



from: Daniel Amin Zaman (ed.), 2018. Zamanismus – Zamanism – Zamanisme. Weitra, Austria: Bibliothek der Provinz, 9-22.

Die west-östliche Couch

The West-Eastern Couch

Thomas Raab

Über Daniel Amin Zamans so anti-essentialistische wie psychoaktive Kunst

On Daniel Amin Zaman's anti-essentialistic and psychoactive art

„Das Höchste, das sich solcherart erkennen lässt, ist die Selbst-Erkenntnis im Sinne der Erkenntnis, dass das suchende Selbst die Verschleierung dessen ist, was es zu finden hoffte.“

– Daniel Amin Zaman

“The highest truth that can be recognised in this way is self-knowledge, in the sense of the knowledge that the seeking self itself is the disguised form of that which one hoped to find.”

– Daniel Amin Zaman

Where is the art?

Im Jahr 2000 lernte ich bei einem Seminar im nordindischen Shimla einen etwa 35-jährigen Philosophen aus Delhi kennen, dessen Projekt darin bestand, die in Selbstversenkung gewonnenen psychologischen Einsichten der „indischen Philosophie“ für die westliche Kognitionsforschung fruchtbar zu machen. Im Jahrzehnt davor war Francisco Varela mit ersten vagen, in der Meditation gewonnenen Beobachtungen zum Einfluss des Körpers auf das Denken *en vogue* geworden, weswegen auch ich als „Post-Doc“ die Strapazen der langen, nur halb bezahlten Reise zu diesem Seminar auf mich nahm. Immerhin schien mir damals eine Engführung von Selbstbeobachtung und Denkpsychologie, wie beispielsweise von Kalupahana (1987) vorgezeichnet, nicht nur zum Greifen nahe, sondern kurz vor dem Durchbruch zu einem neuen Paradigma in der gesamten Psychologie. Jung und ehrgeizig wollte ich, natürlich, Teil dieses Paradigmenwechsels sein. Ich irrte mich in jeder Hinsicht.

Im selben Jahr kam mein indischer Kollege – von der Ausbildung her wie ich technikaffin, gleichwohl philosophisch interessiert und daher gewillt, das menschliche Tun und Lassen wie im Buddhismus mechanistisch-dynamisch zu verstehen – nach Europa. Als wir eines Abends in einer der diensthabenden Wiener Künstlerkneipen Bier tranken, gesellten sich Freunde zu uns, die just von der Eröffnung einer Ausstellung „junger Kunst“ kamen. Mein Freund blätterte den obligaten Katalog durch – erstarrte und wurde bleich im Gesicht.

Where is the art?

In the summer of 2000 I took part in a month-long seminar on Indian philosophy in the North Indian town of Shimla. One of the tutors there was an approximately 35-year-old philosopher whose project consisted in trying to apply psychological insights gained during meditation to Western cognitive science. “First person method” was the new buzzword (Varela and Shear). In the preceding decade Francisco Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch—whose “Buddhist Psychology” I heard in 1997 at UC Berkeley—had gained notoriety with initial speculations linking rather vaguely formulated meditational facts to an embodied model of thought. This was why I, as a postdoc researcher, had taken on the strains of a long-distance but only half-paid journey to this seminar. It seemed to me that the alliance between introspection and psychology as sketched out by, for instance, Kalupahana (1987) was not only right around the corner, but the entire field of psychology was nearing a methodological paradigm shift. Young and ambitious as I then was, I wanted to be part of it. I was wrong in all respects.

That same year my Indian colleague came to Europe. Like me he was philosophically interested and at the same time technically inclined, so that he wanted to understand behavior mechanistically and dynamically, as is professed in Buddhism. One day we were drinking beer together in one of Vienna's artists' dives when friends, who had just come from the opening of an exhibition of “emerging artists,” came to our table.

Ich sah, dass er ein Foto von vier Jungs einer Wiener Künstlergruppe aufgeschlagen hatte, die sich vor dem Hintergrund einer Wüstenlandschaft mit erigierten Penissen von Bäumen baumeln ließen. Der Clou waren allerdings nicht die Fotos, sondern die Tatsache, dass die vier es als „schräge“, weil nicht dem Klischee entsprechende „Boyband“ geschafft hatten, diese Fotos überhaupt in ein bekanntes Schwulenpornomagazin namens *Honcho* zu schleusen. „I see it“, murmelte mein Freund verzweifelt – „*but where ist the art?*“ Zum ersten Mal sah ich, wie ein echter Kulturschock wirkt.

Daniel Amin Zaman macht sich in seiner Kunst, dem Zamanismus, unter anderem auf die imaginäre Suche nach den Wurzeln seines verstorbenen Vaters, der einst aus Indien nach Salzburg zog und ähnliche Schocks erlebt haben muss. Sind die Wurzeln des Vaters auch seine Wurzeln?

Ritual und Magie: Parallelen westlicher und fernöstlicher Kunst

Civilized art is not more beautiful than savage art.
– A.K. Coomaraswamy, „*That Beauty is a State*“, 1915

Tatsache ist hingegen, dass der kultische Aspekt, in dessen Rahmen Kunst rituell in wohl definierten Schritten und Räumen hergestellt und öffentlich konsumiert wird, in der westlichen Kunst nicht weniger ausgeprägt ist als in der fernöstlichen. Kurz, die ach so moderne Kunst hat sich, was ihre anthropologisch Verankerung in der Sitte betrifft, so gut gar wie nicht von der so geschmähten Volkskunst entfernt.

Denn auch die formal orientierte, „avantgardistische“ Kunst des säkularen Westens ist, wie Renato Poggioli bereits 1962 auffiel, keineswegs frei von religiösen Aspekten. Im Gegenteil fungiert sie als institutionelles Sammelbecken, in dem auch der aufklärerisch orientierte Mensch, dem der Agnostizismus jede gottgläubige Religion verbietet, seine Sinnsuche unverlacht, weil spielerisch fortsetzen kann. Sucht er das, was man unsere universelle „spirituelle Dimension“ genannt hat?

Only a little later my friend leafed through the obligatory catalog. Suddenly he froze and his face turned pale. I realized that he was looking at the photograph of a boyband of four young artists letting themselves dangle from trees in a desert landscape—with erect penises. Yet the point was not the photo in all its weirdness but that these artists had managed to have it printed in the well-known gay magazine *Honcho*. “I see it,” my Indian friend mumbled desperately, “*but where is the art?*” For the first time in my life I witnessed a genuine culture shock.

With his art—Zamanism—Daniel Amin Zaman, among other things, sets out on an imaginary search for the roots of his late father, who once emigrated from India to Salzburg—where his experiences must have been similar to those of my friend. Are the roots of Zaman’s father his own roots?

Ritual and magic: Parallels between Western and Far Eastern art

Civilized art is not more beautiful than savage art.
– A.K. Coomaraswamy, “*That Beauty is a State*,” 1915

It is a fact that the ritual aspect of Western art, defining the very steps and spaces with and within which art is produced as well as publically consumed, is by no means less pronounced than in Far Eastern art. In short, our oh-so modern art hasn’t removed itself far from the defamed popular arts, at least where its anthropological grounding in customs is concerned.

Even the formally oriented “avant-garde” of the secular West has hardly emancipated itself from its religious forebears, as Renato Poggioli pointedly remarked as early as 1962. On the contrary, it operates as an institutional playspace, where even the strictly secular oriented person, whose agnosticism forbids any theistic religion, is able to search for individual meaning in life without being laughed at. Is s/he then in search for what has been termed our “universal spiritual dimension?”

Nein, ich glaube nicht, dass es ein unabänderliches, durch Wissenschaft – d.h. mechanistisches Wissen – nicht stillbares Bedürfnis nach „Sinn“ oder „Spiritualität“ gibt. Aber es gibt Sinn als numinose Ahnung, die als Brücke über unsere Schluchten des Nichtverstehens führt. Die Wissenschaft wird namentlich in ihrer technischen Auswirkung *unter*, was die Reichweite ihres Verstehens dagegen betrifft, heftig *überschätzt*. Und jeder Westmensch merkt dies in jeder Krisensituation, in die er oder sie, wie es das Leben so will, zwangsweise gerät. Dann entsteht Sinn von selber – als Trick, sich die formalen Beschränkungen des Gehirns zu umgehen, wie Oswald Wiener so schön feststellte (1996: S. 134). Und da die Wissenschaft nie enden wird – ab welchem Detail denn? –, wir füglich nie „alles“ formal beschreiben und daher vorhersagen werden können, weil wir nie wissen werden, was „alles“ ist, müssen wir allein wegen der Beschränktheit unseres Gehirns immer „spirituelle Wesen“ bleiben. Nur sollte man statt letzterem besser „Idioten“ sagen, um ja keine *Hoffnung* auf Metaphysisches aller Art aufkommen zu lassen, das ja letztlich immer Motiv für Mord und Totschlag sein wird.

Der abgesehen vom hehren Hall ihrer Hallen am deutlichsten religiöse Aspekt der zeitgenössischen Kunst ist meiner Erfahrung nach, wie fest die erst im 18. Jahrhundert aufgekommene Genie-Auffassung (Zilsel), die heute immer unter dem Namen „Star“ läuft, mit dem so archaischen Priestermotiv verleimt ist. Durch magisch „sympathetische“ Berührung wertet der Künstler nicht nur Alltagsmaterial zu Kunst auf, die Kunstwerke bekommen dadurch auch eine geheimnisvolle Aura, vor der man Respekt hat. Die Magie im Sinne der Theorie von Marcel Mauss ist der westlichen Gegenwartskunst also keinesfalls fremd. Im Gegenteil, sie ist deren Grundlage, wenn auch oft vom Standpunkt des Produzenten bewusst, d.h. als berechenbare „Secondhand-Magie“ bewusst eingesetzt. Man denke, ach, an Duchamp, der sich bereits auf den „Glauben“ seines Publikums verlassen, es „melken“ konnte. Die „Authentizität“ der Performance, das Berühren des Werks durch des Meisters oder der Meisterin Hand, die das Werk zum Werk macht, die hehren Hallen des Museums und die Weihen des Verkaufsraums – sie alle lassen uns unsere Stimmen senken und ehrfurchtsvoll das dort Präsentierte *ernst nehmen*.

No, I don’t think that there is an immutable need for “meaning” or “spirituality” which cannot be satisfied with mechanistic knowledge, i.e., scientifically, so to speak. Nonetheless there exists meaning in the form of intuitions bridging the gaps between the things we understand clearly. I believe that at the moment science is underestimated, as far as its consequences in engineering are concerned, but overestimated in the scope of its understanding. Any person in the West will experience this gap during personal crises, when s/he inevitably finds themselves yearning for a way out through rational analysis, and fails to find one. Then meaning will emerge by necessity in order to circumvent the rational limits to our brain’s capacity, as Oswald Wiener so nicely remarked in 1988 (p. 597). Because science will never end (how small do the details go?) and, accordingly, will never be able to rationally grasp and predict “everything,” as we do not even have any idea what “everything” is, the limits of our capacity ensure that we shall remain “spiritual beings” forever. Although maybe we should replace the latter term by “idiot” so that *no hope* for metaphysics of any kind ever stirs. After all, this hope has always been the motivation behind all brutality and mass slaughter.

In my experience the most markedly religious aspect of contemporary art—apart from the sublime reverberation of its halls—is the firm adherence of the rather young concept of the genius from the 18th century (Zilsel), today typically running under the heading of “star,” to the archaic priestly role of the artist. Through a magically “sympathetic” touch the artist is not merely able to elevate everyday objects to the status of art, the artworks themselves take on an enigmatic aura radiating awe. So magic in Marcel Mauss’ sense is by no way alien to Western contemporary art. On the contrary, it belongs to its very fundament, even if today’s artists often consciously apply it as a kind of predictable “secondhand magic.” Think of, oh well, Duchamp who had already been able to rely on the “art belief” of his viewers (and collectors) in order to milk them. The “authenticity” of the master’s touch transforming mundane objects into artworks, the awe-inspiring halls of the museum, the objects’ consecration in the salesroom, all of this makes us lower our voices, gape, and, above all, take the art presented seriously.

Und genau gegen dieses Allzuernstnehmen der Kunst und der Sinnsuche wendet sich, unter anderem, der Zamanismus. Daniel Amin Zaman nützt den rituellen Freiraum, den die Institution der bürgerlichen Kunst historisch bis hinein ins Staatsgrundgesetz verlängert hat, justament dazu, sich wenigstens subjektiv nicht nur von den kunsthistorischen formalen Beschränkungen, sondern auch von den Sorgen über die Verkäuflichkeit seiner Produkte freizumachen. Lieber versenkt er sich in sich selbst (Ortega y Gasset 1939). Die Stimmungslage seiner Produktion ist heiter, weil der Zamanismus *alles* umfasst, was sein Schöpfer als Religionsstifter, Heilslehrer, Künstler, Spaßmacher, Theoretiker, Priester, Kritiker und Zerstörer hervorbringt. Alles, was in dieser Stimmungslage entsteht, ist Kunst, denn egal wie das spezifische Objekt aussehen und wie ironisch es gewickelt sein mag, es ist *per Definition* rituelles Objekt und damit zamanistische Kunst. Zamans Distanz zur eigenen Kunst entstammt also einer allseitigen *Ironie als Einstellung*, die gar nicht witzig erlebt werden muss, sondern eher einem Ästhetizismus des Dandytums nahekommt (Schlegel).

Dies könnte man natürlich als „reine Ironie“ als schalen Witz werten, da Zaman scheinbar bloß mit dem Genie-Mythos als zwar historisch gewachsene und somit vergängliche, aber immer noch für den Künstler nützliche Vorgabe spielt. Dem ist jedoch nicht so. Bei Zaman ist die Ironie nur Mittel zur Lockerung dieser Vorgabe, damit sich das Werk frei entfalten kann. Dieses Werk, der Zamanismus eben, ist eine übergeordnete Story, durch die sich Daniel Amin von der Kunstgeschichte enthemmt. Zugleich nutzt er aber die ökonomischen Möglichkeiten der Kunst, um sich seine Mystik *leisten zu können*. Die Eleganz des Zamanismus besteht darin, die durch ihre Geschichte beengenden Umstände des Kunstmachens umzukehren, indem er ihre Starrheit zum Abstecken eines institutionellen Spielraums nutzt, in dem er sich frei entfalten kann.

Denn dass trotz nie dagewesener ökonomischer Möglichkeiten der Druck durch die Kunstgeschichte auf den heutigen jungen Künstler/in größer ist als je zuvor, liegt nicht nur an der Verfügbarkeit von Information im Internet, sondern auch am grassierenden Akademismus der vor 50 Jahren so frisch entstandenen Konzeptkunst, die nunmehr alle Kunstsparten kannibalisiert hat. Kunst wird weiterhin, obwohl sie

Among other things, Zamanism is a method of ensuring he does not take the art and the search for meaning too seriously. Zaman ironically uses the ritual playspace, which the institution of Bourgeois art has historically even extended to constitutional law, to free himself—at least subjectively—not only from art-historical constraints but also from commercial and stylistic concerns. Instead he meditates on himself (Ortega y Gasset 1939). The mood emanating from his production is cheerful because Zamanism encompasses everything which its creator—who functions as a religious founder, savior, artist, clown, theoretician, priest, critic, and destroyer at the same time—touches on. Everything done in this gay mood is art. No matter what the specific object may look like and how ironically it was conceived of, it is a ritual object and therefore Zamanistic art by definition. Zaman thus dissociates himself from his art by way of a general ironic attitude, which he does not necessarily experience as irony (Schlegel) but which in its generality brings him closer to the aestheticism of the dandy.

Of course one could interpret this “pure irony” as quite a flat joke, because Zaman only appears to play around with the historically developed and hence contingent myth of the genius in order to valorize his production. But this is not the case. Zaman uses his ironic attitude as a means of loosening this myth and thus allow his art to unfold freely. In this way, Zamanism functions as an overriding narrative enabling the artist to disinhibit himself from art history. At the same time, he utilizes the economic possibilities of art in order to be able to afford his mysticism. The elegance of Zamanism lies in the gesture of inverting the historical restrictions on art-making by using them to mark out an institutional playspace in which he can act more freely.

At first glance this might seem inconsistent. Indeed, despite unprecedented economic possibilities, the pressure of art history on today's young artists is greater than ever before. This is not only due to the increased availability of information through the internet, but also due to the rampant academism radiating from conceptual art, which seemed so fresh and a relief only 50 years ago but today seems to cannibalize each and every art form. With conceptual art's claim to cleverness, art is no longer seen as an epistemic attitude towards the artist's entire life, as

die Hohlformen der so existentiell orientierten Avantgarde übernommen hat, nicht mehr als Lebensentwurf, der einem Einsichten gestattet, sondern als Business auf Grundlage historisch eingeschliffener Wahrnehmungsgewohnheiten betrieben. Und nichts anderes heißt Akademismus. Der ideelle Gehalt des Zamanismus, der eben nicht der Konvention und der Geschichte geschuldet ist, besteht indes aus *tatsächlich* wichtigen Fragen, die überhaupt nur in einem, von zu viel Geschichte freigeschaufelten Spielraum entstehen können. Gibt es ein Ich jenseits der an mir selbst wahrnehmbaren Regelmäßigkeiten, sprich jenseits meiner Mechanik? Und wenn ja, kann ich es in seiner Dynamik beschreiben?

Dass Zamans Kunst daher kunsthistorisch und akademisch (ver-) stören kann, liegt somit auf der Hand. „Der Künstler schießt sich nichts!“, wie man in Wien sagt. Aber seine Provokation ist nicht nur „sophisticated“, weil sie avantgardistische Formen und den damit zusammenhängenden magischen Unterbau karikiert, sondern in ihrer Freiheit auch über die gesellschaftlich schematisierten und akademisch stereotypen „Freiheits-Habitate“ hinausgeht und diese als nach Innen gewandte, heilsame Provokation erneut zur Diskussion stellt.

Der Schock als Heil(s)methode

Nie zeigt die Kunst ihre magische Gewalt schöner als in ihrer Selbstverspottung. Denn durch diese Geste, mit der sie sich ausstreicht, bleibt die Kunst, und kraft einer wunderbaren Dialektik wird ihre Verneinung ihre Bewahrung und ihr Triumph.

– José Ortega y Gasset

Wie Ortega y Gasset bereits 1925 mit der „Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ andeutete, will die avantgardistische Kunst – und keine andere zählt heute mehr als Kunst! – nichts mehr Alltägliches, ja nichts mehr Menschliches thematisieren, sondern durch immer neue Formen Klischees als Klischees kenntlich machen. Sie ist elitär, da sie die Bevölkerung in Eingeweihte oder wenigstens Interessierte und Ablehnende zweiteilt. Sie ist eine „Kastenkunst, keine Volkskunst“ (ebd., S. 13), erzählt sie doch keine allgemein verständliche Geschichte, sondern will im Gegenteil die hergebrachte Erzählform zerstören. Es ist die Kunst des Menschen in der Revolte, wie Camus sagen würde.

was formerly conceived of by the existentially oriented avant-garde. Art has become a business model on the economic basis of perceptual habits shaped by history. Academism is just that. By contrast, the conceptual core of Zamanism, which is precisely *not* based on convention and history, does not consist of artistic but vital questions arising only in playspaces deflated of too much history. Is there a self beyond the regularities I perceive in my behavior and feelings, that is, beyond my mechanics? And if yes, can I describe it in its dynamics?

Hence it is also obvious that Zaman's art can have an art historically and academically unsettling effect. As they say in Vienna: “This artist doesn't give a shit!” But his provocation is not only sophisticated because it ironically mimics canonic forms of the avant-garde and the substructure they are built upon. Zaman also takes the freedom to transgress art's socially predefined and academically stereotyped “habitats of freedom,” which he renegotiates as internalized therapeutic provocation.

Shock as a therapy

Art has never better demonstrated its magical gift than in this mockery of itself. Because it makes the gesture of destroying itself, it continues to be art, and, by a marvelous dialectic, its negation is its conservation and its triumph.

– José Ortega y Gasset

No more do artists cope with everyday human concerns, wrote Ortega y Gasset back in 1925, in his essay on the avant-garde entitled “The Dehumanization of Art.” And today any other, more popular art is considered “mere” handicraft and, by implication, not art at all. Instead of being readily understandable, avant-garde art aims at debunking older art forms as stereotypes by creating new stereotypes to be debunked by the next avant-garde generation, and so forth. It is thus an elitist art dividing the population into insiders or, at least, interested parties on the one hand, and deniers on the other. It is an art “of caste, not demotic” (ibid., p.69) because it does not recount easily understandable narratives but, on the con-

Die Ablehnung durch „das Volk“, das begreiflicher-weise an seinen Klischees Orientierung gewinnt, kann dabei bis zum Schock reichen (Zelle). Es gibt sogar das Schockieren um des Schocks willen, als anarchische Geste. So hoben die Wiener Aktionisten oder ihr Denker Oswald Wiener gar nicht auf den Schock als Stimulus für Erkenntnisse ab. Der Schock sollte vielmehr – durchaus romantisch – als *unmittelbares* ästhetisches Gefühl erlebt werden, das *im Prinzip* der Vernunftklärung widersteht. Die distanzierte Verachtung von Sinn, (Selbst-) Zerstörung, die bis zu Suizid und Mord gedacht bzw. gemacht wurde, war das Coolste, was ihrer romantischen Sehnsucht genügen noch konnte. Heute indessen ist das Publikum, allein weil es sich es leisten kann, mehrheitlich selbst cool (Raab). Es braucht *diese* Katharsis nicht mehr und sieht so lässig wie selbstbewusst über sie hinweg. Soll, und wenn ja, wie kann der Künstler noch schockieren?

Daniel Amin Zaman hat sich und uns über seine gleichsam „kulturgenetische Entdeckung des Indischen in sich“ einen psychoaktiven Spielraum geschaffen, in dem statt eines Kunstschocks jener *Erkenntnisschock* erlebt werden kann, der auf Pali *samvega* heißt. Dies ist insofern bemerkenswert, als dieser seiner Entdeckung *keinerlei* explizite Beschäftigung mit fernöstlichen Philosophien voranging, obwohl, so erzählt der Künstler, sein Vater ihn immer für viel „indischer“ gehalten hätte als sich selbst.

Diese Tatsache muss insbesondere auch deshalb betont werden, da sich der Künstler rigoros von all den exotistisch esoterischen Tendenzen und Gesten abgegrenzt wissen will, die gerade „das Indische“ allzu gerne dafür benutzen, um es mit anderen zusammengetragenen Elementen zu willkürlichen Patchwork-Theosophien zu verwursten.

Dem gegenüber markiert Zamans intrinsische Entdeckung jener Denk- und Handlungsmuster hingegen einen ganz intimen und authentischen Erkenntnisschock, der dem Künstler aus sich selbst heraus „passierte“ – auch wenn ihm dieser erst zurückblickend verständlich und per zamanistischer Definition „wahr geworden“ ist. (s. das Manifest auf S. 55)

rary, aims at destroying the traditional narrative *form* altogether. It is the art of the rebel, as Camus might have said.

Its rejection by “the people,” who must cling to stereotypes for their everyday guidelines, can reach the intensity of a shock (Zelle). The playspace of art even allows for the anarchic gesture of shocking just for shock’s sake. In the 1950’s and 1960’s, for instance, the Viennese Actionists and their mentor Oswald Wiener didn’t even think of using shock to stimulate a new understanding in the public. Quite romantically, they would instead try to experience the shock themselves as an unmediated aesthetic emotion resisting rational analyses in principle (Raab). Distancing oneself from, and disdaining, meaning and (self-) destruction—even suicide or murder—simply seemed the coolest thing to fulfil their romantic yearnings. Today, however, the greater part of the public can afford to be cool themselves. The major reason for this is that average affluence enables said playspace in which the aesthetic, i.e. non-identificatory, attitude is possible (Galbraith). Therefore the majority no longer needs the catharsis of the artistic shock, and consequently condones it casually and confidently. Should the artist still try to shock, then, and if so, how?

Through his “cultural-developmental discovery of the Indian within himself,” Daniel Amin Zaman has staked out a psychoactive playspace for himself and for us. In this space we are able to experience artistic shocks as the epistemic shocks of new insights. In Pali this kind of shock is referred to as *samvega* (Coomaraswamy 1943). This Indian connection is noteworthy because Zaman has never explicitly dealt with Far Eastern philosophies in depth, although his father, as he recounts, strangely deemed him “more Indian” than himself. This fact must be underscored insofar as the artist quite harshly distances himself from all exotically esoteric trends and gestures which today use “the authentically Indian” in order to blend this with other syncretistic elements to yield quite arbitrary patchwork theosophies without any epistemic value.

In contrast to these, Zaman’s intrinsic discovery of said patterns of thought and behavior leads to a very intimate and authentic epistemic shock, which he “stumbled upon” all by himself, even if he was only able to understand this in retrospect—thereby making it “true” by Zamanistic definition (cf. the manifesto on p. 58).

Seine Werke sind keine „Endprodukte“ und, über Fluxus hinausweisend, auch keine Anti-Endprodukte. Es sind Relikte magisch-rituell angelegter Handlungen im Atelier oder sonst wo, die ausschließlich auf diese Handlungen verweisen und ihren Werkcharakter nur durch den historischen Rahmen bekommen. Es sind schlicht, um Zaman zu zitieren, „emanierete Glanzlichter des Zamanismus“.

Und ist die zamanistische Produktionseinstellung bei aller Ironie authentisch, so ist es kraft magischer Transsubstantiation auch das Produkt. Der Fleck auf der Leinwand mag sich zwar, wissenschaftlich betrachtet, „zufällig“ in genau *dieser* Gestalt auf genau *diesem* Ort der Leinwand befinden. Zamanistisch betrachtet hingegen *muss er dort sein*, eben weil das Ritual authentisch war. Der Zamanismus *muss* sich sogar immer materialisieren, denn die von der Avantgarderomantik der Sechzigerjahre ersehnte reine Konzeptkunst (Lippard) gibt es, z.B. vom Standpunkt indischer, will sagen vorbuddhistischer Philosophie nicht. „All art presumes a body out of matter“, heißt es dort (Singh, Minute 18:15).

Allerdings ist das Material, das Zaman verwendet nicht „edel“ oder „wertvoll“ – weder im herkömmlichen noch im Sinne der üblichen „Kunstmateriale“. Gerade deshalb aber kennzeichnet sie eine zerbrechliche, anrührende und vermeintlich unbeholfene Ästhetik, sowie eine Materialität, deren bewusste Auswahl (durchaus auch als ein Akt der Verweigerung), Vorbereitung, Kombination und Weitergestaltung –sich bereits als Teil des zamanistischen Rituals offenbart - egal, ob es sich um Fundstücke, gezielte Materialentscheidungen aus dem Baumarktsortiment oder reine Notbehelfe handelt.

Zaman’s works are thus not “end products.” But reaching beyond Fluxus, they are not anti-end products either. They are remnants of Zaman’s actions, conceived of as magical rituals inside or outside his studio. And they pertain to nothing other than those actions, and gain their status as art only through the (art) historical context. To quote Zaman, they are “emanated highlights of Zamanism.”

As the Zamanistic attitude of production is, despite its irony, authentic, so, by way of magic transubstantiation, are its products. Scientifically speaking, the “dirty spot” on a canvas may be in its specific form on its specific spot “at random.” Yet if we think of it Zamanistically, it must be there, and by necessity in this form simply because the ritual from which it stems was authentic. By even more drastic necessity, Zamanism must always materialize itself because from the perspective of Zaman’s as well as of Indian, i.e., pre-Buddhist thought, pure conceptual art, so yearned for by the avant-garde romanticism of the 1960’s (Lippard), simply cannot exist. “All art presumes a body out of matter,” Indian aesthetics prescribes (Singh, Minute 18:15).

Yet the matter Zaman uses is neither “beautiful” nor “precious” in either the conventional or the artistic senses. For this very reason it is apt to transport not only fragile, touching, and seemingly awkward aesthetics but also a physical impression concealing their deliberate choice (sometimes as an act of refusal), preparation, combination and arrangement. This process already unveils a part of the Zamanistic ritual, no matter whether it involves found objects, the purposeful selection of materials from the stocks of a hardware store, or outright makeshifts.

Die „authentische Genie-Aura“, die den einzelnen Werken durch magische Berührung sympathisch hinzugefügt wird, und durch die sie zu „strahlen“ beginnen, wird gleichsam ironisch „maximiert“. Mehr noch: aus dem Blickwinkel der akademischen Reproduktion von Kunst-Zeichen, ist Zaman die Art seiner Kunstmaterie so gänzlich unwichtig, dass selbst die bekannte, an die Künstlerkollegen gerichtete, „elitäre“ Mehrwertironie à la Dieter Roth nicht zieht. Diese Kunst ist anti-essentialistisch durch und durch; ob ihre äußere Form konventionell oder unkonventionell erscheint, ist aufgrund der zamanistischen Rahmenhandlung, auf deren *lockernde Wirkung es einzig ankommt*, unwichtig. Und ebenso die Frage, ob sie aus Sicht stereotyper Betrachtungskonventionen überhaupt Kunst ist.

Diese Art, jede Produktion in die übergeordnete Geschichte des Zamanismus, in eine Heilssuche einzubetten, ist daher – paradoxerweise obwohl sie sich des elitärsten institutionellen Rahmens bedient – sehr *volksnah*. Jede/r kann den Zamanismus verstehen, ja, jeder kann Zaman *sein*! Alle, die teilhaben an einer zamanistischen Ausstellung oder nur ein Werk erwerben, werden Teil einer für sie als Individuum sinnstiftenden, aber dennoch allgemein-anthropologisch immergleichen Geschichte. Damit kommt Zaman nicht nur auf westliche populäre Kunst- und Erzählformen wie der Fabel und das Märchen zurück, sondern auf die ursprünglich gänzlich narrative Kunstauffassung Indiens (Coomaraswamy 1934/1994, Anand 1970). Der Kreis schließt sich. Diese Kunst ist nur insofern „modern“, als sie für ihre Existenz die Toleranz braucht, die institutionell eben nur die moderne Kunst bietet. Ihr Ziel ist zwar, wie deren Ziel, der Schock, aber es ist ein „spiritueller Schock“ im Dienste jedermanns Selbsterkenntnis.

Das Ziel von *samvega*, ist namentlich nicht die Zerstörung des Klischees durch Katharsis. Coomaraswamy skizziert diesen 1943 vielmehr als Augenblick, in dem der Betrachter oder die Betrachterin erkennt, dass das künstlerische Spiel *immer* Ernst ist. Plötzlich scheint hinter dem Glanz der handwerklichen Oberfläche Tod, Krankheit, Elend durch. Auch das Erkennen der Substanzlosigkeit *aller* aufgefassten, auch aller „selbst erdachten“ Vorstellungen, kann als solcher *samvega* erlebt werden. Es ist dies kein Schock über das Erkennen

So the “authentic aura of the genius” added to the works by the magically sympathetic touch of the artist’s making them “glint” is ironically maximized by the gap between material cheapness and artistic glamour. Moreover, from the perspective of the academic reproduction of the “art canon,” Zaman is so negligent of the materials of his art that not even the well-known elitist surplus irony applies that is targeted at fellow artists only, as in Dieter Roth’s oeuvre. This art is anti-essentialistic through and through. So it does not matter whether or not its form is conventional or unconventional. The main point is that the Zamanistic ritual loosens the constraints both on its production and its physical shape. Equally unimportant is the question whether, given our perceptual conventions, this art is even art or not.

Paradoxically, the method of utilizing the most elitist institutional context to embed humble products into the overriding story of Zamanism, that is, of a search for salvation, is very popular. Anybody can intuitively understand Zamanism! Anybody can even be Zaman! Everybody taking an interest in a Zamanistic exhibition or in buying a Zamanistic work becomes part of his individually meaningful but anthropologically generic story. Here, Zaman not only alludes to popular artistic and narrative forms in the West, such as the fable or fairy tale, but also to the entirely narrative notion of popular art in India (Coomaraswamy 1934/1994, Anand 1970). The circle closes. This art is “modern” only insofar as for it to exist it needs the permissive context only warranted by modern art. Although Zamanism aims at shocking just as modern art does, it aims more specifically at a “spiritual shock” for the sake of the viewer’s self-knowledge.

Samvega is a shock but still does not, like Western art, aim at destroying stereotypes through catharsis. Coomaraswamy conceives of it more as the moment when the viewer realizes that any playfulness in art is always serious. Behind the glamour of the technically brilliant surface we suddenly see death, sickness, and agony in the artwork. Also the insight that each thought, including every creative thought, has no substance, i.e., is a phantasy, and may be experienced as *samvega*. There is no shock in judging something good or bad, no moral shock in suddenly perceiving something as stereotypical, but the subjectively objective shock that everything our mind/brain habitually appraises is in actual fact

von Gutem oder Schlechtem, also kein Schock der Bewertung von Vorstellungen, die plötzlich als Klischee erkannt werden, sondern der subjektiv objektive Schock, dass alles, was durch die gewohnheitsmäßige Aktivität des Geistes/Gehirns immer bewertet wird, in Wahrheit neutral, wertfrei, unwichtig, ohne Geschmack, ja „fade“ ist (Jullien). Es gibt schlicht keine objektiven Regeln, keine immerwährenden Naturgesetze, und auch die Suche danach ist nur eine von vielen Aktivitäten, denen sich das Gehirn thermodynamisch fügt. Es gibt kein schlecht und gut, nicht einmal richtig und falsch. Es gibt keine ethisch zweifelsfreien Regeln, auf die Kant so hoffte, daher auch keinen fixierbaren Staat. Sogar Mord kann, mit klarem Blick auf seine Folgen, „richtig“ sein. Der Tod ist. Kurz und schockierend: Spiritualität bedeutet bewusste Anarchie. Zaman spricht nur für sich, weil es *unmoralisch* wäre, für andere zu sprechen. Basta.

So gelingt es ihm meiner Meinung nach, in seinem Werk den westlichen antikonventionellen, aber utopischen und den fernöstlich „bodenlosen“ Schock zu verbinden. Während nämlich in der westlichen Avantgarde Thema und Ziel jeder Kunst utopisch und daher fixiert sind, besteht es in der fernöstlichen Tradition *in der Suche ohne Ziel*. Nicht nur Zamans künstlerischer Ausdruck, auch das Ziel seiner Kunst wird im Zamanismus ironisiert, obwohl seine Suche selbst durchaus ernst, ja existentiell ist. Aber auch die existentielle Selbsterkenntnis ist unsicher, schlimmer noch: *komisch*. Zamans Kunst ist mithin nicht, um mit Arthur Danto zu sprechen, eine „Verklärung des Gewöhnlichen“, sondern sie verschafft uns in ihrer stilistischen Breite eine „Gewöhnung ans Verklärbare“.

Dazu passt auch Zamans Vermeiden jeglicher Symbolik, die in der volksnahen indischen Kunst doch eine so dominante Rolle spielt. Die Symbole stellen dort extrem verdichtete Erzählungen dar, die einen, auch für Ungelehrte lehrhaften Charakter besitzen. So bedeutet, nur um ein Beispiel zu geben, das Rad mit acht Speichen im Buddhismus die acht ethischen Grundsätze, mit denen man den eigenen Geist beruhigen und aus der „Reflexzone“ des automatisch biologischen oder konsensuellen Reagierens auf Situationen bringen könnte. Warum also gibt es bei Zaman *keine* Symbole? Ich denke, weil diese kraft der Fixierung solcher Erzählungen,

neutral, value-free, unimportant, tasteless, even bland (Jullien). Beauty, along with objective rules and eternal scientific laws, simply does not exist. And likewise our search for them is only one of so many activities the thermodynamics of our brain lends itself to. Nor is there any objective definition of good or bad, nor of right or wrong. There are no ethically unequivocal rules, on which Kant had put all his hopes. Hence a stable political system is also a chimera. Contrary to Kant’s rule-based ethics even murder may be the “right” thing to do, if you see all of its consequences with a clear mind. And death simply *is*. In short, the shocking truth is: Spirituality means conscious anarchy. Zaman only speaks for himself because it would be immoral to speak for others. Enough said!

Accordingly, I think Zaman’s art manages to combine the anti-conventional and utopian shock of the West with the Far Eastern “groundless” shock. While the Western avant-garde is always trying to pin down the subject and the aim of its art, thereby making it utopian, art in the Far Eastern tradition is part of the artist’s search without a goal. Zaman ironizes not only the material expression but also the very aim of Western art, although his search is quite serious, even existential. But then existential self-knowledge is as unreliable as any knowledge. Even worse, it is often comical. Accordingly, in its stylistic diversity Zamanism does not pertain to a “transfiguration of the commonplace,” as Arthur Danto once so famously said, but makes common to us what is always already transfigured.

Quite fittingly, Zaman avoids all symbolism, which plays the dominant role in popular Indian art, where the symbols represent extremely condensed stories of a general, didactic and moral character. In Buddhism the wheel with eight spokes, for instance, signifies the basic eight ethical rules by means of which one calms down the mind in order to leave the “reflex zone” of automated biological and consensual reactions. Why are there no symbols in Zamanism? I think the reason is that the fixed moral character of

etwas Objektives suggerieren würden, das sich über die Zeit nicht verändert und daher bei aller Volksnähe gegen jeden dynamischen Erkenntnisgewinn gerichtet wären. Die Symbole wurden demgemäß auch, so liest man beispielsweise bei Anand, dem Volk zuliebe geschaffen und stammen daher auch im Buddhismus aus der Zeit vor Buddha. Daniel Zaman erzählt zwar, in dieser Hinsicht typisch indisch, eine – seine! – Entwicklungsgeschichte, aber sie hat *kein Ende*, da die Ich-Erkenntnis nie enden kann, weil es kein fixes Ich geben kann. Daher kann man seine Geschichte nicht symbolisieren und zu einer Doxa überhöhen. Aus diesem Merkmal bezieht der Zamanismus seinen ikonoklastischen Akzent.

Aber wohin zielt dieser?

Der Weg als Ziel

Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)

– Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921

Wie Malinowski schreibt (S. 63) besteht die Ursache jeder magischen Handlung immer in einer praktischen Unzufriedenheit, einem Defizit: Der Fischer fischt keine Fische, der Seefahrer hat keinen Wind, des Jägers Beute ist zu klein usw. Bei Zaman, dessen Magie seine Kunst ist, ist das Defizit das eigene Ich, das – putativ – zwischen der Welt des in Salzburg Heranwachsenden und der Phantasie der Vaterherkunft aufgespannt werden will. Zamanismus heißt für ihn – und alle, die sich ihm anschließen – „zu sich zu kommen“, d.h. den Versuch einer ergebnisoffenen Selbsterkenntnis über immer neue Übergangsphasen, die mit einzelnen Werkgruppen markiert werden. Zaman geht rituell in sein „erwachsenes Oeuvre“ über (*Gennep*), das zusehends zu seinem Ich *wird*. Über private Risiken dieser existentiellen Verschmelzung von Kunst und Ich schweige ich besser.

popular stories makes them suggest something objective and timeless which most people are so keen on. Although this fixedness counteracts any dynamic and creative generation of knowledge. According to Anand, in Buddhism these symbols were only invented by monastic communities in order to please laypeople. That is why they often stem from pre-Buddhist times. With his art, Zaman tells the story of his personal “spiritual” development, which seems typically Indian in this respect. Yet the story has no ending: Self-knowledge can never be complete because there is no static self. For this reason it is also impossible to represent one's story and blow it up to the size of a *doxa*. So Zamanism has no symbols hinting at eternal truths.

But then, what does Zamanism hint at?

The path is the goal

My propositions serve as elucidations in the following way: anyone who understands me eventually recognizes them as nonsensical, when he has used them—as steps—to climb up beyond them. (He must, so to speak, throw away the ladder after he has climbed up it.)

– Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921

The cause of every magical ritual, writes Malinowski (p.59), is always some “gap,” some practical discontent: The fisherman doesn't catch any fish, the sailor cannot sail because there is no wind, the hunter only catches prey that is too small, etc. Zaman's magic serves the production of his art on the subject of his own ontogenesis. Hence the gap is his own self, putatively to be found somewhere between the world of his life as a youth in Salzburg, Austria, and the phantasy of his father's origins in India. For all those willing to “follow” him, as well as for the artist himself, Zamanism means “to realize oneself,” that is, the open-ended search for the self by going through transitory life phases, which are marked by respective groups of works. Step-by-step Zaman is ritually managing the “passage” (*Gennep*) to his “mature oeuvre,” which becomes his self more and more. Better to say nothing about the personal risks that accompany this fusion of art and ego.

Der Zamanismus will zwar nicht belehren, doch wenn Erkenntnisse für das Publikum abfallen, so ist dies kein Schaden. Er ist damit das unbürokratische, das freie Gegenteil der behördlich geförderten „künstlerischen Forschung“, die im Auftrag des „Staats im Zeitalter der Kreativ-Dienstleistung“ *nur* belehren soll. Kurz, die „künstlerische Forschung“ weiß immer schon im Voraus, was richtig ist, während der Zamanismus in seinen Werken Belege dafür sucht, dass nichts immer richtig sein wird, was ein Mensch zu erkennen meint. Und das gilt insbesondere für das eigene Ich. So betrachtet ist Zamans west-östliche Couch nicht die von Freud. Statt Heilung erwarten uns auf ihr die Schmerzen des Erkennens, dass jeder Begriff, auch der unserer selbst, eine Fiktion ist. Im Grunde sollte selbst jedes Fragen, jedes Definieren eines Problems vermieden werden, da bereits die Frage denken und also „künstlich“ und also leidvolles Im-Kreis-gehen, *samsara*, ist (Suzuki, S. 65f.).

Demgemäß das Manifest des Zamanismus (s. S. 55), dessen großartige, weil großartig „ökumenische“ Mystizismusprosa auf das Motto „das Menschsein ist Finden ohne Suchen“ destilliert werden kann. Die Grundlage der Ich-Suche ist hier, der klassischen indischen Mystik folgend, die Vorstellung, dass alle Dinge, die wir sehen und erleben, nicht echt sind, sondern etwas verschleiern, nämlich ihre „wahre Natur“. So heißt es in Zamans Heilslehre so klassisch wie paranoid: „alles, was wir betrachten, ist nicht das, was es ist“. Es ist dies der Nukleus jeder Heilslehre, die Feststellung einer Verblendung, Entfremdung vom „wahren Sein“, die viel später mit Rousseau und dann als Basis der kommunistischen Lehre zur vollen säkularen Blüte gelangte. Und mit den Upanischaden, den Veden, mit dem Koran, dem neuen Testament und – natürlich! – mit Meister Eckhard reduziert sich auch hier die Lebens-Sinnsuche auf die augenzwinkernde Pointe: „Das Finden im Finden aber ist der Zamanismus.“

Although Zamanism doesn't intend to instruct, it certainly isn't directed against knowledge that its viewers may gain by themselves. It is thus the un-bureaucratic and free opposite of today's publically sponsored “artistic research,” which on behalf of the “state in the age of creative services” is only designed to instruct. In short, “artistic research” always knows beforehand what is right or wrong, whereas, to the contrary, Zamanism searches for evidence that no human theory will be correct forever. This pertains especially to theories relating to one's own self. In this respect Zaman's West-eastern couch isn't Freud's couch. On it we cannot expect to be healed but only to experience the pains of coming to understand that any notion, also the notion we have of ourselves, is fictional. Actually, we shouldn't even pose the question of the self or trying to define it as a problem, for the question alone leads to thinking that in its “artificiality” always remains within the painful circle of being, *samsara* (Suzuki).

To that effect the *Zamanist Manifesto* (see p. 58), since written in a grand “ecumenical” mystic language, culminates in the mantra: “To be human is to find without searching.” Following the tradition of Indian mysticism, our search for meaning is here conceived of as being the notion that all things we see and experience are not real but concealed behind the appearance covering up their “true nature.” Thus the *Zamanist Manifesto* proclaims as classically as it is paranoid: “Everything that we behold is not that which it is”. This is its foundational teaching: the declaration of our universal delusion, of our being alienated from our “true being.” This Hinduistic trope came to full secular bloom much later, in Rousseau, and eventually even became the fundament of the communist doctrine and Adorno's famous slogan: “There is no right life in the wrong one.” Following the *Upanishads*, the *Vedas*, the *Quran*, the *New Testament*, and Meister Eckhard, of course, Daniel Amin Zaman reduces his manifesto on the search for meaning in life to the tongue-in-cheek pronouncement: “Finding in finding is, however, Zamanism”

Der gleiche paranoide Verdacht, man könne seinen Sinnen niemals trauen, liegt aber auch dem Werke Ludwig Wittgensteins zugrunde, dessen Lesevergnügen ganz wie beim Manifest des Zamanismus aus der paranoiden Geschlossenheit eines Systems rührt, das aber dennoch punktuell immer wieder suggestiv an *Erlebnisse* des Lesers oder der Leserin appelliert. Immer gibt es „Stufen“ der Erkenntnis, die zu erreichen nur möglich ist, wenn man die Stufen zuvor durchlaufen hat. Letztlich wartet das große Ziel: die Erlösung. Im *Tractatus logico-philosophicus* wird dies durch das oben zitierte Leitermotiv am Ende beispielhaft deutlich. Aber Erlösung wovon?

Zaman nimmt in seiner Kunst wie Wittgenstein die in der Esoterikbranche – wenn auch meist unwissenschaftlich – übliche Koppelung des christlich jenseitigen Erlösungsmotivs mit der Erlösung im Diesseits von Hochromantikern wie Schlegel auf. Was beide mit der vorbuddhistischen Mystik Indiens verbindet, ist ihr Utopismus. Meines Wissens war auch der historische Buddha der erste, der erkannte, dass es gerade das Setzen solch ideeller Zielen ist, das das Denken und somit das Leid, Ziele nicht zu erreichen, in Gang setzt. Fortan gab es immer wieder buddhistische Sekten, in denen man sich über Ziele lustig machte. So ist der Inbegriff dieses Hohns über den Versuch, lebensweltliche Probleme durch angestregtes Denken zu lösen, das zu logisch zusammenhängenden Handlungsanweisungen führt, das Koan im Zen-Buddhismus – eine Art rätselloses Rätsel, dessen „Lösung“ schockartig das „Sinnlose“ des nicht nur der Frage, sondern gesamten Naturzusammenhangs deutlich machen soll.

Das Erlösungsmotiv, dem der Betrachter Zamans Kunst *kritisch* aufsitzen soll, stammt mithin aus dem Christentum, das Motiv des Findens im Diesseits, nämlich in der Kunst, ganz typisch aus der Romantik, die sich eben bis Wittgenstein und weiter in die heutige Kunst und postmoderne Philosophie fortsetzt. Und gerade dieses Motiv gibt es, anders als Rauchenberger meint, in den Sutren *nicht*, wenn man sie man sie mit säkular orientierten Buddhismusgelehrten wie S. Batchelor, N. Thera oder M. Geisser nüchtern als Selbstbeobachtungsprotokolle liest. Der „Buddhismus“ ist unromantisch; er kennt keine Helden und enttäuschten Ziele.

Not surprisingly, then, the same somewhat paranoid suspicion that one should never trust one's senses forms the basis of the philosophy of Ludwig Wittgenstein, which we might enjoy reading for the very same reasons as the *Zamanist Manifesto*. Could this be due to the paranoid consistency of all systems of thought that appeal to the firsthand experience of the reader from time to time? There are always “steps” of understanding, which we can only ascend if we have taken the preceding steps. The great goal always awaits us in the end—salvation. In the early Wittgenstein this becomes especially evident through the trope of the ladder quoted in this section's motto. But salvation from what?

Just like Wittgenstein in philosophy, in his art Zaman adapts the—in the esoteric sector often unconsciously habitual—linkage between the Christian motif of salvation in the otherworld and the salvation in this world of High Romanticists such as Friedrich Schlegel. What both of them connect with pre-Buddhist mysticism in India is their utopian character. To my knowledge the historic Buddha was indeed the first to understand that it is precisely the setting of such high goals that fuels thinking and, therefore, suffering from failing to attain those goals. Thus throughout history certain Buddhist sects have again and again poked fun at goals in general. The epitome of this mockery of trying to solve the problems of life with arduous thought, leading to logical step-by-step solutions, are the so-called *koans* in Zen-Buddhism. These are kind of “puzzleless” puzzles, the “solution” of which shockingly brings to consciousness the “meaninglessness” not only of the question, but of all questions, and of nature as a whole.

Thus the motif of salvation which the viewer of Zaman's art should follow critically stems from Christianity, whereas the motif of finding salvation in this world, namely in art, is typical for Romanticism which extends to, for instance, Wittgenstein and further, to contemporary art and postmodern philosophy. And contrary to the opinion of Rauchenberger, it is precisely this Romantic motif that does not exist in the Buddhist *Sutras* if one reads them with secularly informed scholars, such as Batchelor, Thera or Geisser. For them the *Sutras* are nothing more than quite mundane introspective reports. Their “Buddhism” is not Romantic; it has no heroes; it has no failed goals.

Die gerade zaghaft entstehende buddhistische Praxis, die auf fernöstliche Rituale und Hierarchien verzichtet, ist sich ihrer *unmetaphysischen*, sprich praktischen Natur im Klaren. Es geht ihr ums icht-technische Verhindern unnötigen Leidens, das nicht durch geschlossene Lösungen, sondern nur tastend und durch Aufmerksamkeit auf die Umwelt und die eigenen Reaktionen auf sie ermöglicht werden kann. Entscheidend ist dabei, wie bei Zaman, der *Vollzug der Neugier*, verstanden als Suche, auf der immer neue, feinere Einsichten ins Ich gewonnen werden, ohne auf Ziel der geschlossenen Lösung hereinzufallen. Letztere kann es in der physikalischen Natur, der wir angehören, nur in künstlich isolierten Szenarien geben. Hiermit verfolgt Zaman nicht nur das Ideal einer politischen Kunst, sondern auch einer Psychologie, die nicht in ihren jeweils aktuellen Begriffen erstarrt (Eder und Raab).

Denn auch der kommende Aufstand wird nicht auf Grundlage irgendwelcher „Einrichtungspläne der Gesellschaft“ (Debord) vonstatten gehen können, sondern auf Grundlage des Erkennens und bei Bedarf Manipulierens der *eigenen* Bedürfnisse. Die Revolte darf nicht, wie Camus es einst hatte, von Außen nach Innen, sie muss von Innen nach Außen gehen. Aber kann ich meine Bedürfnisse überhaupt manipulieren? Man sieht: Diese Ich-Technik ist, wie jede/r an sich selbst erfährt, bislang eine Utopie reinsten Wassers. Und Daniel Amin Zaman ist einer ihrer „Propheten“.

This tentatively developing Buddhist Practice thus tries to abandon many traditional rituals and monastic hierarchies. It is aware of Buddha's unmetaphysical, that is, entirely practical attitude. So its focus lies on self-engineering away unnecessary suffering, not by consistent rational solutions but by being mindful of the immediate environment and one's reactions to it. It's an epistemic Buddhism. Just as in Zamanism, the crucial method is living out one's curiosity, which is conceived of as a search for ever more precise insights into one's self without falling into the perpetual trap of easy consistent solutions. If these exist in nature, which we certainly are part of, they only exist in artificially isolated systems. In other words, Zaman not only follows the ideals of an anarchist art but also of a psychology not petrified in its own technical terminology (Eder and Raab).

The coming insurrection will not be based on any “organization of society” (Debord) but on insight and, if necessary, the self-manipulation of one's own needs. The coming revolt will not move, as Camus had it, from the outer to the inner world, but from the inner to the outer world. But is it even possible to manipulate one's needs? Immediately you realize: This new self-engineering is—as anybody can experience by themselves—purely utopian. And Daniel Amin Zaman is one of the “prophets” of this new Utopia.

Verwendete Literatur / References

- Adorno, T.W., 1951/2005. *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*. Trans. Edmund F.N. Jephcott. London, New York: Verso.
- Anand, M.R., 1970. "The Nature of Buddhist Art," in R. Sankrityayan et al., *Buddhism: The Marxist Approach*. New Delhi: People's Publishing Group, 66–86.
- Batchelor, S., 2015. *After Buddhism*. New Haven and London: Yale University Press.
- Camus, A., 1992. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. New York: Vintage.
- Coomaraswamy, A.K., 1915. "That Beauty is a State," in *The Burlington Magazine*, 4, 7–14.
- Coomaraswamy, A.K., 1934. *The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Coomaraswamy, A.K., 1943/2004. "Samvega: 'Aesthetic Shock'," in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 7 (1943); here from *The Essential Coomaraswamy*, Bloomington: Word Wisdom 2004, 193–199.
- Danto, A., 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Debord, G., undated. *The Society of the Spectacle*. Trans. Ken Knabb. London: Rebel Books.
- Eder, T. and T. Raab, 2015. *Selbstbeobachtung: Oswald Wiens Denkpsychologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Galbraith J.K., 1958. *The Affluent Society*. Boston: Houghton Mifflin.
- Geisser, M., 2003. *Die Buddhas der Zukunft*. Munich: Kösel.
- Gennep, A.v., 1961. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jullien, F., 2004. *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*. New York: Zone Books.
- Kalupahana, D.J., 1987. *The Principles of Buddhist Psychology*. Albany: State University of New York Press.
- Lippard, L.R., 1973. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger.
- Malinowski, B., 1948. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Boston: Meacon Press.
- Mauss, M., 2001. *A General Theory of Magic*. (French orig. 1950). London/New York: Routledge.
- Ortega y Gasset, J., 1925/1972. "The Dehumanization of Art," Trans. Alexis Brown, in *Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art*. London: studio vista, 65–83.
- Ortega y Gasset, J., 1939/1964. "Ensimismamiento y Alteración," in *Obras Completas, Tomo V*. Madrid: Revista de Occidente, 293–315.
- Poggioli, R., 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Raab, T., 2008. *Avantgarde-Routine*. Berlin: Parodos.
- Rauchenberger, J., 2015. "Der Nullpunkt aus der Gleichung Suchen minus Finden," *Kunst und Kirche*, 2/2015, 28-31, reprinted in this catalog, 93–96.
- Rousseau, J.J., 1755/1992. *Discourse on the Origin of Inequality*. Indiana: Hackett.
- Sankrityayan, R., 1979. "Buddhist Dialectics," in R. Sankrityayan et al., *Buddhism: The Marxist Approach*. New Delhi: People's Publishing Group, 1–8.
- Singh, N., 2015. "Understanding Origin of Art," lecture at the IIT Center for Exact Humanities, Hyderabad, www.youtube.com/watch?v=l_jgf2gUtOM (visit 6 July 2018)
- Suzuki, D.T., 1964. *An Introduction to Zen-Buddhism*. New York: Grove Press.
- Thera, N., 2009. *Notes on Dhamma*. Nieuwekerk: Path Press.
- Varela, F.J., and J. Shear, 1999. *The View from Within: First-person Approaches to the Study of Consciousness*. Thorverton: Imprint Academic.
- Varela, F.J., E. Thompson, and E. Rosch, 1991. *The Embodied Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Wiener, O., 1988. "Form and Content in Thinking Turing Machines," in Herken, R. (ed.), *The Universal Turing Machine: A Half-Century Survey*. Oxford: Oxford University Press, 631–657.
- Wittgenstein, L., 1921/2001. *Tractatus logico-philosophicus*. London/New York: Routledge.
- Zelle, C., 2010. "Schrecken/Schock," in K. Barck et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe, Band 5*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 436–446.
- Zilsel, E., 1990. *Die Geniereligion: Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

