

Tendenser i 30'ernes europæiske bogkunst

Vi må idag erkende, at jugend-renaissancen er slut. Årets création af skrifter anno 1900 i gnuttebogstavelig forvrængning havde ringe afsætning. I bestræbelserne for at levere vor tids grafiske udtryk på voksbasis oversvømmes markedet nu af art deco-skrifter. Vi møder dem i TV-krimier og de unges tøjannoncer.

Modeskrifter skal have kort levetid, så nu lanceres 30'erne – noget med geometrisk grotesk og fede streger. Mon ikke der er den generelle opfattelse af den tids grafiske udtryk? Ved nærmere granskning af perioden før letraset udskiller sig dog en række hovedstrømninger med vidt forskellig målsætning, men så betydningsfulde, at vi bygger videre på det meste.

Først og fremmest kan noteres den harmoniske angelsaksiske udvikling fra privatpressens »inkunabel« til bogindustriens masseprodukt. Dette skete med den traditionelle kvalitet i behold, og fik i øvrigt stor betydning for den tyske bogkunst før Hitler.

En anden strømning med lige så roligt forløb markeres af den franske kunstneriske bog. Skønt den aldrig når over småpressestadiet giver den stadig impulser ved sin graciøse forening af billede og tekst, uanset en gennemgående nonchalant typografi.

Herefter kommer så »de rigtige 30'ere«, det man tror er det hele – den nye saglighed. Det viser sig dog, at være et geografisk stærk begrænset fænomen, der i omtalte tiår kun markerede sig kraftigt i Tyskland med stærkt påvirkede randområder mod nord og øst.

Endelig må til advarsel for fremtiden erindres om et isoleret germansk fænomen, *den brændte bogs periode*. Den var tillige præget af rabulistiske skriftdekreter, der viser typografien som ideologi.

30'erne var ikke kendetegnet ved de store tekniske fremskridt på bogtrykkets område. Sættekassen var endnu det vigtigste inventar, skønt konkurrencen fra mono- og linotype var mærkbar. Offsettrykket befandt sig på begynderstadiet. Denne simple teknik fandtes kun egnet til billedblade og foragtedes af enhver hæderlig bogtrykker i de næste årtier, indtil den i 70'erne overtog den største andel af markedet.

Povl Abrahamsen

udnyttelsen af de maskinelle muligheder er karakteristisk og udviklingshistorisk målsættende. derfor må vi også på det typografiske område stadig bygge mere entydigt på klarhed, knaphed, præcision. noget af det vigtigste i den forbindelse er indførelse af enhedsskriften. allerede den kendte arkitekt loos skriver: de tyske graver en kløft mellem det skrevne og talte ord. ingen kan udtale et stort bogstav.

lászló moholy-nagy.

Anhaltische Rundschau
Dessau 1925.

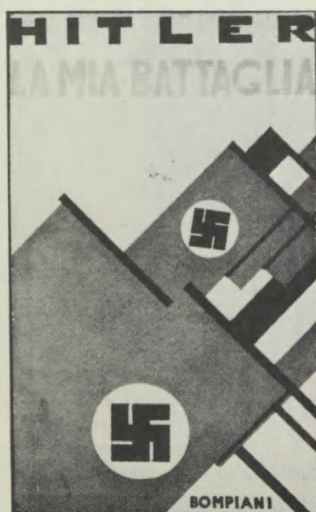
Det er ikke længere muligt, som i fagets barndom, at påtvinge folk usædvanlige og særprægede skrifter, fordi det læsende publikum er stort og tilsvarende langsomt i ændring af læsevaner. Ændring af skriftens karakter følger trit med den mest konservative læser.

Stanley Morison First Principles of Typography 1936.



I 1930 seks år efter førsteudgaven udkom Hitlers *Mein Kampf* i tobindsudgaven. Bogen blev oversat til 16 sprog og var i Tyskland en lige så populær konfirmationsgave som Hjortens Flugt i datidens Danmark.

Mein Kampf er præget af nazisternes første typografiske orientering. Ligeledes er den italienske udgave påvirket af futurismen.



En af de kunstnere der har betydet mest for radikal typografi i 30'erne er Lazar El Lissitzky. Han blev 1919 professor i arkitektur ved kunsthøjskolen i Vitebsk med Kasimir Malevich som kollega og Marc Chagall som rektor. Både Lissitzky og Malevich sluttede sig til den suprematistiske kunstretning. Det var en abstrakt udløber af konstruktivismen som endnu opererede med let genkendelige konstruktionsdele i den abstrakte komposition. De to kunstretninger har Lissitzky omtalt som *mellemstationer mellem maleri og arkitektur*. I bogarbejder placerede disse kunstnere typografien i samme position. Efter revolutionstidens reaktion mod radikal kunst bevirkede, at de begge i lange perioder opholdt sig i Berlin.

Her udvikledes kunstnerisk gensidighed med en anden dominerende kunstretning, dadaismen, der med deltagelse af russiske, tyske, balkanske og franske kunstnere blev formeret under verdenskrigen i Zürich. Fra oprindeligt at være en kunstretning, der repræsenterede alle former for avantgarde udkrystalliseredes et manifest, som i tumultariske vendinger tog afstand fra al kunstnerisk form. Et resultat af denne gruppes eksperimenter er den foto- og typografiske montage.

En tredje af verdenskrigens -ismer, futurismen, fik efter et kort engagement i dadaismen størst betydning for den italienske udvikling. Med sin hyldest til maskinen, krigen og dynamikken blev den et brugbart værktøj til opbygningen af Mussolinis grafiske image. 72:133

Brændpunktet for de nye kunstneriske udtryk blev Bauhausskolen i Weimar. Skønt man finder træk fra alle disse bevægelser i skolens maleriske og arkitektoniske visioner, blev dens historiske image dog den puritanske syntese kaldet funktionalismen. Dette begreb er mere end en arkitekturteori og må nærmere betegnes som en livsholdning, der gav sig formelle udtryk på alle områder, hvorved det blev lige berettiget at kalde et hus som en bog for funktionalistisk. 72:176

Disse ideer fik kun i begrænset omfang betydning for fransk bogkunst, hvor et kunstnerisk alternativ var under rolig udvikling, omfattende mange kunstretninger, såsom nabismen, kubismen og fauvismen.

De nye strømninger vandt heller ikke indpas i engelsk bogkunst, der overvejende var præget af kritisk vurderende traditionalisme.

Reaktionen imod 1800-tallets slette boglige resultater kom første gang til udtryk under et foredrag i forbindelse med The Arts and Crafts udstilling i London i 1888. Taleren var ikke bogtrykker, men en entusiastisk bibliofil ved navn Emery Walker. To år efter grundlagdes *Kelmscott Press* af hans ven og nabo i Hammersmith, William Morris. Under sin otteårige eksistens udsendte denne privatpresse 18.234 tryk af 53 bøger af højeste kvalitet.

Et fænomen der er stærkt medvirkende til engelsk bogproduktions profil i dette århundrede, er netop forekomsten af de tidlige privatpresser. De første var stærkt afhængige af William Morris og hans ideale fordringer, der ikke levede tekniske og dermed økonomiske muligheder for billig bogproduktion. Den mest fremtrædende presse var *Doves-Press* oprettet år 68:94
71:101 1900 af T. J. Cobden-Sanderson og Emery Walker. Trods personlig forbindelse med Morris var deres værker gennem en intens dyrkning af den skære bogsats uden hjælp af ornamenter og illustrationer, diametrale modsætninger til Morris *Kelmscott-Press*. Derved fik indsatsen måske større betydning for 30rne og nutiden end Morris. Pressens endeligt var tragisk, grænsende til det sakrale. Efter en tvist om ejendomsretten til satsen sænkede Cobden-Sanderson en nat i 1917 det hele i Themsens fra Hammersmith Bridge.

Blandt fremtrædende privatpresser der fungerede i 49:138 30rne var *Curwen Press*; allerede oprettet i 1863. Med Oliver Simon som typografisk leder fra 1920 ydedes en stor indsats for den maskintrykte bog. Pressen distancerede sig fra de tidligere ved at bevise, at »godt designede og trykte bøger kan produceres kommercielt til rimelige priser«. Indsatsen lå i en typografisk bevidst udnyttelse af forhåndenværende typemateriale og maskinel, der uden fornyelse eller kunstneriske ambitioner benyttedes af de fleste bogtrykkere. Dog indførtes nye skrifter, bl.a. *Walbaum* og *Kochs Kursiv*. Desuden trykte pressen *The Fleuron*, der blev forbillede for 30rnes bibliofile tidsskrifter.

34:1 *Ashdene Press* oprettedes 1894 af St. John Hornby. Hans personlige forbindelse med Morris ytrede sig i interessen for renaissanceskrifterne. Dette førte til *Subiaco Type* tegnet af Emery Walker og Sidney Cockerell skåret af E. P. Prince. 70:240

The TRAGICALL Prince of Danmarke.

Doves Type skåret til *Doves Press* 1900.

Et cosi sono tucti gli ordine depsa cipta,

Subiaco Type skåret til *Ashdene Press* 1901. Små bogstaver tegnet af Morris, suppleret med versaler; skåret af E. P. Prince.

Further particulars pages, may be had

Golden Cockerel Type tegnet 1929 af Eric Gill til pressen af samme navn.

ABCDEFGHI
abcdefghijkl

Joanna Type tegnet af Gill 1930 til *Hague & Gill Press*.

SEINT Urban, with his dockes, prively
The body fette, and buried it by nighte
Among his othere seintes honestly.
Hie hous the chirche of seint Cecelie lighte;
Seint Urban halwed it, as he wyl mighte;
In which, into this day, in noble wyse,
Men doon to Crist and to his seint servyse.



WHAN ended was the lyf of seint Cecelye,
Er we had riden fully fyve myle,
At Boghton under Blec us gan atake
A man, that clothed was in clothes blake,
And undermeth he hadde a whyt surpys,
His bakeney, that wasal pomely grye,
So swatte, that it wonder was to seee;
It semed he had priked myles thre.

Illustration fra *Canterbury Tales*, bind 4, *Golden Cockerell Press* 1930. Skrift Caslon Old Face, tegninger Eric Gill.

Skriftkatalog fra *Ashedene Press* 1930 med satsprøver på Subiaco og Ptolemy Types.

Siden udsendtes det lettere snit *Ptolemy Type* bygget over Leonhard Holles skrift til Ptolemæus' *Geographica* trykt i Ulm 1482. Skriften blev bl.a. anvendt til Cervantes *Don Quixote*, hvoraf sidste bind udkom i 1930.

Blandt de privatpresser der oprettedes efter verdenskrigen indtager *The Golden Cockerell Press* en særstilling. Her antoges i 1924 Eric Gill som fast medarbejder. Det var til denne presse han i 1929 tegnede den overordentlig smukke renaissanceprægede antikva, *Golden Cockerell Type*. Den har bibelsk tyngde og monumentalitet og er derfor mere begrænset som brugsskrift end hans *Perpetua* tegnet 1925-30. *Golden Cockerell* anvendtes første gang til *The Four Gospels* udsendt 1931. Dette er et af mange arbejder, hvor Gill forsøger at forene teksten med egne træsnit. Selvom det er hans bedste resultat viser det dog alligevel hans betydelig større evner som kalligraf end som fri grafisk kunstner og tilrettelægger.

Det bedste antikvaresultat nåede Gill med skriften *Joanna* tegnet til hans egen privatpresse af samme navn oprettet 1930. Skriften anvendtes første gang i 1935 til hans *Aldine Bible*. Blandt øvrige privatpresser i 30'erne bør nævnes: *Gregynog*- og *Cresset Press*.

34:4

67:326

72:207

Subiaco Type THE THIRTIETH CHAPTER. HOW THE BOY THAT LEAD APULEIUS TO THE FIELD, WAS SLAIN IN THE WOOD.

WHILE I devised with my selfe in what manner I might end my life, the roperipe boy on the next morrow lead me to the same hill againe, & tied me to a bow of a great Oke, and in the meane season he tooke his hatchet and cut wood to load me withall, but behold there crept out of a cave by, a marvellous great Beare, holding out his mighty head, whom when I saw, I was sodainly stroken in feare, & (throwing all the strength of my body into my hinder beeles) lifted up my strained head and brake the halter, where with I was tied. Then there was no need to bid me runne away, for I scoured not onely on foot, but tumbled over the stones and rocks with my body all I came into the open fields, to the intent I would escape from the terrible Beare, but especially from the boy that was worse then the Beare. Then a certaine stranger that passed by the way (espying me alone as a stray Asse) tooke me up and roade upon my backe, beaung me with a staffe (which he bare in his hand) through a wide and unkowne lane, whereat I was nothing displeased, but willingly went forward to avoid the cruell paine of gelding, which the shepherds had ordained for me, but as for the stripes I was nothing moved, since I was accustomed to be beaten so every day. But evill fortune would not suffer me to continue in so good estate long. For the shepherds looking about for a Cow that they had lost (after they had sought in divers places) fortun'd to come upon us unwarres, who when they espied & knew me, they would have taken me by the halter, but he that rode upon my back resisted them.

PUBLII VERGILII MARONIS BUCOLICA. Ecloga Prima. Meliboeus et Tityrus. Incipit Meliboeus.

Ptolemy Type

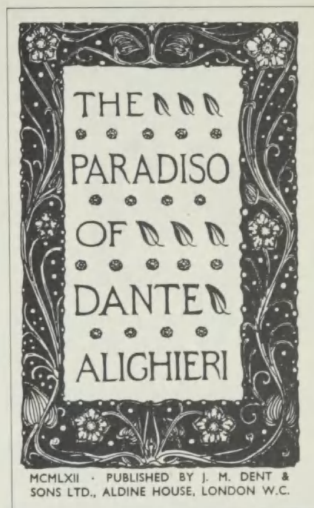
TITYRE, TU PATULAE RECUBANS
sub regmine figi
Silvestrem tenui musam meditaris avena;
Nos patriae fines & dulcis linquimus arva.
Nos patriam fugimus; tu Tityre, lentus in umbra
Formosam resonare doces Amarillida silvas.
T. O Meliboe, deus nobis haec omnia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus, illius amam
Saepe tener nostris ab ovilibus imbutus agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
Ludere quae vellem calamo permittit agresti.
M. Non equidem invidio, miror magis: undique totus
Usque adeo mirbaris agris. En ipse capellas
Protinus aeger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco.
Hic inter densas coryllis modo namque gemellos
Spem gregis, ah, silice in nuda conixa reliquit.
Saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,
De caelo taetas memini praedicere quercus:
Saepe sinistra cava pipedixit ab illice cornix.
Sed tamen iste deus qui sit da, Tityre, nobis.
T. Urbem quam dicunt Romam, Meliboe, putavi
Saulus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus
Pastores ovium teneros depellere fetus.
Sic canibus caniles similes, sic matribus haedos
Nomam, sic parvis componere magna solebam.
Verum haec tannum alias inter caput exulit urbes,
Quantum lenis solent inter viburna cupressi.

Privatpressen påvirkede i begrænset omfang forlagsproduktionen. Allerede ved århundredskiftet kunne man iagttage, at privatpressen i begrænset omfang påvirkede forlagsproduktionen. Blandt andet udsendte *J. M. Dent & Co.* fra 1904 billigbøger i Morrisk og prærafaelitisk udstyr, bl.a. Rossettis Dante-oversættelser, der blev genoptrykt langt op i 60erne i de originale udgaver. Forlagets populære serie *Everyman Library* og *The Temple Classics* spillede en stor rolle i 30rnes bogproduktion.

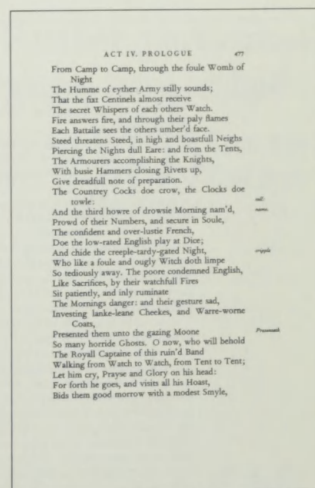
En virksomhed der også forbandt privatpressens kvalitet med et moderne bogtrykkeris kapacitet var *Shakespeare Head Press* grundlagt 1904. Pressen flyttedes i 1929 fra Stratford til Oxford. Under Bernhard Newdingates ledelse udsendtes her i 1935 etbindsudgaven af Shakespeares værker til den ekstraordinær lave pris af 6 shillings takket være et oplag på 50.000. Pressens værker i 30erne blev skabt under fuld udnyttelse af monotypesats.

En af dette århundredes mest betydelige privattrykkere var Francis Meynell. Han stammede fra en familie af litterater og forlæggere, med en omgangskreds, der bl.a. omfattede Stevenson, Yeats og Chesterton. Dette miljø opmuntrede ham til allerede som 20-årig at starte en beskeden privatpresse. I 1923 oprettede han *Nonesuch Press*. Hans ønske var at udsende bøger der var »actually for reading, not as ornament«. Dermed lagde han distance til datidens privatpresser, der for en dels vedkommende led af æstetisk bibliofili. Han brød tillige traditionen for ensidigt at søge forbileder i de humanistiske skrifter fra renaissance og søgte typesnit fra alle typografiske kulturkredse ud fra ønsket om at skabe den største overensstemmelse mellem skrift og tekstens indhold. Blandt forlagets billigbøger kan nævnes *Week-End Book* en af 20- og 30rnes kendteste antologier, omfattende værker af bl.a. Shakespeare, Blake, Swift, Whitman og Morris.

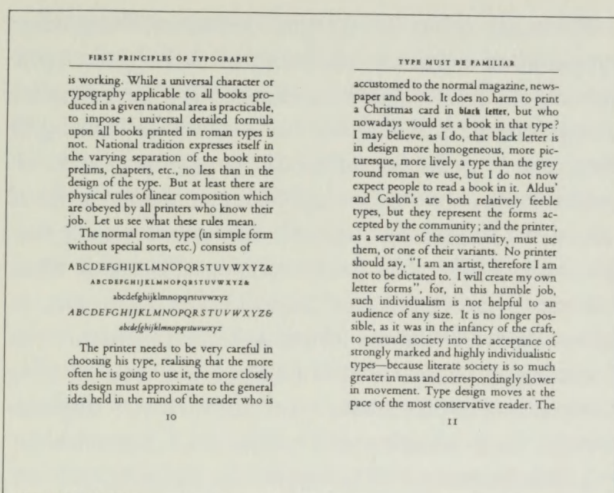
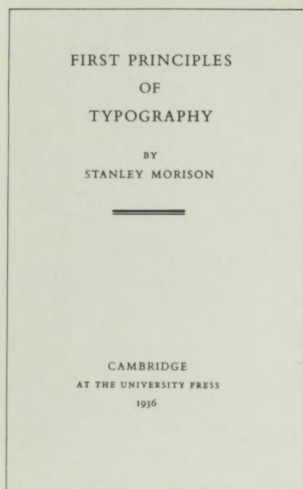
Trods dygtige skrifttegnere og privatpresser er der imidlertid næppe nogen person, der i 20erne og 30erne har haft lignende betydning for den engelske bog, som Stanley Morison. Som konsulent var det hans fortjeneste at indføre de bedste klassiske skriftsnit i monotype-systemet, til glæde først og fremmest for den billige kvalitetbog.



Dent's serie The Tempel Classics i Rosettis udstyr, sidste genoptryk 1962, titel i sort og rødt, format 92 × 147 mm.



The Works of Shakespeare, The Nonesuch Press, trykt 1930 i Random House Inc., New York, format 150 × 233 mm.



Format 105 × 16 mm på kun 29, men vægtige sider. Teksten optrådte allerede som artikel i tidsskriftet *The Fleuron*, nr. 7, 1930.

Hans fremragende analytiske evner manifesterede sig måske tydeligst i forbindelse med avisen *The Times* usædvanlige initiativ: man udbad sig et memorandum med sigte på et bedre og nyere typografisk image herunder en skrift, der »ikke er mere ny end nødvendig for at være ny«. Opgaven blev overladt Morison og resultatet blev *Times New Roman*.

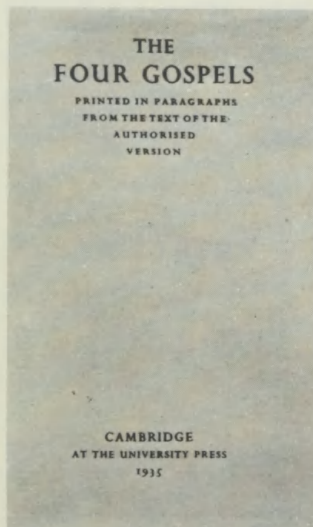
Den nye skrift anvendtes første gang i *Times* 1932. Et bredere og kraftigere snit kom også 1932 specielt til bogtryk. I sin lino- og montypeform er skriften accepteret langt over den anvendelse Morison havde tiltænkt den.

Hans faglige erfaringer nedfældedes i typografiens pædagogiske mesterværk *First Principles of Typography* 37:117 fra 1936. Den blev trykt og udgivet af *Cambridge at the University Press*, hvor Morison også gennem en årække var tilknyttet.

Bogen er en klassisk dokumentation af common sense, skrevet til den engelske bogtrykker med advarsler mod at lade sig gribe for heftigt af den groteske nye saglighed på kontinentet. Samtidig er den dog så eviggyldig, at Morison ikke nærede betænkeligheder ved at udsende den urevideret i fransk udgave 1971, og motiverer dette i et veloplagt efterskrift.

I disposition og 'sense' er *First Principles* en forløber for Steen Eiler Rasmussens små essayssamlinger, indledt med *En Bog om noget andet*, hvor netop bogens funktion som letvægts-natbords-brugsting så klogt beskrives.

62-63:
21

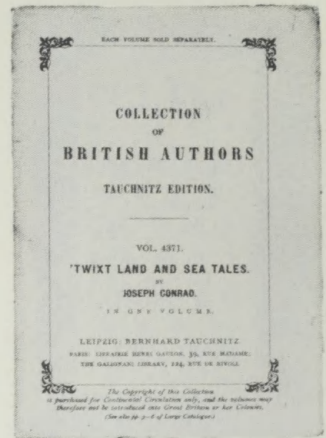


The Four Gospels. ..., *Cambridge at the University Press* 1935, tilrettelagt af Morison.

36:105

I 30'erne var markedet for god litteratur i formsikker typografi af en sådan størrelse, at forlæggere turde udsende kvalitetsbøger i masseoplag. 1935 grundlagdes *Penguin Books Ltd.* af Allen Lane under devisen: »god litteratur i tiltalende udstyr til samme pris som en pakke Players« (= sixpence). Prisen steg dog i løbet af 30'erne til 1 shilling og sixpence. 4 år efter startede *Pocket Books* i USA. Disse seriers typografiske linie identificeres i den grad med angelsaksisk bogvæsen, at idéens tyske oprindelse fortrænges. Dog var det baron Tauchnitz, der allerede 1841 i Leipzig startede sin serie *Collection of British Authors*, der udsendtes på original-sproget som »smide-væk« paperbacks beregnet for engelske turister. I 1939 omfattede serien over 5.400 titler. I modsætning til Penguinserien var Albatross forsynet med smudsomslag.

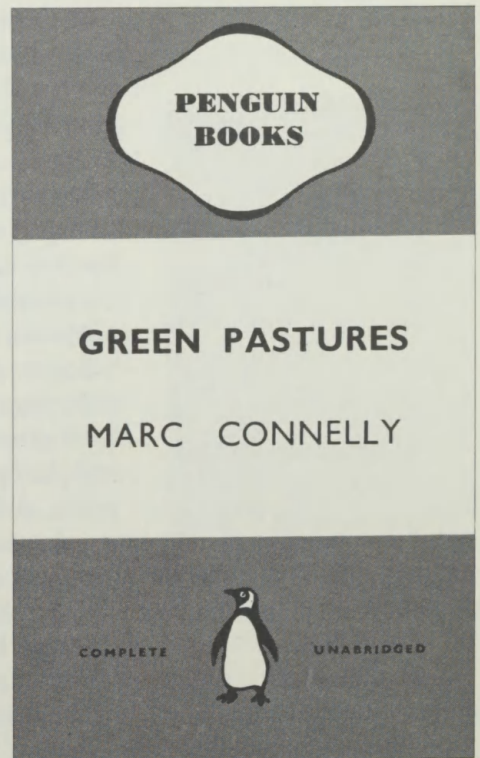
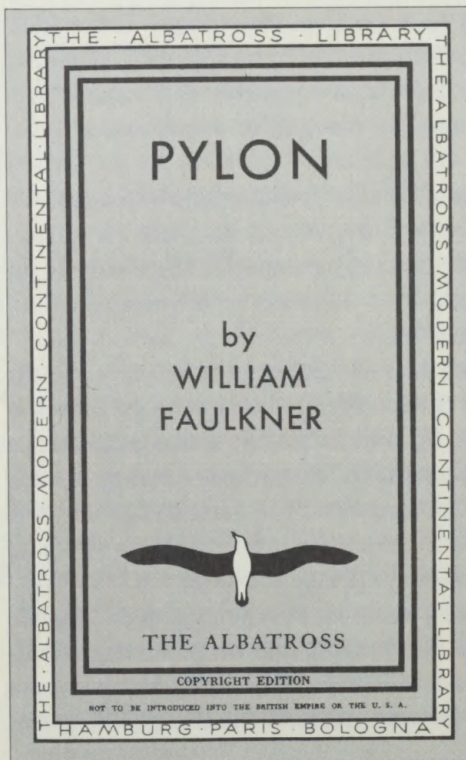
Penguinbøgerne blev en succes, der foreløbig har varet i 45 år. Fra 1937 udsendte forlaget tillige *Pelican Books* samt *Penguin* og *Pelican Special* om aktuelle, ofte politiske emner. Fra 1938 desuden *Penguin Illustrated Classics* samt novelleserien *Penguin Parade*.



Tauchnitz Collection of British Authors, 1912, format 120 × 161 mm.

Albatross Modern Continental Library, 1932, format 116 × 181 mm.

Penguin Book, 1932, format 112 × 80 mm.





Dickens American Notes and Pictures from Italy, Everyman Library, 1907. Blindtrykt maroquinbind, format 111 × 171 mm.

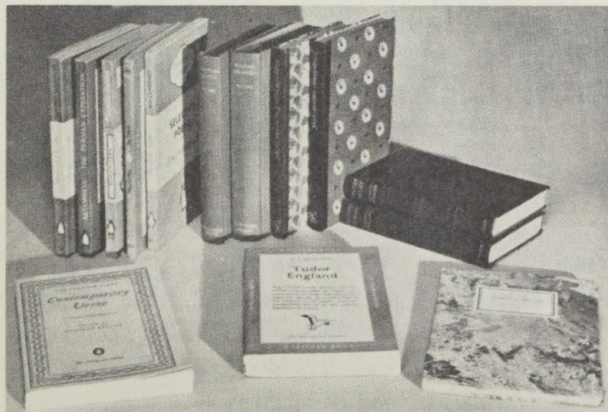
Penguinbøgenes fremtræden som 'paperbacks' kunne imidlertid i starten have indebåret en risiko for hele projektet. De engelske læsere var nemlig allerede fra århundredskiftet vant til billige kvalitetsbøger i lommeformat, men præsenteret i shirting og maroquin med prægtige præ-rafaelitiske blindtryk. Penguinbogen derimod var i sit ydre så beskeden, at det kunne have afskrækket et kræsent publikum. Serien blev dog succes i den grad, at bøgerne stik mod deres hensigt blev en permanent bestanddel i privatbiblioteket.

Penguins succes skyldtes seriens høje typografiske kvalitet forenet med lavest mulige pris baseret på et mindsteoplæg på 50,000. Tillige spillede valget af titler en væsentlig rolle. I 30'erne var produktionen helt domineret af genoptryk, forbundet hermed en vis sikkerhed for afsætning. Penguins første designer var Edward Young. Hans typografiske udgangspunkt var den datidige Tauchnitz Edition. Denne serie blev i 1932 fussioneret med sin Leipziger-konkurrent *Albatross Library* og fortsattes under navnet *Albatross Continental Library*. Dennes typografiske leder var Giovanni (Hans) Mardersteig, ejer af en af de største privatpresser *Officina Bodoni* i Verona. Den »udprægede engelske stil« der prægede Penguins omslag, må altså betragtes som en efter-rationalisering med udgangspunkt i tidligere fortrængning af Penguinidéens germanske fortid. Det Albatross-inspirerede layout var ihvertfald en nyskabelse på det engelske bogmarked. Snarere må Youngs Penguin-omslag betragtes som variation over Mardersteigs og med samme »klassiske« behandling af grotesksats.

62-63:
87

65:17

Engelske billigbøger i 30'erne: Penguin, Pelican, Everyman Library, Novel Library, Week End Book og World's Classics; alle af kvalitet.



Skønt grotesken har engelske aner til 1815 og eksekveres i alle former på den victorianske plakat, vandt den dog sent indpas i bogproduktionen. Adskillige nye grotesksnit udkom i Tyskland, også før snittet i slutningen af 20rne blev et af symbolerne på »den nye saglighed«.

På dette område var man i England mere tilbageholdende, skønt Monotypes *Grotesque No. 1* allerede i 1906 forelå fuldt udbygget. Dette har flere forklaringer, med den Morriske stræben efter skriftsnit »før Rafael« som den væsentlige. Den traditionelle engelske distance til kontinentets begivenheder bevirkede også, at Kanalen filtrerede de supergroteske strømninger fra 20rne. Med sense bedømtes grotesken som et snit skabt til det let opfattelige skriftbillede i format over brødtekstens.

Som sådan valgte snittet, da Edward Johnston i 1914 tegnede sin præfunktionalistiske grotesk beregnet til hurtig aflæsning fra en undergroundvagon. Den lanceredes 1916 i hundredåret for William Caslon den IVs grotesk. Til bestillingen var knyttet ønsket om en skrift, der skulle have forbindelse til de fineste perioder i bogstavkunstens historie, men dog være af moderne form; et fornemt krav fra en datidig offentlig myndighed. Ud fra denne skrifts specielle funktion var valget af et sansserif-snit korrekt; ligeså de specielle formelementer som knytter sig til fartaflæsning, f.eks. store over- og underlængder og accentuerede skråstreger i bl.a. t og f. Siden blev skriften skåret til bogtryk, hvor den i seneste udgave optræder under navnet *Granby*.

47:1

Det er Johnstons erfaringer og hans søgen efter forbilleder i den romerske capitalskrift, der danner grundlag for tegning af den grotesk, som skulle blive flere tiårs mest populære. Dette foregik i samarbejde med Johnstons elev, hvis navn blev knyttet til skriften *Gill*. Den udkom på monotype i 1927 og blev efterhånden udbygget til 24 varianter. Året efter Gills første grotesk udkom i Tyskland dens største konkurrent på verdensmarkedet, *Futura* tegnet af Paul Renner. En lignende udvikling på groteskområdet finder først sted i 50rne med Frutigers *Univers* fra 1956 og Miedingers *Helvetica* fra 1957. *Univers* blev skabt til fotosats, lanceret samtidig i 21 varianter.

CASLON

William Caslon IVs grotesk fra 1816.

THE WHOLE to communicate

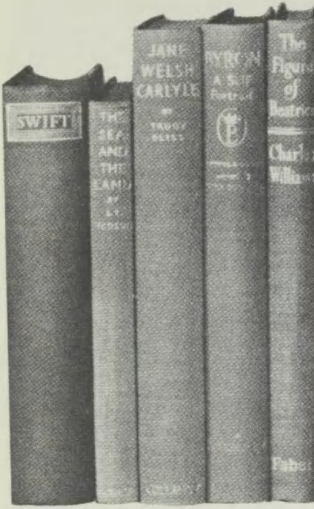
Curwen Sans Serif, 1912 adskiller sig fra øvrige engelske grotesker gennem sine geometriske former.

abcdefghijkl rstuvwxyz

Johnstons Sans Serif tegnet 1914-16 til London Transport Co.

abcdefghijkl pqrstuvwxyz ABCDEFGHIJ

Gill's Sans Serif fra 1927 i første udgave og færdigt typesnit. På grund af dens klassiske udgangspunkt blev skriften regnet for yderst konservativ blandt tyske skrifttegnere.



Forlagsbøger i shirting blev engelsk standard. Ryg nr. 2 og 3 er komponeret af Morison.

ABCDEFGHIJK
abcdefghijklmno

Joanna kursiv, Eric Gill.

Erik Gill: An Essay on Typography, 1931/54, J. M. Dent & Sons Ltd., format 105 × 170 mm., første større arbejde trykt med Joanna.

Trods distance til boggrotesken fik den dog berettiget anvendelse i engelsk bogkunst. Forlagspublikationerne i 30'erne havde fundet deres blivende form i obligate shirtingsbind. Blandt disse markerer sig udgivelser fra Victor Gollancz' forlag takket være husets typografiske konsulent, Stanley Morison. Han indførte Gills versaler i farvet blindtryk på forlagets sorte shirtingbind og demonstrerede derved sine udtalelser i 'First Principles' om kritisk benyttelse af grotesk.

Det var ligeledes grotesken, der blev Penguinomslagets »image« bortset fra serietitlen, omgivet af den lidt umotiverede skrivemesterdekoration.

I 1931 udsendte Erik Gill *An Essay on Typography*.
Her behandlede naturligvis grotesken, endda kritisk for visse franske eksemplers vedkommende, uden at forfatteren forfaldt til at anvende den til brødskrift. Bogen er sat med *Joanna*, hvor klummen med løs bagkant lanceres, uden samme held på hvert opslag; en skavank der siden har fulgt denne idé.

Joannaskriften har sit vanskelige forhold til kursiven fælles med groteskerne. Indenfor sidstnævnte gruppe er der kun få eksempler på en lykkelig kursivering af ordinærnsnittet. De specielle vanskeligheder, der er forbundet med kursiven tog Gill op under udarbejdelsen af *Joanna*. Udfra det korrekte synspunkt, at de fleste kursiver har for stor hældning skabte Gill en svagt hældende Joanna-kursiv. Den udmærker sig ved let aflæselighed og harmonisk skriftbillede, men den er svær at kombinere med ordinærnsats.

52 An Essay on Typography
mous blobs might be amusing to meet if they were the unaided efforts of some sportive letter designer. But having become common forms they are about as dull as 'Robots' would be if they all had red noses. As machinery & standardised production can only decently turn out the plainest of plain things, we shall have to steel our minds to a very ascetical and mortified future. This will be quite satisfactory to 'highbrows' like ourselves, but it is certain that the masses of the people will not stand it, & designers, who for inscrutable reasons 'must live', will continue to fall over one another in their efforts to design fancy forms which, like a certain kind of figure 9, are all tail and no body (see figure 19, 24).
¶ However, in spite of industrialism, letter designing is still an occupation worthy of the enthusiasm of rational beings, and, though a Q which were all queue & no Q would be 'past a joke', it is difficult to say exactly where a tail should end (see figure 21).
The only thing to do is to make ourselves into such thoroughly and completely rational beings that our instinctive or intuitive reactions and responses and sympathies are more or less bound to be rational also. And just as we revolt from smells which are bad for our bodies without reasoning about it, so

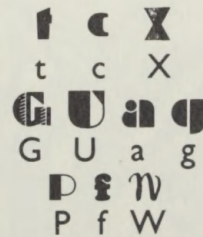


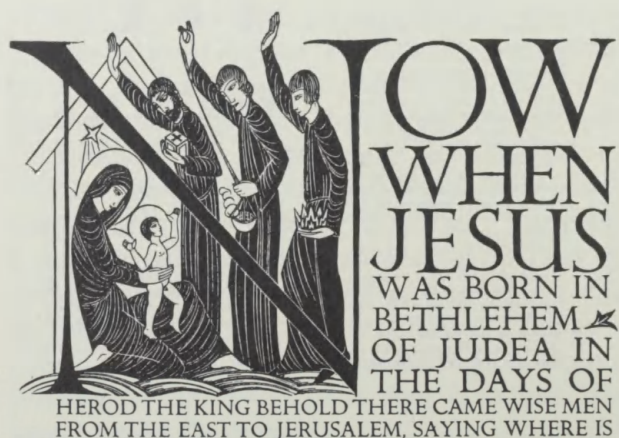
Figure 18

shall we revolt against the mentally defective.
¶ A final word may be said about the influence of tools in letter designing. The main stream of lettering to-day is undoubtedly the printed sheet or book. But whatever may be said about the derivation of our letters from the chisel-made or pen-made letters of the past, there is no doubt whatever that neither the chisel nor the pen has now any influ-

Helheden tekst-illustration var overbevisende til stede i de værker, der udgik fra Morris multikunstneriske miljø. Denne superæstetiske enhed levede og døde med sin generation. Dette er ikke et specielt engelsk fænomen; også jugendstilens grafiske styrke og sort-hed veg i 20'erne for den anæmiske stil der kaldes art deco. Visse bogkulturer kunne opstille et alternativ på højt kunstnerisk plan. Det var ikke tilfældet i England. Det middelalderdyrkende Morris-budskab havde ingen appel til 20'erne, endsige 30'erne. Derfor betegner disse perioders engelske boggrafik et antiklimaks domineret af de uheldigste art deco-tendenser.

37:140 Et standard-eksempel er den ofte fremhævede *The Adventures of the Black Girl in Her Search for God* af Bernhard Shaw, udgivet i 1932 med træsnit af John Farleigh. Bøger af Shaw har speciel interesse, fordi han så levende engagerede sig i tilrettelægningen. Før han blev overbevist om maskinsatsens anvendelighed var hans foretrukne snit *Caslon Old Face*, der formidledes i lay-outs af Benjamin Franklin'sk robusthed. Samtidig havde Shaw glimrende illustrative intensjoner. Den lysende sensualisme og humor, der kendetegner hans skitser til 'The Black Girl' døde beklageligvis under træskærerens pedantiske stikkel.

Selv en så fremragende kunstner på sit område som Eric Gill ligger som illustratør under for tidens dekorativisme. Det er kalligrafen Gill, der i sine udtalelser om illustrationen helt bevidst lægger afstand til den frie grafiks selvstændighed; han opfatter den som »bogtrykkerens blomster« – men de er kunstige.



Shaws akvarel-forlæg og John Farleighs træsnit til *The Black Girl* . . .

The Four Gospels. Golden Cockerel Press 1931, trykt med Caslon Old Face, træsnit Eric Gill.



Farmers Glory. Træsnit af Gwendolen Raverat.



J. M. Richards High Street. Litografier E. Ravillous. Billedbogen for voksne blev en engelsk specialitet bl.a. gennem Penguin-forlagets Puffin Books, format 150 × 230 mm.

A. E. Coppard: The Hundreth Stories, Cockerel Press 1933. Rob. Gibbings træsnit ejer trods en vis skematisme lidt af Bewicks grafiske tæthed.



It is humiliating to describe my feelings—they were idiotic but they had a meaning—when at last I gave up in despair (as I thought) and came back to live in the

En af undtagelserne fra denne regel var den nye generations multikunstner, Edward Gordon Craig, hvis kunstneriske spændvidde bl.a. markeres med udgivelsen af *Books and Theaters* i 1925. Hans djærve sortkunst blev naturligvis ikke accepteret i en art-deco-periode. Herom vidner en anmeldelse i det litterære tidsskrift *Black and White*, hvor han udskældes for at have 'out-beggarred the Beggarstaff-Brothers' – jugendtidens mest markante grafikere.

Som en avanceret arvtager af Arts & Crafts-traditionen illustrerede Craig *The Tragical History of Hamlet Prince of Denmark*. Betegnende nok blev værket udsendt af den tyske *Cranach-Press*, 1929 i tysk, 1930 i original version.

Art deco-bevægelsen havde dog ikke helt bortvejret Thomas Bewick-traditionen. Blandt 30'ernes mange kvindelige træsnitkunstnere bør fremhæves Gwendolen Raverat, bl.a. for H. C. Andersen-illustrationerne fra 1931 og -35. Hun er forunderligt overensstemmende med Poul Christensen i sit grafiske udtryk, ikke mindst ved behandling af samme sujet som i Raverats *Farmers Glory* fra 1932 og Poul Christensens *Hesiodis dage* fra 1942.

Noget nyt og glædeligt hænder 1930 med udsendelsen af J. M. Richards *High Street* på forlaget Country Life Ltd. Det var en billigbog trykt hos Curwen Press med 26 helsides farvelitografier af Eric Ravillous. Hermed grundlagdes traditionen for den farvelagte billedbog for voksne.

74:20

Privatpressen vandt ikke udbredelse i Frankrig, hvorimod en vrimmel af bibliofillubber foranledigede udsendelse af bøger ofte gennem etablerede forlag. Disse kredse havde ikke samme nære faglige forhold til bogtryk som privatpressens entusiaster. Derfor var bøgernes eksklusivitet snarere karakteriseret ved det aparte i pris, papir og lay-out end ved det typografisk velovervejede. Disse stærkt udbredte *éditions de luxe* præger endnu det franske bogmarked.

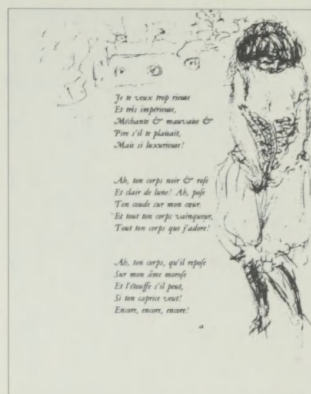
I en højere sfære bevæger sig det ikke nærmere begrænsede fænomen *les livres de peintres*, illustreret af tidens bedste malere, i øvrigt også af billedhuggere. Ambroise Vollard er særlig knyttet til dette bibliofile pionérarbejde. Gennem sin virksomhed som kunsthändler stod han i et venskabeligt forhold til flere generationer af Frankrigs avantgarde. Med forudsætning i forrige århundredes rige plakatkunst var det naturligt at udvide de grafiske eksperimenter til bogen. Vollards første store indsats som forlægger var udsendelsen af Verlains *Parallèlement* med litografier af Bonnard. Den udkom i år 1900. En smukkere introduktion til et rigt grafisk århundrede kan man næppe forestille sig.

51:13 Les livres de peintres var indledningen til en kulturhistorisk enestående forlæggervirksomhed, der fortsættes efter Vollards død, fra 1939 til 1948, omfattende bøger illustreret bl.a. af Degas, Rodin, Odilon Redon, Emil Bernard, Maillol, Denis, Derain, Chagall, Segonzac, Roualt, Picasso og Dufy. Vollards indsats er med rette blevet bebrejdet for fokusering på illustrationen på typografiens bekostning. Forholdet er let forklarligt, men gælder især de sidste års arbejder.

Vollards eksempel blev fulgt af andre, bl.a. også det svejtsiske forlag, *Skira* der udsendte smukke værker i fransk ånd.

Blandt øvrige forlæggere af livres de peintres bør fremhæves: P. Tremeis, Galerie Simon, Ed. Nouvelle Revue Francaise, Librairie de France, Les Frères Gonin, G.L.M., Arts et Metiers graphiques, Mourlot Frères, A. Delpeuch, I. Bucher, og Les Quatre Chemins.

Pladsen her tillader kun præsentation af få hovedværker fra denne rige periode, der trods sit bibliofile præg stadig giver impulser til vor tids bogkunst, først og fremmest på grund af de frigrafiske eksperimenter.



Verlaine: Parallelement trykt af Vollard i 1900 med 109 litografier i rosa og 9 træsnit i sort af Pierre Bonnard. Format: 240 × 295 mm, oplag: 223.



E. Monfort: La Belle Enfant ou L'Amour à Quarante Ans. Vollard 1930, 110 raderinger af Raoul Dufy, format 250 × 325 mm, oplag 340.

et quae vos rara vindis tegit arbutus umbra,
solitum pecori defendite iam venit aestas
torrida, iam lento turgent in palmite gemmae.

THYRSIS

Hic focus et caedae pingues, hic plurimus ignis
semper et adsidua postes fuligine nigri;
hic tantum Boreae curamus frigora, quantum
aut numerum lupus aut torrenna flumina ripas.

CORYDON

Stant et iuniperi et castaneae hirsutae;
strata iacent passim sua quaeque sub arbore pomae;
omnia nunc ridenti at si formosus Aeneas
mombibus his abeat, vides et flumina sicca.

THYRSIS

Aret agere vitio moneas sitit aëris herba;
Liber pampineas invidit collibus umbras;
Phyllidis adventu nostrae nemus ornare virebit,
Iuppiter et laeto descendet plurimus umbra.



Vergil: *Les Eglogues*. *Cranach Presse*, 1926, 43 træsnit af Maillol, oplag 292.

Longus: *Les Pastorales ou Daphnis et Chloë*, *Freres Gonin* 1937, 49 træsnit af Maillol, format 133 × 201 mm, oplag 500.

En af de franske kunstnere som i grafisk helhedsopfattelse stod Morris-kredsen nær var billedhuggeren Aristide Maillol, dog med to kulturers væsensforskellige opfattelse af tid og stemninger.

De Morriske bøger viser middelalder i en til tider bastant fortolkning, som man fristes til at kalde for historicisme.

Det var derimod fortrinsvis antikkens litteratur, der fængslede Maillol som bogkunstner. Et af hans første og fornemste værker i den retning er *Les Eglogues de Virgile*, hvor i øvrigt titel og initialer var skåret af Eric Gill, lidt unødigt mørke til Maillols lette træsnit og skriften, der var en nyskæring over den venezianske Jenson fra 1470. Forsinket af verdenskrigen blev bogen trykt på grev Kesslers *Cranach-Presse*, og udsendes 1926 på *Insel-Verlag*. Ofte vendte Maillol tilbage til antikken med et højdepunkt i *Daphnis et Chloë*. Hvor Morris har præg af middelalder, tolker Maillol antiken med dyb sensualisme, impulser fra de sprøde humanistiske træsnit fra 1500-tallets Venezia, et udtryk der er ham naturligere end visse af de raderinger, som han også forsøger sig med i Vollards produktion.

38:65

coup la force et l'haleine, et lui sembloit le bain de Chloé plus redoutable que la mer dont il étoit échappé. Bref, il lui étoit avis que son âme fût toujours entre les brigands, tant il avoit de peine, jeune garçon nourri aux champs, qui ne savoit encore que c'est du brigandage d'amour.



LIVRE SECOND



ETANT jà l'automne en sa force et le temps des vendanges venu, chacun aux champs étoit en besogne à faire ses apprêts; les uns racoutroient les pressoirs, les autres nettoyoient les jarres; ceux-ci émouloient leurs serpettes, ceux-là se tissoient des paniers; aucuns mettoient à point la meule à pressurer les raisins écrasés, d'autres apprêtoient l'osier sec dont on avoit ôté l'écorce à force de le battre, pour en faire

51 :13 *Les livres de peintres* blev illustreret af kunstnere, der ofte kaldes *peintres-graveurs*. En af dem som fornemst videreførte traditionen fra århundredskiftet var André de Segonzac. Så inderlig franske er hans kongeniale illustrationer til Colettes *La Treilles Muscat* udsendt af Vollard i 1932. I bogen arbejdes der med selvstændige raderingsplader. Dette har bundet dem til klummen eller helsiden. Derfor er ikke tilstræbt den impulsive billedplacering, der f.eks. kendetegner Bonnard's litografiske værker.

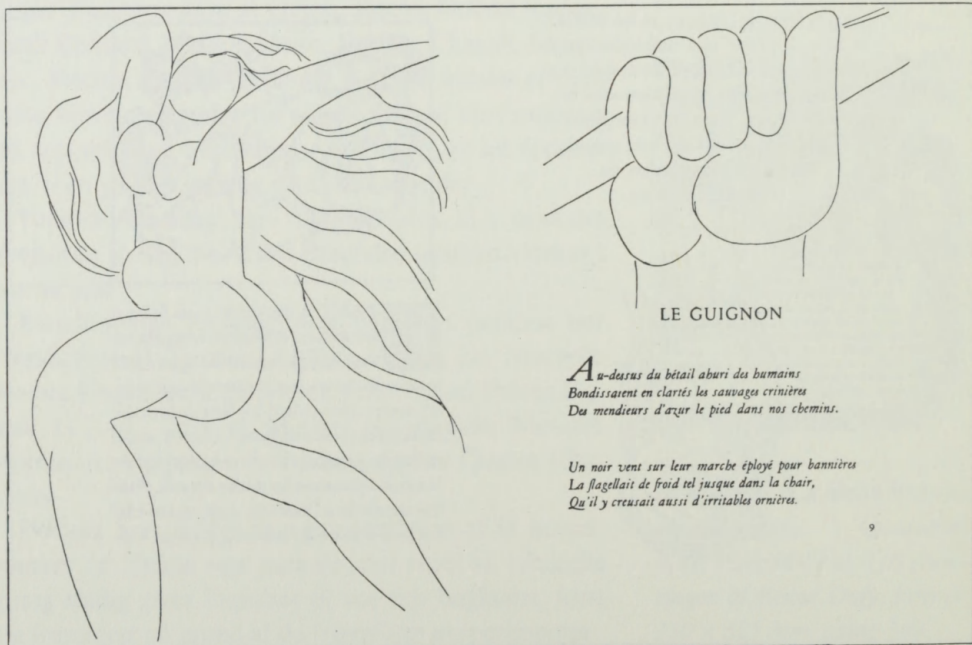
36:88 En mester i det fornemme kammerspil: tekst-billede var Henri Matisse. Inden for vore 30'ere måske mest overbevisende i Mallarmé's *Poésies* udsendt af *Skira* i 1932. Sideopslaget har skitsebogens karakter. Ved flere lejligheder understreger Matisse nødvendigheden i, at disponere ud fra opslaget. Der er i bogen en næsten koreografisk spænding mellem illustrationerne og den kursive empirekrift.

71:95 Matisse når kun i beskeden udstrækning, at markere sig som bogkunstner i 30'erne, bl.a. ved illustrering af Tristan Tzaras digte *Midis Gagnes* fra 1939. Hans meget væsentlige indsats på dette område finder sted i de kommende årtier.



Colette *La Treilles Muscat*, Vollard 1932, 36 raderinger af Segonzac, format 248×328 mm, oplag 165.

Mallarmé: *Poesies*, *Skira*, Lausanne 1932, 29 raderinger af Matisse, format 247 × 330 mm, oplag 145.



là s'élevait le palais opulent du roi Polymestor, que ton père, ô Polydore, avait chargé de t'élever en secret, pour te soustraire, loin de la Phrygie, aux dangers des combats, précaution qui eût été sage, s'il n'eût pas envoyé avec toi de grandes richesses, faites pour devenir le prix du crime et pour tenter une âme cupide. Aussiôt que la fortune des Phrygiens a succombé, l'impie souverain des Thraces saisit une épée, il la plonge dans la gorge de son pupille et, pensant que son forfait peut disparaître avec sa victime, il précipite le cadavre du haut d'un rocher dans les flots qui s'étendent à ses pieds.

Le fils d'Atrée avait amarré ses vaisseaux sur le rivage de la Thrace, en attendant que la mer fût plus calme et le vent plus favorable. Tout à coup de la terre largement ouverte surgit Achille, aussi grand que de son vivant et lançant des regards pleins de menace; son visage avait la même expression que le jour où, poussé par une injuste fureur, il attaqua Agamemnon, le fer à la main: « Ainsi, dit-il, vous partez sans songer à moi, Achéens! Le souvenir de ce que vous devez à ma vaillance a donc été enseveli avec moi? Arrêtez, ne laissez pas mon tombeau sans hommage; appelez les mânes d'Achille en leur immolant Polyxène! » Il dit et, pour obéir à cette ombre cruelle, les allés arrachent du sein de sa mère celle qui, presque seule maintenant, l'entourait encore de tendresse; cette vierge infortunée, que son courage élève au-dessus de son sexe, est conduite à la tombe d'Achille pour être égorgée sur ce monument sinistre. Mais elle n'oublie pas son rang; amenée devant l'autel barbare, quand elle a compris qu'elle va être la victime du cruel sacrifice qui s'apprête, quand elle a vu Néoptolème debout, le fer à la main, les yeux fixés sur son visage: « Hâte-toi, lui dit-elle, de répandre un sang généreux. Rien ne t'arrête, plonge ton arme dans ma gorge ou dans ma poitrine »; et en même temps elle découvrait sa gorge et sa poitrine. « Car, à vrai dire, je ne pourrais consentir, moi, Polyxène, à être esclave; non, ce n'est pas par un tel sacrifice que vous apaiserez un dieu. Je voudrais seulement que ma mère pût ignorer ma mort; la pensée de ma mère me trouble et diminue pour moi la joie du trépas; et pourtant ce n'est pas ma mort, mais sa vie qui

314



Ovid: Les Metamorphoses, Skira 1931, 30 raderinger af Picasso, format 218 × 280 mm, oplag 145.

LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU

vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître. Vous ne descendrez pas siffler dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivrez pas avec affets d'amour et de pénétrance dans les détours et dans les fuites. La beauté est une chose févère et



difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre les heures, l'après, la préférer et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La Femme est un

Balzac Le Chef d'oeuvre Inconnu, Vollard 1931, 12 raderinger og 83 træsnit af Picasso, format 245 × 324 mm, oplag 340.

Et enestående kulturhistorisk fænomen er Pablo Riaz Picasso. På trods af en lokkende succes gennem det meste af et vidunderligt langt liv, lod han sig aldrig i fred i en accepteret form. Lige til det virile oldingestadium udfordrede han sig selv grafisk gennem nye udtryk, områder og teknikker. Derved nåede han til en større kunstnerisk selverkendelse end den, der manifesterer sig i de samlede kunstneriske resultater af Vollards fremragende forlagsproduktion. Derfor er det gådefuldt, at Picasso først så sent som i 1931 forsøger sig som bogillustrator. Måske har netop denne disciplins forpligtelser afskrækket.

Efter forsøg i 1911-22 udfolder han sig på samme tid hos Vollard og Skira. Førstnævnte udsender hans illustrerede *Le Chef-d'oeuvre Inconnu* af Balzac, medens Skira besørgede udgivelsen af Ovids *Metamorphoses*. I begge tilfælde fødte emner for Picasso tolket i både radering og træsnit.

På en forunderlig måde forenes de to værker med Matisse's Mallarme-illustrationer og Corbusiers arkitektur til et gallisk alternativ til den tyske »neue Sachlichkeit«.

51:33

Les livres de peintres karakteriseres ofte som en samling kunsttryk heftet i bogform, snarere end som egentlige bøger. Dette er kun delvis berettiget, hvad de fremhævede eksempler måske viser. For kunsten i almindelighed og illustrationen i særdeleshed var det yderst betydningsfuldt, at flere generationers bedste malere og billedhuggere valgte at udtrykke sig inden for bogens format. De hermed forbundne krav resulterede i nydannelser på såvel kunstneriske som tekniske områder; ikke mindst fordi mange af kunstnerne agerede yderst fordomsfrit inden for et medium, de ikke tidligere havde betjent sig af.

34:46

Skønt disse værker udkom i absurd små oplag, ansporede de dog en forlagsproduktion af illustrerede billigbøger. Kendteste serie var *Le livre de demain*, der populært kaldes »de gule romaner« på grund af bindets farve. Den var ødselt illustreret med træsnit af gode kunstnere. Hvert bind kostede 2 frs og 50 centimer, det samme som ugebladet *l'Illustration*. Udgivelsen sluttede i 50'erne.

34:9

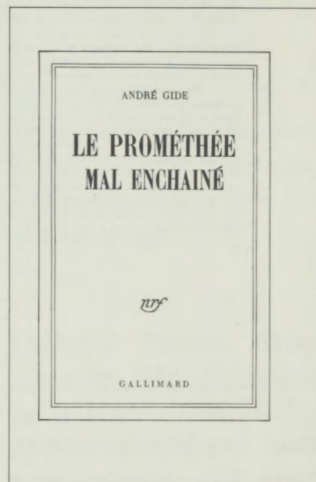
Serien kunne i sin kunstneriske kvalitet minde om Pios billigbøger. Blandt illustratørerne var Hermann Paul, der også var knyttet til det satiriske Münchenerblad *Simplicissimus*.

76:220

Den traditionelle skønlitterære bog blev fornemst repræsenteret ved *Librairie Gallimard* i stilfærdig typografisk tilrettelægning med udelukkende empirensnit; mens Giradoux's forlægger, Bernard Grasset, vovede omslag i gennemført grotesk. De fleste franske romaner var den gang som idag i »metro-handy« format, 118×186 mm eller 110×165 mm.

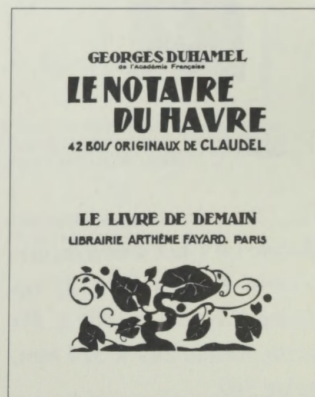
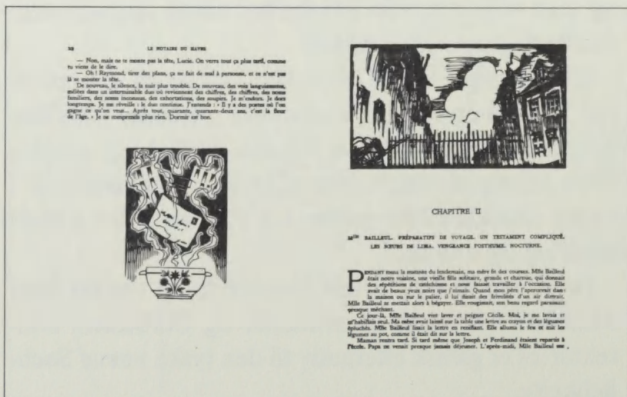
NOUS PRÉSENTONS LA CARACTÉRISTIQUE

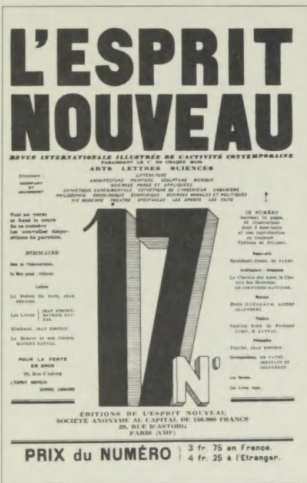
I 1937 tegnede plakatkunstneren A. M. Cassandre Peignot som den officielle skrift til verdensudstillingen i Paris, den fik siden betydning for merkantile accidensarbejder.



Edition Gallimard, format 110×165 mm.

Le livre de demain – ganske vist fra 1948; men i samme udstyr som i 30'erne. 36 træsnit af Claudel, format 186×236 mm.





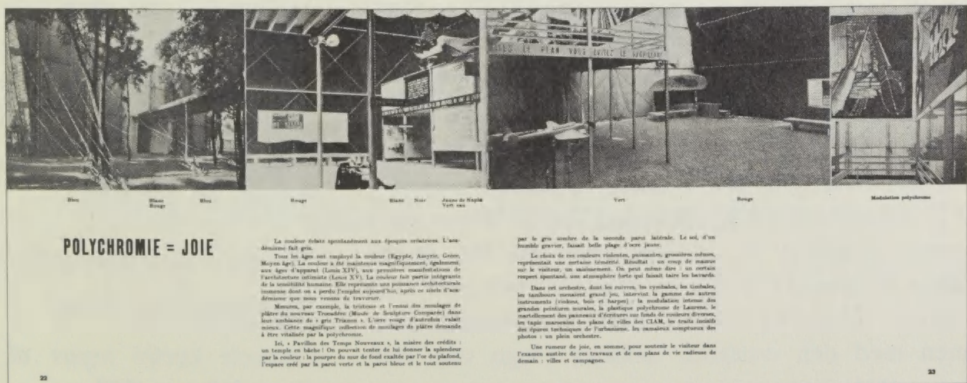
Tyskerne kaldte deres moderne gennembrud for *die neue Sachlichkeit*. Franskændene foretrak udtrykket *l'esprit nouveau*, den nye ånd. Dette forklarer måske et og andet om de to kultursituationer.

»L'Esprit Nouveau« var oprindeligt navnet på et tidskrift, der udkom 1920-25, udgivet af A. Ozenfant og Edouard Jeanneret-Gris, der siden antog kunstnernavnet Le Corbusier. Trods titlen fulgte tidskriftet den franske tradition for opsætning og empireskrift. Kun forsiden fulgte den kontinentale tendens til grotesk. I tidskriftet argumenteredes for funktionalisme og purisme. Begrebet demonstreredes af de to malende redaktører, som en syntetisk kubisme befriet for stofflighed; helt i pagt med gruppens arkitekturidealer. Fransk tradition tro blev hvert nummer tillige tilbudt i nummeret »édition speciale de Grand-Luxe.«

Le Corbusiers Des canons, des munitions? Merci! Des logis . . . SVP. 1938. Format: 295 x 240 mm. Bogen er en monografi over Pavillon des Temps Nouveaux som var alternativ til verdensudstillingens officielle afdeling i Paris 1937. L'Esprit Nouveaugruppens 6 bøger blev mønsterdannende og videreførtes i stringentere form, især af den svejtsiske arkitekt og grafiske designer Max Bill.

På forlaget udkom en serie polemiske skrifter, der blev skelsættende for vor tids arkitektur. De var af tværformat og i den leksvisuelle tilrettelægning, som siden har kendetegnet fagbøger om dette emne. Tillige udsendtes mindre bøger, der i deres skitsebogsagtige udformning mindede om livres de peintres. Under udvikling af Modulorsystemet fandt Corbusier ikke DIN-formatet egnet og foretrak Fibonacci-systemets tillem্পning af det gyldne snits talrække (1,2, 3,5,8. .). Dette påvirkede også forlagets formater.

Den nye tids typografiske udtryk var dog først og fremmest knyttet til den merkantile sektor i form af accidents og plakatarbejde med Cassandre som områdets største kunstner, måske århundredets største plakattegner.



Hvor de engelske privat-presser blev grundlagt af idealistiske forretningsmænd og intellektuelle, blev det tyske bibliofile bogvæsen i stor udstrækning understøttet af højadelen.

Et karakteristisk træk i de tyske fyrstendømmers kulturliv var tilstedeværelsen af aristokrater, der med renaissancefyrsters generøsitet påtog sig rollen som kunstmæcener. Forholdet anfægtedes ikke af det tyske riges samling, ej heller af republikken. Endnu idag er denne periodes indsats mærkbar i delstaternes varierende kulturmønstre.

Dette inden for højere rangklasser usædvanlige engagement i åndslivet kan tolkes som en reaktion mod samme sociallags militære dannelsesideal. Tillige var det et forsøg på at forene den isolerede germanske kultur med det øvrige Europa. Det ytrede sig grafisk gennem nært samarbejde med engelske og franske bogkunstnere.

Den adelige kulturpolitik havde på det bibliofile område, bortset fra baron Tauchnitz, sin blomstring omkring århundredskiftet. Her skal kort nævnes storhertug Ernst Ludwig af Hessen, der understøttede kunstnerkolonien i Darmstadt. Her var den grafiske virksomhed knyttet til *Ernst-Ludwig Presse* kendetegnet ved fornemme antikvaudgivelser. I forbindelse med koloniens udstillinger udførte Peter Behrens og Joseph Maria Olbrich adskillige grafiske arbejder i markant Jugendstil. Storhertugen var tillige initiativtager til oprettelsen af *Ingenieur- und Architektsschule Darmstadt*, hvor bl.a. El Lissitzky fik sin uddannelse.

Tillige skal erindres om storhertug Wilhelm Ernst af Sachsen-Weimar, som i 1906 opfordrede Van de Velde til at oprette *Kunstgewerblichen Lehranstalten*, der i 1919 skulle blive til *Staatliches Bauhaus* under Walter Gropius ledelse. I Leipzig lagde storhertugen navn til den omfattende serie af tyske klassikere udgivet på *Insel-Verlag*. De skabtes i nært samarbejde med Emery Walker fra *Doves Press*.

Et initiativ der skulle spille en rolle for 30'ernes europæiske bogkunst var *Cranach-Press*, der blev grundlagt i Weimar 1913 af grev Harry Kessler, der også deltog i tilrettelæggelsen af Insels klassikerserie sammen med den østrigske forfatter Hugo von Hofmannsthal.

DIE ERSTE ELEGIE



Erst wenn ich sterbe, kein malchen aus der engel
Ordnung! und gesetzt sei, es nahme
Esse mich pflanzten her: ich bringe ein strom
Sich fern zu sein, denn das leben ist nicht
Als die schuldigen anfang, den wir nicht grade ertragen,
Und wir bewandern es, und es gelassen wir schmale,
Und es arretieren, ein jeder sagt es schuldlich.
Und es verheißt es mit dem und wir schickten den lichte
Dunkeln schickten: mit, um wir mögen
Wir dem in bräunen! sagt nicht, nur ich nicht,
Und die fangten ihre wörter in dem,
Denn wir nicht sehr wertvoll zu sein und
In der gebirgen welt, es blüht was netzte
Legenden kann es den schlag, das wir die sticht
Wir nicht sehen, es blüht was die sticht aus dem
Und das wir sagen: reizen esst geschicket,
Denn es kein was geht, und es blüht sie und ganz nicht
O und der nach, die nach, wenn der wind nicht ankommen
Und ein engel nicht sehr —, um blüht sie nicht, die er nicht,
Sangfman nicht, nicht die dem reizen herzen

5

Rainer Maria Rilke The Duinese Elegies, Cranach Presse 1931, tilrettelagt af Edw. Johnston med den af ham tegnede Cranach kursiv, initialer af Erik Gill, format 153 × 254 mm, oplag 240.

*Niemals zufriedener wille?
Biegt sie, schlingt sie und*

Cranach kursiv tegnet til Cranach Presse 1927.

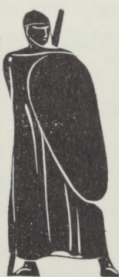
Cranach Presse havde karakter af engelsk privat-
presse, men med et klarere kulturpolitisk sigte, bl.a.
ved udsendelse af politisk-humanistiske flyveblade.

Ledelsen af pressen blev under grev Kesslers front-
og diplomattjeneste overladt Henry Van de Velde for
en kort årrække. Cranach-Presses internationale med-
arbejderstab omfattede bl.a. Emery Walker, Edward
Johnston, Edward Prince, Aristide Maillol og dennes
nevø Gaspard Maillol. De foretrukne skrifter var *Cas-
lon Antiqua* og den ny tegnede *Cranach Presse Jenson*,
der blev støbt i London. Pressens hovedværk i 30rne
var tidligere omtalte Hamlet-udgave med Craigs træ-
snit. Kunstneren havde siden 1912 arbejdet med stok-
kene efter scenarieskitser til Moskva Kunstnerteater.
Skriften til dette værk havde forbillede i Fust og
Schoeffers Mainz-psalterie fra 1457 og blev tegnet af
Edward Johnston og skåret af Edward Prince.

En privatpresse uden adelig protektion bør nævnes.
Det er *Bremer-Presse* oprettet 1911 af Ludwig Wolde
og Willie Wiegand. Pressen fungerede til 1934 og
havde som direkte forbillede *Doves Press*.

*Shakespeare The Tragicall
Historie of Hamlet Prince
of Denmarke, Cranach
Presse, tysk version 1929 op-
lag 280, engelsk 1930 oplag
338. Træsnit og tilrettelæg-
ning Edw. Gordon Craig og
Grev Kessler. Den complice-
rede sidedisposition skyldes,
at teksten bringer Saxos og
Belleforts version foruden
Shakespeares; rubrikker
røde, stokke i sort og grå
farve, format 240 x 555 mm.*

| | | |
|--|--|---|
| <p>ACT I SCENE I LINES 79-95</p> <p>denis pari talentis sacrisi. Nam si quoniam est aliena calamitatis comparsi. quanto magis proprie misere. I homo natura non con- sistit. Quamvis negit, sui par- ticida est.</p> <p>In hoc datus acceptaque hinc pug- nam inveni. Namque enim ex aut more occurrit novitas, aut ven- tante loci incidit. quomodo inter se ferre occurrunt respic- tu facti. Horum datus appetendi bonis quam muniendi corpora nemo amittit. etiam dicitur neglecta ceteris cura ambas ferre manus incurrit. Hic aud- citer evocatus defuit. Colorem si- quidem scitis ceteris scibus ab- sumpta apollinem desecto tan- dem pudet etiam mittere dicitur qui. Quem in pacto abest regio fuerit. citum magnis aperte tumulo. ingentibus exequum apparatu processit. est. Dicende postquam ipse Salam nomine gra- ticia exercitum rebas, ac bellici potentis munera processit. oc- cidit.</p> <p>Tantum fortissime milites aperibus emens. opima spolia, defectisque gradibus. Rursum atque, qui sibi proporem am- bitur. gratum committit. Cu- jus familiaritate fulsit. Hic quo Gerolbus commisit impera- vit. ex quo hinc AMLETHUM nobilis. Tantae felicitatis in- vidiam accensum. Fango. fratrem ocidit. committitur. comitatur.</p> <p>Ado in a necessario quidem accura est virtus. At ubi datus partitico locus. cruenta manu fundam mentis libidinem natant. Trucidati quoque fratris sacre positus incertam parti- ciculo adici. Quoque enim ut in flagitio dedit. in alio magis proferitur. Ita alterum alterum incantatum est. Idem atrocitatem facti tanta calliditate audacia texti. ut sceleris excusationem hominibus simulacione componit. partiticoque gratia nomen color- et. Interfuit quoque, quomodo tanta mansuetudo esset. ut nemo vel tenui lacrima comoveretur. incantationem tamen natum solum apparuit. salvandaque eius gratia fratrem a perpetui indigno videtur. Hic viris propitius permissus fuit. Neque enim apud principem hinc mandato dedit sibi accurus interdem gratia reddiderit. obrectatoribus bonis. Hic dubi- tari sceleris processit.</p> <p>Quod videns Amletho in praedictis agendo patris suspensus reddiderit. stoliditatis simula- tanti. virum enim saltem defendit. Ceterum materiam laudem pleni sordium torpore compli- cit. abjectum homi. compa obsequi equalitate dicitur respicatur. Turpiter error color. illoque</p> | <p>THE TRAGICALL HISTORIE OF HAMLET PRINCE OF DENMARKE</p> <p>Hora. That can I. At least the whisper goes so, our last King, Whose image even but now appear'd to us, Was as you know by Forrinbrasse of Norway, Thereto prickt on by a most emulate pride Dar'd to the combat, in which our valiant Hamlet, (For so this side of our known world esteem'd him) Did slay this Forrinbrasse, who by a seal'd compas Wit was ransied by laws and beraldy Did forfeit (with his life) all those his lands Which he stood azard of, to the contemper. Against the which a morrie compent Was gaged by our King, which had return'd To the inheritance of Forrinbrasse, Had he bin vanquish'd, as by the same cov'nant, And carriage of the article design'd, Hiz fell to Hamlet, now Sir, young Forrinbrasse Of unimprov'd merit, hot and full, Hath in the skirts of Norway beere and there Sharkt up a list of lawlesse resolutes For foode and durt to some enterprise That hath a stomack in't, which is no other As it doth well appear upon our stage But to recover of us by strong hand And narines compulsory, those foresaid lands</p> | <p>ACT I SCENE I LINES 104-127</p> <p>So by his father lost, and this I take it, Is the maine motive of our preparations The source of this our warre, and the chiefe head Of this post bannd and Romagdy in the land. I thinke it be no other, but e'is so. Will may it sort that this portentous figure Comes armed through our watch, as like the King That was and is the question of these warres. Hora. A moeth it is to trouble the minde spe: In the most high and palmy state of Rome, A little ere the mightiest Julius fell The graves stood unemaisie, and the livered dead Did squeake and gibber in the Roman streets, And even the like presure of fraice ever As harbingers preceeding still the fates And prologue to the Omen comming on Have becom and earth together demonstrated Unto our Climates and countreymen, As startes with traines of fier, and dewes of blood, Disasters in the sunne, and the moost start, Upon whose influence Helmsnes Emper stands, Was sike almost to doomedday with reliefe. Enter Ghost But soft, behold, loe where it comes againe lle crosse it though it blast mee: stay illusion,</p> <p>After mutually gludging their feahts to mee, they began the battie. How were their strangenes in meeting one another, nor the sweetness of that spring-green spot, so beaded as to prevent them from the fray. Horwendil, in his too great ardour, became keener to attack his enemy than to defend his own body, and, breacher of his shield, had grasped his sword with both hands, and his boldness did not fail. For by this rain of blows he destroyed Kull's shield and darrived him of it, and at last bend all his foot and drove him lifeless to the ground. Then, not to fail to his compit, he buried him royally, gave him a bowe of lordly make, and pompous obsequies. They be pursued and slew Kull's sister Sela, who was a skilled warrior and experienced in rearing. He had now passed three years in valiant deeds of war, and, in order to win higher rank in Florik's favour, be assigned to him the best trophies and the pick of the plunder. His friend- ship with Rurick enabled him to woo and win in marriage his daughter Gerolbus, who bore him a son AMLETH. Such great good fortune stung Fing with jealousy, so that he resolved treacherously to waylay his brother, thus slaying that goodness is not safe even from those of a man's own house. And behold, when a chance came to murder him, his bloody hand sated the deadly passions of his soul.</p> |
|--|--|---|



Kulturlivet i Weimarrepublikken var kendetegnet ved en rig publicistvirksomhed. Typisk for det politiske liv under landets første demokrati var tilstedeværelsen af 1056 dagblade foruden et utal af kortere- eller længe-relevende tidsskrifter, heraf usædvanlig mange, der indeholdt kulturstof.

Efter Markens stabilisering i 1923 kom der tillige gang i forlæggervirksomheden, der allerede omkring århundredskiftet havde et højt europæisk stade. Et bemærkelsesværdigt højt antal jøder havde andel i dette. Tillige var de et markant element i den øvrige kulturkamp. Pladsen her tillader kun omtale af et fåtal af disse initiativer.

Den fremtrædende forlægger og bogtrykker Jakob Hegner genopdagede *Walbaum Antikva* og indførte *Garamond* og *Bodoni* i klassiske snit. Tillige overdrog han Paul Renner at udforme den grotesk, som blev 30'ernes mest benyttede. Desuden udgav Hegner det litterære tidsskrift *Die neuen Blätter*. Samuel Fischer grundlagde *S. Fischer Verlag*, tillige var han udgiver af det litterære tidsskrift *Freie Bühne für modernes Leben*, der endnu består under navnet *Die neue Rundschau*. I 1929 udsendte Fischers forlag Thomas Manns *Haus Buddenbroks* i et nyt oplag på 120.000 i billigudgave til 2,75 Mrk. Det skete i anledning af forfatterens Nobelpris samme år, den første tyske i 17 år. Dette var en begivenhed, der styrkede de europæisk indstillede kræfter i Tyskland. Året efter udkom 2-bindsudgaven af Hitlers *Mein Kampf* til samme pris.

Brødrene Bruno og Paul Cassirer grundlagde tidsskriftet *Kunst und Künstler* foruden et eksklusivt kunstforlag. Kredsen heromkring blev toneangivende i Berlins kulturliv. En lignende rolle spillede gruppen omkring *Insel-Verlag* med Otto Julius Bierbaum og Julius Meier-Graefe. Herigennem udbredtes kendskabet til fransk kultur og kunst, ikke mindst bogkunst. De fleste af de her nævnte kredse havde deres oprindelse i det kulturelt rige tiår efter århundredskiftet, men spillede en betydelig kulturpolitisk rolle i 30'erne.

Ved bedømmelse af nazisternes udryddelse af jøderne, kan man være tilbøjelig til at betragte ofrene som en tilfældig udvalgt folkegruppe, uden at tænke på, at aktionen tillige var et led i fjernelsen af en af de farligste demokratiske modstandsgrupper.



Forlagssucceser fra 30'erne.



John Heartfield: Opfordring til AIZ-læsere om at deltage i fotomontagekonkurrence.

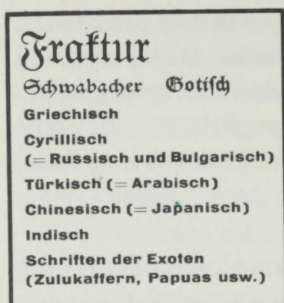
Heartfield-omslag til *Soziologische Verlagsanstalt*, 1930.

En antinazistisk aktivitet lig den jødiske præsteredes kun i de venstremarxistiske kredse. Gennem forbindelse med de russiske konstruktivister og suprematister fik denne gruppe sin særlige grafiske profil. Dette skyldtes tillige kunstnere som Georg Grosz, Raoul Hausmann og John Heartfield, der alle havde stor andel i 20ernes tyske dadaisme.

Disse internationale kunstretningers eksklusive udtryk, fotomontagen, blev i den politiske kamp et grafisk våben af demokratisk dimension. Dette skyldtes især Heartfields montager i ugebladet *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, der i 1931 havde oplagstal på 300-500.000. Gruppens talrige bogomslag blev forbillede for det øvrige Europas antinazistiske litteratur, ikke mindst i de nordiske lande. Mange Heartfield arbejder udkom på forlaget Malik, som han selv havde startet med sin bror Wieland Herzfelde. Stærkt engageret i arbejderbevægelsens antinazistiske kamp søgte han at nedbryde dogmet om »kunstneren og folket« og følte sig nærmere som fotomontør end som kunstner. Han var levende interesseret i at lære sin teknik fra sig og optrådte som lærer på arbejderhøjskoler og i AIZs spalter. Som kunstner og *homo politicus* videreførte han traditioner fra Goya, Daumier og Courbet.

Fotomontagen var i den grad synonym med antifascismen, at den forsvandt efter magtovertagelsen.





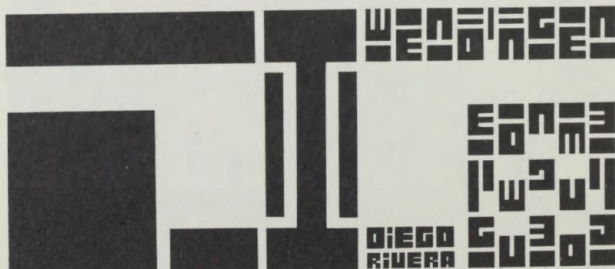
= NATIONALISMUS

Den aristokratiske udvikling omkring de tyske privatpresser stod i skarp modsætning til andre kredses typografiske argumentation, der fremførtes med en sådan overbevisning, at den i dag opfattes som synonym med 30'ernes europæiske typografi.

På dette som på andre kulturområder forsøgte en åndelig genopbygning af Tyskland, verdenskrigens taber. Dette skete ved at afsværge sig fortiden, uanset germansk eller angelsaksisk tilhørsforhold. Det var derfor naturligt, at søge impulser i den unge Sovjetunion, der efter krigen optrådte som Europas fødsels-hjælper. Bortset fra at man i sin søgen efter ny kulturel identitet øste af alle kilder fra kubisme til dadaisme, var det frem for alt de sovjetiske kulturideer, der blev forudsætning for den progressive arkitektur og typografi. Sjældent har de to kunstarter stået hinanden nærmere, rummet i begrebet *die neue Sachlichkeit*.

De sovjetiske konstruktivister yndede at lade grotesker optræde som abstrakte elementer i deres kompositioner. Derfor blev grotesken frisindets image, i lige høj grad kulturpolitisk som typografisk.

Forekommer denne forklaring skematisk, bør erindres, at nutidens sprøjtetåse-grafitti opfattes som radikalt frisind.



Frakturs betonet nationale, partikulære karakter, ligesom andre udtalte nationalskrifter som russisk og kinesisk mod-siger den nutidige overnationale forbindelser mellem folkene og tvinger os til afskaffelse af disse skrifter på grund af uanvendelighed. Tschichold: Die neue Typographie, 1928.

das glaihgēviht
gaist· TSU JEDEM

Fonetisk enhedsskrift af Jan Tschichold, 1926-29. Ved begrebet enhedsskrift forstås alfabetet, hvor versaler er udelukket.

abcdef

Universal enhedsskrift af Herbert Bayer, 1925-28.

ABCDEFGH

abcdefghi

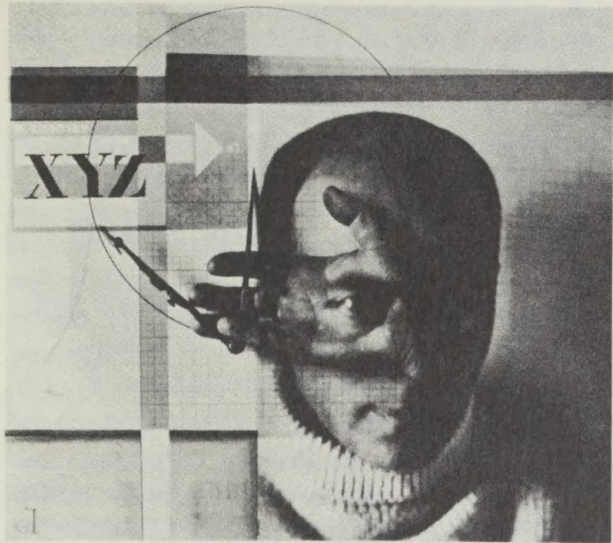
Futura af Paul Renner, 1928.

En kreds der stærkt prægede det nye grafiske formsprog var den hollandske gruppe, de Stijl. Et af medlemmerne, Vilmos Huszar, komponerede i 1929 denne omslagstekst til tidsskriftet Wendingen.

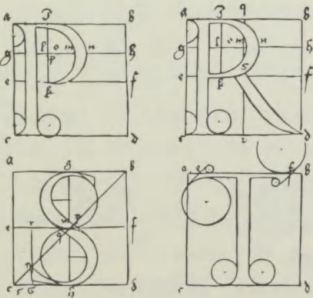
Fra forordet til Tschichholds »Die neue Typographie«: I stedet for at erkende og skabe ud fra maskinproduktionens lovmæssighed, nøjes vi med at være de ængstelige efterlignere af en iøvrigt indbildt »tradition«. I står i dag overfor værker, der er ubelastede af fortiden: auto, fly, telefon, radio, stormagasin, lysreklamer, New York! Disse ting er uden hensyn til æstetiske fordomme skabt af en ny mennesketype:

dem Ingenieur!

El Lissitzkys auto-fotogram sublimerer ideen om ingeniour-kunstneren. Det er gengivet i Tschichholds Typografische Gestaltung fra 1936.

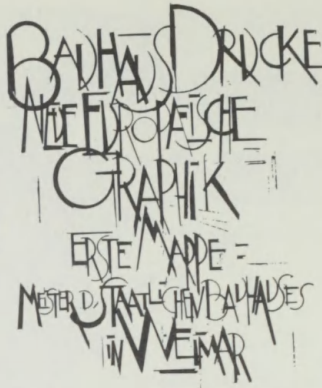


Det nye saglige menneske bekendte sig, til tider i teknokratisk ekstase, til maskinen og dens muligheder. Den skabende frasagde sig sit gamle prædikat af kunstner og kaldte sig *Monteur* eller *Ingenieur*. Denne indstilling påvirkede naturligvis skrifttegnernes. Medens den engelske sans serif havde antikvaen som formmæssigt udgangspunkt, søgte man i Tyskland at afhumanisere grotesken. Komponenternes manuelle træk blev erstattet med maskinelle, konstrueret med passer og lineal. Stik imod programmet rangerede de tyske grotesker derved med fortidens konstruerede skriftsystemer. I 1525 udgav Albrecht Dürer *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt . . .*, hvor han med de samme redskaber som 30ernes skrifttegnere forsøgte at rekonstruere antikvaen. Lignende typografiske vildfarelser fandt sted, da det franske videnskabsakademi i 1692 skabte *Romain du Roi*-snittet ved hjælp af kvadratnet og passer. 69:168



Albrecht Dürers konstruktio-
ner af antikvabogstaver.

Grotesken blev i 30erne fremhævet som en »moderne« skrift, der ikke var tyngt af seriffer. De betragtedes som historisk pynt, uden tanke på deres stabiliserende og sammenkædende mission. Næste fase i den grafiske erkendelse var kassering af versaler ud fra samme betragtninger. Resultatet blev den saglige bog sat udelukkende med grotest-minuskler uden ringeste hensyn til læselighed.



Bauhäuslernes fester oplevedes som en skøn forening af alle nye kunstneriske udtryk fra festtypografi og -dekor til kostumer, lysshow og musik. Uden tvivl har oplevelsen understøttet dagligdagens intensive studier. Festprogram af Röhl, kunstmappe af Feininger begge fra 1921.

69:134 Den nye grafiske erkendelse kom bredest til udtryk i Bauhaus-publikationerne. Samtidig viser de på smukkeste vis de skiftende tendenser inden for den nye stil, men samtidig dens forhold til førkrigstidens grafiske udtryk.

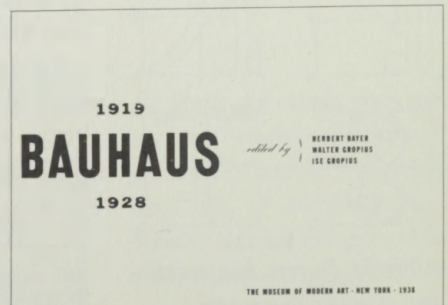
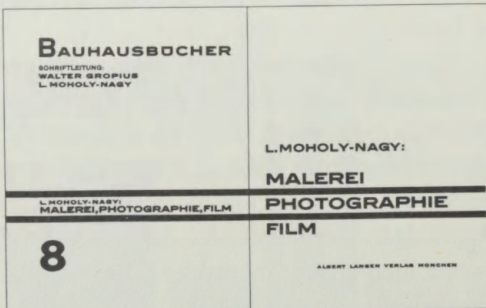
Eksempel på denne kontinuitet viser Peter Röhl's festprogram fra 1921, der har stiltræk, som rækker tilbage til århundredskiftets *Künstlerschriften*. Lyonel Feiningers *Bauhaus Drucke* fra samme år er en musikalsk grotesk fortolkning af ekspressionismens skrifter; iøvrigt et fænomen, der herhjemme først genoplyses med Dea Trier Mørchs plakater fra 70'erne.



Moholy-Nagy 1923.

72:176 Den nye stil demonstreres først med tydelig konstruktivistisk inspiration i *Staatliches Bauhaus, Weimar 1919-1923*. Det er László Moholy-Nagy, som her har formgivet kataloget til skolens første store udstilling. Samme kunstners *Malerei, Fotografie, Film* viser de stiltræk, der i dag opfattes som den »klassiske saglighed«. Typisk for periodens afslutning er *Bauhaus 1919-1928* tilrettelagt af Herbert Bauer efter bevægelsens emigration til USA efter 1933. Her er sagligheden afdæmpet og har lånt træk fra *l'esprit nouveau*.

Bauhaustypografisk udvikling 1930-38.





I tyske lærebøger forekommer ofte en håndfast pædagogik med rigelig anvendelse af »Falsch und richtig«-eksempler. Fænomenet var også udbredt i 30ernes litteratur bl.a. benyttet af Tschichold.

Die neue Typographie udsendtes 1928 af forlaget for tyske bogtrykkes oplysningsforbund, format: A5, oplag: 15.000.

Skønt Tschicholds første lærebog præges af en vis ensidighed viser følgende års arbejder en stor kunstnerisk bredde. Til Lenhards roman fra 1932 arbejdes med en robust typografi, der har dannet skole for vore dages Taschenbücher; helt modsat er det kammermusikalske udtryk i plakaten for en konstruktivist-udstilling i Basel fra 1937.

Paralleller på det formelle grafiske plan mellem Bauhaus og Jan Tschichold skyldes intet arbejdsfællesskab, men måske voksende påvirkning gennem Tschicholds forfatterskab. De to retninger følte sig ikke fagligt overensstemmende. Bauhausgruppens designere var alle billedkunstnere eller arkitekter og løste de grafiske problemer ud fra maleriske og arkitektoniske præmisser. Tschichold derimod var skriftegner og typografisk tilrettelægger og arbejdede ud fra disse discipliners forudsætninger. Pudsigt nok præsterede begge retninger skriftsnit, der ikke lod hinanden noget efter i formalisme. Dette prægede også Tschicholds første større arbejde *Die neue Typographie* fra 1928. 72:177

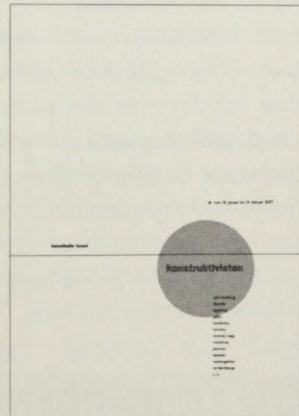
Værket var tillige tyngt af en bastant manipulerende pædagogik. Dog skal det understreges, at forfatteren udtrykte sig i sin tids sprog. Påtvunget af de politiske omstændigheder var kulturpolemikken i Weimar-republikken demagogisk og hårdtslående. Tschicholds idéer er dog ikke som mange af tidens øvrige et udtryk for total blokering af kulturudtryk før egen tid. *Die neue Typographie* indledes med en loyal skrifthistorie.

Trods formalisme må bogen betegnes som et af typografiens pionérarbejder. Det skyldes bl.a., at Tschichold ud fra sin faglige baggrund anlægger en typografisk helhedsbetragtning og inddrager områder, der ikke tidligere havde været genstand for designbedømmelse, herunder formularer, annoncer, kataloger og brevpapir. Her opstilles for første gang løsninger, som i princippet følges i dag.

Mensch unterm Hammer

Roman von Josef Lenhard

Die sonderbare Geschichte des sonderbaren Freisten Milan Herr aus der katholischen bayerischen Pfalz. Unbändiger Freiheits- und Wissensdrang bringt ihn unaußerbürlich in Widerstreit mit allen möglichen Obrigkeiten. Dieser Milan Herr ist zur guten Hälfte Josef Lenhard selbst, der in diesem seinem Erstlingsroman voll bittere Homers Bericht über sich selbst hält. In Einzelzellen 4,30 RM



Kampen mellem antikva og fraktur har i Tyskland stået på i godt 200 år. Frakturen har siden Luther været identificeret med *Heimatsgefühl* og folkelighed, hvorimod antikvaens forkæmpere var kredse, der ønskede international kontakt. Tillige forekom en katolsk tilbøjelighed til antikva mod en protestantisk fraktur med baggrund i de to religioners oprindelse og ideologi.

Billedet var dog ikke så enkelt som her tegnet. Weimartidens politiske budskaber på plakater og løbesedler bragtes ofte i fraktur, uanset partifarve. Dog foretrak kommunisterne grotest og det højresindede Stahlhelm benyttede antikva og fraktur i *Künstlerschrift* udgaver.

Frakturen blev dog nazismens oprindelige skrift og tillagdes særlige nationale og folkelige kvaliteter. Dog optrådte partiets hovedorgan *Völkischer Beobachter* med antikvahoved. Samtidig distancerede man sig mest muligt fra den radikale typografi, der blev erklæret for *entartet*. De tyske bogtrykkere blev udsat for voldsom påvirkning fra kulturmyndigheder og *Bund deutscher Schrift*. I disses forsvar for frakturen indgik racemæssige og mystisk-irrationelle argumenter. Propagandaen bar frugt. Skriftstøberierne udsendte serier af nytegnede frakturer med fædrelandsklingende navne.

Med nazismens ekspansion i ikke-germanske områder opstod kommunikationsproblemerne. De blev imødegået ved, at Goebbels fra 1940 udsendte tidskriftet *Das Reich* med antikva i engelsk opsætning. Som en konsekvens af den tyske nyimperialisme modtog de lammede bogtrykkere i januar 1941 en fortrolig rundskrivelse fra førerens stedfortræder Martin Bohman. Heri erklæredes det som en vildfarelse at opfatte den såkaldte gotiske skrift som tysk. Det var tværtimod jøderne, som i bogtrykkets barndom bemægtigede sig bogtrykkerierne og dermed indførte *der Schwabacher-Judenletter*. Derfor havde føreren fra dags dato erklæret antikva for tysk normalskrift!

I dekretet forberedtes tillige en overgang fra gotisk til latinsk skrift i skolerne.

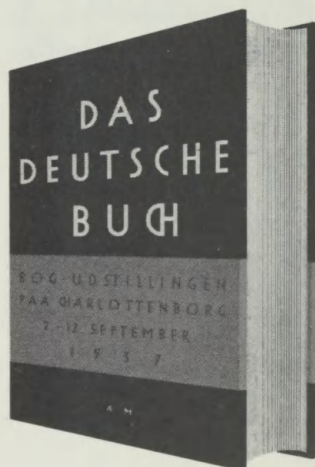
Die Tannenberg ist echt Deutsch

Alfred Rosenberg Protestantische Kompilger

Der Verrat an Luther
und der Mythos des
20. Jahrhunderts

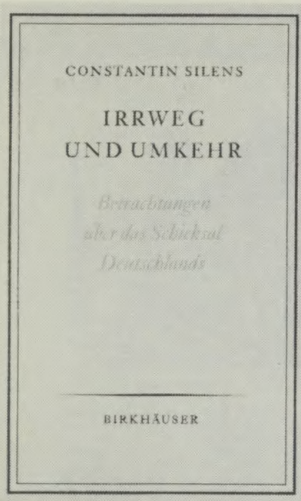


Hoheneichen Verlag München



Nazistisk skriftbehandling afpasset efter forholdene. Bogudstillingen på Charlottenborg i 1937 affødte bl.a. en udstilling arrangeret af Foreningen for frisindet Kulturkamp med værker af forfattere, der var ofre for nazismen.

Fraktur fra 1934. De nye skrifter fik i den periode svulstige nationale navne, hvor de under Weimarrrepublikken kaldtes f.eks. Futura, Beton og Rundfunk.



Irrweg und Umkehr. Betrachtungen über das Schicksal Deutschlands. Afveje og omvendelse. Betragtninger over Tysklands skæbne. Bogomslag af Tschichold fra 1953. Samtidig synes titlen relevant for de begebenheder, der skildres på dette opslag.



Tschicholds Umkehr tog allerede sin begyndelse i *Typographische Gestaltung* fra 1935, som her gengives i den hollandske udgave fra 1936.

Ud fra den specielle nazistiske moralkodex var det naturligt, at erklære Jan Tschichold for *entartet* og *Kulturbolschewik* uden at sådanne progressive egenskaber kunne tillægges ham. Det førte til forfølgelse og husarrest. Under dette hårde pres gjorde Tschichold status over sin indsats. 26 år senere afslørede han under et seminar i USA, at han den gang konstaterede foruroligende paralleller mellem sin egen form for belæring fremført i *die neue Typographie* og nazisternes argumentation. I sin ubarmhjertige begrænsning af skriftsnit og mere eller mindre militante layout-anvisninger fandt han lighedspunkter i Goebbels *Gleichschaltung*, ensretning.

75:106

Under opholdet i Schweiz fra 1933 til -46 demonstrerede han allerede resultatet af denne selverkendelse. I *Typographische Gestaltung* fra 1935 afsløres en næsten Morisonisk afslappethed til satsbehandling og pædagogik. Han nærmer sig endda sin daværende engelske modpol ved at erklære, at »grotesk som eneste anvendte skrift i længden trætter det moderne menneske«. Mens han i sin første lærebog fra 1928 har et distanceret omend loyalt forhold til klassikerne, skriver han i bogen fra 1935 følgende: »Forfatteren af denne bog kan takke studierne af lærebøger af Henri Fournier og M. Brun for megen praktisk, faglig viden. Hvert enkelt arbejde af disse mestre er et kunstværk, hvis stræben efter ny formgivning ikke må bortlede opmærksomheden fra deres rene typografiske kvalitet«. Afbigten til antikvaen fulgtes op i artikler, hvor symmetrisk satsbehandling analyseres seriøst og med positivt resultat.

For denne nuancerede stillingstagen blev han i 40'erne stærkt angrebet af sine kolleger Kurt Schwitter og Max Bill, der erklærede ham for *reaktionær*, *svag* og *luvslidt*.

Beskrivelsen af denne form for Irrweg und Umkehr er ikke bragt af personalhistoriske, endsige anekdotiske grunde, men for at belyse, hvilken uhyre ideologisk, kulturpolitisk betydning man i perioder tillægger typografien; man kunne måske ønske et lignende engagement idag.

75:120

Det er uvæsentligt, at referere de argumenter, hvormed Tschichold tilbageviste angrebene. Hans fortsatte virke var det bedste forsvar.

74:53

hun var så glad i gutten, at hun vilde ikke miste ham. Da mølleren kom inn, sa Per det samme til ham, og lofte at han skulde gi ham seks hundre daler for gutten, så de kunde kjøpe sig en gård, og sløppe å male for folk, og sulle når det ikke var kvernvaan. Det syntes mølleren godt om, og han talte med konen, og så fikk Rike-Per gutten. Moren gråt og bar sig ille; men Per trøstet henne med at han skulde få det godt; men de måtte love at de ikke skulde spørre efter ham, for han vilde sette ham langt borti i andre land, til å lære fremmele mål.

Då Per Kremmer var kommet hjem med gutten, lot han sønke en liten kiste, som var så fint tilstelt at det var en lyst å se. Den tettet han med bek, la møllergutten fedi, læste att låsen, og satte den ut i elven, så strømmen fór avsted med den. Nå er jeg kvitt han, tenkte Per Kremmer. Men da kisten hadde seilt langt nedover elven, kom den inn i en vaas-renne til et annet kvernbruk og fór gjennem den ned på kvernkallen, så kverna stanset. Mannen gikk da ned og skulde se efter hvad det var som stanset kverna, og så fant han kisten, og tok den med sig op.

Da han kom hjem til konen om middagen, sa han: «Jeg undres riktig på hvad det kan være for noe i denne kisten; den kom farendes ned på kvernkallen gjennem rennen og stanset kverna for mig idag.»

«Det skal vi snart få vite,» sa konen, «søkkelen står jo i; lukk bare op.» Da de lukket op, lå der det vakreste barn noen vilde se, og de blev glad og vilde beholde gutten; for selv hadde de ingen barn, og så vidt til års var de at de heller ikke kunde vente å få noen mere.

Da det nå led noen tid, tok Per Kremmer igjen til å undres, om det ikke vilde komme frierer til datter hans, som var så rik og hadde så mange penger. Men det kom ingen, og så reiste han til stjernekirkerne igjen, og bød dem mange penger, hvis de kunde si ham hvem datter hans skulde få til mann.

«Vi har jo sagt dig at hun skal få den møllergutten derode,» sa stjernekirkerne.

«Ja, det er godt og vel nok,» sa Per Kremmer; «men han er det nå gått galt med, så han er kommet av dage; og kunde jeg få vite hvem datter mi skal ha til mann, så vilde jeg gjerne gi to hundre daler.»

Stjernekirkerne så på stjernerne igjen, men så blev de vonde og sa: «Hun skal likevel ha den møllergutten du satte ut i elva og vilde gjøre ende på, for han lever enda, og er i den kverna som ligger så og så langt nedenfor.» Per Kremmer gav dem to hundre daler for spådommen, og tenkte på om det ikke skulde være råd til å bli av med den møllergutten.

Det første Per Kremmer gjorde da han kom hjem, var å reise ned til kverna. Da var gutten så stor at han hadde stått på kirkegolvet, og han gikk i kverna og hjalp til. En vakker gutt var det blitt av ham.

«Kunde du ikke lå mig få den gutten du!» sa Per Kremmer til mølleren.



Da det led mot kvelden, kom gutten til en gård langt borti skogen.

«Nei, kan jeg ei,» svarte han; «jeg har fostret ham op som min egen, og han har skikket sig vel, så nå kan jeg ha hjelp og nytte av ham i kverna, for sjøl tar jeg på å bli gammel og skjevslig.»

«Ja, så går det mig også,» sa Per Kremmer, «og derfor vilde jeg gjerne ha én som jeg kunde lære op til å handle. Vil du la mig få ham, skal jeg gi dig seks hundre daler; så kunde du kjøpe dig en gård, og leve i ro og fred på dine gamle dager.»

Ja, da mølleren hørte det, lot han Per Kremmer få gutten.

De to reiste nå villt omkring med kram og handel, til de kom til et gjestgiversted som lå ved kanten av en stor skog. Derfra sendte Per gutten hjem med et brev til konen sin — for bent over skogen var det ikke langt — og bad ham si til henne, at hun skulde gjøre det som stod i brevet, så snart som mulig. Men i brevet stod det, at hun straks på timen skulde gjøre op en stor varme og kaste møllergutten på den, og hvis hun ikke gjorde det, skulde hun brennes levende selv. Gutten gikk avsted med brevet og da det led mot kvelden, kom han til en gård langt borti skogen, og der gikk han

De skandinaviske lande indtager helt naturligt en beskednen plads i 30rnes europæiske bogproduktion. Dog må man med en vis blusel erkende, at Danmark i denne periode gennem sine illustratører og arkitekttilrettelæggere kunne have ydet et væsentligt europæisk bidrag, hvis ikke bogen havde været så isoleret af sproggrænser, i modsætning til øvrige nordiske design-discipliner der netop i disse år fejrede verdenstriumfer. Den fremragende stab af danske tegnere fik skærpet deres evner gennem dagbladenes krav.

Den norske og svenske bogverden i 30rne kan i miniformat sammenlignes med den franske og engelske. Norge videreførte med held en illustratortradition fra århundredskiftet, uden at bemærkelsesværdige hændelser kunne noteres inden for typografisk tilrettelægning. Derimod havde Sverige kun i beskednen omfang illustrerede bøger, som i dag erindres; men en satsbehandling med genuine nationaltræk, iøvrigt ud fra helt andre udgangspunkter end de engelske. Samtidig kunne mønstres gode skrifttegnere og typografiske skribenter.

Asbjørnsen og Moe: Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave 1936, tegning af Henrik Sørensen, format 197 × 285 mm.

Vignet af Gerhard Munthe fra Snorre Sturlasons Kongesagaer 1899.



Der har tidligt været overensstemmelse mellem Morriskredsens og norske tegneres opfattelse af illustrationens vægt og grafiske udtryk. Det viser sig i *Snorre Sturlasons Kongesagaer* fra 1899 illustreret af alle fra norsk tegnekunsts storhedstid: Halfdan Ege- 69:149
dius, Gerhard Munthe, Erik Werenskiold og Wilhelm Wetlesen. Dog når nordmændene længere end Morristegnerne gennem antydningens kunst i skildring af person og sujet. Dette grafiske storværk blev flere generationers folkeejendom gennem adskillige udgaver og oplag, hvoraf det sidste forelå i 1942.

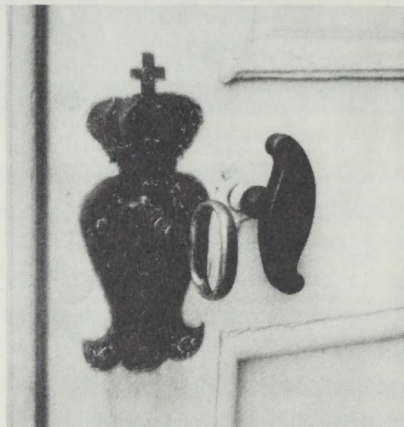
To af de bedste kunstnere fra denne tid nåede at præge 30rnes norske bog. Werenskiold præsterede 36:108
nogle af sine bedste illustrationer til Jonas Lies *Familien paa Gilje*, der først udkom i 1903, siden med supplerende tegninger i 1929 og -42 fire år efter hans død. Ligeledes Gerhard Munthes ikke tidligere publicerede tekst og tegninger til *Norske folkeviser*, i 1933 fire år 36:116
efter kunstnerens død. En smuk fortsættelse af århundredskiftets tegnertradition opleves i Frøydis Haavardsholms illustrationer til Hans-Henrik Holms *Jon- 34:57
sok-natt* fra 1932.

Et andet monument i norsk bogkunst er Asbjørnsens *Norske Folke- og Huldre- Eventyr* fra 1879, som i forøget udgave og med Jørgen Moe som medforfatter udkom 1914, begge udgaver rigt illustreret. I 1936 udkom *Samlede eventyr. Norske kunstneres billedutgave*. Her var samlingen forøget med et tredje bind illustreret af den nye generations kunstnere: Per Krogh, Alf Rølfson, Henrik Sørensen og Dagfin Werenskiold. De markerede sig alle som bogkunstnere de næste tiår, men opnåede ikke altid det fine sammenhæng mellem bil- lede og tekst, som er den store illustrators styrke.

Det er forbavsende, at en grafiker som Edvard Munch ikke engagerede sig i bogkunst, endsi- ge satte sig spor i eftertidens. Dog er det Munchske stemninger, der præger Frank Wathnes tegninger til Th. Dahls *Jærsk lynne og humor* fra 1932.



Hans-Henrik Holm: *Jon-sok-natt*, 1932, tegning af Frøydis Haavardsholm, format 190 x 280 mm.



Vasastadens lä. Nyckelskylten bränt av en kunglig krona.

16

mer allt som tagits fram av Vasastadens inredningar. Men det ligger inte något störande i denna brytning. Runda salongen och teatern utgjorde det stora dyrbara tillkott som Gustav III gav åt slottets inre och passa tack vare sin höga konstnärliga kvalitet på ett vackert sätt in i omgivningen. I övrigt synes konungen icke ha strävat efter mera fullständig förnyelse utan i stället sökt anpassa alla ändringar till det gamla. Trots all modernisering har han, liksom hans företrädare och efterföljare genom tiderna, värdat hertig Karls sängkammare i nedre våningen och det rum som kallas Erik XIV:s fängelse högt uppe i fängelsetornet. Det ger ett starkt tillkott till byggnadens charm, att den rymmer dessa motsättningar, fyllda av stora historiska minnen. De ingår naturligt i slottets miljö och äro icke resultat av någon rekonstruktion eller restaurering.

Medan konungen vlning i det stora hela alltjämt lämpade sig för att på traditionellt sätt bilda ramen för hovlivet i egentlig mening, så voro de lokaler Gripsholm hade att bjuda när det gällde bostadsmöjligheter för hovets funktionärer och dignitärer hopplöst förfärlade. I Vasastadens slott äro alla utrymmen för dylikt bruk häpnadsväckande få och små. Allt är arrangerat för de kungliga personerna och för större fester och galauppträden, medan nästan intet i allmänhet synes ha varit gjort för att bereda deras hov en dräglig tillvaro. För majestäternas närmaste personliga uppvaktning hade man naturligtvis sörgt någorlunda. Den kungliga bostaden bildar ett centrum för ett helt, ganska väl disponerat rumskomplex.

I en fursteboning krävas emellertid särskilda våningar för högt uppsatta personer. Dessa våningar borde gestalta sig på samma sätt som den kungliga, ehuru de ej behövde ha samma storlek. Där måste dock finnas möjlighet till mottagning i högtidlig form och i övrigt en

17

Karakteristiske træk i svensk bogkunst rummes i koden: 20'erne- Nordstedt- Kumlien og 30'erne- Nordisk Rotogravyr- Billow.

71:1 P. A. Nordstedt & Söner's forlagsproduktion fik fra 1918 sit gennemførte nygustavianske stilpræg takket være Akke Kumliens tegnede titler, tilrettelægning og skriftvalg. I tråd med dette blev *Cochin* forlagets foretrukne skrift. Den blev i 1914 efter 1770-tals forbilledet skåret i Paris og støbt i Amsterdam. Trods åbenlyse typografiske mangler opfyldte den dog sin stilistiske mission og vandt forbavsende nok stor udbredelse i Sverige og Norge selv op i 30'erne.

Helt i slægt med disse tendenser var tegneren Yngve Bergs graciøse rokokopasticher, der dog ikke i genren nåede Axel Nygaards mere frigitte Bellmaniader.

64:45 Det er interessant, at Kumlien i 30'erne formåede at bryde sin egen elegante anakronisme og give forlaget en mere tidssvarende grafisk profil.

I europæisk særklasse befandt sig firmaet Nordisk Rotogravyr. Det var et beundringsværdigt initiativ at satse på så krævende en reproduktionsteknik som rotationsgravure, populært kaldet dybtryk, så tidligt som i 1918. Det var ikke mindre imponerende gennem mere end 30 år at udsende speciallitteratur af højeste grafiske klasse på det begrænsede nordiske marked.

Kavaljersflygeln på Gripsholm, format 207 × 253 mm.



Den nye saglighed kom sent til Sverige, men fandt hurtigt sin form takket være Stockholmsudstillingen 1930. Diplomets typografi er helt i takt med udstillingsarkitekturen.

KÄRLEK I
TJUGONDE
SEKLET/
DIKTER AV
HIALMAR
GULLBERG
NORSTEDTS

Akke Kumlien-omslag 1937.

Bertil Malmberg: Åke och hans värld, 1931, tegning Adolf Hallman, format 162 × 235 mm. Her vist i dansk udgave fra 1937.

Det fornemme trykkeri fik især betydning under kullinationen for svenske kunst- og kulturpublikationer i 40erne. I 1923 knyttedes Anders Billow til virksomheden som kunstnerisk leder. Han blev hurtigt engageret i det problem, der i perioden optog alle Europas tilrettelæggere: den fotografiske reproduktions indpasning i satsbilledet – i hans egen personlige, klummebrydende stil, der lidt rigeligt har dannet skole.

64:41

36:101

Blandt Nordisk Rotogravyrs utallige kvalitetsudsendelser vil det måske her være rimeligt at fremhæve en gustaviansk hyldest – i moderne régi – med *Kavaljersflygeln på Gripsholm* fra 1938.

Som det fremgår af tidligere stof var 30ernes norske og svenske tegnere til dels historisk belastede. En lysende undtagelse var Adolf Hallman, hvis arv højst rakte til 20ernes Paris, hvorfra han til gengæld var kunstnerisk belastet i sin stærke påvirkning fra *Le Rire's* tegner Chas-Laborde. Blandt mange svenske arbejder viser illustreringen af Åke Malmbergs *Åke och hans värld* fra 1931, at han formåede at lægge afstand til Paris i en munter nordisk og højst original billedkomposition.

72:159

74:35

Bjergene stod lokkende blaa, og Skyerne dansede over Himmelen, og det var rigtig en Dag at faa Rejselængaler i. Maaske var det derfor, at Aja var gaaset med til at rejse til Vummo-Land.

De sad paa Vummo-Karrusellens Dæk, og Vummo-Karrusellen lignede en Veranda.

Dybt under dem, helt nede bag de ludende, røde Tegltage og stejle Bænker, laa Havnen og glitrende, og der flagedes fra alle Skibe og Baade.

»Jeg har en vældig fin Ring med til Malga,« sagde Aja.
»Jamen, jeg har en endnu finere Ring med til Malvera,« svarede Åke.

»Og saa har jeg femten Dukker med til mine Børn,« sagde Aja.

»Og jeg har syv Hundrede Millioner Tusind Heste til mine,« svarede Åke.

»Du er dum,« sagde Aja. »Du kan ikke regne.

»Det kan jeg godt,« sagde Åke. »Og for Resten behøver jeg ikke at kunne regne, for jeg er Hovding, og din Mand er bare Løjtnant, og jeg kan stoppe ham i Brummen, hvad Øjeblik jeg vil.«

»Det er meget finere at være Løjtnant end Hovding,« sagde Aja.

»Nej, det er ikke,« sagde Åke.

»Jo, det er,« sagde Aja. »Hovdingen er bare gamle Mandfolk.«

Og Rejsen fortsatte.

»Du maa sige til Kaptajnen, at han skal skynde sig!« sagde Aja.

»Hallo, Kaptajn!« raabte Åke. »Sørg for, at det gaar lidt stærkere!«

»Hvad siger han?« spurgte Aja.



De foregående 32 sider skal opfattes som en status over 30'ernes bogkunst med forbehold i skematisme og »vulgærtypografisme«, der er påtvunget, når så rigt facetteret et emne skal behandles på så få sider. Sådan er forholdene nu en gang for et dansk tidsskrift om bogvæsen. Vi er ikke en nation, hvor typografi indgår som en bevidst faktor i dagliglivet. Dertil er oplagstal og tekniske muligheder for begrænsede.

Kan vi slå os til tåls med dette uden at gribe i vor egen sættekasse og erkende, at også vi er skyldige? Har vi i tilstrækkelig grad kvalitetsført typografien?

70:228 Har vi bevidstliggjort landets største forbrugergruppe som kritiske læsere?

68:21 For at nævne et eksempel, er det kun et lille antal grafikere, der offentligt har kritiseret teknokratiseringen af landets mest benyttede håndbog, telefonbogen, så forbrugerne uden protest betaler forhøjet abonnementsafgift på grund af fejllæsning af 3-, 6- eller 8-taller. Det vil herefter nok være for meget at forlange en mere vågen forbrugerholdning over for mindre påtvungne kommunikationsmidler såsom dagbladet, for slet ikke at tale om bogen.

Siden 30'erne har de grafiske fag formået at markere sig som nogle af de bedst disciplinerede, organiserede og honorerede; samtidig med at tekniske og produktionsmæssige ændringer her er hurtigt udviklet uden synderlig kvalitetsændring. Andre fag derimod, fx byggesektoren, vander sig endnu under tekniske fødselsveer. Radikale ændringer inden for den grafiske sektor har dog fundet sted det sidste tiår og affødt arbejdskampe, såvel på The Times som på Berlingeren. Disse konflikter er ikke kun et spørgsmål om løn, men først og fremmest et krav om fastholdelse af det faglige engagement.

77:262 Inden for samme tiår kan spores tendenser til en løsere faglig holdning på designplanet. Ind til datatypografien var vort naturlige, grafiske udgangspunkt Trajansøjlets bogstaver. Efter den elektroniske accept må erkendes, at forbillederne er før-Trajanske, fra de mørke århundreder, hvor etruskiske og andre italiske lokalskrifter var eneste ubehjælpsomme grafiske udtryk. Her er måske tale om børnesygdomme, men det kræver en overordentlig indsats fra skriftformgivere, for at billedet skal forbedres.

Det løse engagement præger tillige de manuelle færdigheder. Facile gnumbebogstaver giver mulighed for, at en grafiker kan gnumbe sig gennem et livs praksis uden at have efterprøvet sig selv og dermed sin grafiske dømmekraft ved de anstrengelser, der er forbundet med selv at forme en skrift. Al god og hæderlig formgivning er og har altid været anstrengende arbejde. 71:4 79:79

Grafiske fagfolk af alle kategorier fra tilrettelæggere til trykkere befinder sig idag i en situation, der kan sammenlignes med den, der var til stede i de tidlige 30'ere. Dengang hensatte nye produktionsformer og planlægningsmetoder kulturarbejdere i en næsten sangvinsk tilstand af henrykkelse på bekostning af en mængde traditionelle og perceptive kvaliteter, som ikke fik plads i det nye snævre idemønster.

Resultaterne af denne kulturkæntring er mærkbare problemer selv idag.

80'erne åbner nye tekniske muligheder. De kan udnyttes, såfremt man ud fra gode erfaringer gør teknikken til tjener og ikke til herre. 74:16

Hvis der overhovedet skal tales om en kommende bogkunst, er det nødvendigt at forstærke den kritisk-faglige indsats ud fra en humanistisk etisk målsætning og begribeliggøre kvaliteterne for en bredere kreds. 69:163

Kommunikationsmidler kan markedsføres på utallige måder. Visse bilforhandlere finder det rigtigt at praktisere køberne en ny model på hver sæson, uden at tekniske fremskridt står mål med de formelle ændringer i karosseri eller askebæger.

Grafikere er også formidlere af kommunikation; men bør føle sig dybt ansvarlige for, at redskabet, typografien, ikke forsimples gennem ufaglige dispositioner til skade for læseligheden – og dermed for bogkunsten.