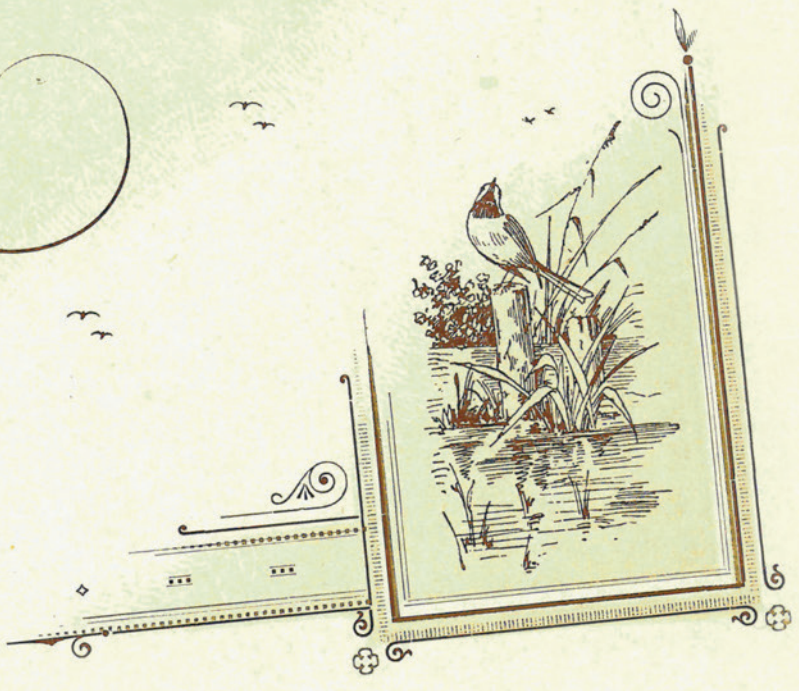


Torbjørn Eng

Da typografien ville være kunst

Norsk typografi 1800–1900
– fra nyklassisisme til historisme
og den frie retning



Torbjørn Eng

Da typografien ville være kunst

Norsk typografi 1800–1900
– fra nyklassisisme til historisme
og den frie retning

Typografi i Norge
Oslo • 2021

Utgitt av Typografi i Norge (typografi.org)

Forfatterens e-post: ten@typografi.org

Hovedteksten er satt med Arno Pro 11,5/14 og bilde-
tekstene med Syntax 8/9,5.

Bindets ornamentering og tittelopp slagets frontispis
er hentet fra Hermann Scheiblers *Lære- og Mønsterbog
for Typografer* (1896).

Grafisk form og førtrykkproduksjon ved forfatteren.

Trykk: LaserTrykk.no

Papir: 130 g Inkjet Silk

ISBN 978-82-303-4814-7

Utgitt med støtte fra Stiftelsen Scheibler.

Innhold

Forord 6

Fagterminologi 7

1800–1850

Nyklassisisme i typografien • Norge i den gotiske skriftkulturen • 1800-tallets nye skriftsjangre • Kobberstikk, stålstikk, litografi, xylografi • En romantisk typografi • Vekst og organisering • Nye trykkpresser avløser trehåndpressen 9

1850–1880

Håndverk og industri • Aksidenstrykkenes betydning • Svenskene organiserer seg • En skandinavisk faglitteratur • Reisende svenner • Kvinner i boktrykkerfaget • Den kunstindustrielle reformbevegelse • Boktrykkerne på utstillinger • Teknisk framgang • En nedgangsperiode? • Det latinske skriftbildet vinner fram • Rikere utvalg av skrift • Skriftstøping i Norge og i utlandet 25

1880–1890

Historisme i formgivingen • Aksidenstrykking i vekst • Konflikt om lærlingene • Prinsipaler og svenner • Faglige konkurranser og utstillinger • Flere norske skriftstøperier • Blomstrende skriftproduksjon • En kunstferdig typografi • Aviser, bøker og bokbind • Nye teknikker for bilde-reproduksjon • *Printers' International Specimen Exchange* • Fabritius som kunsttrykkeri • Den grafisk-tekniske Forening • Boktrykkere, bokkunstnere og tegnere 61

1890–1900

Den frie retning • Den frie retning i stilhistorien • Entusiasme og innvendinger • En moden bransje • Settemaskiner og fargetrykk • Hermann Scheiblers forfatterskap • Typografiens primus Albin Maria Watzulik • *Graphischer Muster-Austausch* • Kunstneriske bøker • Olav Bergenn og *Nordisk Trykkeri-Tidende* • Skrift og skriftstøping • Fagskole og svenneprøver • Konkurranser i reklametyposografi • Max Rich. Kirste til Norge • Waldemar Zachrisson og *Boktrykkeri-kalender* • Scheibler og Zachrisson i konflikt 105

1800-tallet i ettertid

Den tidlige kritikken • Nådestøtet på 1900-tallet • Hermann Scheiblers typografiske synder • Nye vurderinger av 1800-tallets typografi • 1800-tallets typografi og boktrykk i dag 159

Noter 173

Kilder og litteratur 182

Person- og bedriftsregister 187

Forord

Kan typografi være *kunst*?

Å trykke bøker ved hjelp av støpte bokstavtyper, raskere enn middelalderens skrivere kunne kopiere dem, kalles *boktrykkerkunst*. Dette var en gang så hemmelighetsfullt at det ble kalt *sortekunst*, og boktrykkerne ble betegnet som *sortekunstnere*. Når kunstnere illustrerer bøker, kaller man det *bokkunst*. Begrepet er også blitt brukt når boka samlet sett framstår som særlig vellykket, med hensyn til typografi, bildereproduksjon, papir, trykk og innbinding.

Mot slutten av 1800-tallet var det en annen type kunst typografene strebet mot. Med et økt tilbud av skrift og dekorativt materiell fra skriftstøperiene, ved nye og uvante satsløsninger, ved en utstrakt bruk av farger, ville de skape en dekorativ typografisk kunst ved settekassen. De kalte det *kunstsats*, *skjønhedssats* eller til og med *den høyere typografi*. Det var særlig leilighetstrykkene – aksidensene – som var arenaen for denne stilen.

Denne typografien, preget av periodens historistiske uttrykk og den frie retning, er hovedtemaet i *Da typografien ville være kunst*, og har gitt boka dens tittel.

Vår boktrykk- og designhistoriske litteratur har inneholdt lite om typografien i Norge som *form*. Det er blitt utgitt mange bøker om historien til trykkerier, fag- og bransjeorganisasjoner og om enkelte grafiske produkttyper, men de har i liten grad omtalt utviklingen i norsk typografi. Det har, med enkelte unntak, manglet framstillinger av hvordan det visuelle uttrykket i trykte tekster har endret seg i takt med den samfunnsmessige og tekniske utviklingen, når fagets kommunikasjonsoppgaver skulle løses med en tidsriktig og funksjonell grafisk form.

Gjennom mange års arbeid med norsk boktrykkhistorie har jeg sett den *kunstferdige* typografien på slutten på 1800-tallet som et interessant – og upløyd – felt å undersøke og å gi en bred framstilling av. Historismen og den frie retning i typografien fikk et fotfeste også i Norge, men har knapt fått noen plass i vår boktrykk- og designhistorie.

Ettertidas dom over siste del av 1800-tallet har vært at det var en typografisk nedgangstid. Men faglitteraturen har i liten grad undersøkt det trykte materialet og boktrykkerfagets stilling i perioden.

Da typografien ville være kunst inneholder nye fakta og

synspunkter om fagets stilhistorie, skrifthistorie, teknologihistorie og sosialhistorie. Den gir et bilde av de norske fagfolkene og deres ambisjoner om å levere godt, ja det de forsto som *kunstnerisk* arbeid. Min innfallsvinkel er at man må forstå det rike typografiske materialet fra 1800-tallet på dets egne premisser, ikke nærsynt med vår tids blikk.

For å se typografien i de siste tiåra av århundret i et større perspektiv, har jeg utvidet synsfeltet til hele 1800-tallet. Fra starten av århundret da det norske boktrykkmiljøet var svært lite, da typografien kan beskrives som nøktern og enkel, og fram til neste århundreskifte da bransjen hadde mangedoblet seg på alle måter, og det grafiske uttrykket var blitt særdeles rikt og uttrykksfullt.

Norsk boktrykkhistorie er mer innholdsrik enn man skulle tro. Jeg håper at *Da typografien ville være kunst* vil medvirke til at flere fordyper seg i fagets historie, og at nytt materiale blir funnet fram.

Hele eller deler av manuskriptet er på et tidlig tidspunkt blitt lest og kommentert av trykker og sekretær i Fellesforbundet Niels Killi, historiker ved Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek Tor Are Johansen, forskningsbibliotekar i Nasjonalbiblioteket Øivind Berg og typografi- og skrifthistoriker Øyvind Rannem. Takk til dere alle! Men spesielt vil jeg takke førsteamanuensis ved NTNU Ole Lund – uten hans kunnskaper, konstruktive innspill, oppmuntrende råd og rikholdige fagbibliotek ville dette blitt en helt annen og mye dårligere bok. De mange svakhetene og feilene som gjenstår er jeg selv alene ansvarlig for.

Oslo, februar 2021

Torbjørn Eng

Fagterminologi

Ei bok om typografi må benytte seg av fagterminologi. Mange begreper blir forsøkt forklart underveis, men noen bør klargjøres allerede her.

Boktrykk dreier seg ikke nødvendigvis om trykking av bøker. Det er betegnelsen på en trykkmetode der trykkbildet – skrift, dekor og illustrasjoner – står hevet opp i trykkformen. Teknikken kalles derfor høytrykk. Trykksverten påføres det hevede trykkbildet og avsettes på

papiret. Dette i motsetning til andre trykkmetoder, som plantrykk (litografi og industriell offset), dyptrykk (kobbertrykk, ståltrykk og industrielt dyptrykk) og sjablongtrykk (silketrykk eller serigrafi).

En *boktrykker* eier og driver et boktrykkeri. Det kan være forvirrende at også svennene, fagarbeiderne, på 1800-tallet ofte kalte seg boktrykkere. De døpte sitt fagforbund Norsk Centralforening for Bogtrykkere (NCFB), stiftet i 1882. På samme tid ble yrkesbetegnelsene *typograf* og *setter* brukt om de svennene som håndterte typer, ornamenter og klisjéer ved framstillingen av trykkformene. *Trykkerne* var antallsmessig en mindre gruppe, som da sylindermaskinene ble innført også kalte seg *maskinmestre*. Typograf-betegnelsen kunne bli brukt om alle de grafiske yrkesgruppene i et boktrykkeri, kanskje fordi typografene utgjorde den største gruppen. NCFB ble da også til Norsk typografforbund i 1957, selv om fagforbundet fortsatt organiserte trykkere og andre faggrupper.

De norske boktrykkerieierne organiserte seg i Den norske Bogtrykkerforening i 1888. I denne teksten betegner *boktrykker* først og fremst boktrykkerieierne, men noen ganger også alle fagets utøvere. Jeg tror det vil bli forstått hva jeg mener i hvert tilfelle. Ofte bruker jeg den tidas betegnelse *prinsipal* («den fremste») om arbeidsgiverne i boktrykkeriene. Dette kan være hensiktsmessig, fordi ikke alle prinsipalene var fagutdannete boktrykkere. En *faktor* er for øvrig en arbeidsleder i en trykkeribedrift.

Et boktrykkeri produserte ikke bare bøker, det kunne også trykke *aksidenser* – boktrykkernes betegnelse på småtrykkene – og aviser. Det var trykkmetoden – boktrykk – som avgjorde navnet.

Våre trykkskrifter inndeles i de to hovedkategoriene *gotiske* og *latinske*, med en rekke underkategorier. Fordi begge bygger på det latinske alfabetet, kan dette være forvirrende. Norsk skriftkultur gjennomgikk på 1800-tallet en utvikling fra det gotiske til det latinske, og derfor må en norsk typografihistorie framheve skillet mellom gotisk og latinsk skrift.

En *brødskrift* er en skrift egnet for alminnelig, mer eller mindre kontinuerlig lesing i små skriftstørrelser, som fra 6 til 12 punkter. *Brødtekst* (også kalt mengdetekst) er løpende tekst satt med en brødskrift, som artikkelteksten i aviser.

1890-1900

Den frie retnings brudd med tradisjonene. Hermann Scheiblers faglige forfatterskap. Olav Bergenn og utgivelsen av *Nordisk Trykkeri-Tidende*. Norsk deltakelse i *Graphischer Muster-Austausch*. En ny annonsetypografi. Max Rich. Kirste til Norge. Scheibler og Zachrisson i faglig konflikt.

TYPOGRAFIEN HADDE GJENNOMGÅTT en kolossal utvikling siden begynnelsen av 1800-tallet. Skriftstøperienes tilbud av skrift var blitt mangedoblet; helt nye skriftsjangre var skapt, blant annet den seriffløse groteskskriften, og mange uttrykksfulle tittelskrifter var lansert, som den forsurede toskanske og den viktorianske haleskriften. Det relative forholdet mellom bruken av gotisk og latinsk skrift i Norge var snudd helt på hodet; i løpet av århundret ble antikvaens skriffbilde det dominerende, unntatt i avisene.

Det dekorative materiellet var også blitt rikere, de tekniske mulighetene for illustrasjoner flere, bruken av farger vanligere. Stilmessig hadde man gått fra en nøktern, klassisistisk periode tidlig på 1800-tallet, til en mer uttrykksfull, romantisk stil. Historistisk, kunstferdig typografi gjorde seg så gjeldende på 1880-tallet. En faglig oppvåkning preget boktrykkerfaget, der mange ville skape «satskunst».

Den frie retning

Med en større selvbevissthet søkte man på 1890-tallet frihet fra de tradisjonelle løsningene for utforming av trykksaker, særlig innen aksidens- og annonsetypografien. Symmetri, der tekst og andre elementer balanserer likt om en midtakse, hadde hittil vært det rådende formprinsippet, men nå så man friere på det. Nytt dekorativt materiell ble utviklet, også uten historiske forbilder. Tilbudet av nye, reklamepregede skrifttyper fortsatte å øke. Ved å benytte seg av fantasifulle skrifter, rike ornamenter og fotomekanisk framstilte klisjeer, og under en større grad av frihet, utfordret typografene den litografiske teknikkens fortrinn.

Denne nye, ukonvensjonelle stilen i aksidenstypografien



Sterk ornamentering preget mange av 1890-tallets kunstferdige trykksaker. Del av brevhode for Moss mek. Værksted, vist i Scheiblers *Lære- og Mønsterbog for Typografer* (1896). (Ill.: Privat)

Tallene i kapittelittelen «1890-1900» øverst på siden er Fette Mikado (1890) fra Schriftgiesserei Flinsch, Frankfurt a. M.



Tysk inspirasjon. Den frie retning hadde sitt opphav i USA, men tyske arbeider var viktigst som inspirasjon for norske typografer. Denne annonsen for en tysk trykkfargefabrikk viser flere typiske trekk ved den frie retning: asymmetri, sterk ornamentering, skråstilt element med tredimensjonalt uttrykk, buesats, bøyde streker, tekst som bryter ut av rammen, mange forskjellige skrifter. Annonsen ble gjengitt i Hermann Scheiblers *Lære- og Mønstrebog for Typografer* (1896), sammen med mange andre tyske eksempler. (Ill.: Privat)



kalles «den frie retning». Den er sjelden omtalt i den typografiske faglitteraturen, og er i dag lite kjent. Årsaken til dette kan være at retningens teknisk kompliserte og dekorative aksidenstrykksaker snart fikk hard kritikk. Den avvek fra etterfølgende strømninger i faget, og stilen ble ikke vurdert som noe å ta med seg videre i utviklingen av typografien (se siste kapittel). Men den frie retning ble møtt med stor interesse og entusiasme i sin blomstringstid.

Den frie retning har klare karaktertrekk, som ble formulert også i samtida. Denne tyske forklaringen forteller hvordan mange i boktrykkerfaget på 1890-tallet oppfattet den:

Den såkalte frie retning, som i stor grad er inspirert av litografien, kan med rette bli karakterisert som en fremragende spesialitet innen moderne aksidenssats. Hovedsaken ved denne satsordningen ligger delvis i det utvungne arrangementet av linjene, som avviker fra de gamle reglene, og delvis i den smakfulle behandlingen av ornamentene, som tilsetter enhver symmetri. En annen særegenhet ved denne retningen er utstrålingen av satsbildet mot én eller flere sider.²⁴⁶

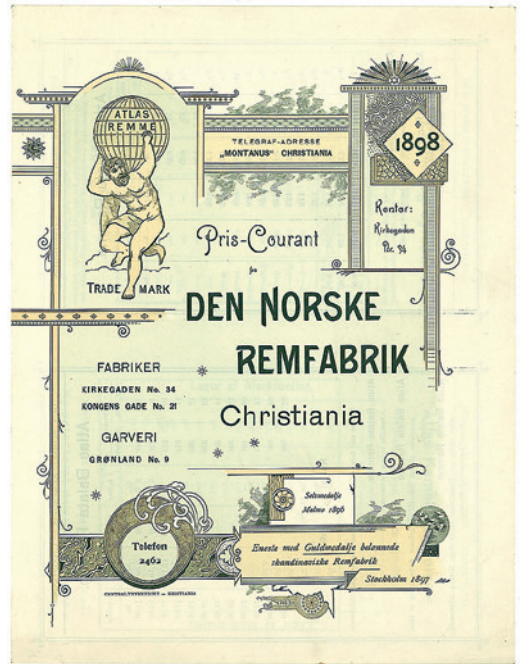
Å fravike det symmetriske formprinsippet, slik det legges vekt på i denne forklaringen, var noe radikalt nytt. Symmetrien hadde i århundrer vært en naturlig måte å ordne oppstillinger av tekst og ornamenter, på tittelsider i bøker, i småtrykk og i annonser. Denne formen uttrykker harmoni, ro og orden. Setterens oppgave var dermed, med Hermann Scheiblers ord, «at ordne et Antal Linier, forskjellige i Størrelse og Længde, til et smukt og harmonisk Satsbilde».²⁴⁷

Men aksidenstypografiens mål er ofte et annet enn



Den frie retning. Til venstre: Morten Johansens bidrag i bytteordningen *Internationaler Graphischer Muster-Austausch* 1892. Eseløret nede til høyre og de to stiftene i de øverste hjørnene skaper en tredimensjonal illusjon. Den Japaninspirerte skriften Mikado (Flinsch) er brukt bl.a. i den røde linjen. Trykt med fire farger. (Ill.: St Bride Library, London)

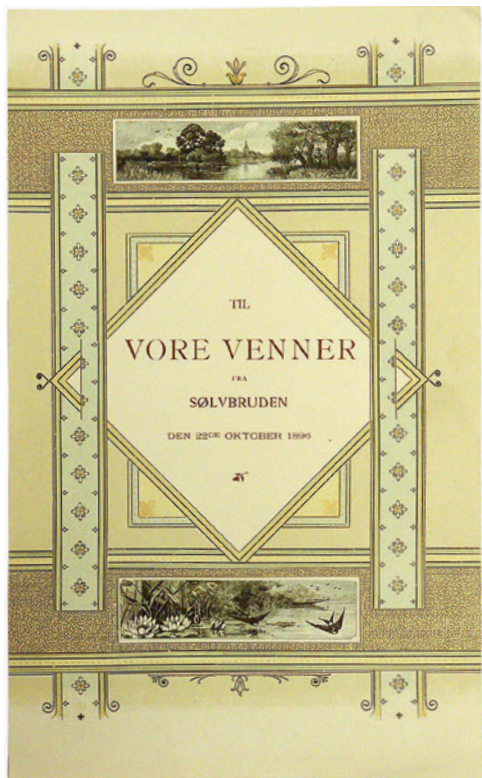
Til høyre: Omslag for Den norske Remfabrikks prisliste, 1898. Hovedtittelen er asymmetrisk, mens mange andre tekstgrupper er symmetriske. Hovedtittelen er satt med skriften Lotos (Schelter & Giesecke). Trykt med tre farger i Centraltrykkeriet. Arbeidet kan være utført av Max Rich. Kirste, som tok vare på det i sitt private arkiv. (Ill.: Norsk teknisk museum)



harmoni og å etterleve mønstergyldige former: det var å vekke interesse ved det uvante, ved dynamikk og kontraster. Å frigjøre seg fra symmetrien var én måte å oppnå dette. Både i formen på det enkelte elementet, for eksempel en tekstgruppe over flere linjer, og i det samlede uttrykket av mange elementer, kunne man innenfor den frie retning benytte seg av en forsiktig asymmetri.

I stedet for en symmetrisk oppstilling av tekstlinjene tok den frie retning i bruk det «forskudte eller uregelmessige Liniefald». Dette betød å forskyve linjer horisontalt fra midtaksen, slik som hovedtittelen i prislisten til Den norske Remfabrik, trykt i Centraltrykkeriet i Christiania.²⁴⁸ Dette utelukket ikke symmetri i andre tekstgrupper, side om side med asymmetriske virkemidler, slik det er gjort i dette arbeidet. Typografien er frigjort fra symmetrien også på det overordnede plan: tekst og andre elementer er plassert på en utvungen måte, og tydelig gruppert over hele papirflaten.

Typografihistorikere har gjerne knyttet bruddet med symmetrien til funksjonalismen på 1920- og 1930-tallet, til en retning som kalles «den nye typografien». Men enda tidligere, i jugendtypografien ved inngangen til 1900-tallet finner man asymmetri, ja også i rokokkoen midt på 1700-tallet ser man antydninger. Men det var trolig under den frie



Kunstsats. Begge disse arbeidene inneholder den frie retnings typiske naturalistiske vignetter. Uttrykket er hovedsakelig symmetrisk.

Til venstre: Et dekorativt arbeid der ornamenteringen gir en tredimensjonal illusjon av gjennomskjæring. Ukjent trykkeri, 1896. (Ill.: Boktrykkarkivet ved Kunsthøgskolen i Oslo)

Til høyre: Et dekorativt arbeid med en tredimensjonal illusjon ved det nedre høyre hjørnet av det lyse tekstfeltet, som løfter seg som et papirark. Innfatningen løper ut i forsvinnende avslutninger mot høyre – et karakteristisk trekk ved den frie retning. Arbeidet er vist i W. C. Fabritius & Sønner: *Trykprøver*. 2det Hefte, 1896. (Ill.: Privat)



retning på 1890-tallet at et alternativ til symmetri for første gang ble formulert som en mulighet i typografien.²⁴⁹

En særegenhet ved den frie retning var at satsarrangementene ofte ikke har en lukket form, men at satsbildet spres i én eller flere retninger. Hermann Scheibler formulerte det slik: «Karakteristisk for den nye Retning er Rammens Opløsning.»²⁵⁰ En definisjon på den frie retning i fagtidsskriftet *Nordisk Trykkeri-Tidende* legger også vekt på dette, ved siden av bruddet med symmetrien:

Den moderne retning i det typografiske utstyr betegnes i almindelighed som «friornamentik», fordi den i modsætning til de afsluttede former i den klassiske stilperiode tillader de formgivende linjers og ornamenters brydning og udløben i mere eller mindre forsvindende afslutninger, ligesom den også sætter sig ud over den symmetriske ordning af tekstlinjerne.²⁵¹

Den rike utsmykningen var et slående trekk ved den frie retning. Scheibler framhevet betydningen av «de saakaldte frie Forsiringer», som besto av «Streger, som er forsirede med Udløbere i de forskjelligste Former, saasom Spiraler,

Åpen ramme. Et særegent trekk ved den frie retning var å åpne opp arrangementet i en eller flere retninger, i stedet for å lukke det inne i en ramme. I dette reklamekortet åpnes innfatningen (rammen) opp mot høyre. Tekstarrangementet er asymmetrisk. Arbeidet er vist i Scheiblers *Lære- og Mønsterbog for Typografer* (1896). Trolig var ikke alle eksemplene i denne utgivelsen i reell bruk, men Hotel Folkvang i Dalen eksisterte i hvert fall. (Ill.: Privat)



Blade, Blomster o.s.v.». Naturalistiske vignetter av landskapsmotiver, fugler og planter, i virkelighetsnær gjengivelse, spilte også en framtrepende rolle i den frie retning. Vifter, påfuglhaler og spindelvev, plassert i hjørnene, var andre dekorative virkemidler.

Ofte forsterket man illusjonen av realisme ved å gi trykkarbeidene et tredimensjonalt preg. Dette kunne gjøres ved å lage «eselører» på et hjørne av en firkantet form, ved å legge skyggefelt bak, eller som i Morten Johansens arbeid på side 107: et bilde av hodet på en stift, som skulle gi inntrykk av å feste et simulert papirark til underlaget.

Tekst i bue og på skrå var mye brukt, eller plassert i sirkler og i skråstilte rammer. Ofte ser man tekstlinjer bryte ut av rammen. Disse løsningene var effektive blikkfanger.

Det gjensto sjelden tomme flater – det var vanlig å fylle hele formatet med tekst, ornamenter, streker og vignetter. En farget og eventuelt mønstret bakgrunn bidro til å holde arrangementet samlet, og pyntet samtidig opp.

Flerfargetrykk var vanlig blant de ypperste arbeidene, og fem–seks runder i trykkpressen kunne være nødvendig. Metalliske farger som gull og bronse ble mye brukt. Et typisk trekk var duse bunnfarger, som blek grønn og beige. Fargefeltene tonet ofte gradvis ut i forløpninger. Trykkformene til fargepartiene, tonplattene, ble skåret til i celluloid, kartong eller andre materialer, og eventuelt bearbeidet for å oppnå en ønsket tekstur.

Skriftbruken i den frie retning varierte fra det tradisjonel-

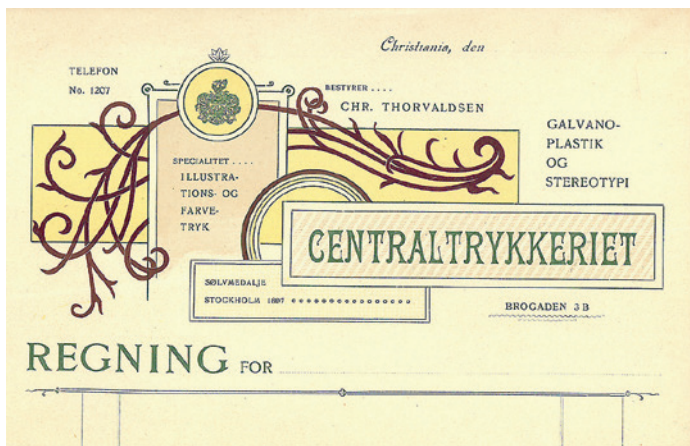
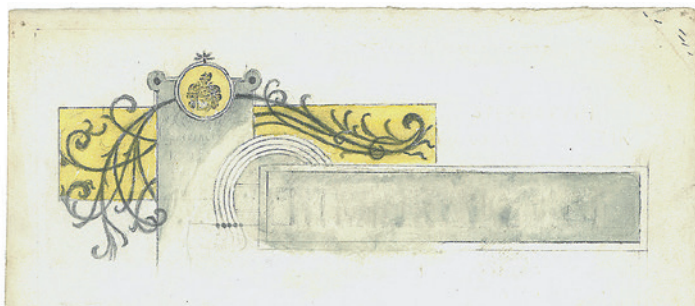


Stimulerte etterspørsel. Ved å vise eksempler på arbeider i den frie retning i sine skriftprøver og fagbøker økte Hermann Scheibler og Fabritius interessen for denne typografien, samtidig som trykkeriet viste sine evner til å levere tidsriktig arbeid. Dette omslaget til prislisen for Andreas Mortensen Papirforretning er vist under overskriften «Trykprøver fra den daglig Praxis» i Fabritius' *Trykprøver*. 2det Hefte, 1896, men jeg har ikke kunnet verifisere eksistensen av firmaet. (Ill.: Privat)

Arbeidstegning. Mange arbeider innen aksidensstypografien var så kompliserte at det var rasjonelt å skissere dem før utførelsen. Da kunne man unngå mange unødvendige endringer, og dessuten fordele arbeidet på flere hender. Hermann Scheiblers *Lære- og Mønsterbog for Typografer* (1896) har et eget kapittel om skissering av «Udkast». Skissering ble etter hvert en avgjørende del av grafisk formgivning.

Max Rich. Kirste skisserte Centraltrykkeriets faktura i 1897 (øverst) før den ble produsert. Kirste hadde arbeidet i trykkerier i Tyskland, Østerrike, Sveits og Frankrike, og var nok som erfaren aksidenssetter velkjent med skisseringspraksisen da han kom til Norge samme år.

(Begge ill.: Arkivet etter Kirstes boktrykkeri, Norsk teknisk museum)

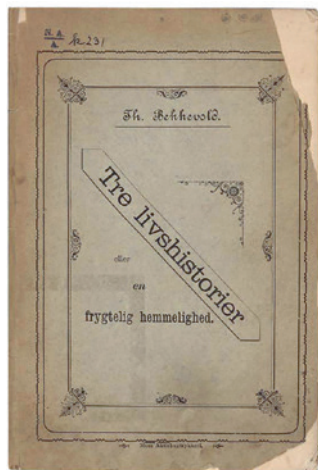


le og beherskede til det siste nye og uvanlige. Skriftstøperiene var i dette tiåret svært produktive og nyskapende. Det var en stor grad av skriftblanding i arbeidene. Dette kunne ha sin årsak i begrensninger i skriftmateriellet, men var trolig også ofte begrunnet i å forsterke det dekorative uttrykket.

Stilretningen var et tydelig brudd med det tilvante, med «den eldre Stilperiode», slik Hermann Scheibler formulerte det. Mens typografien hittil hadde vært preget av «lukkede Rammeformer og det strengt symmetriske Liniefald», definerte han den frie retning i fem punkter:

1. Uregelmæssigt Liniefald
2. Ornamentets Tilbagetræden og Stregernes hyppigere Anvendelse
3. Rammen eller Borden konstrueres lettere
4. Hyppigere Anvendelse af alleslags naturalistiske Vignetter
5. Ved Anvendelse af saakaldte Halvtoner istedetfor de ældre Heltoner²⁵²

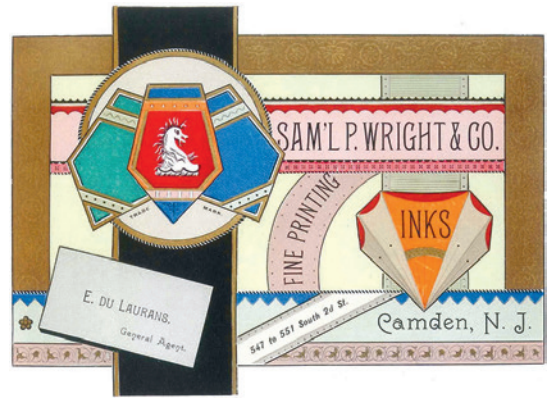
Den frie retning var preget av originalitet, frihet fra tradisjonene og en forkjærlighet for det dekorative. Som aksidensstypografien gjennom hele århundret var den et svar på konkurransen fra den litografiske teknikken. Den ble særlig brukt til finere reklame, til fakturaer, brevark, programmer



Liten finesse. Dette bokomslaget med tittel på skrå nedover og rikelig ornamentering henter inspirasjon fra den frie retning, men ble kanskje rammet av datidas kritikk av enkelte arbeiders planløshet. Th. Bekkevolds *Tre livshistorier* er trykt i Moss Aktiebogtrykkeri i 1890. (Ill.: Nasjonalbiblioteket)



«Artistic printing» og «Leicester free style» var betegnelsene på den frie retning i henholdsvis USA og Storbritannia. Disse to arbeidene ble vist i *Printers' International Specimen Exchange*. Til venstre et britisk, fra bind 4, 1883, til høyre et amerikansk, fra bind 7, 1886. Sistnevnte karakteriserte sitt forretningsområde som «Fine printing». Begge illustrasjonene er hentet fra Young 2012.



og lignende – der det var viktig å gjøre et godt inntrykk og samtidig vekke interesse. Dette oppnådde man ved farge-trykk, bruk av dekorasjoner, vignetter og nye skrifter, ved uvanlige grafiske former og ukonvensjonelle plasseringer, ved asymmetri og kontrast. Scheibler skrev at «der skal dog være Liv og Bevægelighed i Formerne, forbundet med Originalitet og Aandrihed i Kompositionen.»²⁵³

Den frie retning slo gjennom fordi det historistiske formspråket ikke var hensiktsmessig for forretningstrykksakene, mente Hermann Scheibler:

De ældre Forsiringsformer med den strenge og oftest tunge Renaissancestil var ikke synderlig skikket især til Udstyr af merkantile Arbeider, som ikke krævede noget kunstnerisk, men noget forretningsmæssigt, og hertil var den frie Retning med sine lette, effektgjørende Former langt bedre egnet.²⁵⁴

Det var mye teknikk forbundet med produksjonen av slike arbeider. Messinglinjer ble bøyd i linjebøyeapparatet, og med aksidenshøvelen ble typer, ornamenter og tonplater bearbejdet mekanisk. Med de komplekse satsarrangementene av skråsats, buesats og sirkler var det krevende å slutte ut (avstive) elementene i trykkformen. Det kunne være nødvendig å støpe dem fast med gips, for deretter å stereotypere trykkformen og støpe en ny i bly, som kunne settes i trykkpressen. Med datidas manuelle teknologi kostet det mye arbeid å sette sammen disse komposisjonene.

«Der var en tid da der blev lavet 'kunst' ved kassen [settekassen]; den som kunde bøie den fineste cirkel eller sætte flest mulig ornamenter sammen, var tekniker og kunstner», skrev Arthur Nelson om sin tid som læregutt i Fabritius på 1890-tallet.²⁵⁵ Den frie retning var en arbeids-

Running ROYAL DANGER Association

Amerikanske skriftstøpere gikk langt i eksperimentering. Fra toppen: Barb fra Farmer, Little & Co.; Ideal fra Cleveland Type Foundry; Modoc fra Marder, Luse & Co.; Zinco fra The MacKellar, Smiths & Jordan Co. Hentet fra Clouse og Voulangas 2009.

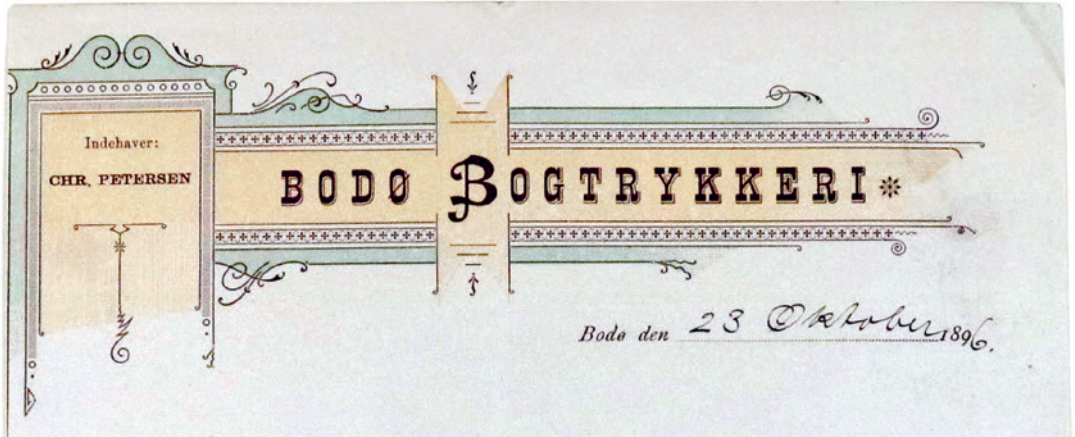
Priskurant for papirforhandler. Den frie retning ble ofte anvendt i trykksaker for boktrykkeriene selv og for grafiske fagforretninger – som her: papirforretningen Carl E. Petersen & Søn i Christiania. Dette omslaget kan være et resultat av konkurransen som boktrykker Oscar Andersen arrangerte i 1894 (se side 144), og er vist i Wasberg 1990.



krevene stil, som sjelden kunne bli brukt i de hverdagslige aksidensarbeidene, som hadde små budsjetter.

Til å utføre slike aksidensarbeider trengte man spesielt egnede typografer. I *Nordisk Trykkeri-Tidende* 1894, nr. 4, annonserte Aktie-Bogtrykkeriet (det tidligere Mallingske, et navn det seinere gikk tilbake til) etter en aksidenssetter: «En 1. klasses aksidenssætter kan faa plads. Løn efter dygtighed. Ansøgning, ledsaget af arbejdsprøver, indsendes innen ...», heter det i annonsen. Fabritius på sin side hentet flere tyske aksidenssettere til Norge, og mente nok å finne mer erfaren og bedre kvalifisert arbeidskraft der.²⁵⁶

Den frie retning krevde ikke bare gode tekniske ferdigheter, men også god formsans fra typografens side. Plasseringen av de mange elementene skulle være gjennomtenkte, størrelsesforholdene vel avveide og fargebruken avstemt.



For nær Nordpolen. Chr. Petersen ble utlært typograf i Bodø. Han arbeidet i 1885 i Christiania, bl.a. i Fabritius under faktor Hermann Scheibler. Petersen overtok Bodø Bogtrykkeri i 1887. Brevet over, fra 1896, var til Scheibler, og Petersen skrev at de framskritt han hadde gjort i typografien «i første rekke skyldes Dem og utgivelsen av Deres udmærkede mønsterbog» (dvs. Scheibler 1896).

Petersen ville høre Scheiblers mening om brevhodet «som jeg netop nu har gjort færdig (selvfølgelig til mig selv, da vi her desværre endnu ikke har synderlig efterspørgsel om sådant fra andre) og vilde det være mig særdeles kjær, om De vilde 'korrigere' samme, da jeg, som De kan forstå, kun sjelden har anledning til at se og studere sådanne arbeider; vi er for nær nordpolen til det!» Fagfolkernes interesse for den frie retning var større enn etterspørselen fra kundene. Scheibler og Petersen brevslet fram til 1926.

(Ill.: Arkivet etter W. C. Fabritius & Sønner, Y-0005, Statsarkivet i Oslo)

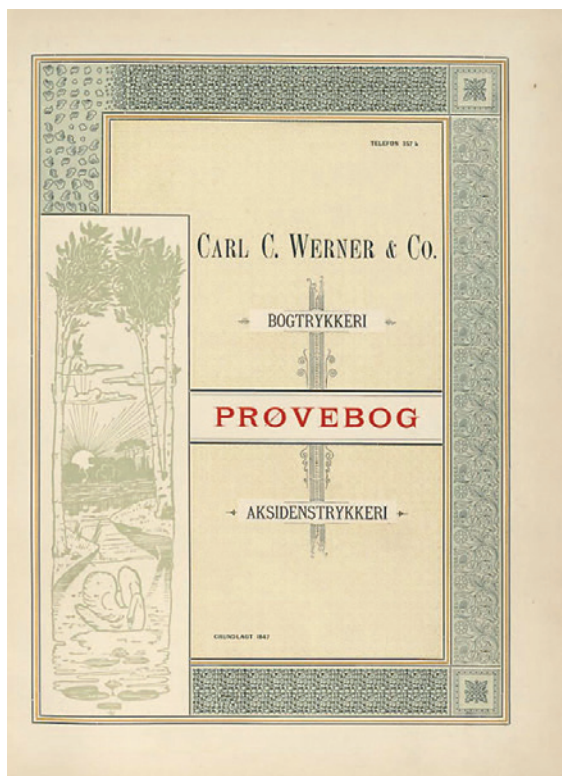
Mens det symmetriske formprinsippet er en forholdsvis enkel oppskrift å følge fram til et akseptabelt resultat, kan det være mer krevende å skape en god asymmetrisk løsning, særlig når den består av mange elementer.²⁵⁷ Det var derfor rasjonelt å planlegge arbeidet med en arbeidsskisse. Men alt var ikke vellykket verken med datidas eller dagens øyne. Det ble tidlig kommentert at noen settere praktiserte den frie stilretningen planløst og vilt, at den kunne utarte.²⁵⁸

Målt mot to viktige kjennetegn på den frie retning – asymmetri og åpne rammeløsninger – har de fleste kjente kunstferdige trykkene fra 1890-tallet i Norge et mer tradisjonelt formspråk. Men selv med sin symmetri var de gjennom dekorative virkemidler, fargetrykk og tidstypisk skriftbruk likefullt uttrykk for den samme ambisjonen om å skape «kunst ved kassen».

Tyske skriftstøperier fulgte etter de amerikanske med nye dekorative skrifter og fantasifulle ornamenten, og markedsførte seg med styrke i det norske fagbladet *Nordisk Trykkeri-Tidende*. Men de norske trykkerienes skriftprøver gir inntrykk av at de var tilbakeholdne med å anskaffe det mest ytterliggående materialet. Dette var også et kostnadsspørsmål, som i siste instans ble avgjort av trykkerienes kunder.

Den frie retning i stilhistorien

Den frie retning er ikke en betegnelse man møter i den kunsthistoriske litteraturen, slik som historismen. Historismen gjorde seg gjeldende i kunstindustri og arkitektur i tillegg til typografien, mens den frie retning er knyttet til typografien alene, og først og fremst til aksidenstrykkene.



Skriftprøver. Boktrykkeriene brukte sine skriftprøver til å vise fram sine satstekniske kunster, mens den rike fargebruken demonstrerte trykkerens evner. Disse to tittelsidene er rikt dekorerte og fargerike i tråd med smaken på 1890-tallet.

Til venstre: Jens Chr. Gundersen Bog- og Nodetrykkeris *Skriftprøver*, 1894. (Ill.: Privat)

Til høyre: Carl C. Werner & Co. Bogtrykkeri og Aksidenstrykkeris *Prøvebog*, 1899. (Ill.: Nasjonalbiblioteket)

Retningen var et av flere stiluttrykk i viktoriatidas dekorative typografi. Den var et svar innen det grafiske området på problemstillingene som ble reist etter verdensutstillingen i London i 1851: hvordan fremme god design, god kvalitet og god smak i industrisamfunnet.

Den frie retning kan best forstås ved en sammenligning med Arts and Crafts-bevegelsen, «kunsthåndverkbevegelsen». En av dens inspiratorer var den britiske kunstkritikeren John Ruskin, som hadde stor innflytelse på kunst og formgivning i siste halvdel av 1800-tallet. Han hadde et altomfattende syn på kunstens rolle i samfunnet, og målet var at naturens, kunstens og håndverkets skjønnhet skulle smelte sammen med hverdagslivet og dets bruksgjenstander. Ruskins radikale sosiale og politiske, men også tilbakekuende synspunkter, der gotikken var et ideal, ble på det grafiske området realisert av William Morris. Formgiveren Morris' arkaiske Kelmscott Press-utgivelser på 1890-tallet, produsert med gammel trykkteknikk på håndlaget papir (se ill. side 136), er grundig beskrevet i faghistorien.

Den frie retning i typografien var vesensforskjellig fra

Reklamekort i den frie retnings stil.

Dette arbeidet er vist under overskriften «Trykprøver fra den daglige Praxis» i W. C. Fabritius & Sønners *Trykprøver*, 2det Hefte, 1896.

Maskinforretningen Heyerdahl & Co. var et reelt eksisterende firma. (Ill.: Privat)

Heyerdahl & Co., Maskinforretning

Christiania
Nygaden.

Elektrisk Afdeling.

Hensigtsmæssigste og bekvemmeste Drivkraft
for Smaaindustri og Haandværkere

ELEKTROMOTORER

fra $\frac{1}{16}$ Hestekraft og opover,
arbejder uden Larm, uden Betjening, uden Lugt, uden Varme,
leveres til billigste Priser ved

Telefon 2891 og 759.

Heyerdahl & Co.

Specialitet:
Elevatorer
og
Lystyächter
med
Elektromotordrift

Elektrisk
Lysanlæg.

Forlang
Prisopgave.

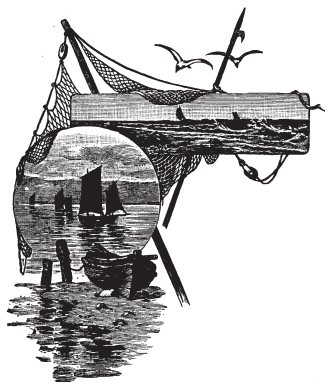
Morris' arbeider. Den benyttet seg av moderne teknikk og gikk nye estetiske veier. Designhistorikere har knyttet den til den mindre kjente The Aesthetic Movement – en anglo-amerikansk kunstretning som sprang ut av det samme miljøet som Arts and Crafts-bevegelsen, men med andre svar.

The Aesthetic Movement hadde et ideal om ren skjønnhet, uten en dypere mening, og uten å se seg tilbake i historien. Uttrykket «kunst for kunstens egen skyld» knyttet til den dekadente «estetiske bevegelsen». Robin Kinross har i sin bok *Modern typography* (1992) beskrevet The Aesthetic Movement slik: «Den var et forsøk på å inngyte kunst i alle sider ved den komfortable levemåten.»²⁵⁹

Den frie retning, som benyttet seg av siste nytt innen teknikk og materialer, av moderne skrifter, det nye og rike dekorative materialet og fargetrykk, var et typografisk uttrykk for The Aesthetic Movement. Med disse midlene skulle det skønne skapes og den kresne smaken tilfredsstilles.

Arts and Crafts-bevegelsen søkte tilbake til gotikken og renessansen, og førte til det som – med store ord – er kalt boktrykkets gjenfødelse. The Aesthetic Movement skapte derimot en ny, eksperimentell boktypografi²⁶⁰ og satte sitt preg på aksidentypografien. Boktrykkerfaget var splittet: mens det intellektuelle mindretallet sluttet seg til verdiene til Morris og Arts and Crafts-bevegelsen, sto bransjen ellers for en ytterliggående *artistic printing*, og dyrket teknisk oppfinnsomhet og et forfengelig uttrykk, skriver Kinross.

Den frie retning vokste fram på 1880-tallet i USA, der fagfolkene hadde et friere og mer respektløst syn på typografien enn deres europeiske kollegaer. Den amerikanske



Vignetter ble mye brukt i aksidens-typografien ved århundreskiftet. Denne tofargete vignetten var en av mange i Steen'ske Bogtrykkeris skriftprøve fra 1903, der de under overskriften «Vignetter, forsiringsstykker, zierlister m.v.» fylte nær 40 % av de 160 sidene. Den øverste ble typisk trykt med svart, den nederste med en annen kulør. (Ill.: Privat)

grafiske industrien blomstret etter avslutningen av borgerkrigen, med utvikling av nye maskiner, teknikker og skriftmateriell, forteller Graham Hudson.²⁶¹ Blant annet gjennom den internasjonale bytteordningen *Printers' International Specimen Exchange* ble den frie retning kjent i Europa. David Jury har karakterisert denne perioden som «grafisk design før grafiske designere», og beskriver stemningen i faget slik:

I både USA og i Storbritannia var det en revolusjonær iver i måten fagtidsskriftene refererte til nye formprinsipper, teknikker og materialer, og hvordan de gjentok nødvendigheten av å forbedre alt i forbindelse med design og trykk.²⁶²

I USA og Storbritannia gikk stilen under betegnelsen «artistic printing» og «art printing». Fra USA spredte den seg først til Storbritannia (der den også ble kalt «Leicester Free Style»)²⁶³ og så til kontinentet – og til Skandinavia og Norge. Tyskerne kalte den «die freie Richtung», og tilsvarende ble «den frie retning» betegnelsen i Norge. Slik ble det regelbrytende ved denne stilretningen vektlagt hos oss.

Entusiasme og innvendinger

Den faglige oppvåkningen i det norske boktrykkerfaget hadde startet på 1880-tallet med estetiserte arbeider, ofte med historisk preg. Den frie retning skapte ytterligere engasjement på 1890-tallet. Ny faglitteratur så dagens lys, det ble avholdt faglige konkurranser, det ble arrangert utstillinger, og en nystartet tysk bytteordning av arbeidsprøver fikk stor oppslutning. Hermann Scheibler skrev mange år etter:

I denne tidsperiode var det ogsaa, at en ny stilretning dukket op. Amerikanerne hadde i sin frihetstrang vovet at sprænge de gamle stive typografiske former. Firkanten og cirkelen blev opløst, likesom symmetri og proportion blev anvendt paa en friere maate end hittil. Dette var den saakaldte «frie retning», som syntes at gi gode løfter for en videre udvikling. Mange mente at en ny æra for typografien var kommet. Ogsaa jeg var helt entusiast ...²⁶⁴

Scheibler og Fabritius lå ikke på latsiden selv om Den grafisk-tekniske Forening hadde sovnet inn. Scheiblers engasjement og forfatterskap var bare i sin begynnelse. Han arrangerte «Den 2. grafiske udstilling» over tre søndager våren 1893 i Fabritius' lokaler i Øvre Slottsgate.²⁶⁵ I tillegg til arbeider fra norske trykkerier, hadde Scheibler gjennom en omfattende korrespondanse fått tilsendt trykk fra utlandet:



2den Grafiske Udstilling, 1893. Det heter i innbydelsen: «Til denne Udstilling, der omfatter antike og moderne Trykarbeider, er der leveret Bidrag af det herværende Universitets-Bibliothek, fra en del skandinaviske Trykkerier, fra Cercle de la librairie i Paris, fra Statstrykkeriene i Berlin og Wien samt fra en Mængde grafiske Anstalter i Udlandet.» (Ill.: Stiftelsen Scheibler)

aksidenser i den frie retning fra tyske, britiske, svenske og danske boktrykkerier, mens de franske bidragene var stilfulle illustrasjonsverker, ifølge *Nordisk Trykkeri-Tidende*.²⁶⁶

Utstillingen viste også eksempler på fargeillustrasjoner trykt i boktrykk, noe som fikk stor oppmerksomhet. Et engelsk grafisk fagtidsskrift på utstillingen hadde et bilde trykt med 12 farger på omslaget. Disse tidlige fargestrykkene varslet om hva som skulle komme innen bildereproduksjonsteknikken i løpet av 1890-tallet.

Det var entusiasme, men også kritikk av den frie retningen. *Typografiske Meddelelser* publiserte en usignert artikkel om 1893-utstillingen, der det het:

Men paa samme tid har vi dog ikke overfor en ikke ringe del af akcidensarbejderne kunnet frigjøre os for den tanke: mon nu virkelig ogsaa denne ødslen med tid og evner er paa sin plads; mon disse sager ikke for en stor del mere maa betragtes som rene kuriositeter end prøver paa praktisk anvendelig typografi? Særlig paatrænger dette sig én overfor en stor del af de tyske akcidenser, medens de engelsk-amerikanske, ihvorvel der er anvendt lige saa meget farvetryk og skjønt de ikke for sin flerheds vedkommende er saa harmonisk sammensatte som hine, dog ved sit kraftigere reklamemæssige udstyr forekommer os adskillig mere anvendelige for sine formaal.²⁶⁷

Kritikerne av den kunstferdige typografien lot tidlig høre fra seg. For det første ble det innvendt at disse arbeidskrevende løsningene neppe kunne forsvares økonomisk i den daglige praksis; for det andre at arbeidene kunne være så overlessert at de ikke tilfredsstilte kravene til skjønnhet og funksjonalitet. Men foreløpig var det stor begeistring for den frie retning blant de fleste toneangivende fagfolkene.

En moden bransje

Flere norske boktrykkerier presterte nå arbeid som kunne måle seg med det beste fra utlandet, og høstet anerkjennelse i tyske og skandinaviske fagmiljøer for enkelte produksjoner. Det svenske fagtidsskriftet *Tidning för boktryckarekonst* uttrykte overraskelse over hva «et saa lidet kulturland som Norge» kunne prestere.²⁶⁸ Flere Christiania-trykkerier var store og moderne, som Steenske, Fabritius, Grøndahl og Aktie-Bogtrykkeriet. Aller størst var nå Centraltrykkeriet, med 110 ansatte i 1892 og elleve sylinderepresser i 1895.²⁶⁹ Da den respekterte Göteborg-boktrykkeren Waldemar

Zachrisson besøkte Christiania i 1899, var han imponert over boktrykkerilokalene i byen.²⁷⁰

I Bergen var John Griegs Bogtrykkeri ledende. Prinsipalen var ikke fagmann selv, men svært innovativ. Han var tidlig ute med å innføre kjemigrافي i trykkeriet, og klisjeene bedriften leverte ble omtalt i rosende ordelag, blant annet av Zachrisson. Firmaet opprettet i 1897 også en avdeling for litografi ved siden av boktrykkeriet.²⁷¹ I 1899 ble Norges første Linotype settemaskin installert hos John Grieg.²⁷²

Konkurransforholdet mellom de to rivaliserende grafiske teknikkene boktrykk og litografi var endret. Med muligheter for å trykke bilder fra sinkklisjeer både med og uten halvtoner, på slutten av tiåret også i fargetrykk, begynte en utvikling der boktrykket gikk forbi litografien på mange områder. «Det er saaledes en kjendsgjerning, at det lithografiske fag i de senere aar har maatte afstaa til bogtrykken delvis eller helt flere grene af sit magtomraade», oppsummerte lederen av Norsk Litografisk Forbund noen år etter.²⁷³

Men da litografene rett etter århundreskiftet erstattet steinen som trykkform med å trykke fra sinkplater i rotasjonsmaskiner, og kort etter i offset – såkalt indirekte trykk, fra trykkplatene via en sylinder med gummiduk og så til papiret – ble det en ny giv for det litografiske faget.²⁷⁴ Det endte med at boktrykkteknikken etter midten av 1900-tallet ble utkonkurrert av offset.

Olav Bergenn holdt optelling over boktrykkerbransjen i 1894-utgaven av den svenske *Boktrykkeri-kalender*: det var 36

Et stort bok- og aksidenstrykkeri. «Parti fra Aksidensafdelingen i Fabritius», heter det i bildeteksten i Scheiblers *Om Udstyret af illustrerede Kataloger etc.* (1903). Fabritius satset sterkt på det store markedet for aksidenstrykk. Setteren til venstre står ved en korrigerstol og gjør rettelser i en sats. Håndpressen i jern for enden av setterreolene ble trolig brukt for å ta korrekturavtrykk. (Ill.: Nasjonalbiblioteket)



Skrift - Prøver

190

H. K. Hvistendahls Akcidentstrykkeri
KRISIANIA

Telefon 00-11

1. Holmestrand	15. Johanne Dybwad	34. Høst og vinter sig selv og alle de andre	51. HOLLAND
2. Landet	16. ALTID EFTER LYKKE	35. SPØRG DIG FJERN SAA RUMMER DU THU KON	52. Hundrede kroner betal
3. Tønsberg	17. Gode & Hellesagen	36. Helvætsdøden	53. Reiselær forandret
4. Fredrikshald	18. Politistyringens	37. VÆR TRO DET LÆNGSTE	
5. DANMARK	19. Norges Land	38. Hedda Gabler	54. BLAKER
6. Bjørne Tønnes	20. Karlens Værn	39. Vandet	55. HADELAND
7. Frøndhjems Domkirke	21. SOLEN	40. Halger Drachmann	56. KRISTIANIA
8. Hvisten er halv tågn	22. Tidens forandrer sig	41. Eigned Skembe	57. HORTEN
9. Tyrifjorden	23. For Løse Løse var der mange lærde folk	42. Kroningen i Kristiania	58. Memorandum
10. Randesfjord	24. Sommelter stemmede Løse dagen	43. Orlogsskuden	Nota
11. Elverhøi	25. Kjøbenhavn	44. Centraltheatret	59. KORSTOGENE
12. Norske Statsmænd	26. PAS PÅ DET BORT	45. Politimesteren	60. EGYPTEN
13. Adskilligt falder bort	27. FREDRIKSVÆRN	46. Solaniske Høve	61. MARIDALEN
14. Østersjøen	28. Kristiansfjorden	47. Speltbygget og særlig land	62. Grefsen Bud
	29. Klosterengen	48. Udenrigsdepartementet for Norge	
	30. BEAUCH	49. Medlemsmødet for Norge	
	31. Tenke frit er stort	50. Hvor høst stiger din lykke	
	32. Den tenke ret er større		
	33.		

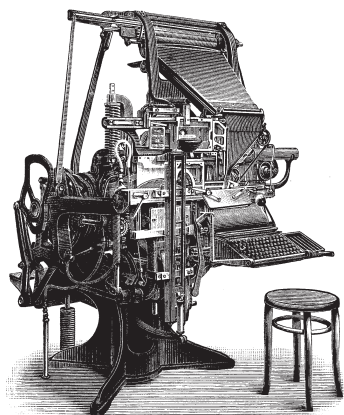
Et mindre aksidenstrykkeri.

H. K. Hvistendahls Akcidentstrykkeri i Krisiania [sic] ser ut til å ha disponert over mange ulike skrifter, men hadde få størrelser av hver. Skriftprøven er ikke datert, men stilmessig tilhører alle skriftene 1800-tallet. Trykkeriet er oppført i *Kristiania Adressebog* fra 1902, og kan følges fram til 1917. (Ill.: Nasjonalbiblioteket)

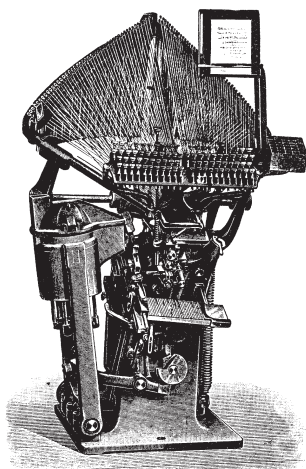
boktrykkerier i Christiania med 136 sylindermaskiner, fire rotasjonsmaskiner (maskintypen som trykte fra en «endeløs» papirrull, typisk avistrykk), tre kalandere (maskiner for å glitte papiret) og 24 digelpresser – «foruden hvad der af sådanne måtte være i brug hos forskjellige mindre papirhandlere». Den såkalte smusskonkurransen fra disse småtrykkeriene var vanskelig å ha full oversikt over. I hele Norge var det 100 boktrykkerier med ca. 1300 arbeidere, hvorav 600 utlærte settere og 100 trykkere, ifølge Bergenn.

Det er usikkerhet knyttet til både denne og andre statistikker, fordi det er mulig at de små og uorganiserte trykkeriene ble utelatt. I sin jubileumshistorikk for typografenes fagforbund Norsk Centralforening for Bogtrykkere oppgir Arne Ording et adskillig høyere antall trykkerier i 1890 – ca. 160, og viser til *Brydes Handelskalender*.²⁷⁵

Medlemsutviklingen i det landsomfattende fagforbundet NCFB forteller mye om veksten i boktrykkerfaget. I 1890 var det 414, mens det i 1899 var 1152 organiserte trykkeriarbeidere.²⁷⁶ Riktignok kan det lave tallet i 1890 delvis forklares med svekkelsen av Den typografiske Forening i Christiania etter den tapte streiken året før.²⁷⁷ Foreningen holdt sammen i denne vanskelige perioden, selv om det rett etter streiken var omtrent like mange uorganiserte som organiserte svenner i byen.²⁷⁸ Medlemstallet økte også ved at foreningen etter streiken åpnet seg for lærlinger og kvinner.²⁷⁹



Linotype. Ottmar Mergenthaler presenterte i 1886 den første settemaskinen som satte teksten med matriser. Disse ble så støpt til hele linjer – «a line of types», derav navnet Linotype. Første installasjon var i avisa *The New York Tribune*. Illustrasjonen er hentet fra *Bogvennen*, 1897. (Ill.: Privat)



Typograph hadde i mange år en dominerende posisjon blant settemaskinene i norske trykkerier. Den var billigere, men også mindre effektiv enn Linotype og Intertype – sistnevnte var nærmest en kopi av Linotype – og ble etter hvert utkonkurrert av disse. Illustrasjonen er hentet fra *Nordisk Boktrykkerkonst*, mars 1902. (Ill.: Privat)

Veksten i den norske grafiske bransjen på slutten av 1800-tallet følger landets økonomiske og befolkningsmessige utvikling. Folketallet økte fra 1,5 millioner i 1855 til to millioner i 1890, mens bybefolkningen doblet seg. Med den økonomiske veksten i generasjonen fram til 1905 var Norge «i ferd med å ta igjen det forspranget i økonomisk vekst og industrialisering som dei industrielle kjernelanda i Europa hadde», skriver historikeren Jan Eivind Myhre.²⁸⁰

Settemaskiner og fargestrykk

De grafiske fagene opplevde gjennom 1800-tallet en formidabel teknisk utvikling, men den langsomme satsframstillingen ved håndsats forble lenge uforandret. Dette arbeidet var en flaskehals når det økende trykksakbehovet skulle tilfredsstilles.²⁸¹

Det manglet ikke på forslag til mekaniserte løsninger, som alle skulle være raskere og billigere enn håndsatsen.²⁸² Blant hundrevis av lanserte ideer ble noen settemaskiner også bygget og utprøvd. Allerede i Bergen-typografen Edvard Bernhard Devolds *Haandbog i Bogtrykkerkonsten* fra 1863 er fem settemaskiner beskrevet i detalj.

Fra et tangentbord eller et tastatur kunne disse settemaskinene løse ut typene fra et magasin, en etter en, men det var verre å mekanisere oppdelingen av typene i linjer, og deretter justere ordmellomrommene slik at linjene ble like lange. Også avleggingen (sorteringen) av typene etter bruk var svært vanskelig å løse mekanisk. Alle disse operasjonene betydde at de første settemaskinene ble betjent av flere personer, og siden mekanikken ofte feilet i håndteringen av typene, var gevinsten liten.

Danske Christian Sørensen konstruerte i 1849 en av de første settemaskinene, som kun ble bygget i to eksemplarer. Den krevde to operatører. Kastenbeins settemaskin fra 1870-tallet fikk en viss utbredelse, men også den krevde flere personers betjening. Under spesielle omstendigheter ble dette den første settemaskinen på norsk jord: under typografstreiken i 1889 ble to Kastenbein-maskiner hentet fra København av streikerammede prinsipaler.²⁸³

Først da Linotype- og Typograph-maskinene kom i bruk fra henholdsvis 1886 og 1890 klarte man effektivt å mekanisere settingen, basert på et helt annet prinsipp enn det man tidligere hadde prøvd ut. Disse maskinene støpte hele linjer

fra matriser av bokstavene.²⁸⁴ I 1894 ble en Typograph sette-maskin demonstrert i Norge, og den første ble kjøpt av Oslo Prenteverk (*Landsbladet*) i 1897. Men over tid ble Linotypes maskinkonstruksjon den dominerende.²⁸⁵

Håndsatsen rådde grunnen i Norge gjennom 1800-tallet. I mye av aksidenstypografien var den uansett det mest hensiktsmessige. Tekstmengden var ofte liten, skriftstørrelsene store, og man brukte mange ulike og ofte dekorative skrifter i ett og samme arbeid, forskjellige fra settemaskinernes brødskrifter. Settemaskinene var lønnsomme bare ved setting av lengre tekster, uten bytte av skrift og satsbredde. De passet især for avisene, der den økte satskapasiteten snart bidro til at de ble utvidet med flere sider.

Reproduksjonsteknikken basert på fotografiet hadde gjort store framskritt de to foregående tiåra, men foreløpig kunne man bare produsere rastrede sinkklisjeer (autotypier) som framstilte originalen med én trykkfarge. Men i løpet av 1890-tallet ble det også utviklet fotografisk teknologi for å reproducere fargeoriginaler. Teknikken omtales tidlig i en artikkel i *Typografiske Meddelelser*, 1895, nr. 26, under betegnelsen «naturfarvetryk»:

Den nye og for det typografiske farvetryk epokegjørende opfindelse, der gaar ud paa ved hjælp af kun tre trykplader til gult, rødt og blaat^[286] at gjengive samtlige farver i hvilket som helst billede eller naturgjenstand, og som kræver, at fotografiapparatet ved hjælp af forskjellige farvefølsomme objektiver selv adskiller billedets eller gjenstandens farver, har fremkaldt dannelsen af et selskab for «naturfarvetryk» med filialer i forskjellige [amerikanske] stater.

C. Angerer & Göschl i Wien var ledende innen reproduksjon av farger i boktrykk i Europa. Smaksprøver på bilder i farger – kalt *chromotypier*, utført av dette firmaet, ble et par ganger på 1890-tallet vist fram for norske fagfolk, blant annet i Scheiblers *Om Farvetryk* (1893). Men ennå kjente man ikke til teknikken for å separere fargeoriginaler fotografisk med fargefiltre, så originalene til de åtte trykkformene som dette bildet besto av, må ha vært framstilt på manuelt vis.²⁸⁷

Fargebildet i *Om Farvetryk*, vist til venstre, var bare en smaksprøve på hva som skulle komme, for ennå ble ikke chromotypier utført i Norge. *Om Farvetryk* omtalte først og fremst enklere fargetrykk som foreløpig var teknisk mulige for den norske fagmannen: som å erstatte den sedvanlige



Chromotypi. De første fargebildene trykt i boktrykkpressen ble trykt fra manuelt framstilte fargeformer, slik også fargelitografiene ble framstilt. Først seinere lyktes man med å separere fargeoriginaler fotografisk, ved hjelp av fargefiltre, til de tre trykkfargene blått, rødt og gult. Bildet over er et tidlig eksempel på den første teknikken, og er trykt med hele åtte farger hos Angerer & Göschl i Wien. Det ble bundet inn i Hermann Scheiblers *Om Farvetryk* (1893). (Ill.: Nasjonalbiblioteket)

svarte trykkfargen med for eksempel grønn; eller under et bilde, trykt med svart, å trykke en kulørt bunnfarge.

Det er usikkert når fotografisk separasjon av originaler i farger for boktrykk, slik *Typografiske Meddelelser* berettet om i 1895, ble utført i Norge første gang. Det kan ha vært til det gedigne tobindsverket *Norge i det nittende Aarhundrede* (1900), trykt i Centraltrykkeriet, der blant annet et maleri av Gerhard Munthe er trykt i farger.²⁸⁸ Overmaskinmester Hermann Sieberth deltok i *Muster-Austausch des deutschen Buchgewerbe-Vereins* 1900 med det samme trykket, der det ble opplyst at maleriet var trykt med fem farger.

Bokhistorikere har lagt vekt på at da Gerhard Munthes akvareller til *Draumkvæde* (1904) skulle trykkes i farger i boktrykk, hentet firmaet Wilh. Scheel i 1901 inn en utenlandsk fagmann for å bistå ved separeringen og etsingen av de opptil seks trykkplatene. Et slikt arbeid hadde ikke vært gjort tidligere i Skandinavia, ifølge Erik Dal (1968).²⁸⁹ Bokkunstforeningens egen omtale av dette var at «intet saa vanskeligt zinkætsingsarbeide hidtil er udført i Skandinavien».²⁹⁰

Hermann Scheiblers forfatterskap

Etter *Om Bogtryk og Korrekturlæsning*, som Hermann Scheibler hadde skrevet sammen med Bastian Dahl for Den grafisk-tekniske Forening i 1888, utga Scheibler i 1890 *Kortfattet Haandbog for Typografer og Korrekturlæsere*. På 144 sider i oktavformat dekker denne boka hele fagområdet, som boktrykkhistorien, satsregler, utskytning, aksidenser og fargebruk. Scheibler målbærer den kunstferdige typografis ambisjoner, når han skriver at det har «i de sidste aar foregaaet en ren omveltning, hvortil kommer, at fordringerne med hensyn til stilfuldt udstyr er i stadig stigende».

Aksidenssatsens utvikling.

Hermann Scheibler illustrerte utviklingen i den kunstferdige aksidens-typografien i sin *Lære- og Mønsterbog for Typografer* (1896) med disse fire instruktive eksemplene. Fra venstre: Det han kalte den første periode, ca. 1860–70, så den annen periode ca. 1870–80 («Stregmaneren»), deretter den tredje periode ca. 1880–90 («den klassiske Periode») og til slutt den fjerde periode («den saakaldte 'Frie Retning'»). (Ill.: Privat)





Ornamentikk. Hermann Scheiblers råd i *Kortfattet Haandbog for Typografer* fra 1890 var ornamentering «stilfuldt og efter visse skjønhedsregler». Omslaget på boka tilfredstilte trolig hans krav. (Ill.: Privat)

Boka bruker tjue sider på å diskutere bruken av ornamenten basert på en kunsthistorisk formforståelse. Ornamentene hadde stor betydning som et virkemiddel for å skape vakre og virkningsfulle tryksaker, skriver Scheibler:

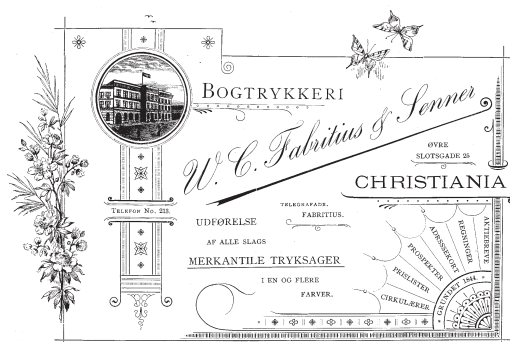
Ved en skjønnsom og korrekt anvendelse af *ornamentet* kan vi give vore stive og ensformige typeformer liv og varme, og ornamentets medvirken skyldes det for en stor del, at typografien ikke er sunket ned til en mekanisk haandtering, men tvertimod hævder en hædersplads i kunstindustrien.

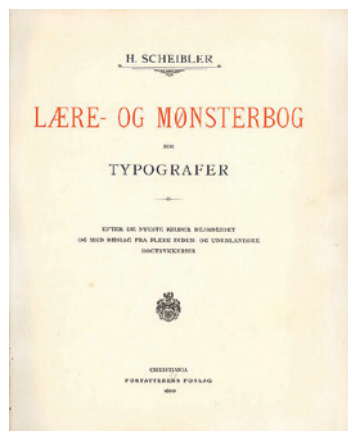
Han går grundig til verks, og klassifiserer ornamentene i seks grupper – blant annet de geometriske, de med motiver fra planteverdenen, og de som bygger på de kunsthistoriske stilartene. At bruken av ornamentsmateriellet krevde både stor teknisk og estetisk forståelse, går fram av den grundige behandlingen av temaet både her og i Scheiblers neste bok, *Lære- og Mønsterbog for Typografer*, samt i øvrig faglitteratur.²⁹¹ I *Kortfattet Haandbog* skriver han:

For at kunne tilfredsstille de krav, som stilles til moderne aksidensarbeider, behøves der først og fremst det nødvendige af det *moderne* skrift- og aksidensmateriel samt kjendskab til ornamentiken og farveharmonien. Nogle mekaniske hjælpemidler, saasom linjebøieapparat og linjehøvel, især den saakaldte Friebelske aksidenshøvel, er ligeledes uundværlig for aksidenssætteren.

Med slike verktøy fikk setteriene preg av å være mekaniske bedrifter. Bøying av streker, høvling og filing av materiellet, skrå- og buesats var i strid med blytypografiens firkantede materielle, og innebar kostbare arbeidstimer. Men Scheibler fortsatte:

Vil man følge med den moderne smags retning, faar man ogsaa frigjøre sig fra den gamle fordom mod en friere





Bidrag til den nye retning. «De gamle, snevre Grændser for Aksidenssætternes Virkefelt er betydelig udvidet, og de stive, firkantede Former er gjennebrudte og tildels helt forladte. Det er derfor et af det her foreliggende Arbeides Hovedformaal at give et lidet Bidrag til den nye Retnings Forstaaelse», heter det i forordet til Scheiblers *Lære- og Mønsterbog for Typografer*. (Ill.: Privat)

anvendelse af materialet. For en skjønnsom sætter maa det nemlig være tilladt at bøje nogle messinglinjer eller at file ud et eller andet indfatningsstykke.

Etter utgivelsen av denne boka hadde Scheibler ifølge sin selvbiografi planer om å starte et fagtidsskrift, men måtte oppgi dette, da «en driftigere kollega kom mig i forkjøpet». Denne kollegaen var Centraltrykkeriets bestyrer Christen Thorvaldsen, som sammen med Olav Bergenn startet *Nordisk Trykkeri-Tidende* i 1892.²⁹² Men Scheibler skulle ta igjen det tapte, ved gjennom en årrekke å utgi fagbøker, arrangere utstillinger og ta tillitsverv i bok- og boktrykkermiljøet.

Hans neste utgivelse, *Lære- og Mønsterbog for Typografer* (1896), var et omfattende og rikt illustrert arbeid på 143 sider i kvartformat. Med tidas store faglige interesse fikk den positiv mottakelse, og ga også en økonomisk gevinst for Scheibler. Prinsipalenes forening kjøpte 80 eksemplarer til ubemidlede lærlinger.²⁹³

Stoffet konsentrerte seg denne gang om den rene aksidenssatsen. Scheibler definerte aksidenssats vidt – som «den æsthetiske Side af hele Sætterarbeidet». Også tittelsats og bokomslag inngikk i aksidenssatsen. Scheibler reddegjorde for aksidenstrykningens historie, og inndelte den i fire perioder (se ill. s. 122–123). Han tok for seg de forskjellige typer aksidenser, og behandlet reklame og bruk av farger. *Lære- og Mønsterbog for Typografer* ga også en innføring i ulike formprinsipper og behandling av ornamentar.

Boka var basert på tyske kilder og skrevet i den frie retnings ånd, og han avsatte et eget kapittel til denne stilen, som «mere og mere antager virkelig kunstneriske Former». Scheibler ville at typografien nærmet seg kunsten, men avgrenset boka fra «de høiere liggende Satsarter, den egentlige Kunstsats [...] thi dette vil være at komme ind paa Idéernes Omraade». Det er uklart hva han la i begrepet kunstsats.

Scheibler så også farer ved friheten som den frie retning innebar, og advarte mot et rotete uttrykk, der arbeidene til slutt lignet skriftprøver. Man skulle ikke bryte reglene, men utvide dem, slo han fast. Og som begrunnelse for utgivelsen skrev han frimodig:

At dette Arbeides Fremkomst har en vis Berettigelse, viser de altfor mange smagløse Arbeider, som dagligdags møder vort Øie; i 9 av 10 Tilfælder har man forgaaget sig mod de almindeligste Regler for Æsthetiken.



En norsk bokdekor. Gerhard Munthes initial til Håkon den godes saga i *Snorre* (1899). Denne utgivelsen inspirerte også andre til forsøk på å utvikle et norsk bokutstyr. (Ill.: Nasjonalbiblioteket)



Draumkvæde. Dekorasjon på bindet av Gerhard Munthes utgivelse av middelalderballaden *Draumkvedet*, for Forening for norsk Bogkunst i 1904. Øverst en blå glassperle, som ble innsatt i bindets pergamentimitasjon. Utsnitt. (Ill.: Privat)

Boka er rikt illustrert, blant annet med eksempler på «feilagtige» og «korrekte» løsninger. Den stiller høye krav – det kan ikke ha vært enkelt for leserne å følge de detaljerte retningslinjene som Scheibler ga, blant annet om hvordan ornamentene skulle brukes i den dekorative 1890-tallstypografien. Men boka inneholder også grunnleggende kunnskap om symmetri og proporsjoner og et eget kapittel om tittelsats, som er relevant for all typografi.

Hermann Scheibler tok i 1893 kontakt med kunstneren Gerhard Munthe for å be ham tegne ornamentene for boktrykk i en norsk stil. Tanken var at disse skulle brukes i *Lære- og Mønstrebog for Typografer*. Noen år etter skulle Munthe bli en foregangsman for en tilbakeskuende norsk middelalderornamentikk, også i bokkunsten. Han tegnet blant annet bokutstyret til utgivelsen av *Snorre* i 1899. Scheibler hadde derfor sett seg ut rett mann til å bidra til en norsk bokdekor, selv om Munthe takket nei denne gang:

Det glæder mig meget at se, at De føler Trangen til norske Ornamentter i Typografien. Naar jeg undtager denne Dragestilen, som paa en noksaa tankeløs Maade inden mange Industrigrene er brugt som en Flæskeskinke paa Staburet – god at tage til i Mangel af fersk-Mad, saa har jeg ingen national Tanke paatruffet hidtil. Det gjør mig derfor ondt ikke at kunne være parat. Sagen er den: Jeg har nok en Del monumentale Indfald og Motiver, og der maatte kunne gjøres noget udaf dem for Deres Øiemed. Det tror jeg sikkert.

Munthe tenkte nok at han kunne få bruk for sine ideer i framtida, og skrev: «Men de er jo mit Forraadskammer [...] og ikke synes jeg heller, jeg har Raad til Mod en liden Fortjeneste at sende dem fra mig anonyme og spredte.»²⁹⁴

Scheiblers forfatterskap begrenset seg ikke til det snevre boktrykkerfaget. Han var den første i Norge som skrev om reklame. Først i et kapittel i *Lære- og Mønstrebog for Typografer*, deretter i *Haandbog i det moderne Reklamevæsen* (1898) – 136 sider i kvartformat. Denne boka var primært ment å fylle et behov hos kundene, reklamekjøperne. Responsen var ikke så god, og den var ifølge hans selvbiografi et slit å skrive. Men 17 år etter ga han ut enda en bok om det samme temaet – *Reklamen*. Mellom disse og etterpå, skulle Scheibler skrive ytterligere seks bøker om grafiske emner.

Hermann Scheibler høstet ikke alltid ros for sin uoppholdelige innsats for faget. I 1897 ble han medeier i Fabritius, og

i 25-årsjubileumboka til Den norske Bogtrykkerforening i 1909 kunne han lese følgende om seg selv: «Med sin interesse for faget og sine teoretiske synsmaader var han endnu ikke kommen til forstaaelse med den norske bogtrykkerkunst og dens praktiske krav.» Den faglige kvaliteten var av største betydning for Scheibler, mens for mange andre prinsipaler spilte nok kvantitet og økonomisk resultat større rolle. Det var et klart budskap fra kollegaene at jubileumshistorikken brukte flere sider på å sette Scheibler på plass.²⁹⁵

Men Scheibler la heller ikke fingrene imellom når han så det han oppfattet som faglige svakheter. Jubileumboka siterte fra hans tale ved stiftelsen av Den grafisk-tekniske Forening i 1888, der han sa at «der ikke manglede på fagmænd, der ved egensindig vedhængen ved forlattede teorier har virket til at nedsætte vort arbejde til en aandløs og mekanisk haandtering».²⁹⁶ Noen kan nok ha følt seg tråkket på.

Scheibler ble i 1900 ikke desto mindre valgt til formann i Bogtrykkerforeningen. Men etter bare ett år tok de mer «praktiske» boktrykkerne igjen over, til lettelse både for Scheibler selv og hans prinsipal-kollegaer.

Ved arbeidet med sine bokutgivelser og de grafiske utstillingene, som begge krevde innsamling av mye utenlandsk materiale, opparbeidet Scheibler seg et bredt faglig kontaktnett, noe man ser av hans omfattende bevarte korrespondanse.²⁹⁷ Han bidro også med artikler til utenlandsk fagpresse.²⁹⁸ Blant dem han korresponderte med, var tysk-ungarske Albin Maria Watzulik, som Scheibler hadde arbeidet sammen med umiddelbart før han slo seg ned i Norge i 1878.



Albin Maria Watzulik (1849–1930) mistet som fireåring hørselen, og seinere også taleevnen. Han kom i boktrykkerlære og markerte seg som en dyktig aksidenssetter, deriblant mange år som faktor i det anerkjente hoffboktrykkeriet i Altenburg i Tyskland. Han arbeidet i flere typografiske stilperioder, og hadde faglige kontakter over hele Europa, ikke minst i Skandinavia. Under den store internasjonale utstillingen for bokhåndverk og grafiske fag i Leipzig i 1914, Bugra, ble det avsatt et eget rom til Watzuliks arbeider. For norsk boktrykk var hans nære forhold til både Hermann Scheibler og Max Rich. Kirste av stor betydning. (Ill.: Norsk teknisk museum)

Typografiens primus Albin Maria Watzulik

Albin Maria Watzulik arbeidet størstedelen av sitt yrkesliv i Pierer'sche Hofbuchdruckerei i Altenburg i tyske Thüringen. Han var faktor i aksidensavdelingen i dette store og anerkjente trykkeriet, som i 1887 hadde 120 settere i arbeid.

Han var gjennom et langt yrkesliv en framtrедende utøver og formidler av den kunstferdige typografien – først historismen og så den frie retning, og til slutt også jugendstilen. Noen kalte ham «typografiens stormester», andre «kunstens primus».²⁹⁹ Watzulik var døvstum, noe som ikke gjør ham mindre bemerkelsesverdige.

«Man kan nu neppe tage en tysk Fagavis i Haanden, hvor ikke Watzuliks Navn er nævnt», skrev Scheibler i 1898.³⁰⁰

