

***Tiermetaphorik als ästhetische Strategie in Elfriede Jelineks „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“ — Kritik an Antidemokratie, Petromaskulinität und literarischer Pseudoautonomie***  
**Qi LI**

**Abstrakt**

Mit einem Perspektiv aus Ökokritik und Kritik der Petromaskulinität untersucht der vorliegende Beitrag die Tiermetaphorik in Elfriede Jelineks Prosatext *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* als zentrale ästhetische Strategie zur Kritik politischer, ökonomischer und geschlechtsspezifischer Machtstrukturen. Ausgangspunkt ist die These, dass Tiere in Jelineks Text nicht als traditionelle Naturzeichen fungieren, sondern als deformierte und funktionalisierte Opferfiguren erscheinen, die einerseits durch Materialisierung des Großkapitals entfremdet, getötet und verziert werden; andererseits werden Tiere ebenso durch literaturgeschichtliche Reproduktion als Darstellung des Kunstideals kultiviert und mystifiziert werden.

Im Beitrag wird drei Tiere analysiert: Hirsch, Insekten und Vogel. Der Hirsch, traditionell als „König des Waldes“ aufgeladen, wird in eine Logik der „Verfleischung“ überführt: Fleisch fungiert als Metapher ökonomischer Verwertung und verweist auf die Reduktion von lebendigen Tieren auf konsumierbare Materie, in welchem Prozess Tötung vom ökonomischen Gewinn der Massenschlachtung neutralisiert wird. Zugleich fungiert die Figur des „Kaufhauskönigs“ als Herrscher des Waldes und wird als Repräsentant kapitalistischer Macht eingeführt, der die symbolische Ordnung der Natur ersetzt. In dieser Konstellation erscheint der Hirsch als Opfer einer patriarchal-kapitalistischen Herrschaftsstruktur, wobei die Jagdmotive eine historische Resonanz zur nationalsozialistischen Praxis herstellen und zugleich den traditionellen Heimatbegriff dekonstruieren.

Die Analyse der Insektenmetaphorik verdeutlicht eine weitere Dimension der Entwertung von Leben und Schmerzen aus der NS-Geschichte. Schmeißfliegen erscheinen einerseits als Verweis auf barocke Kunst- und Vanitas-Semantik, andererseits als anonyme Opfer von Vernichtungsmechanismen, die sich etwa in der Bildlichkeit von Giftgas<sup>1</sup> verdichten. Der Käfer verweist einerseits auf Wittgensteins Käfermetapher und referiert andererseits intertextuell auf Kafkas *Die Verwandlung*; darüber hinaus ironisiert der Roman durch die Darstellung von Parasiten mediale ideologische Propaganda.

Letztendlich wird Vogeldarstellung als Ironie von Pseudo Autonomität der Kunstschöpfung analysiert, die Künstlerinnen scheinbar genießen, werden in der Tatsache von Verlagswesen und Kunstmarkt kontrolliert wird. Darüber hinaus verknüpft der Roman das Motiv des Fliegens

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag, 2004. [3] Aufl., S.36.

mit dem Bildungsniveau der Frauen und greift dabei die Raubtier-Topoi Baudelaires auf, der Autorinnen als Raubtiere metaphorisiert. Zudem thematisiert der Roman das Scheitern des Fliegens – das Fallen –, das im vorliegenden Beitrag als Entmystifizierung des Ikarus-Mythos analysiert wird. Der Roman inszeniert das Motiv des Fliegens als vermeintlicher Ausdruck künstlerischer Freiheit, jedoch zugleich als „Pseudo-Fliegen“ entlarvt. Die Gegenüberstellung von Fliegen und Boden markiert eine grundlegende Entfremdung, die sich sowohl auf den Verlust von Heimat als auch auf die Bedingungen literarischer Produktion bezieht. Unter Rückgriff auf literatursoziologische Ansätze lässt sich zeigen, dass Autorschaft im Kontext des Verlagswesens zunehmend ökonomischen Selektionsmechanismen unterliegt, wodurch das Ideal künstlerischer Autonomie strukturell unterlaufen wird.

Vor diesem Hintergrund wird die Tiermetaphorik als ästhetische Verdichtung jener Prozesse lesbar, in denen Natur, Körper und Kreativität gleichermaßen den Logiken von Kontrolle, Verwertung und geschlechtlich codierter Macht unterworfen sind. In Anknüpfung an das Konzept der Petromaskulinität lässt sich diese Dynamik als Teil einer umfassenderen Struktur der Naturbeherrschung verstehen, die nicht geschlechtsneutral ist, sondern in hegemoniale Männlichkeitsentwürfe eingebettet bleibt. Die Analyse zeigt somit, dass Jelineks Text weder eine romantische Naturästhetik noch eine autonome Kunstpraxis affirmiert, sondern vielmehr deren Bedingungen radikal in Frage stellt.

### **Bibliographie:**

1. Daggett, Cara New. *Petromaskulinität: Fossile Energieträger und autoritäres Begehren*. Übersetzt von David Frühauf, 2. Aufl., Matthes & Seitz Berlin, 2023. (Fröhliche Wissenschaft, Bd. 216.)
2. Jan Mohnhaupt: *Tiere im Nationalsozialismus*. München: Hanser Verlag. 2022
3. Amlinger, Carolin. *Schreiben: Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Suhrkamp Verlag, 2021.
4. Waldner, Gernot: *Ecology and its Discontents: the Concept of Nature in Elfriede Jelinek's Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Ecologies of Socialism*. 2019. Germany, Nature, and the Left in History, Politics, and Culture. (Ed.) Sabine Mödersheim, Scott Moranda, Eli Rubin. <https://doi.org/10.3726/B11146>.
5. Heberger, Alexandra: *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Osnabrück: Der Andere Verl. 2002. S.123.

**Kurze Vita:**

**04. 2024 – heute: Promotion**

Universität Trier, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

**Dissertation:** Eine komparatistische Analyse von Elfriede Jelinek und Can Xue -

Ökofeministisches Schreiben und Darstellung weiblicher Autorschaft

**2020-2024: Master**

*Otto-Friedrich-Universität Bamberg*, Germanistik

**Abschlussarbeit:** Autorschaft in Elfriede Jelineks Theatertext *Die Wand/ Der Tod und das Mädchen*

**2016-2020: Bachelor**

Ocean University of China, Germanistik

Abschlussarbeit: Eine vergleichende Analyse der Frauenbilder in Arthur Schnitzlers

*Traumnovelle* und ihrer filmischen Adaption EYES WIDE SHUT

# **Tiermetaphorik als ästhetische Strategie in Elfriede Jelineks Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* — Kritik an Antidemokratie und literarischer Pseudoautonomie**

**Qi Li**

[S2qqliii@uni-trier.de](mailto:S2qqliii@uni-trier.de)

## **Einleitung**

Elfriede Jelineks Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* spielt in einer alpinen Waldlandschaft und erzählt die Geschichte mehrerer Figuren, deren Lebenswege sich um Jagd, Natur und Begehren kreisen. Im Zentrum steht der arbeitslose Holzknecht Erich, der nach dem Verlust seiner Familie und seiner gesellschaftlichen Stellung zunehmend zum Objekt fremder Projektionen wird. Parallel dazu begleitet der Roman die alte Schriftstellerin Frau Aichholzer, die sich schreibend mit ihrer Vergangenheit, ihrem Begehren und ihrer Vorstellung von Natur auseinandersetzt. Während Erich am Ende einer Jagd zum Opfer eines reichen Unternehmers wird, kommt Frau Aichholzer in einer für Erich vorbereiteten Liebesfalle ums Leben. Auf dieser Weise entfaltet der Roman zwischen Natur, Jagdgesellschaft und Liebesfantasien ein vielstimmiges Geflecht aus sozialen, sexuellen und ökonomischen Machtverhältnissen, u.a. durch vielfältige Tiermetapher, die ein Diskursnetzwerk herstellt. Vor dem Hintergrund, der im Nationalsozialismus vielfach verwischten Grenze zwischen Mensch- und Tierjagd<sup>1</sup> eröffnet die Tiermetaphorik zugleich einen zentralen Zugang in den folgenden Beitrag zur faschismuskritischen Dimension des Romans.

Die Forschung zu *Oh Wildnis, oh Schutz vor Ihr* hat sich bislang vor allem mit Natur- und Heimatvorstellungen, mit Kritik an Entfremdung der Natur und der Einheimischen in den Alpengebiete durch Sport und Tourismus sowie mit den sprachlichen Verfahren des Textes beschäftigt. Insbesondere bemerkenswert sind Daniela Bartens und Rita Svandrliks Beiträge, die den Text mit Verflechtung von Natur, Heimat, Geschlecht und Mythos und versteht Natur dabei als gesellschaftlich produziertes Konstrukt analysieren und Gewalt an der Natur, insbesondere Tiere als zentrale Motivkomplexe determinieren.<sup>2</sup> Auch Gernot Waldner hebt

---

<sup>1</sup> Vgl. Mohnhaupt Jan: *Tiere in Nationalsozialismus*. München: Carl Hanser Verlag, 2020. 2. Auflage 2022. S.10.

<sup>2</sup> Vgl. Svandrlik Rita: *Das Werk III. Oh Wildnis Oh Schutz vor Ihr*. In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. [2]. Wien: Praesens Verlag 2024. S.127.

Auch in: Bartens, Daniela. "Die Natur ist immer die Antwort auf dumme Fragen. Metamorphosen des Natürlichen in Elfriede Jelineks *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* und *Raststätte oder Sie machens alle*." *WAS* 81, 1995, pp. 29–43.

hervor, dass der Text die Grenze zwischen Natur und Kultur destabilisiert und die politischen Implikationen unterschiedlicher Naturdiskurse offenlegt.<sup>3</sup> Darüber hinaus wurde die komplexe sprachliche und erzählerische Struktur des Textes wiederholt untersucht. So liest Bärbel Lücke die Prosa unter semiotischen und dekonstruktiven Gesichtspunkten und richtet ihr Augenmerk insbesondere auf die Instabilität der Erzählinstanz sowie die Vielschichtigkeit der Bedeutungsproduktion.<sup>4</sup> Im Zentrum dieser Untersuchungen bleiben Naturdiskurse, Heimatkritik, Sprachverfahren sowie ökonomische und gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse zentrisch, wurde bislang kaum untersucht, wie diese Aspekte innerhalb der Tiermetaphorik des Romans zusammengeführt werden.

Somit widmet sich dieser Beitrag der Analyse über Jelineks Tiermetaphorik in einer dreifachen Unsichtbarmachung: die ökonomische Unsichtbarmachung des ausgebeuteten Körpers (Hirsch), die institutionelle Unsichtbarmachung weiblicher Autorschaft (Vogel) und die diskursive Unsichtbarmachung von Schmerz und Schuld (Insekt) — drei Formen, in denen faschistische Verwertungslogik in der Gegenwart fortlebt, ohne als solche benannt zu werden.

## **Hirschen**

Hirschfigur fingiert in *Oh Wildnis* als repräsentierendes Symbol ökonomischer Verwertungslogik. Der Text zeichnet einen vollständigen Prozess der Ausbeutung und Verwertung des Hirsches nach: Er wird gejagt, zu Fleisch verarbeitet und schließlich konsumiert. Entsprechend folgt auch die folgende Analyse diesem Prozess. Um die Bedeutung der Hirschfigur vollständig zu erfassen, muss jedoch zugleich ihre kulturgeschichtliche Dimension berücksichtigt werden. Insbesondere im Nationalsozialismus radikalisiert sich das Spannungsverhältnis zwischen romantischer Naturästhetik und der gewaltsamen Aneignung des Tieres. Einerseits gilt der röhrende Hirsch mit seinem mächtigen Geweih als Symbol viriler Herrschaft sowie als zentrales Motiv romantischer Naturästhetik; andererseits erscheint der Hirsch jedoch nicht als „stolzer König der Wälder, sondern ein geschlagener Feldherr ohne

---

Svandrlik, Rita. "Zur Typologie der Konflikte in Elfriede Jelineks Die Liebhaberinnen und Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr." Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Germanistik im Konflikt der Kulturen. Vol. 10, edited by Jean-Marie Valentin, Peter Lang, 2007, pp. 77–83.

<sup>3</sup> Waldner, Gernot: Ecology and its Discontents: The Concept of Nature in Elfriede Jelinek's Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Ecologies of Socialism. Germany, Nature, and the Left in History, Politics, and Culture. (Ed.) Sabine Mödersheim, Scott Moranda, Eli Rubin. 2019.

<sup>4</sup> Bärbel Lücke: Semiotik und Dissemination: Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks 'Prosa' "Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr". Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002.

Reich“<sup>5</sup> - als das Objekt der Jagd ist Hirsch ebenso eine tragische Figur des Waldes. Jan Mohnhaupt beschreibt in *Tiere im Nationalsozialismus* die obsessive Hirschjagd Hermann Görings als Ausdruck machtpolitischer Selbstinszenierung und hegemonialer Männlichkeit. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die Figur des sogenannten „Lebenshirsches“<sup>6</sup>, also jenes mächtigsten Hirsches, dessen Erlegung für den Jäger die „Krönung“ seiner Jagd darstellen soll.<sup>7</sup> Die Jagd fungiert hier nicht mehr lediglich als Freizeitaktivität, sondern als Inszenierung hegemonialer Männlichkeit und symbolischer Naturbeherrschung.

Vor diesem Hintergrund lässt sich in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* die Kritik an der Ausbeutung der Natur nicht von der Kritik an faschistischen Herrschaftsstrukturen trennen. Die Darstellung von Erichs Tod verweist zugleich auf die passive Opferrolle der Einheimischen, die im Text ausdrücklich kommentiert wird: „Landschaftstiere werden oft getötet.“<sup>8</sup> Dabei verwischt die Grenze zwischen Tier und Einheimischem, zunehmend in dieser Formulierung: „Der ungelöschte Kalk ißt Knochen, ob in Tierhaut oder Menschenpelz.“<sup>9</sup> Innerhalb dieser Logik der Verwertbarkeit verliert die Unterscheidung zwischen Tier- und Menschenkörper ihre Bedeutung. Ob sich unter dem Pelz ein Tier oder ein Mensch befindet, wird irrelevant. Das Jagdmotiv nach Menschen zeigt sich besonders deutlich in der folgenden Passage:

„Das Wild wird eigens für den Schußwechsel herangezüchtet, vernichtet die Wälder und wird schließlich selbst der Endverwaltung zugeführt, so lautet der Kreislauf der Natur und deren Nutznießer. Der Minister und der Landespolitiker umkreisen einander in heller Vorfreude und Aufregung, sie haben soeben ihren Termin zur Übergabe eines Gartens voll Geld erhalten. Sie umringen einander wie frisches Grün. Das ganze Parlament, ja sogar die Presse stehen jederzeit zu ihrer Verfügung.“<sup>10</sup>

Dieser Absatz führt die zuvor dargestellte Entgrenzung zwischen Tier- und Menschenjagd auf einer ökonomischen Ebene fort. Erich erscheint in diesem Absatz in einer doppelten Position: die eine gilt er als „das Wild“ und „wird eigens für den Schußwechsel herangezüchtet“<sup>11</sup>; die andere Position als Vernichter der Wälder und Endprodukt eines ökonomisch-politischen Kreislaufs. Seine Tätigkeit stellt dabei keinen Ausdruck von Macht dar, sondern verweist vielmehr auf seine Entfremdung. Erich gehört nicht zu den Nutznießern dieses Kreislaufs,

---

<sup>5</sup> Bode Wilhelm: *Hirsche. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz. 2018.

<sup>6</sup> Mohnhaupt Jan: *Tiere in Nationalsozialismus*. München: Carl Hanser Verlag. 2020. 2. Auflage 2022. S.138.

<sup>7</sup> Vgl. Ebd.

<sup>8</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.42.

<sup>9</sup> Ebd. A.a.O., S.7

<sup>10</sup> Ebd. A.a.O.,S.264.

<sup>11</sup> Ebd.

sondern bleibt in ihm gefangen. Die eigentlichen „Nutzgenießer“ ( OW. S.264) sind vielmehr die politischen und ökonomischen Akteure, die sowohl von der Ausbeutung der Natur als auch von der Ausbeutung der ländlichen Bevölkerung profitieren. Indem die Passage Minister, Landespolitiker und wirtschaftliche Interessenvertreter miteinander verknüpft, richtet sich die Kritik zugleich gegen die zirkuläre Struktur politischer und ökonomischer Macht. Die Verbindung von Naturesemantik („frisches Grün“. OW. S.264) und finanziellen Interessen („ein Garten voll Geld“. OW. S.264) verweist dabei auf ein politisches Greenwashing, das ökologische Rhetoriken mit ökonomischen und machtpolitischen Interessen verschränkt. Der ökonomiekritische Diskurs der Jagd wird somit auf die Ebene politischer Herrschaft ausgeweitet:

„Krachend bricht das Tote am Hirschen, von Helferhänden abgepflückt, durch das Bodenkraut. Die Tieruntersucher sind derzeit noch weit. Der Jagdherr zahlt Stamperln Schnaps, und der Hirschttransport schießt angespornt über die Leite. Der Hirschwert steigt mit dem Geweih. Das Hirschfleisch ist zuträgliches viehisches Produkt. Wir halten uns lieber an die Ethik und die Ästhetik. Das Fleisch gehört den Hirschträgern in den Hirschträgerhosen. Einfach dabei sein als Baumfäller. Als Hirschzusteller ich nehme zwei Kilo von diesem Fleisch hier. Es ist nämlich gratis. Jeder soviel er tragen kann.“<sup>12</sup>

Dieser Abschnitt erzeugt eine Ambivalenz zwischen Jagdszene und industrieller Schlachtung. Während die Hirschjagd im historischen Diskurs als traditionelle adlige Freizeitaktivität erscheint, wird sie in dieser Passage auf einen Fleischverarbeitungs- und Produktionsprozess reduziert. Verstärkt wird diese Analogie durch das Wortspiel um die „Leite“ sowie deren lautliche Nähe zur „Leitung“: Der Hirsch verwandelt sich in ein Produkt, das wie auf einem Förderband bewegt wird. Die Jagd erscheint damit als eine Industrialisierung der Natur, in der das Tier schrittweise in ein verwertbares Produkt überführt wird. Der Verwertungsprozess endet jedoch nicht mit der Tötung des Hirsches, sondern setzt sich in seiner Umwandlung zu Fleisch fort. Fleisch fungiert dabei nicht lediglich als Nahrungsmittel, sondern vielmehr als Symbol von Konsumfähigkeit und männlich konnotierter Stärke.

In *The Sexual Politics of Meat* beschreibt Carol Adams, dass der Fleischkonsum im kulturellen Kontext als eine Praxis gilt, die ein viriles Ideal von Männlichkeit hervorbringt und stabilisiert.<sup>13</sup> Fleisch erscheint dabei nicht nur als bewusste Ernährungswahl, sondern wird zugleich als nahrhafter, geschmackvoller und ökonomisch wertvoller als vegetarische Nahrung

---

<sup>12</sup> Ebd. A.a.O., S.25

<sup>13</sup> Vgl. Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 25th Anniversary ed. New York: Bloomsbury Academic, 2010. S.4.

bewertet. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Darstellung der Fleischzubereitung als eine Inszenierung viriler Macht lesen, die auf Ausbeutung der Alpenregionen beruht. Indem Männer das Fleisch präsentieren und konsumieren, verweist der Text auf ein patriarchal codiertes Männlichkeitsmodell, das seine Legitimation aus der Verfügung über tierisches Leben gewinnt.

Dieses Symbol der hegemonialen Männlichkeit wird jedoch in *Oh Wildnis* durch vielfältige Metaphern in einem ökonomischen Sinn umgeschrieben: Die Darstellung der Hirschjagd illustriert insbesondere das Fleischwerden des Tieres beziehungsweise dessen Reduktion auf den Fleischwert, was Assoziationen an Zurschaustellung und nationalsozialistische Tötungspraktiken hervorruft. Die Hirschfigur erscheint damit als Opfer einer ökonomischen und viril codierten Gewaltordnung. Diese Gewaltstrukturen sind historisch im Faschismus verankert, werden jedoch durch Narrative wirtschaftlichen Aufschwungs, der Heimatidylle und einer ästhetisierten Natur ideologisch neutralisiert. Dies zeigt sich insbesondere in der Formulierung: „Jeder soviel er tragen kann“<sup>14</sup> – die ist nicht nur auf physischer Ebene zu lesen ist, sondern aktiviert die ökonomische Bedeutung von ‚tragen‘ als ‚Kosten tragen‘ und ‚Gewinn tragen‘. Gleichzeitig erscheint der im Produktionsprozess generierte Profit als scheinbar „gratis“<sup>15</sup> verfügbar und wird von allen Beteiligten kollektiv angeeignet – eine Spiegelung jener Korruption, die die gesamte Ausbeutungskette prägt. Diese Gewaltordnung wird im Text nicht nur ökonomisch, sondern auch kulturell sichtbar gemacht. So heißt es einerseits: „Tierschutzgedanken entstehen unwillkürlich.“<sup>16</sup>, andererseits jedoch: „Das Schlachten kann ein Fest werden.“<sup>17</sup> D.h., die Schlachtung wird durch die industrielle Massenproduktion von Fleisch neutralisiert und auf Grund dieses ökonomischen Gewinns werden Tierschutzgedanken angesichts ökonomischer Interessen praktisch nicht durchgesetzt. Der Prozess der Fleischwerdung lässt den Hirsch nicht mehr als Lebewesen erscheinen, sondern ausschließlich als Träger ökonomischen Werts und Objekt kapitalistischer Verwertung.

Die ökonomische Verwertung des Hirsches bleibt jedoch nicht lediglich auf die Ebene des Profits beschränkt, sondern greift zugleich auf institutionelle Strukturen über. Die Formulierung „Stamperln Schnaps“<sup>18</sup> verweist ebenso auf eine Korruptionslogik. Durch die Paronomasie von Stamperl (ein Wort, das u.a. in österreichischem Dialekt verwendet wird) und Schnaps deutet darauf hin, dass formale Kontrollmechanismen durch informelle

---

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.25.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd. A.a.O., S.45.

<sup>17</sup> Ebd. A.a.O., S.83.

<sup>18</sup> Ebd. A.a.O., S.25.

Gefälligkeiten ersetzt werden können. Indem die Anwesenheit von Tieruntersuchern sowie das Stempeln der Produkte lediglich als bürokratische Formalitäten erscheinen, dass eine formale Prüfung oder rechtliche Konsequenz durch einen „Schnapsler“<sup>19</sup>, der Schnaps, ersetzt werden kann. Persönliche Netzwerke überlagert die Aufgabe der Tieruntersuchung, daher sind die Tieruntersucher „derzeit noch weit“ (OW, S.25). Das alkoholische Ritual ersetzt die amtliche Fleischschau und verschiebt die Legitimation der Jagd in den Bereich einer privatisierten, männlich codierten Gefälligkeit: Der Jagdherr bezahlt nicht nur mit Schnaps, sondern erkauft damit eine symbolische Stempelung – eine institutionelle Anerkennungsform durch Korruption.

Ferne tritt zudem die in der Metapher des Hirschfleisches gebündelte ökonomiekritische Ironie im folgenden Absatz deutlich hervor:

„Der Oberförster läßt es sich oft gut schmecken. Er läßt es sich oft und gut schmecken. Der Millionär spürt nicht, was er ißt, wenn ihn die Jagdschauer überkommt. Über einen Stand an Nahrung lebendiger Sorte wird försterlich Buch geführt. Manches wurde fürs Geschoß erzogen, zum Beispiel Fasane. Berg und Flur kennen den Auswuchs, den Überschuß, der zurückgestutzt werden muß. Ich bin optimistisch, wie das Wetter morgen wird. Die Hirschhelfer, die Hirschhäuter, die Hirschhacker fragen sich, wann sie wieder ins Wirtshaus kommen werden. Maden und Würmer hocken sofort, als hätten sie darauf gewartet, im Gehäuse dieses Großtiers. [...]“<sup>20</sup>

In diesem Abschnitt führt Jelinek die Kopplung von Jagd, Fleischkonsum und ökonomischer Verwertung fort. Der Hirsch fungiert weiter als Verdichtungsfigur einer Verwertungskette: In der Serienbildung „Hirschhelfer, Hirschhäuter, Hirschhacker“ wird Arbeit in austauschbare Funktionen zerlegt und in eine Logik der Aneignung eingepasst. Zugleich markieren „Maden und Würmer“ zunächst den unaufhaltsamen Prozess der Verwesung; als Bildfeld der Zersetzung lässt sich daran jedoch eine soziale Analogie anschließen: Wo Körper zu Ware werden, tritt eine parasitäre Mitnahmeökonomie hervor, die sich an den Resten festsetzt.

Die Gegenüberstellung von Oberförster und Millionär differenziert den Naturkonsum entlang sozialer Positionen: Der Oberförster „lässt es sich gut schmecken“ und verkörpert eine habituelle, institutionell legitimierte Nähe zur Ressource, während der Millionär „nicht spürt, was er ißt“. Wahrnehmung erscheint hier als durch Überfluss abgestumpft und von ihrem Gegenstand entkoppelt. Was den Körper affiziert, ist nicht Geschmack, sondern der „Jagdschauer“ – eine affektive Erregung, die das Töten und Verwerten ästhetisiert.

---

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd. A.a.O., S.27

Letztendlich führt Berg und Flur zurück zur indirekten, parodierenden Anspielung auf die formelhafte Landschaftssprache der jagdliterarischen Tradition des 19. Jahrhunderts, wie sie exemplarisch im Titel *Aus Wald und Flur, aus Berg und Thal*<sup>21</sup> begegnet. In dieser Tradition fungieren „Berg und Flur“<sup>22</sup> als anthropomorphisierte Naturkulisse, in der Landschaft primär als funktionalisierter Jagdraum erscheint und Tiere wie „Fasane“<sup>23</sup> oder Hirsche als verfügbare Objekte der Nutzung auftreten. In dieser Tradition fungiert die Landschaft als funktionalisierter Jagdraum, während Tiere als verfügbare Objekte der Nutzung erscheinen. Der Text greift diese Tradition auf, um die Vorstellung einer beherrschbaren und kalkulierbaren Natur zu problematisieren. Natur erscheint nicht als eigenständiger Lebensraum, sondern als verwaltbare Ressource innerhalb menschlicher Planungs- und Verwertungszusammenhänge. Ähnliche Anschluss zum Naturraum (dem Boden) und Eigentumsordnung findet im folgenden Abschnitt:

„Ihr [die Frauen] Grund und Boden gehört ihnen nicht, er gehört dem Eigentümer, der sie mit Schnaps, Schokolade und Keksen für ihre Trage- und Treiberarbeit belohnt: der Hirsch muß hinab, sie aber können niemals aufsteigen. Dazu Gulasch aus einer Kanone: früher wurden sie noch selbst geschossen!“<sup>24</sup>

In diesem Abschnitt wird die Entfremdung sichtbar, die aus der Verkopplung von Patriarchat und Kapitalismus hervorgeht. Die Menschen erscheinen dabei als bloße Träger und Vollzugsinstanzen ökonomischer Prozesse. Der Hirsch – und mit ihm die auf der Ausbeutung der alpinen Natur beruhende Ökonomie – „muss hinab“ – der Kreislauf der Verwertung erscheint dabei als übergeordnete Logik, der sich weder Tiere noch die stummgehaltenen Einheimischen entziehen können. Auch der Wohlstand kommt den Einheimischen jedoch nicht zugute, auch über die „Grund und Boden“, auf dem die Einheimischen leben, haben sie keine Verfügbarkeit. Sichtbar wird damit eine soziale Ordnung, in der die Einheimischen, insbesondere die Frauen, trotz ihrer Arbeit auf eine strukturell untergeordnete Position festgelegt bleiben – eine Eigentumsordnung mit Verbindung von Naturausbeutung im Hintergrund geschlechtlichen Diskurses und Heimatdiskurses. Wie Corina Caduff argumentiert: „Die verschwiegene Kontinuität der nationalsozialistischen Geschichte in Österreich wird ebenso kritisiert wie die Politik der FPÖ, die katholische Kirche, der Sport in der Alpenwelt u.

---

<sup>21</sup> Hammer, Guido: *Jagdbilder und Geschichten. Aus Wald u. Flur, aus Berg u. Thal. Mit 8 Illustrationen vom Verf., in Holzschnitt ausgeführt von Hugo Bürkner*. Leipzig: Flemming, 1863.

<sup>22</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag, 2004. [3] Aufl., S.26.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd. A.a.O., S.272.

a.“<sup>25</sup> Diese Narrativ findet sich ebenso in traditionelle Geschlechtsordnung innerhalb des Heimatsdiskurses. Daher betrifft faschistoide Verwertungslogik dabei nicht allein Tiere und Natur, sondern ebenso marginalisierte Gruppen sowie weibliche Körper durch patriarchalischen Rollenbilder, die Frauen auf reproduktive und häusliche Funktionen reduzieren. Dieser Zusammenhang lässt sich in *Oh Wildnis* insbesondere an den Vogeldarstellungen beobachten.

## **Vogel**

Es lässt sich insbesondere an der Darstellung des Vogels eine faschistoide ideologische Prägung gegenüber Frauen erkennen. Der Vogel fungiert bei Jelinek als Metapher für weibliche Bildungsfreiheit sowie weibliche Autorschaft. In intertextueller Anlehnung an Les Fleurs du mal beziehungsweise das Gedicht *L'Albatros* von Charles Baudelaire erscheint der Fuß des großen Vogels Albatros als hinderliches Körperteil, das dessen Bewegungsfähigkeit einschränkt. Baudelaire verwendet dieses Bild zugleich als Metapher für die gesellschaftliche Stellung des Dichters. Wie Paul Mathias hervorhebt, erscheint der Albatros bei Baudelaire als „exilé sur le sol“ und zugleich „paralysé par sa grandeur même“.<sup>26</sup> Der Vogel vermag sich weder vollständig von der Erde zu lösen noch bleibt er auf dem Boden beweglich und flexibel. Die Bewegung des Fliegens bleibt damit an eine körperliche Beschwerung zurückgebunden. Daraus entsteht ein Zwischenzustand: Der Albatros gehört weder vollkommen zum Himmel noch eignet er sich für das Leben auf dem Boden. Gerade diese Distanz zwischen beiden Sphären metaphorisiert bei Baudelaire die Stellung des Dichters, der im Streben nach Schönheit und poetischer Transzendenz stets auf die Grenzen seiner eigenen Existenz zurückgeworfen wird. Diese Struktur kehrt bei Jelinek in den Fußdarstellungen der alten Autorin wieder. Einerseits profitiert die Figur von kulturellem Kapital und gesellschaftlichem Ansehen, das sie unter anderem durch ihre Beziehungen zu philosophischen Professoren erlangt. Andererseits bleibt dieses kulturelle Ansehen untrennbar an ihre weibliche Körperlichkeit gebunden. Die scheinbare geistige Freiheit weiblicher Autorschaft kann sich somit nicht vollständig von patriarchalen Körperordnungen lösen.

Auf Grundlage dieser intertextuellen Auseinandersetzung fungiert die Fußdarstellung in *Oh Wildnis* daher als Negativfigur des Fliegens. Während das Fliegen einerseits auf

---

<sup>25</sup> Caduff, Corina. „Poetiken Des Todes Bei Elfriede Jelinek.“ *Sterben Und Tod Öffentlich Gestalten*, 2022. doi:10.30965/9783846766668\_004. S.34

<sup>26</sup> Vgl. Paul Mathias, „De L'Albatros aux Aveugles : pour une phénoménologie de l'ironie baudelairienne“, in: *Recherches & Travaux* 36 (1989), S. 17–35.

gesellschaftliches Ansehen, kulturelle Aufwertung und Anerkennung verweist, wird diese Vorstellung zugleich konsequent an den Boden zurückgebunden. Das vermeintliche „Fliegenkönnen“ führt in *Oh Wildnis* nicht zur Emanzipation der Autorin, sondern mündet in ihren Tod, konkret in ihren Sturz von den Treppen. Diese Konsequenz verdeutlicht, dass die Autorin die erhoffte Anerkennung als Schreibende nicht in jener Form erlangt, die sie sich imaginiert. Vielmehr vollzieht Jelinek eine ironische Brechung des Gleichheitsversprechens weiblicher Autorschaft: Eine Art „gläserne Decke“ gestattet Autorinnen zwar eine scheinbare Nähe zu ihren männlichen Kollegen, gewährt ihnen jedoch lediglich eine prekäre, pseudo-autorisierte Form der Autorschaft. In diesem Zusammenhang lassen sich die Fußdarstellungen zugleich als sexualisierte Körperfragmentierung sowie als Ausdruck einer durch kulturelles Kapital<sup>27</sup> verschleierte patriarchalen Objektivierung des weiblichen Körpers lesen. Im Folgenden wird daher analysiert, wie die Vogel- und Fußdarstellungen in *Oh Wildnis* die Objektivierung der Frau innerhalb kultureller Machtstrukturen widerspiegeln.

Zunächst verbindet sich das Flugmotiv zudem mit dem Subjekt Bildung, wenn es heißt: „Die Kinder schulwärts... Sie sind fortgeflogen!“<sup>28</sup> Schule ermöglicht das ‚Fortfliegen‘, indem es den Sozialisationsprozess der Kinder vollendet. Trotzdem gilt das Bildungsniveau der Frauen als komplizierter:

„Die Frau ist oft auf den Gipfel mit aufgestiegen. Die Verkäuferin ist nie auch nur bis auf halbe Höhe hinaufgekommen. Mit Liebesbanden fesselten die Kinder sie jeden Tag unten. Da kann man nichts machen. Die Hausfrau flog nie empor. Verspreizt im Boden ihre Erdhäute. Ihre Nichtschwimmerfüße.“<sup>29</sup>

In diesem Abschnitt werden gesellschaftliche Strukturen dem natürlichen Raum des Gebirges zugeordnet: dem Gipfel, der halben Höhe, der Erde, dem Boden und dem Wasser. Gleichzeitig werden gesellschaftliche Hierarchien räumlich projiziert. Während die Verkäuferin durch ihre Verkaufstätigkeit zur Zirkulation des Kapitals und zur Vollendung der Kommerzialisierung beiträgt, bleibt die Hausfrau außerhalb der Sphäre der Erwerbsarbeit und partizipiert nicht am kapitalistischen Distributionssystem von Produktionsressourcen. Dabei metaphorisiert der Text

---

<sup>27</sup> Dieser Begriff stammt von Pierre Bourdieu, der neben dem ökonomischen Kapital auch soziales Kapital (gesellschaftliche Beziehungen), symbolisches Kapital (gesellschaftliches Ansehen) sowie kulturelles Kapital unterscheidet, insbesondere dessen institutionalisierte Form, die durch Bildungsinstitutionen in Form von Schul- und Universitätsabschlüssen verliehen wird. Diese Kapitalformen bestehen nicht isoliert voneinander, sondern wirken wechselseitig aufeinander ein. Die individuelle Verteilung dieser Kapitalformen führt zu gesellschaftlichen Klassifizierungen und positioniert Individuen entsprechend bestehenden Machtasymmetrien. Vgl. Zitiert aus: Jurt Joseph: *Kulturelles Kapital*. 2013. Universität Potsdam. „Kulturelles Kapital.“ Zentrum für Kultursemiotik. <https://www.uni-potsdam.de/de/kultursemiotik/das-zentrum/gesagt-gezeigt/audios/kulturelles-kapital>. Aufgerufen am: 27.05.2026.

<sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.14.

<sup>29</sup> Ebd. A.a.O., S.49.

diese gesellschaftlichen Identitäten und Positionen sowie den sozialen Aufstieg durch Arbeit durch die Motive des ‚Gipfelstürmens‘ sowie des ‚Fliegens‘. Deswegen gesetzt bleibt die Hausfrau auf der Erde verankert und erlebt Stagnation wie der Vogel im Wasser, dessen Füße nicht für das Schwimmen geeignet sind. Zudem reflektiert Jelinek das ‚Mütterlichkeitsdilemma‘, indem sie Kindererziehung und Gebärfähigkeit als physische und soziale Fesseln entlarvt, die den vertikalen sozialen Aufstieg behindern.

Der Verkäuferin und der Hausfrau entgegengesetzt betrachtet die Autorin Frau Eichholzer im Text sich selbst „ähnlich wie ein Raubvogel“<sup>30</sup>; der Text verbindet das Vogelmotiv mit dem Schreiben, indem eine ironische Darstellung entfaltet: „Die Natur hält still. Die alte Frau fliegt dahin im Erzählen. Sie quetscht in kurze Zeilen und kleine Gedanken was sie draußen erspäht.“<sup>31</sup> Das Schreiben erscheint hier zunächst als Medium und Methode des „Fliegens“, das heißt als Metapher für sozialen Aufstieg sowie für eine scheinbare Entfernung von der Erde, an die die Hausfrau gebunden bleibt. Gleichzeitig macht der Text jedoch deutlich, dass diese Bewegung nur auf der Ebene der Sprache stattfindet. Die Autorin hat dem „Draußen“ – der stillgestellten Natur – faktisch entsagt und operiert aus einer eigens konstruierten Wahrnehmungswelt heraus.

Jelinek ironisiert diesen Schreibakt, indem sie ihn als ein „Quetschen in kurze Zeilen“ beschreibt: In dem Wort „*quetschen*“ verbindet sich die Assoziation körperlicher Anstrengung und Unbeholfenheit mit einer lautlichen Nähe zum Vogelzwitschern. Schreiben erscheint so nicht als freie, schwerelose Bewegung, sondern als mühsamer, beinahe peinlicher Vorgang, der in scharfem Kontrast zur Selbstfantasie der Autorfigur steht, sie sei frei „ähnlich wie ein Vogel“<sup>32</sup>. Schreiben fungiert hier nicht als Medium realer Autorschaft oder Handlungsmacht, sondern wird auf eine kompensatorische Selbstdarstellung reduziert, in der weibliche Attraktivität und Exotik an die Stelle literarischer Anerkennung treten – dieser Zusammenhang findet sich in diesem Absatz:

„Aus Ideenmangel nennt die alte Frau sich ab und zu einen bunten Vogel im Reich der Kunst (mangels Erfolgs für immer verlängert), *exotisch* sagt sie, das möchte sie wohl gern, anderen die Körner und Köper wegpicken. Jungen Männern möchte sie das am liebsten antun.“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Ebd. A.a.O., S.96.

<sup>31</sup> Ebd. A.a.O., S.93.

<sup>32</sup> Ebd. A.a.O., S.49.

<sup>33</sup> Ebd. A.a.O., S.181.

Durch eine Gleichsetzung der Autorin mit einem „bunten Vogel“ verschränken sich dabei Autorschaftsphantasie und Körperphantasie auf entscheidende Weise. In dem Wortspiel beziehungsweise der lautlichen Nähe von „Körner“ und „Körper“ weist Jelinek darauf hin, dass der Autorin eine Form von Anerkennung und Sichtbarkeit nicht über literarische Autorität, sondern nur über eine sexualisierte Imagination von Macht zufällt. Das begehrte ‚Ansehen‘ erscheint hier als Ersatzform: Es ist an den Körper gebunden und richtet sich explizit auf junge Männer, die die Autorin wegen ihres Ansehens besuchen. Diese Form der Anerkennung ist daher nicht Ausdruck von Autorschaft, sondern Resultat ihres Scheiterns. Der Rückgriff auf körperliche Fantasien markiert keinen Zugewinn an Handlungsmacht, sondern einen Verlust, der sich strukturell auf den zuvor benannten „Ideenmangel“ (OW. S.181) zurückführen lässt – der Verlust von Kreativität erzeugt Fantasien, die als „exotisch“ (OW. S.181) verpackt werden.

Diese Verschränkung von Autorschafts- und Körperphantasie entfaltet bei Jelineks Text weiter über die Darstellung der Füße, die in engem Zusammenhang mit dem Motiv des Felsens steht. Bereits die zuvor genannten „Nichtschwimmerfüße“ markieren eine körperliche Unangemessenheit innerhalb einer gesellschaftlichen Sphäre der Bewegung und Erwerbstätigkeit. In ähnlicher Weise werden Füße, Fels und weibliches Schreiben miteinander verknüpft. Dies zeigt sich exemplarisch in der Passage:

„Sie berührt erst ganz zu Schluß. Eine Ironie dieser Geschichte, die Liebesfalle mit ihren ankommenden Füßen, die nach nichts tasten. Sie stolpert auf der Treppe und stützt kopfüber die Kellerstiege hinunter. Der Grund ist übertriebene Eile ihrerseits. Sie fliegt, ohne es richtig zu können, die Stiege herunter und aus. Zu Fleiß und aus den undurchschaubaren Gründen der Kunst erfährt jetzt keiner, ob sie es überlebt hat. Vielleicht, vielleicht auch nicht. Wie Gott kann einer, der etwas erfindet, das Werk so oder so gestalten.“<sup>34</sup>

In diesem Abschnitt inszeniert Jelinek die Körperteile ‚Kopf‘ und ‚Fuß‘ als metaphorische Darstellung des Subjekts der Autorin – der Vordere repräsentiert den „Geist“ wie es im obengenannten Absatz darauf hinweist, während Füße deutet auf die weibliche Körperlichkeit. Während der Kopf für den Anspruch geistiger Autorschaft steht, verweisen die Füße auf Bewegung, Orientierung und soziale Verankerung. In der Formulierung „nach nichts tasten“ (OW. S.195.) liegt eine doppelte Bedeutung: Zum einen sucht die Autorin vergeblich nach Halt und nach einem Weg zur Anerkennung; zum anderen deutet das Verb „tasten“ subtil auf die Bewegung des Schreibens auf Tastatur per se hin – ein Schreiben, das jedoch keinen Widerstand und keinen Wert erzeugt. Im Sturz „kopfüber“ wird die vertikale Ordnung des

---

<sup>34</sup> Ebd. A.a.O., S.195.

Körpers aufgehoben. Vernunft und Handlungsmöglichkeit geraten ineinander und verlieren ihre funktionale Differenz. Weder das Denken noch das Handeln vermögen Autorschaft zu realisieren; beide schlagen im selben Moment fehl.

Der Sturz wird im Text als vermeintliches „Fliegen“ umcodiert – eine letzte, verzweifelte Aufrechterhaltung der Freiheitsfantasie. Doch dieses Fliegen ereignet sich nicht im offenen Raum, sondern auf der Treppe, einem Übergangsraum zwischen oben und unten, der die Figur niemals aus der gesellschaftlichen Struktur entlässt. Das „Fliegen, ohne es richtig zu können“ entlarvt sich als euphemistische Selbsttäuschung: Der Fall ersetzt die Bewegung nach oben, daher bleibt die Bewegung des Fliegens auf der Ebene der Imagination fixiert. Der (weibliche) Körper der Autorin fällt, während die ästhetische Instanz über ihm noch schwebt – Baudelaires *L'Albatros* entgegengesetzt bleiben die Dichterinnen keine Dominanz im Himmel – weibliche Autorschaft bleibt von einer männlich dominierten Institutionenordnung umschlossen, während das kulturelle Kapital der Autorin letztlich nicht als autonome geistige Leistung erscheint, sondern auf ihre sexualisierte Weiblichkeit zurückgeführt wird.

Dabei zeigt der Roman *Oh Wildnis*, dass die Dichterin genießt nur eine pseudo-Autonomie und die Autorinnen bleiben innerhalb eines maskulinen Diskurses und Sprachsystems, um das eigne Ansehen zu gewinnen. Auch wenn die Autorinnen über den eigenen Zustand als Autorin darstellen, bleibt ihr Schreiben ein geschlechtlich codiertes Schreiben und an patriarchale Diskurse rückgebunden. Hierbei lässt sich zugleich eine kritische Distanz zu Hélène Cixous' Konzept des weiblichen Schreibens erkennen. Während Cixous weibliches Schreiben mit Körperlichkeit, Sensibilität und emotionalem Ausdruck verbindet, zeigt Jelinek gerade die Unmöglichkeit, sich innerhalb bestehender patriarchaler Sprach- und Institutionsordnungen vollständig von solchen Zuschreibungen zu lösen.<sup>35</sup> Diese skeptische Reflexion über die Sprache und geteilte Narrative setzt sich in den Insekten darstellung fort.

## **Insekten**

Die Analyse der Insekten im Text fokussiert auf zwei Bedeutungsebenen verweisen: Erstens fungieren sie als Metapher einer österreichischen Literaturtradition im Sinne Franz Kafkas, indem sie entfremdete Individuen markieren, deren gesellschaftliche Funktion über ihre

---

<sup>35</sup> Vgl. Janke P./ Kaplan S.: Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek Handbuch. Janke P. (Hg.) zit. aus: Münchner Literaturarbeitskreis: Gespräch mit elfriede jelinek. In: mamas pfrsiche. frauen und literatur 9–10/1978, S. 171–181.

eigenen Bedürfnisse gestellt wird. Zweitens verknüpft Elfriede Jelinek die Käfermetaphorik mit fortwirkenden nationalsozialistischen Praktiken in Österreich sowie mit schmerzhaften Erinnerungen, indem sie an Wittgensteins Metapher vom Schmerz als Käfer anknüpft. Zunächst stellt dieser Absatz eine unmittelbare Verbindung mit historischem Nationalsozialismus dar:

„Kein Insekt geht freiwillig und gern in die Glasröhre mit Giftgas. Einer schaut in die Röhre, ein anderer hat kein Gas. Nur elektrisch. Dann nicht. Bittesehr. Kein Schmetterling prüft erst einen Glaskasten von innen.“<sup>36</sup>

In diesem Abschnitt evoziert Jelinek indirekt die nationalsozialistische Vernichtungspolitik, indem sie die Tötung durch Giftgas aufruft und Menschen metaphorisch als Insekten beziehungsweise Schmetterlinge erscheinen lässt. Die Bildsprache von „Glasröhre“, „Giftgas“ und „elektrisch“ verweist dabei auf eine technisierte Form der Gewalt, in der Tötung als rationalisierter und austauschbarer Prozess organisiert wird. Besonders die Gegenüberstellung von „Giftgas“ und „elektrisch“ lässt unterschiedliche Vernichtungsverfahren als funktional gleichwertig erscheinen und macht die industrielle Logik moderner Gewalt sichtbar. Gerade die scheinbar beiläufige Formel „Bittesehr“ verstärkt dabei den Eindruck bürokratischer und sprachlich normalisierter Gewalt. Die höfliche Sprachgeste kontrastiert mit dem dargestellten Vernichtungsprozess und verweist auf jene Form administrativer Entmenschlichung, in der Gewalt nicht mehr offen ausgesprochen, sondern in routinierte Kommunikationsformen eingebettet wird. Die Verbindung von Insekten und Gewalt bleibt jedoch nicht auf die historische Ebene nationalsozialistischer Vernichtung beschränkt. Die Käfermetaphorik eröffnet darüber hinaus eine Reflexion über Schmerz, Entfremdung und deren mediale Vermittlung. Ferne gilt Darstellung des Schmerzens durch Käfermetapher sinnfällig, wie in folgendem Abschnitt:

“Ein riesiger Käfer, bleibt der Bus auf dem Rückenliegen, strampelt vor Zorn. Dieses Postauto spuckt nach einer Schrecksekunde voll Heulen und Zähnequietschen Schwerverletzte genauso aus wie durch ein Wunder Unverletzte. Hier sind sie, und ein Sprecher spricht öffentlich darüber. Erst durch das Wort Schmerz, das er im Bild ausspricht, erkennen sie sich alle selbst. Wie der Wolf springt das Wort dem Opfer an die Kehle. Ein Springbrunnen bricht aus dem Bild wie stehendes Haarwerk. Der Regierungschef ist persönlich für den Katalysator im Kraftfahrzeug. Warum rauchen Sie so unmäßig? Ein Fachmann erklärt es Ihnen um achtzehn Uhr dreißig in der Sendung «Wir». Artisten (Ärzte) im weißen Berufskittel sagen

---

<sup>36</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.23.

zerstreut: mäßigen Sie sich doch bitte. Sie vergessen dabei, daß der Adressat nur mäßig begabt ist. Das öffentliche Sprechen über etwas ändert gar nichts.”<sup>37</sup>

Zunächst lässt sich die Darstellung des Postautos, das Schwerverletzte ebenso wie „durch ein Wunder“ Unverletzte ausstößt, als indirekte Anspielung auf die nationalsozialistische Gewaltgeschichte lesen. Das Sprachspiel mit dem Wort „Wunder“ verweist auf die paradoxe Kontingenz von Überleben und Vernichtung. In der Verbindung der Formulierung „Schrecksekunde voll Heulen und Zähnequietschen“ (OW. S.38) mit dem Verb „ausspucken“ (OW.S.38) erscheint das Postauto als ein anonymes Transport- und Ausscheidungssystem, das Körper verwaltet, klassifiziert und ausliefert. Auf diese Weise wird eine österreichische Opfererzählung sichtbar, die durch öffentliches Sprechen Verantwortung verschleiert und historische Schuld neutralisiert.

Die Passage entfaltet darüber hinaus weitere Bedeutungsebenen, indem sie neben der Anspielung auf die nationalsozialistische Gewaltgeschichte zugleich auf das literarische und philosophische Erbe Franz Kafkas und Ludwig Wittgensteins verweist. Einerseits tritt die Käferfigur in deutliche Resonanz mit Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* und fungiert damit als Chiffre einer deutschsprachigen Literaturtradition der Entfremdung. Der Text parodiert dabei gezielt die ikonische Körperkonstellation Gregor Samsas: Wie bei Kafka liegt der Käfer auf dem Rücken und ist zur hilflosen Bewegung verurteilt. Während Gregor seine Verwandlung erst durch den körperlich empfundenen Schmerz erkennt – „Er versuchte es wohl hundertmal, schloss die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann”.<sup>38</sup> –, wird der Käfer dabei als ein vor Zorn strampelndes Wesen inszeniert. Der Schmerz fungiert in beiden Texten als epistemischer Wendepunkt, an dem Entfremdung überhaupt erst als solche erfahrbar wird. Andererseits verschiebt Jelinek diese Erfahrung radikal in den öffentlichen Raum. Durch die Rhetorik der Reportage – Formeln wie „Hier sind sie“<sup>39</sup> oder der Hinweis, dass das Wort „Schmerz“ (OW.S.78), das „im Bild“ (OW.S.78) ausgesprochen wird – ironisiert sie die mediale Berichterstattung als ideologisches Instrument. Das öffentliche Sprechen erscheint hier nicht als Akt der Aufklärung, sondern als Bestandteil einer staatlichen Gewaltmaschinerie, die sich zugleich heuchlerisch als kollektive Gemeinschaft („Wir“<sup>40</sup>) inszeniert. Die Nennung der

---

<sup>37</sup> Ebd. A.a.O., S.78-79.

<sup>38</sup> Kafka Franz: *Die Verwandlung*. Köln: Anaconda Verlag GmbH. 2005. S.4.

<sup>39</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.78.

<sup>40</sup> Ebd.

Uhrzeit „achtzehn Uhr dreißig“<sup>41</sup>, ein typischer Sendezeitpunkt von Nachrichten- und Informationsformaten, unterstreicht die Kritik an der ritualisierten Fernsehöffentlichkeit.

In diesem Zusammenhang lassen sich darüber hinaus deutliche Bezüge zu Wittgensteins berühmtem Gedankenexperiment mit dem „Käfer im Kasten“<sup>42</sup>, das sogenannte Private Language Argument, herstellen. Wie Wittgenstein in den *Philosophische Untersuchungen* darlegt, ist Schmerz kein inneres Objekt, das privat erkannt oder durch Bilder erschlossen werden könne, sondern ein Begriff, dessen Bedeutung sich ausschließlich im öffentlichen Sprachgebrauch konstituiert. Jelinek radikalisiert diese Einsicht literarisch, indem sie zeigt, dass die öffentliche Sprechpraxis des Schmerzes keineswegs zur Erkenntnis des Leidens führt: Das im Bild ausgesprochene Wort ‚Schmerz‘ etabliert zwar eine soziale Sichtbarkeit, hat jedoch keine Anerkennung des leidenden Subjekts zur Folge. Entsprechend wird das öffentliche Sprechen als wirkungslos entlarvt – „Das öffentliche Sprechen über etwas ändert gar nichts“<sup>43</sup> –, da die strukturelle Gewalt unangetastet bleibt.

## Fazit

Dieser Beitrag analysiert Tiermetaphorik in Elfriede Jelineks Roman *Oh Wildnis Oh Schutz vor Ihr* und zeigt, wie Gewaltformen dadurch auf textuelle Ebene präsentiert wird. Hirsch-, Insekten- und Vogeldarstellungen weisen über die Ebene der Naturbeschreibung hinaus auf unterschiedliche transparente Fortwirkung der faschistoiden Logik der Gegenwart. Während die Hirschdarstellungen ökonomische Ausbeutungsmechanismen und die Reduktion von Lebewesen auf ihren Verwertungswert sichtbar machen, verweisen die Vogeldarstellungen auf patriarchale Machtstrukturen im Bereich von Bildung, Kultur und weiblicher Autorschaft hin und die Insektenfiguren letztendlich auf Formen medialer und ideologischer Gewalt, die individuelles Leiden in öffentliche Diskurse überführen und zugleich das Schmerzdarstellung diskursiv strukturiert.

Gerade darin gewinnt Jelineks Roman eine gegenwartsdiagnostische Relevanz. Die hegemoniale gesellschaftliche Normalisierung von Gewalt erscheint heute häufig nicht mehr in der offen sichtbaren Form historischen Faschismus, sondern in subtileren Mechanismen und in

---

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Originaltext: „Nun, ein Jeder sagt es mir von sich, er wisse nur von sich selbst, was Schmerzen seien! – Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir »Käfer« nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schauen; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick seines Käfers, was ein Käfer ist.“ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, and Joachim Schulte, 4th ed. (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), §293.

<sup>43</sup> Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, Oh Schutz vor Ihr*. Reinbek am Hamburg: Rowohlt Verlag. 2004. [3] Aufl., S.79.

großen Narrativen wie wirtschaftlicher Aufschwung, Wohlstand oder ökomodernistische Fortschrittsvorstellungen, die weiterhin patriarchale Herrschaftsstrukturen verschleiern. *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* setzt sich nicht nur gegen die damalige „new positivity“<sup>44</sup>, verweist zugleich auch auf deren fortdauernde Aktualisierung innerhalb gegenwärtiger kapitalistischer und kultureller Machtordnungen. Gerade aus heutiger Perspektive gewinnt die Lektüre dieses frühen Romans daher erneut an Dynamik und Aktualität.

## Literaturverzeichnis

Adams, Carol J. : *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. 25th Anniversary Edition. New York: Bloomsbury Academic, 2010.

Bärbel Lücke: *Semiotik und Dissemination: Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks 'Prosa' 'Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr'*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2002.

Bartens, Daniela. „Die Natur ist immer die Antwort auf dumme Fragen. Metamorphosen des Natürlichen in Elfriede Jelineks *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* und *Raststätte oder Sie machens alle*.“ *WAS* 81, 1995, pp. 29–43.

Bode, Wilhelm: *Hirsche. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

Caduff, Corina: „Poetiken des Todes bei Elfriede Jelinek.“ In: *Sterben und Tod öffentlich gestalten*, 2022. doi:10.30965/9783846766668\_004.

Hammer, Guido: *Jagdbilder und Geschichten. Aus Wald u. Flur, aus Berg u. Thal*. Leipzig: Flemming, 1863.

Janke, Pia, und Stefanie Kaplan: „Politisches und feministisches Engagement.“ In: *Jelinek Handbuch*, hrsg. von Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013.

Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

Jurt, Joseph: „Kulturelles Kapital.“ Zentrum für Kultursemiotik, Universität Potsdam, 2013.

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. Köln: Anaconda Verlag, 2005.

Mathias, Paul: „De L’Albatros aux Aveugles : pour une phénoménologie de l’ironie baudelairienne.“ *Recherches & Travaux* 36 (1989): 17–35.

---

<sup>44</sup> Beatrice Hanssen hat diesen Begriff beim Analysieren Jelineks Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann verwendet. Sie zeigt, dass Jelineks Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* kritisiert, dass österreichische Feuilleton eine Atmosphäre von hyperoptimistischer Harmonie und Wohlbefinden schaffen und die realen Konflikte und Gewaltstruktur verschleiert. Somit nennt Hanssen es als „new positivity“ der Nachkriegszeit. Hanssen, Beatrice. „Elfriede Jelinek’s Language of Violence.“ *New German Critique*, no. 68, 1996, pp. 79–112.

Mohnhaupt, Jan: *Tiere im Nationalsozialismus*. 2. Auflage. München: Carl Hanser Verlag, 2022.

Waldner, Gernot: Ecology and its Discontents: The Concept of Nature in Elfriede Jelinek's *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. *Ecologies of Socialism. Germany, Nature, and the Left in History, Politics, and Culture*. (Ed.) Sabine Mödersheim, Scott Moranda, Eli Rubin. 2019.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations*. Übersetzt von G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker und Joachim Schulte. 4. Auflage. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.