

Lisa Källström

Malmö högskola

lisa.kallstrom@mah.se

Bullerbyberättelser i tysk populärkultur

”Sverige tilltalade mig mycket. Människorna var snälla, husen vackra och allt var som hämtat ur en Ikea-katalog. Överallt gavs det lax och vodka. Ett polarparadis” skriver Claudia Rusch i sin autobiografiska roman *Meine freie Deutsche Jugend* (2003) för att sammanfatta sina intryck av ett besök i Sverige.¹ I sin populärkulturella beskrivning av Sverige knyter författaren samman upplevelser av natur och landskap med myter, föreställningar och minnen. För jagberättaren (Claudia Bradhering, född 1971) var Sverige under hennes uppväxt på ön Rügen i före detta Östtyskland ett sagoland.² Det var ett land som befann sig på andra sidan den mörka och djupa vattengrav, den vägg av stormiga vågor som omgav ön. Landet påminde henne om hennes världs gränser. Hon konstaterar att hon på den tiden visserligen inte visste så mycket om Sverige. Men trots det, eller kanske just därför, var Sverige i hennes fantasi en förtrollad plats, ett land dit hon inte fick resa, där männen var starka som björnar och kvinnorna såg ut som Agneta i Abba och alla dansade runt midsommarstången med färgglada band. Sverige var ett lyckligt land, befolkat av blonda människor.³

I det första av de tjugotre kapitlen i autobiografin beskriver Claudia Rusch sin längtan till det land som hon antog fanns på andra sidan av Östersjön. Landet ställs i kontrast till den östtyska vardagen. Därför handlar kapitlet inte heller om att bekräfta eller vederlägga föreställningar om *det främmande*.⁴ Den främmande kulturen är något sekundärt. Istället tydliggör föreställningarna om ett imaginärt Sverige jagberättarens längtan efter ett liv bortom det totalitära samhälle som hon är del av. Rusch leker med stereotyper om Sverige för att tydliggöra protagonistens känsla av instängdhet. Den tyske litteraturdidaktikern Dietrich Krusche betonar att *det främmande* alltid tolkas utifrån den egna positionen. *Det främmande* är inte en egenskap hos ett objekt, utan istället relationen mellan subjektet och objektet, eller snarare del av och samtidigt också något mer än subjektets erfarenhet.⁵ I Ruschs beskrivning av Sverige är det ett land där solen alltid skiner. Det är en

positiv beskrivning av ett land, vars mest kännetecknande drag är att den synliggör det egna genom att främmandegöra det.

Ruschs autobiografi är bara en av många tyska populärkulturella berättelser i vilka föreställningen om ett idylliskt Sverige gestaltas. Även i den tyskproducerade teveserien *Inga Lindström* (2005–) beskrivs ett svenskt sommarlandskap, där midsommarstänger och röda stugor är del av de fristående filmernas repertoar. I den här artikeln kommer läsaren att möta några av de tyska populärkulturella berättelser som gestaltar föreställningen om ett idylliskt Sverige. Det är inte möjligt att tolka dessa berättelser utan att ta hänsyn till Astrid Lindgrens popularitet i Tyskland. I inget annat land förutom i Sverige är Astrid Lindgren så älskad som här. Sedan den första översättningen av Pippi Långstrump publicerades 1949 av det tyska förlaget Oetinger har hennes böcker sålts i mer än trettio miljoner exemplar, varav böckerna om Pippi Långstrump i sju miljoner och Bullerbyböckerna i fyra miljoner exemplar. Det kan jämföras med att Lindgrens böcker – 1944 publicerade hon sin första (*Britt-Marie lättar sitt hjärta*) och 1981 sin sista (*Ronja Rövardotter*) – totalt har sålts i mer än etthundrafyrtiofem miljoner exemplar och har översatts till mer än nittioåtta språk och dialekter.⁶

I mitt försök att beskriva idylliska föreställningar om Sverige i Tyskland har jag tagit min utgångspunkt i populärkultur därför att den kan liknas vid en kulturell barometer där normer och kulturella föreställningar och värderingar tydliggörs, men också förhandlas och förändras. Texter som *Inga Lindström*-serien och Claudia Ruschs autobiografiska roman följer utifrån sin kontext (kulturella och historiska position, språk och intertextuella referenser) vissa regler utifrån avsikten att kommunicera en föreställning. I den här artikeln vill jag diskutera föreställningen om en svensk idyll i tysk populärkultur för att tydliggöra hur tolkningen av *det främmande* hör ihop med det egna och mer specifikt hur föreställningen om ett idylliskt Sverige hör samman med en tysk heimattradition och med Astrid Lindgrens berättelser om barnen i Bullerbyn (1947/1949/1952).⁷

Att sätta ord på nostalgien

”Svenska karameller smakar barndom”, konstaterar den tyska journalisten Claudia Wachholz i ett reportage i tidskriften *Maxi*, efter att ha ätit en och annan polkagriskaramell under en tre veckors semester i Småland. Wachholz artikel är ett kort personligt hållet resereportage om långa lediga dagar i en röd stuga, fisketurer vid en närliggande sjö, ett besök i upplevelseparken Astrid Lindgrens Värld i Vimmerby och kvällar då journalisten och hennes man läser högt ur Astrid Lindgrens

böcker för varandra.⁸ Det är också en beskrivning av förväntningar på en idyll som infriades, ett återupplevande av barndomens förväntningar på en plats.⁹ Reportaget är ett svar på huvudrubriken på titelsidan "Bullerbykänslan: varför en semester i Sverige gör en så lycklig".¹⁰ Wachholz svar på den retoriska frågan är att en semester i Sverige är så mycket mer än att besöka filmkulisser i upplevelseparken Astrid Lindgrens Värld. Att semestra i Sverige är också att uppleva den ljusa sommarnatten, att springa runt på en blommande äng och äta nyfångad fisk. Att vistas i Sverige är att återuppleva barndomens sorglöshet.

Sverige kan ibland vara som hämtat ur en bilderbok hävdar ett modereportage i samma upplaga av tidskriften *Maxi*. På det tolvsidiga färguppslaget syns lyckliga blonda och rödhåriga barn i Lederhosen, en äldre man med filthatt i bayersk stil och två unga blonda kvinnor i naturomgivningarna runt den lilla gotländska orten Vallentuna på Gotland. På fotografierna skiner solen från en oklanderligt blå himmel.¹¹ I en sammanfattande kommentar förklarar modedefotografen Elisabet Toll modeteamets upplevelse av Gotland med att "Sverige är precis som hämtat ur en kitschig tysk heimatfilm".¹² Att modeteamet befinner sig på Gotland och inte bland sydtyska alper eller i ett nordtyskt kustlandskap där den klassiska heimatfilmen brukar utspela sig, hindrar inte Toll från att appellera till en etablerad populärkulturell genre i Tyskland. Den idylliserade beskrivningen av Sverige i *Maxi* kan tolkas som ett exempel på det som Språkrådet kallar Bullerbysyndromet. För att markera hur vanlig en idyllisk föreställning om Sverige är i Tyskland lanserade Språkrådet begreppet 2008, efter en artikel av Berthold Franke, före detta chef på Goethe Institut Schweden.¹³ Begreppet användes därefter i svensk media för att beteckna en tysk föreställning om en svensk idyll. Språkrådet förklarar att begreppet är ett uttryck för en tysk övertolkning av Astrid Lindgrens författarskap, enligt vilken Sverige tros vara lika "utopiskt gulligt som i Bullerbyn". Språkrådet bidrar till att etablera ett uttryck som markerar en sjukdom och förklarar på sin webbplats begreppet med att det handlar om en övertolkning av ett författarskap. Övertolkning låter som en feltolkning, trots det håller många tyska journalister och författare fast vid denna föreställning. Trots att föreställningen är väl förankrad i tysk populärkultur användes inte begreppet Bullerbysyndromet i Tyskland innan det etablerades i Sverige. Begreppet kan därför tolkas som ett uttryck för hur märkligt detta tyska intresse för Sverige anses vara i Sverige.

Men vid närmare betraktande av tysk populärkulturkultur blir det tydligt att föreställningen om Bullerbyn inte handlar om Sverige, utan är ett uttryck för en etablerad genre i Tyskland, den klassiska heimatgenren från 1950-talet. I modereportaget i *Maxi* tar denna

hemlängtan sig uttryck i en blandning mellan lösryckta fragment av tyska Lederhosen, tovade hattar, leende barn och svensk natur.¹⁴ Den intertextuella hänvisningen till Bullerbyböckerna och *Vi på Saltkråkan* (1964) är tydlig. Här finns en gammal man, flera barn och två yngre kvinnor. Samtidigt är fotografierna, utifrån modereportagetets speciella formspråk, också tydligt förankrade i en hemmatradition.



"Landliebe: Mittsommer im Märchenland", ur tidskriften *Maxi*. September 2009, s. 54.

Den kanadensiska sociologen Rob Schields hävdar att vi skapar berättelser om platser, det han kallar platsmyter, utifrån fragment.¹⁵ I de båda reportagen i *Maxi* är dessa fragment strålande solsken, vacker sommarnatur, lyckliga människor, bygemenskap, vänskap över generationsgränserna, en viss oskuldsfull naivitet och polka-griskarameller. Ljud, ljus och smakfragment bidrar till att skapa ett sammanhang, en berättelse. I berättelsen synliggörs och förbinds dessa fragment till en sammanhängande helhet. Vi berättar och tolkar utifrån tolkningskonventioner och därför är våra berättelser bundna till en viss

kultur och till en viss genre, om vi med genre menar ett stiliserat försök att orientera sig i världen och förhålla sig till den.¹⁶ Vår intertextuella kunskap om de tolkningskonventioner som finns i den kontext som vi ingår i blir viktig om vi vill förstå våra föreställningar. En sådan kunskap lär oss inte bara mer om det som tycks oss främmande, utan också om oss själva, därför att *det främmande* är en del av oss och inte en objektiv egenskap hos ett objekt. Vi tolkar *det främmande* genom det välkända. Det är kanske en förklaring till att de avbildade personerna i modereportaget i *Maxi* har Lederhosen och filthatt på sig, även om karaktärerna i Astrid Lindgrens berättelser inte är klädda så. Modereportaget är ett kulturellt uttryck. Samtidigt är det en tolkning av och ett avståndstagande från den kulturella kontext i vilken det har blivit till genom att det skapar och omskapar föreställningen om ett idylliskt Sverige.¹⁷

Tyska medier rapporterar om Bullerbyn

Det är inte bara i Ruschs autobiografi eller i tidskriften *Maxi* som föreställningen om ett idylliskt Sverige gestaltas. Många är de tyska journalister och författare som beskriver hur de har sökt efter den sanna Bullerbyupplevelsen i Sverige. *Var är Bullerbyn* är titeln på en tysk turistguide över Småland.¹⁸ ”Överallt är Bullerbyn”, konstaterar den tyska journalisten Jan-Philipp Sendker nöjd i en artikel i *Stern* (2007) efter att ha varit på familjesemester i Sverige.¹⁹ Han konstaterar att Stockholms skärgård ser ut som vore den direkt hämtad ur *Inga Lindström*-serien och berättar att hans nioåriga son håller utkik efter Karlsson på taket när familjen är på utflykt i Stockholm. ”Inte överallt är Bullerbyn”, konstaterar den tyska skandinavisten Birgit van der Leeden lite besviket i en rapport. Efter att ha blivit bestulen och trakasserad av ett gäng raggare en svensk midsommarnatt när hon var femton, använder hon begreppet för att beskriva en förväntan på Sverige och dess invånare som inte infriades. Hon beskriver mötet mellan sin föreställning om Sverige och verkligheten, det som brukar kallas distinktionen mellan sekundära och primära upplevelser.²⁰ I sin rapport tar hon avsked från sin förväntan och beskriver hur det trots allt är möjligt att finna sig tillrätta i Sverige som invandrare.

Van der Leedens rapport är bara en i raden av handledningsböcker för tyska immigranter i Sverige. Den tyska realityshowen *Mein Neues Leben XXL* beskriver hur tyska familjer lär sig att anpassa sig till verklighetens Sverige, fjärran från lyckligt leende blonda bönder och älgar.²¹ Även journalisten den tyske Gunnar Hermann beskriver i *Älgtest, ett år i Bullerbyn* (2010) hur han upplevde mötet mellan sin förväntan på Bullerbyn och verklighetens Sverige under det år han

levde i landet.²² I samband med en generell besvikelse i medier över att Sverige kanske trots allt inte är så Bullerbyaktigt, har den tyska journalisten och sexbarnsmamman Isabel Köller skrivit en handledningsbok som riktar sig till stressade föräldrar i Tyskland. Den har den talande titeln *Bullerbyn är överallt: Hemligheten bakom lyckliga barn och ett stressfritt familjeliv* (2008). Hon konstaterar att det är möjligt att skapa Bullerbylycka även i Tyskland och att tyska barnfamiljer därför inte behöver resa till Sverige för att uppleva gemenskap och trygghet.²³

Av alla dessa titlar blir det tydligt att Bullerbysyndromet inte bara kan tolkas som nostalgisk längtan efter en barndomsvärld. Det är inte heller bara ett uttryck för ett tvetydigt kulturellt fenomen, en kultursjuka, en aversion mot det osäkra och oordnade, mot det moderna livets komplexitet och rörlighet, ett svar på modernitetens motsägelsefullhet. Enligt den här tolkningen är det en väsentlig del av det moderna tillståndet att känna främlingskap inför det moderna livets krav och begrunda tidens oåterkallelighet.²⁴ Bullerbysyndromet är också något annat: begreppet är ett uttryck för en delad gemensam förståelse av ett visst fenomen i en tyskspråkig kontext. I berättelserna om en Bullerbyidyll hör den nostalgi som implicerar i begreppet samman med en genre.²⁵

Bullerbysyndromet

Språkrådet hävdar att den nostalgiska drömmen om Bullerbyn i tysk media är förankrad i en tyskspråkig kontext. Berthold Franke, som myntade begreppet, instämmer och säger, med hänvisning till den tyske filosofen Ernst Bloch, att Bullerbyn är "en tysk utopi, något som ger oss en glimt av en förlorad barndom men där ännu ingen varit, kort och gott: hem".²⁶ Ernst Bloch menar att en nostalgisk längtan efter en stiliserad hembygd är en bakvänd utopi.²⁷ Han menar att nostalgi är den civilisationströtta individens längtan hem till en plats där hon har sitt ursprung. Genom att hänvisa till Bloch och hävda att längtan efter Bullerbyn handlar om en längtan efter en plats där ingen har varit, understryker Franke att det inte handlar om Sverige. Istället menar han att Bullerbysyndromet handlar om en längtan efter ett Tyskland som det hade kunnat vara utan Hitler. Längtan efter ett hem där ingen har varit är alltså en längtan efter ett möjligt Tyskland.

Den svenska idéhistorikern Karin Johannisson förklarar vårt behov av nostalgiska berättelser med att det är möjligt att vi kanske inte längre tror på en idyllisk gemenskap, men det betyder inte att vi har upphört att längta efter den. Hon betonar att nostalgiska berättelser inte handlar om ett hem, utan om en diffus längtan efter ett bättre

förr. ”Förr fanns äktheter, varaktigheter, tillhörigheter”.²⁸ De känslor som vi uttrycker i dessa berättelser hör samman med en längtan efter något äkta och genuint. Den nostalgiska berättelsen är alltså inte en beskrivning av hur det var. Nostalgin väljer istället ut sitt sammanhang och fyller det med symbolisk betydelse. Det är just denna egenskap som gör den så farlig, menar Johannisson med hänvisning till den kritik som har riktats mot nostalgin. Eftersom nostalgin är en konstruktion kan den också produceras. I och med att nostalgin produceras för en bredare publik kommersialiseras och sentimentaliseras den, hävdar Johannisson. Härigenom riskerar den att förvandlas till en ”kitschig kuliss för söta minnen”.²⁹ Ett exempel på en sådan berättelse är, enligt Berthold Franke, *Inga Lindström*-serien.

Franke menar att ett av de tydligaste exemplen på Bullerbysyndromet är teveserien *Inga Lindström*. Serien utger sig för att vara en svensk produktion, filmatiseringar av en svensk författares romaner, trots att *Inga Lindström* bara är en pseudonym för en tysk manusförfattare och hon ännu så länge bara har skrivit några få romaner. Eftersom de flesta utländska produktioner dubbas innan de sänds, förtas inte autenticitetsanspråket av att skådespelarna talar tyska. Regissören John Delbridge betonar seriens kontextuella förankring när han konstaterar ”En svensk skulle troligen inte känna igen sig, och det är inte heller meningen. Huvudsaken är att den tyska publiken, nästan uteslutande medelålders kvinnor, gör det”.³⁰ Hans kommentar visar inte bara seriens målgrupp, utan också att den appellerar till kontextbundna föreställningar.

Inga Lindström-serien

Den tyska teveserien *Inga Lindström* är ett exempel på det tyska publicserviceföretaget ZDF:s satsning på romantiska filmer på söndagskvällar. Intentionen med dessa söndagsfilmer är att ”lekfullt och med stora känslor” ge publiken möjlighet att ”lära känna vackra och dramatiska landskap” hävdar före detta programchef Claus Beling.³¹ Han förklarar att det är därför handlingen är förlagd utomlands, på geografiskt mer närbelagda platser som England och Sverige eller på mer exotiska platser som Chile och Afrika. Genom filmernas formspråk vill teveproduktionen väcka en längtan. Bakom pseudonymen *Inga Lindström* finns den tyska manusförfattaren Christiane Sadlo. Hon hade knappt varit i Sverige och kunde ingen svenska när hon började skriva manus till serien. Den första filmen i serien sändes 25 januari 2005 och serien består i skrivande ögonblick av fyrtyotvå fristående filmer. Teveserien är mycket omtyckt. Cirka tio procent av den tyska befolkningen följer de fristående filmerna som visas varannan söndag

på bästa sändningstid klockan 20.15.³² Det innebär att serien är så populär som en teveserie i den här genren i Tyskland kan hoppas bli. Publikmätningar visar att den är mest omtyckt bland kvinnor mellan trettio och femtio.³³

Serien är inspelad i Sverige med tyska skådespelare som talar tyska men hälsar varandra med ett hej, firar svenska högtider, äter kanelbullar och prinsessstårta, läser svenska dagstidningar och har svensklingande namn. De rör sig bland röda trähus i ett grönskande svenskt sommarlandskap. En av *Inga Lindström*-seriens många regissörer John Delbridge betonar att serien inte handlar om Sverige, utan om "nostalgi och längtan efter bättre tider".³⁴ Filmerna "ger den tyska publiken något som de saknar just nu: livet i ett litet hus, i det lilla samhället, vackra landskap. Lite nostalgi, så som det var en gång i Tyskland".³⁵ Samtidigt menar Delbridge att serien inger "en fiktiv känsla av att hela Sverige är så här".³⁶ *Inga Lindström*-serien handlar om en alternativ imaginär värld, förklarar han och betonar att åskådarna vid betraktandet av denna värld ska kunna drömma sig bort och minnas sin egen barndom och det första mötet med Astrid Lindgrens Bullerbyberättelser.³⁷

Inga Lindström-serien och heimatfilmer

Men *Inga Lindström*-serien appellerar inte bara till berättelserna om Astrid Lindgrens berättelser i allmänhet och berättelserna om barnen i Bullerbyn i synnerhet, istället skriver serien in sig i en tradition av heimatfilmer och uppvisar stora likheter med de teveproduktioner som har producerats i Tyskland sedan åttiotalet. Ett av de mest kända exemplen är kanske läkarserien *Kliniken* (1984–1988).³⁸ Serien visades i trettioåtta länder, däribland också i Sverige.³⁹ I tyska filmtidskrifter har *Inga Lindström*-serien därför lite ironiskt kallats för Heimatschmonzetten och tillskrivits heimatgenren.⁴⁰ Den tyska film- och litteraturteoretikern Ruth Esterhammer förklarar att hon använder genrebeteckningen heimatfilmer på *Inga Lindström*-serien därför att det är centralt att serien utspelar sig i ett pittoreskt landskap.⁴¹ Härmed använder hon beteckningen för att markera landskapets betydelse för fabeln, men också för att visa att serien deltar i en intertextuell dialog i viss kulturell kontext. Det är också, anser jag, från den klassiska heimatfilmen som *Inga Lindström*-serien har lånat sitt bildspråk, sina lysande färger med betoning på rött och grönt, blått och gult. Genom färgsättningen blir naturen någonting mer än bara en dekor; den träder i förgrunden och härmed markeras filmens nästan surrealistiska beskrivning av Sverige som ett sagoland.

Beteckningen Heimatschmonzetten, markerar de negativa konnotationer som begreppet heimat för med sig och samtidigt är

den ett försök att appellera till bestämda förväntningar på serien. En schmonzette, är en film som är så kitschig att den får en att le (på tyska "schmunzeln"/"lächeln"). I Tyskland är heimatfilmer en etablerad populärkulturell genre sedan snart etthundra år. Men genren har en ännu längre förhistoria, eftersom den utvecklades ur skillingromaner och folkklustspel. I genren ställs land mot stad, bygemenskap mot storstadsalienation och det stämde överens med en nazistisk ideologi. Byinvånare firade fester, kvinnorna hade gretelfrisyrer (uppsatta flåtor) och var klädda i den tyska hembygdsdräkten Dirndl, bestående av blus, väst, kjol och förkläde.⁴²

Trots att naturen tillskrivs en viss geografisk plats i den klassiska heimatfilmen, Lüneburger Heide, den nordtyska kusten, Rhen- och Moselområdet, Schwarzwald och alplandskap, är den bild som målas upp inte en realistisk beskrivning av en landsbygd, utan ett montage av olika klichéer om en hembygd. Medan livet i staden är kallt och hektiskt, invånarna egocentriska och oförmögna till längre förhållanden är livet på landet enkelt och ursprungligt. För att markera detta ytterligare, utspelar sig handlingen i staden ofta i trånga, strikt möblerade rum, medan livet på landet utspelar sig mot bakgrund av grönskande natur och trevligt inredda stugor. Till landet kommer storstadsbon för att vila upp sig, men hon är bara välkommen om hon anpassar sig till livet där. Livet på landet beskrivs som det goda livet. Här firar byinvånare fortfarande traditionella fester och lever i samklang med naturen och därför är beslutet att flytta från storstaden ut på landet behäftat med positiva konnotationer.

Under andra världskriget var heimatgenren mycket populär. Hemlängtan förknippades då med en Blut-und-Boden-ideologi.⁴³ Den tyske läkaren Franz Strunz hävdade på trettioalet i artikeln *Das Heimweh* (1939) att hemlängtan är en typisk nordisk egenskap som kan förklaras utifrån klimatet och naturen. Förbundenheten med den egna hemlandet kom att kallas Blut-und-Boden-ideolog och det var en känsla som de tyska soldaterna sades vara beredda att dö för. Inte heller efter andra världskriget förlorade genren sin popularitet. Det var istället först 1954 med *Förster von Silberwald*, som genren fick sitt största genombrott. Tjugotvå miljoner åskådare såg filmen i Tyskland och den slog därmed alla publikrekord.⁴⁴ När man talar om den klassiska heimatfilmen är det just filmerna från 1950-talet som man menar.

Under 1960- och 1970-talen förändrades genren, ungefär samtidigt som man i Tyskland började göra upp med sin historia i en process som har kallats "Vergangenheitsbewältigung".⁴⁵ Begreppet är ett uttryck för ett försök i efterkrigstidens Tyskland och Österrike att förstå vad det var som hände under andra världskriget. Nu producerades

filmer som har kommit att betecknas kritiska heimatfilmer. Istället för att vara massproducerade underhållningsfilmer är dessa filmer auteurproduktioner av etablerade regissörer som Rainer Werner Fassbinder, Margaretha von Trotta och Edgar Reitz. Filmerna var ett sätt att reflektera över den egna kulturen och över en populär genre. Mest känd i Sverige är kanske Edgar Reitz filmsvit *Heimat* från 1980-talet om en liten by i Hunsrück. Om längtan efter en idyll förläggs utomlands för att det inte anses politiskt korrekt att beskriva Tyskland på det sättet, underlättar det också att Sverige inte är så behäftat med minnen från kriget som andra länder. Det har sedan andra världskriget ansetts problematiskt att beskriva den egna hembygden med nostalgisk underton. En förklaring till varför handlingen i *Inga Lindström*-serien just har förlagts till Sverige är därför den så kallade neutralitetspolitik landet förde under andra världskriget.

En tillbakablick

Att Christiane Sadlo valde att förflytta handlingen i *Inga Lindström*-serien till Sverige är alltså inte någon slump. En anledning är att den längtan efter en idyll som filmerna gestaltar av historiska skäl inte kan appliceras på Tyskland. Föreställningen om en svensk idyll har dessutom en lång tradition i Tyskland. Ett skissartat försök att placera föreställningen i en historisk kontext sträcker sig från de första tyska resereportagen om Sverige under 1600-talet och de första översättningarna av svenska romaner till tyska under 1800-talet. Denna tidiga föreställning om Sverige bygger på en romantisk idé om det goda förflutna. Sverige är enligt föreställningen en förindustriell idyll som sätts i kontrast mot ett oordnat, hektiskt och industrialiserat Tyskland. Föreställningen är knuten till en specifik kontext, men med kontext menar jag i den här artikeln inte en nationell kultur utan en språkligt avgränsad kontext. Föreställningen om en svensk idyll förknippades också tidigt med den klassiska heimatgenren. När till exempel *Pippi Långstrump* (1945) introducerades i Tyskland 1949 underlättades marknadsföringen av att läsarna kände igen motiv som de redan var förtrogna med från andra böcker från Sverige, bland annat från Carl Larssons mycket populära beskrivningar av ett idylliskt familjeliv eller Anders Zorns skildringar av det nordiska ljuset under sena sommarkvällar.

Carl Larsson var vid sekelskiftet berömd i Tyskland. Med hjälp av framgångsrik marknadsföring lyckades den tyske förläggaren Karl Robert Langewiesche 1909, samma år som Selma Lagerlöf hade tilldelats nobelpriset, placera Carl Larssons *Das Haus in der Sonne* (1909) som den första svenska bästsäljaren. Boken var producerad för

den tyska marknaden och den gavs aldrig ut i Sverige. *Das Haus in der Sonne* hade redan i sin första upplaga under mindre än ett halvår sålts i mer än fyrtyotusen exemplar.⁴⁶ Ett år tidigare hade Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson underbara resa genom Sverige* (1906, 1907) publicerats i Tyskland. Det finns många förklaringar till att Carl Larssons bok blev så populär. Den lanserades i en mycket prisvärd upplaga. Dessutom beskrevs Larsson, i enlighet med ett heimatideal, som en förebildlig far till lyckliga blonda barn, men också som en idealisk bonde. Lange-wiesche hade med omsorg valt de teckningar som visade ett lyckligt familjeliv och det nordiska ljuset vackra sommardagar så att de skulle stämma överens med marknadsföringen.⁴⁷ Att Carl Larsson i de många svartvita teckningarna och de sexton färgakvarellerna målade svensk natur och inte sydtyska alper eller nordtyska kustlandskap verkade inte bekymra den tyska publiken, som kände igen en väletablerad genre.

Christiane Sadlo nämner Astrid Lindgren som en förklaring till varför hon valde att förlägga handlingen till Sverige. Hon berättar att hon valde pseudonymen Inga Lindström, därför att Lindström påminner om Lindgren och Inga heter karaktären Anna, ett av barnen i Bullerbyn, i den tyska översättningen. Av de fyrtiofem filmer och talrika teveserier som har producerats utifrån Astrid Lindgrens författarskap, har flera filmer spelats in i tysk samverkan.⁴⁸ Ett exempel är den svenske regissören Olle Hellboms filmatiseringar av *Pippi Långstrump* (1969). Dessutom spelade de tyska skådespelarna Hans Clarin och Paul Esser luffarna Dunder-Karlsson och Blom. Även Margot Trooger, tant Pruselius från barnavårdsnämnden som ska se till att Pippi får en ordentlig uppfostran, och Benno Sterzenbach som vänlig poliskonstapel, är tyskar. Filmerna spelades in utan originalljud och alla roller dubbades i efterhand. Det gjorde därför inget att de tyska skådespelarna inte kunde tala svenska. Också Olle Hellboms filmer om Bullbybarnen spelades in i tyskt samarbete. Samproduktionerna skulle kunna vara ett exempel på hur föreställningen om en idyll konstrueras i tyskt och svenskt samarbete, om inte dialogen, karaktärernas röster och filmsångerna hade anpassats till en tysk marknad när de visades på tysk teve. Även *Inga Lindström*-serien skulle i viss mån kunna kallas en samproduktion. Utomhusscenerna filmas i Sverige, med svenska statister, medan inomhusscenerna spelas in i tyska studior. De prinsesstårter och kanelbullar som skymtar i serien är dessutom bakade av tyska bagare efter svenskt recept.

Avslutande kommentar

För att sammanfatta, den föreställning om ett idylliskt Sverige som konstrueras i tysk populärkultur är en förenkling, sentimentalisering

och idealisering av det förflutna. Samtidigt skapar och återskapar dessa populärkulturella berättelser också en föreställning om Sverige. De hävdar sin egen autenticitet genom att relatera till en upplevd erfarenhet. Det är en erfarenhet som hör samman med en tolkning av Astrid Lindgrens böcker i en tyskspråkig kontext. Men längtan efter Bullerbyn hör inte bara samman med minnet av att läsa ett författarskap. Längtan efter Bullerbyn är en längtan efter att återuppleva och konkretisera en föreställning om ett lyckligt förr och därmed också en längtan efter en lycklig barndomstid. I denna längtan blir de mest triviala och förbisedda ting som polkagriskarameller i Wachholz artikel i tidskriften *Maxi* meningsbärande, därför att de appellerar till upplevelser och känslor. Längtan efter Bullerbyn kan tolkas som ett uttryck för ett tvetydigt kulturellt fenomen, en aversion mot det osäkra och oordnade, mot det moderna livets komplexitet och rörlighet, men samtidigt är den också någonting mer. Föreställningen blir trovärdig utifrån sin kulturella kontext i relation till andra berättelser och en specifik genre.

Den idylliska föreställningen om Sverige blir möjlig eftersom landet representerar något främmande. Den amerikanske litteraturteoretikern Fredric Jameson hävdar att *det främmande* inte beundras eller fruktas på grund av någon egenskap som det har, utan just för att det är annorlunda. Det är just genom att det är främmande som det i mötet med det egna kan fyllas med eftersträvansvärda egenskaper.⁴⁹ Längtan efter ett idylliskt Sverige är därför inte knuten till en geografisk plats, utan kan istället tolkas som en kritik mot det tyska samhälle i vilken föreställningen uppstår. I den här artikeln har jag velat diskutera föreställningen om en svensk idyll i tysk populärkultur för att tydliggöra hur tolkningen av *det främmande* hör ihop med det egna. Att det är så blir tydligt av att den tyska mediebildens har lånat ett formspråk från den klassiska heimatgenren. Utifrån denna genres berättarkonventioner blir det Sverige som konstrueras i tysk populärkultur en symbol för något ursprungligt, en lycklig och intakt värld.

Noter

¹ Claudia Rusch skriver: "Schweden gefiel mir sehr. Die Menschen waren nett, die Häuser wunderschön und alle hätten im Ikea-Katalog auftreten können. Überall gab es Lachs und Wodka. Ein polares Paradies". Claudia Rusch, *Meine freie deutsche Jugend*, Frankfurt am Main 2003, s. 12. Min övers. Ruschs roman översattes till svenska av Erik Kjellberg 2006, efter det att hon 2004 hade nominerats till Deutscher Bücherpreis vid bokmässan i Leipzig. På svenska har

romanen titeln *Honeckers kanderade äpplen* (2006) efter en av romanens kapitelrubriker. Jag har valt att utgå från den tyska originaltexten och att översätta texten själv.

² Efternamnet Bradhering associerar till maträtten Brathering, det vill säga stekt sill och markerar samtidigt familjens anknytning till en sjöfarartradition.

³ Rusch skriver: "Ein Ort, an den wir nicht durften, wo die Männer groß und stark wie Bären waren, die Frauen aussahen wie Agneta von ABBA und alle mit bunten Bändern um Maibäume tanzten. So stellte ich mir das vor. Ein fröhliches Land, voller blonder Menschen". Rusch 2003, s. 9f. Min övers.

⁴ Med en främmande kultur menas ofta en utomeuropeisk kultur. Det innebär att *det främmande* beskrivs utifrån geografiska gränser. I den här artikeln är *det främmande* ett samspel mellan det välbekanta och en temporal eller rumslig aspekt hos en berättelse eller kontext. Det innebär att *det främmande* inte är en egenskap hos ett objekt, utan relationen mellan betraktaren och det betraktade. Jämför Dietrich Krusche, *Literatur und Fremde: Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz*, München 1985, s. 88.

⁵ Dietrich Krusche, "Lese-Unterschiede: Zum interkulturellen Leser-Gespräch", I red. Alois Wierlacher, *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, München 1985, s. 371.

⁶ Informationen är hämtad på webbplatsen: www.astridlindgren.se. *Karaktärerna i världen*. Tillgänglig: <<http://www.astridlindgren.se/varlden-runt/karaktarerna-i-andra-lander>>. Hämtat 1 september 2010.

⁷ Astrid Lindgren skrev tre barnböcker om Bullerbybarnen: *Alla vi barn i Bullerbyn* (1947), *Mera om oss barn i Bullerbyn* (1949) och *Bara roligt i Bullerbyn* (1952). Samlingsboken heter *Bullerbyboken* (1962). Samtliga är utgivna på Rabén & Sjögren. Böckerna filmatiserades både av Olle Hellbom (1960) och Lasse Hallström (1986). Både Hellboms och Hallströms filmer har titeln *Alla vi barn i Bullerbyn*. Lasse Hallström producerade också filmen *Mer om oss barn i Bullerbyn* (1987). Hans båda filmer blev senare en serie i sju delar, *Alla vi barn i Bullerbyn* (1989). Hellboms och Hallströms filmer är inspelade i Sevedtorp, cirka en mil söder om Vimmerby i Småland.

⁸ Astrid Lindgrens Värld är en temapark i Vimmerby, Småland. Den består av sagomiljöer i förminskad skala 1:3, den så kallade sagoby, och Bråkmakargatan i naturlig storlek. Bråkmakargatan är en filmkuliss till filmerna om Lotta på Bråkmakargatan. Gatan är uppförd som ett sammanhängande kollage av Ilon Wiklands illustrationer.

Joakim Karlén, *Tio år med Astrid Lindgrens värld: Tankar om turism och upplevelseindustri*, Vimmerby 2004, s. 12. I Stockholm finns upplevelse- och barnkulturcentret Junibacken.

⁹ Claudia Wachholz, "Ferien auf Saltkrokan", *Maxi* september 2009, s. 146–150.

¹⁰ "Das Bullerbü-Gefühl: Warum Urlaub in Schweden glücklich macht", *Maxi* september 2009. Rubrik på titelsida.

¹¹ Den blå himlen och det speciella ljus som uppstår vid intensivt solsken är central för den idylliska föreställningen om Sverige i modereportaget. Den är också viktig för den tyska produktionen *Inga Lindström*. Filmteamet vill inte skapa ljuset artificiellt, vilket kan ställa till praktiska problem regniga svenska somrar, då teamet är tvunget att vänta på en vacker sommardag. "Svensk såpa bakom tysk turistvåg", Bulletin.se, Tillgänglig: <<http://uppland.bulletin.se/news/more.aspx?ItemID=6340>>, Hämtat 1 maj 2010.

¹² Elisabeth Toll beskriver det svenska midsommarfirandet med orden: "I alla byar dansas och sjungs det – som i en kitschig heimatfilm" / "In allen Dörfern wird getanzt und gesungen – wie in einem kitschigen Heimatfilm". Elisabeth Toll, "Landliebe: Mittsommer im Märchenland", *Maxi* september 2009, s. 48–62, här s. 6. Tovade hattar förses i Österrike och Bayern ofta med en fjäder, Gamsbart, för att markera social ställning. Mannen på bilden har ingen fjäder i sin tovade hatt. Att mannen inte har en fjäder i sin hatt visar på en familjär enkelhet som passar till föreställningen om Sverige. Lederhosen är också ett viktigt klädesplagg i den traditionella folkdräkten i dessa regioner.

¹³ Berthold Franke, "Tyskarna har hittat sin Bullerbü", *Svenska Dagbladet* 2007-12-09.

¹⁴ Toll 2009, s. 48–62.

¹⁵ Rob Schields, *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, New York 1991, s. 47 och 60f.

¹⁶ Stephan Cohen konstaterar att "What remains constant is not the meanings of literary forms but the fact that literary form have meanings, that they perform cultural work, and that they do so in a complex dialectical relationship with the ideological contents of individual texts". Stephan Cohen, "New Historicism and Genre: Towards a Historical formalism", I red. Winfried Fluck, *The Historical and Political Turn in Literary Studies. REAL 11* (Yearbook of Research in English and American Literature), Tübingen 1995, s. 405–423, här s. 421. Jämför Wolf-Dieter Krause, "Literarische, linguistische und didaktische Aspekte von Intertextualität", I red. Wolfgang Börner och Klaus Vogel, *Texte im Fremdsprachenerwerb: Verstehen und Produzieren*, Tübingen 1996, s. 45–64, här s. 53f.

¹⁷ Jämför Lisa Källström, *Berättelser om en röd stuga: Föreställningar om en idyll ur ett svensksdidaktiskt perspektiv*, Malmö 2011. I licentiatavhandlingen diskuterar jag föreställningen om Sverige utifrån hur berättelser blir trovärdiga och vad vi kan lära av dem.

¹⁸ Sabine Schwieder, *Wo ist Bullerbü? Auf den Spuren von Astrid Lindgren durch Schweden: Ein Reiseführer für die ganze Familie*, Hamburg 2006. Min övers. av titel.

¹⁹ Jan-Philipp Sendker, "Überall ist Bullerbü", I *Stern.de* 2007-03-27, Tillgänglig: <<http://www.stern.de/reise/2-suedschweden-ueberall-ist-bullerbue-585348.html>>, Hämtat 1 maj 2010.

²⁰ Birgit van der Leeden, Kapitel 5.2: "Nicht überall liegt Bullerbü", *Schweden, Eintragung ins Gästebuch: Perspektiven auf Land, Gesellschaft und Kultur*, Münster 1999, s. 85–91, här s. 85. Min övers. av titel.

²¹ Föreställningen om Sverige som ett bra land att utvandra till sprids i media, i bland annat program som realityshowen *Mein neues LebenXXL*. Här beskrivs tyska barnfamiljers flytt till Sverige. *Kabeleins*. Lördagar klockan 12.10. I samband med serien har också en rådgivningsbok getts ut till tyskar som vill flytta till Sverige. Ricarda Essrich, *Mein neues Leben – Schweden: Der Ratgeber zum Einwandern, Leben und Arbeiten in Schweden*, Haan 2009.

²² Gunnar Herrmann, *Elchtest, ein Jahr in Bullerbü: Amüsante Einblicke in den schwedischen Alltag*, Berlin 2010. Min övers. av titel.

²³ Isabel Köller, *Bullerbü ist überall: Das Geheimnis von Kinderglück und stressfreiem Familienleben*, Frankfurt am Main 2008. Min övers. av titel.

²⁴ Christoph Lasch, "The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology", *Harper's. November* 1984, s. 65–70, s. 66f.

²⁵ Ferdinand Tönnies skiljer mellan Gesellschaft, ett samhälle präglad av storstadens anonymitet och Gemeinschaft, en gemenskap präglad av bylivets gemenskap och samhörighet. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Darmstadt 2005, s. 24.

²⁶ Franke 2007–12–09.

²⁷ Ernst Bloch, "Wunschbilder des erfüllten Augenblicks", *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1985. s. 71.

²⁸ Karin Johannisson, *Nostalgia: En känslas historia*, Stockholm 2001, s. 142.

²⁹ Johannisson 2001, s. 152.

³⁰ Citerat ur Åse-Marie Nilsson, "Tysk teveromantik spirar i svensk skärgårdsmiljö", *Svenska Dagbladet* 2005–08–03, Tillgänglig: <http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/artikel_444433.svd>, Hämtat 1 maj 2010.

³¹ Kristofer Lundström intervjuar Claus Beling i *Kobra Kulturmagasin* i

SVT2, Del 2 av 9 (2008–10–20), Tillgänglig: <http://svt.se/content/1/c8/01/28/41/09/KOBRA_PGM2.aspx>, Hämtat 30 oktober 2008.

³² "Einschaltquoten *Inga Lindström*-Filme", *ZDF Unternehmensarchiv*. Jämför www.tv-ratings.de, Tillgänglig: <<http://www.tv-ratings.de/index.php>> och Arbeitsgemeinschaft fernsehnforschung. Tillgänglig: <<http://www.tv-ratings.de/index.php>>, Hämtat 1 maj 2010.

³³ "Einschaltquoten *Inga Lindström*-Filme", *ZDF Unternehmensarchiv*.

³⁴ Nilsson 2005–08–03.

³⁵ Teresa Skeppholm, "Svensk skärgårdsidyll på tyska". Rapport Sveriges Television 2005–08–09, Tillgänglig: <<http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=22620&a=431374>>, Hämtat 1 maj 2010.

³⁶ Nilsson 2005–08–03.

³⁷ *Kobra Kulturmagasin* 2008–10–20, Nilsson 2005–08–03, Skeppholm 2005–08–09.

³⁸ Jämför Ruth Esterhammer, "Heimatfilm in Österreich: Einblicke in ein facettenreiches Genre", I red. Stefan Neuhaus, *Literatur im Film: Beispiel einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, s. 177–198, här s. 184 eller Manuela Fiedler, Manuela, *Heimat im deutschen Film: Ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Frankfurt am Main 1997, s. 57.

³⁹ Den tyska titeln på serien är *Schwarzwaldklinik*, men i Sverige visades den på teve 4 under namnet *Kliniken*. I Tyskland sändes den på ZDF. Serien är inspelad i Schwarzwald och handlar om läkarfamiljen Klaus, Christa och sonen Udo Brinkmann. Serien är regisserad av Wolfgang Rademann. I skriften *Det postlitterära samhället* (1992) anger den svenska litteraturredaktör Jan Thavenius den tyska teveserien *Kliniken* som ett exempel på en berättelse som en hel nation enat har samlats omkring. Han frågar när en roman senast väckte så mycket uppmärksamhet. Jan Thavenius, *Det postlitterära samhället: Tankar om litteraturens och läsningens framtid*. Rapporter om utbildning 2 / 1992. Malmö: Lunds universitet / Lärarhögskolan i Malmö / Utvecklingsavdelningen, s. 3f.

⁴⁰ Esterhammer 2008, s. 183. Daniel Boese, "Ich werfe mich weinend über die Tastatur, Handwerkerinnen des Herzschmerz: Die Drehbuchautorinnen von Rosamunde Pilcher und *Inga Lindström*", *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 2005–03–04, s. 33.

⁴¹ Esterhammer 2008, s. 183f.

⁴² Karsten Witte, "Film im Nationalsozialismus: Blendung und Überblendung", I red. Wolfgang Jacobsen, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, s. 119–170, s. 120f.

⁴³ Franz Strunz (1939). "Das Heimweh: Zur Psychologie und Geschichte des germanischen Naturgefühls". I *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 32:3, s. 137–154, här s. 139.

⁴⁴ Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946–1966*.

Wien 1987, s. 86f.

⁴⁵ Jämför Peter Dudek (1992): ”Vergangenheitsbewältigung. Zur Problematik eines umstrittenen Begriffs”. I *Politik und Zeitgeschichte*. Bonn 1992, s. 44–53, här s. 44f.

⁴⁶ *Das Haus in der Sonne* producerades för den tyska marknaden. Den består av ett urval av bilder från två av Carl Larssons andra böcker *Ett hem* (1989) och *Larssons* (1902) samt en kort text som har översatts från svenska till tyska.

⁴⁷ Cecilia Lengefeld, *Der Maler des glücklichen Heims: Carl Larsson im wilhelminischen Deutschland*. Heidelberg 1993, s. 31f.

⁴⁸ Astridlindgren.se. Filmlista. Tillgänglig: <<http://www.astridlindgren.se/verken/filmerna/filmlista>>. Hämtat 1 september 2010.

⁴⁹ Fredric Jameson, ”Marxistische Kulturtheorie”, I red. Stephan Moebius och Dirk Quadflieg, *Kultur: Theorien der Gegenwart*, Konstanz 2006, s. 297–308, s. 301.