UNIVERSITY OF HELSINKI

https://helda.helsinki.fi

# Den antifascistiska blicken : visuella tolkningar av motsatsförhållandet mellan fascism och antifascism i mellankrigstidens Europa: The antifascist gaze : Visual interpretations of the opposition between fascism and antifascism in interwar Europe

**Braskén, Kasper**

**Mårsell, Maria; Neuhauser, Charlott**

**2026-06-01**

http://hdl.handle.net/10138/636771

Braskén, K 2026, Den antifascistiska blicken : visuella tolkningar av motsatsförhållandet mellan fascism och antifascism i mellankrigstidens Europa. i M Mårsell & C Neuhauser (red), Anti-fascistisk kritik : Motstånd, tolkning och dialog i litteratur, dramatik och konst från Östersjöregionen. vol. 102, Södertörn Academic Studies, vol. 102, Södertörns Högskola, Huddinge, s. 67–107.

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository. https://helda.helsinki.fi
This is an electronic reprint of the original article.
This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.
Please cite the original version.

# ANTI-FASCISTISK KRITIK

## MOTSTÅND, TOLKNING OCH DIALOG I LITTERATUR, DRAMATIK OCH KONST FRÅN ÖSTERSJÖREGIONEN

Redaktörer: Maria Mårsell & Charlott Neuhauser

Södertörns högskola







Creative Commons Erkännande 4.0 Internationell (CC BY 4.0)
Bildmaterial kan vara upphovsrättsskyddat

Södertörns högskola
(Södertörn University)
The Library
SE-141 89 Huddinge
www.sh.se/publications

© Författarna

Omslag: Joanthan Robson
Omslagsdesign: Jonathan Robson
Grafisk form: Per Lindblom & Jonathan Robson

Tryckt hos E-Print, Stockholm 2026

Södertörn Academic Studies 102
ISSN 1650-433X
ISBN 978-91-89962-55-2 (tryckt)
ISBN 978-91-89962-56-9 (digital)

# Den antifascistiska blicken: Visuella tolkningar av motsatsförhållandet mellan fascism och antifascism i mellankrigstidens Europa

*Kasper Braskén*

En stark muskulös man står med släggan i handen beredd att klämma till den bestialiska fascisten, antingen personifierad av en militant nazist/fascist eller representerad av en slingrande orm[1] Beskrivningen utgör en typiskt visuell modell som kan lokaliseras i ett flertal antifascistiska bilder från 1920-talet och framåt. I den visuella kampen synliggörs konstruktionen av fascisten som fienden eller den främmande andre, men en mental bild förmedlas även av antifascisten själv. Denna artikel har som målsättning att analysera hur den antifascistiska rörelsen framställde och kritiserade fascismen via visuella medier och hur antifascistiska aktörer samtidigt representerades visuellt. Hur förhöll sig den antifascistiska självbilden till den fascistiska motbilden?

Via den visuella representationen uppstår ett direkt relationsband mellan motpolerna, men motsatsförhållandet är inte så enkelt som först kan antagas, utan omfattar en uppsättning meningsbärande teman som sammankopplas till den antifascistiska kampen. Antifascismens visuella kultur kunde till exempel relatera till hur kommunistiska och socialdemokratiska ledare representerades visuellt, eller hur antifascistiska strategier som till exempel ”enhetsfront” eller ”folkfront” presenterades. Fascismkritiken tog även fasta på olika aspekter i den internationella fascismen, som omfattade fascismens relation till kapitalismen, borgerskapet och den reaktionära högern. Få av dessa politiska visualiseringar förblev lika över tid, vilket även möjliggör en analys av visuella förändringsprocesser under mellan-

—

[1] Se till exempel pärmbilden av Hugo García et al., red., *Rethinking Antifascism. History, Memory and Politics, 1922 to the Present* (New York: Berghahn Books, 2016).

krigstiden. Som historikern Peter Burke noterar kan det visuella inte reduceras till försök att ”manipulera” folket, utan utgör en central del av den politiska debatten som presenterar kontroversiella teman på ett konkret och slående sätt.[2]

Materiellt sett var de undersökta visuella representationerna oftast tryckta på papper eller tyg och kunde spridas som flygblad, pamfletter, vykort, tidskrifter och planscher eller synliggöras på banderoller under demonstrationer och möten. Spridningen av den antifascistiska kulturen var därmed starkt knuten till de konkreta objekten som transporterades och cirkulerade från hand till hand, från stad till stad, och även från en kontinent till en annan.[3] De transnationella sociala rörelserna och antifascistiska nätverken hade en avgörande betydelse för spridningen av denna visuella kultur. Flertalet av dessa internationella antifascistiska nätverk och organisationer som skapades under mellankrigstiden har tyvärr fallit i glömska och kräver en närmare introduktion. I den första delen av artikeln kommer jag att presentera de nätverk och organisationer som hade nära förbindelser till den kommunistiska miljön i Tyskland och Norden, med speciell hänsyn till spridningen till Sverige. För perioden efter 1933 omfattas studien även av den antifascistiska exilen från de tysktalande länderna. I den andra delen av artikeln kommer jag att göra fyra tematiska nedslag i antifascistiska visualiseringar som spreds via dessa nätverk.[4]

—

[2] Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001), s. 79.

[3] Om antifascismens globalhistoria, se Kasper Braskén, Nigel Copsey, och David Featherstone, red., *Anti-Fascism in a Global Perspective. Transnational Networks, Exile Communities, and Radical Internationalism* (London: Routledge, 2021).

[4] Bildmaterialet är insamlat under forskningsprojekten ”Towards a Global History of Anti-Fascism: Transnational Civil Society Activism, International Organisations and Identity Politics Beyond Borders, 1922–1945” (Finlands Akademi) och ”The Origins of ‘Anti-Fascism’: Transnational Movements against Nazism, Fascism and the ‘White Terror’ in Europe, 1923–1939” (Kone stiftelsen). Materialet utgår från den tyska arbetarpressen och omfattar publikationer som *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*), *Die Rote Fahne*, *Eulenspiegel*, *Roter Pfeffer*, och *Der Gegen-Angriff*. Därutöver har det visuella materialet insamlats från pamfletter och flygblad. Det svenska visuella referensmaterialet består främst av pamfletter utgivna av SKPs förlag och antifascistiska publikationer som *Antifascistisk Aktion* och *Bruna Processen*.

Den visuella kultur som skapades inom det antifascistiska fältet i Norden och Centraleuropa var starkt kopplad till de antifascistiska centren i Berlin. Efter 1933 reorganiserades nätverket då hela Tyskland stängdes av för öppen antifascistisk verksamhet. Därefter utgjorde Paris noden för den transnationella verksamheten, men den tyska antifascistiska exilen fick även fotfäste i andra europeiska städer som Prag, London, Köpenhamn och Stockholm där nya antifascistiska publikationer började utkomma.[5] Den visuella kulturen var från första början gränsöverskridande och var starkt sammanlänkad med vänsterns internationella organisationer, nätverk och radikala konstnärliga miljöer. Dessa tog sig an uppgiften att bekämpa fascismen genom att *förklara* och *avslöja* fascismens innersta väsen och därmed även motivera varför fascismen skulle bekämpas och motarbetas, inte bara genom de fysiska sammandrabbningarna och politiska striderna, utan även på det kulturella planet.[6]

Visuella representationer utgjorde en hörnsten i den antifascistiska kulturen och den politiska kampen under mellankrigstiden. Metodologiskt har den så kallade ”visuella vändningen” i forskningen av sociala rörelser fungerat som en avgörande inspirationskälla för denna studie.[7] Det visuella utgjorde efter första världskriget en viktig, men relativt ny metod för att sprida budskapet om större protest- och motståndsrörelsers målsättningar. Dessa visualiseringar kan även associeras med en uppsättning kulturell kunskap, förståelser och identi-

—

[5] Jan Peters, *Exilland Schweden. Deutsche und schwedische Antifaschisten 1933–1945* (Berlin: Akademie-Verlag, 1984); Jean-Michel Palmier, ”Weimar in Exile”. *The Antifascist Emigration in Europe and America*, övers. David Fernbach (London: Verso, 2006).

[6] Kasper Braskén, ”Making Antifascism Transnational. The Origins of Communist and Socialist Articulations of Resistance in Europe, 1923–1924”, *Contemporary European History* 25:4 (2016), 573–96. Se även Thomas Linehan, ”Communist Culture and Anti-Fascism in Inter-War Britain”, i *Varieties of Anti-Fascism. Britain in the Inter-War Period*, red. Nigel Copsey och Andrej Olechnowicz (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), s. 39–50.

[7] Om bilder som källor i historieforskningen se introduktionskapitlet av Gerhard Paul i Gerhard Paul, red., *Das Jahrhundert der Bilder: 1900 bis 1949* (Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 2009).

fikationer. Perspektivet understryker hur narrativ och identiteter effektivt kommunicerades via visuella representationer, symboler och färger.[8] Via olika protestrepertoarer, manifestationer, märken och kläder kunde kollektiva identiteter upprättas som till exempel förmedlade kritikens utgångspunkter, allt från socialismens röda flagga, den socialdemokratiska tre-pilarsymbolen, eller kommunisternas och vänster-radikalernas ”Antifa/antifascistisk aktion”-symbol. Studiet av det visuella utgör därmed ett interdisciplinärt angreppssätt för att analysera hur politiska rörelser har använt visuella medier och hur dessa formats till en del av kampen. Den visuella analysen är därmed inte frånskild studien av rörelsen, utan tillämpas som ett sätt att vinna en djupare insikt i antifascismen som historiskt fenomen.

Trots att politiska begrepp traditionellt analyseras via det skrivna ordet, kan det visuella tolkas som ett alternativt sätt att analysera begreppslig förändring. Enligt detta perspektiv kan analysen av politiska begrepp omfatta andra ”icke-skriftliga semiotiska sfärer” så som bilder. Som historikern Imke Rajamani argumenterar, kan inkludering av film eller bilder i analysen påvisa hur begreppslig förändring ägde rum i en form av ”dynamisk intermedialitet.”[9] Perspektivbytet medför även en förflyttning av fokus från komplexa intellektuella diskussioner om fascismteorier till hur bredare folklager informerades om fascismens karaktär och grundidé via massmedia och visuella representationer. Det visuella mediet fungerade som ett ytterst effektivt sätt att popularisera och utkristallisera de viktigaste punkterna i fascismkritiken. Historiska studier har tyvärr haft en tendens att undvika visuell analys, eller att använda illustrationer utan att integrera dem som en del av analysen. Här strävar jag

—

[8] Se till exempel Nicole Doerr, Alice Mattoni och Simon Teune, ”Toward a Visual Analysis of Social Movements, Conflict, and Political Mobilization”, i *Advances in the Visual Analysis of Social Movements*, red. Nicole Doerr, Alice Mattoni och Simon Teune (Bingley: Emerald, 2013), s. xi-xxiv, xxi; Thomas Olesen, *Global Injustice Symbols and Social Movements* (New York: Palgrave Macmillan, 2015).

[9] Imke Rajamani, ”Pictures, Emotions, Conceptual Change: Anger in Popular Hindi Cinema”, i *Global Conceptual History. A Reader*, red. Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier (London: Bloomsbury, 2016), s. 308–10.

efter att explicit integrera bildmaterialet för att belysa hur teoretiska perspektiv om fascismen representerades, förklarades och förmedlades visuellt.

För den internationella spridningen av bilder spelade globaliseringen en avgörande roll. I den rent skriftliga förståelsen av begrepp har översättare av tradition spelat en nyckelroll i att förmedla kunskap över lands- och språkgränser, vilket även har varit av stor vikt då man försökt införa nya begreppsliga definitioner. I ”den krympande världen” som kännetecknades av allt snabbare globala kommunikationsteknologier och radikalt kortare reseförbindelser, ca. 1870–1945, började man i den internationella pressen använda allt fler bilder i nyhetsförmedlingen och illustrerade tidskrifter. I vissa fall kunde det uppstå en naiv missuppfattning om att bilderna skulle tillintetgöra översättarnas roll som förmedlare då bilder kunde fungera som ett ”transnationellt språk” och förmedlas över gränser utan översättare.[10] Idealet fördunklades snabbt då staten och olika sociala rörelser insåg bildens makt att påverka, motivera och manipulera människor.[11] Som globalhistorikerna Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier har noterat, utgjorde varken representationen eller översättandet neutrala aktiviteter och kan inte tolkas som frizoner från maktkamp.[12] Om denna analogi dras vidare till det antifascistiska fältet står det klart att när fascismen skulle förklaras eller översättas till andra språk eller områden utanför Italien var det en del av en omfattande politisk och kulturell

—

[10] Emily S. Rosenberg, ”Transnational Currents in a Shrinking World”, i *A World Connecting, 1870–1945*, red. Emily S. Rosenberg (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012), s. 850–55.

[11] Gerhard Paul, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2013).

[12] Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier, ”History of Concepts and Global History”, i *Global Conceptual History. A Reader*, red. Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier (London: Bloomsbury, 2016), s. 16–17. För en diskussion om hur det internationella fascism-begreppet introducerades i Finland och Norden, se Kasper Braskén och Anders Ahlbäck, ”Fascismkritik i den finlandssvenska tidningspressen under 1920-talet”, i *Finlandssvensk Antifascism. Politik, Debatt Och Litteratur 1920–1950*, red. Anders Ahlbäck, Matias Kaihovirta och Ylva Perera (Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Appell Förlag, 2025), s. 47–87.

kamp om fascismbegreppets definition och inneboende konnotationer.

Diskussionen om antifascismens visualisering är direkt kopplad till den tidigare forskningen om första och andra världskriget där ”krigets ikonografi” dominerat framom studier om det positiva alternativet, det vill säga ”fredens ikonografi.” Benjamin Ziemann argumenterar i sin forskning om fredsrörelsen att det fanns en grundläggande diskrepans mellan krigets och fredens ikonografi. Anti-krigspositionen kunde med lätthet konstrueras kring krigets fasor, men samtidigt var det ytterst utmanande för fredsrörelsen att skapa ett lika effektivt positivt visuellt språk som illustrerade freden.[13] Finns kanske detta grundläggande problem även i förhållandet mellan fascismens och antifascismens ikonografi – hur skall den ”positiva” antifascismen visualiseras utan att vara beroende av den fascistiska motpolen? Det bör även noteras att trots att anti-krigsrörelsen och antifascismen under 1930-talet var starkt sammanflätade, var den antifascistiska ikonografin inte alltid så fredlig eller pacifistisk utan kunde ofta presentera våldsamma metoder för att bekämpa fascismen – för att bevara freden.[14]

Mellankrigstidens politiska kamp var naturligtvis starkt kopplad till de propagandametoder och visuella strategier som utvecklades under första världskriget. Krigspropagandan har studerats ingående, men dess roll för de tidiga transnationella sociala rörelserna och internationella proteströrelser är mindre utforskad. Det motsatta är fallet för den italienska fascismen och tyska nazismen där estetiseringen av politiken har analyserats

—

[13] Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges* (Paderborn / München: Ferdinand Schöningh / Wilhelm Fink, 2004); Benjamin Ziemann, ”The Code of Protest. Images of Peace in the West German Peace Movements, 1945–1990”, *Contemporary European History* 17:2 (2008), s. 237–38.

[14] Internationella undantag utgörs av Cécil Whiting, *Antifascism in American Art* (New Haven: Yale University Press, 1989); Cristina Cuevas-Wolf, ”John Heartfeld’s Thälmann Montages. The Politics behind Images of International Antifascism”, *New German Critique* 44, no. 2 (2017): s. 1–24. Därmed kunde det tilläggas studier om till exempel kommunismens eller socialismens visuella kultur, men här sökes exempel som explicit anknyter till antifascismen.

ingående av både samtida aktörer och forskarsamfundet.[15] Håkan Thörn lyfter fram hur denna estetisering innebar att den politiska kommunikationen i tilltagande grad inbegrep visuella symboler, ritualer och förenklade retoriska figurer. I och med visualiseringen blev bruket av känslor i politiken även starkare under 1900-talet. Goebbels karakteriserade den moderna politikern som en konstnär som med de senaste kommunikationsmetoderna kunde uppnå en ”andlig mobilisering” av folket. Det var förvisso inget nytt, men massmediernas och de illustrerade tidskrifternas samtida genomslag möjliggjorde visualisering på helt nya nivåer som kunde nå de breda folkmassorna.[16]

Den antifascistiska visuella kulturen uppkom och formades inte i ett konstnärligt vakuum, utan påverkades starkt av de internationella kommunistiska och socialistiska tolkningarna av fascismen. Den kommunistiska internationalen (Komintern), de nationella kommunistpartierna och de olika sympatiserande internationella organisationerna hade en förhållandevis större makt än vad valresultat i olika länder antydde i och med att rörelsen satsade stort på den visuella förmedlingen som mer direkt kunde påverka vanliga arbetares tolkningar och förståelse av fascismen. Medan antifascismen som politisk verksamhet var italiensk i grunden, spelade den tyska arbetarrörelsen en avgörande roll genom att skapa en transnationell antifascistisk rörelse. Den tyska vänstern och speciellt kommunismen var förhållandevis stark och utvecklade under 1920-talet en omfattande tidningspress som aktivt inkluderade visuella element, inte minst via lovprisade illustrerade tidskrifter som *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (*AIZ*) som publicerade bland annat den tyska konstnären John Heartfields politiskt laddade fotomontage-arbeten och arbetarkonstnärers olika alster.[17] Det tyska politiska rummet

—

[15] Nazismens visuella kultur behandlas ingående i klassikern Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933* (Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 1990).

[16] Håkan Thörn, *Rörelser i det moderna. Politik, modernitet och kollektiv identitet i Europa 1789–1989* (Stockholm: Tiden Atena, 1997), s. 219–24.

[17] Om Heartfields banbrytande visuella arbete, se Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg och Anna Schultze, red., *John Heartfield. Photography plus Dynamite* (Berlin: Akademie der Künste, 2020).

blev därmed ett otroligt inflytelserikt centrum för antifascistiskt agerande som även spreds via den kommunistiska rörelsens nätverk till Norden.[18]

## De antifascistiska nätverken

I det följande avsnittet kommer jag att presentera en del av de organisationer och transnationella nätverk som starkt bidrog till att förmedla den antifascistiska visuella kritiken över gränserna. Utanför Italien (efter 1922) och Tyskland (efter 1933) nådde de antifascistiska bilderna troligtvis långt fler människor jämfört med antalet personer som kom i direkt kontakt med fascistiska organisationer eller partier. Bilden av fascisten eller fascismen som rörelse framställdes alltså i första hand av deras mest resoluta fiender. Den antifascistiska ikonografin var transnationell och förmedlades via antifascistiska organisationer och nätverk. Bland de organisationer och kommittéer som grundades på kommunisternas initiativ kan nämnas *Antifascist World League* (1923–1924), *International Antifascist Committee* (1928–1930), *World Relief Committee for the Victims of German Fascism* (1933–1935) och *World Committee against War and Fascism* (1933–1937). Därtill kan nämnas den Internationella Arbetarhjälpen (*International Workers' Relief*, IAH) och den Internationella Röd Hjälpen (*Internationale Red Aid*, MOPR).[19] Om även fackföreningsrörelsen inkluderas, bör bland annat transportarbetarnas fackorganisationer och andra fackföreningar associerade med den röda fackföreningsinternationalen (Prof-

—

[18] Om kommunismens nätverk i Norden, se Åsmund Egge och Svend Rybner, red., *Red Star in the North. Communism in the Nordic Countries* (Stamsund: Orkana Akademisk, 2015).

[19] För översikt av dess organisationer, se Holger Weiss, red., *International Communism and Transnational Solidarity. Radical Networks, Mass Movements and Global Politics, 1919–1939* (Leiden: Brill, 2017); Kasper Braskén, "Communist Antifascism and Transnational Fascism. Comparisons, Transfers, Entanglements", i *Fascism without Borders. Transnational Connections and Cooperation between Movements and Regimes in Europe from 1918 to 1945*, red. Arnd Bauerkämper och Grzegorz Rossoliński-Liebe (New York: Berghahn, 2017), s. 288–311.

intern) nämnas.[20] I Skandinavien organiserades även en skandinavisk antifascistisk kongress i april 1933 och under folkfrontens tid (1935–1939) skapades kulturella organisationer som *Frisindet Kulturkamp* i Danmark, *Sosialistisk Kulturfront* i Norge och *Kulturfront* i Sverige.[21] Alla dessa initiativ organiserade ett flertal internationella antifascistiska kampanjer mot fascismen, men framförde även olika tolkningar av fascismen. Fascismen var här inte ett specifikt fenomen för italienska eller tyska förhållanden, utan en rad fascistiska organisationer och partier runt om i Europa och världen uppmärksammades. Verksamheten omfattade både praktiska manifestationer i form av organiserade demonstrationer, möten och konferenser, men mycket av den kulturella kampen fördes inom ramarna för egna publikationer, tidningar, tidskrifter, pamfletter och flygblad. Det är ofta även dessa som finns bevarade för forskningen och erbjuder en rik bas för analysen av hur antifascismen visualiserades. En synergieffekt uppstod mellan dessa organisationer och kommunistpartierna då det antifascistiska materialet kunde återpubliceras i kommunistpartiernas egna dagstidningar och vice versa.[22]

I många fall verkar de antifascistiska organisationerna ha förblivit kortlivade, men relativt produktiva. Organisationen *Antifascist World League* verkade endast under ett års tid, men den

—

[20] Reiner Tosstorff, *The Red International of Labour Unions (RILU) 1920–1937*, övers. Ben Fowkes (Chicago: Haymarket Books, 2018); Holger Weiss, *För kampen internationellt! Transportarbetarnas globala kampinternational och dess verksamhet i Nordeuropa under 1930-talet* (Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2019).

[21] Ole Martin Rønning, ”Intellectuals Ready to Fight. Anti-fascist Cultural Fronts in Scandinavia, 1935–1939”, i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*, red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin (London: Routledge, 2019), s. 173–86; Kasper Braskén, ”'Make Scandinavia a Bulwark Against Fascism!'. Hitler's Seizure of Power and the Transnational Anti-Fascist Movement in the Nordic Countries”, i *Anti-Fascism in a Global Perspective. Transnational Networks, Exile Communities, and Radical Internationalism*, red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och David Featherstone (London: Routledge, 2021), s. 96–114. Om de kommunistiska nätverken i Norden, se Egge och Rybner, *Red Star in the North*.

[22] Relevant material gällande den antinazistiska arbetarpressens återpublicering av nationellt och internationellt pressmaterial och illustrationer hittas i Martin Estvall, *Sjöfart på stormigt hav. Sjömannen och Svensk sjöfartstidning inför den nazistiska utmaningen 1932–1945* (Växjö: Växjö University press, 2009).

publicerade både ett regelbundet utkommande cirkulär och en månatlig tidskrift. Båda var illustrerade. *International Antifascist Committee* tog upp arbetet där världsligan hade slutat sin verksamhet med många centrala överlappningar. Det fanns med andra ord ett underliggande nätverk inom vänsterns radikala miljöer som ställvis omvandlades till formella organisationer eller kommittéer med flera centrala kontinuiteter. Det var speciellt den franska vänsterradikala författaren Henri Barbusse som fungerade som initiativtagare och det var även han som officiellt sammankallade den första internationella antifascistiska konferensen som hölls i Berlin i mars 1929. Denna ofta förbisedda konferens samlade deltagare från 15 länder och uppmärksammades i internationell arbetarpress, dock främst på vänsterkanten. Även detta internationella initiativ blev kortvarigt och rätt paradoxalt monterades den nyskapade organisationen ner 1930 trots att NSDAP hade sina första stora valframgångar i Tyskland.[23] En tysk organisation såg dock dagens ljus i slutet av 1930 då massorganisationen *Kampfbund gegen den Faschismus* lanserades delvis för att fortsätta det beryktade arbete som hade förts av *Rote Frontkämpferbund* (RFB) men som hade förbjudits i Tyskland år 1929.[24]

I Norden uppkom 1933 även en Skandinavisk Anti-Fascistisk Kommitté med representanter från de nordiska kommunistpartierna. Förutom dessa organisationer spelade den Internationella Arbetarhjälpen och den Internationella Röda Hjälpen centrala roller för spridandet av antifascistiska publikationer och tidskrifter fram till spanska inbördeskrigets början 1936.[25] Under spanska inbördeskriget skapades ett antal helt nya hjälpkommittéer som förde vidare den antifascistiska visuella kampen. Det

—

[23] Braskén, ”Communist Antifascism and Transnational Fascism.”

[24] Carsten Voigt, *Kampfbünde der Arbeiterbewegung. Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924–1933* (Köln: Böhlau Verlag, 2009). Se även Niclas Mossbergs pågående avhandlingsarbete ”Det förbjudna Röda Frontkämparförbundet i Tyskland och dess skandinavisk-finska arvtagare (ca. 1928–1935)” (Åbo Akademi).

[25] Om exiltidningarna, se Helene Roussel och Lutz Winckler, red., *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940* (Bern: Peter Lang, 1992); Palmier, *Weimar in Exile*.

spanska inbördeskriget har även karakteriserats som historiens första ”mediakrig” där båda sidorna från första början hade ett intensivt engagemang för att skapa den egna imagen och fiendebilden.[26] Som påvisas i denna artikel utgjorde kriget inte början på denna kamp, utan främst en radikal intensifiering och globalisering av kampen.

## Den visuella antifascistiska kampen

Under 1920-talet pågick en revolution av möjligheterna att trycka illustrerade publikationer. Detta skedde inte bara inom det borgerliga fältet, utan även arbetarpressen i Tyskland, Norden och Västeuropa kunde öka antalet illustrationer och även övergå från karikatyrer och teckningar till fotomontage och mer avancerade tryckmetoder. Den politiska konsten fungerade som kulturell dynamit för den politiska vänstern och underlättade kontakten med massorna. På ett visst plan fanns en naiv tro på bildernas entydighet och de framställdes som ett oproblematiskt sätt att kommunicera sitt politiska budskap. Risken för missförstånd eller felaktiga tolkningar var naturligtvis inte utesluten, men i och med att bildmaterialet i de flesta fall trycktes i samband med slagord, artiklar och kortare texter (även kallade ikonotexter) gav den intertextuella läsningen mindre utrymme för missförstånd.[27]

Den antifascistiska visuella kulturen skapade på många sätt någonting nytt i och med att den kritiserade en rörelse som först kommit i dagen 1919. Däremot kan man inte förbise att arbetarkulturen under årtionden hade skapat olika visuella recept för att beskriva klassmotståndaren genom karikatyrer eller satiriska ritningar: den stereotypa kapitalisten med cylinderhatt, den

—

[26] Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, s. 173–222.

[27] W. L. Guttsman, *Art for the Workers. Ideology and Visual Arts in Weimar Germany* (Manchester: Manchester University Press, 1997); Corey Ross, *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Riccardo Bavaj, ”'Revolutionierung der Augen'. Politische Massenmobilisierung in der Weimarer Republik und der Münzenberg-Konzern”, i *Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren*, red. Ute Daniel et al. (München: R. Ouldenbourg Verlag, 2010).

krigstokiga imperialisten, eller kontrarevolutionens vita general, kan ses som klassiska exempel. Visualiseringen av arbetarrörelsens motståndare i samhällskampen byggde på långa transnationella traditioner, som framhävde självbilden av internationell arbetarsolidaritet, gemensam kamp och enhet, och speciellt representationen av den vita arbetarmannen som den centrala politiska aktören.[28]

Fascismen som politisk motståndare visade sig i alla fall vara mycket mer utmanande från ett klass-perspektiv i och med att den även fungerade som en populistisk folkrörelse med anhängare från både arbetarklassen, medelklassen, borgarklassen och den konservativa samhällseliten. Hur skulle antifascismen visuellt förklara att många från den ”egna” klassen, arbetarna, stod på klassfiendens sida, och hur skulle man vinna tillbaka dem till marxismen? De antifascistiska visualiseringarna var alltså inte bara riktade till den marxistiska arbetarklassen, utan skulle även övertyga fascismens sympatisörer att byta sida, eller i alla fall neutralisera dem i den politiska kampen. En enkel demonisering av fascisterna var därmed inte alltid effektiv om *syftet* var att nå de ”vilseledda” eller ambivalenta arbetarna. Antifascismen måste därmed även fungera som en slags bildningsrörelse där man avslöjade de fascistiska lögnerna och dess retoriska förräderi.[29]

Den antifascistiska sidan har ofta framställt fascismen med ord och bilder som beskriver det våldsamma, brutala, repressiva eller diktatoriska, men som fascism-forskaren Stanley Payne påpekar hjälper inte dessa generella beskrivningar om man vill definiera fascismen.[30] Detta må stämma, men det verkar trots allt

—

[28] Se till exempel Gottfried Korff, ”From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist. On Political Metaphors for the Worker's Hand”, *International Labor and Working-Class History* 42: Fall (1992), s. 70–81; Guttsman, *Art for the Workers*.

[29] Om den praktiska politiska kampen mellan kommunisterna och nazisterna, se Pamela E. Swett, *Neighbors & Enemies. The Culture of Radicalism in Berlin, 1929–1933* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), s. 207–31; Timothy S. Brown, *Weimar Radicals. Nazis and Communists Between Authenticity and Performance* (New York: Berghahn Books, 2009).

[30] Stanley G. Payne, *A History of Fascism 1914–1945* (Abingdon: Routledge, 1995), s. 3.

uppenbart att den typen av visualisering utgjorde ett oumbärligt sätt att förmedla en negativ *känsla* gentemot fascismen som kontrade fascisternas egna känsloladdade budskap. Samtidigt måste vi betrakta visualiseringen av den andre som ett medvetet och delvis omedvetet sätt att konstruera fascismen som en motsats till den egna självbilden via bruket av mentala bilder, metaforer och stereotyper. Medan tanken om ”den andre”[31] oftast har berört hur den västerländska blicken har konstruerat den andre i mötet med främmande kulturer och samhällen, kan den även appliceras på mötet mellan antifascismen och fascismen. Man kunde även se det som en kamp om vem som egentligen klassas som ”den andre” – är det fascisten eller antifascisten som representerar en främmande del av nationen? En entydigt sann karakterisering av fascismen eller antifascismen går inte att rekonstruera utifrån dessa bilder, däremot dokumenterar de framför allt just det politiska och kulturella *mötet* mellan antifascismen och fascismen, och här speciellt de antifascistiska tolkningarna och svaren på detta möte. Därför kommer jag i följande genomgång av antifascistiska tolkningar av fascismen kontinuerligt återkoppla till hur dessa motbilder återspeglar antifascisten själv.[32]

Vid en närmare inblick i bildmaterialet framgår det att de visuella budskapen kunde innehålla och referera till flera marxistiska teorier som utvecklades om fascismen. Den marxistiska analysen medförde och påverkade det visuella budskapet som användes av den antifascistiska sidan och spelade en konkret funktion genom att visuellt argumentera och propagera för den antifascistiska tolkningen av fascismens skepnad.[33] Enligt den

—

[31] För en bredare diskussion om kategorin ”den andre”, se Lisa Gaupp och Giulia Pelillo-Hestermeyer, red., *Diversity and Otherness. Transcultural Insights into Norms, Practices, Negotiations* (Warsaw & Berlin: De Gruyter, 2021).

[32] Se kapitel om ”stereotypes of Others” i Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001) s. 123–25, 39.

[33] Den teoretiska diskussionen illustreras till exempel i David Beetham, red., *Marxists in Face of Fascism. Writings of Marxists on Fascism from the Inter-War Period* (Manchester: Manchester University Press, 1983); Larry Ceplair, *Under the Shadow of War. Fascism, Anti-Fascism, and Marxists, 1918–1939* (New York: Columbia University Press, 1987).

tyska fascism-forskaren Wolfgang Wippermann var (och är) fascismens motståndare (antifascisterna) de som mest framgångsrikt definierat fascismens politiska innebörd.[34] Den antifascistiska läsningen blev självklart hegemonisk efter 1945 i en bred europeisk ”antifascistisk konsensus”,[35] men under mellankrigstiden var det ännu en oavgjord kulturell kamp där fascisternas egna visualiseringar av deras egna politiska projektet fick en stark, och även global genomslagskraft.[36]

## Fascistiska symboler

Ett av de tydligaste exemplen från den visuella kampen gäller den antifascistiska läsningen av de fascistiska symbolerna. Låt oss påminnas om att ett hakkors eller spöknippe inte hade något färdigt inbyggt kulturellt eller politiskt meningsbärande värde, utan skapades av mellankrigstidens aktörer. Man kan påstå att hela fascismbegreppet via symbolerna utsattes för en intensiv politisk-begreppslig kamp. Här kunde de antifascistiska visuella strategierna spela en avgörande roll. Det italienska ordet ”fascio” hade endast betydelsen ”knippe” och omfattade inte någon tydlig politisk mening i sig självt, förutom tanken om ”styrka genom enhet”. Fascismens diffusa politiska program som ”handlandets politik” var, liksom dess symboler, till en början tomma på djupare innebörd och mening.

Detta skapade utrymme och möjlighet för deras politiska motståndare att via det visuella definiera en alternativ, negativ betydelse. Detsamma gäller hakkorsets utveckling som symbol under 1920-talet som långt före nazismens övertagande av symbolen hade haft ett mer neutralt eller positivt värde.[37] Processen

—

[34] Wolfgang Wippermann, *Faschismus. Eine Weltgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute* (Darmstadt: Primus Verlag, 2009). Se även *Fritz Schotthöfer, Il Fascio. Sinn und Wirklichkeit des italienischen Fascismus* (Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH, 1924), s. 64.

[35] För en diskussion om en ”antifascistisk konsensus” se *Dan Stone, Goodbye to All That? The Story of Europe since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

[36] Julia Adeney Thomas och Geoff Eley, red., *Visualizing Fascism. The Twentieth-Century Rise of the Global Right* (Durham: Duke University Press, 2020).

[37] Den tyska illustrerade tidskriften *AIZ* ironiserade över nazisternas tal om denna ”uråldriga germanska symbol”: ”Ein Germanisches Symbol?”, *AIZ* 4, 25.1.1934.

då symbolen förvandlades till ett tecken som internationellt associerades med nazismen skedde först under 1930-talet. Denna kulturella kamp hade en avgörande betydelse för hur hakkorset läses och tolkas som politisk symbol och hur den lästes av den antifascistiska blicken. Om det inte var symbolen för en enad, pånyttfödd tysk nation, ärofylld och helig, kunde det i stället bli symbolen för förtryck, terror, och högerextrem diktatur som bejakar våldet, militarismen och kriget. I historiens backspegel verkar det kanske givet att det var nazisternas egna agerande som förvandlade hakkorset till en elakartad symbol, men detta perspektiv verkar underskatta och förbise den antifascistiska rörelsens ihärdiga visuella kamp som redan från 1920-talet sammankopplade ondskan och förtrycket med hakkorset. I Tyskland började denna visuella kamp redan under nazismens första våg 1922–1923, varefter den tog ny kraft då NSDAP på allvar återkom till den politiska scenen i Tyskland 1928/1929.[38] Den aktiva kampen mot hakkorset övergick även till konkreta handlingar i Norden då till exempel danska kommunistpartiets ledare Aksel Larsen utlyste en kamp mot hakkorset sommaren 1933 genom att deklarera att ”Intet Hagekorsflag maa taales i Scandinavien”, och under ett berömt möte samma år slet han sönder en hakkorsflagga och pläderade upprepade gånger för att hakkorset var en symbol för arrogans, brutalitet och judarnas förföljelse.[39]

—

[38] Hakkorset dök upp i internationella kommunistiska och antifascistiska tolkningar från 1923/1924, men var i början en mindre känd fascistisk symbol än spöknippet. Det var först från NSDAPs uppgång 1929/1930 som hakkorset återkom med kraft och övergick från en symbol för specifik tysk nazism till en symbol för en generisk internationell fascism.

[39] Kurt Jacobsen, *Aksel Larsen. En politisk biografi*, andra upplagan (Copenhagen: Vindrose, 1995), s. 135–36. Larsens citat härstammar från ”Retningslinjer og Anvisninger for den antifascistiske Bevægelses Arbejde i Skandinavien” [Juni 1933] Ryska statliga arkivet för social och politisk historia (RGASPI) 495/174/61, s. 105. Se även kampanjen mot hakkorsflaggan i Holger Weiss, ”’Boycott the Nazi Flag’. The antifascism of the International Seamen and Harbour Workers”, i A*nti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*, red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin (London: Routledge, 2019), s. 125–42.




»Jag har hela nationen bakom mig» deklamerar Hitler. Ja i kedjor och koncentrationsläger . . .

"Konzentrationslager Deutschland", *Bruna Processen: Ny Dags specialtidning om de tyska nazisternas mordbrand och mordbrandsprocess* (1933).

I den svenska uppföljningen av rättegången efter tyska riksdagshusbranden 1933, reproducerade *Ny Dags* specialtidning *Bruna Processen* John Heartfields fotomontage ”Konzentrationslager Deutschland” som centrerade en marscherande Hitler med hakkors-armbindel, med Tysklands karta bakom sig. Bildtexten återgav Hitlers påstående om att ”Jag har hela nationen bakom mig”, men visade att det var en sanning med modifikation då

hela nationen visade sig vara samlad i ”kedjor och koncentrationsläger” vilket illustrerades på kartan bakom Hitler.[40]

I pamfletten *Fascismens skräckvälde i Tyskland* (1933) som publicerades av den svenska sektionen av *World Committee for the Victims of German Fascism* inkluderades ett flertal illustrationer som identifierade hakkorset med grymma fascistiska bödlar; presenterade Herman Göring dekorerad med hakkors som ”skräckväldets främste exekutör”, och slutligen visades en bild av en nazist som drev en hakkors-formad ”infernalisk köttkvarn” med en hög dödskallar under. Den sistnämnda var återpublicerad från sovjetisk press, men fick vida spridning på ett internationellt plan.[41]

I dessa exempel destilleras fascismens brutalitet och ondska i hakkorsets enkla skepnad som kunde överföras från utländsk press utan större problem med översättningen. Den antifascistiska läsningen av hakkorset förvandlade symbolen till ett ”transnationellt språk” som effektivt illustrerade motsatsen till det civiliserade samhället med rättvisa och frihet. Av de många visuella strategierna mot fascismen blev den antifascistiska läsningen av hakkorset den mest långlivade och har förblivit en varaktig del av den antifascistiska ikonografin. Genom att applicera symbolen på aktörer, handlingar och händelser kunde den antifascistiska visualiseringen via associationens kraft förmedla ett effektivt antifascistiskt budskap. Metoderna för att visuellt krossa, slita sönder eller spränga upp ett hakkors verkar inte ha några gränser.

Nästa sida: (över) Karikatyr av Herman Göring, *Fascismens skräckvälde i Tyskland* (Hjälpkommittén för tyska fascismens offer, Stockholm 1933), och (under) ”En infernalisk köttkvarn”, *Fascismens skräckvälde i Tyskland* (1933).

—

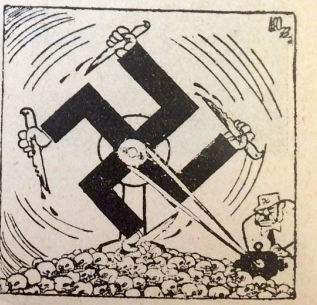
[40] *Bruna Processen* (hösten 1933), s. 5. Heartfield fotomontage publicerades ursprungligen i *AIZ* 27, 13.7.1933.

[41] Illustrationer från *Fascismens skräckvälde i Tyskland* (Stockholm: Hjälpkommittén för tyska fascismens offer, 1933). Samtliga illustrationer i denna publikation härstammar från internationell antifascistisk press, bland annat från USA och Frankrike.

## Skräckväldets främste exekutör.



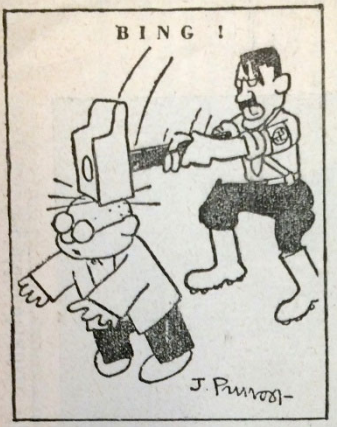
Karikatyr av Herman von Göring, flygarkapten under världskriget, nu riksinrikesminister på samma vålds- och demagogigrundval som Hitler nått kanslärsposten. (Göring vistades i Sverge en längre tid 1926, officiellt för att sälja flygfallskärmar, men i verkligheten med reaktionär politisk mission, meddelar oss en av hans svenska bekanta från den tiden. Enligt samme sagesman vårdades G. då tidtals för höggradig morfinism på Vita korsets sjukhem (nu upphört,) i Stockholm och är patologisk judehatare, "fick formliga anfall och såg ut som en galning, så fort judar kom på tal".)



En infernalisk köttkvarn i verksamhet. Karikatyr i sovjetrysk press över tyska fascismens "arbete".

8

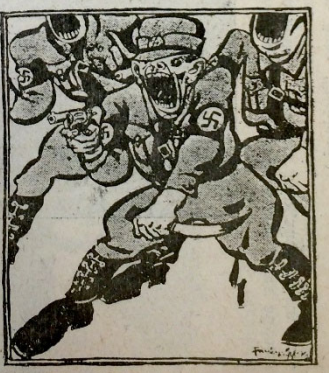
## "Tyskland, vakna!"




Så illustrerar en tidning i Paris med träffsäker ironi fascistdiktaturens fältrop "Tyskland, vakna!"

## Fascistungdomen

roar sig på sitt sätt — går bärsärkagång! Det är mest den ungdom, som var i barnaåren under världskriget och aldrig fått stå och heller aldrig kan tänkas komma att få stå på någon arbetsplats under kapitalismen — tvärtemot vad hr Hitler lyckats inbilla dessa ynglingar, som ju så gärna vill tro vad de helst önskar.



3

"Tyskland, vakna!" & "Fascistungdomen", *Fascismens skräckvälde i Tyskland* (1933).

## Marionettmästarteorin

Ett exempel som visar på en klar relation mellan fascism-teori och fascismens visualisering var den så kallade ”marionett-mästarteorin”.[42] Den argumenterade för att fascismen endast var en mask för kapitalismen och att bakom fascistledaren stod de facto storkapitalisten som drog i trådarna. Fascismens anspråk på att stå på folkets sida presenterades därmed som en opportunistisk anti-kapitalism, som enbart avledde arbetarna från marxismen, men som egentligen skyddade den borgerliga elitens intressen. Antifascismen var därmed även presenterad som en genuin form av anti-kapitalism som genomskådade fascismens anti-kapitalistiska spel för gallerierna. Detta var även huvudtemat i A. J. Smålans pamflett *Fascismens banbrytare* vars pärm visade den stereotypa cylinderhatt-bärande kapitalisten i sjönöd som desperat klamrade sig fast i en hakkors-formad livboj.[43] Det var enligt denna läsning fascismen som räddade kapitalismen, men fascismens självständiga agerande problematiserades inte vilket på ett olyckligt vis osynliggjorde hur fascismen utnyttjade kapitalismen (och anti-kapitalismen) för sina egna rasifierade maktanspråk.[44]

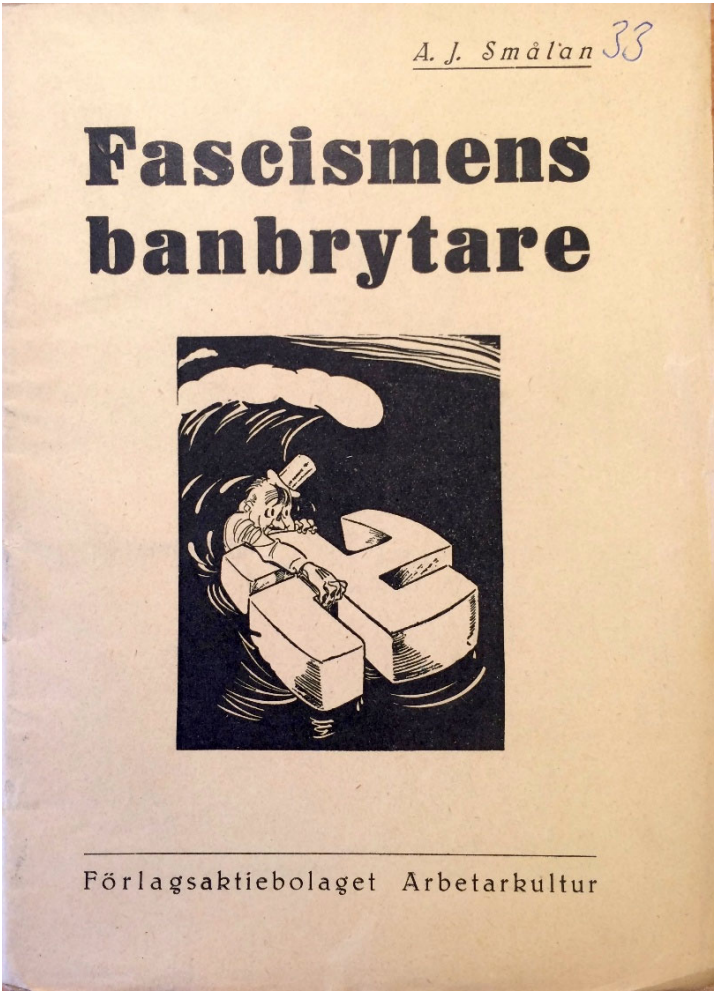
Marionettmästarteorin var speciellt framträdande fram till 1935 och argumenterade för att fascismen i sig var en form av borgerlig diktatur. Som Christopher Vials påpekar var nackdelen med denna teori att den slätade över rasideologiernas betydelse

—

[42] Vials kallar det för ”puppet master theory”, Christopher Vials, *Haunted by Hitler. Liberals, the Left, and the Fight against Fascism in the United States* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2014), s. 75–76.

[43] A. J. Smålan, *Fascismens banbrytare* (Stockholm: Förlagsaktiebolaget Arbetarkultur). Cylinderhatten och plommonstopet kan även representera den judiska kapitalisten. I de tidiga antifascistiska publikationerna påpekade man att judendomen bestod av både kapitalister och arbetarklass. Därmed var den judiska kapitalisten deras fiende, men likväl var den judiska arbetaren deras allierade. Det var klass, inte ras eller etnicitet som avgjorde. ”Kampf gegen das Judentum?”, *Das Hakenkreuz* (November 1923), s. 3.

[44] John Heartfields arbeten i *AIZ* tar sig an marionettmästarteorin i flera olika tappningar, bland annat en där industriledaren Thyssen bokstavligen styr en Hitler-docka. Se ”Werkzeug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!”, *AIZ* 31, 10.8.1933 (pärmbild).




Pärmbild på pamfletten *Fascismens banbrytare* (Förlaget Arbetarkultur, Stockholm 1933).

för fascismen i Tyskland och internationellt. Rasismen varendast en mask för att avleda arbetarna från att se fascismens ”verkliga” ansikte, vilket utgjordes av kapitalismen. Det var enligt detta perspektiv fascismen som möjliggjorde att kapitalismen överlevde den svåra världsekonomiska krisen som hade börjat med

börskraschen 1929.[45] Perspektivet kan samtidigt ses som ett allvarligt misstag av vänstern då den inte från början tog rasideologins propagandistiska kraft på allvar. Samtidigt hade den anti-kapitalistiska kritiken av fascismen en central betydelse då tyska nazismen i sin mobiliseringsfas under 1920-talet och tidigt 1930-tal omfattade en stark anti-kapitalistisk retorik. Marionettmästarteorin måste därmed lokaliseras som ett svar på *mötet* mellan antifascismen och fascismen speciellt i Weimartysklands revolutionära rum.[46] Som den ovan nämnda bilden från Sverige visar tillämpades den visuella strategin på det internationella planet. Även i Sverige påstod nazisterna att de skulle ”störta kapitalismen” och att kapitalismen var ”människans fiende”,[47] vilket direkt aktualiserade den antifascistiska kritiken av fascismens och kapitalismens problematiska förhållande.

En variation av denna teori gick ut på att visa hur nazismen maskerade sig med anti-kapitalismens retorik och socialismens mask. Nationalsocialismen som begrepp förvirrade tidigare tankar om socialismens betydelse, vilket ökade behovet att visuellt förklara vad den nazistiska ”socialismen” egentligen representerade: ytterligare ett sätt att förråda arbetarklassen genom att använda den radikala (nationella) socialistiska retoriken samtidigt som man klassade den marxistiska socialismen som ett internationalistiskt förräderi. I *mötet* mellan antifascismen och fascismen spelade alltså tanken om förräderiet i relation till kapitalismen en avgörande roll. Ett berömt Heartfield montage i *AIZ* bar titeln ”Mimikry” och visade hur Goebbels klädde ut Hitler i Karl Marx-skägg.[48] I fråga om den antifascistiska självbilden framstod det tydligt vem som var den äkta anti-kapitalisten och vem som i själva verket underkastade sig kapitalismens intressen.

—

[45] Vials, *Haunted by Hitler*, s. 76.

[46] Om lokala rummets betydelse, se Brown, *Weimar radicals*, s. 80–81, 97.

[47] Heléne Lööw, *Hakkorset och Wasakärven. En studie av nationalsocialismen i Sverige 1924–1950* (Göteborg: Historiska Institutionen, 1990), s. 244–50; Johan Stenfeldt, *Renegater. Nils Flyg och Sven Olov Lindholm i gränslandet mellan kommunism och nazism* (Lund: Nordic Academic Press, 2019), s. 182–86.

[48] Heartfield, Mimikry, *AIZ* 16, 19.4.1934.

## Socialfascismen

Vänsterns försök att skapa en antifascistisk enhetsfront förblev ytterst svåra att realisera då ”socialfascism”-teorin härskade inom den internationella kommunistiska rörelsen. Stalin framställde redan 1924 socialdemokratin och fascismen som tvillingar och teorin sammankopplade socialdemokratin med fascismens framfart.[49] Socialfascism-teorin utgjorde en ytterst kontroversiell och radial tolkning som härskade inom kommunistpartierna mellan 1927 och 1935.[50] Den argumenterade för att socialdemokratin utgjorde ”fascismens moderata sida” eller i alla fall en förrädisk kraft som hjälpte fascismen till makten. Tanken om socialfascismen var ofta kopplad till arbetarnas enhetsfront, men denna version om enhet innebar inte en formell enhet mellan partierna, utan en så kallad enhetsfront underifrån där de kommunistiska och socialdemokratiska arbetarna förenades trots de socialdemokratiska ledarnas förräderi (läs: ovilja att samarbeta med kommunisterna). I dessa visualiseringar av den antifascistiska enhetsfronten är det just arbetarna själva som gör motstånd, medan de socialdemokratiska ledarna beskylls för passivitet, eller för att undertrycka arbetarnas spontana antifascistiska vilja till aktion mot fascismen. Antifascismen blev därmed även ett sätt att föra kampen inom arbetarrörelsen för att visa vem som ”på riktigt” hade arbetarnas intresse i åtanke.[51]

—

[49] Stanley G. Payne, ”Soviet Anti-Fascism. Theory and Practice, 1921–45”, *Totalitarian Movements and Political Religions* 4:2 (2003), s. 10.

[50] För en kontextualisering av teorin, se Siegfried Bahne, ”’Sozialfaschismus’ in Deutschland. Zur Geschichte eines politischen Begriffs”, *International Review of Social History* X (1965): 211–45; Hermann Weber, *Hauptfeind Sozialdemokratie. Strategie und Taktik der KPD 1929–1933* (Düsseldorf: Droste Verlag, 1982).

[51] Den socialdemokratiska antifascismen har varit fokus för en del studier som påvisar att det fanns verkliga spänningar inom partiet och rörelsen. Speciellt ungdomar anslutna till socialdemokratin förespråkade en mer aktivistisk linje medan ledarskapet de facto bromsade den direkta kampen mot de fascistiska banden. Det finns dock fortfarande en del kommunistisk mytbildning kring bilden av den ”passive” socialdemokraten och den ”aktiva” kommunisten. Det fanns även undantag i denna bild speciellt för den österrikiska socialdemokratiska rörelsen där det grundades arbetarskyddsförbund för att bekämpa fascismen. Se Donna Harsch, *German Social Democracy and the Rise of Nazism* (London: University of North Carolina Press, 1993); William

Den tyska socialdemokratins preferens till ”lugn och ordning” kunde visuellt kritiseras genom att å ena sidan visa nazisternas våld mot arbetare och å andra sidan visa de socialdemokratiska ledarnas ingripande *mot de egna* arbetarnas spontana antifascistiska reaktioner för att övertyga dem om att inte besvara våld med våld eller att ge sig in i kampen om gatan. Socialdemokraternas antifascistiska politik betraktades från detta perspektiv som något enbart begränsat till det demokratiska valet. Det enda ”vapnet” som Socialdemokraterna tilläts använda i kampen mot fascismen var röstsedeln, medan det indirekt argumenterades för att den militanta kampen mot fascismen enbart kunde ledas med kommunisterna i spetsen.[52]

I till exempel *Antifascistisk Aktion: Kommunistiska Ungdomsförbundets kamptidning mot fascismen*, återgavs 1933 en karikatyr som visar hur en kapitalist skickar två vakthundar mot arbetarna: den svarta hunden bär polishjälm och märket ”socdem”, medan den vita hunden bär på ett hakkors. Bildtexten deklarerar: ”Den tyska kapitalismen har släppt lös sitt fascistkoppel mot arbetarna.”[53] I en ännu tydligare illustration med rubriken ”de bereder vägen för fascismen!” visas bilden av en djurisk nazist med yxa i handen som trampar med sina militärstövlar över internationella socialdemokratiska ledares huvuden.[54] Tydliga inspirationskällor till dessa visualiseringar kan

—

Smaldone, *Confronting Hitler. German Social Democrats in Defense of the Weimar Republic, 1929–1933* (Lanham: Lexington Books, 2009); Charlie E. Krautwald, ”Three Arrows Against the Swastika. Militant Social Democracy and the Radical Opposition to Fascism in Denmark, 1932–1934”, i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*, red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin (London: Routledge, 2019); Johan Lundin, ”Social Democratic Youth and Anti-fascism in Sweden, 1929–1939”, i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*, red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin (London: Routledge, 2019), s. 111–23.

[52] Se till exempel den satiriska illustrationen: Ludwig: ”Ruhe und Ordnung: Halt ein, Kamerad – unsere Waffe war der Stimmzettel!” *Roter Pfeffer* 8, 15.8.1932. För tidigare exempel, se illustration från brittisk arbetarpress år 1923 i Braskén, ”Making Antifascism Transnational”, s. 585.

[53] [utan titel], *Antifascistisk Aktion* [inget nummer eller datum angivet], 1933.

[54] ”De bereder vägen för fascismen”, *Bruna Processen*, 1933.




Illustration publicerad i *Antifascistisk Aktion. Kommunistiska Ungdomsförbundets kamptidning mot fascismen* (1933).

hittas i den tyska antifascistiska pressen och kommunistiska tidningar redan från 1923 där socialdemokratins ledare presenteras som fascismens och reaktionens beskyddare, medan de antifascistiska arbetarna står sida vid sida med de kommunistiska




”De bereder väg för fascismen!”, *Bruna Processen* (1933).

arbetarna i en röd enhetsfront.[55] I en svensk kommunistisk pamflett *Proletär enhetsfront mot fascismen* (1933) visar pärmen den enade arbetarklassens sammanförda kraft, men trots titeln på pamfletten krossas inte en fascist i bilden, utan en kapitalist.

Inga tydliga visuella referenser ges som skulle koppla denna kallelse till enhet mot nazismen som precis innan hade kommit till makten i Tyskland. Här var det den kapitalistiska diktaturen som utgjorde fienden, men beskriven med hjälp av fascismens

[55] ”Sozialdemokratie und Faszismus”, *Die Rote Fahne*, s. 173, 29.7.1923.




Pärmbild på Arvid Wretlings pamflett *Proletär enhetsfront mot fascismen (*1933).




Pärmbild på Kurt Senanders pamflett *Nationalsocialismen – arbetarklassens dödsfiende* (Kristianstad: Västra Sveriges distrikt av SKP, 1932).

skepnad. Då riktades även den huvudsakliga polemiken mot den svenska socialdemokratin som i sin politik inte ansågs vara i enhetsfront med arbetarna, utan med borgarklassen och därmed stå med fascismen.[56]

## Brutalitet och terror: Det antifascistiska offret

Förutom de teoretiskt motiverade visualiseringarna fanns det en avsevärd agitatorisk sida som främst fokuserade på offren för det fascistiska våldet eller visade de brutala våldsdåden utförda av fascisterna, eller en kombination av dessa två. Dylika visualiseringar hade målsättningen att sprida skräck och avsky för fascismen och dess metoder och därmed använda det visuella för att mobilisera en antifascistisk opinion. På pärmen av den svenska kommunistiska pamfletten *Nationalsocialismen – Arbetarklassens dödsfiende* (1932) illustreras även nazismens fyra olika konsekvenser för arbetarna: strejkande arbetare kommer att slås ner med våld; motståndarna kommer att arkebuseras; krig och militarisering kommer att förberedas; och slutligen kommer arbetarklassen att bli underkuvad och exploaterad i det fascistiska systemet.[57]

Medan rapporteringen om offren för fascismen redan dokumenterades och spreds från 1920-talets Italien, inriktades den antifascistiska pressen efter 1933 på ett avgörande sätt på de antifascistiska offren, och då speciellt de tyska kommunisterna och socialisterna som tillfångatagits och bröts ner i Tredje Rikets fängelser och läger. Speciellt *World Relief Committee for the Victims of German Fascism* lyfte fram arbetarnas kamp mot ett korrupt Tredje Rike vars domstolsväsen underkastat sig Hitler och Göring. Denna ansats fick sin mest spektakulära början med den så kallade ”bruna processen” där den internationella kommunismen anklagades av nazisterna för att ha antänt tyska riksdagshuset för att initiera den kommunistiska revolutionen i

—

[56] Arvid Wretling, *Proletär enhetsfront mot fascismen* (Stockholm: Förlagsaktiebolaget Arbetarkultur, 1933).

[57] Pärmbilden till Kurt Senander, *Nationalsocialismen – arbetarklassens dödsfiende* (Kristianstad: Västra Sveriges distrikt av SKP, 1932).

februari 1933 i Tyskland. Processen katapulterade en av de anklagade, den tidigare okände bulgariske kommunisten Georgi Dimitrov, till en internationell hjälte, och efter sin frigivning blev han till och med vald till den Kommunistiska Internationalens generalsekreterare 1934. Dimitrov blev tack vare den uppmärksammade rättegången ett internationellt ansikte i den antifascistiska kampen och även ett motiv för ett flertal av John Heartfields fotomontage-arbeten som spreds i internationell press.[58] Dimitrov var en unik figur i många hänseenden i och med att han lyckades förvandla sig från offer till hjältefigur och kommunistisk ledare under folkfrontstiden. I de flesta fall hade de antifascistiska biografierna betydligt mörkare slut, som förvandlade dem till antifascistiska martyrfigurer som givit sitt liv i kampen mot fascismen.

Både martyrfigurer och antifascistiska hjältar presenterades via det visuella till Europas demokratiska länder. Detta gällde inte minst den fängslade tyska kommunistledaren Ernst Thälmann, men även mindre kända figurer som Edgar André.[59] I stället för framgångshistorier från den antifascistiska motståndsrörelsen, förflyttades kampen till Tredje Rikets fängelser och arbetsläger där de individuella historierna ofta slutade med avrättningar eller fångenskap på obestämd tid.[60] Visualiseringen av den heroiska, framgångsrika antifascistiska kämpe-figuren fick egentligen ny kraft först med spanska inbördeskrigets början sommaren 1936 och genom bilden av de antifascistiska trupperna som frivilligt hade begett sig in i den antifascistiska striden. Nu var det en kamp grundad i frivillighet genom att låta sig rekryteras i den internationella brigaden. Den aktiva, kämpande,

—

[58] Om Dimitrov-kulten, se Kevin *Morgan, International Communism and the Cult of the Individual. Leaders, Tribunes and Martyrs under Lenin and Stalin* (London: Palgrave Macmillan, 2017), s. 185–202. Se även Anson Rabinbach, ”Staging Antifascism. The Brown Book of the Reichstag Fire and Hitler Terror”, *New German* Critique 35:1 (2008), s. 97–126.

[59] Cuevas-Wolf, ”John Heartfeld’s Thälmann Montages”, s. 1–24.

[60] Se till exempel fallet Edgar André som slutade i hans avrättning 1936: Knut Olsson, *Edgar André – dödsdömd* (Stockholm: Solidaritets förlag, 1936).




Pärmbild på Knut Olssons pamflett *Edgar André - dödsdömd* (Solidaritets Förlag, Stockholm 1936).

och nu oftast även beväpnade antifascisten gjorde entré på den visuella arenan. Pärmen till Knut Olssons pamflett *Spanien i kamp för sin frihet* (1936) visar en kvinna och man som båda är beväpnade och beredda att bekämpa fascismen.[61] I likhet därmed

[61] Knut Olsson, *Spanien i kamp för sin frihet* (Stockholm: Solidaritets förlag, 1936).




Pärmbild på Knut Olssons pamflett *Spanien i kamp för sin frihet* (Solidaritets Förlag, Stockholm 1936).

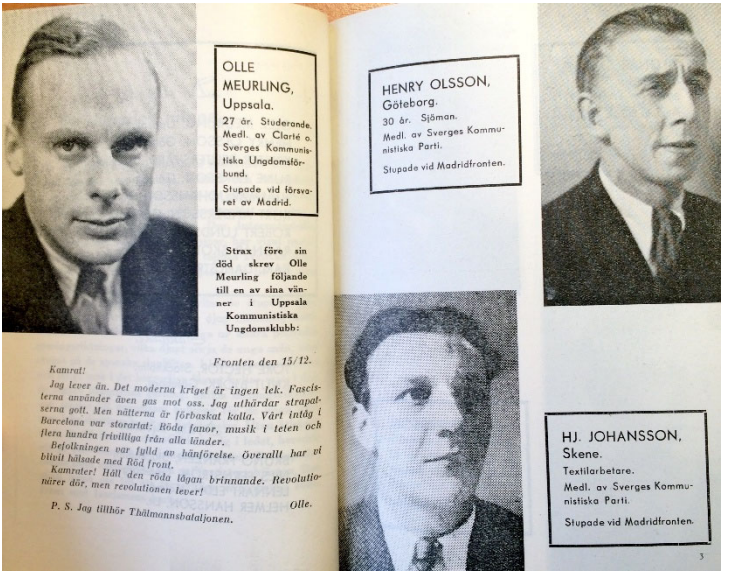
visar pärmen till pamfletten *Svenska frontkämpar i Spanien. Den internationella brigadens tappra hjältar* (1937) beväpnade och militärt utrustade svenska frivilliga som poserar med den knutna näven – den internationella antifascistiska handgesten som ursprungligen spreds via det tyska *Röda Frontkämparförbundet*.

En kontrast till pärmbilden blir mittuppslaget som är dedikerat till minnet av de svenska stupade, saknade och svårt sårade. Här presenterades ansiktet på de svenska antifascistiska hjältarna och martyrerna som alla var män: ”De stupades minne skall alltid leva i alla antifascisters hjärtan. Det skall mana oss till att förverkliga en enhetlig folkfront mot fascismens barbari”, deklarerade pamfletten. Därefter följde 15 porträtt av de svenska antifascisterna i Spanien, firade som ”frontkämpare” och som en del av de ärofyllda förtrupper som försökte hindra fascismens spridning.[62]

Politiskt fungerade bilderna av fascistiska våldsdåd och bilderna av offer som ett sätt att mobilisera solidaritet för den antifascistiska kampen. Samtidigt möjliggjorde visualiseringen av de antifascistiska offren en öppen reflektion av den antifascistiska självbilden. Den resoluta viljan att kämpa mot fascismen förvandlades till en martyrroll som underströk det humanistiska: en människas heroiska kamp mot orättvisa och förtryck. I den svenska kampanjen för att rädda den tyska antifascisten Edgar André från dödsdomen deklarerades: ”Edgar André är inte vår landsman. Men han är en *människa*! Hans liv är en människas. Han är oskyldigt dömd till döden, och det förpliktar alla *människor* – det är alla med humanitetskänsla och hjärta i bröstet – att sätta sig in för hans sak.”[63] Porträtten på de svenska spanienfrivilliga eller bilden av den ”vanliga arbetaren” Edgar André illustrerade en mänsklig sida av de antifascistiska hjältarna som varken var övermaskuliniserad eller militariserad. De behövde inte visuellt krossa hakkors för att de givit sina liv eller sin hälsa för den antifascistiska kampen, som sedan 1935 alltmer presenterades som en kamp för den mänskliga friheten. Det räckte att vara människa. Den effektivaste visualiseringen av antifascisten var kanske slutligen den nerskalade människan

—

[62] *Svenska Frontkämpar i Spanien. Den Internationella Brigadens tappra hjältar* (Stockholm: Arbetarkulturs förlag, 1937).
[63] Olsson, *Edgar André*, s. 24.




”Till de stupades minne”, *Svenska Frontkämpar i Spanien. Den Internationella Brigadens tappra hjältar* (Arbetarkulturs Förlag, Stockholm 1937).

representerad i antingen arbetarmannen eller kvinnan som upphöjdes till nationella och internationella hjältar för att de offrat sig i kampen mot fascismen.

## Avslutande (antifascistiska) reflektioner

Antifascisterna var i många visuella tolkningar beväpnade med verktyg från sina yrken eller arbetarrörelsens symboler som hammare, flaggstänger, eller enbart de egna, bara knytnävarna. En permanent ingrediens i den visuella kulturen handlade om att belysa kontrasten mellan fascismens officiella anspråk och dess verkliga konsekvenser. För den visuella läsningen utgjorde de fascistiska regimerna en oändlig resurs för visuellt chockerande budskap. Under fascismens tidigaste år handlade kontrasten om fascismens egna anspråk och de antifascistiska dystopierna om fascismen vid makten. I och med att fascismen kom till makten i Italien och Tyskland fanns det en uppsjö av brutala attacker,

martyrfigurer och strider mellan fascister och antifascister som kunde användas i det visuella materialet.

Den antifascistiska självbilden förmedlade oftast inte en bild av ett pacifistiskt motstånd, utan idealiserade den aktiva, konfrontativa, militanta antifascismen. Våld måste besvaras med våld när fascistiska paramilitära trupper gjorde sina angrepp mot arbetare, socialister eller minoriteter. Samtidigt är det viktigt att påpeka att det visuella påbudet att ”slå fascismen” inte enbart kan tolkas som en uppmaning till gatustrider eller fysiskt våld. Det handlade även om att symboliskt krossa fascismen vilket kunde realiseras genom olika antifascistiska repertoarer, genom en kulturell kamp, eller med hjälp av humor och satir som försökte avslöja sanningen om fascismen. Det permanenta och rätt universellt accepterade visuella uttrycket blev det krossade hakkorset. Det var en symbol som kunde slås sönder av knytnävar, rivas itu av arbetare, kastas ner för avgrunden eller tillintetgöras på andra sätt. Det var ett tydligt och framför allt gränsöverskridande budskap som inte behövde översättas eller förklaras. När det gäller hakkorset blev den antifascistiska blicken till slut hegemonisk och bilden av det krossade hakkorset har blivit en tidlös antifascistisk ikon.

Minnet av den antifascistiska aktivisten (antifascisten själv) kvarstår däremot mycket mer diffus och svårfångad. Den karikatyrartade starke arbetarmannen har förlorat sin attraktionskraft och relevans, men däremot kvarstår bilden av de antifascistiska martyrerna som vägrade att ge vika för fascismens krav på att överge sina politiska eller moraliska övertygelser. Som den inledande jämförelsen med anti-krigsrörelsen tydliggjorde, har den antifascistiska symboliken vunnit sina klaraste segrar via det negativa, via omtolkningen av fascisternas egna symboler och genom att visa på terrorn och brutaliteten. Den positiva antifascismen hittade kanske till slut sitt främsta uttryck i humanismens försvar i den ”vanliga människans” kamp mot tyranniet.

Anmärkningsvärt är att det judiska antifascistiska elementet är frånvarande (förutom i rollen som nazismen offer) i det vänster-orienterade antifascistiska materialet som här har stu-

derats. Det tyder på att centrala dimensioner av det antifascistiska motståndet kan ha förbisetts eller delvis undertryckts i den visuella representationen. Denna artikel har lyft fram betydelsen av att analysera den ”antifascistiska blicken” i de initiativ och kampanjer som genomfördes av de transnationella nätverken och internationella antifascistiska organisationerna under mellankrigstiden. Med det sagt kvarstår för den framtida forskningen en systematisk jämförelse av det visuella antifascistiska materialet i olika nationella kontexter och i olika antifascistiska miljöer som förutom de kommunistiska kretsarna omfattade både liberal och socialdemokratisk antifascism. I vilken omfattning återfinns de berörda temana i andra politiska miljöer? Vilka visualiseringar förblev begränsade till de kommunistiska kretsarna och vilka antogs på ett bredare samhälleligt plan? De kommunistiska initiativens tidiga satsning på den visuella antifascistiska förmedlingen resulterade högst troligen i en situation där alla andra antifascistiska visualiseringar måste (medvetet eller omedvetet) relateras till den kommunistiska antifascismens budskap. Det framstår speciellt viktigt att i framtiden kartlägga vilka variationer som kan hittas i själv-representationen av antifascisten och undersöka hur den antifascistiska blicken på varierande sätt har tolkat sin roll i kampen mot den internationella fascismens olika skepnader och dess relationer till kapitalism, socialism och demokrati.

## Referenser

[utan titel], *Antifascistisk Aktion* [inget nummer eller datum angivet], 1933.

Bahne, Siegfried. ”’Sozialfaschismus’ in Deutschland. Zur Geschichte eines politischen Begriffs”. *International Review of Social History* X (1965): 211–45.

Bavaj, Riccardo. ”’Revolutionierung der Augen’. Politische Massenmobilisierung in der Weimarer Republik und der Münzenberg-Konzern” i *Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren*. Red. Ute Daniel et al. München: R. Ouldenbourg Verlag, 2010.

Beetham, David, red. *Marxists in Face of Fascism. Writings of Marxists on Fascism from the Inter-War Period*. Manchester: Manchester University Press, 1983.

Braskén, Kasper. ”Making Antifascism Transnational. The Origins of Communist and Socialist Articulations of Resistance in Europe, 1923–1924”. *Contemporary European History* 25:4 (2016): 573–96.

Braskén, Kasper. ”Communist Antifascism and Transnational Fascism. Comparisons, Transfers, Entanglements” i *Fascism without Borders. Transnational Connections and Cooperation between Movements and Regimes in Europe from 1918 to 1945*. Red. Arnd Bauerkämper och Grzegorz Rossoliński-Liebe. New York: Berghahn, 2017, 288–311.

Braskén, Kasper. ”'Make Scandinavia a Bulwark Against Fascism!'. Hitler's Seizure of Power and the Transnational Anti-Fascist Movement in the Nordic Countries” i *Anti-Fascism in a Global Perspective. Transnational Networks, Exile Communities, and Radical Internationalism*. Red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och David Featherstone. London: Routledge, 2021, 96–114.

Braskén, Kasper, Copsey, Nigel och Featherstone, David, red. *Anti-Fascism in a Global Perspective. Transnational Networks, Exile Communities, and Radical Internationalism*. London: Routledge, 2021.

Braskén, Kasper och Anders Ahlbäck, ”Fascismkritik i den finlandssvenska tidningspressen under 1920-talet”, i *Finlandssvensk Antifascism. Politik, Debatt Och Litteratur 1920–1950*, red. Anders Ahlbäck, Matias Kaihovirta och Ylva Perera. Helsingfors & Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Appell Förlag, 2025, 47–87.

Brown, Timothy S. *Weimar Radicals. Nazis and Communists Between Authenticity and Performance*. New York: Berghahn Books, 2009.

*Bruna processen: Ny dags specialtidning om de tyska nasisternas mordbrand och mordbrandsprocess*. Stockholm: Ny dag, hösten 1933.

Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

Cuevas-Wolf, Cristina. ”John Heartfeld's Thälmann Montages. The Politics behind Images of International Antifascism”. *New German Critique* 44:2 (2017): 1–24.

Doerr, Nicole, Mattoni, Alice och Teune, Simon. ”Toward a Visual Analysis of Social Movements, Conflict, and Political Mobilization”, i *Advances in the Visual Analysis of Social Movements*. Red. Nicole Doerr, Alice Mattoni och Simon Teune. Bingley: Emerald, 2013, xi-xxiv, xxi.

Egge, Åsmund och Rybner, Svend, red. *Red Star in the North: Communism in the Nordic Countries*. Stamsund: Orkana akademisk, 2015.

”Ein Germanisches Symbol?”, *AIZ* 4, 25.1.1934.

Estvall, Martin. *Sjöfart på stormigt hav. Sjömannen och Svensk sjöfarts tidning inför den nazistiska utmaningen 1932–1945*. Växjö: Växjö University Press, 2009.

*Fascismens skräckvälde i Tyskland*. Stockholm: Hjälpkommittén för tyska fascismens offer, 1933.

Gaupp, Lisa och Pelillo-Hestermeyer, Giulia, red. *Diversity and Otherness. Transcultural Insights into Norms, Practices, Negotiations*. Warsaw & Berlin: De Gruyter, 2021.

García, Hugo et al., red. *Rethinking Antifascism. History, Memory and Politics, 1922 to the Present*. New York: Berghahn Books, 2016.

Guttsman, W. L. *Art for the Workers. Ideology and Visual Arts in Weimar Germany*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Harsch, Donna. *German Social Democracy and the Rise of Nazism*. London: University of North Carolina Press, 1993.

Heartfield, Mimikry, *AIZ* 16, 19.4.1934.

Jacobsen, Kurt. *Aksel Larsen. En politisk biografi*. Andra upplagan. Köpenhamn: Vindrose, 1995, 135–36.

”Kampf gegen das Judentum?”, *Das Hakenkreuz* (November 1923), 3.

Korff, Gottfried. ”From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist. On Political Metaphors for the Worker’s Hand”. *International Labor and Working-Class History* 42: Fall (1992).

Krautwald, Charlie E. ”Three Arrows Against the Swastika. Militant Social Democracy and the Radical Opposition to Fascism in Denmark, 1932–1934” i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*. Red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin. London: Routledge, 2019, 91–110.

Lammert, Angela, von der Schulenburg, Rosa och Schultze, Anna, red. *John Heartfield. Photography plus Dynamite*. Berlin: Akademie der Künste, 2020.

Linehan, Thomas. ”Communist Culture and Anti-Fascism in Inter-War Britain” i *Varieties of Anti-Fascism. Britain in the Inter-War Period*. Red. Nigel Copsey och Andrej Olechnowicz. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 39–50.

Ludwig: ”Ruhe und Ordnung: Halt ein, Kamerad – unsere Waffe war der Stimmzettel!” *Roter Pfeffer* 8, 15.8.1932.

Lundin, Johan. ”Social Democratic Youth and Anti-fascism in Sweden, 1929–1939” i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*. Red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin. London: Routledge, 2019, 111–23.

Lööw, Heléne. *Hakkorset och Wasakärven. En studie av nationalsocialismen i Sverige 1924–1950*. Göteborg: Historiska Institutionen, 1990.

Morgan, Kevin. *International Communism and the Cult of the Individual. Leaders, Tribunes and Martyrs under Lenin and Stalin*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Olesen, Thomas. *Global Injustice Symbols and Social Movements*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Olsson, Knut. *Edgar André – dödsdömd*. Solidaritets förlag: Stockholm, 1936.

Olsson, Knut. *Spanien i kamp för sin frihet*. Solidaritets förlag: Stockholm, 1936.

Palmier, Jean-Michel. *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*. Övers. David Fernbach. London: Verso, 2006.

Paul, Gerhard. *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf., 1990.

Paul, Gerhard. *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn / München: Ferdinand Schöningh / Wilhelm Fink, 2004.

Paul, Gerhard. *Das Jahrhundert der Bilder: 1900 bis 1949*. Red. Gerhard Paul. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 2009.

Paul, Gerhard. *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013.

Payne, Stanley G. *A History of Fascism 1914–1945*. Abingdon: Routledge, 1995.

Payne, Stanley G. ”Soviet Anti-Fascism. Theory and Practice, 1921–45”. *Totalitarian Movements and Political Religions* 4:2 (2003): 10.

Pernau, Margrit och Sachsenmaier, Dominic. ”History of Concepts and Global History” i *Global Conceptual History. A Reader*. Red. Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier. London: Bloomsbury, 2016.

Peters, Jan. *Exilland Schweden. Deutsche und schwedische Antifaschisten 1933–1945*. Berlin: Akademie-Verlag, 1984.

Rabinbach, Anson. ”Staging Antifascism. The Brown Book of the Reichstag Fire and Hitler Terror”. *New German* Critique 35:1 (2008): 97–126.

Rajamani, Imke. ”Pictures, Emotions, Conceptual Change: Anger in Popular Hindi Cinema” i *Global Conceptual History. A Reader*. Red. Margrit Pernau och Dominic Sachsenmaier. London: Bloomsbury, 2016, 308–10.

Rosenberg, Emily S. ”Transnational Currents in a Shrinking World” i *A World Connecting, 1870–1945*. Red. Emily S. Rosenberg. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012, 850–55.

Ross, Corey. *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Roussel, Helene och Winckler, Lutz, red. *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*. Bern: Peter Lang, 1992.

Rønning, Ole Martin. ”Intellectuals Ready to Fight. Anti-fascist Cultural Fronts in Scandinavia, 1935–1939” i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*. Red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin. London: Routledge, 2019, 173–86.

Schotthöfer, Fritz. *Il Fascio. Sinn und Wirklichkeit des italienischen Fascismus*. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH, 1924.

Senander, Kurt. *Nationalsocialismen – arbetarklassens dödsfiende*. Kristianstad: Västra Sveriges distrikt av SKP, 1932.

Smaldone, William. *Confronting Hitler. German Social Democrats in Defense of the Weimar Republic, 1929–1933*. Lanham: Lexington Books, 2009.

Smålan, A. J. *Fascismens banbrytare*. Stockholm: Förlagsaktiebolaget Arbetarkultur, 1933.

"Sozialdemokratie und Faszismus", *Die Rote Fahne* 173, 29.7.1923.

Stenfeldt, Johan. *Renegater. Nils Flyg och Sven Olov Lindholm i gränslandet mellan kommunism och nazism*. Lund: Nordic Academic Press, 2019.

Stone, Dan. *Goodbye to All That? The Story of Europe since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

*Svenska Frontkämpar i Spanien. Den Internationella Brigadens tappra hjältar*. Stockholm: Arbetarkulturs förlag, 1937.

Swett, Pamela E. *Neighbors & Enemies. The Culture of Radicalism in Berlin, 1929–1933*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Thomas, Julia Adeney och Eley, Geoff, red. *Visualizing Fascism. The Twentieth-Century Rise of the Global Right*. Durham: Duke University Press, 2020.

Tosstorff, Reiner. *The Red International of Labour Unions (RILU) 1920–1937*. Övers. Ben Fowkes. Chicago: Haymarket Books, 2018.

Thörn, Håkan. *Rörelser i det moderna. Politik, modernitet och kollektiv identitet i Europa 1789–1989*. Stockholm: Tiden Atena, 1997.

Vials, Christopher. *Haunted by Hitler. Liberals, the Left, and the Fight against Fascism in the United States*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

Voigt, Carsten. *Kampfbünde der Arbeiterbewegung. Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924–1933*. Köln: Böhlau Verlag, 2009.

Weber, Hermann. *Hauptfeind Sozialdemokratie. Strategie und Taktik der KPD 1929–1933*. Düsseldorf: Droste Verlag, 1982.

"Werkzeug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!", *AIZ* 31, 10.8.1933.

Weiss, Holger, red. *International Communism and Transnational Solidarity. Radical Networks, Mass Movements and Global Politics, 1919–1939*. Leiden: Brill, 2017.

Weiss, Holger. "'Boycott the Nazi Flag'. The Anti-fascism of the International Seamen and Harbour Workers" i *Anti-Fascism in the Nordic Countries. New Perspectives, Comparisons and Transnational Connections*. Red. Kasper Braskén, Nigel Copsey och Johan Lundin. London: Routledge, 2019, 125–42.

Weiss, Holger. *För kampen internationellt! Transportarbetarnas globala kampinternational och dess verksamhet i Nordeuropa under 1930-talet*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2019.
Whiting, Cécil. *Antifascism in American Art*. New Haven: Yale University Press, 1989.
Wippermann, Wolfgang. *Faschismus. Eine Weltgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute*. Darmstadt: Primus Verlag, 2009.
Wretling, Arvid. *Proletär enhetsfront mot fascismen*. Förlagsaktiebolaget Stockholm: Förlagsaktiebolaget Arbetarkultur, 1933.
Ziemann, Benjamin. "The Code of Protest. Images of Peace in the West German Peace Movements, 1945–1990". *Contemporary European History* 17: 2 (2008): 237–38.

*Författaren har försökt kontakta upphovsrättsinnehavare. Om det finns någon som har anspråk på upphovsrättigheter i denna skrift vänligen kontakta redaktionen/författaren.*