

## Ambivalente Verflechtungen: Pferd-Mensch-Begegnungen in Benedikt Erlingssons Spielfilm *Hross í oss* (2013)

Judith Meurer-Bongardt  
Universität Bonn, Germany  
[judithmb@uni-bonn.de](mailto:judithmb@uni-bonn.de)

DOI: <https://doi.org/10.37536/ecozona.2024.15.2.5367>



### Abstract

Seit über einem Jahrtausend nehmen Islandpferden eine Position zwischen (halb)wildem Tier, Nutztier und Gefährt\*innenspezies ein. Diesen ambivalenten Verflechtungen geht der Spielfilm *Hross í oss* (2013) des Regisseurs Benedikt Erlingsson nach. Ich zeige in meinem Beitrag, dass Erlingssons Formen der Visualisierung mit der Kommunikationsweise von Pferden korrespondieren. So gelingt es ihm, Pferden nicht nur innerhalb der diegetischen Welt eine aktive Rolle zuzuweisen, sondern die Erzählstrukturen des Films an ihnen auszurichten. Pferden kommt alleine durch die Praxis des Reitens oft die Funktion einer Metapher für menschliche Konflikte zu. Dabei besteht die Gefahr, die Existenz von Pferden auf fremdbestimmte Herrschaftspraktiken zu reduzieren. Inspiriert von Donna Haraways *Manifest für Gefährten*, Josephine Donovans Ausführungen zu einem "interspecies dialogue" und Ann-Sofie Lönngrens Arbeiten zu Tieren in der Literatur begegne ich dieser Problematik, indem ich fürsorglich lese. Meine Analyse der artübergreifenden Kommunikation unter Berücksichtigung filmnarratologischer Elemente zeigt Pferd-Mensch-Begegnungen in einem anderen Licht, jenseits von romantisierenden Symbiosen und der Reproduktion von Unterdrückungsnarrativen.

*Keywords:* Tierethik, ecocriticism, artübergreifende Kommunikation, Filmnarratologie, Pferde, Island

### Abstract

For over a millennium, Icelandic horses have occupied a position between (semi-)wild animal, livestock and companion species. The film *Hross í oss* (2013) by director Benedikt Erlingsson explores these ambivalent entanglements. In my contribution, I show that Erlingsson's forms of visualisation correspond to the way horses communicate. He succeeds not only in assigning horses an active role within the diegetic world, but also in aligning the narrative structures of the film with them. Horses often function as a metaphor for human conflicts simply through the practice of riding. There is a danger of reducing the existence of horses to externally determined practices of domination. Inspired by Donna Haraway's *The Companion Species Manifesto*, Josephine Donovan's "interspecies dialogue" and Ann-Sofie Lönngrén's work on animals in literature, I address this problem by reading with care. My analysis of interspecies communication, taking into account film narratological elements, shows horse-human encounters in a different light, beyond romanticizing symbioses and the reproduction of oppression narratives.

*Keywords:* Animal ethics, ecocriticism, interspecies communication, film narratology, horses, Iceland.

### Resumen

Durante más de un milenio, los caballos islandeses han ocupado una posición entre animal (semi)salvaje, ganado y especie vehicular. El largometraje *Hross í oss* (2013) del director Benedikt Erlingsson explora estos ambivalentes enredos. En mi contribución, muestro que las formas de

visualización de Erlingsson se corresponden con la forma en que se comunican los caballos. Erlingsson consigue no sólo asignar a los caballos un papel activo en el mundo diegético, sino también alinear con ellos las estructuras narrativas de la película. Los caballos funcionan a menudo como metáfora de los conflictos humanos simplemente por la práctica de la equitación. Existe el peligro de reducir la existencia de los caballos a prácticas de dominación determinadas externamente. Inspirándome en *The Companion Species Manifesto* de Donna Haraway, los comentarios de Josephine Donovan sobre un “diálogo interespecies” y el trabajo de Ann-Sofie Lönngren sobre los animales en la literatura, abordo este problema leyendo con atención. Mi análisis de la comunicación interespecies, teniendo en cuenta elementos narratológicos cinematográficos, muestra los encuentros entre caballos y humanos bajo una luz diferente, más allá de simbiosis romantizadas y de la reproducción de narrativas opresivas.

*Palabras clave:* Ética animal, ecocrítica, comunicación interespecies, narratología cinematográfica, caballos, Islandia.<sup>1</sup>

Pferde leben auf Island in halbwilden Herdenverbänden und genießen damit deutlich mehr Freiheiten als die meisten anderen domestizierten Pferde Europas. Dies legt die Vermutung nahe, dass Pferd-Mensch-Beziehungen auf Island eine besondere Qualität haben, auch weil sich Pferde in den von extremen klimatischen Bedingungen geprägten Begegnungsräumen selbstverständlicher bewegen, als Menschen dies tun. Seit über einem Jahrtausend nehmen Islandpferde eine Position zwischen (halb)wildem Tier, Nutztier und Gefähr\*innenspezies<sup>2</sup> ein, was sich archäologisch und literaturhistorisch anhand von Pferdegäubern, mythologischen Überlieferungen und altnordischen Sagas recht gut nachweisen lässt.<sup>3</sup>

Diesen ambivalenten Verflechtungen, die geprägt sind von (sexualisierter) Zärtlichkeit, Fürsorge, Machtkämpfen und Gewalt, geht der Spielfilm *Hross í oss* (2013) des Regisseurs Benedikt Erlingsson nach. Während der offizielle deutsche Titel *Von Pferden und Menschen* lautet, bedeutet “hross í oss” wörtlich “das Pferd in uns” oder “Pferde in uns.” Indem das etwas weniger geläufige “hross” (dt. “Ross” oder “Pferd”) anstelle von “hestur” (dt. “Pferd”) gewählt wurde, betont der durch die Assonanz erzeugte Gleichklang die enge Verbundenheit beider Arten, wobei der Mensch im Pferd aufzugehen scheint. Auf diese Weise wird markiert, dass menschliches Leben ohne Pferde in seiner heutigen Form nicht existieren würde. Dies gilt für Island in besonderem Maße, da dessen Erschließung und Besiedlung zu einem so frühen Zeitpunkt kaum möglich gewesen wäre. Entsprechend kommt einigen Pferden in der altnordischen *Landnámabók* (Buch über die Besiedlung Islands) eine ähnliche Rolle wie den menschlichen Siedler\*innen zu. Es wird anekdotisch von ihnen

---

<sup>1</sup> Der spanische Abstract wurde mit Hilfe von KI (DeepL) angefertigt.

<sup>2</sup> Haraways Begriff “companion species” in Übersetzung von Jennifer Sophia Theodor.

<sup>3</sup> Vgl. Zimmer und Steuer et al. Vgl. auch Evans Tang (besonders Kapitel 4), Rohrbach und zur Mythologie Simek. Das heutige Islandpferd stammt von norwegischen Pferden ab, die wikingische Siedler um 860 n.Chr. auf die Insel brachten. Vgl. Vangen 2021; 2024. Die Besiedlung Islands wird u.a. in der altisländischen *Landnámabók* beschrieben, wo es auch einige Hinweise auf importierte Pferde gibt. Vgl. bspw. Hermann Pálssons und Paul Edwards’ Übersetzung *The Book of Settlements* von 1972, S. 44.

erzählt, sie werden namentlich genannt, es wird über ihre Erbfolge berichtet und manche Orte und Regionen sind nach ihnen benannt (vgl. Pálsson & Edwards 91-92).

Schauplatz von Erlingssons Film ist eine ländliche Küstenregion Islands (vermutlich um 1990), wobei deutliche Bezüge zur altisländischen Literatur und damit zur gemeinsamen Siedlungsgeschichte von Menschen und Pferden hergestellt werden (vgl. LaRubia-Prado 87-110). Ein besonderes Merkmal des Films ist sein Fokus auf die Tätigkeit des Beobachtens. Francisco LaRubia-Prado hat bereits darauf hingewiesen, dass der Blick des Pferdes auf “the world of humans” (92) die Zuschauer\*innen die Konvergenz und Divergenz zwischen Pferd und Mensch verstehen lasse. Ich möchte in diesem Beitrag hier anknüpfen, wobei ich darlegen werde, dass sich Pferde und Menschen in einer gemeinsamen Welt mit gemeinsamen Kommunikationssystemen bewegen. Ich werde zeigen, dass Erlingssons Formen der Visualisierung mit der Sprache von Pferden korrespondieren. So gelingt es ihm, Pferden nicht nur innerhalb der diegetischen Welt eine aktive Rolle zuzuweisen, sondern die Erzählstrukturen des Films an ihnen auszurichten. Meine Analyse der Okularisierung (vgl. Kuhn) und der artübergreifenden Kommunikation präsentiert Pferd-Mensch-Begegnungen in einem anderen Licht. Sie verlaufen oft überraschend und entfalten dabei eine intensive, teils komische, teils verstörende Wirkung, die gängige Deutungsmuster ergänzt. In diesen kommt Pferden alleine durch die Praxis des Reitens oft die Funktion einer “lebendigen Metapher” (Raulff 247) für menschliche Konflikte zu. Dabei besteht die Gefahr, die Existenz von Pferden auf fremdbestimmte Herrschaftspraktiken zu reduzieren, womit ihnen epistemische Gewalt (vgl. Bunner) angetan wird. Inspiriert von Donna Haraways *Manifest für Gefährten* und Ann-Sofie Lönngrens Arbeiten zu Tieren in der Literatur<sup>4</sup> begegne ich dieser Problematik, indem ich fürsorglich lese.

Eine fürsorgliche Lesepraxis folgt den von Josephine Donovan beschriebenen “modes advocated in care theory – sympathy, empathy, and attentiveness” (Donovan 213), welche sie als Wege beschreibt, um mit Tieren ins Gespräch zu kommen. Eine solche Lesart arbeitet nicht nur die Machtstrukturen in den Pferd-Mensch-Beziehungen kritisch heraus<sup>5</sup>, sondern es geht darum, “dem Tier zu folgen,”<sup>6</sup> in vollem Bewusstsein, dass die eigene menschliche Perspektive begrenzt ist (vgl. Björck 24). “Dem Pferd folgen” fasse ich konkret, indem ich verhaltensbiologische Erkenntnisse in meine Analyse miteinbeziehe. Darüber hinaus nehme ich die isländische Landschaft als gemeinsame Umwelt mit in den Blick, die sich “aus den vielförmigen Beziehungen und Verhältnissen von Menschen, Tieren, Böden, Wasser und Felsen zusammensetzt” (Haraway 29), wobei auch das Klima und Wetterphänomene Einfluss nehmen. Ich werde zeigen, wie sich diese ambivalenten Verflechtungen, die von zarter Sanftheit, schräger Komik und unerbittlicher Härte sein können, in *Hross í oss* widerspiegeln und eine polyphone Ethik anstoßen.

<sup>4</sup> Vgl. *Following the Animal*, “Place, Space and Literature” und “Metaphor, Metonymy.”

<sup>5</sup> LaRubia-Prado hat dies für *Hross í oss* bereits anschaulich getan.

<sup>6</sup> *Following the Animal*, S. 26-30.

## Vorüberlegungen: Gespräche unter Gefährt\*innen

Für die Analysen der artübergreifenden Dialoge im Film erscheint es mir notwendig, den aktuellen Forschungsstand zum Fühlen, Lernen und Denken von mehr-als-menschlichen Säugetieren, sowie ein paar Aspekte der Sprache von Pferden zu berücksichtigen. Darauf folgend werde ich mit Bezugnahme auf das erzähltechnische Verfahren der Okularisierung kurz darlegen, wie ihre artspezifische Kommunikation Pferden ermöglicht, die Erzählperspektive zu bestimmen. Schließlich erläutere ich kurz, was ich unter einer fürsorglichen Lesepraxis verstehe und wie diese meine Analyse leitet.

### *Artübergreifende Multilingualität*

Der Zoologe Norbert Sachser hat in den letzten Jahren ein breiteres Publikum über aktuelle Erkenntnisse der Verhaltensbiologie informiert; beispielsweise mit seiner 2018 erschienenen Monographie *Der Mensch im Tier* und der transdisziplinären Aufsatzsammlung *Das unterschätzte Tier* (2022), in der nicht nur Biolog\*innen zu Wort kommen, sondern auch renommierte Wissenschaftler\*innen der geisteswissenschaftlich geprägten Tierstudien. Das Tierbild in den Wissenschaften scheint sich seit einiger Zeit massiv zu verändern. Viele vermeintlich exklusiv menschliche Eigenschaften wie ausdifferenzierte kognitive, kommunikative und emotionale Fähigkeiten, komplexe soziale Gefüge oder die Ausübung kultureller Praktiken finden sich auch bei anderen Tierarten. Letztlich wird deutlich, warum die in den kritischen Tierstudien etablierten Begriffe "menschliche und mehr-als-menschliche Tiere" sinnvoll gewählt sind. Hat man sich seit Darwins Theorien daran gewöhnt, dass im Menschen viel Tierliches steckt, so zeigt die gegenwärtige Forschung, dass in Tieren auch viele menschliche Anteile zu finden sind. Sachser räumt zugleich mit romantisierenden Vorstellungen wie dem moralisch guten Tier, die sich in Aussagen wie "Tiere sind die besseren Menschen" zeigen, auf (vgl. *Mensch im Tier* 245). Ausgehend vom aktuellen Stand seines Forschungsgebiets zieht Sachser interessante Rückschlüsse für Medizin und Humanwissenschaften (vgl. 242f). Indem er in dieser Weise von Tieren ausgeht, kehrt er einer anthropozentrischen Norm den Rücken, wodurch es möglich wird, Mensch-Tier-Beziehungen anders wahrzunehmen und zu denken. Hier entfaltet sich ein kritisches Potenzial für die Literatur- und Filmanalyse, da der Blick dafür geschärft wird, inwiefern Inszenierungen von Mensch-Tier-Begegnungen und ihre Rezeption durch überholte Prämissen geleitet werden.

Auf einige konkrete Erkenntnisse der neueren Tierforschung möchte ich besonders hinweisen, da sie meine Lesart von *Hross í oss* prägen. Sachser betont, dass menschliches wie tierliches Verhalten komplex sei und "multifaktoriell" (240) gesteuert werde. Die Umwelt habe auch bei Tieren einen entscheidenderen Einfluss auf Lernerfolge als eine genetisch veranlagte Intelligenz. Ebenso sei tierliches

Verhalten von individueller Verschiedenheit geprägt, was die “Entdeckung langfristig stabiler “Tierpersönlichkeiten”” (241)<sup>7</sup> gezeigt habe.

Diese Tierpersönlichkeiten können zu Gefährt\*innenspezies von Menschen werden. Den Begriff führt Haraway in *The Companion Species Manifesto* (2003) mit einem besonderen Fokus auf Mensch-Hund-Beziehungen ein. Ihre Ausführungen lassen sich jedoch leicht auf Pferd-Mensch-Verhältnisse übertragen, da Pferde eine ähnlich lange und eng verflochtene Geschichte und Koevolution mit Menschen haben. Haraway hebt die wechselseitige Beeinflussung und Abhängigkeit zwischen Menschen und ihren tierlichen Gefährten auf verschiedensten Ebenen (bspw. sozial, kulturell und auch mikrobiologisch) hervor. Der traditionellen Trennung von Mensch und Tier erteilt sie dabei ebenso eine Absage wie einer generalisierenden und damit übergriffigen Vermenschlichung von Tieren, die deren spezifische Eigenheiten und Bedürfnisse übergeht. Beides ersetzt sie durch das Konzept “signifikanter Andersartigkeit” (9), welches den Fokus auf die artübergreifenden Verbindungen richtet, ohne die Unterschiede auszublenden, und welches außerdem das besondere Verhältnis gegenseitiger Zuwendung der Gefährt\*innenspezies betont. Hinter Haraways Manifest steht eine Perspektivverschiebung, die Tieren aktiven Einfluss auf “die Regime, in denen wir und sie leben müssen” (23) einräumt.

Artübergreifende Verbindungen stellt man auch auf dem Feld der Tierkommunikation fest: “Tiere können differenziert und effektiv mit Hilfe von Lautäußerungen kommunizieren, und neuere Forschungen rücken die Sprache der Tiere näher an die menschliche Sprache heran” (*Mensch im Tier* 244). Darüber hinaus gibt es immer mehr Wissen über speziesübergreifende Kommunikationsformen. Besonders Hunde und Pferde zeigen sich geschickt im Lesen menschlicher Absichten und Emotionen (vgl. Müller et al.; Smith et al.). Umgekehrt versuchen Menschen mittlerweile mit einer größeren Selbstverständlichkeit die Sprachen von Tieren zu verstehen. Die Soziologin Keri Brandt, die zu artüberschreitender Kommunikation zwischen Pferden und Menschen forscht, betont mit ihrem Begriff “third language” (313), dass ein komplexes, gemeinsames Sprachsystem entstehen kann. Marion Mangelsdorf beschreibt dies folgendermaßen:

Dabei gestalten sie [Pferde und Menschen] eine kinästhetische Empathie, ein alle Sinne einschließendes Einfühlungsvermögen aus, wodurch jeder Atemzug, jede Geste, Mimik und vor allem jede Bewegung des Anderen ‚lesbar‘ wird. Als eine gelungene aufeinander abgestimmte Kommunikation kann die Interaktion vor allem dadurch erfahrbar werden, dass sich die Pferde, selbst bei der Möglichkeit, sich vom Menschen entfernen zu können, freiwillig dafür entscheiden, den Menschen synchron in ihren Bewegungen zu folgen. (122)

Da Pferde in *Hross í oss* zentrale Darsteller\*innen und Protagonist\*innen sind, sind ein geschulter Blick für die Kommunikation von Pferden untereinander sowie Kompetenzen in der “dritten Sprache” nicht nur für die menschlichen

---

<sup>7</sup> Die aktuelle Ausgabe der Zeitschrift *Tierstudien* ist diesem Thema gewidmet, vgl. Ullrich. Es sei außerdem darauf hingewiesen, dass Pferde zu den Arten gehören, die den so genannten Spiegeltest bestanden haben, d.h. dass ihnen ein Bewusstsein für das eigene Selbst nachgewiesen werden konnte (vgl. Sachser *Das unterschätzte Tier* 20).

Darsteller\*innen und Filmemacher\*innen notwendig, sondern auch für das Filmpublikum von Vorteil, um den artübergreifenden Gesprächen folgen zu können.

### *Erzählende Blicke*

Ein Film bietet besondere Möglichkeiten, da die Pferde nicht ausschließlich von Menschen inszeniert werden, sondern auch unmittelbar als die Pferde, die sie sind, auftreten. Hinzu kommt eine ästhetische Komponente des Films, nämlich die Bedeutsamkeit des durch die Kamera vermittelten Blicks, die eine Entsprechung in der pferdlichen Kommunikation findet. Mangelsdorf betont, dass

bereits der zielgerichtete Blick und letztlich der darin zum Ausdruck kommende zweckrationale Wille für die lateral, mit hoher Sensitivität ihr Umfeld wahrnehmenden Pferde als Druck empfunden wird. Selbst diesen können sie als appellativ und richtungsweisend auffassen. (125)

Indem Erlingsson der Tätigkeit des Schauens eine zentrale Stellung zuweist, passt er seine ästhetischen Verfahren der Kommunikationsweise von Pferden an. Das Auge selbst wird als ein handlungsstrukturierendes Element inszeniert, indem im Verlauf des Films insgesamt sieben verschiedene Augen mittels eines *Close-Up* zu Kristallkugeln stilisiert werden, die jeweils einen Vorschein der kommenden Ereignisse geben. Auch die Verständigung der menschlichen Akteur\*innen untereinander spielt sich in weiten Teilen des Films über Blicke ab. Die Sprechanteile sind überschaubar, und man kann dem Geschehen auch ohne Isländischkenntnisse gut folgen. Die menschlichen Protagonist\*innen sprechen zudem unterschiedliche Muttersprachen und verständigen sich öfter auf Englisch. Auch die artinterne Kommunikation gelingt dabei nicht immer, was mitunter zu lebensgefährlichen Missverständnissen führt.

Markus Kuhn hat sich ausführlich mit Spielfilmen aus einer erzähltheoretischen Perspektive befasst. Er betont, dass die Differenzierung in "wer sieht" und "wer spricht" in Bezug auf filmische Darstellungen nur eine metaphorische sei (vgl. 122). Daraus lässt sich ableiten, dass Pferde im Film Teil der Erzählinstanz werden können, ohne ihr Pferdsein aufzugeben. Kuhn überträgt Genettes Konzept der Fokalisierung in einen filmischen Zusammenhang, indem er visuelle und auditive Aspekte mit einbezieht. Er beschreibt ein "audiovisuelles Zeigen," das im Zusammenspiel von Okularisierung und Aurikularisierung erfolgt. Im Kontext meiner Studie erscheint mir insbesondere die Definition des ersten Begriffs hilfreich:

1.) Die *Nullokularisierung*, wenn das, was die VEI [visuelle Erzählinstanz] zeigt, an keine der Figuren gebunden ist, wie im sogenannten *nobody's shot* [...]. Es handelt sich hierbei um den statistisch häufigsten Normalfall im fiktionalen Spielfilm; alle Figuren sind dabei ‚von außen‘ zu sehen. 2.) Die *interne Okularisierung*, wenn das, was die VEI zeigt, an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist, also die VEI in etwa das zeigt, was die entsprechende Figur gerade wahrnimmt (Blick von ‚innen‘). Ich ergänze 3.) die (seltene) *externe Okularisierung* [...], wenn eindeutig markiert ist, dass eine Figur etwas wahrnimmt, was die VEI *nicht* zeigt [...]. (128)

Eben diese seltene externe Okularisierung kommt in Erlingssons Film häufiger vor, da die pferdlichen Darsteller\*innen durch ihr Ohrenspiel, ihre gesamte Körperhaltung und ihren Blick immer wieder signalisieren, dass sie Dinge wahrnehmen, die die visuelle Erzählinstanz nicht zeigt.

Anhand von Blicken lassen sich Rückschlüsse auf die im Film vorgeführten Begegnungen ziehen. Ähnlich wie der *male gaze* (Mulvey) kann der *human gaze*, der das Pferd neugierig und mit offenem Begehren objektifiziert, als Machtdemonstration verstanden werden. Berücksichtigt man zudem, wie unangenehm Pferden ein direktes Anstarren durch menschliche Raubtieraugen sein kann (vgl. Mangelsdorf 125), so offenbart sich die Analogie noch deutlicher. Ich werde zeigen, wie in einigen Szenen der *human gaze* durch Pferdeblicke gespiegelt wird, wodurch nicht nur eine satirische Vorführung menschlichen Dominanzgehaves erfolgt, sondern auch markiert wird, dass sich Pferde und Menschen in demselben geographisch und zeitlich verorteten naturkulturellen Beziehungsgeflecht (vgl. Haraway 30-31) bewegen.

### *Fürsorglich lesen*

In seiner kulturhistorischen Darstellung *Das letzte Jahrhundert der Pferde* (2015) zeigt Ulrich Raulff, wie eng Pferde und Menschen miteinander verstrickt waren, dabei betont er mit Blick auf das 19. und 20. Jahrhundert die vielfältigen Formen der Gewalt, die Pferde durch Menschen erfahren haben. Neben der körperlichen Ausbeutung und Vernichtung auf den Schlachtfeldern und in den Großstädten,<sup>8</sup> fungierten Pferde häufig als Metaphern im Kontext menschlicher Machtbeziehungen, wobei ihnen kaum eine eigenständige Bedeutung eingeräumt wurde. Raulff legt dar, dass dieses Phänomen nicht nur in Kunst und Literatur zu beobachten ist, sondern auch in den Wissenschaften. Angesichts der Reduzierung von Pferden auf fremdbestimmte Herrschaftspraktiken kann man sich unter Bezugnahme auf Claudia Brunners Studie zu epistemischer Gewalt fragen, inwiefern die eigene Wissenspraxis (in meinem Fall der Literatur- und Kulturwissenschaften) Gewaltverhältnisse stabilisiert, indem sie beispielweise die Bedeutung und das Leid von nicht-menschlichen Akteur\*innen unterschlägt und sich tradierter Deutungsmuster bedient, die Pferde und andere Tiere auf Platzhalter für menschliche Angelegenheiten reduzieren.

Eve Kosofsky Sedgwick hat im Kontext der *Gender/Queer Studies* zwei grundlegende Lesepraktiken herausgearbeitet, die eine kritische Reflexion dieser Gewaltverhältnisse ebenso ermöglichen, wie sie Auswege aus diesen aufzeigen. Die "paranoide" Lesart ist von einem grundsätzlichen Misstrauen geleitet, wobei sie

---

<sup>8</sup> Vgl. Raulff 30-54; 104-130. Die Lebenserwartung von Pferden in der Großstadt war sehr gering. Besonders die stark belasteten Omnibus-Pferde waren nach wenigen Jahren körperlich verbraucht. Entsprechend waren Pferdekadaver am Straßenrand ein bekannter Anblick für die Stadtbewohner von New York, London oder Paris. Dies galt ebenso für die Schlachtfelder des 19. Jahrhundert und des Ersten Weltkriegs.

darauf zielt, Machtstrukturen aufzudecken und kritisch zu beleuchten. Die "reparative" Lesart hingegen wird zwar ebenfalls von einem kritischen Bewusstsein getragen, ist zugleich jedoch um einen möglichst unvoreingenommenen Blick bemüht, um überraschende Potenziale freizulegen. Diese kann die lesende Person so fruchtbar machen, dass sich "heilende" Perspektiven eröffnet.<sup>9</sup> Lönngrén adaptiert und konkretisiert Sedgwick's Ansatz, indem sie von einer vertikalen und einer horizontalen Lesart ausgeht. Lese man ein Tier als Metapher, verschreibe man sich einer in die Tiefe gehenden Lesart, die jedoch zu einem "cultural boomerang" (Kosofsky Sedgwick, "Metaphor, Metonymy" 40) werden könne und kaum neues Wissen generiere. Entscheide man sich hingegen, an der Oberfläche zu lesen und Tiere als Metonymien zu verstehen, gehe man nicht länger davon aus, dass das Tier für den Menschen steht, sondern erkenne die Gleichförmigkeit, Gegenwärtigkeit und Nähe zwischen Menschen und Tieren, was die Schlussfolgerung zulasse, dass der Mensch ein Tier ist (vgl. 44). Unter Bezugnahme auf Sachser würde ich außerdem ergänzen, dass vermeintlich genuin Menschliches auch in vielen anderen Tieren steckt.

In Anlehnung an Sedgwick und Lönngrén spreche ich von einer fürsorglichen Lesepraxis, die analytische Schärfe mit einem zugewandten und offenen Blick für die Wirkmacht derjenigen kombiniert, die oft auf eine Opferrolle reduziert werden. Ein fürsorgliches Lesen begegnet diesem Umstand, indem es (in meinem Fall) den Pferden zuhört, ohne unmittelbar in den etablierten analytischen Werkzeugkasten zu greifen. Es geht also nicht (nur) darum, zu zeigen, dass das Pferd bereits seit vorchristlichen Zeiten als Opfertier zu bedauern ist. Hier unterscheidet sich mein Ansatz von LaRubia-Prados Studie, die sich ohne Zweifel durch ihre scharfsinnigen Beobachtungen auszeichnet, die Pferde des Films aber vor allem als Leidtragende menschlicher Bedürfnisse und Leidenschaften zeigt und so ihre Rolle als Agenten übersieht.

Ich möchte dafür Sorge tragen, dass die "Rede" der Pferde Gehör findet. Der Fokus auf die Okularisierung hilft dabei, weil so der Anteil des pferdlichen Erzählens systematisch aufgedeckt wird. Auf diese Weise werden nicht nur Leiderfahrungen unmittelbar nachvollzogen, sondern es wird erkennbar, dass Pferde auf mehreren Ebenen wirkmächtig sind und Angebote für ein achtsameres Miteinander machen. Auch das besondere Augenmerk, welches in der Analyse auf den artübergreifenden Dialogen liegt, ist Teil einer fürsorglichen Lesepraxis.

Ein zugewandtes Zuhören insbesondere mit Blick auf eine filmische Darstellung, an der reale Pferde mitwirken, kann nur unter Einbeziehung von Erkenntnissen über die Kommunikationsweisen dieser Tiere und über die oben thematisierte dritte Sprache gelingen. Hierbei muss auch bedacht werden, dass sich die menschlichen Bezugspersonen der Pferde, mit denen sie im Idealfall besonders ausdifferenziert kommunizieren, zumeist hinter der Kamera befinden. Insbesondere

---

<sup>9</sup> Vgl. Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling* 122-151; Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading" sowie auch Björck 22-26.

spektakuläre Szenen sind ohne Pferdetrainer\*innen nicht denkbar. Dabei kann das Verhalten der Pferde auch spontan Einfluss auf das Drehbuch nehmen und die menschlichen Schauspieler\*innen dazu anregen, zu improvisieren.<sup>10</sup> In der Regel findet während der Dreharbeiten mit Pferden eine sehr vielschichtige Kommunikation statt, da die pferdlichen und menschlichen Darsteller\*innen nicht nur miteinander (sowohl artintern als auch artübergreifend), sondern auch mit den am Dreh beteiligten Personen hinter der Kamera agieren. Obgleich ich mich im Folgenden vorwiegend auf die Diegese des Films konzentriere, so wird diese externe Ebene nicht völlig ausgeklammert. Machen sich die Zuschauenden diese Situation am Filmset bewusst, haben sie sich bereits auf die Pferde eingelassen, wodurch dominierende anthropozentrische Perspektiven (wie das Pferd als Metapher für menschliche Verhältnisse zu lesen) unterlaufen und Spielräume für alternative Pferd-Mensch-Begegnungen sichtbar werden können.

Im Kontext dieser Begegnungen wird häufig Deleuzes und Guattaris Konzept des "becoming-horse" (258) aufgegriffen. Ian Buchanan erkennt hier einen entscheidenden Wechsel der analytischen Perspektive weg von der Repräsentation hin zum Affekt (16), und Gorgina Downey sieht eine Möglichkeit der Entgrenzung, die zu einer Identifikation mit dem Pferd führe (vgl. Downey). Ohne ausführlicher auf Deleuze und Guattari einzugehen, frage ich mich, inwiefern Lesen bzw. Schauen tatsächlich ein "Pferdwerden" im Sinne Downeys bewirken kann und welche Konsequenzen dies hätte. Hier schließt sich unmittelbar die Frage an, welche Lesepraxis die fürsorglichere, d.h. tierethischere, ist: Pferden mit einer zugewandten Distanz zu folgen oder sich so sehr einzufühlen, dass eine vollständige Identifikation eintritt. Letztere läuft womöglich Gefahr, Pferde erneut als Repräsentationen der eigenen, menschlichen Bedürfnisse zu interpretieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass beide, die in die Tiefe gehende, entlarvende Lektüre und diejenige, die dem Pferd an der Oberfläche folgt, ineinandergreifen können. Eine fürsorgliche Lesepraxis, so wie ich sie verstehe, verlangt sowohl nach einer kritischen Analyse der Machtverhältnisse, als auch nach einem sensiblen und respektvollen Zuhören, denn das Pferd ist – und hier zitiere ich Lönngren – "both a material organism with its own agency and phenomenology, separate from the human and her experiences, and part of a human epistemological system" ("Metaphor, Metonymy" 43).

### **Artübergreifende Kommunikation als Ausdruck ambivalenter Verflechtungen**

Die Handlung von *Hross í oss* spielt sich in einem begrenzten Raum innerhalb kurzer Zeit ab. Sie gliedert sich in sieben Episoden und auch das Personal ist recht überschaubar. Es besteht aus isländischen Dorfbewohner\*innen, zu denen auch die Schwedin Jóhanna gerechnet werden kann, aus einer größeren Gruppe von

---

<sup>10</sup> Diesen Aspekt hat Maximilian Haas in seinem Theaterprojekt *Balthazar* auf die Spitze getrieben. Hier agieren Esel auf der Bühne sehr unabhängig, was den menschlichen Schauspieler\*innen eine stete Anpassung abverlangt (vgl. Haas).

Islandpferden, der Besatzung eines russischen Frachtschiffs, einigen deutschen Urlauberinnen und dem spanischen Rucksacktouristen Juan Camilo.<sup>11</sup> Im Folgenden konzentriere ich mich auf einige ausgewählte Szenen des Films, wobei insbesondere der zentrale Handlungsstrang um die beiden Menschen Sólveig und Kólbeinn sowie die beiden Pferde Grána und Brúnn einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen wird. Darüber hinaus untersuche ich zwei kürzere Episoden, anhand derer sich besonders gut zeigen lässt, inwiefern meine Lesart zu von LaRubia-Prados Deutung abweichenden Ergebnissen kommt.

### *Spielräume für Gefährt\*innen*

Den Auftakt des Films bildet eine Nahaufnahme des Fells der Grauschimmelstute Grána. Während die Kamera an ihrem Körper entlangfährt, und das Filmpublikum zu genauem Hinschauen einlädt, hört man verschiedene Vogelstimmen. Angelangt bei den Ohren der Stute wird deutlich, dass über Grána intern aurikularisiert wird. Man hört das Rascheln des Fells, während die Stute ihre Ohren aufmerksam und ein wenig nervös hin und her bewegt. Bald lässt sich erahnen, was sie beunruhigt: Ein *Close-Up* ihres Auges zeigt, dass sich darin ein Mann, Kólbeinn, spiegelt. Auch die Okularisierung erfolgt nun intern über Grána, die Kólbeinn anschaut und ihn auf diese Weise in die Handlung einführt. Im leicht verzerrten Spiegelbild des Auges wirkt er bedrohlich, was einen Vorschein des Kommenden gibt, da die Episode damit endet, dass Kólbeinn Grána erschießt.

Mit einem Schnitt geht die Kamera auf Abstand zu Grána. Es wird weiterhin intern aber nun durch Kólbeinn okularisiert. Dann folgen mehrere Wechsel zwischen Mann und Stute, wodurch markiert wird, dass sich die beiden in einem dialogischen Verhältnis zueinander befinden. Ruft man sich in Erinnerung, wie sensibel Pferde auf die menschliche Körpersprache reagieren, so wird verständlich, warum Grána Kólbeinn nicht traut, auch wenn er ruhig auf sie einredet. Er fixiert sie unablässig, während er sich langsam mit leicht ausgebreiteten Armen nähert und sie so mehr und mehr in die Enge treibt.

Grána schlägt unruhig mit dem Schweif, bevor sie ein paar Schritte rückwärts geht und sich dann schnell abwendet. Sie markiert deutlich, dass sie Kólbeinns Annäherung nicht wünscht. Dieser hat jedoch keine Zeit auf die Stute einzugehen und ein partnerschaftliches Zwiegespräch mit ihr zu führen, denn er ist bei der Nachbarin Sólveig zum Kaffee eingeladen. Dort möchte er einen guten Eindruck machen und zu diesem soll ihm Grána verhelfen. Sein starrer Blick und die völlige Missachtung ihres Unbehagens lassen seine freundlichen Worte eher bedrohlich klingen. Sie passen nicht zu seinem Gesichtsausdruck, was Grána sichtlich irritiert.<sup>12</sup> Indem man der

---

<sup>11</sup> LaRubia-Prado schickt seinem Buchkapitel zu *Hross í oss* eine detailliertere Inhaltbeschreibung des gesamten Films voraus (vgl. 87-88).

<sup>12</sup> Nakamura et al. haben in einer Studie gezeigt, dass Pferde unsicher reagieren, wenn Stimmlage und Mimik von Menschen widersprüchliche Emotionen ausdrücken (vgl. Nakamura et al.).

Stute folgt, erkennt man Kólbeinn als Jemanden, dessen Wohlwollen davon abhängt, ob man sich seinen Wünschen fügt.

Das Vogelgezwitscher ist inzwischen von einer langsamen Musik abgelöst worden, wodurch auch auditiv markiert wird, dass sich die interne Okularisierung zu einer Nullokularisierung verschoben hat. Die Zuschauenden beobachten die Interaktion zwischen Mann und Stute nun von außen, was Kólbeinn nicht mehr ganz so bedrohlich erscheinen lässt. Schließlich gelingt es ihm Grána die Trense anzulegen. Es folgt eine Nahaufnahme von Kólbeinns lederbehandschuhter Hand, die Grána über Rücken und Kruppe fährt, um das Fell unter der Sattellage zu glätten. Zugleich wird signalisiert, dass er den Körper der Stute in Besitz nimmt. Sie fügt sich, bleibt aber angespannt, was sich auch während Kólbeinns Ritt zu Sólveig nicht ändert. Zwar zeigt Grána ihr Potenzial als Gangpferd, was die Bewunderung der Nachbar\*innen hervorruft, die die beiden durch diverse Ferngläser beobachten, doch treten Mann und Stute nicht als Gefährt\*innen auf, sondern ihre Interaktionen sind geprägt von Kólbeinns Eitelkeit. Grána erscheint ähnlich wie ein schicker Sportwagen als repräsentatives Objekt.

Durch die Einstiegszene haben die Zuschauenden sie jedoch als eigenständige Tierpersönlichkeit kennengelernt und sind eine Verbindung mit ihr eingegangen. Nur dadurch kann Kólbeinns Verhalten so klar als übergriffig wahrgenommen werden. Der Film verunsichert folglich von Beginn an vertraute anthropozentrisch geprägte Lesarten und führt vor, dass der menschliche Umgang mit Pferden, der in vielen Zusammenhängen als normal, vielleicht sogar als zugewandt und wenig bemerkenswert erscheint, geprägt ist von Gewalt und Missbrauch.

Während Kólbeinn ins Haus gebeten wird, rückt die Kamera erneut Grána in den Fokus. Ihre Aufmerksamkeit wird von etwas in Anspruch genommen, was die Zuschauenden noch nicht sehen können (externe Okularisierung). Kurz darauf betritt Sólveigs Hengst Brúnn die Bühne. Er nähert sich Grána wiehernd und voller Begeisterung, wobei die beiden durch einen Zaun voneinander getrennt sind. Grána zeigt unmissverständlich, dass sie rossig ist und nichts gegen eine Annäherung einzuwenden hätte. Hier findet eine Spiegelung der Eingangsszene zwischen Grána und Kólbeinn statt, mit dem Unterschied, dass die Stute Brúnns begehrlische Blicke genießt. Als Kólbeinn heimwärts reitet, gelingt es dem Hengst, das Tor seiner Weide zu öffnen. Er stürmt freudig auf Grána zu, und nachdem er sich sanft von ihrer Paarungsbereitschaft überzeugt hat, deckt er sie. Diesmal wird das Unbehagen des Menschen ignoriert. Grána lässt sich von Kólbeinn keinen Schritt vorwärtsbewegen<sup>13</sup> und es gelingt ihm auch nicht, rechtzeitig abzusteigen. Folglich bleibt er während des Deckakts zusammengeskauert auf der Stute hocken. Besonders demütigend ist diese Situation, da erneut die Ferngläser der Nachbarn zum Einsatz kommen und seine Entmachtung niemandem verborgen bleibt.

---

<sup>13</sup> Allerdings hält er die Zügel sehr kurz, was als Zeichen von Überforderung gedeutet werden kann, aber auch verrät, wie die Szene gemacht worden ist: Die Stute wird von ihrem Reiter bewusst zum Stillstehen aufgefordert.

Während alle menschlichen Beobachter\*innen (Sólveig und Familie miteingenommen) vor Schreck erstarren, als sie der Erniedrigung des stolzen Kólbeinns beiwohnen, zeigen sich die beiden Pferde zufrieden und entspannt, was einen komischen Kontrast herstellt. Würde es Kólbeinn und den anderen Dorfbewohner\*innen gelingen, die Perspektive der Pferde einzunehmen, böte sich nun die Chance, Abstand zu nehmen von ihrer anthropozentrischen durch Stolz, Ehre und Sühne geprägten Weltanschauung. Der Deckakt wird jedoch nicht als Angelegenheit zwischen den beiden Pferden betrachtet (horizontale Lesart), sondern er wird in ein menschliches Zeichensystem eingebettet und entsprechend mit Bedeutung aufgeladen (vertikale Lesart). Laura Mulvey sieht in der durch den *male gaze* objektifizierten Frau einen Signifikant der Kastrationsdrohung<sup>14</sup>, was sich leicht auf Grána übertragen lässt, da sie zuvor durch die bewundernden Blicke der Dorfbewohner\*innen zu einem solch begehrenswerten Objekt gemacht wurde. Durch den Deckakt ist aus der Drohung im übertragenen Sinne eine Tat geworden, da Kólbeinns menschlich-männliche Dominanz massiv geschwächt wurde.<sup>15</sup> Dazu passt LaRubia-Prados Verweis auf die Bedeutung der verlorenen Ehre im Kontext altnordischer Literatur sowie auf die ebenfalls in den Sagas vorkommende Formulierung, „zur Stute gemacht werden,“ die sich auf Männer bezieht, deren Männlichkeit fragwürdig erscheint (vgl. LaRubia-Prado 94-95; Rohrbach 294).<sup>16</sup>

Kólbeinn scheint gefangen in einer von diesen alten Traditionen geprägten anthropozentrischen Perspektive, die deutlich narzisstische Züge aufweist. Grána hat keine eigene Daseinsberechtigung, sondern sie ist eine Verlängerung seines Selbst, die ihn kläglich im Stich gelassen hat. Entsprechend reitet er Grána zutiefst gekränkt in einem scharfen Galopp nach Hause und erschießt sie dort. Die Tötung der Stute wird extern okularisiert. Gerahmt von einem Fenster zeigt die visuelle Erzählinstanz, wie Kólbeinn das Gewehr anhebt und abfeuert, während die Stute nicht Teil des Blickfelds ist. Indem der Fokus allein auf Kólbeinn gerichtet ist, wird Grána schon vor ihrem Tod unsichtbar gemacht. Sie hat keinen eigenen Ort in einer anthropozentrischen Norm. Unter deren wikingerzeitlichem Männlichkeitsideal und militärisch geprägtem Reiterideal, welches die völlige Unterwerfung des Pferdes impliziert (vgl. Mangelsdorf 117-118), leidet aber auch Kólbeinn, was seine Körperhaltung nach dem Schuss und die Beerdigung Gránas zum Ausdruck bringen.

---

<sup>14</sup> Vgl. den Eintrag *Gaze/ Male Gaze* von Andreas Jahn-Sudmann und Ludger Kaczmarek im *Lexikon der Filmbegriffe* der Universität Kiel.

<sup>15</sup> Das Pferd als Symbol für männliche Kastrationsängste findet man bereits bei Freud. In „Die Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben“ (1909) bringt der Psychoanalytiker die angeblichen Kastrationsängste des Jungen Hans mit dem Sturz eines Pferdes in Verbindung.

<sup>16</sup> Hier kann man außerdem einen Bezug zur altnordischen Mythologie herstellen. Geschlechter- und Artengrenzen werden in der Figur des Loki gequeert, der sich von einem Mann in eine Stute verwandelt, um mit dem Hengst Svaðilfari anzubandeln, woraufhin er Odins achtbeiniges Pferd Sleipnir zur Welt bringt (vgl. Simek 252). Auf Odin und Sleipnir spielt *Hross í oss* auch unmittelbar an, da eine Nebenfigur, Grímur, stets mit zwei Pferden unterwegs ist, die oft so nebeneinander laufen, dass der Eindruck entsteht, Grímur reite ein achtbeiniges Pferd. Hinzu kommt, dass Grímur sich an einem Stacheldraht verletzt und Odin gleich zum Einäugigen wird.

Kólbeinns Ambivalenz spricht deutlich aus der Beerdigungsszene, in der er Gránas Grab eigenhändig aushebt, was seine Zuneigung zu ihr verdeutlicht. Zugleich drapiert er sie dort, wie er sie sehen wollte: unter dem Sattel in einem imposanten Renntötl. Ähnlich wie die verschiedenen Anspielungen auf die altisländische Mythologie und die Saga-Literatur verweist auch das Pferdegrab auf eine vorchristliche, isländische Tradition. Pferde wurden teils mit Grabbeigaben beigesetzt, was auf eine enge Bindung zwischen Menschen und Tieren schließen lässt. Harriet J. Evans Tang hebt hervor, dass manche Tiere mit “fóstri” (dt. etwa “Pflegesohn”) in den Sagas adressiert werden, was eine verwandtschaftliche Beziehung andeutet.<sup>17</sup> In diesem Kontext wird deutlich, dass Kólbeinn und Grána in ein und dasselbe naturkulturelle Geflecht verstrickt sind. Die Tötung der Stute kann als Ehrenmord gelesen werden, wobei Grána keine weibliche Partnerin repräsentiert, sondern als isländische Grauschimmelstute auftritt, in der Kólbeinn eine Verwandte sieht, die sich ihm widersetzt und damit seine gesellschaftliche Reputation ins Wanken gebracht hat.

Dies ist in einer männlich-menschlich geprägten Gesellschaft nicht akzeptabel und mit einer solchen scheint man es in *Hross í oss* zu tun zu haben, was Sólveigs Verhalten Kólbeinn gegenüber zu bestätigen scheint. Sie tritt in der Kaffeekränzchen-Szene eher abwartend passiv auf und trägt dezidiert weibliche Kleidung. Während Kólbeinn Grána vor seinem Heimritt tätschelt und “mein geliebtes Mädchen” nennt, verraten Sólveigs sehnsüchtige Blicke, dass sie am liebsten den Platz mit der Stute tauschen möchte. Eine Liebesbeziehung zwischen Kólbeinn und Sólveig scheinen die beiden Pferde jedoch nachhaltig unmöglich gemacht zu haben. Kólbeinn distanziert sich von ihr, was Sólveig veranlasst, ihre Passivität aufzugeben. Da sie sich ebenfalls in diesem von überkommenen Traditionen geprägten Wertesystem bewegt, sieht sie sich gezwungen, die von Brúnn und Grána verletzte Ordnung wieder in ein Gleichgewicht zu bringen. Sie tötet Brúnn jedoch nicht, sondern lässt ihn legen.

Indem nun eine tatsächliche Kastration stattfindet, wird drastisch vor Augen geführt, dass Pferde auch dann, wenn sie zunächst nur als Zeichen in einem menschlichen System fungieren, mit realen, körperlichen Konsequenzen zu rechnen haben. Indem Brúnns leerer Blick unter der Narkose von der Kamera eingefangen wird, leitet seine körperliche Präsenz die Erzählperspektive. Der wehrlose Körper steht in einem deutlichen Kontrast zu dem eifrigen Hengst, wodurch seine Unterwerfung eindringlich visualisiert wird. Vor dem Hintergrund der Hinrichtung Gránas erscheint Brúnns Schicksal jedoch weniger grausam. Bleibt man an der Oberfläche des Geschehens, so wirkt Sólveigs Handeln besonnen und so fürsorglich, wie es im Rahmen ihrer anthropozentrisch ausgerichteten Lebenswelt möglich ist. Sie ignoriert Brúnns signifikante Andersartigkeit nicht, sondern versteht sein Verhalten als hengsttypisch. Die Kastration ist in Bezug auf domestizierte Pferde eher die Regel, denn sie ermöglicht männlichen Tieren ein Leben im Herdenverbund bei gleichzeitiger Populationskontrolle. Das Legen wird fachgerecht durch eine

---

<sup>17</sup> Vgl. Evans Tang 1-22; 140-183; Rohrbach 262-294 und LaRubia-Prado 94-95.

Tierärztin und assistiert von Sólveig durchgeführt. Die beiden Frauen gehen dabei ruhig und freundlich mit Brúnn um, was in einem deutlichen Kontrast zu Kólbeinns Agieren steht.

Sólveig befindet sich zwar gegenüber ihrem Pferd in einer Machtposition, doch nutzt sie diese nicht aus, sondern verhält sich eher wie ein souveränes Leittier. Ihr Führungsanspruch ist nicht mit dem Dominanzgehabe Kólbeinns zu vergleichen. Vielmehr erweist er sich als Notwendigkeit, damit Brúnn in der menschlich dominierten Lebenswelt überleben kann und sich Spielräume für alternative, weniger gewalttätig geprägte Beziehungen eröffnen. Trotz gewisser Ambivalenzen treten Brúnn und Sólveig als Gefährt\*innen auf. Dazu passt auch, dass Sólveig Brúnns Pferdsein als signifikant andersartig respektiert, zugleich aber die Bereitschaft zeigt, von ihm zu lernen, und sich so auf eine andere Art mit ihm verwandt macht, als dies bei Kólbeinn und Grána der Fall war.<sup>18</sup> Dies wird auch dadurch markiert, dass die Kastrationsszene mit einer Nahaufnahme von Sólveigs Auge beginnt, in dem sich der Hengst spiegelt.

In der siebten Episode, die mit einer Nahaufnahme von Brúnns Auge eingeleitet wird, in dem nun Sólveig zu sehen ist, übernimmt sie Brúnns selbstbewusstes und zielgerichtetes Auftreten. Man kann hier eine weitere Anspielung auf die altisländische Mythologie erahnen, da Sólveig und Brúnn nahezu miteinander verschmelzen und damit als androgyner Pferd-Mensch-Hybrid eine schräge Analogie zu der Figur des Loki bilden.<sup>19</sup> Sólveig und Brúnn nehmen am alljährlichen Abtrieb der halbwild lebenden Pferde teil, wobei sie gut miteinander harmonisieren, was mit bewundernden und neidischen Blicken kommentiert wird. Selbstbewusst erwirkt Sólveig, dass sie alleine mit Kólbeinn in ein Tal reitet, um die dort grasende Pferdeherde zusammenzutreiben. Hier nutzt sie die Gelegenheit und fordert Kólbeinn dazu auf, mit ihr zu schlafen – vor den Augen der mitgerittenen Dorfbewohner\*innen und aller an der Szene beteiligten Pferde. Okularisiert wird dabei intern durch unterschiedliche menschliche und pferdliche Akteur\*innen. Ein solch multiperspektivisches Schauen lässt Pferde und Menschen als Teil eines gemeinsamen Raums und Kommunikationssystems erscheinen, in welche das Filmpublikum über die geteilte Tätigkeit des Beobachtens ebenfalls eingeflochten wird.

Sólveig nimmt auch gegenüber Kólbeinn die Position der Anführerin ein. Er muss auf ihre Aufforderung hin Brúnn weiter am Zügel halten, während die beiden miteinander schlafen, womit ähnlich wie in der Grána-Kólbeinn-Brúnn-Szene ein Dreieck angedeutet wird. Brúnns Verhalten legt jedoch eine horizontale Lesart nahe und erteilt vertikalen Deutungsmustern eine Absage. Er schaut die beiden immer mal wieder an, um dann weiter zu grasen, wodurch er vermittelt, dass das Ganze keine allzu bemerkenswerte Sache ist. Grána, Brúnn und Sólveig nehmen Kólbeinn folglich

---

<sup>18</sup> "Sich verwandt machen" ist eine fürsorgliche Praxis, die Haraway in Kapitel 4 von *Staying with the Trouble* beschreibt. Mangelsdorf betont, dass Menschen, um mit Pferden gelungen zu kommunizieren, ihre Position als Herrschende aufgeben und zu Lernenden werden müssen (vgl. 115).

<sup>19</sup> Vgl. Fußnote 17.

nicht einfach seine privilegierte Stellung als Mann und Mensch, sondern sie bieten ihm einen Ausweg aus einem gewaltbetonten System. Entsprechend lacht er nach der Talszene viel, wirkt gelöst und hat seine aggressive Körperhaltung aufgegeben, die Grána so unbehaglich war. Sólveig hingegen präsentiert sich, nachdem sie Anteile von Brúnn übernommen hat, als eine Anführerin, die für eine klare Kommunikation und damit für Entspannung in der Herde aus Pferden und Menschen sorgt.

### *Kommunikationsschwierigkeiten mit tödlichen Folgen*

Ich komme nun zu zwei weitere Episoden, die ich jedoch weniger ausführlich analysieren werde. Es handelt sich um die zweite Episode, in der ein Mann, Vernharður, mit Hilfe eines Pferdes einem russischen Trawler nachschwimmt, um dort Alkohol zu kaufen, und schließlich an einer Alkoholvergiftung stirbt, sowie um die sechste Episode, in der der spanische Tourist Juan Camilo sich vor dem Tod durch Erfrieren rettet, indem er sein Pferd tötet und in dessen ausgenommenen Bauchraum kriecht. In beiden Episoden spielt die fehlende Bereitschaft, genauer hinzuhören und zu schauen eine entscheidende Rolle für ihren tragischen Ausgang.

Eingeleitet wird die zweite Episode mit einem *Close-Up* auf ein Pferdeauge, in dem sich die karge und weite Landschaft spiegelt, durch die ein Geländewagen rast. Das Spiegelbild im Pferdeauge wird durch einen *Wide Shot* abgelöst, der die atemberaubende Weitläufigkeit der Küstenlandschaft in Szene setzt, wobei das Auto nun klein und deplatziert erscheint. Und in der Tat erkennt Vernharður es als nutzlos für sein weiteres Vorhaben. Er will auf ein besser angepasstes Fortbewegungsmittel umsteigen, als er auf eine kleine Pferdeherde in Strandnähe trifft.

Vernharður scheint pferdeerfahren zu sein, denn er geht behutsam auf die Herde zu. Er nähert sich nicht frontal, sondern von der Seite, was Pferden angenehmer ist, da ihnen so ein Fluchtweg nach vorne offenbleibt. Obwohl er mindestens ebenso in Eile ist wie zuvor Kólbeinn, übt er keinen Druck aus. Entsprechend lässt sich ein graues, kräftiges männliches Pferd bereitwillig von ihm aufzäumen und bleibt ruhig stehen, während Vernharður sich ohne Sattel auf seinen Rücken schwingt. Das Pferd geht widerstandslos ins Meer, was einerseits an dem recht scharfen Trensengebiss liegen mag, andererseits aber darauf hinweist, dass es sich um ein gut ausgebildetes Pferd handelt, das seinem Reiter (und den Pferdetrainer\*innen hinter der Kamera) vertraut. Die Kommunikation zwischen Vernharður und dem Grauen ist beachtlich. Das Pferd lässt sich im Wasser von seinem Reiter willig navigieren und ohne in Panik zu verfallen auf einem Kran ein Stück die Schiffswand heraufziehen. Dort steht es zwar etwas angespannt, aber doch still.

Das Verhalten des Pferdes untergräbt die Inszenierung Vernharðurs als einen rücksichtslosen Säufer. Jenseits seiner Alkoholsucht zeigt er sich als erfahrener Pferdemann, der die artübergreifende Kommunikation beherrscht. Weniger gut hingegen sind seine Kompetenzen in der dritten Sprache der menschlichen Akteur\*innen des Films. Er kompensiert seine spärlichen Englischkenntnisse auch nicht, indem er auf die warnenden nonverbalen Zeichen der russischen Besatzung

achtet. Diese versucht ihm deutlich zu machen, dass ihm reiner Alkohol verkauft wurde, den er unbedingt verdünnen soll.

Während Vernharður mit der Besatzung verhandelt, passt ein Matrose auf den im Kran stehenden Grauen auf. Er zeigt sich tief beeindruckt von dem Pferd, auf das er flüsternd einredet, um es zu beruhigen. Diese Begegnung erinnert allein schon durch die musikalische Untermalung an die Kólbeinn und Grána-Episode. Die hier ebenfalls intensiv in Szene gesetzten Berührungen sind zwar zärtlich, haben aber auch eine übergriffige Komponente, wenn sich der für das Pferd fremde Mensch an es drückt, es überall berührt und betont, dass das Pferd "gar nicht mager" sei und "gutes Fett" habe. Die Begegnung des Seemanns mit dem Grauen ist geprägt von einer Ambivalenz, die LaRubia-Prado nicht zu bemerken scheint, wenn er betont, dass die nicht-isländischen Menschen den Pferden zugewandter seien als die Dorfbewohner\*innen (vgl. 91-92). Doch rücken der Blick und die Berührungen des Seemanns das Pferd in vielfältiger Weise als ein Objekt menschlicher Begierde in den Fokus. Im *human gaze* vermischt sich die bewundernde Begeisterung über die Existenz eines schönen und starken Tieres mit einer sexualisierten Sehnsucht nach körperlicher Nähe und dem Appetit auf hochwertiges Pferdefleisch.

Nach abgeschlossenem Geschäft will Vernharður zurückkehren. Der Graue stolpert unsanft, während der Kran ins Wasser gelassen wird, macht sich dann aber zielstrebig Richtung Ufer auf. Vernharður muss sich beeilen, um nicht zurück zu bleiben und verliert fast seinen Alkohol. Eine sichere Rückkehr ist für ihn nur mit Hilfe des Pferdes möglich, was umgekehrt nicht gilt. Als die beiden das Ufer erreicht haben, trinkt Vernharður, immer noch reitend, direkt aus der Flasche. Wenig später muss er absteigen, um sich zu übergeben. Der Graue bleibt dabei ruhig neben ihm stehen und stupst den sterbenden Mann noch einige Male sachte an. In dieser Szene zeigt sich abermals die Verbindung zwischen den beiden, wobei die sanfte Zuwendung des Grauen in einem scharfen Kontrast zu Vernharðurs von der Alkoholsucht geprägten Achtlosigkeit gegenüber sich selbst steht.

Die Episode endet mit einem weiteren *Wide Shot*. Während der Trawler Richtung offenes Meer entschwindet, schaut der Graue ihm nach. Er spiegelt sich im Straßengraben, wobei der zusammengesackte Vernharður in dieser Spiegelung nicht zu sehen ist. Das graue Pferd steht allein und scheint farblich mit der Landschaft zu verschmelzen. So erscheint es im Gegensatz zu dem Auto der Eingangsszene als natürlicher Teil der Insel, auf der es auch ohne den Menschen, der seine Vorfahren einst herbrachte, überleben kann. Die Schlusssequenz unterstreicht die signifikante Andersartigkeit des Grauen und verhindert, dass man seine Zugewandtheit als menschliche Fürsorge fehlinterpretiert.

Islands Pferde bewegen sich sicher über Land und durch Wasser, was durchgängig in *Hross í oss* in Szene gesetzt wird, beispielsweise wenn ihre trittsicheren Hufe während eines schnellen Tölts über steinige Gründe in einer Unterwasseraufnahme gezeigt werden oder wenn ihr dichtes Fell, ihre dicken Mähnen und ihre buschigen Schweife in Nahaufnahme davon zeugen, wie gut sie gegen Kälteeinbrüche, Wind und Niederschlag schützen. Anders als in den dicht

bewohnten Gebieten Südkandinaviens und Mitteleuropas, die zudem ein milderes Klima aufweisen, muss man in der weitläufigen, nur spärlich besiedelten Landschaft Islands das Wetter stets im Blick behalten. Diese gesteigerte Aufmerksamkeit wird filmisch durch imposante Landschaftsaufnahmen aufgegriffen, in denen die menschlichen Behausungen klein und unbedeutend wirken. Um in der Küstenlandschaft von *Hross í oss* überleben zu können, muss man sich der Wirkmacht des rauen Klimas bewusst sein. Was passieren kann, wenn diese unterschätzt wird, zeigt die sechste Episode. Im Zentrum steht hier Juan Camilo, der durch seine kindliche Bewunderung für Islandpferde und für die geschickte Reiterin Jóhanna auffällt.

Die Episode beginnt mit einem *Close-Up* auf Gamli Rauðurs Auge, einem älteren Pferd, das Óli gehört, der Reittouren für Tourist\*innen veranstaltet. Diesmal spiegeln sich die orangen Jacken einer solchen Reiter\*innengruppe im Pferdeauge. Juan schließt sich den deutschsprachigen Reiterinnen an und bekommt den ruhigen Gamli Rauður zugeteilt, da er Reitanfänger ist. Óli wirkt überfordert mit seiner Herde aus Pferden und Menschen, während Juan immer weiter zurückfällt, da er sich an den Zügeln festhält und Gamli Rauður so ungewollt zurückhält. Bald sind die beiden alleine in einer unwirtlichen Umgebung und es beginnt immer heftiger zu schneien. Es zeigt sich, dass Juan, der zwar freundlich mit seinem Pferd spricht, überhaupt nicht in der Lage ist, mit ihm zu kommunizieren, was die beiden in eine lebensgefährliche Situation bringt. Der alte Rote will nicht weiterlaufen, da sein Reiter ihm mit den Zügeln im Maul herumzerrt und er einen Stein im Huf hat. Diesen entfernt Juan zwar, aber inzwischen ist er so durchgefroren, dass er nicht mehr weiterlaufen oder reiten kann. Schließlich entscheidet er sich völlig aufgelöst, das Pferd mit seinem Messer zu töten und auszuweiden, um sich in den Kadaver zu legen und dem Tod durch Erfrieren zu entkommen.

LaRubia-Prado geht davon aus, dass ohne die Tötung beide, Pferd und Mann, erfroren wären (vgl. 103), was zumindest hinterfragt werden kann, da Gamli Rauður mit einem wärmenden Pelz ausgestattet ist und er sicherlich nicht seinen ersten Schneesturm erlebt. Folgt man dem Pferd, so erscheint die Figur des Juan nicht mehr so sympathisch und unschuldig. Sein Verhalten ist ebenfalls durch Selbstüberschätzung geleitet, die den Blick trübt, wenn es darum geht, die klimatischen Bedingungen, die eigenen reiterlichen Fähigkeiten und die Kommunikationsangebote seines Pferdes zu beachten. Er betrachtet die isländische Landschaft und ihre Bewohner\*innen zwar mit überschäumender Begeisterung, doch geht er vorerst keine verantwortungsbewussten Beziehungen ein. Erst nachdem er den Schneesturm im Pferdekörper überlebt hat, und damit sprichwörtlich neu geboren wird, zeigt er sich in der Schlusszene als Teil der ortsansässigen Gemeinschaft, was auch seine Kleidung, ein Isländerpullover, unterstreicht.

Egal ob man das Paarungsspiel von Kólbeinn und Sólveig, Vernharðurs Mission russischen Wodka zu ergattern oder Juan, der wie ein schreiendes Neugeborenes aus Gamli Rauðurs totem Körper geborgen wird, in den Blick nimmt—immer wieder erscheinen insbesondere Männer und ihr Handlungen befremdlich und ein wenig

lächerlich. *Hross í oss* kann trotzdem als ein wohlwollender<sup>20</sup> Film bezeichnet werden, der seine menschlichen Charaktere zwar vorführt, sie aber nicht verurteilt. Darüber hinaus stehen seine pferdlichen Charaktere als eigenständig handelnde Lebewesen im Fokus. Indem insbesondere ihre Körper und die mit diesen ausgedrückte Sprache kontinuierlich in den Mittelpunkt der Kameraführung gerückt werden, bietet sich der Film besonders für eine fürsorgliche Lesart an, welche die mehr-als-menschliche Kommunikation in ihre Deutung miteinfließen lässt. So können die Pferde zwar als Teil menschlicher Zeichensysteme gelesen werden, in welchen sie als Metaphern für Menschen oder menschliches Verhalten stehen, zugleich zeigen sich Menschen jedoch als den Pferden verwandte Tiere, mit welchen sie ambivalente Beziehungen eingehen. Nimmt man die artübergreifende Kommunikation und Okularisierung des Films in den Blick, wird erkennbar, dass Pferde die Perspektive der Filmzuschauer\*innen leiten, ohne ihr Pferdsein aufzugeben. Dennoch ist ihnen so viel Menschliches zu eigen, dass sich das Filmpublikum mit einzelnen Tierpersönlichkeiten identifizieren kann und so ebenfalls Teil der diskursiv-materiellen Pferd-Mensch-Verflechtungen wird, die der Film vorführt.

### **Schluss: Fürsorglich Lesen als Praxis einer polyphonen Ethik**

Abschließend lässt sich festhalten, dass ein Leseprozess (unabhängig davon, ob Literatur, Film oder andere künstlerische Arbeiten im Fokus stehen) unter Berücksichtigung mehr-als-menschlicher Akteur\*innen das Bewusstsein für die eigenen Begrenzungen als lesende Person viel mehr schärft, als wenn allein menschliche Akteur\*innen berücksichtigt werden. Abgesehen davon, dass mehr-als-menschliche Tiere bei einer solch anthropozentrischen Lesart an den Rand gedrängt werden, kann sie zu leichtfertigen Bewertungen führen. Aus der eigenen menschlichen Position heraus, glaubt man Menschliches schneller zu verstehen und stützt sich dabei auf eingeübte Deutungsmuster. Lässt man sich jedoch von den Mehr-als-Menschlichen leiten, so verlangt dies ein neugieriges und achtsames Schauen aus dem Bewusstsein heraus, dass man Dinge womöglich übersieht oder (noch) nicht einordnen kann.

*Hross í oss* hat somit eine klare umweltethische Dimension. Der Film ermöglicht den Zuschauenden einen Perspektivwechsel, der jedoch keine Verschmelzung mit den pferdlichen Charakteren bedeutet. Das gezeigte Tier bleibt als eigenständige Tierpersönlichkeit erkennbar und fungiert so nicht nur als Symbol für menschliche Ängste, Wünsche oder Moral. Indem es die Position eines relationalen Subjekts (vgl. Braidotti 54) einnimmt, wird es als den Menschen verwandt wahrgenommen. Die menschlichen Zuschauer\*innen können sich so als ein Tier von vielen erkennen, mit denen sie gemeinsam im Anthropozän leben und Empfindungen, Unzulänglichkeiten, und Bedürfnisse teilen, ohne dabei die Differenz

---

<sup>20</sup> Vgl. Lönngren, "Metaphor, Metonymy," 41. Lönngren nimmt hier Bezug auf Sedgwick, die in "Paranoid Reading" betont, dass eine reparative Lesart voraussetzt, dass Text und Leser\*in wohlwollend sind.

zu anderen menschlichen und mehr-als-menschlichen Tieren aufgeben zu können. Diese Differenz entlässt den Menschen als eine Art, die ihr eigenes Handeln in ganz besonderer Weise reflektieren kann, nicht aus der Verantwortung.

Die heute Lebenden wurden in eine Welt geboren, in der die menschliche Art dominiert, selbst in dünn besiedelten Räumen wie Island. Strebt man eine ausgeglichene Lage an, so liegt es nahe, den vorherrschenden Anthropozentrismus kritisch zu reflektieren. Dies geht oft mit utopischen Vorstellungen von einer Welt, in der Menschen und andere Tiere friedlich koexistieren, einher. Erlingssons Film inszeniert das Island der halbwilden Pferde nicht als ein solches Utopia, und entzieht sich damit der besonders durch die Tourismusbranche verbreiteten Nordeuropa-Romantik. Auch wenn manche dieser Utopien tier- und umweltfreundlich gemeint sein mögen, so sind auch sie meistens nach menschlichen Parametern ausgerichtet ohne signifikante Andersartigkeiten zu berücksichtigen. Hier erscheint mir die Erschließung von Spielräumen, wie Sólveig es in *Hross í oss* macht, wirkungsvoller, da so aus den existierenden ambivalenten Verflechtungen heraus neue Muster erkennbar werden. Dies gilt vor allem dann, wenn der mehr-als-menschlichen Polyphonie in den bestehenden Formationen Beachtung geschenkt wird. Menschen sind zu dieser Achtsamkeit in der Lage. Ihre ethische Verantwortung liegt entsprechend nicht allein in der Ausmalung besserer Welten, sondern in der Bereitschaft aufmerksam zu schauen, zu hören und zu lesen. Damit ist eine wichtige Voraussetzung für einen fürsorglichen Umgang miteinander und mit der Welt, in der wir alle leben, gegeben.

Manuskript eingegangen 25 Januar 2024

Überarbeitete Fassung zur Publikation angenommen 8 September 2024

## Zitierte Literatur

- Björck, Amelie. *Zooësis. Om kulturella gestaltningar av landbruksdjurens liv och tid*. Glänta produktion, 2019.
- Braidotti, Rosi. *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Campus Verlag, 2014.
- Brandt, Karen. "A Language of Their Down. An International Approach to Human-Horse Communication." *Society & Animals*, vol. 4, 2004, S. 299-316.
- Brunner, Claudia. *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*. Transcript, 2020.
- Buchanan, Ian. "The Little Hans Assemblage." *Visual Arts Research*, vol. 39, 2013, pp. 9-17.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*. Continuum, 1987.
- Donovan, Josephine. "Interspecies Dialogue and Animal Ethics, The Feminist Care Perspective." *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Hg. v. Linda Kalof, Oxford Academic, 2017, S. 203-214.

- Downey, Gorgina. "Becoming-horse: Jenny Watson, Art Orienté Objet and Berlinde De Bruckere." *Artlink*, 21 Mar. 2018, [www.artlink.com.au/articles/4657/becoming-horse-jenny-watson-art-orientC3A9-objet-and-/](http://www.artlink.com.au/articles/4657/becoming-horse-jenny-watson-art-orientC3A9-objet-and-/). Accessed 01 Nov. 2024.
- Evans Tang, Harriet J. *Animal-Human Relationships in Medieval Iceland: From Farm-Settlement to Sagas*. D. S. Brewer, 2022.
- Haas, Maximilian. "Report über ein Tier auf der Bühne: der Esel Balthazar." *Tierstudien* no. 1, 2012, pp. 122-135.
- Haraway, Donna. *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Übersetzt v. Jennifer Sophia Theodor, Merve Verlag, 2016.
- . *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hockenhuell, Stella. "Horseplay. Equine Performance and Creaturely Acts in Cinema." *Animals*, special issue von NECSUS, 12 Jun. 2015. [necsus-ejms.org/horseplay-equine-performance-and-creaturely-acts-in-cinema/](http://necsus-ejms.org/horseplay-equine-performance-and-creaturely-acts-in-cinema/). Abgerufen am 07 Mai 2024.
- Jahn-Sudmann, Andreas et al. "Gaze/ Male Gaze." *Lexikon der Filmbegriffe*, [filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gazemalegaze-2378](http://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:gazemalegaze-2378). Abgerufen am 13 Jan. 2024.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is About You." *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Hg. v. Eve Kosofsky Sedgwick. Duke University Press, 1997, pp. 1-37.
- . *Touching feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, 2003.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. De Gruyter, 2011.
- LaRubia-Prado, Francisco. *The Horse in Literature and Film. Uncovering a Transcultural Paradigm*. Lexington Books, 2017.
- Lönngren, Ann-Sofie. *Following the Animal. Power, Agency, and Human- Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- . "Following the Animal. Place, Space and Literature." *Animal Places. Lively Cartographies of Human-Animal-Relations*. Hg. v. Jacob Bull et al., Routledge, 2018, pp. 231-247.
- . "Metaphor, Metonymy, More-Than-Anthropocentric. The Animal That Therefore I Read (and Follow)." *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*. Hg. v. Susan McHugh et al. Palgrave, 2021, pp. 36-50.
- Mangelsdorf, Marion. "'Liebesgeflüster' zwischen Menschen und Pferden? Möglichkeiten und Grenzen speziesübergreifender Emotionalität." *Tierstudien*, no. 3, 2013, pp. 114-126.
- Müller, Corsin A. et al. "Dogs Can Discriminate Emotional Expressions of Human Faces." *Current Biology*, vol. 25, 2015, pp. 601-605.

[www.cell.com/action/showPdf?pii=S0960-9822%2814%2901693-5](http://www.cell.com/action/showPdf?pii=S0960-9822%2814%2901693-5).

Abgerufen am 11 Jan. 2024.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18.

Nakamura, Kosuke et al. "Cross-modal Perception of Human Emotion in Domestic Horses (*Equus caballus*)." *Scientific Reports* vol. 8, no. 8660, 2018. DOI: [10.1038/s41598-018-26892-6](https://doi.org/10.1038/s41598-018-26892-6). Abgerufen am 11 Jan. 2024.

Raulff, Ulrich. *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. C. H. Beck, 2015.

Rohrbach, Lena. *Der tierische Blick. Mensch-Tier-Relationen in der Sagaliteratur*. A. Francke Verlag, 2009.

Sachser, Norbert. *Der Mensch im Tier. Warum Tiere uns im Denken, Fühlen und Verhalten oft so ähnlich sind*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2021.

---. Hg. *Das unterschätzte Tier. Was wir heute über Tiere wissen und im Umgang mit ihnen besser machen müssen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2022.

Simek, Rudolf. *Lexikon der germanischen Mythologie*. 3., völlig überarbeitete Auflage. Kröner, 2006.

Smith, Amy Victoria et al. "Functionally Relevant Responses to Human Facial Expressions of Emotion in the Domestic Horse (*Equus caballus*)." *Biology Letters*, vol. 12, no. 2, 2016. [doi.org/10.1098/rsbl.2015.0907](https://doi.org/10.1098/rsbl.2015.0907). Abgerufen am 11 Jan. 2024.

Steuer, Heiko. "Pferdegräber." *Germanische Altertumskunde Online*. Hg. v. Sebastian Brather et al. De Gruyter, 2010. [www.degruyter.com/database/GAO/entry/RGA\\_4311/html](http://www.degruyter.com/database/GAO/entry/RGA_4311/html). Abgerufen am 07 Mai 2024.

Tsing, Anna et al. "Haunted Landscapes of the Anthropocene." *Arts of Living on a Damaged Planet*. Hg. v. Anna Tsing et al. University of Minnesota Press, 2017, pp. G1-G14.

Ullrich, Jessica, Hg. *Tierstudien. Person und Persönlichkeit*, no. 25. Neofelis Verlag, 2024.

Vangen, Odd. "Hest." *Store norske leksikon*, 2024. [snl.no/hest](https://snl.no/hest). Abgerufen am 07 Mai 2024.

---. "Islandshest." *Store norske leksikon*, 2021. [snl.no/islandshest](https://snl.no/islandshest). Abgerufen am 07 Mai 2024.

Zimmer, Stefan et al. "Pferd." *Germanische Altertumskunde Online*. Hg. v. Sebastian Brather et al. De Gruyter, 2010. [www.degruyter.com/database/GAO/entry/RGA\\_4308/html](http://www.degruyter.com/database/GAO/entry/RGA_4308/html). Abgerufen am 07 Mai 2024.