Preservation and Transformation

Tatiana Fabecks 'Art Station'

''Doing architecture is the pretext for exploring who we are, where we're from and perhaps where we're going.''
Michael Rotondi[1]

Jener Dialog, den der sinoamerikanische Architekt I.M. Pei für seine Museumsbauten mit Vorliebe anstrebt, ob beim Louvre in Paris oder dem luxemburgischen Entwurf[2] auf Fort Thüngen, um die bestehenden alten Mauern in korrespondierenden Bezug zur Moderne zu setzen, muß nicht zwangsläufig mit einer Zerstörung alter Bausubstanz einhergehen. Derselbe Dialog, - das möchte der folgende Beitrag belegen - wäre durchaus an einem anderen Ort, unter gänzlich anderen Vorzeichen denkbar. Noch dazu an einem Ort, an dem bauliche Interventionen in denkmalschützender Form denkbar wären und nicht, wie es auf Fort Thüngen praktiziert werden soll, über massive Eingriffe, Verletzungen bestehender alter Bausubstanz unter Mißachtung von UNESCO-Bestimmungen. Allerdings mit der klaren Einschränkung, daß der Ort vielleicht in renommiersüchtigen Politikerkreisen nicht mit der EG-nahen Lage konkurrieren kann, aber dafür erreichbarer für das 'gemeine Volk' wäre.

Beispielhaft entwickelt die junge Architektin Tatiana Fabeck eine museale Infrastruktur, die aus dem Denken der Jetztzeit mit visionärem Blick in die Zukunft gerichtet ist.

Genug der sibyllinischen Vorrede, angesprochen sind die im direkten Bahnhofskontext existierenden Rotunden und das CFL-Atelier: "La gare dans sa situation actuelle est entourée par une sorte de 'nomansland' qui n'appartient ni au quartier de la gare, ni à la ville de Bonnevoie. C'est un lieu amorphe qui nécessite une restructuration. Pour valoriser cet endroit il est utile de lui donner une autre dimension que celle d'un noeud de trafic. Le projet tout en profitant de cette concentration journalière de trafic pour son fonctionnement, vise à créer un 'crossing-point' entre voyage et la vie socio-culturelle." (Projektbeschreibung Tatiana Fabeck)

Beispielhaft entwickelt die junge Architektin Tatiana Fabeck in ihrem Mémoire vom November 1994 eine museale Infrastruktur, die aus dem Denken der Jetztzeit mit

visionärem Blick in die Zukunft gerichtet ist. Im Kontrast zum sinnentleerten Tempel der schönen Künste konzipiert sie in dezidierten Kleinstschritten ein lebendiges Forum, das der Moderne und der zeitgenössischen Kunst (Expositions permanentes, expositions temporaires, expositions 'arts graphiques' -Video/Photo) Raum bietet, ohne dabei die Erfordernisse der Avantgarde zu vernachlässigen, und auch dieser ein entsprechendes Betätigungsfeld (pièces de travail et ateliers) zur Verfügung stellt. Beachtlich erscheint, daß eine Architekturstudentin zum Studienabschluß mittels einer fundierten Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen, einer detailliert erarbeiteten Geschichte des Standortes und der luxemburgischen Museumsdiskussion ein komplexes und in sich schlüssiges Gesamtkonzept entwirft. Noch dazu geschieht dies auf zwei Ebenen, der rein architektonischen Entwurfstechnik einerseits und einer Verquickung mit inhaltlichen Komponenten über einen Ort, der die Korrespondenz von Kunst und Öffentlichkeit präjudiziert andererseits. Ein Entstehungsprozeß für ein Ausstellungszentrum, von der Architektin gedacht als eine der Gegenwart angepaßte *work in progress*.

Mit ihrem Entwurf liefert die in Paris lebende und arbeitende Luxemburgerin eine klare Gegenposition zu den von Markus Lüpertz angeprangerten architektonischen Auswüchsen neuerer Museumsbauten: "Das klassische Museum ist gebaut, vier Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum reingehen, eine zum rausgehen. Dies einfache Prinzip mußte der Kunst weichen, der Architekturkunst weichen. All diese neuen Museen sind oft schöne, bemerkenswerte Bauwerke, aber wie jede Kunst, der anderen feindlich gegenüberstehend. Sie geben dem einfachen, unschuldigen Bild, der einfachen unschuldigen Plastik keine Chance, nein, sie gebären eine eigene, laute Raumfüllmaschinerie, die im Dekorativen, wie im Pädagogischen ihre Heimat hat. Mich wundert, wieso die Architekten im Einverständnis mit den Museumsdirektoren diese RAUMFÜLLKUNST nicht mitliefern; ALLEN WÄRE GEHOLFEN; DIESES Museum wäre zeitgemäß." Und die luxemburgische Regierung wäre zufrieden und der lästigen Bürde konzeptueller Dimensionierung enthoben! Hier mag vielleicht der erste Haken liegen, weshalb so wenig Bereitschaft besteht, sich mit der Fabeckschen Variante auseinanderzusetzen. Sie vermeidet genau die von Lüpertz angeprangerten Zustände und liefert nicht das schlüsselfertige Architekturkonzept, das jegliche Auseinandersetzung mit der Kunst scheut und diese von vornherein durch bauliche Eigendominanz ins Abseits verbannt.

Würfeln um das Wohin. Wer gewinnt, hat es zu sagen.[3]

Es ist der *Fondation de l'Architecture et de l'Ingénierie* zu verdanken, daß Tatiana Fabeck zwei Jahre nach Fertigstellung ihres Mémoire an der *Ecole Spéciale d'Architecture* in Paris und fast ein Jahr nach-

dem sie für ihre Diplomarbeit mit einem Preis[4] ausgezeichnet wurde, in Luxemburg die Möglichkeit geboten wurde, ihr Projekt der Öffentlichkeit vorzustellen[5]. Ein öffentliches Forum, allerdings mit einem kleinen Wermutstropfen[6]: Wird ansonsten den Vortragsrednern der Architekturstiftung das Auditorium der Banque de Luxembourg zur Verfügung gestellt, so mußte Tatiana Fabeck mit dem städtischen Cercle Vorlieb nehmen. Gewiß kein schlechter Ort, aber für luxemburgische Verhältnisse eine Art Verbannung[7]. Schaut man nun hinter die fein säuberlich abgeschirmten Kulissen, wird sichtbar, daß Robert Reckinger, geschäftsführendes Verwaltungsratmitglied der Banque de Luxembourg, klare Interessen für ein Pei-Museum hegt und zudem gewisse Querverbindungen zur geheimorganisationsgleichen Ankaufkommission bestehen. Diese Interessenlage scheint einer objektiven Darstellung, Erörterung und Auseinandersetzung in der breiten Öffentlichkeit über Pei-Varianten zuwiderzulaufen. Geradezu ängstlich ist man in politischen Kreisen und dazugehörigem Hofstaat[8] darauf bedacht, eine konstruktive Auseinandersetzung mit einem breiten diskussionswürdigen Spektrum musealer Aspekte, wie sie die Arbeit Tatiana Fabecks auffächert, zu verhindern. Eine Vogel-Strauß-Politik, die Bände über die teils inkompetenten Museumsköche[9] spricht, die an einem wunderbaren, konformistischen Kunsteinheitsbrei unter Ausschluß der Öffentlichkeit köcheln. Wenn Museen als Datenbanken einer Kunst- und Kulturgeschichte dienen sollen, spricht vieles für einen fachkompetenten Umgang mit der sensiblen Materie, ein Aspekt der von den politisch Verantwortlichen im Fall Pei-Museum bereitwillig vernachlässigt wird![10] Sätze wie der folgende stoßen in der luxemburgischen Kulturpolitik auf taube Ohren: "Die Freiheit der Kunst und des Geistes ist ein hohes Gut, und kulturelles Leben sich nach eigenen Gesetzen entfalten zu lassen, ist eine verantwortungsvolle Aufgabe, da Kulturpflege aber Geld benötigt und dieses nicht unbegrenzt vorhanden ist, muß es vernünftig verteilt werden. Auf diesem Wege greift der Kulturpolitiker in die Entwicklungsprozesse ein, und er kann nicht umhin zu bewerten, was Wildwuchs ist und was genießbare Früchte zu tragen verspricht. Seine Entscheidungen müßte er begründen. Nur so kann er mit ihrer Respektierung rechnen. Begründung erfordert jedoch Grundsätze und eine Gesamtkonzeption."[11]

Gleich wieder ein Punkt, der zum Einhalt zwingt und den Blick zurück lenkt auf die Diplomarbeit der jungen Architektin. Sie weiß sehr wohl wovon sie redet, wenn ihre Vorarbeiten das Thema Kunst berühren, und zwar nicht nur über die regelmäßige Teilnahme an den im Louvre stattfindenden Diskussionen zu 'Musée-Musée'. Ebenso interessant sind ihre Ausführungen zur Begriffswahl für ihre Räume für Kunst. Nicht 'Centre d'art contemporain' ist der Schlüsselbegriff, sondern die gezielte begriffliche Auseinandersetzung mit dem Ort, also mit dem Begriff 'gare', evoziert 'ART STATION': "ART STATION se voudra très urbain, un vrai seismographe du courant d'art contemporain, ouvert à toutes influences et idées. Le nom du centre joue beaucoup dans la psychologie du futur visiteur, ainsi je pense que ART STATION évoque plus la notion de contemporain et peut contribuer à attirer et à magnétiser plus de gens."[12]

Pavillon Grand-Ducal

Um sich nun der ART STATION von einem besonders belebten Umfeld her zu nähern, befindet man sich etwa auf dem Bahnhofsvorplatz. Zielgerichtet weiß die Architektin die Blickrichtung der Passanten fort vom Haupteingang des Bahnhofs auf den unweit benachbarten Pavillon Grand-Ducal zu lenken: Ein kubusförmiger Glasumbau verleiht der vorgegebenen Architektur des Gebäudes bereits eine weit sichtbare museale Komponente und hat Signalwirkung. Über die im Pavillon befindliche Treppe gelangt man zu einer Fußgängerbrücke, überquert die Bahngleise, passiert Kunstbuchhandlung, Café und Restaurant, die bereits mental auf den bevorstehenden Besuch einstimmen und gelangt derart ins eigentliche 'Kunstterrain'.

Rotunden und CFL-Atelier

Die von T. Fabeck intendierten baulichen Interventionen bei den alten Gebäuden zeigen, aus welcher Schule sie stammt, denn Cuno Brullmann hat bei seinen realisierten Bauten, wie dem im Marais (Centre d'animation des Blancs Manteaux) oder in Angoulême (Umwandlung einer Papiermühle in eine Kunstakademie und ein Papiermuseum) ein behutsames und dennoch prägendes Vorgehen gezeigt. Seine Äußerung: "Wir haben das Alte wieder hergestellt, so daß das bestehende Gebäude wieder seine alte Einheit erlangte und haben das Neue dazu gestellt. Jetzt sieht man den Dialog von alt und neu."[13] hat ganz offensichtlich bei der 'Schülerin' ein gutes Gehör gefunden. Derartiges Vorgehen beläßt den Rotunden - 1874 wurde die erste erbaut - ihr äußeres Erscheinungsbild von Stein, Metall, Glas und dem krönenden Tambour. Im Inneren der Rundbauten, die insgesamt eine Nutzfläche von 6000 qm bieten, spielt das Projekt mit der architektonischen Variante einer russischen Puppe. Für die Rotunde 1 hieße dies: "Provoque la surprise d'abriter sous sa coupole une deuxième coupole revêtue d'une matière réfléchissant la superbe charpente et qui couvre un espace dédié aux installtions video et aux supports photographiques." (T.Fabeck)

"Da Kulturpflege aber Geld benötigt und dieses nicht unbegrenzt vorhanden ist, muß es vernünftig verteilt werden. Auf diesem Wege greift der Kulturpolitiker in die Entwicklungsprozesse ein, und er kann nicht umhin zu bewerten, was Wildwuchs ist und was genießbare Früchte zu tragen verspricht. Seine Entscheidungen müßte er begründen. Nur so kann er mit ihrer Respektierung rechnen. Begründung erfordert jedoch Grundsätze und eine Gesamtkonzeption."
Helmut Börsch-Supan

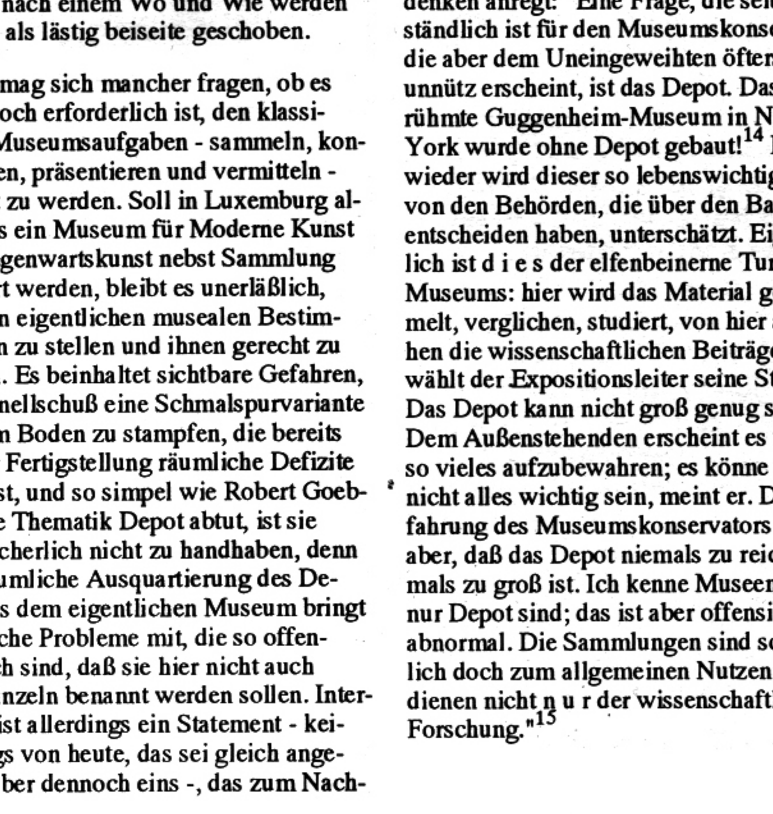
Im zweiten Rundbau wird ein zylindrischer, multifunktioneller Saal etabliert. Die eigentliche Ausstellungsfläche - permanente und wechselnde Ausstellung - wird im CFL-Atelier untergebracht. Über das Freilegen des Daches, die Erhaltung der Stahlkonstruktionen und die Neudekkung mit Glas werden entsprechende Lichtverhältnisse geschaffen. Zwischen allen Bereichen pendelt ein Zug - wie könnte man den Ort signifikanter sprechen lassen -: "Ce rail symbolise surtout la mémoire du lieu; mais il est également le support pour les artimobiles, c'est-à-dire des plateformes qui véhiculent les objets d'art à travers le musée." (T. Fabeck) Tagsüber mit klaren Aufgaben versehen und bei Nacht über beleuchtete Schienenstränge und Kuppeln: Ein Leuchtfeuer für die Sinne!

Über die Notwendigkeit eines Museumsdepots

Gerade diesem Aspekt soll besondere Beachtung geschenkt werden. Zum einen, um eine klare Diskrepanz zur Peischen Variante aufzuweisen, zum anderen, um das ausgereifte Stadium des Fabeckschen Konzeptes zu belegen. Im Pei-Entwurf muß der Depot-Aspekt unter den Tisch fallen, da ansonsten die baulichen Eingiffe in die alten Mauern noch gravierender würden. Bevor der Entwurf einer erneuten Schrumpfung unterzogen wurde,und Pei sein Projekt 1995 erstmalig nach der Neuerweckung der luxemburgischen Presse vorstellte, wurde der fehlende Raum für ein Depot von Robert Goebbels folgendermaßen kommentiert: ''Depots müssen nicht notgedrungen in den Keller; das wäre sehr teuer geworden unterirdisch.'' Außerdem, so argumentiert der Minister, sei es billiger Räumlichkeiten für das Depot außerhalb des Gebäudes zu schaffen.

Fragen nach einem Wo und Wie werden einfach als lästig beiseite geschoben.

Gewiß mag sich mancher fragen, ob es heute noch erforderlich ist, den klassischen Museumsaufgaben - sammeln, konservieren, präsentieren und vermitteln - gerecht zu werden. Soll in Luxemburg allerdings ein Museum für Moderne Kunst und Gegenwartskunst nebst Sammlung etabliert werden, bleibt es unerläßlich, sich den eigentlichen musealen Bestimmungen zu stellen und ihnen gerecht zu werden. Es beinhaltet sichtbare Gefahren, im Schnellschuß eine Schmalspurvariante aus dem Boden zu stampfen, die bereits vor der Fertigstellung räumliche Defizite aufweist, und so simpel wie Robert Goebbels die Thematik Depot abtut, ist sie ganz sicherlich nicht zu handhaben, denn eine räumliche Ausquartierung des Depots aus dem eigentlichen Museum bringt zahlreiche Probleme mit, die so offensichtlich sind, daß sie hier nicht auch noch einzeln benannt werden sollen. Interessant ist allerdings ein Statement - keineswegs von heute, das sei gleich angeführt, aber dennoch eins -, das zum Nachdenken anregt: "Eine Frage, die selbstverständlich ist für den Museumskonservator, die aber dem Uneingeweihten öfters als unnütz erscheint, ist das Depot. Das berühmte Guggenheim-Museum in New York wurde ohne Depot gebaut![14] Immer wieder wird dieser so lebenswichtige Teil von den Behörden, die über den Bau zu entscheiden haben, unterschätzt. Eigentlich ist d i e s der elfenbeinerne Turm des Museums: hier wird das Material gesammelt, verglichen, studiert, von hier aus gehen die wissenschaftlichen Beiträge, hier wählt der Expositionsleiter seine Stücke. Das Depot kann nicht groß genug sein. Dem Außenstehenden erscheint es unnütz, so vieles aufzubewahren; es könne doch nicht alles wichtig sein, meint er. Die Erfahrung des Museumskonservators ist aber, daß das Depot niemals zu reich, niemals zu groß ist. Ich kenne Museen die nur Depot sind; das ist aber offensichtlich abnormal. Die Sammlungen sind schließlich doch zum allgemeinen Nutzen da und dienen nicht n u r der wissenschaftlichen Forschung."[15]



Nun soll an dieser Stelle keineswegs dem doch recht traurigen Dasein der Kunst im Depot das Wort geredet werden, weit eher soll dessen Notwendigkeit innerhalb eines in allen Teilbereichen funktionsfähigen Museums hervorgehoben werden. Ganz in dem Sinne, den beispielsweise Jean-Christophe Ammann, Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt, dem Depot in seinem Buch 'Bewegung im Kopf' beimißt: "Was immer im Lager (Depot) verschwindet, verfällt nicht in einen Dornröschenschlaf. Die Werke tauchen schon bald wieder auf, an einem anderen Ort, in einer anderen Konstellation[16] (Dialog-Situation)." Wenn Tatiana Fabeck unter *'surface totale'* dezidiert die Flächenberechnungen der einzelnen vorgesehenen räumlichen Bereiche auflistet, fehlen selbstverständlich die Angaben für die einzelnen Depots (es wird differenziert nach: Dépots d'oeuvres d'art; - de socles, piédestals et vitrines; - de publications du centre; - pour le magasin du centre; - fournitures diverses) mit einer Gesamtfläche von 1120 qm nicht.

Ein letzter Blick

Selbstverständlich bleibt zu berücksichtigen, daß Tatiana Fabeck ihren Entwurf als Studentin erarbeitet hat und natürlich räumte sie den entsprechenden Aspekten der baulichen Realisierungsmöglichkeit einen größtmöglichen Freiraum ein. Und dennoch ist er keineswegs abfällig als bloße Studentenarbeit abzutun, da der Gesamtentwurf in einem Höchstmaß ausgereift ist - ohne Kapriolen und inkonsequente Schlenker - und auf verblüffende Weise die Mängel der Regierungsplanung auf der konzeptuellen Ebene deutlich vor Augen führt. Natürlich kann eine Industriearchitektur nicht in einen Palast verwandelt werden. Natürlich wird die teils ruppige Ausstrahlung der alten Gebäude nach außen sichtbar bleiben. Aber, über den Dialog mit der heutigen Architektursprache erlangt der Gesamtkomplex[17] eine Neubelebung im doppelten Sinn, indem die alte Seele der Gebäude wiedererweckt wird und zugleich eine neue hinzutritt: "Etablir un corrélation entre l'existant (ancien) et le projeté." (T. Fabeck) Bislang schrecken verschmutztes Glas, bröckelnder Putz den ästhetischen Anspruch mancher Betrachter und es verlangt gewissermaßen einen visionären Blick, das Terrain mit dem Fabeckschen Auge zu sehen. Sie als Architektin nimmt den Reiz und Charme der alten Gemäuer wahr, und vermag den Ruf nach Neubelebung einer wertvollen, denkmalgeschützten urbanen Architektur und nach sinnvoller Umnutzung zu hören.

Im Kontrast zu bislang allen fehlgeschlagenen Versuchen und falscher Fetischisierung von Kunst als Konsumgut im landesinternen kulturpolitischen Denken könnte über die Etablierung eines derartigen Kunstzentrums der Mut zu eigenständigem Tun bewiesen werden. Es ist nicht der große Manitou, der große Name, der Luxemburg zu einem aufsehenerregenden Status innerhalb der europäischen Kunstszene verhelfen wird. Mahner und Warner haben das Fiasko des Kulturjahres, den fehlenden Mut zu eigenen Kreationen angeprangert, und heute zeigt die Rückschau, daß keiner der großen Namen Luxemburg zu einem neuen Kulturimage im Ausland verholfen hat. Warum die gleichen Fehler stets erneut wiederholen? Mit der Etablierung einer ART STATION in direkter Nachbarschaft zum Bahnhof könnte ein *enclosed public space* in direkten Dialog mit zwei Stadtvierteln treten und besäße zudem nachbarschaftlichen Bezug zum Stadtkern: "Créer un lien entre les différents bâtiments ainsi que lier la place de la gare par une passerelle avec les batiments existants." (T.Fabeck).

Es hätte einen originären Charakter mit einer ganz speziellen, eigenwilligen - luxemburgischen - Ausstrahlung.

Ina Nottrot

[1] 1946 in Los Angeles geboren, 1972 Mitbegründer des Southern California Institute of Architecture und seit 1987 Direktor desselben. 1976 gründete Rotondi mit Thom Mayne die Architekturgruppe MORPHOSIS, von der er sich 1991 trennte und ROTO Architects, ein offenes, interdisziplinär arbeitendes Team etablierte.
[2] "Ich denke der wichtigste Aspekt, der mich daran reizte, ist das Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft. Da liegt mein spezielles Interesse. Auf Fort Thüngen mit drei Eicheln existiert die Vergangenheit und ich bin ein Bewunderer der Arbeit Vaubans, dem Erbauer der Fundamente.'' (Im Gespräch: I.M.Pei mit Ina Nottrot, in: Der Architekt, 12/95, S.686).
[3] Edwin Wolfram Dahl: Musée Gustave Moreau.
[4] Im Juni 1995 erhielt 'Art Station' den Preis als beste Diplomarbeit des Jahres. Die Arbeit wurde von Cuno Brullmann, der bis 1994 eine Professur an der ESA innehatte, betreut. Der Jury gehörten Christian Portzamparc, Jean Paul Robert und Paul Virilio an.
[5] Am 28.3.1996 hielten Tatiana Fabeck und Cuno Brullmann einen Vortrag im Cercle Municipal Luxemburg
[6] Es verwundert keineswegs, daß das Projekt bereits im Kontext einer Ausstellung über das Werk Cuno Brullmanns, in Luzern, Zürich, Winterthur und Graz gezeigt wurde. Zur Zeit ist es in Istanbul im Rahmen von HABITAT zu sehen.
[7] Noch dazu, wenn man weiß, daß ansonsten jeder Atemzug eines Luxemburgers 'dobaussen', in fernen Landen, wohlgefällig kommentiert wird.
[8] ''Das Abschaffen war immer schon eine Lieblingsbeschäftigung der Mittelmäßigen... Das Abschaffen oder ABREISSEN ist immer einfacher als das AUFBAUEN: Diese Situation muß man sich vorstellen, es ist abgeschafft, aber nichts wirklich NEUES steht dagegen.'' (Markus Lüpertz, in: Heinrich Klotz, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland).
[9] ''Heute ist es die PBP (Petite Bourgeoisie Planétaire) der Kunstliebhaber, die naiv genug sind zu glauben, sie beginge den lächerlichen Irrtum ihrer Ahnen beim Anblick des Manet-Bildes nicht mehr, weil sie die Fnac besucht und ihre Beaubourg-Dauerkarte erneuern läßt. Sie glaubt, eine kleine, aufgeklärte Elite zu sein; in Wirklichkeit konsumiert sie nur die Surrogate, die der größte Teil der Kunstwelt auch in Zukunft weiter liefern wird.'' (Catherine Millet: Dies ist nur der Anfang, die Kunst geht weiter, in: Kunst ohne Geschichte? München 1995).
[10] ''Wer billigen Modeerscheinungen auf den Leim geht, muß damit rechnen, daß er in wenigen Jahren ein nicht kostenfreies Update für seine Identität erwerben muß, um nicht als antiquiert zu gelten.'' (Schröder, Schulte-Ladbeck, Strothmann: Architekten Dortmund, in: Architektur, Wien 12/95).
[11] Börsch-Supan, Helmut: Kunstmuseen in der Krise, München 1993.
[12] Memoire Tatiana Fabeck 1994.
[13] Interview Cuno Brullmann und Ina Nottrot am 28.3.1996.
[14] Anmerkung "forum": Hierbei möge der Baubeginn berücksichtigt werden, der immerhin Jahrzehnte zurückdatiert. Die Ausschachtungsarbeiten begannen am 14.8.1956 und der Beginn der Projektplanung von Frank Lloyd Wright läßt sich bis in die erste Hälfte des 20.Jahrhunderts zurückverfolgen. Vergleiche dazu: Das Solomon R. Guggenheim Museum, 1996 im Verlag Gerd Hatje erschienen.
[15] Engel, Hendrik: Das Museum der Zukunft, in: Das Museum der Zukunft, Band 2, herausgegeben vom Hessischen Landesmuseum, Darmstadt 1970.
[16] Ammann spricht hier die von ihm inszenierten halbjährlichen Szenenwechsel in seinem Museum an, dessen X. am 14.Juni eröffnet wurde und bis zum 5. Januar präsentiert wird.
[17] ''Trouver un language architectural qui puisse exprimer l'indépendance des différentes typologies mais tout en essayant de créer une homogénéité et d'unifer la totalité du complexe.'' (T.Fabeck)