

SOUND RULES

Colin Lang and Cevdet Erek in Conversation



Cevdet Erek, „Room of Rhythms“, Documenta 13, Kassel, 2012, Ausstellungsansicht / installation view

In his work for Documenta 13 (2012), “Room of Rhythms,” Cevdet Erek pioneered a language for connecting architectural spaces to the spaces in music between the beats of an electronic kick drum. The artist calls the work “an architectural intervention with sound,” and here, silence functions as a necessary interval, connecting but also distancing.

In this conversation with Colin Lang, editor-in-chief of *Texte zur Kunst*, Erek discusses the evolution of his artistic practice: its influences, infancy, and instantiations today. He is also an accomplished musician and trained architect, and for both *métiers*, timing is key.

COLIN LANG: The first time I saw your work was the “Room of Rhythms” at Documenta 13 in 2012. Before we discuss that work in particular, tell me about what led you to make that work. What were you doing when you conceived of this larger piece for Documenta?

CEVDET EREK: I was invited to participate in Documenta after Carolyn (Christov-Bakargiev) saw my “Rulers and Rhythm Studies” at the Istanbul Biennial in 2011, which was a collection of rulers, based on time – like “0 to Now,” or on dates, like the foundation of the Republic of Turkey followed by the history of the military coups that ensued after 1923. The main idea was to try to find a language that connected measurements

SOUND RULES

Ein Gespräch zwischen Cevdet Ereğ und Colin Lang

In „Raum der Rhythmen“, seinem Beitrag zur Documenta 13 (2012), erfand Cevdet Ereğ eine Sprache, um architektonische Räume mit den musikalischen Räumen zwischen den Beats einer elektronischen Basstrommel zu verknüpfen. Der Künstler nennt die Arbeit einen „architektonischen Eingriff mit Klang“, bei dem Stille als unverzichtbares Intervall verbindend und zugleich distanzierend wirkt.

Im Gespräch mit Colin Lang, dem Chefredakteur von „Texte zur Kunst“, diskutiert Ereğ die Entwicklung seiner künstlerischen Praxis: Einflüsse, Anfänge und heutige Ausformungen. Ereğ ist zudem Musiker und ausgebildeter Architekt – zwei Disziplinen, in denen es auf genaues Timing ankommt.

COLIN LANG: Meine erste Begegnung mit deinem Werk war „Raum der Rhythmen“ auf der Documenta 13 im Jahr 2012. Bevor wir darüber genauer sprechen, erzähl bitte, wie es zu dieser Arbeit kam. Was hast du gemacht, als du diese größere Arbeit für die Documenta entworfen hast?

CEVDET EREĞ: Ich erhielt die Einladung zur Teilnahme an der Documenta, nachdem Carolyn (Christov-Bakargiev) meine Arbeit „Rulers and Rhythm Studies“ auf der Istanbul Biennale 2011 gesehen hatte. Sie bestand aus einer Sammlung von Linealen: Lineale mit Zeitangaben (also etwa „0 bis jetzt“) oder konkreten Daten, wie die Gründung der Türkischen Republik und die Jahreszahlen der Geschichte der Militärputsche, die auf 1923 folgten. Die Idee war im Wesentlichen zu versuchen, eine Sprache zu finden, in der sich Zeitmessung und musikalischer Rhythmus mit anderen Rhythmen, z. B. aus der Biologie oder aus der Geschichte eines Landes, verbinden.

LANG: War es immer wichtig, dass eine Verbindung zu politischen oder sozialen Markierungspunkten bestand?

EREĞ: Nicht in jedem Fall. „0 bis jetzt“ könnte alles sein. Null könnte der Beginn unseres Treffens in diesem Café sein. Allerdings war Geschichte im Allgemeinen in den sehr frühen Versionen schon wichtig.

LANG: Wonach hast du die Intervalle festgelegt?

EREĞ: Kommt darauf an. Das konnten Daten sein oder Zeiten. Zum Beispiel war es für die Generation meiner Eltern so, dass es scheinbar alle zehn Jahre einen Putsch geben konnte. Eine „Ausgleichskorrektur in der Demokratie“, wie die älteren Menschen sagen würden. Das ergab dann auch so etwas wie einen dominanten Rhythmus in ihrem Leben. Solche Rhythmen mit musikalischen Rhythmen zu verbinden, machte es einfacher für mich, das zu sagen, worum es mir ging.

LANG: Du machst also Lineale, diese Abstände, und es sieht danach aus, dass sie für dich von Bedeutung sind. Warum Abstände?

EREĞ: Nun, Lineale sind ja dazu gedacht, Abstände zu messen oder Distanzen zu interpretieren. Wenn jemand auf ein Lineal schaut und dort Jahre markiert sieht, dann ist das keine Standardmaßinheit. Lineale sind für mich ein Hilfsmittel, mit dem ich Zeit nicht messe, sondern deute. In unserer Architekturausbildung wurden Lineale zur Interpretation verwendet, vorwiegend zur Skalierung.

LANG: Du aber machst das mit der Zeit.

EREĞ: Ja. Das hat für mich überhaupt nichts Absurdes. Ältere Generationen verwenden Lineale immer noch häufig. Ich begann sie zu

of time, musical rhythm, with other kinds of rhythms, such as those of biology, or the history of a country.

LANG: Was it always important that it have some connection to political or social markers?

EREK: Not always. For example, “0 to Now” could be anything. “0” could be the start of our meeting in this café. History in general was important in the very early ones, though.

LANG: How did you decide on the intervals?

EREK: It depended. It could be dates, or times. For example, in my parents’ generation, a coup was something that seemed to happen every ten years or so. Like a “balance adjustment in democracy,” as the elderly would say. So it was a kind of rhythm dominant in their life as well. Putting these kinds of rhythms together with musical rhythms would make it easier for me to say what I wanted to.

LANG: So, you’re making these rulers, these intervals, and it seems as though distance here is important for you. Why distance?

EREK: What I meant is that the original idea of a ruler is that they were designed to measure distance, or interpret it, and for anyone looking at the ruler, to see that there are years marked, would not be a standard of measurement. For me, the ruler is a means not to measure time, but to interpret it. In our training as architects, rulers were used to interpret, for scaling mostly.

LANG: But you’re doing that with time.

EREK: Yes. It was not absurd for me at all. Older generations still use the ruler more frequently. I started using rulers while interviewing people on their personal timelines. For example, a friend of mine was charting his musical taste for me, in which I used a regular ruler to scale years to centimeters. It was amazing to look at where he was based on the records he collected: first, his mother’s records, then punk/hardcore, and ending up with experimental jazz, or something like that, in his mid-30s.

Then, while at a residency in Cairo, I thought, Hey, maybe I should do my own rulers, with years on them?

LANG: What do you think is accomplished by taking a rather abstract measurement of time and specifying it in the context of a ruler, where spacing and distance has a specific meaning, interpretation?

EREK: I like the attempt at simple representation of an objective chronology – a sequence of years – but I’m more into the idea of what all of the rulers taken together could signify. What happens when you have a ruler that measures a political timeline of a republic, together with a ruler that measures nothing specific – like the ruler that starts at “Now” and has no endpoint – and another one with some typical dance music measures. There are also rulers that have a sequence of days and nights, so a more “natural” kind of rhythm, first measured (by clock) then abstracted in graphics. So with all of them, it helped me to talk more easily about the musical rhythm and the connection of that with other forms of time, sequence, duration, distance.

verwenden, als ich Menschen zu ihren persönlichen Zeitrahmen befragte. Zum Beispiel hat ein Freund von mir einen Chart seines musikalischen Geschmacks erstellt, da benutzte ich ein normales Lineal, um Jahre in Zentimeterabständen kenntlich zu machen. Es war hoch spannend, Zusammenhänge zwischen seinen Lebenspunkten und den Platten herzustellen, die er sammelte: zuerst die von seiner Mutter, dann Punk/Hardcore und schließlich experimentellen Jazz und anderes in dieser Art, als er auf die 40 zuging. Irgendwann, während eines Künstleraufenthalts in Kairo, dachte ich mir: „Hey, vielleicht sollte ich meine eigenen Lineale machen, mit Jahren darauf!“

LANG: Was erreicht man damit, wenn man ein eher abstraktes Maß für Zeit nimmt und es im Kontext eines Lineals spezifiziert? Räumlicher Abstand hat hier doch eine spezifische Bedeutung und Interpretation.

EREK: Das ist wie der Versuch einer einfachen Repräsentation einer objektiven Chronologie: einer Sequenz von Jahren. Mich interessiert aber mehr die Frage, was alle Lineale zusammengenommen bedeuten würden. Was passiert, wenn man ein Lineal mit dem politischen Zeitrahmen einer Republik hat, zusammen mit einem Lineal, das nichts spezifisch misst – etwa eins, das bei null beginnt und keinen Endpunkt hat –, und dann ein weiteres mit typischen Tanzmusikmaßeinheiten? Es gibt auch Lineale mit einer Abfolge von Tagen und Nächten, also einem „natürlicheren“ Rhythmus, zunächst (mit einer Uhr) gemessen und dann grafisch abstrakt gemacht. Alle diese Lineale halfen mir dabei, leichter über den musikalischen Rhythmus und über dessen Verbindung

mit anderen Formen von Zeit, Sequenz, Dauer und Abstand zu sprechen.

LANG: Du bist Musiker, hast aber auch Architektur studiert. Du hast also bereits dieses Gefühl für Maßnahmen und Rhythmus zwischen zwei Disziplinen. Maßstab und Messen sind Aspekte sowohl von Musik als auch von Architektur.

EREK: Meine Architekturausbildung in Istanbul stand im Zeichen der Moderne, beruhte aber manchmal auf einer durchaus romantischen Idee von Raum. Immer aber hatte sie ein starkes Gewicht auf Maße. Andererseits bin ich auch froh, dass ich das so gelernt habe, ohne Computer. Die kamen erst in den letzten Jahren der Ausbildung dazu, bei unseren Abschlussprojekten durften wir sie dann aber nicht verwenden. In musikalischer Hinsicht machte die Band Nekropsi, in der ich war, während meines Studiums weiter – wir nahmen auf und spielten live.

LANG: Aber bei deiner Arbeit im Rahmen der Istanbul Biennale gab es keinen Ton?

EREK: Ja, das stimmt, sie wollten nicht, dass ich mit Ton arbeite, weil es eine große Gruppenausstellung war. Dabei hatte ich schon eine Tonkomponente. Bei späteren Gelegenheiten hatte ich Lautsprecher, die die Lineale direkt in Ton übertrugen.

Im Stedelijk in Amsterdam hatte ich bei den „Rulers and Rhythm Studies“ zwei Lineale, die in Klang übertragen wurden. Dasjenige, das man den Leuten am einfachsten erklären konnte, war ein kreisförmiges, an dem die erste Markierung „Montag“ lautete und die letzte „Wochenende“. Das haben viele sofort verstanden. An welchem

LANG: You're a musician, but then also trained as an architect. So you already have this sense of measurement and rhythm between two different disciplines. Scale and measurement are both musical and architectural.

EREK: My modernist training in Istanbul in architecture was sometimes founded on a quite romantic idea of space, but it always had a very strong emphasis on measurement. On the other hand, I feel lucky that I had a training that was not based on computers. Only in the last years at the school could we use them (computers), but they were banned for our final projects. Musically, the band I was in, Nekropsi, kept on while I was studying – recording and performing live.

LANG: But your work in the Istanbul Biennial did not have sound?

EREK: Yes, that's right, because they wouldn't let me use sound, since it was a big group show setting, but I already had a sound component. In later opportunities, I had loudspeakers that were directly translating the rulers into sound. At the Stedelijk in Amsterdam, in "Rulers and Rhythm Studies," I had two rulers that were translated into sound. The easiest one to explain to people was a circular ruler where the first marking said "Monday" and the second "Weekend." Many people would get this right away. It doesn't say on which day the weekend begins. It just says "Weekend," which is more of a feeling of when things begin to relax, or for many, when work is paused.

I invited Carolyn to see my exhibition, "Week," at the Kunsthalle Basel in 2012. This was the first time that I worked in a larger context, and with

the number seven, the number of days in the week. I composed an electronic beat that was constructed on a musical measure of seven beats as a way of translating a very everyday rhythm (the week) to sounds by using the language of electronic dance music, where one second represented one day.

LANG: So, what does the actual sound in "Room of Rhythms" consist of?

EREK: Very simple. It's a multi-channel looped playback.

LANG: Of what, exactly?

EREK: Bass drum and hi-hat samples and a few other sounds. First, I started playing with the beat from the week when installing. And there I introduced arrhythmia for the first time. Because I had just experienced it myself with my heart some time before. It's something that is unexpected. It's nice, because if you work on a groove, then people could just get into it, and then the arrhythmia happens occasionally. They would interrupt the normal flow of the beat.

And the small bits of texts on the wall: one of the texts said: "International Style." For me, I was talking about techno as a kind of musical equivalent of the International Style in architecture.

LANG: The arrhythmia was startling in part because there was a lot of empty space. Nothing was happening. There was a lot of silence.

EREK: Actually, I insisted on calling it "Raum der Rhythmen," and not "Room of Rhythms," because Raum in German is much bigger than a room.

Tag das Wochenende beginnt, wird nicht gesagt. Es heißt einfach nur „Wochenende“, verweist also mehr auf ein Gefühl von Entspannung oder für viele auf eine Pause von der Arbeit.

Ich habe Carolyn eingeladen, sich meine Ausstellung „Week“ 2012 in der Kunsthalle Basel anzusehen. Es war das erste Mal, dass ich in einem größeren Kontext arbeitete wie auch mit der Zahl 7, also mit der Anzahl der Wochentage. Ich komponierte einen elektronischen Beat, der auf einem musikalischen Maß von sieben Beats beruhte, mit dem ich einen alltäglichen Rhythmus (die Woche) in Töne übersetzte, indem ich die Sprache der elektronischen Tanzmusik verwendete, wobei jeder Ton einen Tag repräsentierte.

LANG: Woraus besteht nun also der Ton in „Raum der Rhythmen“?

EREK: Ganz einfach. Es ist ein gelooptes Multi-Channel-Playback.

LANG: Ein Playback wovon?

EREK: Basstrommel und Hi-Hat-Samples und ein paar andere Töne. Ich begann mit dem Beat herumzuspielen, während ich die Ausstellung aufbaute. Da brachte ich zum ersten Mal Arrhythmie ins Spiel; denn ich hatte da gerade vor einer Weile selbst eine Erfahrung mit meinem Herzen gemacht. Etwas Unerwartetes. Und etwas Gutes, denn wenn du mit einem Groove arbeitest, dann gehen die Leute da einfach mit, und dann kommt es beiläufig zu der Arrhythmie. Sie unterbricht den normalen Fluss der Beats.

Und die kleinen Textstücke an der Wand: einer der Texte lautete „International Style“. Ich habe über Techno als ein musikalisches

Äquivalent zum Internationalen Stil in der Architektur gesprochen.

LANG: Die Arrhythmie war teilweise verstörend, denn es gab eine Menge leeren Raum. Nichts geschah. Es gab viel Stille.

EREK: Ich bestand eigentlich darauf, die Sache „Raum der Rhythmen“ zu nennen und nicht „Room of Rhythms“, denn Raum ist im Deutschen viel größer als das englische Wort room. An der Wand hatten wir einen Beeper mit einem Signal wie bei einem Fußgängerübergang. Wir erhielten ein solches Gerät und den Bedienungsknopf von der Stadtverwaltung in Kassel. Für mich ging es dabei um das informative Potenzial von Tönen.

LANG: Wie ist das zu verstehen?

EREK: Ein blinder Mensch kann den Verkehr nicht sehen. Also enthält der Ton für diesen Menschen eine entscheidende Information. Er zeigt an, dass man die Fahrbahn sicher überqueren kann. In anderen Städten heißt es lediglich: Bitte hier warten. In Kassel gab es aber ein motorisiertes Ticken (Stop) und einen digitalen Beep (Gehen). Eine ganz einfache Sache, die sich programmieren lässt: ein Beat für jede Sekunde.

LANG: Eine perkussive, rhythmische Orientierung in der Welt, also nicht notwendigerweise auf Grundlage linguistischer Zeichen, ergibt eine besondere Weise des Denkens und Arbeitens. Hat das mit deiner Arbeit als Schlagzeuger zu tun? Nicht nur bei den Bands, mit denen du spielst, sondern auch bei Soloarbeiten mit „Davul“?

EREK: Ja, das Schlagzeugspielen und das

On the wall, we had a beeper from a pedestrian crossing signal. We took one and its button from the city of Kassel. For me, it meant the informational potential of sound.

LANG: What does that mean?

EREK: It means that a visually impaired person cannot see the traffic in front of them, so the sound conveys information to them, that it's safe to cross. In other cities, it simply says, "Please wait here." But in Kassel, it was a motorized tick (stop) and a digital beep (pass).

A basic thing that you can program: a beat on every second.

LANG: The sense of a percussive, rhythmic orientation in the world, not necessarily fed by linguistic signs, is a particular way of thinking and working. Does that have to do with your work as a drummer? Not just the bands you play in, but the solo work that you've done with the Davul?

EREK: Yes it does, drumming and thinking about the rhythm section in early years was my main introduction to music making. And it ended up with the Davul album: solo drum flows and constructing a "sound" with recording techniques only – not really with effects or processing.

LANG: What role does the visual play, then? It seems de-emphasized.

EREK: No. I'm doing my best not to isolate sound.

LANG: But this way of isolating elements into discrete units and finding overlapping strategies and rhythms, does that have to do with this

modernist training as well?

EREK: Of course. I'm poisoned by modernist training. I can't help it! [Laughter]

LANG: Ok. Well, you have space. In the most general sense. Space, as the sense of Raum, but also the space between sounds, without which there is no beat, no rhythm. So, this is a language that they have in common?

EREK: Of course!

LANG: How is this program for "Raum der Rhythmen" at work today in your practice?

EREK: Architectural drawings. Making lots of architectural drawings. Lately, I'm doing other non-sound works. At first, projects require a kind of map or drawing. I can't work out the sounds until I'm actually there, in person. This is true of a project that I'm working on for the Art Institute of Chicago. I can't go there with a homemade composition. For me, the space is the studio. I can't make a sound piece in Istanbul for a space that I've never visited or only visited once.

LANG: So, you think of the installation space where you're going to introduce a sound element as a kind of studio?

EREK: To some extent.

LANG: But in a studio environment, the end result is a record, or a recording, right?

EREK: Yes, for me there is an important difference. In the studio, the recording goes to a stereo

Nachdenken über die Rhythmusgruppe in den frühen Jahren war meine wesentliche Einführung in das Musikmachen. Und es führte zu dem „Davul“-Album: Solo-Schlagzeug-Flows und die Konstruktion eines „Sounds“ ausschließlich mit Aufnahmetechniken – nicht wirklich mit Effekten oder Verarbeitung.

LANG: Welche Rolle spielt dann das Visuelle? Es wirkt, als verlöre es an Bedeutung.

EREK: Nein, ich tue mein Bestes, den Ton nicht zu isolieren.

LANG: Aber diese Vereinzelung von Elementen in unterscheidbare Einheiten und die Suche nach überlappenden Strategien und Rhythmen – hat das auch mit einer Ausbildung im Zeichen der Moderne zu tun?

EREK: Selbstverständlich. Meine modernistische Ausbildung hat mich vergiftet, da hilft alles nichts. (Lacht.)

LANG: Okay. Also, du hast Raum. Im allgemeinsten Sinn. Raum, im Sinne von Raum. Aber auch den Raum zwischen Tönen, ohne den es keinen Beat gibt, keinen Rhythmus. Ist das eine Sprache, die Architektur und Sound gemeinsam haben?

EREK: Natürlich!

LANG: Wie schlägt sich dieses Programm für „Raum der Rhythmen“ heute in deiner Arbeit nieder?

EREK: In Architekturzeichnungen. Ich mache sehr viele Architekturzeichnungen. Zuletzt habe ich

andere Arbeiten gemacht, in denen Ton keine Rolle spielt. Zuerst einmal erfordern Projekte eine Art Karte oder eine Zeichnung. Ich kann mir keine Klänge überlegen, solange ich nicht persönlich vor Ort bin. Das gilt auch für ein Projekt, an dem ich für das Art Institute of Chicago arbeite. Ich kann da nicht einfach mit einer Komposition hinkommen, die ich daheim gemacht habe. Ich kann nicht in Istanbul eine Soundarbeit für einen Ort machen, an dem ich noch nie oder erst einmal war.

LANG: Ist der Installationsraum, in dem du ein Klangelement einführen wirst, für dich also eine Art Studio?

EREK: Bis zu einem gewissen Grad ja.

LANG: Aber in einer Studioumgebung ist das Endresultat eine Platte oder eine Aufnahme?

EREK: Ja, für mich gibt es da einen wichtigen Unterschied. Im Studio geht die Aufnahme zu einem Stereoausgang. In meiner Arbeit aber werden die Menschen in einen Studioraum eingeladen, um Dinge zu hören, die nur für diesen Raum produziert wurden.

LANG: O. K., wenn du die Arbeit wirklich erst vor Ort fertigstellen kannst und es auf die Arbeit in dem Raum selbst ankommt, dann bedeutet das doch, dass die Arbeit im Ergebnis auch in gewisser Weise unabgeschlossen ist?

EREK: Ja.

LANG: Lass uns auf die Diskussion eines theoretischen Zugangs zurückkommen. Als wir uns

output for a recording, whereas in my work, the people are invited to the studio space to listen to things as they are being produced, only for that space.

LANG: Ok. If you can't finish the work until you're really there, and it needs to be worked on in the space itself, that means the resulting work is also, in a way, unfinished.

EREK: Yes.

LANG: Then let's get back to discussing a theoretical approach. When we first met, we talked about our shared interest in bands like Earth, Sunn O))), and a lot of other noisy things. But those musical groups fill spaces with a kind of permanent drone, it's about filling a space. Your work, on the other hand, if I understand you correctly, is about metricizing a given space, turning an otherwise undifferentiated environment into something very specific. So, I wonder, then, what your relationship is to emptiness, the void, silence.

EREK: Important question: How would you define the difference between space and place?

LANG: I don't think anyone creates space. I think space is all around, and architectural interventions into space tend to produce a kind of placement in the world. Places.

EREK: They're human-made?

LANG: Yes. But just because it is a place and human-made does not necessarily mean it is a building. That grassy area over there [pointing to the green in front of the Volksbühne] is also a place.

It places you within an environment, in a specific relation to all of the other buildings and views around it when you're standing or sitting there.

EREK: Let me define what I mean by *mekân* (in Turkish), which is often translated as place. Qualities of a given space, where one can live, like a courtyard, or a bench in front of a pond. By all human interventions into a given space, you have things there already. Sky. Openness. Light. How to preserve those as well.

LANG: In the "Raum der Rhythmen," and that's just one example, but it's a good one, you make an architectural intervention with sounds, but it's one that does not overwrite the space, or remodel it somehow. All of the cold, concrete, weird, modern look is preserved.

EREK: I respect that.

LANG: You define it, actually.

EREK: Yes. That's right. I'm not ignoring that place. I'm not making fun of it. I'm not kitschifying that place.

LANG: The possibility of that place, and what it could be, and the awareness of it – its rawness and coldness – is first realized by your intervention.

EREK: Yes, it was back in 2012, now it's late 2018, and I'm still learning about that place, especially when hearing people's responses. Having the sounds inside of that space is also architecture. Sounds that I constructed are a part of architecture.

zum ersten Mal trafen, sprachen wir über unser gemeinsames Interesse für Bands wie Earth, Sunn O))) und eine Menge anderer Noise-Sachen. Aber diese Gruppen füllen Raum mit einer Art ständigem Dröhnen, es geht genau darum: einen Raum zu füllen. In deiner Arbeit hingegen geht es, wenn ich das richtig verstehe, um die Metrisierung eines gegebenen Raums. Eine anderweitig undifferenzierte Umgebung wird spezifisch gemacht. Mich würde also interessieren, welche Beziehung du zu Leere, zu Leerstellen und Stille hast.

EREK: Wichtige Frage: Wie würdest du den Unterschied zwischen Raum und Ort definieren?

LANG: Niemand schafft Raum, würde ich meinen. Raum umgibt uns, und architektonische Interventionen im Raum schaffen in der Regel eine Art Verortung in der Welt. Also Orte.

EREK: Menschengemachte Orte?

LANG: Ja. Aber ein Ort, von Menschen gemacht, muss nicht notwendigerweise ein Gebäude sein. Die Grünfläche dort [auf den Platz vor der Volksbühne deutend] ist auch ein Ort. Er platziert dich in einer Umgebung, in einer spezifischen Relation zu allen Gebäuden und Blickrichtungen, wenn man darauf steht oder sitzt.

EREK: Was meine ich, wenn ich mekân sage? Das wird oft mit Ort übersetzt. Eigenschaften eines bestimmten Raums, in dem man leben kann, z. B. ein Hof oder eine Bank vor einem Teich. Bei allen menschlichen Interventionen in einem vorgegebenen Raum sind schon Dinge vorher da. Himmel. Offenheit. Licht. Auch das muss alles bewahrt werden.

LANG: In „Raum der Rhythmen“ – und das ist nur ein Beispiel, aber ein gutes – machst du eine architektonische Intervention mit Tönen, aber es ist eine, die den Raum nicht überschreibt oder ihn sonstwie umbaut. Der kalte, konkrete, seltsame, moderne Betonlook wird vollständig bewahrt.

EREK: Ich respektiere das.

LANG: Du definierst es, genau genommen.

EREK: Ja. Stimmt. Ich ignoriere den Ort nicht. Ich mache mich nicht über ihn lustig. Ich verkitsche ihn nicht.

LANG: Die Möglichkeit dieses Ortes und das, was er sein könnte, und das Bewusstsein dafür – für seine Rohheit und Kälte – wird erst durch deine Intervention realisiert.

EREK: Ja. Das war 2012, und jetzt haben wir 2018, und ich lerne diesen Ort immer noch erst kennen, besonders, wenn ich Reaktionen von Menschen bekomme. Die Klänge im Inneren dieses Raums zu haben, ist auch Architektur. Klänge, die ich konstruiert habe, sind ein Teil der Architektur.

LANG: Finde ich auch.

EREK: Eine Erinnerung oder eine Gewohnheit: Ich habe vier Jahre lang mit Muammer Ketencoglu und Freunden Percussion gespielt, das ist ein sehbehinderter Akkordeonspieler in einer Balkanband – das Album „Ayde Mori“ gibt einen guten Eindruck davon. Wenn ich mit ihm irgendwo entlanggegangen bin, den Arm eingehängt, dann habe ich ihm an den neuen Orten, an die wir auf den Tourneen kamen, die Umgebung beschrieben,



LANG: I agree.

EREK: A memory, or a habit: I played percussion for four years with Muammer Ketencoglu and friends, a visually impaired accordionist in a Balkan music band – to get an impression, check the album “Ayde Mori.” When walking with him, his arm in mine, I would, in new places that we visited during tours, describe to him the surroundings, how they looked, or the spatial feeling. So to help him build a visual then spatial impression. The reason that I mention this is: how we build up a visual impression for the so called “visually impaired,” how the visual existed for him.

LANG: Ok, back to the visual again. It’s not important, really?

EREK: Just the opposite for me, do you think these [pointing to drawings he continues to make during the conversation] things are only done for sound works?

LANG: I’m just curious, because we’re talking about voids, and open spaces, and silence, and the visual has to be very carefully curated. The moment that something visual becomes a picture, or image, then it turns into a focus that takes

away from this intervention. The visuals are very important to the construction, but if I see your work, I would never say that the visual as such is privileged in your work.

I’m thinking about how you are very specific about the intervention that you’re making on the one hand, and on the other, you leave room there. You leave space within those places. That’s not everyone’s idea of architectural interventions with sound.

EREK: Yes, they try to dominate you.

LANG: Where does it come from, the desire to want to leave space, to preserve silence?

EREK: I’m trying to just give space to people. In music, I know how not to give space to people, but that’s a choice.

LANG: Don’t you think that you’ve realized something of the International Style, then?

EREK: Yes, warm and livable International. Not cold and dominating, fascist International.

LANG: Yes, but you’re not rewriting it. Taking it over and saying this is better, or this is wrong.

wie alles aussah und wie sich der Raum anfühlte. Ich half ihm dabei, einen visuellen und dann auch einen räumlichen Eindruck zu gewinnen. Warum erwähne ich das? Weil wir so einen visuellen Eindruck für sogenannte sehbehinderte Menschen erstellen, weil das Visuelle für ihn so existiert hat.

LANG: Gut, also noch einmal zurück zum Sehen. Es ist also nicht wirklich wichtig?

EREK: Ganz im Gegenteil. Meinst du, dass das [er deutet auf die Zeichnungen, die er während des Gesprächs fortwährend macht] nur für Tonarbeiten dient?

LANG: Ich meine nur: Wir sprechen über Lücken, über offene Räume und Stille, und das Visuelle muss sehr sorgfältig kuratiert werden – der Moment, in dem etwas Visuelles ein Bild wird und dann zu einem Fokus, der von dieser Intervention weggeführt. Die sichtbaren Anteile sind sehr wichtig für die Konstruktion, aber wenn ich deine Arbeit sehe, würde ich niemals sagen, dass das Visuelle darin privilegiert ist. Du bist sehr spezifisch hinsichtlich deiner Intervention, andererseits lässt du da aber auch Raum. Du lässt Raum zwischen diesen Orten. Das ist nicht jedermanns Vorstellung von einer Architekturintervention mit Ton.

EREK: Ja, sie versuchen normalerweise, dich damit zu dominieren.

LANG: Woher kommt dieses Begehren, Raum zu belassen, Stille zu bewahren?

EREK: Ich möchte den Leuten einfach Raum geben. In der Musik weiß ich genau, wie es geht,

den Leuten keinen Raum zu geben. Aber das ist eine Entscheidung.

LANG: Meinst du nicht, dass du also etwas im Internationalen Stil geschaffen hast?

EREK: Ja, warm und lebbar international. Nicht kalt und dominierend, faschistisch international.

LANG: Ja, aber du schreibst das nicht um. Du übernimmst es und sagst: Das ist besser, und das ist falsch.

EREK: Mit Techno gibt es eine wahre Internationale. Wir waren in Kassel und nicht in Mexiko City, als wir den „Raum der Rhythmen“ gemacht haben. Kassel, die alte Stadt der Waffenindustrie, überwiegend nach dem Zweiten Weltkrieg wiederaufgebaut; wir waren auf der Documenta, einer Nachkriegsintervention. In Mexiko City würde es anderer Faktoren bedürfen, auch eines anderen Internationalen.

LANG: Ich weiß, dass man dich das schon mehrfach gefragt hat, immer eher flapsig, aber es würde mich wirklich interessieren: Steckst du dir ein Modernist?

EREK: Ja, das ist eines der Gifte in meinem Blut, vor allem wegen des Architekturstudiums in Istanbul und aus anderen Gründen. Es war mir lange nicht klar, aber in den letzten fünf, sechs Jahren habe ich begonnen, das zu akzeptieren. Ich wurde lange mit moderner Architektur, mit internationalistischen Ideen und sozialistisch-utopischen Vorstellungen gefüttert. Aber, wie schon erwähnt, auch mit der traditionellen Idee von einem guten Raum, also mit mekân.

EREK: With techno, there is a real International. We were in Kassel, not in Mexico City, when doing “Raum der Rhythmen.” Kassel, the old arms industry town, mostly rebuilt after WWII, at Documenta, a post-WWII invention. In Mexico City you would need other inputs, there are other things, another International as well.

LANG: I know you were somewhat flippantly asked this before, but I’d like to ask you from my side, again: Do you think there’s a modernist inside of you?

EREK: One of the poisons in the blood, mostly because of architecture school in Istanbul and several other reasons, yes. I was never aware, but I started to accept it in the last five or six years. I spent a long time being fed with/looking at modernist architecture, internationalist ideas, socialist utopian ideas. But as I mentioned, the traditionalist ideas of a good space, or *mekân*, as well.

LANG: This is probably not everyone’s idea of modernism, but let me try to be more specific. Modernism is not only a period definition, but finding something like the International Style in music through techno, you’re hoping that something like that exists. The hope is the modernist part. But then you, ok, make very specific choices. The week. The weekend. The *coup d’états*.

EREK: I’m not trying to talk about history only. The measurements are mostly personal.

LANG: The dates of the coups are shared, though. By everyone.

EREK: I made that “Ruler Coup” and we printed

five thousand copies for “Rulers and Rhythm Studies” at the Istanbul Biennial in 2011. I had 1923 on it, and a curator came up to me and asked me if it had anything to do with an important date for Duchamp. I said, “Well, not really, it was not my motivation,” but it could have been. That’s why I put only the date and not “Founding of the Turkish Republic.” I’m not making timelines, they are rulers.

LANG: Yes, and perhaps the desire to speak to more than one public is the modernist in you. An Internationalist, you could say.

EREK: Then I would ask, acting the ignorant: What were the circle of resources for those modernist architects – Mies, or others? I mean the resources from the traditional focus on the traditional space.

LANG: Well, if you look at modernism as a style, then sure that’s something I couldn’t really answer. But that’s not what I’m talking about. I’m talking about the idea, on the one hand, of finding the most concrete, specific form for the measurement of time, in all its variations, and on the other hand, using that language of specificity to be able to speak to many people with very different backgrounds.

EREK: I love being clear about the form, but I also love that it creates a space and nobody is punished if they don’t get anything from it. Ok, let me turn the question around to you: Do you have any modernist inside you?

LANG: Of course.

LANG: Das ist wahrscheinlich nicht jedermanns Idee von Modernität. Ich versuche es ein wenig spezifischer: Moderne ist ja nicht nur eine Epochendefinition. Wenn du so etwas wie einen Internationalen Stil durch Techno auch in der Musik suchst, dann hoffst du ja, dass so etwas existiert. Die Hoffnung ist das Moderne daran. Dann aber triffst du sehr spezifische Entscheidungen. Die Woche. Das Wochenende. Die Staatsstreiche.

EREK: Ich versuche, nicht nur von Geschichte zu sprechen. Die Maßeinheiten sind vorwiegend persönlicher Natur.

LANG: Die Daten der Staatsstreiche sind aber Allgemeingut. Das betrifft alle.

EREK: Ich habe dieses Putsch-Lineal konzipiert, und wir haben 5000 Exemplare für „Rulers and Rhythm Studies“ bei der Istanbul Biennale 2011 gemacht. Da stand 1923 drauf. Ein Kurator kam zu mir und fragte, ob sich das auf ein wichtiges Datum im Zusammenhang mit Duchamp beziehen würde. Ich habe geantwortet: „Eigentlich nicht, jedenfalls hatte ich das nicht im Sinn.“ Aber es hätte sein können. Deswegen steht da ja nur eine Ziffer und nicht „Gründung der Türkischen Republik“. Ich mache keine timelines, sondern Lineale.

LANG: Ja, und vielleicht ist auch der Wunsch, zu mehr als nur einem Publikum zu sprechen, etwas Modernes an dir. Auch das macht dich zum Internationalisten, könnte man sagen.

EREK: Dann würde ich mich gern dumm stellen und fragen: Aus welchen Quellen haben diese modernen Architekten geschöpft – Mies oder

andere? Ich meine Quellen im Sinne eines traditionellen Fokus auf traditionellen Raum.

LANG: Nun, wenn man auf die Moderne als einen Stil schaut, dann kann ich darauf sicher keine Antwort geben. Aber davon spreche ich ja nicht. Ich spreche von der Idee, einerseits die konkreteste, spezifische Form für die Messung von Zeit in all ihren Variationen zu finden und andererseits diese Sprache der Spezifität zu verwenden, um viele Menschen mit vielen unterschiedlichen Hintergründen anzusprechen.

EREK: Ich habe gern Klarheit über die Form, aber ich mag es auch, wenn sie einen Raum schafft und niemand dafür bestraft wird, dass er nichts damit anfangen kann. Kann ich jetzt die Frage in die Gegenrichtung stellen: Steckt in dir ein Modernist?

LANG: Selbstverständlich.

Übersetzung: Bert Rebhandl