaren, Kurzzeitgedächtnis für politische Kommentare zum Krieg in gesungener und demnach ästhetisierter Form, singulär gemacht durch die Tonaufnahme. Das Repertoire, das eigens für die kolonialfaschistische Inszenierung entwickelt wurde, wirkt durch die Rundfunkübertragung, das ideale Live-Medium, noch näher und lebendiger. Auf der anderen Seite wird im diskografischen Repertoire, das beweisen soll, wie ausgezeichnet italienische Musik ist – besonders Opern und patriotische Hymnen –, eine allgemeine, fast zeitlose kulturelle Norm behauptet. Solchermaßen sollen die Möglichkeit der symbolischen Herrschaft, vor allem aber die koloniale Expansion selbst durch eine historische und nationale Tiefe italienischer Identität gerechtfertigt werden. Im Italien der späten Dreißigerjahre wurde diese kulturelle und politische Technik der nationalen, ja imperialen Repräsentation des faschistischen Regimes auf libysche, somalische und äthiopische Musik übertragen. Sie wurde zu einer Technik kolonialer Vorherrschaft.

Unterwerfung

Sind Territorien einmal kolonialisiert, kann man die Phonographie auf vielfältige Weise zu ihrer Unterwerfung einsetzen. Zunächst kann sie in den Kolonien zur Agentin «akustischer Territorialisierung» durch «Desintegration und Rekonfiguration» werden¹⁹ und die ursprüngliche akustische Kulisse eines Gebiets mit Tonaufnahmen der Kolonialmacht in der Intention beschallen, fremde kulturelle und politische Zeichen zu importieren. Es stellt sich die Frage nach der Verbreitung des Klangs und ebenso nach dem Medienverbund, der die Phonographie mit Radio und Kino verbindet. Dabei sollten wir auch die Funktion des Lautsprechers und – um einen von Julian Henriques vorgeschlagenen Begriff aufzugreifen – die «sonische Unterwerfung» auf struktureller Ebene diskutieren. Sonische Unterwerfung bezeichnet nach Julian Henriques die Auswirkungen von sehr lauten Klangübertragungen, bei denen die Hörenden Sounds ausgesetzt werden, die deren visuelle Wahrnehmung, so die Annahme, stört und jedes vernünftige Denken behindert.²⁰

Im Europa der Zwischenkriegszeit war der Sound der Lautsprecher bereits Bestandteil der Macht und wurde wohl eingesetzt, um koloniales Territorium zu markieren. Eine Fotografie in *La Stampa Sera* vom 19. April 1937 zeigt «eine Gruppe Indigener vor Lautsprechern in Addis Abeba», die faschistischen Reden und Nachrichtensendungen lauschen (vgl. Abb. 2). Selbst wenn es

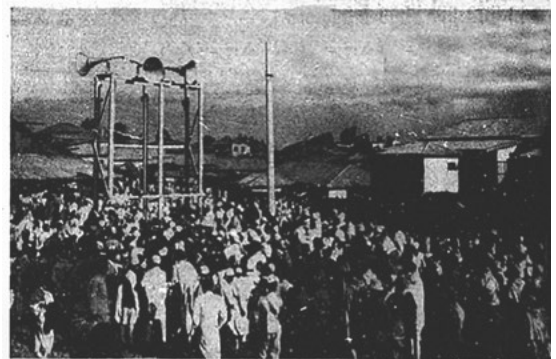
¹⁹ Brandon LaBelle: *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, London 2010, xxiii.

²⁰ Julian F. Henriques: *Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session*, in: Michael Bull, Les Back (Hg.): *The Auditory Culture Reader*, Oxford 2003, 451–480, hier 451 f.

sich nicht um die Extremerfahrung von sonischer Unterwerfung handelt, ist das vom Sound dieser Lautsprecher beschallte Territorium schon darum kolonisiert, weil die akustischen Signale der Siedler*innen die Aufmerksamkeit der Indigenen beanspruchen und deren Körperhaltungen und Positionen im Raum ausrichten. Für das faschistische Regime ist der Lautsprecher das zentrale Instrument, «um den Massen» in Italienisch-Ostafrika «die Stimme und den Willen Italiens aufzuzwingen».²¹ Im Jahr 1938 war geplant, Flugzeuge mit Lautsprechern auszustatten und so «über ein mobiles Mittel zu verfügen, [um] die äthiopische Bevölkerung zu beeindrucken» und «um sie sogar in den weit entferntesten Gebieten zu erreichen, wo weder militärische Aktionen noch Regierungsaktionen stattgefunden haben».²² Für die faschistischen Behörden war eine solche Propaganda ein Mittel, «das militärischen Aktionen vorausgehen und sie fördern» sollte.²³ Entsprechend bereiteten Lautsprecher den Weg zur Expansion kolonialer Herrschaft, indem sie die Territorien bereits klanglich aus übermenschlicher Höhe eroberten.

Die Phonographie verstärkt auch die Politik der kolonialen Unterwerfung, indem sie die Verlautbarungen der Kolonisierten durch Tonaufnahmen deformiert und dekontextualisiert. Abbonizio berichtet, dass Ende der Dreißigerjahre Radioübertragungen von Aufnahmen traditioneller und religiöser Lieder in Italienisch-Libyen zu kulturellen Aufständen führten, die Faschist*innen für Spekulationen über die vermeintliche Rückständigkeit der lokalen Bevölkerung nutzten. In der phonographischen Herauslösung dieser Gesänge, die nur zu bestimmten Anlässen aufgeführt wurden, aus ihren räumlichen und zeitlichen Kontexten zeigte sich die technische Überlegenheit der Kolonialmacht Italiens, weil sie die Vormacht über den Klang und seine Verbreitung innehatte.²⁴

Wir sollten uns von Abbonizios Ausführungen leiten lassen, wenn wir uns dem umfangreichen Korpus kolonialer Schallplattenaufnahmen zuwenden, das nach Errichtung des italienischen Kolonialreichs entstand. Bereits 1936 kamen zehn Schallplatten mit Amharisch- und Oromo-Sprachkursen (zwei der verbreitetsten Sprachen in Äthiopien) bei La Voce del Padrone in den Verkauf und tauchten im Katalog von Januar 1937 unter der Rubrik «Lingue coloniali» («Kolonialesprachen») auf.²⁵ Auch die Gesellschaft Durium, die 1935 gegründet wurde und Schallplatten auch unter dem Namen La Voce dell'Impero («Die Stimme des Imperiums») veröffentlichte, hatte acht Schallplatten mit Amharisch-Unterricht im Angebot. Im Jahr 1937 heuerte Columbia Indigene Musiker an, um im Mailänder Studio zehn Schallplattenaufnahmen mit



Folla di indigeni attorno agli altoparlanti di Addis Abeba
Addis Abeba, mentre continua il suo magnifico riordinamento edilizio ed è in pieno sviluppo la sua formazione industriale e commerciale, è ormai fornita di tutti i moderni accessori della vita civile, sconosciuti durante l'epoca buia della tirannia negussir. Benché gli altoparlanti trasmettano in tutta la città, a cura della Federazione Fascista, i discorsi e le notizie non siano più una novità, gli indigeni provenienti dalle varie regioni dell'Impero continuano ad affollarsi attorno ad essi con vera curiosità. Eccone un esempio.

Abb. 2 Menschenmasse vor Lautsprechern in Addis Abeba, aus *La Stampa Sera*, 19.4.1937

²¹ O. A.: Compiti della stampa e propaganda in Etiopia, Sezione 443 – Africa Orientale Italiana, Box 72, Fondo Ministero della Cultura Popolare – Gabinetto, [o. Datum], zentrales Staatsarchiv der Italienischen Republik, Rom, 1.

²² Ebd., 2.

²³ Ebd.

²⁴ Abbonizio: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista*, 121 f.

²⁵ Vgl. *Catalogo generale Dischi. La Voce del Padrone* [Schallplatten-Gesamtkatalog des Labels La Voce del Padrone], Mailand 1937.

«arabo-tripolitanischen» Liedern und zehn mit «Kiswahili-Gesängen» zu produzieren, die in einem Katalog von 1938 als «Canti d’Africa» («Lieder aus Afrika») gelistet waren.²⁶ 1939 veröffentlichte Cetra fünf Schallplatten auf Arabisch, gefolgt von 32 Schallplatten mit traditioneller sakraler und weltlicher Musik auf Arabisch und Amharisch im Jahr 1940.²⁷ Wie Guglielmo Barblan in seinem 1941 erschienenen Buch über Musik und Musikinstrumente aus Italienisch-Ostafrika berichtet, wurden 1939 im Rahmen eines Wettbewerbs in Addis Abeba mit einigen Dutzend Musiker*innen aus ganz Äthiopien 248 Aufnahmen für La Voce del Padrone erstellt. Der Wettbewerb wurde von dem eritreischen Kaufmann Salah Ahmed Checchia auf Initiative eines Giovanni Silletti und des Studienbüros der Triennale in Übersee (Ufficio Studi della Triennale d’Oltremare) veranstaltet. Barblan erwähnt außerdem 21 Schallplatten mit amharischer Musik, die für Odeon aufgenommen wurden (der Zeitpunkt der Aufnahmen ist nicht bekannt).²⁸

Dieses auffällige Interesse an den kulturellen Zeichen kolonisierter Völker scheint, wie Ruth Ben-Ghiat schreibt, auf «die faschistische Sichtweise [zurückzugehen], dass die Aneignung des Besten, was andere Völker zu bieten hatten, ein Schritt auf dem Weg zu deren Eroberung war».²⁹ Doch die dem phonographischen Prozess innewohnende spezifische Formung des Klangs, bei dem nicht sämtliche Klangfarben korrekt erfasst werden können, und die technischen Voraussetzungen (die übliche Spieldauer einer Schallplatte betrug pro Seite damals nicht mehr als drei bis vier Minuten) erfordern bereits eine sorgfältige Auswahl des aufzunehmenden Tonmaterials. Diese Selektionsarbeit könnte als eine Herrschaftspraxis betrachtet werden und beträfe insofern eher die Klänge, die herausgefiltert und zum Schweigen gebracht werden, als jene, die man zu hören bekommt. Britta Lange erwähnt die Momente des Schweigens in Tonaufnahmen Kriegsgefangener in den deutschen Lagern des Ersten Weltkriegs, in denen z. B. kein einziges Mal von Krankheiten die Rede ist: Wer das Aufnahmegerät als Verlängerung der eigenen Macht in Händen hält und bedient, bestimmt, was bewahrt und später zu hören sein wird.³⁰

Vor diesem Hintergrund können wir auch den von La Voce del Padrone 1939 aufgezeichneten Wettbewerb in Addis Abeba betrachten: Eine Kommission entschied über dessen Ergebnis und also auch darüber, welche Aufzeichnungen am Ende gesendet oder welche Indigenen Musiker*innen nach Mailand gebracht wurden. In diesen wie in anderen Fällen war das Ziel, die Aufnahmen der Kolonialmacht, die nun italienisches Eigentum waren, zu sammeln und sie auf genau die Zeit und mithin auch das Format der westlichen phonographischen Technik zu justieren, ohne Rücksicht auf ihre eigene Zeitlichkeit zu nehmen. Kurz, es ging darum, sich Muster des kolonisierten «Anderen» anzueignen, um sie nach Belieben genießen zu können, ohne im Geringsten auf die Bedingungen zu achten, die ihrer ursprünglichen sozialen Bedeutung zugrunde lagen. Die Phonographie war insofern also ein

²⁶ *Dischi Columbia. Catalogo generale* [Schallplatten-Gesamtkatalog des Labels Columbia Records], Mailand 1938, 224 f.

²⁷ Vgl. *Dischi Cetra* [Schallplatten-Katalog des Labels Cetra], Turin 1939; *Dischi Cetra e Parlophon* [Schallplatten-Katalog der Label Cetra und Parlophon], Turin 1941.

²⁸ Vgl. Guglielmo Barblan: *Musiche e strumenti musicali dell’Africa orientale italiana*, Neapel 1941, 135–138; Anne Bolay: *Un musicien au service du pouvoir*. Mesganaw Aduña, in: *Annales d’Éthiopie*, Nr. 19, 2003, 73–81, hier 73, doi.org/10.3406/ethio.2003.1039; Chiriaco: *Abdi’s Shop and the Duka Azmari House*, 50 f.

²⁹ Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy, 1922–1945*, Berkeley, Los Angeles, London 2001, 12.

³⁰ Vgl. Britta Lange: *Archival Silences as Historical Sources: Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915–1918)* from the Berlin Lautarchiv, in: *Sound Effects*, Bd. 7, Nr. 3, 2017, 47–60, doi.org/10.7146/SE.V7I3.105232.



Instrument der Unterwerfung, als sie Soundobjekte von Subjekten herstellte, die im Laufe ihrer sozial und politisch bestimmten technischen Vermittlung ihre Subjektivität verloren. Für italienische Familien, die sich den Kauf vieler Schallplatten leisten konnten, eröffnete sich damit die Möglichkeit, sich eine Schallplattensammlung mit den Liedern und Sprachen des Imperiums zuzulegen, die Vielfalt und Anzahl seiner Produktionen zu würdigen und sich selbst als Italiener*innen, vielleicht als Faschist*innen sowie als rechtmäßige Eigentümer*innen zu imaginieren.

Eigentümer*innen blieben sie jedoch nicht lange. Das italienische Kolonialreich und Italienisch-Ostafrika existierten nur bis 1941, als die italienischen Truppen von den Alliierten hinausgeworfen wurden. Allerdings behielt der Cetra-Katalog von 1942 weiterhin Schallplatten aus den Kolonialgebieten mit Aufnahmen aus imperialer Zeit im Angebot. Wie ist dieses beharrliche Festhalten zu verstehen? Wer weiß, vielleicht gab es, von kommerziellen Beweggründen einmal abgesehen, ein durchaus legitimes musikalisches und ästhetisches Interesse an diesen Aufnahmen, die Praktiken dokumentierten, die ihre Hörer*innen faszinierten. Oder verbarg sich dahinter eine unmittelbare nostalgische Sehnsucht nach dem verlorenen Kolonialreich, die durch koloniale Klänge ein wenig gelindert wurde? Eine weitere mögliche Erklärung verweist auf die Notwendigkeit, die Moral der italienischen Bevölkerung, deren Land im Zweiten Weltkrieg zunehmend in Schwierigkeiten geriet, durch Rückbesinnung auf die eigene imperiale Größe zu stärken. Welche Erklärung man auch bevorzugt: Dass die Frage nicht abschließend geklärt werden kann, macht umso deutlicher, in welchem Ausmaß die Phonographie als Instrument von Expansion und Unterwerfung zugleich auch Vermittlerin zutiefst vielfältiger Praktiken und Historien ist.

Abb. 3–4 A-Seite (links) und vermutlich zensierte B-Seite (rechts) einer Schallplatte der italienischen Odeon mit äthiopischer oder eritreischer Musik (Foto: Thomas Henry, Orig. in Farbe)

Schlussbetrachtung: die koloniale Macht der Phonographie und ihr <Anderes>

Ein Sinnbild für diese Doppelgesichtigkeit kolonialer Tonaufnahmen liefert eine Schallplatte der italienischen Odeon, vermutlich aus der Mitte der Dreißigerjahre. Das Etikett auf der Vorderseite ist kaum noch leserlich, wobei sich ein paar Ge'ez-Schriftzeichen erkennen lassen, wie sie in Äthiopien und Eritrea verwendet werden (vgl. Abb. 3). Unten steht ein Nummernkürzel, B. 90064, ähnlich den von Barblan erwähnten. Die Rückseite, die gar kein Etikett trägt, wurde – wie die regelmäßig verlaufende, spiralförmige Abtragung der Oberfläche zeigt – durch ein konzentrisch getriebenes Werkzeug so beschädigt, dass sie nicht mehr abgespielt werden kann (vgl. Abb. 4). Möglicherweise ist dies das Ergebnis einer Zensur, die an sämtlichen Schallplatten mit dieser Aufnahme mit dem entsprechenden Gerät einer dazu beauftragten Behörde ausgeführt wurde, der Zensurbehörde des faschistischen Regimes, die seit den Zwanzigerjahren Schallplatten verbot und zerstörte. Die eine Seite der Platte galt als den Interessen des Regimes zuträglich – oder zumindest den Vorgaben entsprechend –, während die andere Seite unlesbar gemacht und zum Verstummen gebracht werden musste, vielleicht aus politischen Gründen. Das legt nahe, dass die politische, kulturelle und symbolische Macht, die das faschistische Regime durch die Phonographie über das imaginäre <Anderes> zu erreichen suchte, sich doch nicht vollständig kontrollieren ließ. Denn weder konnten die Produktionsbedingungen noch das Hören der Tonaufnahmen zur Gänze vom Regime gesteuert werden. Dies legt den Schluss nahe, dass die Phonographie – unter all den Repräsentationen des <Anderen>, die sie durch den Klang für ihre Hörer*innen zum Leben erweckt – auch in der Lage ist, jene zu vermitteln, die von den Interessen ebenjenes <Anderen> künden anstatt von den Interessen derer, die dessen Klänge aufgezeichnet haben. Die Phonographie ist, wie jedes Werkzeug, wandlungsfähig: Eine Tonaufnahme kann das Resultat des Willens zu sozialer Zurichtung, Inbesitznahme, kultureller Unterwerfung sein, aber in ihr verbirgt sich stets auch die Möglichkeit, dass ein bestimmtes Hören eine Bedeutung darin entdeckt, die diesem Anspruch radikal entgegensteht.

Michael Denning hat aufgezeigt, wie der Aufschwung der Schallplattenindustrie nach Einführung des elektro-akustischen Aufnahmeverfahrens Mitte der Zwanzigerjahre auch die Aufnahmeaktivitäten in den Kolonialhäfen dieser Welt anwachsen ließ, insofern die großen Plattenfirmen ihr Repertoire dort aufzufrischen und zu diversifizieren hofften.³¹ Laut Denning begünstigten gerade diese vom kolonialen Kapitalismus produzierten Aufnahmen von einheimischen Musiktraditionen, vielfach Tanzmusik, später das Aufkommen von Dekolonisierungsbewegungen, dadurch dass sie als nationale Kulturzeichen zirkulierten und als solche erkennbar wurden. Im italienischen Kontext entsprechen, wie die Arbeiten von Chiriaco und Tamburini zeigen,

³¹ Vgl. Michael Denning: *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, London, New York 2015.

das phonographische Korpus der Propaganda, das einer Phase der Expansion zugehört, und das Korpus der kolonialen Musik, das in eine Phase der Herrschaft fällt, zwei Erinnerungsorten: der Erinnerung an den Rassismus des Faschismus und des Kolonialismus und der Erinnerung an die äthiopische, eritreische, somalische und libysche Musik unter der kolonialen Herrschaft. Die Wandlungsfähigkeit, Ambivalenz und Ambiguität der Phonographie überlässt es den Hörer*innen, selbst zu bestimmen, welchen Einfluss sie der Phonographie zugestehen. Die Aufnahmen verlangen eine anhaltende und kritische Einstellung beim Hören. Erst dann können die Hörer*innen jenseits vom akustisch repräsentierten «Anderen» Erinnerung und Menschlichkeit erkennen.

aus dem Englischen von Sabine Schulz

Dieser Artikel entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts, das Fördermittel aus dem EU-Rahmenprogramm *Horizont Europa 2022* gemäß der Marie-Sklódowska-Curie-Finanzhilfvereinbarung Nr. 101105514 erhalten hat. Ich danke Prof. Jens Gerrit Papenburg, Dr. Elodie A. Roy und Dr. Benedetta Zucconi für ihre kritische Lektüre und ihre Hinweise zum Text.