

Przeglądy i komentarze

Kim są Turcy, Żydzi i inni Niemcy? Refleksje wokół najnowszej książki Petera Chametzky'ego

Chametzky P., *Turks, Jews, and Other Germans in Contemporary Art*,
Cambridge, Massachusetts, 2021, 360 ss.

W liczącym ponad tysiąc stron tomie zatytułowanym prowokacyjnie *Was ist deutsch?* literaturoznawca Dieter Borchmeyer zanotował: „Żaden naród w historii nie zajmował się tak intensywnie własną tożsamością jak naród niemiecki” (Borchmeyer 2017: 13), z kolei historyk sztuki Hans Belting w połowie lat 90. XX w. stwierdził, że „niemiecka sztuka zawsze kończy jako miernik niemieckiej tożsamości” (Belting 1999: 22). Nawet jeśli na poparcie obu tych tez trudno przywołać twarde dane, nie sposób zaprzeczyć, że na przestrzeni dziejów zaabsorbowanie Niemców samymi sobą pozostawało istotnym komponentem niemieckiej kultury, osiągając tragiczne apogeum w czasach narodowego socjalizmu (Plessner 2008). Z uwagi na to kompromitujące doświadczenie historyczne, termin „sztuka niemiecka”, zwłaszcza w RFN¹, obwarowany został po wojnie rozmaitymi zastrzeżeniami mającymi na celu zdystansowanie się od perspektywy narodowej w historii sztuki. Dla podkreślenia akcesu RFN do utożsamianego z chrześcijańskim Zachodem *Abendlandu*, organizatorzy pierwszych *documentów* w Kassel w 1955 r., mających stać się rychło areną dla propagowania „światowego języka abstrakcji”², nadali wystawie roboczy tytuł *docu-*

¹ Na początku lat 80. Günter Grass poczynił spostrzeżenie, że „w NRD maluje się bardziej niemiecko”. Grass oceniał wówczas stylistyczne nawiązania do międzywojennych kierunków w sztuce takich jak *Die Brücke* czy *Neue Sachlichkeit*. Zob. *In der DDR wird deutscher gemalt, Thomas Wulffen im Gespräch mit Rüdiger Küttner*, w: „Kunstforum” 109/1990, s. 159-160.

² Określenie Wenera Haftmanna, dyrektora artystycznego *documentów*, autora książki będącej apoteozą malarstwa abstrakcyjnego *Malerei im XX Jahrhundert*, München 1954. Najnowsze ustalenia na temat politycznej roli *documentów* przedstawiają autorzy publikacji towarzyszących wystawie *documenta. Politik und Kunst*, Deutsches Historisches Museum, 18.06.2021 – 9.01.2022. R. Gross, Lars B. Larsen (red.), *documenta. Politik und Kunst*, Berlin/ München 2021 i „Historische Urteilskraft. Magazin des Deutschen Historischen Museums” 2/2020.

menta. *Abendländische Kunst des XX Jahrhunderts* (Wedekind 2006: 168). Kontynuacją tej praktyki była między innymi głośna wystawa Laszlo Gloszera i Kaspera Königa z 1981 r. *Westkunst*, osadzająca powojenną niemiecką awangardę w tradycji tytułowej „sztuki zachodu” (Belting 1999: 25, Dziamski 2019).

Sukcesy rynkowe za Oceanem takich artystów jak Georg Baselitz i Anselm Kiefer traktowane były zrazu z najwyższą podejrzliwością (Saltzman 1999: 110; Schütz 1998: 589), a po weneckim Biennale w 1982 r. z udziałem obu tych artystów, jeden z zaniepokojonych krytyków diagnozował „przedawkowanie niemieckości” (Spiess 1980: bns). Nowa odsłona tej budzącej skrajne emocje dyskusji nastąpiła po 1989 r. W 1991 r. Kiefer uhonorowany został retrospektywą w berlińskiej *Nationalgalerie*, podczas której okrzyknięto go „największym niemieckim artystą od czasów Beuysa” (Werckmeister 1993: 209). Zainteresowanie kwestiami niemieckiej tożsamości znalazło ponadto wyraz w rozlicznych publikacjach historyków sztuki. Dość wspomnieć o cytowanym na początku tekstu zbiorze esejów Beltinga *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst* [„Niepewna tożsamość. Perspektywy niemieckiej sztuki”] z 1999 r., wydanej w tym samym roku monografii *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* [„Jak niemiecka jest niemiecka sztuka?”] Wernera Hofmanna oraz obszernym opracowaniu *Das deutsche in der deutschen Kunst* [„Niemieckość sztuki niemieckiej”] Volkera Gebhardta z 2004 r. Paląca potrzeba znalezienia wspólnego mianownika w kulturze kraju, podzielonego przez czterdzieści lat na dwa odrębne politycznie byty, manifestowała się ponadto w podręcznikowych opracowaniach historii sztuki niemieckiej po 1945 r. oraz w inscenizowanych z rozmachem wystawach monograficznych. Wśród ważniejszych publikacji należy wymienić: bogato ilustrowane opracowanie Karin Thomas *Kunst in Deutschland seit 1945* z 2002 r. oraz książkę Eckharta Gillena *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990* z 2009 r. Gillen był także kuratorem monumentalnej wystawy *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, którą można było zobaczyć w 1993 r. w berlińskim *Martin-Gropius-Bau*. Podobny cel przyświecał pokazowi *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989* z przełomu 2009 i 2010 r. i zorganizowanej we współpracy z *British Museum* wystawie *Deutschland. Erinnerungen einer Nation* z 2016 r.³ Autorzy tych historyczno-artystycznych fresków, odpowiadających pojedynczemu *dictum* Willy’ego Brandta o „zrastaniu się tego, co do siebie należy”, włożyli sporo wysiłku w skonstruowanie spójnych narracji symbolicznie jednoczących Niemcy. I choć nie wszyscy podzielali ten hurraoptymizm (Grass 2008: 454), a włączanie twórców z NRD do kanonu niemieckiej historii sztuki odbywało się początkowo w oparciu o nieadekwatne w tym przypadku kryteria estetyczne i moralne wypracowane na Zachodzie (Eisman 2017, Balisz-Schmelz 2020), badacze zgodnie przyznają, że wzmiankowane wystawy odegrały istotną rolę w procesie zjednoczenia (Rehberg 2013: 52).

Jednak to nie wyłaniający się z lektury katalogów wystaw, zbudowany na uproszczonym podziale na konformistów i dysydentów, obraz sztuki Niemiec Wschodnich jest dziś tym, co zaskakuje najbardziej. Jeszcze większe zdziwienie budzi bowiem spostrzeżenie, że zarówno w towarzyszących wystawom publikacjach, jak i w monografiach Thomas, Gille-

³ Na język polski przetłumaczona została towarzysząca wystawie publikacja autorstwa kuratora Neila MacGregora. N. MacGregor, *Niemcy. Zbiorowa pamięć narodu*, Warszawa 2018.

na czy Gebhardta nie uwzględniono ani jednego artysty o pochodzeniu migracyjnym. Nawet historyk sztuki tego formatu co Belting, który zasłynął jako autorytet w dziedzinie globalnej historii sztuki, w cytowanej książce (Belting 1999)⁴ wpadł w pułapkę normatywnej interpretacji niemieckości. Dla Beltinga twórcą ucieleśniającym egzystencjalne rozterki dwudziestowiecznego artysty jest wprawdzie Max Beckmann, którego biografia najlepiej wyraża istotę „życia jako emigracji”, lecz w ujęciu badacza jest to wyłącznie doświadczenie *niemieckiego* obywatela zmuszonego do ucieczki z kraju po dojściu do władzy nazistów (Belting 1999: 145-172). Skrajnym przykładem tego pominięcia była szeroko nagłaśniana w prasie (włącznie z brukowcem „Bild”⁵) wystawa uświetniająca obchody 60. rocznicy ustanowienia konstytucji RFN *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland* (2009). Pośród tytułowych 60 prac próżno było szukać przykładu, którym zasygnalizowano by obecność w Niemczech (Zachodnich) mniejszości etnicznych.

Osobom odwiedzającym Niemcy, a zwłaszcza wielokulturowy Berlin, który po zjednoczeniu stał się jednym z najbardziej liczących się centrów sztuki współczesnej⁶, powyższe argumenty mogą wydać się nieaktualne. Znajdziemy tu wszak liczne galerie reprezentujące artystów należących do mniejszości etnicznych bądź włączające tę problematykę do swojego programu wystawienniczego. Kuratorką berlińskiego Biennale Sztuki w 2018 r. została Gabi Ngcobo z RPA, a podczas ostatniej edycji tego wydarzenia, pod kuratorium mieszkającego w Berlinie Francuza algierskiego pochodzenia Kadera Attia, znakomitą większość uczestników stanowili artyści spoza Europy. Z kolei realizację *15 documentów* w Kassel powierzono indonezyjskiemu kolektywowi *Ruangruppa*, co należy odczytywać jako znaczący gest radykalnej dekolonizacji tej uświęconej tradycją, zachodniocentrycznej imprezy. Powyższe przykłady dowodzą, że w stosunkach władzy globalnego świata sztuki dochodzi do istotnych rekonfiguracji, jednak – w przypadku omawianego problemu – nie to jest najważniejsze. Specyfiką Biennale czy *documenta* jest umieszczanie dzieł artystów pochodzących z różnych regionów świata poza kontekstem ich powstania, w międzynarodowej przestrzeni „tymczasowej polityki”. Ten z gruntu pozytywny zabieg umożliwia ustanawianie alternatywnych, potencjalnych rzeczywistości i inicjowanie międzykontynentalnych dialogów, dających impuls do uruchomienia mechanizmów wyobraźni i „przemyslenia świata na nowo” (Bennett 2011: 109). Okazuje się jednak, że tak wyspecyfikowana dystrybucja widzialności przyczyniła się do tego, że na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci niemieccy artyści-migranci wzięci zostali w przestrzenno-czasowy i historyczno-kulturowy nawias⁷. W ostatecznym rozrachunku wspomniane wcześniej książki i wystawy nie były

⁴ Belting określa cel książki jako „Próbę zrekonstruowania roli sztuk wizualnych w procesie narodowego samookreślenia”, H. Belting, *Indentität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, s. 15.

⁵ W każdym kolejnym wydaniu pojawiała się sporych rozmiarów reprodukcja jednej z prac pokazywanych na wystawie, której towarzyszył obszerny opis.

⁶ „An artist aiming at commercial success in the premium segment is well advised to begin by settling in a city like New York, London, or, more recently, Berlin”, I. Graw, *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin / New York 2009, s. 11.

⁷ Kreowanie podziałów na „inne” i „obce” oraz „nasze” dobrze obrazuje spór wokół berlińskiego *Humboldt Forum* w odbudowanym pałacu cesarskim. Przeciwnicy umieszczenia zbiorów

w stanie zaferować mniejszościom etnicznym dających poczucie przynależności wzorców identyfikacji. Zamiast tego reprodukowały bezkrytycznie pewną powtarzającą się konstelację nazwisk oraz zjawisk w niemieckiej sztuce, ugruntowując w odbiorcach przeświadczenie o monopolu białych Niemców na definiowanie niemieckości. Literaturoznawczyni Fatima El-Tayeb nie pozostawia w tej kwestii złudzeń określając politykę i stosunek białych Niemców wobec nie-białych obywateli Niemiec po 1989 r. integracją odbywającą się na zasadzie hegemonicznego wykluczenia (El-Tayeb 2016: 208).

Jeszcze jednym przykładem, dobrze unaoczniającym zasady rządzące pojednociową polityką reprezentacji, była inicjatywa z 1999 r. mająca na celu wyposażenie nowej siedziby niemieckiego parlamentu w dzieła sztuki współczesnej. W świetle tego, co zostało do tej pory napisane, nie będzie zaskoczeniem, że najburzliwsze dyskusje wywołały wówczas dwie propozycje: zamówienia obrazu u Bernharda Heisiga – byłego rektora lipskiej Wyższej Szkoły Grafiki i Sztuki Książki oraz projekt instalacji przeznaczony na północny dziedziniec parlamentu autorstwa Hansa Haackego, polegający na korekcie znajdującej się na tympanonie budynku dedykacji *Dem deutschen Volke* z 1894 r. na *Die Bevölkerung*. Jak wyjaśniał genezę pomysłu artysta, narodził się on w wyniku dysonansu poznawczego, spowodowanego nieprzystawalnością historycznego napisu do pochodzenia etnicznego członków berlińskich rodzin spędzających czas wolny na trawniku przed siedzibą niemieckiego rządu (Haacke 2004: 138). Projekt tak podzielił opinię publiczną i posłów *Bundestagu*, że podjęto decyzję o zwołaniu specjalnego posiedzenia parlamentu, na którym przegłosowano realizację pracy Haackego przewagą zaledwie dwóch głosów (Diers 2000).

Kilkanaście lat później podobne doświadczenie stało się udziałem Petera Chametzky'ego, specjalizującego się we współczesnej sztuce niemieckiej profesora historii sztuki *Columbia University*. Tematem jego najnowszej książki mieli być pierwotnie wyłącznie współcześni niemieccy artyści żydowskiego pochodzenia. Do zrewidowania tych założeń skłoniło autora spostrzeżenie, poczynione podczas pobytu badawczego w Niemczech w 2012 r. Chametzky wspomina, że po zapoznaniu się z bogatymi zbiorami czołowych muzeów sztuki współczesnej w Kolonii, Düsseldorfie i Berlinie odniósł wrażenie, że „w kolekcjach, z całą ich wspaniałą sztuką, brakowało tego, co Terry Smith nazwałby współczesnością [*contemporaneity*], czyli sztuką powstałą ze zróżnicowania świata. Zamiast tego pokazywały [one sztukę] oderwaną od tego, jak świat wygląda dziś, i z pewnością będzie wyglądał jutro” (Chametzky 2021: 9). Podczas gdy w muzeach amerykańskich od lat rearanżuje się wystawy tak, aby odzwierciedlały różnorodność amerykańskiego społeczeństwa – kontynuuje autor – w Niemczech, po przekroczeniu progu muzeum, odbiorca

z muzeum etnograficznego Dahlem w tej nowej instytucji argumentują następująco: „Podobnie jak miało to już miejsce w przypadku 'egzotycznych ciekawostek' pokazywanych w 'gabinetach osobliwości' należących do elektorów brandenburskich i książąt pruskich, pałac berliński – *Humboldt Forum*, będzie najwyraźniej służył rozwojowi prusko-niemiecko-europejskiej tożsamości. Jest to przedsięwzięcie zaprzeczające idei równouprawnienia w społeczeństwie migracyjnym i ma zostać urzeczywistnione kosztem innych. Za pomocą obiektów spoza kultur europejskich zostaje zainscenizowane rzekomo 'obce' i 'inne' i skontrastowane ze zbiorami sztuki 'europejskiej' na *Museumsinsel*. W ten sposób Europa zostanie skonstruowana jako pewna zastana norma”, <https://www.no-humboldt21.de/resolution/english/> (dostęp: 14.06.2023).

trafia do wyabstrahowanej ze społecznych realiów enklawy monoetnicznej niemieckości. Dla posiadającego podwójne, amerykańsko-niemieckie obywatelstwo i polsko-niemiecko-żydowskie korzenie Chametzky'ego było to na tyle zastanawiające doświadczenie, że bohaterami książki postanowił uczynić już nie tylko twórców niemiecko-żydowskich, lecz całą „grupę artystów z innych narodowości, o różnym pochodzeniu etnicznym i rasowym dobranych 'ze względu na ich obywatelstwo i/lub długi pobyt w Niemczech'. Grupę tę określa on dalej jako 'niemieckich artystów' będących 'przedstawicielami i reprezentantami' [representatives and representators] niemieckiej tożsamości”. Na kartach książki pojawiają się tym samym rezydujący w Niemczech artyści i artystki pochodzący z Turcji, Iranu, Nairobi, Japonii i RPA, których twórczość usytuowana została w niemieckim kontekście kulturowym, historycznym i społeczno-politycznym. Na obecne w jego rozważaniach, choć niewyrażone wprost pytanie o „niemieckość niemieckiej sztuki”, autor odpowiada przesunięciem symbolicznych granic niemieckości. Pomnikowe postacie, takie jak między innymi Joseph Beuys, Georg Baseliz, Sigmar Polke i Andreas Gursky, są wprawdzie istotnymi punktami odniesienia na kreślonej przez Chametzky'ego mapie powojennej sztuki niemieckiej, lecz ich twórczość jest zaledwie jednym z elementów wieloaspektowych interpretacji, pozwalającym autorowi na lepsze opisanie i zrozumienie prac mniej znanych artystów. Udaje mu się dzięki temu uniknąć efektu nieintencjonalnej „gettoizacji”, polegającego na powtórzeniu schematu, w którym twórczość migrantów odseparowana zostaje od dominujących narracji w historii sztuki, w relacji do których powstawała.

Chametzky omawia również szerzej prace Candidy Höfer i Mishy Kuballa – artystów, którzy sami nie będąc migrantami, jako jedni z nielicznych twórców niemieckich bohaterami swoich prac uczynili przedstawicieli środowisk migranckich. Dobrym przykładem przegrupowania dokonanego przez autora na historycznym kanonie niemieckiej sztuki, jest dowartościowanie takich malarzy jak Rolf Zimmermann i pochodzący z Syrii Marwan (Marwan Kassab Bachi). Chametzky zapomina wprawdzie o ważnej retrospektywie tego drugiego, zorganizowanej przez *Berlinische Galerie* na przełomie 2006 i 2007 r., jednak nie zmienia to faktu, że Marwan nadal pozostaje twórcą zmarginalizowanym. Obaj artyści od lat 60. XX w. posługiwali się idiomem ekspresjonistycznym – Zimmermann tworząc płótna o tematyce społecznej, a Marwan do złudzenia przypominające rzekomo „typowo niemieckie” obrazy Baseliza.

Autor otwarcie nazywa swoje przedsięwzięcie „projektem politycznym”, którego celem jest przeniesienie akcentu z fantazmatycznych, gdyż nie znajdujących odzwierciedlenia w demografii Niemiec, wyobrażeń o niemieckości na „niemieckość kosmopolityczną” (Chametzky 2021: 16). Nie sposób przywołać całego bogactwa pojawiających się w książce odniesień teoretycznych, niemniej najważniejszymi filarami metodologicznymi wywodu Chametzky'ego pozostają koncepcja radykalnej kreolizacji i queerowania narodowych tożsamości zaproponowana przez Fatimę El-Tayeb oraz przemyślenia amerykańsko-ghańskiego filozofa i teoretyka kultury Kwame Anthony Appiacha, głosiciela liberalnego, tolerancyjnego kosmopolityzmu wyrażonego w maksymie *universality plus difference*. Te stosunkowo nowe perspektywy teoretyczne wzbogaca Chametzky dobrze znanymi, lecz nietracącymi na aktualności, stanowiskami historycznymi: ideą „patriotyzmu konstytucyjnego” Habermasa i postulatem „przejsia do ludzkości” Adorna zawartym w eseju *Was ist deutsch* (Adorno 1970).

Afirmatywne postawy badawcze skonstruowane zostają alarmującymi analizami kurydyjsko-niemieckiej aktywistki i prawniczki Seyan Ates, autorki szeroko dyskutowanej w Niemczech książki *Multikulti Irrtum*. Ates krytykuje w niej fasadową wielokulturowość, wskazując na realne, wymagające pilnych rozwiązań problemy, wynikające z muzułmańskich praktyk i wartości kulturowych, niezgodnych z zapisami niemieckiego prawa, a także na nieefektywność bezrefleksyjnego transponowania zachodnich norm postępowania wobec religijnych mniejszości (Ates 2007). Chametzki oddaje również głos przedstawicielom przeciwnego obozu politycznego, przytaczając między innymi argumenty Thilo Sarrazina wyrażone w antyimigracyjnej diatribie z 2010 r. *Deutschland schafft sich ab* (Sarrazin 2010).

Głównym celem autora jest więc analiza społeczno-polityczna, w której sztuka stanowi żywą i aktywną część społecznego dyskursu, dziejącą się tu i teraz. Interpretacje poszczególnych prac umieszczone zostają na tle przeszłych i aktualnych (w momencie powstawania książki) wydarzeń. Chametzki przypomina serię brutalnych ataków na wietnamskich i afrykańskich migrantów, jaka miała miejsce na początku lat 90. w Hoyerswerdzie, Mölln, Schleswig-Holstein i Solingen, jednocześnie z uwagą śledzi doniesienia prasowe na temat kolejnych sukcesów wyborczych *AfD* i zamieszek prawicowych w Chemnitz w 2018 r. Zaangażowany i momentami wręcz emocjonalny ton tych relacji należy odczytywać jako wskazówkę, że Niemcy dla Chametzki są nie tylko przedmiotem dociekań naukowych, ale także „drugą ojczyzną”. Wrażenie to potęgują dodatkowo wplecione w narrację elementy autoetnografii – anegdoty i osobiste wspomnienia, którymi autor hojnie dzieli się z czytelnikami, a także swobodne umieszczanie dzieł sztuki w horyzoncie współczesnej ikonosfery i kultury popularnej (seriale *Türkisch für Anfänger*, *Tatort*, reklamy, zdjęcia prasowe, wpisy na Instagramie, plakaty antyimigranckie, a nawet zdjęcie autora z hotelu przedstawiające berliński *Mustafas Gemüsekebab*). Wszystko to sprawia, że argumenty Chametzki są dobrze umotywowane, a jego skrząca opowieść toczy się w wartkim rytmie wielokulturowych niemieckich metropolii, w których mieszkają prezentowani przez niego artyści.

W sformułowaniu pytań badawczych oraz w tematycznym uporządkowaniu bogatego materiału wizualnego pomógł autorowi cykl inscenizowanych fotografii z udziałem migrantów, autorstwa urodzonego w Teheranie niemieckiego artysty Maziara Moradi zatytułowany wymownie *I become German*. W bliższym poznaniu sportretowanych osób pomagają dopiero towarzyszące fotografiom opisy (udostępnione autorowi książki za zgodą artysty) zawierające biografie i wyznania przedstawionych osób doświadczających obcości w Niemczech.

Motywy z wybranych fotografii posłużyły ponadto do wyodrębnienia haseł przewodnich rozdziałów książki zatytułowanych kolejno *Languages*, *Bodies*, *Foods*, *Mass media* oraz *Spaces and times*. Użycie każdorazowo liczby mnogiej jest zabiegiem celowym i ma podkreślać wielość i zmienność denotacji zawartych w tytułowych pojęciach. Chametzki wystrzega się także jednoznacznego kategoryzowania artystek i artystów poprzez rozlokowanie prac niektórych z nich w kilku różnych rozdziałach problemowych. Szerokie spektrum poruszanych w książce tematów przekłada się na pozytywny eklektyzm metodologiczny – nadrzędną ramą metodologiczną pozostają wprawdzie studia postkolonialne, lecz przyglądając się konkretnym pracom autor posiłkuje się także narzędziami analizy

strukturalno-lingwistycznej, afektywnej, genderowej, medialnej i badaniami z zakresu studiów nad pamięcią. Jednym z najciekawszych rozdziałów pozostaje ten poświęcony sztuce i kulinariom, w którym Chametzky odwołuje się do ustaleń dynamicznie rozwijającego się w ostatnich latach obszaru humanistyki jakim są *food studies*.

O ile trzy pierwsze rozdziały zachowują spójność argumentacji, o tyle w kolejnych dwóch (*Mass media i Spaces and times*) myśl przewodnia książki zaczyna gdzieś umykać i teza staje się coraz bardziej nieuchwytna. Zawarte w rozdziale *Mass media*, ciekawe skądinąd, interpretacje prac japońsko-niemieckiej artystki Hito Steyer, więcej mówią o specyfice jej teorio-praktyki artystycznej skoncentrowanej na współczesnej, zglobalizowanej kulturze medialnej, niż o jej „problemach z niemieckością”. Oczywiście do tego, aby otrzymać legitymację do „reprezentowania Niemiec” nie trzeba koniecznie roztrząsać kwestii tożsamości narodowej. Chametzky wyraźnie przestrzega zresztą przed uprzywilejowywaniem zaplecza narodowego, a zwłaszcza religijnego, jako jedynych punktów odniesienia dla jednostkowych i zbiorowych form identyfikacji współczesnych Niemców i Niemek. W zamian proponuje przyjrzenie się takim aspektom jak „gender, orientacja seksualna i / lub możliwości fizyczne czy neuroróżnorodność” (Chametzky 2021: 34), co umożliwiłoby stworzenie bliskich Chametzky’emu tożsamości zbiorowych ukonstytuowanych w poprzek czasu, przestrzeni i mediów, stanowiących pożądaną alternatywę dla narodowych „wspólnot wyobrażonych” w ujęciu Benedikta Andersona. Niemniej jednak to właśnie owa „wspólnota wyobrażona” daje ramy rozważaniom autora i czyni je tak interesującymi. W innym bowiem wypadku książka byłaby jeszcze jedną publikacją o „estetyce migracyjnej” w znaczeniu Mieke Bal, dla której „migracyjność” ma charakter uniwersalnego paradygmatu określającego stan współczesnej nomadycznej, niewolnej od napięć kultury (Bal 2011: 9-20).

Najciekawszymi pracami omawianymi w książce pozostają więc te, których autorzy bądź autorki opowiadają o swoich zmaganiach z przynależnością kulturową i określają samych siebie jako artystów niemieckich, problematyzują ten fakt w swojej twórczości i wchodzą w polemiczne dialogi z niemieckim językiem, historią czy sztuką. Należy do nich pochodząca z Iranu Farkhondeh Shahroudi, nawiązująca w serii prac z 2018 r. do postaci Maxa Beckmanna czy Natasha Kelly snująca przemyślenia na temat czarnej bohaterki obrazu *Śpiąca Milli* (1911) Ernsta Ludwiga Kirchnera. Znakomitym przykładem prac o charakterze interwencji kulturowych są także mierzące się z niemieckim toposem „małej ojczyzny” realizacje z cyklu *Homeland* duetu Mwangi – Hutter, składającego się z urodzonej w Nairobi niemieckiej artystki Ingrid Mwangi i jej męża – Niemca z Ludwigshafen Roberta Huttera. Warto wspomnieć w tym miejscu jeszcze wideo turecko-niemieckiej performerki Nezket Ekici, na którym artystka śpiewa *Deutschlandlied* do melodii hymnu tureckiego i *Istiklal Marsi* do melodii hymnu Niemiec. Taka kolizja ram nie tylko stymuluje do dokonywania obustronnie wzbogacających przekładów kulturowych, lecz uruchamia też namysł nad tym, kto ma prawo do niemieckiej kultury, co pośrednio wiąże się również z pytaniem o odpowiedzialność za niemiecką przeszłość.

O tym, jak ważne dla osób o pochodzeniu migracyjnym są określające ich etniczną i narodową przynależność pojęcia, poświadczają wspomnienia czarnych uczestniczek seminarium Audre Lorde, które odbyło się latem 1984 r. na berlińskim *Freie Universität*. Okazuje się, że wprowadzenie do słownika języka niemieckiego określenia *Afro-deutsch*

w połowie lat 80. XX w. miało decydujący wpływ na emancypację czarnych Niemców i Niemców. Ułatwiło konsolidację zatamizowanej dotąd społeczności oraz pomogło usytuować się tej grupie w kontekście jednoczesnej przynależności do Niemiec i globalnej, czarnej diaspory (Lennox 2016: 19, Oguntoye, Ayim, Schultz 1986).

Podczas lektury nie sposób nie zadać sobie pytania, jak to możliwe, że pierwsza książka o tej problematyce napisana została dopiero teraz? I dlaczego w społeczeństwie, w którym bez mała 25% obywateli ma korzenie migracyjne, tak liczne instytucje sztuki nadal hołdują homogenicznemu etnicznie kanonowi? Pytanie komplikuje dodatkowo spostrzeżenie, że na polu literatury, filmu, muzyki i kultury popularnej sytuacja wygląda zgoła inaczej: twórcy i twórczynie obcego pochodzenia reprezentują Niemcy na festiwalach filmowych czy literackich i odnoszą sukcesy na niemieckim rynku wydawniczym. Na temat *Gastarbeiterliteratur* powstało wiele opracowań naukowych, a popularność tureckich autorów skłoniła nawet krytyczkę Leslie Adelson do zidentyfikowania tego zjawiska jako „zwrotu tureckiego”⁸ (Adelson 2005). Analogicznych opracowań na temat niemieckiej różnorodności i transnarodowości w sztukach wizualnych nie znajdziemy (Chametzky 2021: 29). Fakt, że książkę, w której stworzono przestrzeń do sformułowania odpowiadającego współczesnym zapotrzebowaniom pojęcia niemieckiej sztuki napisał Amerykanin, zdaje się potwierdzać jedynie przypuszczenie Petera Bürgera, który w recenzji książek o „niemieckości niemieckiej sztuki” stwierdził: „Być może powinniśmy pozostawić odpowiedź na pytanie o niemieckość niemieckiej sztuki Anglikom bądź Francuzom, gdyż to pytanie nadal nas w jakiś sposób blokuje” (Bürger 2000).

Chametzky przyczyn braku prac artystów-migrantów w muzeach upatruje w rynku sztuki, którego logika determinuje politykę zakupową i wpływa na skład kolekcji czołowych niemieckich instytucji, takich jak frankfurckie *Städel*, gdzie większość dzieł pochodzi z depozytu frankfurckiego oddziału *Deutsche Banku*. W świecie „niemieckich Niemców”, „wielkich nazwisk” i wielkich pieniędzy – zdaje się ubolewać autor – nie ma miejsca na niepokornych eksperymentatorów obcego pochodzenia. Wskazuje ponadto na nieefektywną politykę migracyjną prowadzoną od lat 80. XX w. przez rząd niemiecki i trudności z zaakceptowaniem przez społeczeństwo faktu, że Niemcy stały się krajem postmigracyjnym, co w korelacji z postrzeganiem przez Niemców sztuki jako probierza niemieckiej tożsamości, znacząco zubożyło jej obraz (Chametzky 2021: 31).

Na tym argumenty Chametzky’ego się wyczerpują, warto jednak rozważyć jeszcze jedną z możliwych przyczyn niedoreprezentacji artystów-migrantów w niemieckich kolekcjach muzealnych i dyskursie akademickim. Nie ulega wątpliwości, że przez długie lata artyści niemieccy gros energii symbolicznej inwestowali w pracodawstwo winy, odpowiedzialności za Holokaust i pamięci drugiej wojny światowej. W latach 80. XX w. w sztukach wizualnych zapanowała wręcz pamięciowa gorączka, a skala zjawiska była tak duża, że Kiefer określił je ironicznie jako przejaw *Hitlerwelle* (Herzogenrath 1991: 93). Należy zatem przypuszczać, że do zmarginalizowania innych opowieści o przeszłości, przyczynił się czynnik, który za Aleidą Assmann nazwać można „długim cieniem przeszłości”

⁸ Fenomen niemieckojęzycznej literatury pisanej przez tureckich autorów szeroko omawia Anna Warakomska w książce *Turcy w Niemczech. Historia, literatura, kultura*, Warszawa 2020.

(Assmann 2006). Byłby to wówczas jeszcze jeden przejaw „dramatycznego skrócenia niemieckiej historii”, na które zwrócił uwagę historyk literatury Karl Heinz Bohrer, mając na myśli dominację dyskursu drugowojennego w niemieckiej historiografii i debacie publicznej (Bohrer 2001).

Przypomnijmy, że w pierwszym zamyśle książka Chametzky'ego miała traktować o niemieckich artystach żydowskiego pochodzenia, jednak obserwacje dokonane podczas wizyt w Niemczech zrewidowały te założenia. Odkryło się to z korzyścią dla książki, w której współczesne Niemcy jawią się jako kraj *par excellence* postmigracyjny, a nie wyłącznie postfaszystowski. Chametzkiego bardziej niż *Vergangenheitsbewältigung* interesuje *Gegenwartsbewältigung*, choć temat nazistowskiej przeszłości Niemiec i Holocaustu jest w niej nadal obecny za sprawą takich artystek jak Marion Kahnemann, Esther Dischereit, Silke Helmerdig czy Tanya Ury.

Zbyt słabo wybrzmiał natomiast wątek postsocjalistyczny, a wśród omawianych w książce prac brakuje takich, które skłaniałyby do pogłębionego namysłu nad miejscem i stosunkiem do nie-białych migrantów w Niemczech Wschodnich. Chametzky powtarza jedynie popularną tezę o „odziedziczonym rasizmie” mówiącą o tym, że społeczeństwo wschodnioniemieckie nie odrobiło lekcji z tolerancji i demokracji, gdyż było mało zróżnicowane wewnętrznie (Chametzky 2012: 151). Kłam tym przekonaniom stara się zadać na przykład Peggy Piesche, czarna niemiecka aktywistka i kulturoznawczyni urodzona w 1968 r. we wschodnioniemieckim Arnstadt. Przyznaje ona wprawdzie, że w młodości zmagiała się z przejawami rasizmu i brakiem kodów kulturowych, do których mogłaby się odwołać, lecz jednocześnie dowodzi, że Niemcy Zachodnie także nie były wówczas oazą tolerancji. Tym samym – konkluduje Piesche – istniejący nadal w Niemczech rasizm jest następstwem kolonizacji i nacjonalizacji, będących wspólnym dziedzictwem RFN i NRD (Piesche 2016: 226-242). Jednowymiarowy obraz stosunku Niemców ze Wschodu do migrantów problematyzuje również Laura Horelli – fińsko-niemiecka artystka, która w swoim projekcie badawczo-artystycznym *Namibia Today* zwieńczonym publikacją *Changes in Direction. A Journal*, przypominała o czarnych antykolonialnych aktywistach z byłej NRD (Horelli 2021). Osobiste wspomnienia wypowiadających się w filmie osób pozwalają wyjść poza wykładnię o politycznie umotywowanej solidarności z „kolorowymi towarzyszami” (Slobodian 2017). Podobny cel przyświecał wystawie *1 Million Rosen für Angela Davis* zorganizowanej w 2021 r. w drezdeńskim *Lipsiusbau*, gdzie obok obrazów autorów wschodnioniemieckich, takich jak Willi Sitte czy Gabriele Stötzer, ważne miejsce zajęły wizualne komentarze do minionych wydarzeń artystów tworzących współcześnie (Reinhardt, Wagner 2021). To, jak na poziomie codzienności rezonowała popularność Davis wnikliwie bada również Sophie Lorenz – autorka książki *Die Schwarze Schwester Angela – Die DDR und Angela Davis* (Lorenz 2020).

Zastanawia poza tym nieobecność w książce artystów, którzy byliby zarazem migrantami i przedstawicielami mniejszości seksualnych, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie postulat Chametzky'ego mówiący o budowaniu tożsamości „w poprzek” granic historyczno-narodowych i jego teoretyczne nawiązania do Fatimy El-Tayeb, autorki publikacji *European Others: Queering Ethnicity in Postcolonial Europe* (El-Tayeb 2011). Autor wzmiankuje zaledwie raz kanadyjsko-azjatyckiego artystę queerowego Wayne Younga, który pozował Tanii Ury do zdjęć z serii *Soul Brothers and Sisters* z 2010 r. (Chametzky 2021: 200). Queerową strategię nadidentyfikacji i maskarady Chametzky stara się zilustrować pracą Nasana Tura

Self Portrait (2000), w której artysta pozuje z należącym do niego niemieckim paszportem opatrzonym zdjęciem stereotypowego, wąsatego Turka (tamże: 15), z kolei fotografie Moradiego są dla niego przykładem przenicowywania tradycyjnych, binarnych opozycji (tamże: 244). Tymczasem tworzą w Niemczech artyści tacy jak Cihangir Gümüştürkmen, malarz, a do niedawna również występujący jako *drag queen* performer. W latach 90. Gümüştürkmen był jednym ze współzałożycieli *Gayhane* przy legendarnym, berlińskim klubie SO36, którego główną atrakcją pozostaje do dziś *queerowy* kabaret Fatmy Souad *Salon Oriental*. Z *Gayhane* związanych jest wielu artystów-migrantów z Bliskiego Wschodu, jest to też prawdopodobnie jedyne miejsce na świecie, w którym osoby LGBTQ+ bawią się przy dźwiękach (wyłącznie) orientalnej muzyki.

Wracając na koniec do zadanego przez Chametzky'ego pytania o prawo artystów-migrantów do reprezentowania Niemiec, nie można pominąć jeszcze jednego istotnego wydarzenia, jakim jest weneckie biennale sztuki. Biennale – pomimo rodzących się coraz częściej wątpliwości co do słuszności anachronicznych reguł rywalizacji, polegających na stawianiu do konkursu pawilonów narodowych, nadal budzi emocje, a ewentualne zwycięstwo jest powodem do świętowania i dumy. Dowodem zachodzących w samopostrzeganiu Niemców zmian jest dla Chametzky'ego pawilon z 2018 r., w którym kuratorka Franciska Zolyom pokazała prace Natashy Sadr Haghghian (pod pseudonimem Natascha Suder Happelman), urodzonej w Teheranie profesor bremeńskiego uniwersytetu artystycznego (tamże: 25). Wydaje się jednak, że pewien przełom na tym polu nastąpił już kilka lat wcześniej, gdy w 2013 r., z okazji 50. rocznicy podpisania traktatu o współpracy francusko-niemieckiej, oba państwa zamieniły się pawilonami, a Niemcy reprezentowało wówczas czterech artystów, z których żaden nie posiadał niemieckiego paszportu⁹. Choć ten nietypowy pomysł został doceniony przez krytyków, niekwestionowany sukces Niemcy odniosły dopiero w 2017 r., zdobywając Złote Lwy i serca międzynarodowej publiczności za sprawą performatywnej instalacji Anne Imhof. Praca Imhof, emanująca sadomasochistyczno-poetycką estetyką, wymykała się jednoznaczny interpretacjom, równocześnie odwołując się do specyficznie niemieckiego imaginarium, co sprawiało, że niełatwo było uciec od konkretnych, nacechowanych narodowo skojarzeń. To balansowanie na granicy uniwersalnych i zdeterminowanych kulturowo kodów najlepiej oddaje sam tytuł – *Faust*, co w języku niemieckim oznacza zarazem pięść, jak i tytuł wydanego w 1833 r. dramatu Goethego. Przypomnijmy, że w wygłoszonej w 1945 r. w Waszyngtonie mowie *Niemcy i naród niemiecki*, w której Tomasz Mann poszukiwał korzeni narodowego socjalizmu i pytał o „zagadkowość charakteru” Niemców, to właśnie Faust uosabiał „diabelski pierwiastek”, będący prądródelem „niemieckiego problemu” polegającego na zdradzieckim połączeniu wybujalego indywidualizmu, romantycznego mistycyzmu z bezkrytyczną uległością wobec autorytetów (Mann 2002: 395). Dwuznaczność cechowała także fizyczność performerów, jednocześnie androgynicznych, czy wręcz postgenderowych i stereotypowo atrakcyjnych: wysokich, białych i o klasycznych rysach. Imhof odnosiła się w ten sposób tyż do produkcji współczesnej podmiotowości, opartej na silnej indywidualizacji przy

⁹ Byli to: Santu Mofokeng, Romuald Kermakar, Ai Wei Wei oraz Dayanita Singh, <https://2013.deutscher-pavillon.org/> (dostęp: 14.06.2023).

jednoczesnej homogenizacji społeczeństwa (Lazarotto 2010), co flirtowała z wizualną retoryką „fascynującego faszyzmu” (Sontag 2014). Odbiorcom, złapanym w misternie utkaną przez artystkę gęstą sieć afektywnych i estetycznych odniesień do neoliberalnego późnego kapitalizmu i reżimów totalitarnych, trudno było nie ulec mrocznemu czarowi *Fausta*. Jeden z krytyków zastanawiał się: „Czy ukryte aluzje do faszyzmu obecne w pracy Imhof mogą zachować krytyczność, czy ośmielają fascynację publiczności totalitarnym teatrem władzy?” (Manhattan 2017).

Celebrowanie kolejnych wystaw „niemieckich Niemców”¹⁰ takich jak Kiefer czy Baselitz w czołowych europejskich muzeach¹¹ wraz z powyższym przykładem skłaniają do przesunięcia akcentów w zadany przez Chametzky’ego pytaniu o to, przez kogo Niemcy chcą być reprezentowane na arenie międzynarodowej i zastanowienia się nad tym, jakiej sztuki niemieckiej i jakiego obrazu Niemiec oczekuje międzynarodowa publiczność.

Justyna Balisz-Schmelz
Instytut Historii Sztuki UW
j.balisz-schmelz@uw.edu.pl

Bibliografia

- Adelson L. (2005), *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: toward a New Critical Grammar of Migration*, New York
- Adorno T. (1970), *Was ist deutsch?*, w: „Erziehung zur Mündigkeit”, Frankfurt am Main
- Assmann A. (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München
- Ates S. (2007), *Multikulti-Irrtum: Wie wir in Deutschland besser zusammen leben können*, Berlin
- Bal M. (2011), *Introduction*, „Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency”, Bal M., Hernandez-Navarro M. (red.), Amsterdam/New York, s. 9-20
- Balisz-Schmelz J. (2020), *Strach przed bliskim Innym. Czy w powojennej historii sztuki niemieckiej jest miejsce dla „funkcjonariuszy państwowych”?*, w: „RIHA Journal”, 2020, <https://doi.org/10.11588/riha.2020.0.76081>
- Belting H. (1999), *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln
- Bennett (2011), *Migratory aesthetics: Art and Politics beyond Identity*, „Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency”, M. Bal, M. Hernandez-Navarro (red.), Amsterdam/New York, s. 109-126
- Bohrer Karl H. (2001), *Erinnerungslosigkeit. Ein Defizit der gesellschaftlichen Intelligenz*, „Frankfurter Rundschau” 16.06.2001, s. 20–21
- Borchmeyer D. (2017), *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin

¹⁰ Określenie używane w książce przez Chametzky’ego.

¹¹ Przykładami mogą być wystawy Kiefiera w weneckim *Palazzo Ducale* (kwiecień 2022 – styczeń 2023) czy Baselitza w wiedeńskim *Kunsthistorisches Museum* (marzec – czerwiec 2023). Usytuowanie prac współczesnych artystów w sąsiedztwie dzieł należących do kanonu nowożytnej sztuki zachodnioeuropejskiej wzmacnia ich pozycję sugerując, że osiągnęły za życia rangę, jaką posiadają „dawni mistrzowie”.

- Bürger P. (2000), „Die Zeit”, 4.05.2000
- Chametzky P. (2021), *Turks, Jews, and Other Germans in Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts
- Dziamski G. (2019), *Podział świata sztuki i jego zniesienie*, w: „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu”, 2009/27, s. 68-87, Wrocław
- Eisman April (2017), *Whose East German Art is This? The Politics of Reception After 1989*, w: „Imaginations. Journal of Cross-Cultural Image Studies”, May 21/ 2017, <http://imaginationsglendon.yorku.ca/?p=9487>
- El-Tayeb F. (2006), *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Berlin
- El Tayeb F. (2011), *European Others: Queering Ethnicity in Postcolonial Europe*, Berlin
- Gebhardt V. (2004), *Das deutsche in der deutschen Kunst*, Köln
- Gillen E. (2009), *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin
- Grass G. (2008), *NRD na wyprzedzaży. Mowa wygłoszona w Berlińskim Reichstagu*, w: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, Jabłkowska J., Żyliński L. (red.), tłum. J. Jabłkowska, Poznań, s. 444-455.
- Graw I. (2009), *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin / New York
- Gross R., Larsen Lars B. (red.) (2021), *documenta. Politik und Kunst*, Berlin/ München
- Haacke H. (2004), *Thoughts about the Project 1999-2000*, w: *Hans Haacke*, red. W. Grasskamp, M. Nesbit, New York
- Herzogenrath W. (1991), *Anselm Kiefer*, kat. wyst, Berlin
- Hoffmann W. (1999), *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?*, Leipzig
- Horelli L. (2021), *Changes in Direction. A Journal*, Berlin
- Slobodian Q. (red) (2017), *Comrades of Color. East Germany in the Cold War World*, New York/ Oxford
- In der DDR wird deutscher gemalt, Thomas Wulffen im Gespräch mit Rüdiger Küttner*, w: „Kunstforum” 109/1990, s. 159-160.
- Lazarotto M. (2010), *Conversation with Maurizio Lazarotto: Exhausting Immaterial Labour in Performance*, „Le Journal des Laboratories and TKH”, nr 17
- Lennox S. (red.) (2016), *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*, Massachusetts 2016, s. 91–104.
- Lorenz S. (2020), „Schwarze Schwester Angela“ – *die DDR und Angela Davis*, Bielefeld
- Mann T. (2002), *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. W. Kunicki, Mann T., *Moje czasy. Eseje*, H. Orłowski (red.), Poznań, s. 388–408.
- MacGregor N. (2018), *Niemcy. Zbiorowa pamięć narodu*, Warszawa
- Manhattan H. (2017), <https://www.aqnb.com/2017/05/30/visceral-but-lifeless-violence-the-value-of-the-image-in-anne-imhofs-market-of-meaning/>
- Oguntoye K., Ayim M., Schultz D. (red.) (1986), *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin
- Piesche P. (2016), *Making African Diasporic Pasts Possible. A Retrospective View of the GDR and its Black (Step)children*, w: *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*, S. Lennox (red.), Massachusetts, s. 226-242.
- Plessner H. (2008), *Opóźniony naród. O politycznym pokuszeniu ducha mieszczańskiego*, przeł. J. Kałużny, w: *Sonderweg. Spory o „niemiecką drogę odrębną”*, red. H. Orłowski, Poznań
- Rehberg Karl S., Kaiser P. (2013), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin-Kassel
- Saltzman L. (1999), *Anselm Kiefer and the Art after Auschwitz*, Cambridge

-
- Schütz S. (1999), *Das Kiefer-Phänomen. Zu Werk und Wirkung Anselm Kiefers, Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, kat. wyst., Gillen E. (red.), Berlin
- Sontag S. (2004), *Fascynujący faszyzm, Pod znakiem Saturna*, Kraków
- Spiess W. (1980), *Überdosis am Teutschem*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 2.06.1980
- Thomas K. (2002), *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln
- Wedekind (2006), *Abstraktion und Abendlan: Die Erfindung der documenta als Antwort auf „unsere deutsche Lage”*, w: *Kunstgeschichte nach 1945*, red. N. Doll, Köln
- Warakomska A. (2020), *Turcy w Niemczech. Historia, literatura, kultura*, Warszawa



NASZE WYDAWNICTWA

INSTYTUT ZACHODNI

ul. Mostowa 27, 61-854 Poznań

tel. +61 852 28 54

fax +61 852 49 05

e-mail: wydawnictwo@iz.poznan.pl

Tomasz Morozowski

Współkształtowanie globalizacji. Polityka Republiki Federalnej Niemiec wobec mocarstw wschodzących po 2004 roku

Studium Niemcoznawcze nr 101,

ISBN 978-83-66412-50-7,

Poznań 2022, 462 ss.

Książka powstała na podstawie pracy doktorskiej, nagrodzonej w konkursie Polskiego Towarzystwa Studiów Międzynarodowych jako „najlepsza praca doktorska z zakresu nauki o stosunkach międzynarodowych obroniona w 2021 r”.

Postępująca od początku XXI wieku dynamiczna transformacja globalnego porządku przejawiała się w spadku znaczenia dotychczasowych ośrodków siły, przede wszystkim USA i Europy, i jednoczesnym wzroście znaczenia nowych aktorów, czyli szerokiej grupy państw określanych jako mocarstwa wschodzące. Zjawiska te stały się impulsem dla debat na temat możliwych reakcji ze strony państw rozwiniętych szeroko rozumianego Zachodu. Jednocześnie proces globalizacji zmienił postrzeganie polityki zagranicznej państw jako przedmiotu badań, stwarzając wyzwania wobec dotychczasowych podejść teoretycznych, wykazujących deficyty w wyjaśnianiu realiów zmieniającego się świata.

Obydwa aspekty poruszone zostały w książce na przykładzie Republiki Federalnej Niemiec – państwa czerpiącego wymierne korzyści z globalizacji, liberalnego ładu międzynarodowego i globalnego handlu, stale poszerzającego swoją sieć powiązań na świecie. Ponieważ dobrobyt i rozwój państwa niemieckiego jest w dużej mierze zależny od procesów globalnych, szczególnie od istnienia otwartych i bezpiecznych szlaków handlowych, to wszelkie zmiany zachodzące w dotychczasowym, korzystnym z punktu widzenia Niemiec środowisku międzynarodowym, niosą konsekwencje dla sytuacji geopolitycznej i gospodarczej tego państwa. W percepcji Berlina współczesny świat wszedł w fazę przełomu lub wręcz „drżenia w posadach”, co wymaga zmiany tradycyjnych sposobów myślenia o międzynarodowej roli RFN wraz z jej podstawowymi aspektami: „kontynuacji”, „mocarstwa cywilnego” czy „zmiany przez handel”.

Niemcy odpowiedziały na globalne przemiany, angażując się na rzecz intensyfikacji stosunków z nowymi partnerami – mocarstwami wschodzącymi, określanymi w terminologii niemieckiej jako *mocarstwa modelujące*. W pracy podjęto w związku z tym rozważania na temat współczesnej polityki RFN w wymiarze globalnym: powstawania jej fundamentów koncepcyjnych od lat 90. XX wieku, wewnętrznego procesu wypracowywania interesów, uwarunkowań polityczno-gospodarczych oraz sposobów realizacji założeń koncepcyjnych w praktyce. Dokonano także analizy porównawczej przykładów współpracy Niemiec z wybranymi mocarstwami wschodzącymi: Arabią Saudyjską, Brazylią, Chinami, Indiami, Indonezją, Meksykiem, Nigerią, Republiką Południowej Afryki, Wietnamem i Zjednoczonymi Emiratami Arabskimi.