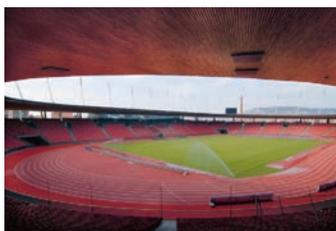


Zur Semantik von Material- oberflächen in der Architektur

Ulrich Binder

Immer wenn wir eine spezifische Oberfläche, eine Fassade betrachten, sehen wir «Material». Aber nicht immer nennen wir das Gesehene so. Handelt es sich zum Beispiel um eine Farbschicht, einen feinen Putz oder eine Kunststoffverkleidung, sprechen wir von Beschichtungen. Auch bei diesen werden Materialien verwendet – Pigmente, feiner Sand, Kunstharze –, ihre Korngrösse ist jedoch so klein, ihre Teilbarkeit so beliebig, dass sie sich ohne Widerstand auf jede bestehende Form auftragen lassen. Von Materialoberflächen sprechen wir hingegen dann, wenn wir aufgrund ihrer Erscheinung annehmen, es handle sich um ein erfülltes, massives Volumen. Die sichtbare Struktur an der Oberfläche lässt auf deren Anordnung innerhalb des Körpers schliessen: Jeder Schnitt parallel zur Oberfläche würde ein ähnliches Strukturbild ergeben. Oft sind dies Materialien, die zwar nicht in dieser Form, aber in dieser Zusammensetzung in der Natur vorkommen. Geschnitten, gespalten und gesägt, werden sie schliesslich zu einem Haus geformt.¹ Die Materialoberfläche gewährt uns demnach «Einsicht» ins Innere eines Körpers, auch



FAP 13 FAP 19
 FAP 91 FAP 43 FAP 62
 FAP 46 FAP 67 FAP 25
 FAP 42 FAP 47 FAP 79
 FAP 86 KAT 03 KAT 10
 KAT 05 FAP 10

wenn sie nicht transparent ist. Verkleidungen hingegen weisen nur eine begrenzte Schichtstärke auf, übernehmen keine tragende Funktion und zeichnen nur die Form ihres Trägers nach, mal präziser, mal undeutlicher. Immerhin erkennen wir die Beschichtung als solche, erleben dieses haptische Verstummen eines Körpers und schliessen nicht auf einen erfüllten Farbkörper, nur weil dessen Oberfläche mit Farbe bestrichen ist. Ohne also selbst zum Material zu werden, reduziert die Beschichtung einen Körper auf dessen Form.² Soweit die allgemeine Sprachregelung. Der Umgang mit Fassaden oder nur schon die genaue Betrachtung von Gebäudehüllen lehrt uns, dass die Wirklichkeit etwas komplizierter ist. Wie können wir an einer Oberfläche erkennen, ob es sich um eine Haut handelt oder nicht, zumal ja auch natürliche Materialien wie Holz und Stein als Furniere eingesetzt werden?³ Es gibt Putze, die zur Materialschicht auswachsen, es gibt den Ortbeton, der in seiner Oberfläche die Maserierung des Schalungsholzes übernimmt.⁴ **Abb. 1** Es gibt Schieferverkleidungen, die in der verwendeten Schichtstärke im Fels eingelagert waren, oder rustikal anmutende Ziegelsteinmauern als Vorfabrikate. **Abb. 2** Nicht Korngrösse oder Schichtdicke, nicht die funktionale Verbundenheit mit dem Baukörper und nicht mal die tatsächliche Verwendung von massiven, natürlichen Baustoffen garantieren eine eindeutige Lesart beziehungsweise eine klare Unterscheidung zwischen Material und Beschichtung. Und dennoch bleibt diese Differenz bedeutungsvoll und wird sowohl theoretisch wie praktisch intensiv bearbeitet. Die Verwendung von Material muss sich, sobald sie über ein gebräuchliches Wärmedämmsystem hinausgeht, einer ausführlichen Diskussion stellen. Diese zeugt von der anhaltenden Suche nach Bewertungsmöglichkeiten und vermengt nicht selten das Herkömmliche mit dem Guten und dem Schönen,⁵ um schliesslich einem unmittelbar urteilenden Empfinden doch den Vorrang zu geben gegenüber einer argumentativen Darlegung.

Geht es hingegen um die Bestimmung einer konkreten Oberfläche an einem gebauten Objekt, lässt sich diese gut überprüfen, indem man die Oberfläche berührt, vielleicht mit der Fingerspitze in eine Fuge tastet, sie an verschiedenen Stellen abklopft oder über die Kanten streicht. Dass eine materiale Oberfläche überhaupt «unecht» sein kann, setzt zwei unterschiedliche Wahrnehmungen voraus: eine visuelle und eine taktile, eine aus der Ferne und eine aus der Nähe, die Betrachtung eines Bildes und anschliessend des realen Objektes. Erstere führt zu einer Vorstellung bezüglich der Materialisierung, Letztere zu einer Enttäuschung, wobei das Gefälle meist vom Teuren zum Billigen, vom Natürlichen zum Künstlichen, vom Echten zum Unechten verläuft. Demgegenüber wird eine Farbbeschichtung nie unecht. Auch da, wo man sie beim Marmorieren oder Maserieren ertappt, macht man ihr das nicht zum Vorwurf.

Das Haptische spielt allgemein im Umgang mit materialen Oberflächen eine zentrale Rolle, obwohl wir Häuser selten von aussen berühren. Zwar gehen wir barfuss über Böden, greifen nach Handläufen und Türklinken, reiben über die



1

Abb. 1

In dieser Balkonbrüstung wird die Holzstruktur der Schalungselemente geradezu inszeniert. Dass es sich dabei nicht um hölzerne Schalungsbretter gehandelt haben kann, zeigt die Wiederholung (Rapport) in der obersten und untersten Leiste.

Abb. 2

Für die Verkleidung der Siedlung Vista Verde (FAP 47) wurden Schieferplatten verwendet, die in dieser Schichtstärke im Fels eingelagert waren.

Abb. 3

Careum (KAT 10), Ausschnitt aus einer Stützmauer. Industriell vorgefertigte Wände imitieren ein traditionelles Mauerwerk mit ungleich gebrannten Ziegelsteinen.

Abb. 4

Bemalter Verputz der Dorfblinde Oerlikon (KAT 05). Im Zuge der Renovierung von 2009 wurde der grobkörnige Putz mit einer messingfarbenen Substanz «überrollert», so dass nur die Spitzen die neue Farbe annahmen und nun heller erscheinen als der ockerfarbene Grund. (Fotos Ulrich Binder)



2



3



4

Küchenabdeckung oder lehnen mit der Schulter achtlos an der Wand. Doch streichen wir selten liebevoll über den Aussenputz, obwohl das eigene Heim uns sehr viel bedeutet und wir gute Architektur schlicht lieben.⁶ Gleichwohl sind es die taktilen Qualitäten einer Oberfläche, die unsere Anschauung dominieren. Wir betrachten sie im Hinblick auf eine mögliche Berührung, besonders dann, wenn sie uns nicht zugänglich ist. Abhängig von der Reichweite der Arme hat sich der Tastsinn im Visuellen eingenistet, um sein Einzugsgebiet zu erweitern.⁷ Und nicht zuletzt ist es die Lektion medial vermittelter Bilder, die dem Auge nahelegt, die vorwiegend visuellen Eindrücke in synästhetische Empfindungen zu übersetzen, eine Ausdifferenzierung, welche die Möglichkeiten des eigenen Körpers mit einbezieht und sich von da aus wiederum auf andere Körper – menschliche und architektonische – übertragen lässt.⁸ Die Materialität von Baukörpern steht dann nicht nur für sich, sondern erscheint in unterschiedlicher Tiefe und Härte, erhält eine Schwere oder Leichtigkeit, eine potenzielle Beweglichkeit oder Unverrückbarkeit, eine Widerstandsfähigkeit oder gar Sensibilität. Diese Qualitäten sind als scheinbare nur visuell erlebbar und müssen selbstredend nicht den messbaren Verhältnissen entsprechen. Deshalb werden sie nicht in Tonnen oder Kilopond gemessen, sondern in Relation zu anderen Objekten in der unmittelbaren Umgebung, dem Stadtraum. Auf diese Wahrnehmung eingestellt, tritt alles, was die Form einer Fassade bestimmt, Massverhältnisse, Rhythmisierung und Ornamente, zurück zugunsten einer Anmutung der Materialien, die, wenn auch sprachlich schlecht erschlossen, sehr präzise empfunden werden kann. Und von da aus erscheint es plausibel, quasi in Erweiterung der Physiognomik, die Materialität eines Gebäudes als Bedingung seiner Präsenz auszumachen.⁹

Betrachtet man den Stadtraum als eine Dramaturgie des Taktilen, gewinnen die Oberflächen über ihre Strukturierung hinaus an Raamtiefe. Die tastbare Fläche und ihre visuelle Erscheinung können sich trennen; nicht jede Oberfläche erscheint visuell da, wo sie greifbar ist. Bei Fassaden aus transluzidem Glas ist dieser Hinweis gut nachvollziehbar. Bekannt ist auch die öffnende Wirkung von lasierenden Farbaufträgen, die eine Oberfläche in einen wolkenartigen Farbraum verwandeln, der sich hinter dem bemalten Träger auftut. Aber auch polierte Granitplatten etwa zeigen ein inneres, körniges Relief, dessen Verlauf nicht der glatten Oberfläche entspricht. Gerade die glatt-glänzenden Materialien mit ihrer vornehmen Bestimmtheit erweisen sich häufig als komplexe Erscheinungen, die visuell schwer zu lokalisieren sind. Allgemein kann das Strukturbild einer Oberfläche durch die Zeichnung, durch Farbverläufe und unterschiedliche Korngrößen so angelegt sein, dass ein räumlicher Eindruck unausweichlich ist.¹⁰ Überdies gibt es die tatsächlich reliefartigen Beschichtungen wie etwa Kratzputze oder die «Darmzotten-Putze» der 70er-Jahre, deren bewegte Oberfläche als Erhabenheit oder Vertiefung gesehen werden kann.

Die visuelle Erscheinung und das Tastbild solch stark strukturierter Fassaden können sich auch hier gegeneinander verschieben, wie dies am Beispiel der «Dorflinde» in Oerlikon ersichtlich wird. *Abb. 4*

Die besondere Aufmerksamkeit für die «Oberflächentiefe» eines Materials ist nur dann gerechtfertigt, wenn wir in ihr gleichsam das Innere der Form erkennen.¹¹ Die Materialität einer Fassade bestimmt die Tonalität, in der ein Formenrepertoire vorgetragen wird. Über den repräsentativen Charakter eines Materials hinaus, seinen tatsächlichen Wert oder die Raffinesse einer handwerklichen Verarbeitung, kommuniziert es in seiner Oberfläche eine spezifische Dichte und Erfülltheit des von ihm eingeschlossenen Volumens. Es definiert den Raum, der von einem Gebäude durch seine tastbaren und optischen Grenzen beansprucht wird. Ihr Nichtübereinstimmen prägt massgeblich die Präsenz eines Objektes im Stadtraum.¹² Umso erstaunlicher ist es deshalb, dass weder die Farbe noch die Materialisierung eines geplanten Gebäudes für den Bauentscheid eine wichtige Rolle spielten. In der Kommunikation mit dem Bauherrn oder der Wettbewerbsjury dominieren nach wie vor weisse Pläne und gipserne Modelle. Das digitale Rendering einer perspektivischen Ansicht wurde erst mit den entsprechenden technischen Möglichkeiten ab Mitte der 90er-Jahre bei Abgaben üblich. Doch auch dieses Verfahren deutet darauf hin, dass das Material auf eine bereits entworfene Form appliziert wird und seine ästhetische Funktion eine mögliche konstruktive verdrängt. In der Konsequenz, so könnte man folgern, müsste das «Entwerfen in Renderings», sofern es einer allgemeinen Praxis entspricht, sich wieder auf den Bau auswirken. Tatsächlich findet sich an der Diggelmannstrasse in Zürich ein Objekt, von dem man annehmen muss, dass es heute genau so aussieht, wie es der Bauherrschaft in einem Rendering am Bildschirm präsentiert wurde. *FAP 25* Die drei Baukörper sind vollständig in farbige Verbundgläser eingefasst. Wie versteifte Farbfilme winden sich die horizontalen Bänder zu spitzwinkligen Konfektschachteln, scheinbar ohne auf eine tragende Konstruktion angewiesen zu sein.

Häufiger aber gehen Architekten wie Bauherrn bei Materialentscheiden von der Trägheit symbolischer Aufladungen aus. Sie rechnen damit, dass sich gesellschaftliche Werte und Bedeutungen über die Jahrzehnte im Material angereichert haben und nun grundsätzlich für alle Bautypen und Bauformen verfügbar sind. Farblich differierende Ziegelsteine etwa werden heute in industrieller Produktion hergestellt, in perfekter Zufälligkeit zu Fertigwänden gemauert und anschliessend den Geschossplatten vorgehängt. Die Entscheidung für ein solches Verfahren fällt nicht allein aufgrund des visuellen Reizes dieser rhythmischen Variation eines erdigen Rottönen. Vielmehr will man an die Geschichte des Tonziegels anschliessen: an seine handwerkliche Fertigung im privaten Brennofen und an seine Verwendung im Cottage oder Industriebau der Gründerzeit.¹³ Das Erlebnis dieser historisierenden An-

mutung ist nicht auf ein differenziertes Vorwissen oder eine genauere Beobachtung der konstruktiven Sachverhalte angewiesen. Der Tonziegel kann mit seinem unregelmässigen Brand und seinen materiellen Qualitäten – wie andere Materialien auch – sein eigenes Alter «darstellen».

Auffallend häufig erscheint heute an Neubauten «altes Material» in Verbindung mit einer modernen Formensprache. Ein zeitgenössischer Historismus, der die Aufgabe der geschichtlichen Verankerung allein dem Material überträgt¹⁴ und seine Analogie in einer «Vorverwitterung» hat, wie sie auch in anderen Produktbereichen anzutreffen ist. Das Neue imitiert die Spuren des Gebrauchs und der Verwitterung und stellt etwas dar, was sich nicht herstellen lässt und deshalb rar und wertvoll ist: schön gealtertes Material. Bei Fassaden erkennen wir dies etwa an Oberflächen, die ungleichmässig abgetragen sind, an abgelagertem Staub und Schmutz, der das Relief betont oder an einer Patina, die, wenngleich natürliche Beschichtung, oft eine dunkle Tiefe aufweist. Nicht immer ist es jedoch einer präventiven Sentimentalität zuzuschreiben, wenn Neubauten zurückdatiert werden. Im neuen Stadion Letzigrund folgte man bei der Auswahl der Bestuhlung ganz pragmatischen Überlegungen: Es war damit zu rechnen, dass der rote Kunststoff, der für die Sitze vorgesehen war, über die Jahre ausbleichen würde. Ebenso musste man davon ausgehen, dass einzelne Sitze als indirekte Folge fussballerischer Leidenschaft Schaden nehmen würden und ersetzt werden müssten. Damit die strahlend-roten Neusitze nicht den heftigsten Sektor auszeichnen würden, nahm man die farbliche Unregelmässigkeit vorweg und montierte von Anfang an Klappstühle in verschiedenen Rottönen. Was auf Distanz eine ästhetische Entscheidung vermuten lässt und tatsächlich an ein rustikales Ziegeldach erinnert, entpuppt sich als vorbeugende Massnahme. *Abb. 6, 7*

Diese lautmalerische, imitierende Materialsprache steht der authentischen Verwendung von Material gegenüber. Dabei wird das Material über die Form, die Konstruktion oder die Funktion mit der Architektur verbunden. Wichtig ist überdies, dass der Baustoff aus der Gegend stammt und ohne weiten Transport zur Baustelle gelangt.¹⁵ Dies geschieht nicht nur aus ökologischer Vernunft oder als implizite Anknüpfung an lokale Bautraditionen, sondern auch im Hinblick auf ein oft metaphysisch unterlegtes Standortmarketing.¹⁶ In Zürich allerdings ist diese Versuchung gering, da sich kein zürichspezifischer Naturstein ausmachen lässt. Der Steinimport begann bereits einige Zeit vor dem Anschluss an die Eisenbahn und hat für «Stadtgeologen» ein sehr heterogenes Bild hinterlassen: «Ganze Häuser sind aus erratischen Blöcken gebaut, die bei Kellerausgrabungen, Strasseneinschnitten und so fort aus den Moränen der eiszeitlichen Gletscher gewonnen wurden.»¹⁷ Damit bleibt dem, der auf einer Verankerung im Regionalen besteht, lediglich Kies und Geröll, wie es derzeit aus zahlreichen Baugruben Zürichs gehoben wird. Die grösste von



5



6

Abb. 5
Baugrube Stadion Letzigrund (FAP 10), Oktober 2006.
Ein Teil des Aushubs wurde zusammen mit den zerriebenen
Resten des alten Stadions im Fundament wieder verbaut.

Abb. 6
Stuhlreihen im Stadion Letzigrund.

Abb. 7
Probepbestuhlung im Stadion Letzigrund.
(Fotos Ulrich Binder)



7

ihnen war unlängst beim Bau des Stadions Letzigrund zu beobachten. Abb. 5 Ein Teil des Aushubs wurde zusammen mit den zerriebenen Resten des alten Stadions im Fundament wieder verbaut. Um den nun dunkel gefärbten Kies sichtbar zu machen, wurde an den Aussenmauern die Schalungshaut des Betons aufgekratzt. Die Anmutung des Rohen erforderte hier einen zusätzlichen Arbeitsgang und ergab sich nicht, wie bei den Holzlatten der Dachuntersicht oder den rostenden Stahlträgern, durch das Weglassen einer Schutzbeschichtung.

Der Rückgriff auf das Naheliegende, die Verweigerung gegenüber industrialisierten und abschliessenden Zubereitungsformen von Materialien bedeutet oft einen Mehraufwand an Kommunikation, gestalterischer Legitimation und finanziellen Mitteln. Nur eine feine Demarkationslinie trennt die Inszenierung einer Oberfläche, das ausdrückliche Herzeigen ihrer Materialität von einer scheinbaren Gleichgültigkeit, die umso aufwendiger verteidigt werden muss. Doch wie wohltuend ist es, angesichts von rohem Material sich von einem alles ergreifenden urbanen Gestaltungswillen zu erholen. Plötzlich markiert das Material die Abwesenheit von Design, also das, was noch geformt werden könnte oder von einer verwitterten Form übrig blieb, und lässt Möglichkeiten aufscheinen, wo sonst die Durchführung dominiert. Mit ihrer offenen Materialität erhalten die Oberflächen eine unmetaphorische Tiefe, die erahnen lässt, wie der Raum sich ins Gebäude hinein fortsetzt. Sein Austausch mit der Strasse beschränkt sich dann nicht nur auf Fenster- und Türöffnungen, sondern weitet sich aus in die Flächen. Die Fassade wird damit zum Medium, das man, um sich seiner Rhetorik zu vergewissern, auch mal berühren darf.

-
- 1 Die Empfindung von Holz als warm, natürlich und heimelig beruft sich nicht auf dessen Naturzustand mit Rinde, sondern schliesst die Zeichnung der Jahrringe und Astlöcher mit ein, die erst durch den technischen Verarbeitungsprozess in Erscheinung treten. Vergleichbares gilt für andere Naturmaterialien.
 - 2 Obwohl meine Ausführungen an die Unterscheidung einer wirklichen und einer übertragenen Transparenz bei Slutzky und Rowe erinnern, geht es mir nicht um die «Durchsicht» durch eine Oberfläche auf etwas Dahinterliegendes, sondern bloss um die «Einsicht» in ein Material, paradox formuliert: um die Tiefe einer Oberfläche. Colin Rowe und Robert Slutzky, *Transparenz*, Zürich 1997.
 - 3 Exemplarisch für diese allgemeine Tendenz steht die heutige Verarbeitung von Natursteinen. In bis zu 6 mm dünne Platten geschnitten, sollen sie als «Natursteintapeten» die Fassade verkleiden. Dazu: Christian Fuhrmeister, «Ewige Materie» in dünnen Platten: Naturstein in der zeitgenössischen Architektur, in: *Material in Kunst und Alltag*, Hg. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 85ff.

- 4 Wie sehr diese Oberflächenzeichnung dem Material Beton zugerechnet wird, zeigt sich an den Betonsanierungen denkmalgeschützter Bauten. So wurde zum Beispiel am Sprungturm im Freibad Letziggraben nach der Sanierung die Schalungsstruktur in Handarbeit wieder aufmodelliert.
- 5 Siehe dazu: Andreas Dorschel, *Gestaltung: Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2003, S. 56ff. Dorschel erkennt in der Forderung nach Materialgerechtigkeit und Materialtreue vorab einen moralischen Imperativ, der selbst bei gutem Willen wenig brauchbare Vorgaben für gestalterische bzw. ästhetische Entscheide bereitstellt.
- 6 Zur Taktilität von Architektur siehe Philip Ursprungs Erlebnisbericht: *Zumthors Oberflächen*, in: 31, *Das Magazin des Instituts für Theorie* Nr. 12/13, Dezember 2008, *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, S. 49–52.
- 7 Siehe dazu auch: Karl Schawelka, «More matter with less art»? Zur Wahrnehmung von Material, in: *Material in Kunst und Alltag*, Hg. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 24ff.
- 8 Gernot Böhme spricht von «synästhetischen Charakteren» des Materials, um weiter unten auf die technisch vermittelten ästhetischen Erfahrungen hinzuweisen, die sich vorwiegend auf das Visuelle konzentrieren. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt a. M. 1995, S. 53ff. Mein Gedankengang entwickelt sich in die Gegenrichtung und sieht in den taktilen Komponenten eine Ausdifferenzierung des Visuellen. Sollte es eines weiteren Belegs bedürfen, sei zudem auf die Pornoindustrie verwiesen, deren Geschäftsmodell darauf beruht, dass sich Berührungen visuell übertragen lassen.
- 9 Richard Sennett lokalisiert die Wende zum Anthropomorphen, in deren Folge Materialien und ihre Anmutungen vermehrt mit Vergleichen zum menschlichen Körper beschrieben wurden, in der englischen Ziegelherstellung des 18. Jahrhunderts, verbunden mit dem Auftreten der roten Farbe. In: Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin 2008, S. 185ff.
- 10 Ein wunderbares und komplexes Beispiel in dieser Hinsicht ist die Piuskirche in Meggen von Franz Füg, 1966. Die Tafeln einer Spalte sind jeweils aus einem Marmorblock geschnitten und zeigen ein leicht variierendes Strukturbild, das grosse Ähnlichkeit mit den Nahaufnahmen einer pastos vermalten Farbpaste aufweist, wie wir sie aus kunstwissenschaftlichen Untersuchungen kennen.
- 11 Böhme weist darauf hin, dass in den ästhetischen Theorien die Materialität «übersehen» wird. «Die Frage nach der Schönheit ist eine Frage nach der Form». Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt a. M. 1995, S. 52.
- 12 Bei einer Salami, beim Waschbrettbauch oder beim getunten Wagen basiert die Anmutung von Kraft auf der Differenz zwischen einem durch Einschnürungen bezeichneten Grundvolumen und den darüber hinaus gewölbten, gespannten Zwischenflächen. Analoge Erfahrungen ergeben sich auch aus der Differenz zwischen tastbarem und visuellem Verlauf einer Oberfläche, wobei selbstredend nicht die «Potenz» eines Hauses im Vordergrund steht. Aber anders als bei der Frage nach der Echtheit von Materialoberflächen ist hier nicht das Nacheinander möglicherweise differierender Befunde entscheidend, sondern die gleichzeitige Wahrneh-

- mung unterschiedlicher Grenzverläufe, die durch die formale Struktur einer Fassade noch um zusätzliche Ebenen erweitert werden kann.
- 13 Eine summarische, doch aufschlussreiche Geschichte des Lehmziegels in: Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin 2008, S. 184ff. Die Frage in diesem Zusammenhang lautet, wie weit die Anmutung eines Materials durch seine Herstellung geprägt ist und wie weit sich diese – einmal etabliert – in andere, meist billigere Produktions- und Anwendungsformen übertragen lässt.
 - 14 Man könnte probeweise von einem «Material-Historismus» sprechen, um den Unterschied zu einem «Formen-Historismus» anzudeuten, der sich auf Stilelemente konzentriert. Zu den Ziegeln ist anzumerken, dass im Internet der Handel mit echten historischen Tonziegeln, Klinkern und Backsteinen floriert und dabei stolze Preise erzielt werden.
 - 15 So heisst es etwa auf der Homepage des Schaulagers in Basel: «Die schweren Aussenmauern wurden schichtenweise aufgetragen und ihre Oberfläche aufgekratzt. Die Wände entblößen so die Kieselsteine, die aus dem Aushub für das Bauwerk gewonnen wurden. Diese Materialschichten sind nicht nur ein schlichter und bildlicher Ausdruck für das Lasten und Lagern, sondern wegen ihrer grossen Trägheit auch wesentlicher Faktor bei der klimatischen Regulierung des Lagerinnern. Die äussere Form des Lagerhauses ist sehr pragmatisch aus der Geometrie der inneren Lagerordnung und der gesetzlichen Grenzabstände der Parzelle abgeleitet. Dabei entsteht ein Gebäudepolygon, welches aus dem vor Ort gewonnenen Material errichtet wie aus dem Boden extrudiert erscheint.»
 - 16 Der Eintrag auf der Homepage der Therme Vals ist insofern mit jener des Schaulagers (vgl. Anm. 15) vergleichbar. Der Übergang von einer sachlichen in eine semantisierende Beschreibung ist dabei fließend: «Eine durchgehende Schichtenfolge aus Natursteinen; Valser Gneisplatten, in vielen Lagen aufeinandergeschichtet, abgebaut im etwas weiter taleinwärts gelegenen Steinbruch, bestimmen Schnitt und Aufriss des ganzen Gebäudes. Die Steinplatten und der Beton der Wände sind miteinander verzahnt und vergossen und bilden so eine statisch wirksame tragende Konstruktion, ein Verbundmauerwerk. Diese Wandkonstruktion wurde, inspiriert von älteren Stützmauern an Bergstrassen, speziell für das Gebäude entwickelt. Steinplattenverkleidungen gibt es im ganzen Gebäude keine.»
 - 17 Leo Wehrli, *Was uns in Zürich die Steine erzählen*, Separatdruck aus: *Die Schweiz*, 723/1897.