

# ATELIER KEMPE THILL

With essays by  
Mit Beiträgen von  
Pier Vittorio Aureli  
Kersten Geers  
André Kempe  
Johannes Kuehn  
Wilfried Kuehn  
Simona Malvezzi  
Pier Paolo Tamburelli  
Oliver Thill

and an Interview by  
und einem Interview von  
Kaye Geipel

**HATJE  
CANTZ**

# CONTENTS INHALT

6

A BOOK THAT SHOULD ACTUALLY  
BE CALLED *IKEA CLASSICISM* ...  
EIN BUCH, DAS EIGENTLICH *IKEA-  
KLASSIZISMUS* HEISSEN SOLLTE ...  
André Kempe, Oliver Thill

10

“TRANSCULTURAL WORKING METHODS  
AND CONCEPTUAL BRUTALISM”  
»TRANSKULTURELLE ARBEITSWEISEN  
UND KONZEPTUELLER BRUTALISMUS«  
Kaye Geipel, André Kempe, Oliver Thill

24

A GENERAL ARCHITECTURE  
EINE ALLGEMEINE ARCHITEKTUR  
André Kempe, Oliver Thill

32

**EXHIBITION PAVILION**  
“**LIGHT BUILDING**”  
AUSSTELLUNGSPAVILLON  
»**LIGHT BUILDING**«  
**ROTTERDAM (NL)**

44

**DUTCH PAVILION “HEDGE BUILDING”**  
NIEDERLÄNDISCHER PAVILLON  
»**HEDGE BUILDING**«  
**ROSTOCK (DE)**

56

**NAM JUNE PAIK MUSEUM**  
NAM-JUNE-PAIK-MUSEUM  
**KYONGGI (KR)**

62

IDEALISTIC PHASE: RADICAL  
HOUSING CONCEPTS  
IDEALISTISCHE PHASE: RADIKALE  
WOHNUNGSBAUKONZEPTE  
André Kempe, Oliver Thill

70

**TERRACED HOUSES**  
REIHENHÄUSER  
**ROOSENDAAL (NL)**

84

**EUROPAREI: REMODELING  
OF 1,100 APARTMENTS**  
EUROPAREI: UMBAU VON  
1 100 WOHNUNGEN  
**UITHOORN (NL)**

96

**ACRYLIC DOME**  
ACRYLDOM  
**ECHIGO (JP)**

102

“**PRETTY VACANT**”  
»**PRETTY VACANT**«  
Pier Vittorio Aureli

108

**FRANZ LISZT CONCERT HALL**  
FRANZ-LISZT-KONZERTSAAL  
**RAIDING (AT)**

130

**JOHN PAUL II CENTER**  
ZENTRUM JOHANNES PAUL II.  
**KRAKOW / KRAKAU (PL)**

136

**TOWN HOUSES**  
STADTHÄUSER  
**AMSTERDAM (NL)**

150

THE DILEMMA OF REMODELING  
DAS DILEMMA VOM UMBAU  
André Kempe, Oliver Thill

158

**MUSEUM AND EXHIBITION CENTER**  
MUSEUM UND AUSSTELLUNGSZENTRUM  
**VEENHUIZEN (NL)**

178

**YOUTH HOSTEL**  
JUGENDHERBERGE  
**PRORA (DE)**

190

**INFORMATION CENTER  
OF THE ROTTERDAM COURT**  
INFORMATIONSZENTRUM  
DES ROTTERDAMER GERICHTS  
**ROTTERDAM (NL)**

200

THE NECESSITY OF BEING  
POLITICALLY ACTIVE  
DIE NOTWENDIGKEIT, POLITISCH  
AKTIV ZU WERDEN  
André Kempe, Oliver Thill

204

**GROTEKERKPLEIN THEATER  
PODIUM AND BRIDGE  
THEATERPODIUM UND BRÜCKE  
GROTEKERKPLEIN  
ROTTERDAM (NL)**

218

**“HAVENHUIS” HARBOR ADMINISTRATION  
HAFENVERWALTUNG »HAFENHUIS«  
ANTWERP / ANTWERPEN (BE)**

224

**PUBLIC HOUSING  
PROJECT “HIPHOUSE”  
SOZIALES WOHNUNGS-  
BAUPROJEKT »HIPHOUSE«  
ZWOLLE (NL)**

240

**TWO ROOMS, ONE CITY  
ZWEI ZIMMER, EINE STADT  
Pier Paolo Tamburelli**

244

**TOWER HIGH-RISE OLYMPIAKWARTIER  
TURMHOCCHHAUS OLYMPIAKWARTIER  
ALMERE (NL)**

250

**“JUNKYHOTEL”  
AMSTERDAM (NL)**

268

**CANTONAL AND UNIVERSITY LIBRARY  
KANTONS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK  
FRIBOURG (CH)**

274

**TERRACED HOUSES  
“INTENSE LAAGBOUW”  
REIHNHÄUSER  
»INTENSE LAAGBOUW«  
GRONINGEN (NL)**

280

**ARCHITECTURE OR NOTHING  
ARCHITEKTUR ODER NICHTS  
Kersten Geers**

284

**YOUTH CENTER “DE HOOD”  
JUGENDZENTRUM »DE HOOD«  
AMSTERDAM (NL)**

294

**PARLIAMENT OF THE  
GERMAN-SPEAKING COMMUNITY  
PARLAMENT DER DEUTSCH-  
SPRACHIGEN GEMEINSCHAFT  
EUPEN (BE)**

306

**SUSTAINABLE ENERGY RESEARCH BUILDING,  
CATHOLIC UNIVERSITY OF LEUVEN  
FORSCHUNGSGEBÄUDE FÜR NACHHALTIGE  
ENERGIEN DER KATHOLISCHE UNIVERSITÄT LEUVEN  
GENK (BE)**

312

**CURATORIAL ARCHITECTURE  
»CURATORIAL ARCHITECTURE«  
Simona Malvezzi, Johannes Kuehn,  
Wilfried Kuehn**

316

**DE HARMONIE CONCERT HALL  
KONZERTHAUSES DE HARMONIE  
ANTWERP / ANTWERPEN (BE)**

326

**APARTMENTCOMPLEX  
ERASMUS-WEG “BLOCK 10”  
APARTMENTKOMPLEX  
ERASMUS-WEG »BLOCK 10«  
THE HAGUE / DEN HAAG (NL)**

348

**GERMAN-DUTCH EMBASSY  
DEUTSCH-NIEDERLÄNDISCHE BOTSCHAFT  
RABAT (MA)**

354

**APARTMENTS  
WOHNUNGEN  
PARIS (FR)**

360

**RESIDENTIAL APARTMENTS  
AS OPTIMIZED PRODUCTS  
WOHNUNGEN ALS OPTIMIERTE  
PRODUKTE  
André Kempe, Oliver Thill**

374

**PROJECTS, 1999–2012  
PROJEKTE, 1999–2012**

386

**PUBLICATIONS, EXHIBITIONS, JURIES  
VERÖFFENTLICHUNGEN,  
AUSSTELLUNGEN, JURYS**

390

**AUTHOR BIOGRAPHIES  
AUTORENBIOGRAFIEN**

## TWO ROOMS, ONE CITY

On a Certain Idea of Rooms, Buildings, City, Modernism, and Classicism in the Work of Atelier Kempe Thill

1. The guest room of Crown Prince Friedrich-Wilhelm at Charlottenhof, designed by Karl Friedrich Schinkel in 1826–29, takes the form of a tent. The *Zeltzimmer*, or tent room, is entirely wrapped with striped fabric, white and light blue (the colors of tents in the Prussian army). The fabric covers the walls and flows on top of two simple canopies hanging over the beds. The canopies are sustained by iron bars decorated as lances. Apart from the two beds, the room just contains two foldable chairs and two stools, used as bedside tables.

Similarly, the room for the Co-op exhibition in Basel, designed by Hannes Meyer in 1926, is defined by walls made of fabric. In this room, according to the only picture left of the exhibition, there is a bed with curious conic legs along with three glass shelves crowded with jars (containing Swiss drugs?), two wooden, foldable chairs (one of them closed, hanging from the wall), and a gramophone standing on a small, foldable, metallic table.

The guest room of the Crown Prince and the room for the Co-op exhibition have quite some similarities: the walls are covered with fabric (in the case of the Co-op exhibition, it was likely the cheapest way to produce something looking like walls, still the folds and ripples of the fabric are exhibited for what they are); the furniture is almost entirely metallic and foldable. Both rooms display a few things wrapped in a fragile textile envelope. Both rooms combine an extremely restricted collection of elements with either delicately superfluous decoration or preciously sensual objects. The two rooms share a certain surreal tone (the gramophone, the lances). Yet the rooms are not exceptional, nor bizarre. Indeed, they are very simple. Paradoxically, it is the poorest room that shows the need for individuality and luxury inside everyday life in the most radical way. The presence of the gramophone in the naked purity of Hannes Meyer's room declares an urgent need for the unnecessary. For Schinkel and (despite his own claims) Meyer, the reduction of the number of tools contained in the rooms does not immediately imply the adoption of a strictly functionalist method for their selection: objects still relate to wishes, affections, fears; things can be happily useless.

2. The Crown Prince's guest room and the room at the Co-op exhibition not only propose an idea of a room, an idea of a house; they also propose an idea of a city. Indeed, the rooms seem to float like soft, temporary bubbles exploring the buildings where they happen to be. Like balloons, they are on the point of abandoning their buildings and migrating to new ones. These rooms seem to have been conceived for temporary stays, after which the inhabitants will move and leave for another place. It is possible to abandon these rooms just by packing one's own

## ZWEI ZIMMER, EINE STADT

Über eine bestimmte Vorstellung von Zimmern, Gebäuden, Städten, Moderne und Klassizismus in der Arbeit von Atelier Kempe Thill

1. Das Gästezimmer von Kronprinz Friedrich Wilhelm in Schloss Charlottenhof, 1826–1829 von Karl Friedrich Schinkel erbaut, hat die Form eines Zeltes. Das Zeltzimmer ist vollständig mit gestreiftem Stoff ausgekleidet, in Weiß und Hellblau, den Farben der Zelte der preußischen Armee. Der Stoff bedeckt die Wände und erstreckt sich auch über zwei einfache Baldachine, die über den Betten hängen und von als Lanzen dekorierten Eisenstangen getragen werden. Abgesehen von den zwei Betten enthält das Zimmer nur noch zwei faltbare Stühle und zwei Hocker, die als Nachttische verwendet werden.

Ganz ähnlich wird auch das Zimmer, das Hannes Meyer 1926 für die Co-op-Ausstellung in Basel entwarf, von Wänden aus Stoff definiert. Wie auf dem einzig erhaltenen Bild der Ausstellung ersichtlich, gab es in dem Zimmer neben einem Bett mit merkwürdigen konischen Füßen noch drei Glasregale, die mit Tiegeln vollgestellt waren (und Schweizer Drogen enthielten?), zwei faltbare Holzstühle (einer davon hing zusammengeklappt an der Wand) und ein Grammophon, das auf einem kleinen klappbaren Metalltisch stand.

Das Gästezimmer des Kronprinzen und der Raum der Co-op-Ausstellung weisen einige Übereinstimmungen auf: Die mit Stoff bespannten Wände (was im Falle der Co-op-Ausstellung vermutlich die preisgünstigste Lösung war, um etwas zu herzustellen, das wie eine Wand aussah, trotzdem wurden die Falten und kleinen Wellen des Stoffes ihrer selbst wegen ausgestellt); die Möblierung besteht fast ausschließlich aus Metall und lässt sich zusammenfallen. Beide Räume zeigen nur einige wenige Dinge, die in eine fragile textile Hülle gepackt wurden. Beide Räume kombinieren eine äußerst begrenzte Sammlung an Elementen, entweder mit erlesenen überflüssiger Dekoration oder aber mit sinnlich-kostbaren Objekten. Die zwei Zimmer teilen eine gewisse surreale Stimmung (Grammophon, Lanzen) und doch wirken sie weder außergewöhnlich noch bizarr. Tatsächlich sind sie ziemlich einfach. Paradoxiertweise ist es der ärmlichste Raum, der den Bedarf nach Individualität und Luxus im täglichen Leben am radikalsten aufzeigt. Die Anwesenheit des Grammophons in der nackten Reinheit von Hannes Meyers Raum macht ein dringendes Bedürfnis nach dem Unnötigen deutlich. Für Schinkel und (seinen eigenen Ansprüchen zum Trotz) auch für Meyer drückt die Reduzierung von Objekten in den Zimmern nicht unmittelbar die Aneignung einer streng funktionalen Selektionsmethode aus: Objekte stehen in Beziehung zu Wünschen, Neigungen, Ängsten; die Dinge dürfen vergnügte Sinnlosigkeit verbreiten.

2. Das Gästezimmer des Kronprinzen und das Zimmer der Co-op-Ausstellung stellen nicht nur die Vorstellung eines Raumes, eines Hauses dar; sie stehen auch für die Vorstellung einer Stadt. Tatsächlich scheinen sie in dem Gebäude, in dem sie sich befinden, wie zarte, zeitlich begrenzte Blasen zu schweben. Wie Ballons sind sie im Begriff, ihre Gebäude zu verlassen und in neue Behausungen zu ziehen. Es scheint, als wären diese Räume für einen zeitlich begrenzten Aufenthalt erdacht worden, nach dessen Ablauf die Bewohner zu anderen Orten weiterziehen. Es ist nicht möglich, diese Räume, entsprechend Ludwig Hilberseimers *Großstadtarchitektur*-Formel (1927), einfach zu verlassen, indem man seinen Koffer packt: »Im Falle eines Wohnungswechsels ist nicht mehr der Möbelwagen, sondern nur noch die Koffer zu packen.«

luggage, according to Ludwig Hilberseimer's *Großstadtarchitektur* formula (1927): "When changing place of residence, it is no longer necessary to pack the furniture van, only the luggage."

This idea of a room presupposes an idea of a city. The lightness of these rooms indeed requires the steadiness of the city. Schinkel and Meyer each imagine soft, transitory envelopes moving inside of a fixed urban infrastructure. The rooms are many because the city is *one*: there is a reliable hardware allowing multiple softwares. The light, unstable collections of personal belongings need a fixed, solid city, made of spaces that are left for occupation (*Städte zu vermieten*—cities to rent—as in the advertisement on "ABC"). The heavy, indifferent, urban hardware is the precondition for the coexistence of the different desires converging within the city. The modern understanding of the room (privacy) is based on the classic understanding of the city (publicity). In the city hinted at by Schinkel's and Meyer's rooms, privacy and publicity contribute to the creation of a dialectic urban rhythm, where the slowness of the city intersects with the speed of its appropriation, defining an infinite set of possible combinations. Openness and indifference surprisingly coincide in a city with no desire to know all the details about the activities of its inhabitants.

The respective rooms by Schinkel and Meyer propose a nonlinear, unobvious understanding of the modern city. Atelier Kempe Thill consciously operates starting from the hypothesis envisioned in these two rooms. Home and city, privacy and publicity, modernism and classicism are rethought inside of a new equilibrium. Simplicity does not mean exclusion; precision does not mean purism.

**3. ATELIER KEMPE THILL MAKES MODERN ARCHITECTURE** Atelier Kempe Thill's arguments about city and architecture are argued in a strict modernist fashion. Housing solutions are introduced starting from economic/demographic/technical arguments (as in "Residential Apartments as Optimized Products: Strategies for Residential Development under Current Conditions in the Netherlands," see pp. 360ff.). The texts have a dry, Protestant tone. The proposed solutions are *general* solutions, stubbornly optimistic, fiercely rational, brashly universal. Yet these modernistic means seem to follow a more complicated, humanistic agenda: "The paramount aim should be to achieve a nonspecific architecture in which the naked construction as *such* forms the basis for the spatial scenarization. The construction itself should inspire the occupant to appropriate the available surrounding residential space."

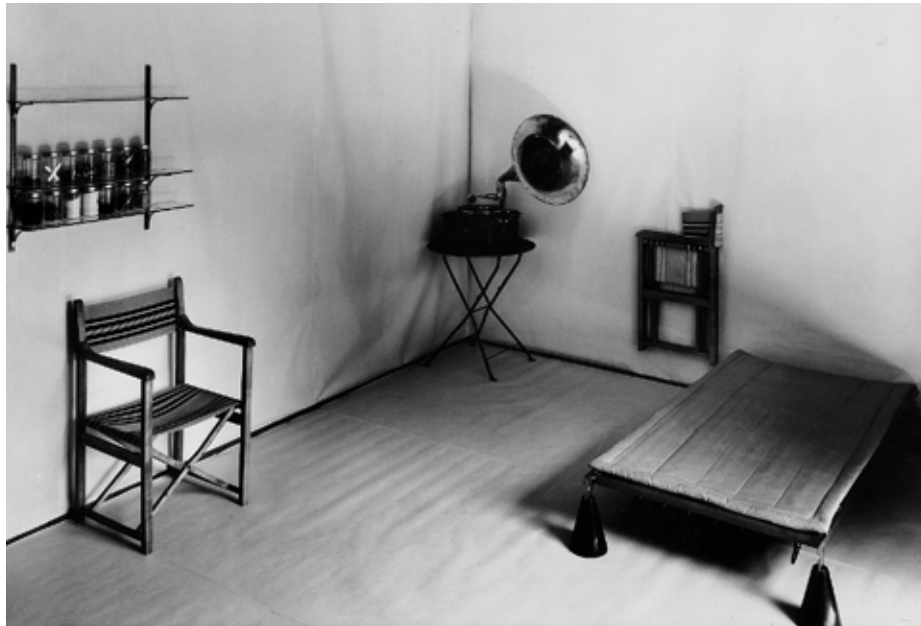
Here, the aim of architecture is to get rid of its own program: to let the program disappear into a fixed scene open to any use. In radical classicist terms: architecture is what remains once functions leave. Indeed, for Atelier Kempe Thill, modernism operates at the level of the means, not at the level of the goals. There is no two-way correspondence of form and function in the architecture of Atelier Kempe Thill. Also the anonymity of the houses designed by Atelier Kempe Thill is totally different from the ostentation of modesty of the Modern Movement. There is no puritan celebration of a proud poverty. Sobriety is not a message: it is a condition opening up a space for appropriation. The house is just infrastructure left for aggressive appropriation: just an "inner landscape" to be conquered in order to prepare one's own *déjeuner sur l'herbe*.

Yet, contrary to the house, the city will last for a very long time. And this urban exoskeleton protecting vulnerable collections of domestic objects needs to be designed as something stable, resistant, collective, monumental. In a paradoxical fusion of IKEA pragmatism and Adolf Loos's theoretical positions (through Beatriz Colomina?), Atelier Kempe Thill radically separates the individual sphere—the interior, the house—from the public sphere—the exterior, the city. Architecture, for Atelier Kempe Thill, starts here. Architecture belongs to the city, to the collective, not to the house, not to the

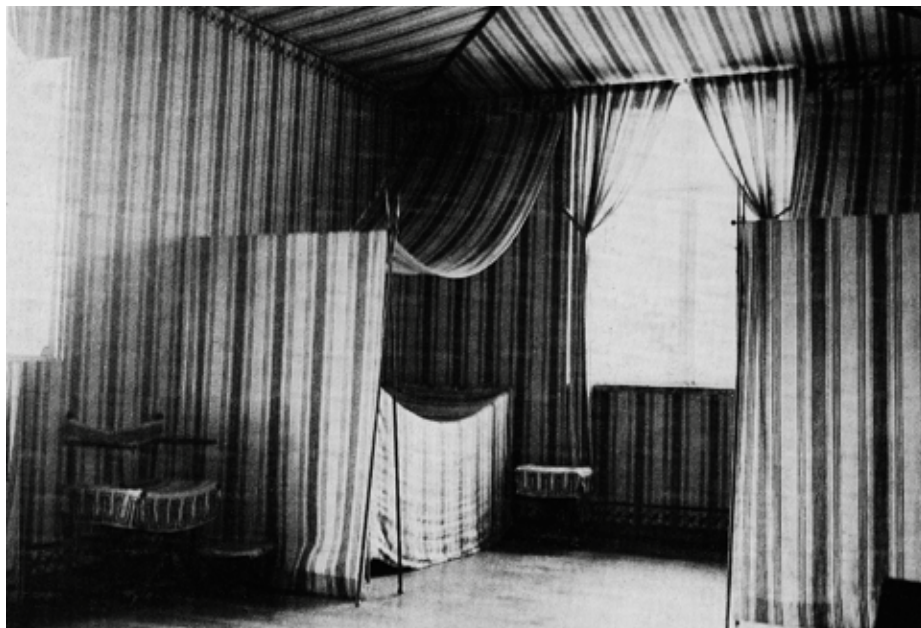
Diese Vorstellung eines Zimmers setzt die Vorstellung einer Stadt voraus. Die Leichtigkeit dieser Zimmer verlangt in der Tat nach der Beständigkeit der Stadt. Sowohl Schinkel als auch Meyer erdenken zarte, vergängliche Hüllen, die sich innerhalb einer festen urbanen Infrastruktur bewegen. Die Räume sind zahlreich, da die Stadt »eins« ist: Eine verlässliche Hardware, die zahlreiche Arten von Software erlaubt. Die leichte, instabile Ansammlung persönlicher Gegenstände verlangt nach einer soliden, zuverlässigen Stadt, die aus Plätzen besteht, die besiedelt werden wollen (»Städte zu vermieten«, wie in der Werbung in *ABC. Beiträge zum Bauen*). Die schwere, indifferente urbane Hardware ist die Voraussetzung für die Koexistenz der unterschiedlichen Sehnsüchte, die in der Stadt zusammentreffen. Das moderne Verständnis von Raum (Privatsphäre) basiert auf dem klassischen Verständnis von Stadt (Öffentlichkeit). In der Stadt, auf die Schinkels und Meyers Zimmer hinweisen, tragen Privatsphäre und Öffentlichkeit zur Schaffung eines dialektischen urbanen Rhythmus bei, in dem sich die Langsamkeit der Stadt mit der Geschwindigkeit ihrer Bestimmung kreuzt und damit eine unendliche Reihe möglicher Kombinationen definiert. Überraschenderweise überschneiden sich Aufgeschlossenheit und Gleichgültigkeit in einer Stadt, die nicht bestrebt ist, alle Details der Aktivitäten ihrer Bewohner zu kennen. Die entsprechenden Räume von Schinkel und Meyer entwerfen ein nicht lineares, nicht offensichtliches Verständnis der modernen Stadt. Atelier Kempe Thill agiert bewusst von der Hypothese ausgehend, die in diesen beiden Zimmern angedacht wird. Einfachheit steht nicht gleichbedeutend für Ausschließung, Präzision nicht für Purismus.

### **3. ATELIER KEMPE THILL SCHAFFT MODERNE ARCHITEKTUR**

Die Argumente von Atelier Kempe Thill zum Thema Stadt und Architektur werden auf strikt der Moderne verpflichtete Art und Weise vorgebracht. Wohnbaulösungen werden ausgehend von wirtschaftlichen/demografischen/technischen Einwänden eingeführt (wie in »Wohnungen als optimierte Produkte. Wohnungsbaustrategien unter den heutigen Bedingungen in den Niederlanden«, s. S. 360 ff.). Die Texte weisen einen nüchternen, protestantischen Ton auf. Die vorgeschlagenen Lösungen sind allgemeine Lösungen; hartnäckig optimistisch, erbittert rational, ungestüm universell. Und doch scheinen diese modernen Mittel eine kompliziertere, humanistischere Absicht zu verfolgen: »Anzustreben ist eine in erster Instanz nicht spezifische Architektur, bei der die nackte Konstruktion an sich die Basis für die räumliche Inszenierung formt. Die Konstruktion selbst sollte die Bewohner inspirieren, sich den zur Verfügung stehenden Raum anzueignen.« Hier ist das Ziel der Architektur, sich von ihrem eigenen Programm zu lösen: es in einer festen Szenerie verschwinden zu lassen, die für jeden Verwendungszweck offen ist. In radikal klassizistischen Begriffen: Architektur ist das, was übrig bleibt, wenn die Funktion verschwindet. Tatsächlich fungiert die Moderne für Atelier Kempe Thill auf der Ebene der Mittel, nicht auf der Ebene der Ziele. In der Architektur von Atelier Kempe Thill existiert keine wechselseitige Übereinstimmung von Form und Funktion. Auch die Anonymität der von Kempe Thill entworfenen Häuser unterscheidet sich grundlegend von der Zurschaustellung von Bescheidenheit in der Bewegung der Moderne. Da gibt es kein prüdes Feiern stolzer Armut. Nüchternheit ist nicht die Botschaft: Sie ist eine Eigenschaft, die Platz für Inbesitznahme schafft. Das Haus ist bloße Infrastruktur, die für aggressive Inbesitznahme offen ist: nur eine »innere Landschaft«, die erobert werden muss, um sich sein eigenes *Déjeuner sur l'herbe* bereiten zu können.



Hannes Meyer, Co-op interieur, 1926



Karl Friedrich Schinkel, Zeltzimmer, Charlottenhof Berlin, 1826-1829

inhabitant (and not to the landlord). As such, architecture is totally detached from individual life. Architecture defines only the collective scene, and so individual life is out of reach for the tyrannical agenda of Form. Architecture protects individual lives by leaving them aside, by hiding them. In this respect, the modernist Atelier Kempe Thill is entirely bourgeois: no exhibition of lifestyles, just discretion, detachment, politeness. Architecture operates as a neutral, opaque screen protecting the lives happening in the interior. Transparency for Atelier Kempe Thill operates only from inside out (indeed, the large windows of Atelier Kempe Thill's buildings always mirror the outside, providing no information on the interior). Architecture protects these lives—with all its bizarre desires—by precisely inserting them into the anonymous grammar of the city.

The points of transition among the private and the public become occasions for architecture. The serial aesthetic that organizes the dwelling unit reaches a monumental scale at the level of the entire building. Gates, halls, façades: architecture in the most traditional terms. The undeniable individualism of contemporary life is, for Atelier Kempe Thill, no reason to renounce an ambitious idea of—necessarily collective—architecture. There is no reason for the uncertain contemporary populations not to have a proper city at their disposal: a city made of proper squares, proper façades, proper monuments. A series of urban stages to define places and moments (the canopy in Rotterdam Grottekerplein), a series of masks protecting the uncertainty of the contemporary metropolitan subject (the Acrylic Dome), a series of micro-monuments ritualizing the small gestures of the everyday (the youth center De Hood in Amsterdam-Osdorp).

4. In the ideal history that informs the work of Atelier Kempe Thill, Karl Friedrich Schinkel comes *after* Hannes Meyer. The desires appearing in the few objects left in Meyer's modernist room occupy the entire scene in Schinkel's classical room. Therefore the scale of Schinkel's room is somehow bigger. There is more ambition, more *space*. Form has more freedom and more responsibilities. For Atelier Kempe Thill, modernism still defines the presuppositions, the conditions, the constraints for contemporary architecture. Classicism, on the contrary, defines the goals, the ambitions, the possibilities.

Die Stadt wird im Gegensatz zum Haus jedoch für sehr lange Zeit bestehen. Und dieses urbane Außenskelett, das verletzliche Ansammlungen häuslicher Objekte beschützt, muss als etwas Beständiges, Widerstandsfähiges, Gemeinschaftliches, Monumentales geplant werden. In einer paradoxen Fusion aus IKEA-Pragmatismus und den theoretischen Positionen von Adolf Loos (durch Beatriz Colomina?) trennt Atelier Kempe Thill den individuellen Bereich – das Innere, das Haus – völlig vom öffentlichen Bereich – dem Äußeren, der Stadt. Hier beginnt für Atelier Kempe Thill Architektur. Architektur gehört zur Stadt, zum Kollektiv, nicht zum Haus, nicht zum Bewohner (und nicht zum Hausbesitzer). So ist Architektur vollständig vom individuellen Leben abgetrennt. Architektur definiert lediglich den gemeinschaftlichen Schauplatz, womit sich das individuelle Leben außerhalb des Zugriffs durch die tyrannischen Vorstellungen von Form befindet. Die Architektur beschützt individuelles Leben, indem es dieses ausklammert, es versteckt. In dieser Beziehung ist Atelier Kempe Thill, im Sinne der Moderne, völlig bourgeois: keine Darstellung von Lifestyle, stattdessen Diskretion, Distanziertheit, Höflichkeit. Die Architektur agiert als neutrale, undurchlässige Leinwand, die das Leben, das im Inneren abläuft, abschirmt. Transparenz funktioniert für Atelier Kempe Thill nur von innen nach außen (tatsächlich spiegeln die großen Fenster der Gebäude immer das Äußere und lassen keinerlei Rückschlüsse auf das Innere zu). Die Architektur beschützt diese Leben – mit all ihren bizarren Sehnsüchten –, indem sie diese exakt in die anonyme Grammatik der Stadt einfügt.

Die Übergangsstellen zwischen privat und öffentlich werden zur Gelegenheit für die Architektur. Die serielle Ästhetik, welche die Wohneinheit organisiert, erreicht auf der Ebene des Gesamtgebäudes monumentale Ausmaße. Tore, Säle, Fassaden: Architektur in ihrer traditionellsten Ausprägung. Der unbestreitbare Individualismus modernen Lebens ist für Atelier Kempe Thill kein Grund, eine anspruchsvolle Vorstellung von – notwendigerweise kollektiver – Architektur aufzugeben. Es gibt keinen Grund, weshalb der unsicheren Bevölkerung unserer Zeit keine vernünftige Stadt zur Verfügung stehen sollte: eine Stadt mit vernünftigen Plätzen, vernünftigen Fassaden, vernünftigen Monumenten. Eine Reihe urbaner Bühnen, um Plätze und Momente zu definieren (die Überdachung auf dem Rotterdamer Grottekerplein), eine Reihe von Masken, die die Unsicherheit des modernen weltstädtischen Individuums schützen (der Acryldom), eine Reihe von Mikromonumenten, die kleine alltägliche Gesten ritualisieren (das Jugendzentrum De Hood in Amsterdam-Osdorp).

4. In der idealen Geschichte, die das Werk von Atelier Kempe Thill formt, steht Karl Friedrich Schinkel »nach« Hannes Meyer. Die Sehnsüchte, die in den wenigen Objekten in Meyers, von der Moderne geprägtem, Zimmer aufscheinen, nehmen in Schinkels klassischem Raum die gesamte Szenerie ein. Deshalb ist das Ausmaß von Schinkels Zimmer irgendwie größer. Es gibt mehr Streben, mehr »Raum«. Die Form hat mehr Freiheit und mehr Verantwortung. Für Atelier Kempe Thill definiert die Moderne immer noch die Voraussetzungen, die Bedingungen, die Beschränkungen zeitgenössischer Architektur. Der Klassizismus hingegen definiert die Ziele, die Ambitionen, die Möglichkeiten.