

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 90 (2003)
Heft: 11: et cetera

Artikel: Was bedeutet es, wenn Stützen schräg sind? : zum Schulhaus in Eschenbach SG, Architekt Christian Kerez, 2002-03
Autor: Steinmann, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-67157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Was bedeutet es, wenn Stützen schräg sind?

Zum Schulhaus in Eschenbach SG, Architekt Christian Kerez, 2002–03

Text: Martin Steinmann, Bilder: Ralph Feiner Das Werk von Christian Kerez, das erst wenige gebaute Entwürfe aufweist, schreibt sich in die (deutsch) schweizerische Architektur der Gegenwart ein. Aber es tut das mit einer Beschränkung, die aussergewöhnlich ist, die nichts von dem hat, was gerne als Minimalismus beschrieben wird und doch nur eine Beschränkung der Formen ist. Sie erfasst hier alle Ebenen des architektonischen Denkens: indem Kerez die Aufgaben mit wenigen genauen Annahmen bestimmt, aus denen sich die Entwürfe mit einer Art Notwendigkeit entfalten.

¹ Judith Solt, Verstand und Gefühl, archithese 2001, Nr. 3, S. 8–13.

² Martin Steinmann: Forme forte – Ecrits 1972–2002/Diesseits der Zeichen – Schriften 1972–2002, Basel 2003; ders. La forme forte – en deçà des signes, Faces No 19 1991, S. 4–13 (in Beilage S. 1–4).

³ Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris 1953, S. 578.

⁴ «Architektur erweckt eine Stimmung im Menschen. Die Aufgabe des Architekten ist es daher, die Stimmung zu präzisieren.» Adolf Loos, Architektur, 1910, in: Adolf Loos, Sämtliche Schriften, Wien 1962, S. 317.

Es gibt Zeiten, in denen die Architektur Bedeutungen zu vermitteln versucht; dabei werden Formen als Zeichen eingesetzt: ähnlich wie Wörter weisen sie auf Bedeutungen hin, die nur aufgrund einer Konvention mit ihnen verbunden sind. So Judith Solt in einem Aufsatz über die Architektur der 90er Jahre, und: «Diese Zeiten scheinen (...) vorbei zu sein».¹

In der Folge entwickelt sie Gedanken, die ich seit langem unter der Etikette «Diesseits der Zeichen» verfolge.² Damit meine ich, dass die Dinge durch ihren gesellschaftlichen Gebrauch zwar Zeichen sind, dass sich ihre Wirkung aber nicht auf ihre Bedeutung beschränkt bzw. darauf, dass wir ihre Bedeutung auf Grund einer Konvention verstehen. Es gibt eine Wirkung vor der Rationalisierung, die das bedeutet, was wir für gewöhnlich mit Verstehen meinen, und das ist die Empfindung, die die Dinge in uns wecken. Die Empfindung ist selber schon eine Art zu verstehen: «le sentiment est tout de suite intelligent».³ Dieses andere, emotionale Verstehen öffnet allerdings nicht die Türen zur Beliebigkeit, es hat Gesetze, wie das rationale Verstehen auch. Rudolf Arnheim hat sie in seinen Büchern entwickelt als die Gesetze der Form bzw. unserer Wahrnehmung der Form.



Bedeutung und Stimmung

Wenn Solt in der neueren Architektur eine Abwendung von den Formen als Zeichen konstatiert, hat sie zum einen recht, zum anderen aber vereinfacht sie die Sache. Zeichen sind auch Formen und wecken als solche Empfindungen. Mehr noch, sie sind Zeichen und sie haben Bedeutung nur, wenn sie sich auf Empfindungen stützen. Das gilt selbst für das Rot und das Grün der Strassenampeln. Im Grund lebt in diesem Punkt die alte Wahrheit wieder auf, dass Form schon Bedeutung ist, dass die Bedeutung in der Form anschaulich wird. So kommt andererseits auch die gemeinte Architektur nicht darum herum, über die blossе Stimmung hinaus nach der Bedeutung zu fragen, die darin angelegt ist; zu fragen ist aber auch nach den Gesetzen, die es möglich machen, die «richtige» Stimmung zu wecken, die Stimmung also, die einer Aufgabe angemessen ist.⁴

Ich denke, dass Kerez vorerst beide verdächtig erscheinen, die Bedeutung ebenso wie die Stimmung, genauer ein Entwerfen, das darauf zielt, und beide aus dem gleichen Grund: weil es Entscheidungen ins Spiel bringt, die nicht durch das Bauen in einem pragmatischen Sinn gedeckt sind. Ich denke, am liebsten wäre





Bild: Martin Tschanz

⁵ Nach Rudolf Arnheim sehen wir Formen und Farben als ein Muster, das so einfach als möglich ist, das aber – mehr oder weniger – Spannung hat. Diese Spannung ist so grundlegend, «dass wir sagen können: visuelle Wahrnehmung ist die Erfahrung visueller Kräfte» (Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen, Berlin 1978, S. 414). Das gilt nicht nur für Dinge, in denen tatsächliche Kräfte wirken wie in Säulen oder Stützen, es gilt schon für einfache Linien, mit denen wir solche Dinge zeichnen: stehende oder wankende Linien. Die Spannung, die sie vermitteln, ist ihr Ausdruck. So kann der Verfasser lakonisch feststellen, alle Dinge hätten einen Ausdruck, eine Linie ebensogut wie der menschliche Körper, denn der Ausdruck sei das Verhalten eines Musters visueller Kräfte.

es ihm, sich aus dem Entwerfen heraus zu halten und an seiner Stelle die Sache entscheiden zu lassen, ausgehend von den genannten Annahmen als den Bedingungen dieser Sache.

Ein Wort, das er oft benützt, wenn man mit ihm über seine Arbeit spricht, ist das Wort «Skepsis». Seine Skepsis richtet sich gegen Formen, deren Bedeutung wir kennen, weil wir sie gelernt haben. Die Bedeutung, die wir auf diese Weise kennen, verfälscht in dieser Auffassung die Dinge, weil wir nur das an ihnen sehen, was sie uns sehen lässt. In der Folge richten sich auch die entwerferischen Entscheidungen auf Bilder statt auf Dinge. Um dieser Falle zu entgehen, fragt sich Kerez immer wieder «was bedeutet es, wenn...?» – beispielsweise wenn Stützen schräg stehen.

Man kann sich die Frage stellen, weshalb das Konstruieren von Bedeutung die Dinge verfälschen würde. Hinter dieser Annahme steht das a priori der Moderne, welche die technischen Momente der Architektur als sachlich, die gesellschaftlichen dagegen als nicht-sachlich ausgab, selber die technischen Formen aber als Zeichen verwendete, abseits ihres Grundes: als Zeichen für das «âge du machinisme». Das zeigt, dass die Formen im gesellschaftlichen Gebrauch sich von ihrem anfänglichen Grund emanzipieren und, wie Roland Barthes geschrieben hat, zu Zeichen dieses Gebrauches werden. Ich denke darum, dass sich Kerez weniger gegen diesen – unausweichlichen – Vorgang stellt, als dagegen, dass er vorweggenommen wird, indem Formen von Anfang an als Zeichen gestaltet werden.

Eine Architektur, wie sie Kerez anstrebt, befreit uns aus der semiologischen Falle, angesichts von Formen als erstes zu fragen, was sie bedeuten. Sie bedeuten zunächst nichts bzw. nichts als sich selbst. Wenn sie trotzdem an andere Formen erinnern, was schwer zu vermeiden ist – wir nehmen Formen in Beziehung zu anderen Formen wahr –, so ist das doch nicht ihre raison d'être. Damit werden die Formen für verschiedene Bedeutungen verfügbar.

Doch statt weiter im Allgemeinen zu verbleiben, versuche ich an seinem eben in Betrieb genommenen Bau in Eschenbach SG zu konkretisieren, was ich mit dem Streben nach Notwendigkeit meine, das ich Kerez zuschreibe.

Collage, einfache Erscheinung, Spannung

Es handelt sich um den Bau, der im Schulhaus Breiten die Räume für die Realschule zusammenfasst. Der erste Eindruck dieses drei Gemeinden dienenden Schulhauses ist der einer Collage. Stücke, die stilistisch benennbar sind – Architekturen um 1950, um 1970, um 1990 – sind zu einem Komplex verbunden, der sich ausserdem mit Häusern, Plätzen, Wiesen und Gärten verzahnt. Der neue, nördlich daran gebaute Trakt ist zwischen die älteren Teile und den Hang gezwängt, der hinter dem Komplex ansteigt. In seinen Fenstern spiegeln sich deswegen die grossen Steinblöcke, die

Hecken, die Holzstösse, die Häuser, die Stewi und was sonst noch die Ikonografie eines schweizerischen Wohnviertels ausmacht.

Der Entwurf antwortet auf diese schwierige Umgebung mit seiner grossen, einfachen Erscheinung. Der Eindruck von besonders hohen Räumen aber täuscht, mit 3m sind sie nicht höher als im Trakt, an den er anschliesst. Er geht darauf zurück, dass der Bau äusserlich nur aus den Fenstern besteht, die an die Decken angeschlagen sind. Dabei bilden die flachen Kästen der Storen wenige dicke liegende Linien, die Fenster dagegen viele dünne stehende Linien. Sie bringen ein spannungsvolles Muster hervor aus gegensätzlichen Formen bzw. visuellen Kräften, um auf die grundlegende Erkenntnis von Rudolf Arnheim zu verweisen, dass die Wahrnehmung von Formen – und Farben – die Erfahrung von visuellen Kräften darstellt.⁵

Mit den Fenstern, die mit den Storen, wenn diese heruntergelassen sind, die Hülle des Baues bilden, ist die Erscheinung aber noch nicht vollständig beschrieben. Hinter den Fenstern sind – grau – Stützen sichtbar, die sich dem orthogonalen Muster entziehen, das die silbergrauen Rahmen der Fenster bilden, indem sie in schrägen Linien verlaufen: in Linien, die um sieben Grad von der Vertikalen abweichen. Dabei verlaufen sie auf und ab durch alle drei Stockwerke, was die Wirkung hat, dass sie diese zu einem Ganzen zusammenfassen. Dieses Streben nach einem Ganzen kennzeichnet den Entwurf auf verschiedenen Ebenen, wie noch zu zeigen ist.

Weite und Stille

Der Bau besitze eine grosse, einfache Form, habe ich gesagt. Diese ist allerdings an einer Stelle «verletzt»: dort nämlich, wo er den Trakt berührt, an den er angebaut ist. Dort ist er angeschnitten und die Enge des zur Verfügung stehenden Platzes wird als Verletzung erkennbar. Die Schüler gelangen so vom alten Trakt unmittelbar in die Halle, um die sich die Schulräume legen. Die Wände, die diese Räume von der Halle und von einander trennen, reichen nicht bis zur Decke: es bleibt über ihnen ein rund 0.60m hohes verglastes Band, das Licht in die Halle bringt und bewirkt, dass sich ihre Decke in die Schulräume ausweitet.

Spannend wird die Sache an der Stelle, wo der einfache Körper angeschnitten ist. Die schrägen Stützen, die dem Rand der Decken folgen, rücken an dieser Stelle an die Halle heran, bloss 0.60m trennen sie von der Wand der Halle, über der sie sichtbar sind. Von aussen aber stehen sie wie in einer Vitrine: wie ausgestellt. So werden die konstituierenden Teile des Entwurfes sichtbar, und mit ihnen der Mechanismus ihrer Wirkung. Diese besteht in der Weite, die entsteht, weil es innen keine Stützen gibt, die das Band aus Glas über der Wand unterbrechen. Sie ist das entscheidende Merkmal des Baues, zu dem man noch dessen Stille hinzufügen kann.



Was die Decken innen trägt, sind drei Körper aus Beton, die zwei Treppen und den Aufzug enthalten. Hat Kerez in seinem viel beachteten Entwurf für das Schulhaus Salzmagazin in Zürich die Gänge zum Ausgangspunkt des Entwerfens gemacht, in Form von liegenden Körpern aus Beton, die kreuzweise aufeinander geschichtet waren, so sind es hier die Treppen, die in stehenden Körpern untergebracht sind. Es sind Körper, die gewissermassen auf den Zehenspitzen stehen: die eine Treppe fügt die Treppenläufe der Länge nach aneinander; so verlängert sich der Körper gegen oben mehr und mehr. Die andere fügt die – halben – Treppenläufe seitlich aneinander, so dass sich der Körper mehr und mehr verbreitert. So entstehen zwei unterschiedliche Bewegungen von Stockwerk zu Stockwerk, aber auch zwei Räume mit sehr unterschiedlichen Stimmungen.

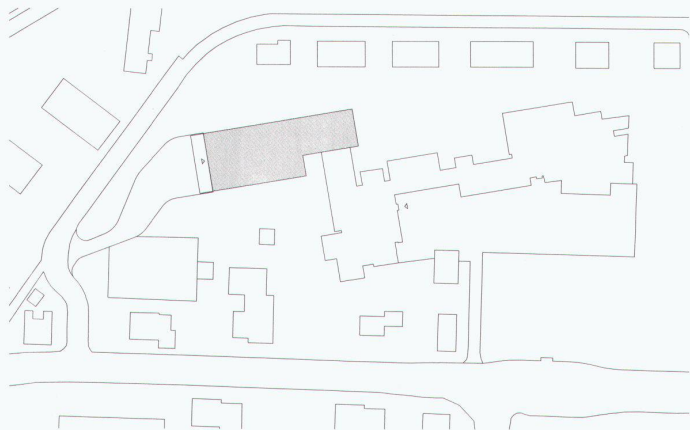
Bauteile als identische Dinge

Diese zwei vertikalen Räume versammeln alles, was an Spannung vorhanden ist, in sich. Sie bilden damit einen scharfen Gegensatz zu den drei stillen, weiten Hallen – einen Gegensatz auch hinsichtlich des Lichtes, das wie

ein Platzregen auf die Treppen fällt. Diese Spannung schliesst die Kinder ein, die plötzlich aus einem dieser Körper auftauchen wie aus der Türe einer Kulisse, oder ebenso plötzlich in ihnen verschwinden. Die Hallen aber wirken, wie der ganze Bau, gross und einfach. Man ist versucht, auch von abstrakt zu sprechen, nur ist nichts verallgemeinert, im Gegenteil. Die Teile, aus denen der Bau entsteht, sind einfach und ganz. Sie sind Dinge: die Stützen, die Decken, die Wände, die nicht bis zur Decke reichen, die Fenster... Alle diese Dinge sind, was sie sind; sie sind identisch mit sich, und sie sind verschieden von den anderen Dingen.

Wie wichtig die Vorstellung einer Architektur aus ganzen, identischen Teilen ist, zeigt sich etwa an der Schalung der Decke: die Fugen fallen nirgends mit den festen Verglasungen zwischen den Räumen zusammen. Das unterstützt die Wirkung eines Musters, das keinen anderen als seinen Bedingungen gehorcht. Die Fugen bilden ein all-over, das die Decke als ein Ganzes erscheinen lässt.

Zu den Annahmen a priori gehört die Unterscheidung von tragenden und trennenden Teilen, von Stützen und Decken auf der einen sowie Wänden und



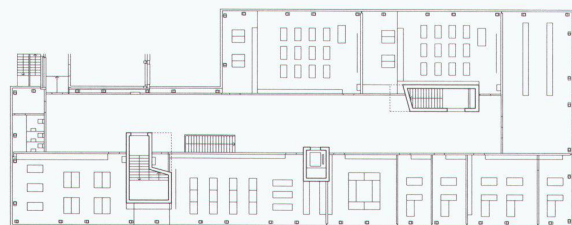
Situation



Grundriss 2.OG



Grundriss 1.OG



Grundriss EG

Fenstern auf der anderen Seite. Sie führt weiter zu den Materialien und den Farben. Die tragenden Teile bestehen aus technischen Gründen aus Beton. Dieses Material ist hart und braucht keinen Schutz, es erscheint deswegen, in seiner Farbe. Die anderen Teile hingegen bestehen aus Material, das geschützt werden muss, mit Lack oder Farbe. Statt nun Holz und Gips in der «natürlichen» Farbigkeit zu zeigen, ordnet Kerez diese Farbigkeit den primären Teilen, die «künstliche» hingegen den sekundären Teilen zu. Mit der weissen Farbe verschwindet auch deren materielle Wirklichkeit, im Unterschied zu den Teilen aus Beton, wo diese Wirklichkeit die sinnliche Wirkung des Harten und Schwers schafft.

Selbstverständlichkeit, Gelassenheit

Alle Teile haben so ihre Form, ihr Material, ihre Farbe, die sie in ihrer Identität bestätigen. Andererseits aber werden sie von einer Ähnlichkeit zusammengehalten, welche die genannten Eigenschaften als Deklination eines Ganzen erscheinen lassen. Das Ganze aber ist eine Farbe oder eine Färbung zwischen weiss und grau. Die Wirkung, die sich aus dieser Assemblage von Teilen oder eben Dingen ergibt, die in der Form sich sind, die sich in der Farbe aber gleichen, ist die Wirkung einer grossen Gelassenheit, einer Selbstverständlichkeit auch.

In dieser Selbstverständlichkeit erfüllt sich die Sehnsucht von Kerez nach einem Entwerfen, das sich, von wenigen Annahmen in Gang gebracht, aus den Bedingungen der Sache entwickelt. Die schrägen Stützen machen das anschaulich: Da die drei inneren Körper die Decken nicht so tragen, dass die Struktur steif wäre, sind die Stützen am Rand der Decken paarweise gegeneinander geneigt und steifen so den Bau aus. Damit ist ihre Form bzw. Stellung wie Hans Schmidt sagen würde «eine Sache der Notwendigkeit», und das gilt auch für das Material und die Farbe: dass der Architekt nicht durch Entscheidungen, die seine sind, in das Entwerfen eingreift. Darin findet der Skeptizismus seine Erfüllung.

Auch wenn Kerez Bilder auszublenden sucht beim Entwerfen, weil sie das Wesen der Dinge zu verfälschen scheinen, kann er nicht verhindern, dass die notwendigen Formen für den Betrachter zu Bildern werden. Nehmen wir die schrägen Stützen, die in dieser



stillen Architektur auffallen, nicht zuletzt weil sie an andere Bauten erinnern, beispielsweise Bauten von Ingenieuren. Solche Assoziationen erklären den statischen Grund dieser Formen und entheben sie damit der Beliebigkeit. Die Frage ist nur, sehen wir die technischen Bedingungen der Stützen oder wissen wir sie nur? Und wenn wir sie nur wissen, was sehen wir dann?

Angemessene Heiterkeit

Was wir sehen ist – ich wiederhole mich – ein Muster von visuellen Kräften. Im konkreten Fall besteht es aus den Linien, welche die Fenster zeichnen. Es ist ein Muster von senkrechten Linien, das in den Räumen von den wenigen schrägen Linien der Stützen überlagert wird. Die Spannung, die diese schrägen Linien hervorrufen, rufen sie hervor in der Abweichung von den geraden Linien der Fenster, die gewissermassen die Norm unserer Wahrnehmung vertreten. Gemessen an diesen Linien, die stehen, «bewegen» sich die schrägen Linien. Und weil sie nicht sehr schräg sind, nur sieben Grad, kann man sagen, sie bewegen sich leicht, sie tanzen, und sie wecken auf diese Weise eine heitere Stimmung – als Form, auch wenn diese einen anderen Grund hat.

Ich nehme an, dass Kerez diese Wirkung der schrägen Stützen schon während des Entwerfens bemerkt hat. Die grossen Modelle, die er in seinem Büro bauen lässt, dienen eben dem Zweck, die wahrnehmungsmässigen Folgen der Annahmen, von denen er ausgeht, zu untersuchen – und gegebenenfalls diese Annahmen zu verändern, die notwendigerweise zu einer bestimmten Wirkung führen. Ich nehme deswegen auch an, dass er im Fall des Schulhauses in Eschenbach die leise, heitere Stimmung als der Aufgabe angemessen erachtet, und ich kann ihm nur zustimmen: sein Bau vermittelt durch diese Stimmung eine neue, schöne Bedeutung von Schulhaus. ■

Martin Steinmann (*1943) Dipl. Arch ETH Zürich, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ETH Zürich. 1979 Gastprofessor am MIT Cambridge MA. 1980–1986 Redaktor von «archithese», seit 1988 von «FACES»; seit 1987 Professor für Architektur und Architekturtheorie an der EPF Lausanne. Eigenes Büro in Aarau seit 1992.

Bauherrschaft: Oberstufenschulgemeinde Oberer Seebezirk Eschenbach

Architekt: Christian Kerez

Mitarbeiter: Silvia Beyer, Ivar Heule, Patrik Schmid, Andreas Meiler

Kostenplanung und Bauleitung: BGS Architekten Rapperswil

Ingenieur: Joseph Schwartz, Huber & Partner

Lichtplanung: Daniel Tschudy, Amstein + Walthert, Zürich

«Qu'est-ce que signifient des poteaux inclinés?» – L'école à Eschenbach SG de Christian Kerez

Dans le cadre de son travail, Kerez emploie souvent le mot «scepticisme». Lorsqu'elles sont la finalité du projet, aussi bien la signification que l'ambiance lui paraissent suspectes; elles mettraient en jeu des décisions sans correspondance, au sens pragmatique, avec l'acte de bâtir.

Dans l'école d'Eschenbach, l'une des propositions initiales est la distinction entre parties portantes et parties séparatrices, poteaux et planchers d'une part, ainsi que parois et fenêtres d'autres part. De cela découlent les matériaux et les couleurs. Pour des raisons techniques, les parties portantes sont faites en béton. Ce matériau est dur et ne réclame aucune protection; il apparaît donc dans sa couleur. Les autres parties par contre se composent de matériaux devant être protégés par une laque ou une peinture. Kerez ne montre pas le bois et le plâtre dans leur aspect «naturel», mais réserve ce

dernier aux parties primaires, tandis que «l'artificiel» s'applique aux parties secondaires. D'ailleurs, leur réalité matérielle disparaît avec la couleur blanche, à l'opposé des parties en béton où cette réalité rend dureté et pesanteur palpables.

Dans l'architecture de cette école, on est amené à parler d'abstraction, mais il ne s'agit pas ici de généraliser, au contraire. Les parties qui constituent le bâtiment sont simples et entières. Ce sont des «choses» («Ding, Dinge»): les poteaux, les planchers, les cloisons ne régnant pas jusqu'au plafond, les fenêtres ... Toutes ces choses sont ce qu'elles sont; elles sont identiques à elles-mêmes et diffèrent des autres choses. Toutes les parties ont leur forme, leur matériau et leur couleur les confirmant dans leur identité. Mais en même temps, elles sont liées par une ressemblance qui fait apparaître les propriétés précitées comme les déclinaisons d'un tout. Mais ce tout est aussi une couleur ou une coloration entre le blanc et le gris. L'effet résultant est celui d'une grande sérénité et évidence. Avec cette évidence se réalise l'aspiration de Kerez pour un projet initié à partir de quelques propositions et développé selon les conditions de l'objet. Les poteaux inclinés en sont la visualisation: Etant donné que les trois corps internes ne portent pas les planchers tout en assurant la stabilité structurelle, les poteaux s'inclinent par paire l'un vers l'autre afin de contreventer la construction. Avec les mots de Hans Schmidt, on pourrait dire que leur forme, resp. leur position est «une question de nécessité» et cela vaut aussi pour le matériau et la couleur.

Ce que nous voyons est un modèle visualisant les forces. Dans ce cas, il s'agit d'un dessin composé des lignes verticales des fenêtres qui, dans les espaces intérieurs, se mêlent aux lignes obliques des poteaux. En regard des lignes verticales immobiles, les lignes obliques sont «mobiles»; et comme elles ne sont pas très obliques, sept degrés seulement, on peut dire qu'elles bougent légèrement, elles dansent. En tant que forme, elles génèrent une ambiance sereine, même si leur justification est autre.

Au cours du projet, Kerez a sûrement remarqué l'effet de ces poteaux obliques. Les grandes maquettes réalisées dans son agence ont pour but d'étudier les conséquences des propositions de départ sur la perception et de modifier ces propositions si nécessaire. Je suppose également que dans ce cas de l'école d'Eschenbach, l'objectif était d'obtenir cette ambiance sereine et je ne peux qu'approuver: grâce à cette ambiance, son bâtiment exprime une nouvelle et belle signification pour l'école. ■



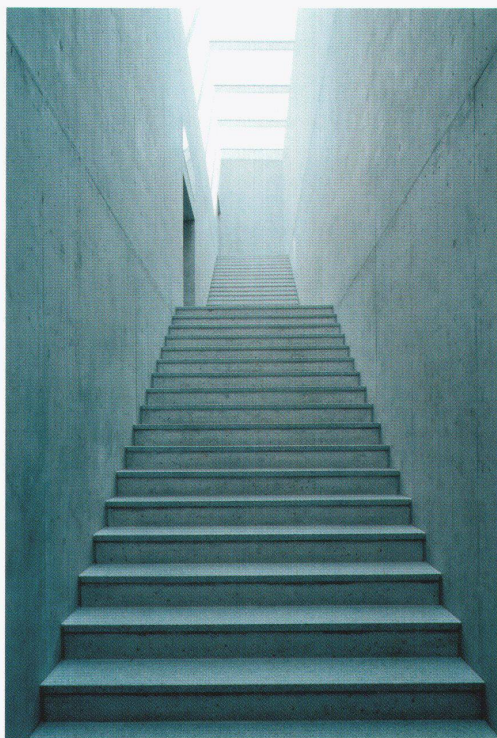
What does it mean when columns slant? –

Eschenbach School, by Christian Kerez A word that Kerez often uses in connection with his work is "scepticism". He regards both meaning and mood as suspect when the intention of the design is directed towards them, because this involves decisions that have little to do with building in the pragmatic sense.

One of the a priori factors in connection with Eschenbach School is the differentiation between the load-bearing and separating parts, between columns and floor slabs on the one hand and between walls and windows on the other. This leads on to the materials and colours. For technical reasons, the load-bearing parts consist of concrete, a hard material that requires no protection and is therefore left in its own colour. The other parts, on the other hand, consist of materials that need to be protected by paint or varnish. Instead of leaving the wood or plaster in their "natural" colours, Kerez reserves this for the primary parts and applies "artificial" colour to the secondary parts. The white paint causes the material reality of these secondary parts to recede, in contrast to the concrete parts where the sensory effect of hardness and weight underlines the reality.

It is tempting, in view of the architecture of this school, to use the word "abstract"; but nothing here is generalised – on the contrary: the parts of which the building consists are simple and whole. They are "things" ("Ding, Dinge"): the columns, the ceiling slabs, the walls that do not reach the ceiling, the windows ... All these things are what they are; they are identical with themselves, and they are different from the other things. All the parts have their own form, material and colour, which confirm their identity. Yet they are united by a similarity that gives the qualities mentioned the appearance of the declination of a whole. But the whole is a colour or a tint between white and grey. The effect is one of great composure, and also of self-evident naturalness.

It is in this naturalness that fulfils Kerez's longing for an act of design that, precipitated by a few factors, develops out of the requirements of the specific case. The slanting columns are a case in point: since the load-bearing capacity of the three inner volumes is not sufficient to give the structure the required rigidity, the columns are inclined pairwise towards one another, thereby stiffening the building. Consequently, their form, or angle of stance, is, as Hans Schmidt would say, "a question of necessity", and this also applies to the materials and the colour.



What we see is a pattern of visual forces. In this case, it is a pattern composed of the vertical lines of the windows overlaid in the rooms by the few slanting lines of the columns. Compared with the vertical lines, the slanting lines appear to "move". And since they are only slightly slanting – seven degrees –, they seem to move gently, to dance, creating a light-hearted mood – as a form, although it is based on a different reason.

Kerez probably noticed this effect of the slanting columns during the early design stage. The large-scale models that he had built in his office served as an aid to the investigation of the perceptual results of the factors on which his design is based, enabling him to change them if necessary. I therefore also assume that he thought this light-hearted mood was appropriate to Eschenbach School, and I can only agree with him: by endowing his building with this mood, he has given school buildings a new and positive meaning. ■