

Der Schwarze Kontinent: Rezension zu "Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa" von Johny Pitts

Sellami, Samir

Veröffentlichungsversion / Published Version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sellami, S. (2021). Der Schwarze Kontinent: Rezension zu "Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa" von Johny Pitts. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80940-5>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

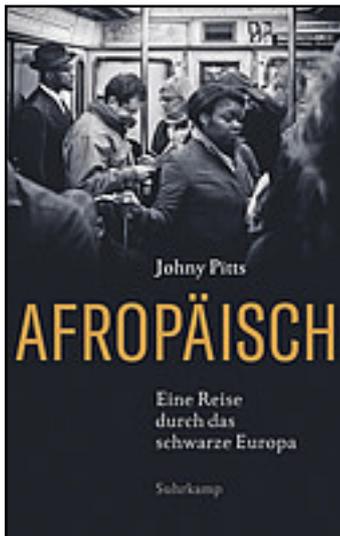
This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Samir Sellami | Rezension | 26.05.2021

Der Schwarze Kontinent

Rezension zu „Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa“ von Johny Pitts



Johny Pitts

Afropäisch . Eine Reise durch das schwarze Europa

Deutschland

Berlin 2020: Suhrkamp

461 S., 26 EUR

ISBN 978-3-518-42941-9

Afropäisch ist nicht nur der Titel des Buches, für das der Schwarze britische Schriftsteller und Fotograf Johny Pitts mit dem diesjährigen Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung ausgezeichnet wird. Es ist auch der Name eines publizistischen Kollektivprojekts, einer vom Autor lancierten Webseite, „auf der das Thema Afropäisch über das Buch hinaus weiterdiskutiert werden kann“ (S. 445) und die bereits existierte, als Pitts noch nicht daran zu glauben wagte, dass aus seinen „schmuddeligen Notizbüchern eines Tages so etwas wie ein ‚Manuskript‘ werden könnte“ (S. 55). Und dann ist es noch ein zwischen Deskription und Programmatik changierender Begriff, mit dem der Autor schon lange eine starke Hoffnung verbindet:

Diese Sätze stehen ganz am Anfang eines Buches, das sich der Herausforderung stellt, dichte und inklusive Beschreibungen Schwarzer europäischer Lebensrealitäten hervorzubringen, die mehr sind als bloße Verkaufsargumente für ein Markenzeichen, in dem sich „ein selbstbewusstes schwarzes europäisches Gefühl artikuliert“ (S. 16). Als der Autor seine sechsmonatige „Reise durch das schwarze Europa“ antritt, ist er sich allerdings schon nicht mehr so sicher: Handelt es sich bei dem Begriff „afropäisch“ und der Annahme

eines Raums, „in dem das Schwarzsein an der Gestaltung einer allgemeinen europäischen Identität beteiligt“ ist, möglicherweise um eine „utopische Vision einer schwarzen europäischen Erfahrung“, die den prekären Lebensrealitäten, „von denen eine Mehrheit der in Europa lebenden schwarzen Menschen betroffen sind“ (S. 19), gerade nicht gerecht werden kann?

Es sind diese Zweifel an den eigenen Grundannahmen, die der Reise und dem Buch ihre Tragfähigkeit verleihen. Mit seiner Unsicherheit, doch ansonsten leichtem Gepäck besteigt Pitts in London den Eurostar, der ihn mit der berühmten Hochgeschwindigkeit zu seiner ersten Station in Paris befördert. Noch im Zug sitzend lernt der Autor beim Beobachten der Reinigungskräfte, die den Wagen mit Leben füllen, nachdem die gestressten Geschäftsleute und Touristen ausgestiegen sind, die Lektion,

Ein afropäischer Flaneur

Die methodische Verlangsamung der Gangart begünstigt den Blick hinter die kolonialen Fassaden der europäischen Großstädte und lenkt die Aufmerksamkeit des reisenden Autors auf Peripherien und Zwischenräume, auf Vernachlässigtes und Abseitiges. Je nach Rhythmus und Tempo, über die ab und an der Autor und häufig der Zufall entscheiden, gerät Pitts im Verlauf seiner Reise mit anderen Aspekten afropäischer Lebens in Berührung: In Paris ärgert er sich zunächst über afroamerikanische Touristen, die ihm noch vorurteilsbehafteter vorkommen als die weißen Europäer, und verlässt daraufhin das Epizentrum von Kultur, Konsum und Kapital, um sich dorthin zu begeben, wo diejenigen wohnen, die als billige und irreguläre Arbeitskräfte für seinen Erhalt unverzichtbar sind, ohne viel von ihrem Glanz abzubekommen. Der viertägige Aufenthalt in der berühmten Pariser Banlieue Clichy-sous-Bois, wo sich Pitts ins weit und breit einzige und so gut wie unbewohnte Hotel einquartiert, bleibt weitgehend ereignislos und ist gerade dadurch exemplarisch: „Clichy war zwar beunruhigend, aber dennoch unglaublich langweilig; niemand wollte mit mir reden, es gab *nichts zu berichten*.“ (S. 97)

Später in Berlin wird das Tempo, nicht zuletzt unter dem Einfluss kontinuierlichen Marihuanakonsums mit ghanaischen Rastas im Kulturzentrum YAAM, weiter gedrosselt. Und in Moskau gerät die afropäische „Winterreise durch die Großstädte Europas“ (S. 247) nah an den Gefrierpunkt: Von dem einstigen internationalistischen Versprechen der Sowjetunion ist nichts mehr übrig, stattdessen begegnet Pitts verschlossenen Gesichtern und einer Atmosphäre „resignierte[r] Traurigkeit“ (S. 326), die sich in den schlecht geheizten Studentenwohnheimen, wo viele muslimische Stipendiaten aus afrikanischen

und nicht-afrikanischen Herkunftsländern wohnen, zu einer „unversöhnlichen russischen Vorhölle“ (ebd.) verdichtet.

Der Text überbrückt solche Momente der Frustration, des Wartens, Rumhängens und Stillsitzens durch sorgfältig recherchierte Hintergrundberichte und pointierte essayistische Auseinandersetzungen mit Kunst, Musik und Literatur aus einem verstreuten afropäischen Kanon, den das Buch im Vorbeigehen souverän entfaltet. Zu diesem Kanon gehören auch afroamerikanische und afrokaribische Protagonist*innen – James Baldwin, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Claude McKay, Zora Neale Hurston –, die nicht nur aufgrund ihrer literarischen Qualität bedeutende Wegbegleiter*innen sind, sondern auch zentrale Episoden ihres Lebens und Schaffens Aufenthalt in Europa verdanken. Zugleich betont Pitts wiederholt seine Sorge, dass in der „Amerikabesessenheit“ (S. 105) nicht nur der Schwarzen Aktivist*innen, sondern auch der ästhetischen Rezeption die Gefahr liege, europäische Traditionslinien zu übersehen.

Das Vertrauen auf Literatur und die Distanzierung vom afroamerikanischen Erbe verdichten sich in einer Schlüsselenpisode des Buches, wo der Autor in Brüssel auf sein großes literarisches Vorbild trifft. Im Jahr 1987 veröffentlichte Caryl Phillips ein Buch mit dem Titel *The European Tribe*, das Pitts als eines der wenigen direkten Vorläufer zu seinem eigenen Projekt kennzeichnet:

Die Begegnung zwischen Pitts und Phillips liest sich allerdings kaum wie das schicksalhafte Treffen zwischen einem auratischen Mentor und seinem nervösen Schützling, sondern eher wie eine jener „Zufallsbegegnungen mit normalen Frauen und Männern, mit Arbeitern, Straßenhändlern, Fremdenführerinnen, Studierenden, Rausschmeißern, Aktivistinnen, Musikerinnen, Jugendarbeitern“ (S. 21), aus deren Dokumentation ein Großteil des Buches besteht. Für Pitts steht Phillips, der sich allein durchs Schreiben aus einer Sozialbausiedlung im Norden Englands zum weltweit gelesenen Autor und in Yale lehrenden Intellektuellen hochgearbeitet hat, paradigmatisch für „eine selten gewürdigte Art schwarzer Erfolgsgeschichte“, für eine „dezente, fast verstohlene Einflussnahme“ (S. 151) jenseits der schrillen Storys über die Stars aus Sport, Musik, Mode und Medien. Der einzige und denkbar einfache Ratschlag, den Phillips am Ende für Pitts bereithält, ist ganz einfach der, sich auf die „weit schärfere[n] Waffen“ (ebd.) der Literatur zu verlassen und sich nicht zu sehr durch das ungesunde Hin und Her von rassistischer Provokation und aktivistischer Gegenaktion aufreiben zu lassen, eine altbekannte Dynamik, die heute von der Logik sozialer Medien um ein Vielfaches potenziert wird.

Zumindest für die Form des vorliegenden Buches erweist sich Phillips' Ermahnung als glückliche Fügung. Sie bekräftigt, dass man *Afropäisch* in erster Linie als einen beinahe klassisch zu nennenden literarischen Reisebericht auffassen sollte, der sich mitunter bei Sichtweisen und Sprechakten von Soziologie, journalistischer Reportage, Ethnografie, Pamphlet und Manifest bedient, ohne sich letztlich auf deren empirische, rhetorische und diskursive Ziele reduzieren zu lassen. Das Buch ist ein genuin literarisches Projekt, in dem der Erzähler die klassische Rolle des Flaneurs annimmt, wenn auch in der, wie er selbst sagt, ungewohnten und halbironischen Variante als „afropäischer Flaneur“ (S. 73).

Eine Art Heimat findet der afropäische Flaneur Johny Pitts erst gegen Ende seiner Reise in Marseille. Der Schmutz, die Rauheit und die charmante Vernachlässigung der urbanen Szenerie, das Durcheinander der Sprachen und Akzente, mit der Stadt verbundene bedeutende afropäische Künstler*innen wie etwa die legendäre Hip-Hop-Crew IAM, die Nähe zum afrikanischen Kontinent, das mediterrane Klima – Elemente, die zusammengenommen ein zwischenzeitlich ins Wanken geratenes afropäisches Versprechen neu beleben, das Versprechen der „Schaffung einer schwarzen Kultur trotz begrenzter Möglichkeiten, eine neue Ausrichtung auf die bescheidenen inneren Hoffnungen und das Zusammenleben schwarzer Männer und Frauen, ohne diese nur auf heroischen Moralismus oder ihre Reaktion auf Rassismus zu beschränken.“ (S. 385)

Eine Frage von Rhythmus und Form

In postkolonialen Zusammenhängen ist die Formulierung geläufig, nach der eine der wichtigsten Aufgaben von Kunst und Literatur darin besteht, den bislang unterdrückten Erfahrungen zum Ausdruck zu verhelfen, den Ungehörten eine Stimme zu verleihen. Etwas von dieser Intention klingt auch bei Pitts an, wenn er sich dazu verpflichtet, die „unsichtbare Welt“ (S. 52) der Schwarzen Arbeiter*innen zu priorisieren oder wenn er in der „europäischen Favela“ Couva da Moura „eine verborgene Welt [entdeckt], die einen dazu zwingt, die Identität und die Strukturen infrage zu stellen, die sich hinter den großartigen Visionen von Lissabon verbergen“ (S. 433). Trotzdem scheint mir der Vorzug des Buches nicht primär darin zu liegen, dass es Ausdrucksformen „einer irgendwie anderen schwarzen europäischen Identität auf dem Kontinent“ (S. 48) resümiert, sondern vielmehr darin, afropäische Existenz als einen Prozess zu präsentieren, in dem das Verhältnis von (objektiver) Herkunft, (spezifischer) Erfahrung und (singulärer) Ausdrucksform auf je unterschiedliche Art verhandelt wird.

Was afropäisches Leben ist und sein kann, wird also – gemäß der prägenden Erfahrung bei

der Ankunft in Paris – letztlich zu einer Frage von Geschwindigkeit, Rhythmus, Ästhetik und Form. Dazu passen auch Pitts wiederkehrende und naheliegende Rückgriffe auf Musik: nicht nur auf Hip-Hop als der womöglich beliebtesten und einflussreichsten Ausdrucksform afropäischer Erfahrungen, sondern auch auf eine Reihe musikalischer Projekte, die man nicht mit dem Ethnokitsch bestimmter Spielarten der Weltmusik verwechseln sollte und in denen Pitts einen „true multiculturalism“ verwirklicht sieht.¹ In einem dieser Projekte, dem 1991 veröffentlichten Album *Adventures in Afropea* findet sich schließlich auch die ursprüngliche Verwendung von „afropäisch“, auf die Pitts sich bezieht.

Eine solche stark auf Rhythmus, Form und Ästhetik vertrauende Identitätsbestimmung erscheint im aktuellen Diskursklima fast ein wenig aus der Zeit gefallen und könnte sich leicht dem Vorwurf politischer Naivität ausgesetzt sehen. Sie lädt dennoch dazu ein, eingeübte Gewohnheiten zu hinterfragen, mit denen kulturelle ‚Minderheiten‘ oft charakterisiert werden, und eröffnet eine Reihe von Abgrenzungsmöglichkeiten zu alternativen afrodiasporischen Konstruktionen von Identität, Sozialität und Konvivialität. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit will ich im Folgenden drei solcher Abgrenzungsmöglichkeiten skizzieren.

Der Unterschied zwischen *afropäisch* und *afroamerikanisch* ist der offensichtlichste. Afropäische Identitätskonstruktionen verfügen anders als afroamerikanische weder über eine gemeinsame Sprache noch über eine geteilte Geschichte. Zwar spielt die lange virtuos verdrängte Erinnerung an die Kolonialvergangenheit überall in Europa eine zunehmend wichtige Rolle, doch speist sich die afropäische Bewusstseinsbildung und Politisierung anders als in den USA kaum oder nur über Umwege aus dem, was Michelle Wright als „middle passage epistemology“² bezeichnet. Für Pitts jedoch ist die Erinnerung an diese eigentlich selbstverständliche Differenz unverzichtbar, um eine afropäische Spezifik jenseits der „manchmal erdrückend dominanten afroamerikanischen Kunstformen“ (S. 16) in den Blick zu bekommen.

Eine zweite, schwieriger zu bestimmende Differenz besteht zum *Schwarzen Internationalismus*. Sie drängt sich zunächst als historische auf, da der *black internationalism* eng an kommunistische Überzeugungen und sogar Parteizugehörigkeiten gekoppelt ist.³ Zugleich hat das Konzept das Ende des Kalten Krieges überlebt und findet sich gegenwärtig von akademischen wie zivilgesellschaftlichen Bewegungen mit neomarxistischem Hintergrund reaktualisiert, wie im Fall von *Black Lives Matter* zu beobachten war. Insofern liegt es nahe, die *afropäische* Position in einen breiter gefassten, internationalistischen Kontext zu integrieren, ohne sie vollständig in einem solchen

aufgehen zu lassen.

Eine dritte Abgrenzung scheint mir die wichtigste zu sein. In einem einflussreichen Text aus dem Jahr 2005 definierte sich die Schriftstellerin Taiye Selasi als *afropolitan*, als Weltbürgerin eines verstreuten Kollektivs afrikanischer Deszendenz, das sich mühelos zwischen den Kontinenten und Kulturen bewegt, Sprachen, Codes und Moden kombiniert und dabei jegliche ethnokulturelle Festlegung von sich weist. Es handelt sich in gewisser Weise um einen an Europa und den USA vorbeigedachten afrikazentrierten Pan-Afrikanismus, der den Westen „provinzialisiert“,⁴ während er sich zugleich seiner materiellen und medialen Ressourcen (Verlage, Zeitungen, Universitäten, Stipendien) bedient.

Auf den ersten Blick mag der Afropolitanismus radikaler erscheinen als ein Entwurf, der ostentativ an der europäischen Idee und an europäischen Formen festhält.⁵ Doch letztlich krankt der Afropolitanismus an für die kosmopolitische Welthaltung typischen Problemen: einem gewissen Upper-Class-Bias und der Idealisierung einer nomadischen Existenz,⁶ die angesichts der brutal eingeschränkten Bewegungsfreiheit im Globalen Süden sowie erzwungener statt mondäner Migration beinahe zynisch anmutet.

Ein spirituelles Archiv

„Sie sind da und doch nicht da.“ (S. 52) In der weiter oben zitierten Passage notiert Pitts einen Satz, dessen Gehalt sich wie ein roter Faden durch die Geschichte afrodiasporischen Schreibens und Denkens zieht. Die vom Erzähler beobachteten Arbeiter*innen sind zum einen überdeutlich exponiert: als rassifizierte Immigranten, als potenzielle Bedrohung, aber auch als exotische ‚Bereicherung‘ (Stichwort: „Karneval der Kulturen“). Zum anderen werden sie, auch vom Autor selbst, allzu häufig als undifferenzierte Masse wahrgenommen, so als ob sie eins würden mit ihrer infrastrukturellen Arbeit, die Lebensstandards ermöglicht und unterhält, von denen sie selbst systematisch ausgeschlossen bleiben.

Aus dieser für Schwarzes Leben konstitutiven Erfahrung der eigenen „surrealen Präsenz“⁷ zieht ein viertes Modell radikalere ästhetische Konsequenzen als das vorliegende Buch. Es handelt sich dabei weniger um eine programmatische Tradition als vielmehr um ein Ensemble von Praktiken, Gesten und Verfahren, die man vielleicht als *Afroexperimentalismus* bezeichnen könnte. Die Selbstverpflichtung des *Afroexperimentalismus* auf eine rhythmische Bestimmung von Ästhetik, Existenz und sogar

Kritik⁸ ist sehr viel entschiedener, sein Dreh- und Angelpunkt daher der Jazz mit seiner charakteristischen Emphase auf Synkope und Improvisation, auf nichtlineare und kollaborative Kompositionsverfahren, auf harte Schnitte, unversöhnliches Nebeneinander und lose Enden.

Um den Jazz herum lassen sich eine Vielzahl von Projekten versammeln: das afrofuturistische Gesamtwerk von Sun Ra, poetische Avantgarden wie der haitianische Spiralismus oder die kulturelle Anthropophagie in Brasilien, karibische Kulturtheorien wie *créolité* und *cultural marronage*, Frantz Fanons dekoloniale Psychiatrie, Cecil Taylors an die Grenzen der Hörbarkeit rührende Anti-Musik, feministische und queere Komplikationen des Körperschemas⁹ oder neuerdings die voraussetzungs- und anspielungsreiche lyrische Philosophie von Fred Moten. Ihnen allen ist gemein, dass sie *blackness* als (quasi-ontologische) Bedingung und nicht als Identität (ganz egal, ob als performative, physiognomische oder essenzialistische) auffassen, als Dasein-auf-der-Flucht (*fugitivity*), als eine nervöse Komposition virtuoser Ausweichbewegungen, deren Temperament und Temporalität kaum etwas mit den souveränen Ortswechseln der *afropolitans* gemein hat.¹⁰ Sie sind zudem geprägt von einer gewissen Skepsis, einem mindestens strategischen Misstrauen gegenüber ihrem Publikum, vor dem und gegen das sie ihre *blackness* performen.¹¹

Im Lichte solcher Avantgardismen könnte einem Pitts' leidenschaftlich-geduldige Suche nach afropäischer Normalität fast ein wenig zu brav vorkommen.¹² Und auch die Konstruktion von Marseille als afrotropischem Idyll, wo eine charmante Atmosphäre von Arbeiterklasse-Roughness herrscht, in der kulturelle Konflikte und Differenzen zwar ruppig, aber dafür umso offener und ehrlicher ausagiert werden, erscheint aus dieser Perspektive als Produkt eines etwas fragwürdigen Verlangens nach einem versöhnlichen Ziel. Doch auch wenn die erzählerische Faktur des Textes selbst sehr viel weniger exzentrisch ist, liefert es durchgängig Hinweise auf den unverzichtbaren Beitrag sperriger, peripherer und formal riskanter Projekte für ein umfassendes afropäisches Archiv.

So gelingt es dem Buch letztlich, seine verhoffte Wirkung zu entfalten: als afropäisches Aphrodisiakum gegen ein ursprungsversessenes Uropa. Einmal, als der Autor in Amsterdam einem jener exzentrischen, ganz auf sich selbst gestellten Afropäer begegnet, von denen es gar nicht so wenige zu geben scheint, wird ihm selbst so ein Mittelchen eingeflößt:

Afropäisch ist zum einen ein solches spirituelles Archiv, in dem kanonisierte neben fast

vergessenen Werken, konventionellere neben experimentellen Formen und alltägliche neben randständigen Praktiken koexistieren können. Und es ist zum anderen ein wegweisender Neuzugang für dieses Archiv, dessen Verständigungsleistung, die ja mit dem Leipziger Preis ausgezeichnet werden soll, auf einer bewährten und unverbrauchten Methode beruht: der Methode geduldigen Beobachtens und Erzählens.

Informationen zur Preisverleihung finden Sie [hier](#).

Endnoten

1. Vgl. Johnny Pitts, An Afropean Journey, in: Africa is a Country, 21.3.2014, <https://africasacountry.com/2014/03/an-afropean-journey> (25.5.2021). Dort nennt Pitts folgende Beispiele für eine „Explosion afropäischer Musik“ rund um die Jahrtausendwende: „IAM, the Hip-Hop crew from Marseille were going platinum, Jamiroquai broke records off the back of the Acid Jazz scene, and multicultural Bristol gave birth to Massive Attack and Portishead which would ultimately spawn the Trip-Hop inflected Afropean anthem ‘7 Seconds’ by Neneh Cherry and Youssou N’Dour. An aesthetic was starting to develop too, which seemed to take sophisticated influences from black and European culture. Stephen Simmonds from Stockholm, Les Nubians from Paris, Tasha’s World from Amsterdam, Joy Denalane from Berlin, Lynden David Hall from London and of course Zap Mama from Belgium all personified what I perceived to be this new ‘post- postcolonial’ Afropean style.“
2. Michelle M. Wright, Physics of Blackness. Beyond the Middle Passage Epistemology, London / Minnesota, MN 2015, S. 5.
3. Als Gründungsdokument lässt sich guten Gewissens nennen: C. L. R. James, The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution, London 1938. Darüber hinaus sind wichtig: Cedric J. Robinson, Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition, London 1983; Audre Lorde, Sister Outsider. Essays and Speeches, Berkeley, CA 1983; und zuletzt: Kehinde Andrews, Back to Black. Retelling Black Radicalism for the 21st Century, London 2018.
4. Frei nach: Dipesh Chakrabarty, Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton, NJ 2000.
5. Die Flanerie nimmt zwischenzeitlich Züge eines Bildungsromans an und wird am Ende zur Odyssee erklärt.
6. Zur Kritik des postkolonialen Nomadismus vgl. Mokhtar Ghambou, A Critique of Post/Colonial Nomadism, in: Journal X 6 (2001), 1, S. 63–77. Zentrale Referenz für den postkolonialen Kosmopolitanismus ist Kwame Anthony Appiah, Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers, London 2006.
7. Fred Moten, Stolen Life, S. ix und 244. Die ikonische literarische Darstellung der

Gleichzeitigkeit von Hyperpräsenz und sozialer Unsichtbarkeit findet sich bei Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York 1952.

8. Vgl. Fumi Okiji, *Jazz as Critique. Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford, CA 2018.
9. Vgl. etwa Legacy Russell, *Glitch Feminism. A Manifesto*, London 2020; sowie dies., *Black Meme*, London 2021 [im Erscheinen].
10. Fred Moten spricht in seinem charakteristischen hyperallusiven Stil von „stolen life“: gestohlenem Leben, das sich gleichzeitig davonstiehlt.
11. Zu diesem strategischen Misstrauen gehören auch die zahlreichen Rückgriffe auf Geheimcodes oder das Recht auf „Undurchsichtigkeit“, das an die Genese der Kreolsprachen in den Kolonien anknüpft. Vgl. Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford 1988; Édouard Glissant, *Pour l'opacité*, in: ders., *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris 1990.
12. Vgl. auch die Ermahnung von Caryl Phillips: „Während du arbeitest, denk daran: Kein braver Schwarzer hat je etwas geändert.“ (S. 151)

Samir Sellami

Dr. Samir Sellami, Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, arbeitet am Hamburger Institut für Sozialforschung in der Redaktion der Zeitschrift *Mittelweg 36* sowie des Internetportals *Soziopolis*.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Martin Bauer.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/der-schwarze-kontinent.html>