

moralische Aufgabe, zu deren Durchführung sie sich die Mitarbeit, ja die Hilfe der Museen wünschen. So soll das Museum wieder zur Vorbildersammlung werden für den Gestalter, den Produzenten und den Verbraucher, freilich in einer anderen, wesentlich komplexeren Weise als die Vorbildersammlungen des Historismus. Das Museum soll eine Funktion übernehmen bei der Objektivierung unserer Gegenwartskultur durch eine sorgfältige Analyse aller Probleme des Gebrauchsguts. Das Museum müßte sich damit in einem weiteren verantwortlichen Sinne als Bildungsstätte verstehen, als „Bastion gegen den Niedergang des Geschmacks“, wie es Martin Peters, an Brinckmann anknüpfend, formulierte.

Georg Himmelheber

BERNHARD PANKOK 1872 – 1943

KUNSTHANDWERK – MALEREI – GRAPHIK – ARCHITEKTUR –
BUHNENAUSSTATTUNGEN

Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Altes Schloß
24. 5. – 12. 8. 1973

Das Wiedererwachen des Interesses am Jugendstil wurde durch eine Reihe bedeutender Ausstellungen dokumentiert, die seit 1950 zunächst dem ganzen Phänomen galten (Hamburg, 1950; Zürich, 1952; Stockholm, 1954; Frankfurt a. M., 1955; München, 1958; Den Haag, 1960; New York, 1960; Darmstadt, 1965), bald aber auch einzelnen Schulen (London, „Victorian and Edwardian Decorative Arts“, insbesondere die Glasgow School, Winter 1952/53; Stockholm, „Svensk Jugend“, 1964; Wien, „Wien um 1900“, 1964) und schließlich einzelnen führenden Künstlern. So zeigte Chicago 1956 *Louis Sullivan*, New York 1957 *A. Gaudí* und 1958 *Louis C. Tiffany*, Zürich im gleichen Jahr *Henry van de Velde*. 1962/63 war in Münster und Bremen die erste *Heinrich-Vogeler*-Ausstellung zu sehen. Durch mehrere deutsche Städte und Wien lief 1966/67 die Ausstellung *Peter Behrens*. 1968 und 1972 zeigte die Villa Stuck in München *Franz von Stuck*, im gleichen Hause 1968 *Hermann Obrist* (dessen Werke zuvor schon in Gemeinschaft mit anderen Künstleroeuvres in Zürich und Bern zu sehen waren); 1969 Darmstadt *C. R. Mackintosh*; 1970/71 New York, San Francisco, Toronto und Paris *Hector Guimard*, Brüssel und Paris *Victor Horta* und 1971 Paris nochmals *Gaudí*. Diesem Kreis maßgeblicher Einzelpersönlichkeiten des Art Nouveau ist durch die Stuttgarter Ausstellung des Sommers 1973 nunmehr *Bernhard Pankok* eingereiht worden und man darf konstatieren, daß diesem Künstler durch den von Hans Klaiber und seiner Mitarbeiterin Birgit Hahn-Woernle verfaßten Katalog die umfassendste Dokumentation von allen hier genannten Wegbereitern des Jugendstils im Rahmen von Ausstellungskatalogen zuteil wurde. Denn das Katalogwerk der Stuttgarter Ausstellung mit über 300 Seiten Text und Abbildungen stellt vorläufig die gründlichste Monographie über Pankok dar, die man sich wünschen kann. Es ist selbstverständlich, daß eine solche Ausstellung und ein derart fundierter Katalog nicht von heute auf morgen zustandegebracht werden können. Es bedurfte fast zweijähriger Vorbereitungen und vor allem wissenschaftlicher Studien und Materialsammlungen, um das Unternehmen in dieser Vollständigkeit und

Stoffdurchdringung verwirklichen zu können. Man wünschte sich, daß unsere Museen, nicht zuletzt auch die dem Kunstgewerbe vorbehaltenen, von Fall zu Fall solche Ausstellungen durchführen könnten, die mit wahrer Hingabe an das gestellte Thema und mit Akribie in der Durchführung ein Kapitel zur Quellengeschichte der Kunst an der Schwelle zur Moderne des 20. Jahrhunderts der Wissenschaft erschließen, – keine schnell und mit billigen Effekten inszenierten Shows, die einem modischen Trend eilfertig nachkommen, um aktuell zu erscheinen. Vermutlich muß es das zwar auch geben, aber die bleibenden Ereignisse schlagen sich in den gründlich erarbeiteten Katalogen nieder. Die Stuttgarter Pankok-Ausstellung muß in dieser Beziehung als ein Muster bezeichnet werden. Sie verzichtete auf eine innenarchitektonisch werbewirksame Regie, wie sie sich so oft allzu lautstark in den Vordergrund drängt, um einzelne Objekte in das Scheinwerferlicht von Spotlights zu rücken und viele andere in einer Art Schaufensterdekoration untergehen zu lassen. Es war geradezu rührend, in Stuttgart einmal fern von allen Ausstellungsstricks die Dinge selbst in einer nüchternen sachgerechten Zusammenstellung sprechen zu lassen. Freilich waren die zur Verfügung stehenden Räume nicht die glücklichsten im Zuschnitt. Für die erste Hauptabteilung der Bauten, Möbel und Möbelentwürfe und der zu ihnen gehörenden Lampen, Leuchter und Ausstattungsstücke des Architekten und Designers Pankok hätte man sich einen doppelt so großen Saal gewünscht, in dem die Objekte weniger gedrängt und noch stärker nach Zimmereinheiten und Entwurfsgruppen hätten getrennt vorgestellt werden können. Aber das Alte Schloß in Stuttgart bot dem Veranstalter offensichtlich keine anderen Möglichkeiten als jene Flucht von zwei größeren Sälen und einigen kleineren Zimmern. Dadurch kam auch eine teilweise Umkehrung des biographischen Ablaufs, d. h. der Chronologie von Pankoks Schaffen zustande, die dem Gesamtverständnis des Oeuvres nicht hilfreich war. Der Besucher fand sich sofort in die „Architektur- und Möbelabteilung“ versetzt, durchschritt dann den Saal mit dem imponierend vollständig ausgebreiteten Gemäldewerk Pankoks und kam dann in die Zimmer, in denen sein zeichnerisches, druckgraphisches, buchgestalterisches und Bühnenbildnerisches Schaffen präsentiert wurde. Pankok begann aber als Maler und Zeichner und errang erste Erfolge als Buchgraphiker. Seine in der Ausstellung und im Katalog dokumentierten frühesten Arbeiten sind die Selbstbildnisgemälde des Achtehn- und des Einundzwanzigjährigen (1890 und 1893) und die Selbstbildnisradierung von 1893, die Gemälde-Interieurs von 1892 und 1893, die Zeichnungen des Münchner Skizzenbuchs von 1893, das erste Schabkunstblatt des gleichen Jahres und die ersten Holzschnitte, darunter das wichtige, leider im Katalog nicht reproduzierte Farbholzschnittporträt von Emil Orlik von 1897. Zugunsten einer scharfen Trennung der Schaffensgebiete und Techniken hat man diese Frühproduktion Pankoks in der Ausstellung und im Katalog auseinandergerissen. Wer den organischen Vorgang des Werdens der künstlerischen Persönlichkeit Pankoks nachvollziehen möchte, muß ihn sich aus den einzelnen Abteilungen zusammensuchend „rekonstruieren“. Hier stößt man auf eine das Grundsätzliche jeder Persönlichkeitsausstellung von Künstlern mit sehr verschiedenen Tätigkeitsbereichen berührende Frage. Der durch die zur Ver-

fügung stehenden Räume im Stuttgarter Alten Schloß gegebene Zwang führte zu jener Gliederung, die das Wachstum und das Ineinandergreifen der unterschiedlichen Ausdrucksgebiete nicht recht zur Anschauung bringen konnte. Nachträglich stellt sich der Gedanke ein, ob man nicht im Eingangssaal sogleich den Jugendarbeiten, gleichgültig welcher Technik, d. h. im Gemisch von Zeichnungen, Druckgraphik und Ölbildern hätte begegnen sollen und dann jenem berühmten, da für seine kunsthandwerkliche Tätigkeit so entscheidenden ersten Sessel, den Pankok für die Münchner Glaspalastausstellung von 1897 anfertigen ließ und den Berlepsch, Obrist und Wilhelm von Bode lobten, was Pankok zu weiteren Taten im Bereich der sogenannten „angewandten Kunst“ ermunterte. Der Betrachter hätte die Wandlung erlebt, die es bedeutete, als sich der junge Maler und Graphiker dem Möbelentwurf zuwandte. Denn aus der Fertigung der frühen Sessel und Schränke erwuchs sodann organisch die Beauftragung Pankoks durch Hermann Obrist (neben Eduard von Berlepsch-Valendas das Haupt der Münchner neuen Stil- und Kunsthandwerksbewegung), 1899 Möbel für dessen selbstgebautes Haus zu gestalten. Und erst daraus wiederum entstand die gewagte Betrauung Pankoks durch den Professor der Kunstgeschichte Konrad Lange, ihm seine Tübinger Villa zu entwerfen (1900/01). Der hier skizzierte Weg bis zu diesem ersten architektonischen Experiment und „Gesamtkunstwerk“ Pankoks wurde nicht anschaulich gemacht: der die Ausstellung Betretende und den Katalog Aufschlagende sieht sich sofort den Architektur-Entwürfen, den Dokumentationen und den Möbeln des Hauses Lange gegenüber und gelangt erst gegen Ende der Ausstellung – sofern er nicht alles schon weiß – zur Erkenntnis, daß hier ein Maler und Graphiker von seiner ursprünglich eingeschlagenen Bahn gleichsam abgedrängt wurde. Gewiß, der Bildersaal mit dem zum Teil recht großformatigen Ölgemälden, vorwiegend Porträts, verweist nachdrücklich auf diese malerische „Mitte“ seines Werks. Aber die künstlerische und historische Bedeutung Pankoks liegt doch auf den anderen Gebieten und darin, wie sich der junge Maler dazu entwickelt hat.

Bernhard Pankok wurde 1872 in Münster (Westfalen) geboren. Trotz häuslicher wirtschaftlicher Schwierigkeiten konnte er durch die Unterstützung eines seine Begabung schon früh erkennenden Geistlichen das Studium der Malerei in Düsseldorf und Berlin durchführen und sich 1892, erst zwanzigjährig, in München mit eigenem Atelier zur freien Weiterbildung niederlassen. Die Begegnungen mit E. von Berlepsch und H. Obrist, den beiden „Schweizern“ in München, war dann entscheidend für seine Wendung zum Kunsthandwerk. Es ist oft diskutiert worden – und wurde schon in jenem Jahrzehnt von 1895 – 1905 eingehend behandelt (u. a. durch Konrad Lange), daß eigentümlicherweise primär Maler an der neuen Entwicklung des Kunsthandwerks führend beteiligt waren: Morris, Van de Velde, Obrist, Behrens, Strathmann, Riemerschmid, von Debschitz, Vogeler, Stuck, Christiansen, Diez, Eckmann und Pankok. Die Reihe wäre leicht zu verlängern. Pankok fand diese Bewegung schon im vollen Aufbruch in München vor, als er dort 1892 eintraf. Berlepsch und Obrist waren älter als er; Obrist (geb. 1862) gehörte zur Generation der Stuck, Klimt, Munch (alle 1863 geboren). Pankok hingegen war etwa gleichaltrig mit Debschitz,

Albinmüller (beide 1871), Vogeler und Beardsley (beide wie Pankok 1872) und Bruno Paul (1874). In München hatten die Maler die Initiative ergriffen, Berlepsch und Obrist formulierten die ersten Programme für die Schaffung eines neuen nicht-historistischen Kunstgewerbes. Pankok ließ sich von dieser Begeisterung rasch anstecken. Aber seinen ersten großen, weithin beachteten Erfolg errang er doch zunächst als Buchgraphiker. Seine Ausstattung des „Goldenen Buches des Deutschen Volkes an der Jahrhundertwende“, Leipzig 1899, und des amtlichen Katalogs des Deutschen Reiches für die Weltausstellung 1900 in Paris (die Arbeiten begannen 1898, Reichsdruckerei Berlin 1900) bedeuteten den Höhepunkt. Aber auch seine Randleisten, Vignetten und Einzelbilder in den Zeitschriften PAN (1896/99), JUGEND (1896/1905), INNEN-DEKORATION (1903/05) und für die Bücher des Verlags Diederichs (1898/1900) usw. fanden Anerkennung und machten Pankok bekannt. Hier sprach immer noch der Maler in ihm, während seit seinen frühen Möbelentwürfen und Hausbauten ab 1897/1901 immer mehr der Designer und Architekt die Oberhand gewann.

Die Entwicklung drängte ihn zunehmend in dieses Fahrwasser. In München wurden 1898 die „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk“ gegründet. Pankok zählte neben den Architekten Dülfer und Theodor Fischer und den Maler-Kunstgewerblern Bertsch, Endell, F. A. O. Krüger, H. Obrist, Bruno Paul und Riemerschmid zu den Gründern und ersten Mitarbeitern. Schon zwei Jahre später regte Graf Kalckreuth König Wilhelm II. von Württemberg dazu an, die „Vereinigten Werkstätten“ von München nach Stuttgart zu holen. Es kam zur Gründung der Stuttgarter „Königlichen Lehr- und Versuchswerkstätten“, einer staatlichen Schule, die 1913 mit der alten Kunstgewerbeschule unter Pankoks Direktion vereinigt wurde. Schon im Herbst 1901 wurden Krüger und Pankok aus München an dieses neue Institut berufen, das im Januar 1902 mit den Kursen begann. Nach dem Ausscheiden Krügers übernahm Pankok 1903 die Leitung und behielt sie bis zu seiner Pensionierung 1937. In München entstand aus dem gleichen Antrieb, aber auf privater Basis, 1901/02 die von Obrist und Debschitz gegründeten „Lehrwerkstätten für freie und angewandte Kunst“, seit 1904 allein von Wilhelm von Debschitz geleitet. Diese Werkstätten-Kunstschulen, mit Verbindungen zur Industrie und zu Manufakturen, sind in gewissem Sinne wie Henry van de Veldes Weimarer Kunstgewerbeschule Vorläufer des Bauhauses gewesen. (Gropius studierte noch vor dem Ersten Weltkrieg interessiert die Debschitz-Schule in München als ein Modell für eigene Pläne, die er dann 1916 – 19 in Weimar zu verwirklichen suchte.) Pankok hat mit seinem Stuttgarter Institut eine entsprechende Leistung vollbracht, wenn sie auch nie als Ganzes die Bedeutung erlangte, die kurzfristig die Debschitz-Schule in München 1902 – 14 und dann vor allem das Bauhaus in Weimar und Dessau errangen. Pankok wurden durch die staatliche Basis der Stuttgarter Kunstgewerbeschule schon bald die Flügel beschnitten, wie die Auseinandersetzung mit Theodor Fischer um den Bau des neuen Kunstvereingebäudes in Stuttgart erwies. Pankok hat als erster die Idee zu diesem Neubau gehabt und planerisch entwickelt. Dann aber lief ihm Fischer als Architekturprofessor der T. H. Stuttgart beim König den Rang ab. Pankok hatte sich diesen Bauauftrag erträumt als ein Gesamtkunstwerk,

das für seine ganze Schule die Feuerprobe der Bewährung im Teamwork abgeben sollte. Er mußte sich nach dem öffentlichen „Fall Pankok“ 1909 mit begrenzteren Aufträgen bescheiden und konnte es sich – wohl aus finanziellen Gründen – nicht leisten, den seinem Temperament entsprechenden und dem Ministerium angedrohten Rücktritt durchzuführen. Seitdem bemerkt man bei ihm einen resignierenden Zug. Er führte auch nur noch wenige Bauten aus.

Kompensiert wurde der Mißerfolg durch den Auftrag für das palaisartige Privathaus Rosenfeld in Stuttgart und dessen gesamte opulente Innenausstattung (1909, zerstört), durch die Ausstattung von zwei Bodenseedampfern (1910) und – seit 1911 – von Kabinen der Zeppeline. Hier entwickelte Pankok aus Funktion und Material äußerst modern anmutende Stühle usw. aus gelochten Aluminiumteilen! Eine weitere Kompensation bedeuten die Bühnenausstattungen, die er ab 1909 bis 1931 zunächst in Stuttgart und nach 1920 auch für die Berliner Staatsoper und andere Städte ausführen konnte. Im übrigen gewann nicht nur dadurch der Maler wieder die Oberhand. Pankok wandte sich mit Erfolg wieder der Porträtmalerei zu, in der er begonnen hatte. Die Massierung der Bildnisse im Mittelsaal der Stuttgarter Ausstellung bekam allerdings dem malerischen Werk nicht so, wie man vielleicht erhofft hatte. Es imponierte zwar die Gesamtleistung, aber einzelne, besonders hervorzuhebende Bildnisse, wie die in ihrer Erfassung der Individualität im besten Sinne an Karikaturen streifenden des Generals Blume (1912, zwei Fassungen) und des Grafen Zeppelin (1914, Kunsthalle Hamburg) hätten isoliert eine noch überzeugendere Wirkung gehabt. Im übrigen erweist sich Pankok in diesen Bildnisgemälden als der scharf zupackende Zeichner und zugleich als dekorativer Farbgestalter. In den späteren Porträts gewinnt ein konventionelles Moment gegenüber der künstlerischen Wirkung das Übergewicht.

Eigentümlich fremd muten zunächst auch Pankoks spätere Möbel an: das Notenschränkchen von 1917, der Zierschrank Monza von 1925 und der Notenschrank mit Glasaufsatz von 1930, in der Ausführung überaus kostbare Intarsienmöbel, Meisterarbeiten der Stuttgarter Kunstgewerbeschule, bei denen alle Register farbiger Wirkungen aus verschiedensten Hölzern und mit den für Pankok typischen Rankenornamenten halbfloraler, antinaturalistischer Zeichnung sowie mit die Flächen betonenden Musterungen gerne schräg gegeneinanderlaufender gemaseter Bänder gezogen werden. Im früher so wesentlichen Schnitzwerk beschränkt sich der Künstler jetzt auf wenige Partien wie Füße und Aufsätze, die wie abstrakte Muschelbekrönungen erscheinen. Pankok schwenkt mit diesen bijouartigen kleinen Prunkmöbeln in die Stilströmungen der Zwanziger Jahre mit ihrer Mischung aus gedämpft expressiven und betont konstruktiven Elementen, aber in einer wiederum völlig persönlichen Lösung, die auch spätbarocke Reminiszenzen verarbeitet, was man an den konkav und konvex geschwungenen Möbel-Körpern und der Farbigkeit des Intarsienwerks erkennt. Das in der Bewegung zur Erneuerung des Kunsthandwerks mitschwingende soziale Engagement mit dem Ziel, z. B. auch Möbeltypen für die billige Massenfabrikation, für Arbeiterwohnungen zu entwerfen, war bei Pankok offensichtlich nie sehr ausgeprägt. Mit der Ausführung kostbarer Einzelstücke nahm Pankok – wie übrigens auch viele andere

Künstler seiner Zeit – eher eine konträre Position ein. Man könnte geradezu von einer Erneuerung der „Salonkunst“ sprechen, die zuvor bekämpft wurde, wenn dieses Wort nicht schon zu stark belastet wäre. Auch im Rahmen seiner Stuttgarter Schule scheint Pankok soziale Forderungen an die Gestaltungsaufgaben wie sie immerhin schon Obrist, Debschitz und Wersin – um einige wenige Namen der Münchner Szene zu nennen – und den Vereinigten Werkstätten vertraut waren und dann am Bauhaus zum Programm gehörten, nicht berücksichtigt zu haben. Sein einziger Versuch, ganz schlichte, billige „Volksmöbel“ zu entwerfen – 1901 im Rahmen einer Ausstellung des Hauses Lange in Tübingen – blieb ohne Folgen. Diese Möbeltypen waren übrigens auch nicht gefragt. Merkwürdigerweise waren gerade für ihn, den Sohn eines kleinen Schreiners, soziale Fragen nicht von dem Gewicht wie in den Kreisen seiner intellektuell beweglicheren Kollegen. In diesem Licht erscheinen sogar seine 1909 einsetzenden Bühnenausstattungen für große Opern ein wenig wie Flucht aus der Gegenwart.

Im Rückblick auf das Ganze der Ausstellung, die, wie eingangs betont, eine außerordentliche Leistung darstellt und der wir die wissenschaftlich, d. h. die quellenkritische und faktenverlässliche Rekonstruktion des zerstreuten Gesamtöuvres dieses bedeutenden Künstlers ein für alle Mal verdanken, fühlt man sich aufgefordert abzuwägen, wo die entscheidenden Beiträge Pankoks für die Kunst seiner Zeit liegen: sicher in seiner Aufbruchphase zwischen 1897 und 1914, wie bei so vielen Künstlern also in einer relativ kurzen Zeitspanne äußerster schöpferischer Anspannung. Erst die Stuttgarter Ausstellung und ihr Katalog machen ganz deutlich, wie unverwechselbar die persönliche Handschrift dieses Maler-Designers ist. Sie unterscheidet sich markant von der anderer großer Zeitgenossen, die auch im Flächen- und Linienornament und in allen Künsten Bedeutendes schufen wie van de Velde, Obrist, Endell, Riemerschmid usw. Bezeichnend für Pankok sind – um ein Detail herauszugreifen – seine im eigenwilligen „Knorpelstil“ gehaltenen, Figürliches, Phantastisches und Ornamentales verbindenden Schnitzereien an den frühen Möbeln, z. B. an einigen Sesseln (Kat.-Nr. 93, 95, 112), an der Bank (Kat.-Nr. 99) und am Salon-Schränkchen aus dem Hause Obrist (Kat.-Nr. 100, Münchner Stadtmuseum: hier fehlt im Katalog noch der Hinweis auf die Münchner Ausstellung „Bayern, Kunst und Kultur“ 1972, bei der dieses Möbel unter Kat.-Nr. 2096 ebenfalls ausgestellt war) und am Zierschränkchen von 1902 (Kat.-Nr. 192). In diesen Schnitzereien, aber auch in den phantasiereichen zarten Intarsien wie in seinen farbigen Vorsatzpapier-Ornamenten um 1900 und in einigen Metallarbeiten (Lampen, Leuchter!) lebt die Synthese aus Jugendstil-Zeitgeist und Pankoks eigenem Ideenreichtum am stärksten und überzeugendsten. Für den Pankok dieser Periode gilt das Wort, das der heute fast Einundneunzigjährige Wolfgang von Wersin (einst Schüler von Obrist, Mitarbeiter von Debschitz und dann führender Designer vor allem in der Metall-, Glas- und Porzellan-Gestaltung und im Ausstellungswesen des Deutschen Werkbundes nach 1920 in München und nach 1945 noch in Linz) dem Verfasser vor kurzem in der Erinnerung an die Jugendzeit um 1900/1906 sagte: „Pankok war für uns, die wir uns der Neugestaltung des Kunsthandwerks verschrieben

hatten, der Größte. Wir standen alle unter dem Bann seiner schier unerschöpflichen Phantasie, mit der er alles, was er anpackte, neu formte. Er konnte einfach alles. Es war für uns manchmal bedrückend, mit welcher Leichtigkeit er anscheinend alle Aufgaben überzeugend löste. Er war für uns das „Genie jener Bewegung.“ Die Stuttgarter Ausstellung und ihr Katalog werden bewirken, daß man Pankoks Platz in der europäischen Kunst der Jahrhundertwende neu einstuft. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

REZENSIONEN

JAMES D. KORNWOLF: *M. H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement, Pioneers of Modern Design*. The John Hopkins Press, Baltimore and London (The John Hopkins Studies in Modern Architecture) £ 13.10

M. H. Baillie Scott war ein typischer Vertreter der zweiten Generation des „Domestic Revival“. 1865 geboren, in „guter Familie“ aufgewachsen, begann er um 1890 mit dem Bau von kleinen und größeren Villen für einen gebildeten Mittelstand. Selten entwarf er Gruppen von Häusern, niemals rührte er einen öffentlichen Auftrag an. Zunächst wirkte er im entlegenen Douglas auf der Isle of Man, dann in Bedford und erst später in London. Er starb 1945, doch liegen seine Hauptwerke um 1895 – 1919. Er ist natürlich keineswegs als Provinzarchitekt zu bezeichnen: im Gegenteil, wie noch zu erörtern ist, gab es wohl kaum jemals einen englischen Architekten, dem so viele Aufträge in allen Ländern zuteil wurden. In der Nachfolge von Morris und Mackmurdo beschäftigte auch Baillie Scott sich viel mit floraler Dekoration und entwickelte um 1900 eine Art der sparsam verwandten Gruppierung von stark flächigen Blüten und Blättern. Eine letztlich von der englischen Tradition des „picturesque“ herstammende Zeichenweise betont das malerische Element in seinen Entwürfen, besonders die Variationen der Materialien und Techniken: die Maserung der Eichenbalken in Fachwerk und Decke, die verschiedenen Putzsorten, die Stoffe der Polster, die Metallbeschläge der Türen usw. Eine allgemeine Tendenz zur Schlichtheit verstärkt sich, ist aber nicht so ausgeprägt wie bei Voysey. Scott ging es noch mehr als Voysey um das Element des Bäuerlichen und Volkstümlichen.

Sein wesentlicher Beitrag liegt aber wohl in der Planung des kleinen Landhauses. Der Typ war seit Jahrzehnten festgelegt: eine bewegliche, vielfältige, meist nicht unterkellerte Anlage mit Differenzierung – selbst bei kleinsten Abmessungen im Ganzen – zwischen Hauptwohnräumen und Nebenräumen wie Küche, Waschhaus und Dienstbotenräumen. Auch im Aufbau herrscht Variierung der Fensterformen, das Dach ist jedoch so groß und ruhig gehalten wie möglich. Im Gegensatz zu Voysey und anderen, die ihre Häuser immer mehr in die Länge ziehen, bleiben Scotts Anlagen kompakt.

Mehr als Voysey öffnet Scott die Haupträume ineinander und wendet sich damit, ähnlich Frank Lloyd Wright, dem „open plan“ zu, etwa Winscombe House, Crowborough, Sussex 1899 (Seite 210). Was die „Halle“ betraf, ein wesentliches Moment des „Domestic Revival“, so nahm bei der Öffnung des ganzen Grundrisses ihre Bedeutung ab; Scott meint, daß sie bei kleineren Häusern wenig sinnvoll sei; – meist