



Open Library of Humanities



Artikel

Zitation: Müller, Alexandra und Laura Zinn. »Sexy Schlitten, teuflische Trucks und verrückte Vehikel – Automobile in fantastischen Spielfilmen und Serien«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.2 (2020): 1–29. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.2909>.

Erstveröffentlichung: 18. August 2020

Peer-Review-Verfahren:

Der vorliegende Beitrag wurde anonymisiert von zwei unabhängigen Fachgutachter*innen beurteilt.

Copyright:

© 2020 Der/die Autor*innen. Dieser Open-Access-Beitrag ist lizenziert durch die Creative-Commons-Grundlizenzen in der Version 4.0 (Creative Commons Namensnennung 4.0 International, welche die unbeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung erlaubt, solange der/die Autor*in und die Quelle genannt werden). Vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de/>.

Open Access:

Die *Zeitschrift für Fantastikforschung* erscheint ab Ausgabe 1/2019 ausschließlich im Open-Access-Format. Ältere Druckausgaben sind über den Lit Verlag Münster beziehbar.

Digitale Archivierung:

Die Open Library of Humanities und alle ihre Zeitschriften werden durch den wissenschaftlichen Archivdienst CLOCKSS digital archiviert.

The Open Library of Humanities is an open access non-profit publisher of scholarly articles.

ARTIKEL

Sexy Schlitten, teuflische Trucks und verrückte Vehikel – Automobile in fantastischen Spielfilmen und Serien

Alexandra Müller und Laura Zinn

Justus-Liebig-Universität Gießen, DE

Corresponding author: Laura Zinn (Laura.M.Zinn@germanistik.uni-giessen.de)

Since its invention, the automobile has been treated in fantastic literature and films. The article analyzes how cars are dealt with in audio-visual media since the 1970s (with a focus on the 21st century). Cars are represented either in a negative, demonic way by sexualizing them, by showing the brute force of trucks or by foregrounding ecocritical aspects like pollution and consumption, or in a positive, even funny way by anthropomorphizing them, by using cars as a kind of portal leading not only to other places but also to other times, and symbolizing mobile homes.

Nicht nur im alltäglichen Leben ist das Automobil als Transport- und Fortbewegungsmittel nicht mehr wegzudenken, auch in fantastischen Texten (in einer weiten Begriffsdefinition von ›Fantastik‹) erfüllt es eine Reihe wiederkehrender Funktionen. Diese lassen sich analog zur Ausbildung von Zukunftsvisionen mit der vereinfachenden Unterscheidung in Utopie und Dystopie in zwei Gruppen gliedern. Fantastische Darstellungen von Technologien (wie hier am Automobil beobachtet) weisen entweder positiv konnotierte Formen von Belebung und Anthropomorphisierung auf, die von einer Technikeuphorie, wie Andreas Anker (vgl. 26) oder Philippe Guay (vgl. 32–37) in ihren Dissertationen herausarbeiten, zeugen, oder verkörpern negativ konnotierte Formen von Dämonisierung und Sexualisierung, die Technikskepsis signalisieren.

Bereits in den Anfängen des Automobils wird diesem als neuer Technologie in der Literatur eine entsprechende Aufmerksamkeit innerhalb dieser beiden Pole zuteil. So legt Otto Julius Bierbaum in seinem grotesken Märchen *Das höllische Automobil* aus dem Jahr 1905 der Großmutter des Sportwagen fahrenden Teufels folgende Worte in den Mund: »Mein Enkel arbeitet [...] seit den Zeiten der Inquisition nicht mehr außer Hause, mit Ausnahme der Automobilbranche« (o. S.). Die von Bierbaum humorvoll erzeugte Verbindung zwischen Teufel und Automobil verweist auf dessen dämonisierte Aspekte wie Geschwindigkeit und Treibstoffverbrauch – das teuflische Gefährt verwendet natürlich kein gewöhnliches Benzin, sondern wird durch die »Speiwut verleumderischer Menschen, deren Seelen im Kraftbehälter eingesperrt waren und einander gegenseitig zum Explodieren brachten« (o. S.), angetrieben. Dem entgegengesetzt steht die Bandbreite der positiv konnotierten Aspekte wie Freiheit, Weite oder Mobilität, die die etwa von Lydia Simmons festgestellte Mythisierung des Autos, deren Höhepunkt in den 1950er-Jahren lag, begründen und auch heute noch die Faszinationskraft des Fahrzeugs ausmachen: »The car is the myth and metaphor for America« (153).

Dieser Artikel soll einen repräsentativen Überblick über die verschiedenen Darstellungsformen und Einsatzmöglichkeiten des Autos in fantastischen Spielfilmen und TV-Serien gewähren.¹ Der Fokus der Betrachtung liegt dabei auf

¹ Für eine umfassende Übersicht zu Autos in der fantastischen Literatur vgl. Marigny (173–188).

filmischen Inszenierungen des Automobils seit den 1970er-Jahren. Es lassen sich für diesen Zeitrahmen typische Funktionen und Merkmale abstrahieren, die sich an der eingangs erwähnten Dichotomie von ›bösen‹ und ›guten‹ Autos ausrichten. Näher beleuchtet werden im Kontext dieser Systematik insbesondere die im Folgenden ausgeführten Kategorien, die zwar getrennt voneinander untersucht werden, bei denen es – der Natur der Sache gemäß – jedoch zu Überschneidungen kommen kann: Eine Analyse übernatürlicher und übernatürlich erscheinender ›killer cars‹ eröffnet dabei die Ausführungen. Einerseits spielen hier ›Sexy Schlitten‹ eine wichtige Rolle, bei denen Sexualisierungs- und Verführungsaspekte, die häufig mit der Darstellung von Automobilen (vor allem Sportwagen oder Oldtimer der ›goldenen Ära‹ der 1950er- oder 1960er-Jahre) einhergehen, eingesetzt werden, um eine Dämonisierung des Wagens zu erzeugen. Während diese Form der Generierung von Horror mit dem Konzept einer Feminisierung des Automobils spielt, gibt es andererseits auch genderneutrale Darstellungen von ›Wahnsinnigen Wagen‹ und ›Teuflischen Trucks‹, die zeitgenössische Ängste – wie etwa die Technophobie – verkörpern können. Wie der Titel der Kategorie bereits nahelegt, sind es hier weniger die ›kurvig‹ Straßenkreuzer, sondern vielmehr PS-strotzende Maschinen, die die Leinwand dominieren. Unter der Rubrik der ›Verrückten Vehikel‹ sollen dann fantastische Darstellungen positiv gezeichneter Automobile erfasst werden: Das Attribut ›Verrückte‹ bezeichnet dabei zum einen die anthropomorphisierende Verschiebung, die besonders im Bereich von Kinder- und Jugend-Medien das Automobil zum Sympathieträger macht. Zum anderen verweist es auf zweckentfremdete Automobile, etwa als ›kuschelige Kiste‹, d. h. als mobile Orte der Heimat oder als Raum und Zeit überwindende Portale, die eine ›ver-rückende‹ Wirkung auf die Insassen des Gefährts ausüben. Diese unterschiedlichen Funktionalisierungen des Autos in der Fantastik sollen nun im Einzelnen genauer beleuchtet werden.

Angstgenerierende Autos I: Sexy Schlitten

Die Imagination von Autos, insbesondere von Sportwagen, als weiblich ist ein gängiges Motiv, das sich nicht nur in der Übernahme des spanischen Frauennamens Mercedes in die Marke Mercedes-Benz findet und heute noch in der Autoreklame von

hoher Relevanz ist, sondern auch in verschiedensten medialen Darstellungsformen Anwendung findet, wie bereits Details, zum Beispiel die Nutzung weiblicher Decknamen für die zu stehenden Autos im Kinofilm *GONE IN 60 SECONDS* (*NUR NOCH 60 SEKUNDEN*, US 2000, Regie: Dominic Sena), deutlich machen. Vor allem Musiker greifen gerne auf den Tropus Auto-als-Frau bzw. Frau-als-Auto zurück. So wird beispielsweise in »Little Red Corvette« (1999, US 1982) von Prince durch die Analogisierung von Frau und Fahrzeug – »I'm gonna try to tame your little red love machine« – Letzteres sexualisiert.²

Auch Stephen King nutzt diese klischeebeladene Metapher für sein sexy Horror-Auto Christine, dessen kurviges Profil 1983 die Kinoleinwand zierte (*CHRISTINE*, US 1983, Regie: John Carpenter); der Autor schreibt sich gleich zu Beginn der Narration in diesen Diskurs ein, indem er seine (zeitweilige) Erzählinstanz Dennis die Vorstellung einer Verbindung von Auto und Weiblichkeit aufgreifen lässt: »[I]t's from your father that you get the magic, the talismans, the words of power. If the car won't start, curse it ... and be sure you curse it 'female« (King 36, Hervorhebung AM/LZ). Hier wird die Sexualisierung um das zusätzliche Motiv der Verteufelung von verführerischer und widerspenstiger Weiblichkeit ergänzt, die durch fluchen zu beherrschen versucht wird. Das Horror-Motiv der ›Sexy Schlitten‹ speist sich jedoch u. a. daraus, dass sich die Verführerin nicht bezähmen lässt. Edward Madden kommt daher zu folgender Schlussfolgerung: »If the automobile may be said to both shape and haunt American imagination [...], King's *Christine* foregrounds both the gender dynamics that shape American (car) culture and the sexual anxieties that haunt it« (154). Wie Madden weiter herausarbeitet, handelt es sich um eine beidseitig funktionierende Metaphorisierung (Autos als Frauen, Frauen als Autos), die beides als traditionell männlichen Besitz und ›Sportgerät‹ ausweist (vgl. 143). Dem Vergleich zugrunde liegt die binäre Vorstellung von passiver Weiblichkeit, die sich durch Verfüg-, Besetz- und Beherrschbarkeit auszeichnet, und von aktiver Männlichkeit, die die entsprechenden Besitzansprüche formuliert und über das jeweilige Objekt der Begierde frei verfügen

² Das Motiv hat sich in allen Musikgenres etabliert. Vgl. etwa auch The Beach Boys, »Little Deuce Coupe« (*Little Deuce Coupe*, US 1963), Queen, »I'm in Love with My Car« (*A Night at the Opera*, UK 1975), GZA, »0% Finance« (*Pro Tools*, US 2008) oder The-Dream, »Fast Car« (*Love/Hate*, US 2007).

kann. Aus genau diesen Gründen hält Arnie seinen 1958er Plymouth Fury für die perfekte Gefährtin: »She would never argue or complain, Arnie thought. She would never demand. You could enter her anytime and [...] rest in her warmth. She would never deny. [...] *She loved him*« (King 319, Hervorhebungen im Original).

Im Gegensatz zu Kings Romanvorlage ist die filmische Christine nicht vom Geist ihres Vorbesitzers Ronald LeBay besessen, sondern besitzt seit ihrer Fertigung ein magisches Eigenleben, das sich hauptsächlich im Besitzergreifen ihrer willigen und beeinflussbaren Fahrer und im Bestrafen derer, die sich zwischen sie und ihre Begierden stellen, sie verschmutzen oder ähnliches, manifestiert. Christine etabliert damit eine konträre hierarchische Struktur, indem sie trotz ihrer eingeschriebenen Femininität als aktiver Aggressor auftritt und die von ihr gestellten Besitzansprüche mit Gewalt verteidigt.

Christines sexuelle Macht wird im Roman und im Film über verschiedene Dreiecksbeziehungen inszeniert. Im Film werden diese hauptsächlich auf die zentralen jugendlichen Figuren reduziert, also auf die Beziehungen Arnie, Christine und Leigh bzw. Arnie, Christine und Dennis. Die erste der beiden Dreiecksbeziehungen wirkt dem Namen nach wie eine klassische *Ménage-à-trois* zwischen einem Mann und zwei Frauen, die eifersüchtig auf die jeweils andere sind: Nachdem Leigh ihren Unmut über die Konkurrentin gegenüber Arnie im Autokino äußert, seinen Wagen sogar als »your girl« bezeichnet, versucht Christine die unliebsame Freundin »ihres« Fahrers sogar zu Leighs Eifersucht und Arnies Begierde richten sich gleichermaßen auf ein (scheinbar unbelebtes) Objekt, das weder zu einer Reaktion noch zu einer Empfindung fähig sein dürfte (aber offensichtlich *ist*). Die Tatsache, dass Christine sowohl für Leighs Eifersucht als auch Arnies Begierde empfänglich ist (ihre Reaktionen zeigt sie über das – später noch ausführlicher diskutierte – Autoradio und das Aufblenden der Scheinwerfer), ist natürlich einerseits auf das Horrormotiv des beseelten Objekts zurückzuführen; andererseits zeigt sich in der Schwierigkeit, sich direkt auf den gegengeschlechtlichen Partner beziehen zu können und daher ein Objekt, in diesem Fall das sie umgebende Automobil, zwischenschalten zu müssen, die jugendliche Unsicherheit von Leigh und Arnie. Dass sie durch die Erhöhung des Objekts zu einem gleichwertigen Partner an Handlungssouveränität einbüßen, zeigt

sich an Christines zunehmender Dominanz, die in der finalen Konfrontation zwischen Christine, Leigh und Dennis mit Arnies Tod ihren Höhepunkt erreicht. Auch die im Film veränderte Konstellation macht dies deutlich: Christine unternimmt hier ihre mörderischen Fahrten nicht allein, sondern wird von Arnie (wie sein Wissen um die Morde nahelegt) als Fahrer begleitet. Zwar lassen die getönten Scheiben zunächst keinen Blick auf den Fahrersitz zu, aber im Gegensatz zur Romanvorlage zweifelt Arnie im Film zu keiner Zeit an den Ereignissen. Arnie sitzt demnach vermutlich bei allen Morden hinter dem Steuer, gibt aber – wie auch in der finalen Konfrontation – die Handlungssouveränität als Fahrer an Christine ab und ist so lediglich Christines. Für Philip Simpson verkörpert die Filmfassung von Christine daher auch eine Form von Vampirismus, da Christine die ihr von Arnie entgegengebrachte Liebe nicht erwidert, sondern nur ausnutzt, bis sie ihn letztlich ebenfalls tötet (vgl. 51).

Die finale Konfrontation führt beide Dreiecksbeziehungen zusammen und löst diese schließlich in zwei Dyaden auf: das heteronormative Paar Leigh und Dennis und das durch seine objektophile Komponente sexuellen Normen widersprechende Paar Christine und Arnie. Neben Leigh steht auch Dennis in einem (nicht erotischen) Dreiecksverhältnis zu Arnie und Christine, das das Motiv der durch eine Frau zerstörten Männerfreundschaft travestiert: »Christine is initially monstrous then, precisely because she comes between these two males [Arnie and Dennis], destroys their bond« (Schopp 66). Obwohl es zunächst so scheint, als ob Christines Lebensenergie mit Arnies Tod ›zum Erliegen käme‹ und sie trotz eines letzten Aufbäumens wieder in den Status eines passiven Objekts, das in der Schrottpresse zerstört werden kann, zurücksinkt, zeigt die Schlusszene des Films, dass dies nur ein kurzzeitiger Akt von möglicherweise Trauer um ihren (Mit-)Fahrer war. Die Selbst-Reparatur beginnt in der letzten Filmeinstellung auf dem Schrottplatz erneut, das Horrorpotential von Christine bleibt ungebrochen. Das verführerische Objekt kann weiterhin seine Dominanz über diejenigen Figuren ausüben, die durch Begehren den Gegenstand ›Auto‹ von seinem Objektstatus befreien und sich ihm unterordnen. Das Automobil wird damit nicht nur zum Inbegriff einer Technologie, die Geschwindigkeit und Fortschritt symbolisiert, sondern einer Technologie, der sich der Mensch auch gänzlich unterwirft. Symbolisch wird dies über die aufgeblendeten Scheinwerfer

inszeniert, die frontal in die Kamera leuchtend eine paralysierende Wirkung entfalten und so das Filmpublikum gleichsam in die Position des gejagten Opfers versetzen. Es handelt sich also, mit Tony Magistrales Worten gesprochen, um eine »Technology of Fright« (147–172).

Angstgenerierende Autos II: Wahnsinnige Wagen und Teuflische Trucks

Die Hochphase des cineastischen Autohorror, für den CHRISTINE ein paradigmatisches Beispiel darstellt, beginnt in den 1970er und endet bereits wieder in den 1980er-Jahren. Das Automobil wird zwar bereits zu seiner Anfangszeit von seinen zahlreichen Gegnern oft als Ungeheuer oder als Höllenwesen beschrieben – über die hierbei verwendete Metaphorik dringt das Fantastische also in den Alltagsdiskurs³ und auch in die Literatur⁴ ein –, eine filmische Darbietung, die auf diese ›Verteufelung‹ rekurriert und das Fahrzeug als dämonisches Schreckgespenst inszeniert, bleibt jedoch zunächst aus, obgleich sich sowohl das Motiv des Autos als auch Elemente des Schauerfantastischen in den frühen Aktualitätenfilmen und in den ersten narrativen Langspielformaten großer Beliebtheit erfreuten. Als Grund hierfür lässt sich zum einen die positivere Einstellung der technikinteressierten Filmschaffenden gegenüber der Innovation des motorisierten Gefährts vermuten – schließlich musste sich auch das Kino in ganz ähnlicher Weise zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als neue Technologie bewähren. Zum anderen lassen sich als Begründung die begrenzten kinematografischen Möglichkeiten anbringen. Die im

³ Vgl. beispielsweise die folgende Aussage: »Damals nämlich tauchten in unserer Gegend die ersten noch ziemlich ungeschlachten Automobile auf. Sie wälzten daher wie polternde Ungeheuer, fuhren mit laut klopfendem Surren auf den Straßen dahin, stanken nach Benzin und wirbelten dicke Staubwolken auf. Nicht minder häßlich, ja fast gefährlich sahen ihre Insassen aus. Die Männer hatten ihre Mützen tief ins Gesicht gezogen, den Kragen des weiten Staubmantels hochgeschlagen, und die Frauen mit ihren riesengroßen Hüten waren in dicke, meist weiße Schleier gehüllt. Sie trugen dunkle Brillen, was das gespenstische Aussehen noch steigerte. Kein Wunder, daß wir einem solchen Gefährt weit auswichen und es von der Ferne ängstlich und feindselig verfolgten« (Graf 324).

⁴ Der eingangs zitierte Text von Otto Bierbaum ließe sich hier als prominenter Text anführen. Als weitere Beispiele lassen sich Hans Fleisch von Brunningen, »Der Satan« (1917), E. F. Benson, »The Dust-Cloud« (1906), Roberto Renato Schmidt, »Abgründe« (1913) oder Hermann Hesse, *Der Steppenwolf* (1927) nennen.

Folgenden von Violet Grville in ihrer 1899 erschienenen Kolumne für *The Graphic* als bedrohlich herausgestellten automobilen Attribute wie Raserei, Schmutz und Lärm können in den frühen noch durch statische Kameraeinstellungen geprägten Stummfilmen nur bedingt als Schockmomente eingefangen werden und können so der Angstempfindung im realen Kontakt mit dem Vehikel kaum entsprechen:

Roads are churned up, dust flies in clouds, the air is filled with hideous sounds and odious smells as these terrible inventions fly along, scattering foot-passengers and carriages and destroying all the sweet solitude of the country. Last Sunday three auto-cars abreast might be seen rushing at twenty-five miles an hour along the Guilford Road and raising terror and abhorrence in the minds of all who beheld them. (zit. n. Reid 47)

Das Auto wird hingegen häufig als Ausgangspunkt für Komik eingesetzt. Da hierbei insbesondere Formen des Slapsticks – etwa groteske Unfälle oder bizarre Verfolgungsjagden – Anwendung finden (vgl. Müller 225–259), wird das Automobil auch abseits des Horrorgenres von Beginn des Kinos an mit der Lust an der Gewalt assoziiert.

Durch den in den 1920ern und 1930ern einsetzenden Motorisierungsschub (vgl. hierzu Merki 109–120) konnte sich das zuvor als monströs wahrgenommene Auto als ein Alltagsgegenstand etablieren. Während des wirtschaftlichen Aufschwungs der 1950er-Jahre wurde das Prestigeobjekt dann im Kollektivbewusstsein vor allem, wie bereits erwähnt wurde, positiv konnotiert – das Auto eignete sich daher nicht mehr als adäquater Horrorfilmwidersacher. Erst negative Ausprägungen der modernen Gesellschaft wie die Ölkrise, der beginnende Niedergang der amerikanischen Autobranche, zunehmend aggressives Verkehrsverhalten, verstopfte Straßen und ein zerstörerisches Konsumverhalten lösen den Imageverlust der Ware ›Auto‹ in den 1970ern aus und ermöglichen so eine imaginative Transformation vom Freiheits- und Wohlstandssymbol zum übernatürlichen Killer.⁵

⁵ Neben den im Folgenden diskutierten Filmen lassen sich als weitere Beispiele anführen: *KILLDOZER* (US 1974, Regie: Jerry London), *DEATH RACE 2000* (*FRANKENSTEINS TODESRENNEN*, US 1975, Regie: Paul Bartel),

Im 1974 erschienenen Film *THE CARS THAT ATE PARIS* (*DIE AUTOS, DIE PARIS AUFRASSEN*) des australischen Regisseurs Peter Weir etwa, in dem die Bewohner der durch wirtschaftlichen Verfall gezeichneten Kleinstadt Paris Reisende durch forcierte Autounfälle töten, um sie auszurauben und ihre Fahrzeuge auszuschlachten, werden am Ende des Films Mensch-Maschinen-Hybride in Szene gesetzt, die Fahrer und Vehikel in einer Übersteigerung des in *CHRISTINE* vorgeführten Autofetischismus als Einheit erscheinen lassen. Das als Zerstörungswerkzeug und Tötungsmaschine zweckentfremdete Transportmittel wird in einer Mischung aus Maschinenfaszination und Schrecken zum bereits metaphorisch im Futurismus angekündigten posthumanen Autokrieger.⁶ Durch die optische Verlebendigung der aus Wrackteilen zusammengesetzten Autos durch animalische Attribute wie aufgemalte spitze Zähne und Haiflossen oder aufmontierte stachelbesetzte Panzer werden die Fahrer im Bauch der Ungeheuer zugleich zu Verzehrenden und zu (von ihren materialistischen Wünschen) Verzehrten. Michael Bliss interpretiert den Film daher als Allegorie »on the manner in which an obsession with consumerism and machines turns one into a consuming machine« (38; vgl. hierzu auch Morris 292). Eine Parallelmontage, die zwischen dem Zerlegen der Autos in einer Werkstatt und der Behandlung eines Patienten mit einem elektrischen Bohrer im Krankenhaus wechselt, setzt die Vermenschlichung der Wagen und die Verdinglichung der Menschen auch filmtechnisch in Szene. Durch die Verschmelzung des Mechanischen mit dem

RACE WITH THE DEVIL (*VIER IM RASENDEN SARG*, US 1975, Regie: Jack Starrett), CRASH! (*DRACULAS TODESRENNEN*, US 1976, Regie: Charles Band), DEATH CAR ON THE FREEWAY (*TODESFALLE AUF DEM HIGHWAY*, US 1979, Regie: Hal Needham), THE HEARSE (*DER LEICHENWAGEN*, US 1980, Regie: George Bowers), ROADGAMES (*TRUCK DRIVER – GEJAGT VON EINEM SERIENKILLER*, AU 1981, Regie: Richard Franklin), UPIR Z FERATU (*DER AUTOVAMPIR*, CS 1982, Regie: Juraj Herz), NIGHTMARES (*ALPTRÄUME*, US 1983, Regie: Joseph Sargent), MR. WRONG (*FAHRT INS GRAUEN*, NZ 1984, Regie: Gaylene Preston), THE HITCHER (*HITCHER, DER HIGHWAY KILLER*, US 1986, Regie: Robert Harmon), MAXIMUM OVERDRIVE (*RHEA M. – ES BEGANN OHNE WARNUNG*, US 1986, Regie: Stephen King), WHEELS OF TERROR (*AUF TODESRÄDERN*, US 1989, Regie: Christopher Cain).

⁶ So apostrophiert zum Beispiel Marinetti das Auto in seinem 1908 erschienenen Gedicht »À mon Pégase« als: »Dieu véhément d'une race d'acier. Automobile ivre d'espace, qui piétines d'angoisse, le mors aux dents stridentes!« (169) Vgl. hierzu z. B. Müller: »[Im] Motiv der Verschmelzung von Mensch und Maschine unterscheidet sich Marinettis Auto-Dichtung von den [...] Eisenbahn-Darstellungen, wo das technische Vehikel zwar auch als ›mächtiges Ungeheuer‹ [...] Macht, Aggressivität und Dynamik verkörpert, doch geschieht die Beschreibung der Maschine stets aus der Sicht des faszinierten oder erschrockenen Beobachters, dem eine Identifikation mit dem Gefährt nicht in den Sinn käme« (58).

Menschlichen können die Fahrzeuge eine ambige Position in Weirs Horrorfilm einnehmen: Die als lebende Organismen imaginierten Automonster erzeugen Schrecken und richten Vernichtung an, sie sind aber auch »the only vital element« (Bliss 45) in einer von gesellschaftlicher Stagnation geprägten Gemeinde, in der konventionelle Autos nicht gefahren, sondern nur geparkt werden. Die fantastischen Mischwesen verkörpern infolgedessen zugleich (dystopische) Bedrohung als auch (utopische) Befreiung.

In vielen Auto-Horrorfilmen erscheinen die Wagen also zunächst nur als monströs belebt: In *THE CARS THAT ATE PARIS* erfolgt dies etwa durch die suggerierte Symbiose zwischen Fahrer und Fahrzeug, die insbesondere auch anhand der am Ende des Films stattfindenden Karambolagen, bei denen sich Fleisch und Metall miteinander verbinden, sichtbar wird. In Steven Spielbergs Film *DUEL* (*DUELL*, US 1971), in dem ein Autofahrer von einem rostigen Tanklaster gejagt wird, kann der übermächtige Truck durch die Anonymisierung des Fahrers hinter verdreckten Frontscheiben und durch die Willkür des Angriffs als eigentlicher Aggressor in Erscheinung treten. Die Maschine »scheint« auch hier ein Eigenleben zu haben.

1977 taucht im US-amerikanischen B-Movie *THE CAR* – im Deutschen passenderweise als *DER TEUFEL AUF RÄDERN* (Regie: Elliot Silverstein) betitelt – ein tatsächlich »autonom« fahrendes Auto als Antagonist im tödlichen Zweikampf Mensch-Maschine auf. Der dunkle Lincoln Continental offenbart sich im Verlauf der Geschichte als Manifestation des Teufels; er kann beispielsweise nicht auf geweihten Boden fahren, er verfügt zudem über übernatürliche Fahrkünste und nach der Vernichtung des Wagens entflieht eine aus Flammen bestehende Teufelsfratze dem brennenden Gefährt. Die Kamera nimmt während des Films immer wieder Aufnahmen aus dem Inneren des Wagens heraus auf, so dass der Zuschauer quasi Platz im leeren Beifahrersitz nimmt und die mörderische Jagd auf Radfahrer, Fußgänger und Polizeiautos durch die – wie könnte es bei einem teuflischen Gefährt anders sein – schwefelgelb getönten Scheiben hautnah erleben kann. Es sind vor allem die lauten Motorgeräusche und das unablässige schrille Hupen des dämonisch besessenen Wagens, die hier die Bedrohungskulisse nicht nur visuell, sondern auch akustisch gestalten. Der energiegelade Lärm und der das Fahrzeug beständig

umgebende Dunst aus Abgasen und Straßenstaub können dabei als Reminiszenzen an die von den Autogegnern um die Jahrhundertwende verfassten Beschreibungen der verhassten Automobile gelesen werden. Bereits von Beginn an wurde hier eine direkte Verbindung zwischen Antichrist und Automobil hergestellt. So erklärt ein Journalist 1903: »Wer Automobil fährt, hat sich fast immer halb und halb dem Teufel verschrieben. Der Teufel sitzt gern irgendwo mit im Wagen« (Zit. n. Anonym 141). Die das Auftauchen des wahnsinnigen Wagens ankündigenden Qualmwolken rekurrieren zudem auf der Bildebene auf die gängige Vorstellung, dass der Teufel inmitten von Rauchschwaden in Erscheinung tritt.

Bis in die 1980er-Jahre ist das Auto »diejenige Maschine, die wie keine andere den Alltag beherrscht und deshalb alle anderen Maschinen im Alltag repräsentiert« (Link und Reinecke 440). Das Motiv des besessenen Autos kann – wie schon im Zusammenhang mit *CHRISTINE* angedeutet – daher auch zum Ausdruck einer allgemeinen Technophobie, einer Angst, dass der Lenkende zum Gelenkten wird und sich die Maschinen gegen ihre Besitzer auflehnen, werden. Diese Furcht vor einem ›Ghost in the Machine‹ projiziert sich jedoch seit den 1990er-Jahren nicht mehr auf das Automobil, sondern richtet sich auf weiterentwickelte Alltagstechnologien. Insbesondere der übernatürliche Computer-Horror hat in diesem Kontext den Auto-Horror als Versinnbildlichung ›entgrenzter‹ Technologie abgelöst. Obwohl sowohl der Horrorfilm eine Blütezeit erlebt als auch das filmische Interesse am Automobil nach wie vor groß ist, scheint beides nicht mehr überzeugend zusammenzukommen. Meist fällt der Personenkraftwagen im Horrorfilm nur noch durch technisches Versagen auf: dann nämlich, wenn eine Gruppe übermütiger Jugendlicher auf einem einsamen Waldweg oder verlassenen Highway liegen bleibt und infolgedessen den dort lauernden Serienmördern, Mutanten oder bluthungrigen Bestien in die Hände fällt.⁷

⁷ Vgl. hierzu z. B.: *CALVAIRE* (FR 2004, Regie: Fabrice du Welz), *HOUSE OF WAX* (AU/US 2005, Regie: Jaume Collet-Serra), *VACANCY (MOTEL)* (US 2007, Regie: Nimród Antal), *JOY RIDE 2: DEAD AHEAD* (US 2008, Regie: Louis Morneau) oder *THE MONSTER* (US 2016, Regie: Bryan Bertino). Im Bereich des Horror-Komödien-Musicals beispielsweise auch bereits im Kultfilm *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (GB/US 1975, Regie: Jim Sharman).

Killer-Autos finden heute vor allem als Element des ›comedy horrors‹ Verwendung – ein Subgenre, bei dem etwa die meist stark überzeichneten, grotesken Gewaltdarstellungen nicht primär eingesetzt werden, um Angst zu erzeugen, sondern um Humor zu generieren. Auf diese Weise werden tödliche Wagen zum Beispiel im Splatter-Film *BLOOD CAR* (US 2007, Regie: Alex Orr) oder in der kurzlebigen TV-Serie *BLOOD DRIVE* (US 2017, Idee: James Roland) in Szene gesetzt. Beide Formate spielen in dystopischen Welten, in denen Autos mit menschlichem Blut⁸ angetrieben werden, da sich die Erdölreserven der Erde durch die rücksichtslose Ausbeutung durch den Menschen erschöpft haben: »The world is broken, no one has any food, oil costs 2,000 a barrel, and the only way out of this shitty life is a secret road race with a \$10 million cash prize. But there's a twist: All the cars run on human blood«, so die einführenden Worte der ersten Folge von *BLOOD DRIVE*. Zeitgemäß nimmt die Dämonisierung des Autos hier ihren parodistischen Ausgang von der ›neuen‹ Gefährlichkeit des Autos als spritfressendem Umweltsünder. Das Auto als vampiristisches Geschöpf taucht jedoch bereits 1964 in der Erzählung »Upír po dvaceti letech« (dt. »Vampir Ltd.«, 1968) des tschechoslowakischen Science Fiction-Autors Josef Nesvadba auf, die 1982 unter dem an Nosferatu gemahnenden Titel *UPÍR Z FERATU* (*DER AUTOVAMPIR*, CS, Regie: Juraj Herz) verfilmt wurde; in der Geschichte entzieht ein Sportwagen seinem Fahrer beim Kontakt mit dem Gaspedal oder dem Lenkrad Blut. Das Motiv des lebensaussagenden Autos wird hier ähnlich funktionalisiert wie der metaphorische Kannibalismus im Film *THE CARS THAT ATE PARIS*, dessen Slogan übrigens »They run on blood« lautete: Es wird Kritik an einem selbstzerstörerischen Konsumismus und kapitalistischer Ausbeutung formuliert.

BLOOD DRIVES ›Blut-für-Öl‹-Motiv entspringt sicherlich nicht im gleichen Maße einem gesellschaftskritischen Anliegen; das zwecks eigener Treibstoffherstellung über einen ›Häckler‹-Motor verfügende Auto wird vor allem als Ausgangspunkt für die Darstellung grotesker Gewaltszenen genutzt. Jedoch thematisiert die Serie durchaus immer wieder verschiedenste Exzesse der postmodernen Konsumgesellschaft, für die

⁸ ›Blutsaugende‹ Fahrzeuge tauchen als Motiv beispielsweise auch in den beiden australischen Filmen *ROAD TRAIN* (2010, Regie: Dean Francis) und *MUSCLECAR* (2017, Regie: Dwayne Labb) auf.

das durch Blut betriebene Auto als Symptom gelesen werden kann. Dies bezeugen bereits das Setting, eine durch Fracking-Experimente versehrte Version Kaliforniens, und die Tatsache, dass sich ein allesumfassender Multikonzern als eigentlicher Schurke der Handlung herausstellt.

Neben der ökologischen und ökonomischen Bedrohung, die durch das Blut-Gefährt repräsentiert wird, wird in der ersten Episode der Serie darüber hinaus eine Äquivalenzbeziehung zwischen Frauenkörper und Auto hergestellt. Die Protagonistin Grace parkt mit ihrem Wagen an einer Landstraße – passenderweise bei Meile 69 –, als zwei Männer mit sehr offensichtlichen Absichten neben ihr anhalten:

Barry: Nice ride.

Grace: You should see the engine.

Barry: You want me to take a look? I am pretty handy.

Grace: Mm, I bet.

Barry: Come on.

Grace: You want to look under my hood, you got to buy me dinner first.

Als Barry daraufhin versucht Grace zu vergewaltigen, verarbeitet sie ihn zu Benzin. Der unter der Motorhaube versteckte Häcksler wird zur tödlichen ›Vagina dentata‹. Frau und Auto, als figurativer und tatsächlicher ›Maneater‹, gehen in der sprachlichen Überblendung von Motor und Geschlechtsorgan eine Symbiose ein. Dies wird visuell unterstützt durch parallelisierende Kameranews zwischen dem Dekolleté der Protagonistin und den Scheinwerfern des Sportwagens. Das auf diese Weise feminisierte und sexualisierte Auto markiert das Beschneiden männlicher Potenz. Anders als in *CHRISTINE* inszeniert die Serie aufgrund ihrer Rahmung als Hommage an das ›Grindhouse Cinema⁹ – die einzelnen Folgen widmen sich stilistisch und

⁹ Der Begriff ›Grindhouse‹ bezieht sich zunächst auf eine »programming policy of the 1920s, according to which films would be shown, or ground out, continuously while the price of tickets increased throughout the day« (Ward 18). Diese Kinohäuser, die sich bis in die 1980er-Jahre halten konnten, zeigten vornehmlich B-Movies, deren Inhalte oft von sexueller oder gewalttätiger Natur waren. Heute verweist die Bezeichnung meist auf die dort vorgeführte heterogene Mischung von Low-Budget-Filmen.

thematisch verschiedenen Fantasy-, Action- und Horrorgattungen wie Zombie-, Western- oder Martial-Art-Filmen – diesen Ausbruch aus passiver Weiblichkeit aber nicht als Bedrohungsszenarium. Sich dem Genre der 1970er Exploitation-Filme (insbesondere der Rape-Revenge-Filme¹⁰) modernisierend annehmend, wird die Frau als Rächerin positioniert. Die metaphorische Ineinssetzung mit dem Auto ermöglicht eine Selbstermächtigung. Die Figuration Frau-als-Auto impliziert hier also nicht nur einen Moment von Objektifizierung; sie rekurriert darüber hinaus – wenn auch der Kinotradition entsprechend, in die sich die Serie einschreibt, mit einem Augenzwinkern und auf sehr gewalttätige Art und Weise – auf die Bedeutung, die das Automobil für die Emanzipation der Frau hat(te):

The development of the motor car affected women across the country, helping to break down boundaries between urban and rural life, opening up possibilities to get out of the house and, in so doing, also destabilizing established categories of class and gender. No longer relegated to the home, women now drove into the public sphere, exercising control over the latest technology. (Clarke 11)

Einen bizarren Höhepunkt findet das Sujet des Killer-Autos 2010 in der metafikionalen Horrorkomödie *RUBBER* (US, Regie: Quentin Dupieux). Hier verbreitet nicht mehr ein besessenes Fahrzeug, sondern nur noch ein lebendig gewordener Reifen mit telekinetischen Kräften Angst und Schrecken: zunächst nur unter weggeworfenen Flaschen und Spinnentieren, später aber auch unter der menschlichen Bevölkerung. Die ›Zerlegung‹ des Motivs des dämonischen Wagens verweist dabei auf verschiedenste Dekonstruktionsprozesse, die die narrativen Strukturen des Films bestimmen. So werden einerseits im Allgemeinen die Konventionen des filmischen Erzählens hinterfragt, indem etwa durch die Inszenierung eines Films-im-Film und durch die daraus resultierende Integration eines Publikums, das jedoch zugleich Teil der Realität des übersinnlichen

¹⁰ Hierzu weiterführend zum Beispiel Schubart (2007).

Hauptdarstellers zu sein scheint und daher selbst zum Opfer des Blutdurstes des Reifens werden kann, die Auflösung diegetischer Grenzen bewirkt wird:

In RUBBER [...] no clear differentiation of narrative levels is accomplished, nor are distinct ontological states (e.g. levels of fiction vs. levels of reality) established. In addition to the [...] metaleptic transgressions and other inconsistencies, coherency is radically frustrated by the fact that metadiegetic events involving the Tire are set in a causal relationship with the existence of the diegetic audience. (Veits 49)

Andererseits werden im Besonderen Horrorfilmklischees karikiert, indem RUBBERS unwahrscheinlicher Protagonist als ›ganz gewöhnlicher‹ filmischer Serienkiller in Szene gesetzt wird; er richtet sich zum Beispiel häuslich in einem entlegenen Motelzimmer ein, schaut Fernsehen, duscht. Komik wird dabei vor allem über die Beibehaltung der Ikonografie der Auto-Horror-Filme – etwa das Vibrieren des Reifens, die Duell-Formation auf der Straße zwischen Polizeiauto und Pneu, die den Reifen begleitenden bedrohlichen Motorengeräusche – generiert.

Das Autoteil als Hauptdarsteller dekonstruiert dabei jedoch nicht nur das filmische Motiv des dämonischen Autos, es markiert darüber hinaus auch den Niedergang des amerikanischen Industrialismus, den das Auto wie kein anderes Produkt verkörpert hat. Die Erweckungsszene des Reifens, begraben am Straßenrand, irgendwo in der Kalifornischen Wüste, verweist auf den Statusverlust des Autos – das ehemalige Freiheitssymbol wird hier zum fragmentierten Abwrack-Modell, zum Wegwerf-Objekt. Das Ende des Films, das eine Armee ausrangierter Reifen zeigt, die gen Hollywood rollt, bezieht sich daher in seiner Persiflage des unbesiegbaren und immer wieder zurückkehrenden Horrorfilm-Bösewichts auch auf eine ganz reelle nicht ›totzukriegende‹ Heimsuchung: das Müllproblem.

Neben der grotesken Darstellung des fragmentarischen Autos scheint sich bis heute die schiere Größe und Gewalt des Trucks oder des Tanklasters als Horrormotiv erhalten zu haben. Die Horror-Roadmovies JOY RIDE (JOYRIDE – SPRITZTOUR, US 2001, Regie: John Dahl) oder JEEPERS CREEPERS (JEEPERS CREEPERS – ES IST ANGERICHTET, DE/US

2001, Regie: Victor Salva) beispielsweise lassen ihre Antagonisten in Trucks fahren, um das Angstpotential der Figuren über die Größe, Lautstärke und Zugkraft des Fahrzeugs und das martialische Fahrverhalten zusätzlich zu steigern. Die übernatürliche Inszenierung des Trucks in der Folge ROUTE 666 (Staffel S01E13, Regie: Paul Shapiro) der Serie SUPERNATURAL – ZUR HÖLLE MIT DEM BÖSEN (US 2005–, Idee: Eric Kripke)¹¹ nutzt in der Anfangssequenz ebenfalls diese typischen Elemente des Truck-Horror-Films: Der Eindruck der rasanten Verfolgungsjagd innerhalb des Katz-und-Maus-Spiels zwischen Auto und Truck wird durch schnelle Schnitte verstärkt; die empfundene Hektik und Angst des Verfolgten wird durch schnelle Musik, Motorenlärm, quietschende Reifen und aufgewirbelten Schotter untermalt. Die Aufnahmen des Trucks aus der Froschperspektive sowie die blendenden Scheinwerfer verleihen dem unbelebten Gegenstand eine Aura des Bedrohlichen und Grotesken.

Gemäß der Serienkonzeption von SUPERNATURAL wird aber nicht auf der Ebene des Highway-Horrors stehen geblieben. Als einziger ›Zeuge‹ der Ermordung seines Fahrers, des Rassisten und Mörders Cyrus Dorian, verschmilzt der Truck mit dessen Geist. Damit wird der von Bernice Murphy herausgearbeitete Antagonist, der »blue-collar truck driver« als »unrelenting sadist possessed of a cruel desire to ›play games‹ with the lives of others« (40), der seine Maskulinität durch Gewalt auf der Straße geltend macht, ins Fantastische erweitert, da der Truck nach dem Tod seines Besitzers zur Projektionsfläche für dessen Hass und Rassismus wird und seinerseits selbstfahrend Jagd auf den Mörder seines Fahrers und dessen Helfer macht. Das Angstpotential verschiebt sich vom Motiv furchteinflößender Weiblichkeit, die durch das Auto symbolisiert wird, im Fall der Darstellung des Trucks auf eine ›toxic masculinity‹. Größe, Kraft und Gewaltpotential werden als maskuline Indikatoren metaphorisch dem Truck eingeschrieben und dieser somit in einer ebenfalls beidseitig funktionierenden Metaphorisierung zum männlichen Gegenstück der ›Sexy Schlitten‹.

¹¹ Das wichtigste Fahrzeug der Serie, der 1967er Chevrolet Impala, wird unten diskutiert.

Verrückte Vehikel I: Anthropomorphisierte Autos

Während im vorangegangenen Beispiel der Truck in der Serie *SUPERNATURAL* durch seine geisterhafte Entmaterialisierung, sein Fahren ohne Fahrer und insbesondere durch die Kameraführung und musikalische Atmosphäre als antagonistische Figur inszeniert wird, wird im Disney-Pixar-Film *CARS* (US 2006, Regie: John Lasseter und Joe Ranft) die Anthropomorphisierung des Automobils auf komische Art regelrecht auf die Spitze getrieben. Das Kindchenschema aufgreifend wird die Windschutzscheibe zu riesigen, dicht beieinander liegenden Augen, der Kühlergrill zum Mund eines die gesamte vordere Karosserie einnehmenden Kopfs, der in den Reifen und Türen als zu imaginierenden Gliedmaßen mündet. Neben der durch Augen und Mund erzeugten Mimik wird, wie Melina Pfeifer ausführt, Körpersprache bei den immobilen Autos durch »das Höher- und Tieferlegen der Karosserie bewerkstelligt« (238).¹² Die eigentlich starre Karosserie des Automobils stellt somit den lebendigen Körper dar; allerdings entstehen so keine individuellen Figuren, denn auch im Kinderfilm wird das Automobil zur Projektionsfläche von Fahrer-Stereotypen wie etwa dem egomanischen »Rennfahrer« Lightning McQueen oder Hook, der das Klischee des Truck fahrenden »Hillbillys« bedient. So frönt der verrostete, leicht trottelig wirkende Laster Hook mit Vorliebe seinem Lieblingssport, Traktoren zu erschrecken und umzuwerfen, und erfüllt dabei die mit dem »Hinterwäldler« verknüpften Klischees eines ungepflegten, unzeitgemäßen Äußeren und schrägen, »ländlichen« Hobbys. Der rostige Truck wird, gemäß dem Genre des Kinderfilms, nicht dämonisiert, sondern durch die Applizierung positiver Eigenschaften zum lustigen besten Freund des Protagonisten. Es kommt bei solchen »Ver-rückten Vehikeln« also zu einer Verschiebung menschlicher Verhaltensweisen auf die durch den Menschen geschaffene Technik; Schöpfer und Technik verschmelzen

¹² Ähnliche Formen der Anthropomorphisierung werden auch für die Verlebendigung des VW-Käfers in den Realfilmen der *HERBIE*-Reihe verwendet. Vgl. *THE LOVE BUG* (EIN TOLLER KÄFER, US 1969, Regie: Robert Stevenson), *HERBIE RIDES AGAIN* (HERBIE GROSS IN FAHRT, US 1974, Regie: Robert Stevenson), *HERBIE GOES TO MONTE CARLO* (EIN TOLLER KÄFER IN DER RALLYE MONTE CARLO, US 1977, Regie: Vincent McEveety), *HERBIE GOES BANANAS* (HERBIE DREHT DURCH, US 1980, Regie: Vincent McEveety), *HERBIE FULLY LOADED* (HERBIE FULLY LOADED – EIN TOLLER KÄFER STARTET DURCH, US 2005, Regie: Angela Robinson).

im Prozess der Anthropomorphisierung. Die animierte Jugendserie *TURBO TEEN* (US 1984, Idee: Joe Ruby und Ken Spears) setzt diesen Verrückungsakt bildlich in Szene, da der jugendliche Protagonist durch die Berührung mit warmem Wasser eine Metamorphose zum Sportwagen durchläuft (und vice versa durch die Berührung mit kaltem Wasser). Ähnlich wie in der Körperinterpretation von Disney-Pixars *CARS* werden auch hier Hände und Füße bei der Transformation zu Reifen, der Körper zur Karosserie und der Kopf zur Frontschürze mit den Scheinwerfern als Augen.

Neben der Darstellung von ›ver-rückten Vehikeln‹ durch die Projektion menschlicher Verhaltensweisen kann eine Verlebendigung zudem, wie auch bereits in *CARS* angedeutet, einfach durch die Inszenierung einer Beweglichkeit des starren Blechgerüsts des Automobils bewirkt werden. Dies geschieht beispielsweise in der *TRANSFORMERS*-Reihe,¹³ in der Automobile als Versteck für eine höherentwickelte Technologie bzw. alienartige Lebewesen dienen, damit diese mehr oder weniger unerkannt im irdischen Straßenverkehr unterwegs sein können. Die Autos erlangen so eine ganz unkonventionelle Mobilität. Die Vorliebe dieser Autobots für Oldtimer beschwört dabei eine glorifizierte amerikanische ›goldene Ära‹ mit niedrigen Ölpreisen, großen Straßenkreuzern und einer mit runden Scheinwerfern freundlich wirkenden ›Mimik‹ des Autos herauf.¹⁴

Das Autoradio stellt ein weiteres technisches Element dar, das bei der Verlebendigung des Automobils in fantastischen Darstellungen eine wichtige Rolle spielt. Häufig wird das Radio als Kommunikationsmittel des Fahrzeugs dargestellt. Dabei dient gerade im Film der Einstellregler analoger Radios der Visualisierung der Stimme. In *TRANSFORMERS* wird das Radio genutzt, um über Zitatsplitter aus Filmen

¹³ Im Einzelnen: *TRANSFORMERS* (US 2007, Regie: Michael Bay); *TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN* (*TRANSFORMERS: DIE RACHE*, US 2009, Regie: Michael Bay); *TRANSFORMERS: DARK OF THE MOON* (*TRANSFORMERS: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES*, US 2011, Regie: Michael Bay); *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* (*TRANSFORMERS: ÄRA DES UNTERGANGS*, US/CN/HK 2014, Regie: Michael Bay); *TRANSFORMERS: THE LAST KNIGHT* (US/CN/CA 2017, Regie: Michael Bay) sowie das Spin-off *BUMBLEBEE* (US/CN 2018, Regie: Travis Knight).

¹⁴ Auch die Darstellung des als Truck getarnten Anführers der Truppe, Optimus Prime, kommt ohne das Aufgreifen der oben herausgearbeiteten Angstkonzepte aus, nutzt dafür aber die mit Kraft und Größe assoziierte, übertriebene Maskulinität, die seine Befähigung als Anführer visualisieren soll.

und Songs die beschädigten Stimmprozessoren von Bumblebee auszugleichen – ein neben der Darstellung des Oldtimers zusätzlicher Verweis auf die amerikanische Kultur. Auch für Christine bietet das Radio die Möglichkeit, ihre (vermeintliche) Liebe zu Arnie über Oldies (passenderweise mit der Liedzeile »I love you« bzw. »I'll forever love you«,), aber auch ihre Besitzansprüche und Rachegefühle auszudrücken. Während hier das Radio in seiner Form als Kommunikationsmittel neu interpretiert wird, geht die Serie KNIGHT RIDER (US 1982–1986, Idee: Glen A. Larson) noch einen Schritt weiter, wenn das Radio mehr als eine Art Funkgerät dem Gespräch zwischen Auto und Fahrer dient. K.I.T.T. als Auto der Zukunft bedarf natürlich eines Radios, das nicht an Althergebrachtes erinnert. So wird die Kommunikationsfähigkeit des Autos über das dem Sprachrhythmus angepasste Aufblinken von Lämpchen in den futuristisch designten Armaturen signalisiert. Gemäß dem hohen Grad an intertextuellen Verweisen findet auch in der Serie SUPERNATURAL das Radio rund um den 1967er Chevrolet Impala verschiedentlich fantastische Verwendung. In einem mit Erwartungshorizonten spielenden Verweis auf KNIGHT RIDER verwandelt sich in der Folge CHANGING CHANNELS (S05E08, Regie: Charles Beeson), in der die Protagonisten Sam und Dean in Parodien bekannter Fernsehformate gefangen sind, Sam in den Wagen der Hauptdarsteller. Er wird quasi zu K.I.T.T. Deutlich wird dies für seinen Bruder und den Zuschauer jedoch erst, als man seine Stimme aus dem Radio kommen hört. In der Folge DARK SIDE OF THE MOON (S05E16, Regie: Jeff Woolnough) wiederum wird das Radio als Standleitung zwischen Himmel und Erde zweckentfremdet. Zudem fungiert es immer wieder als Sensor für dämonische Aktivität – plötzlich einsetzendes statisches Rauschen kündigt, wie etwa in der Episode SALVATION (S01E21, Regie: Robert Singer), die Anwesenheit des Bösen und drohendes Unheil an.

Verrückte Vehikel II: Ver-rückende Vehikel als fantastische Verräumlichung des Autos

Der von seinem Besitzer Dean Winchester oft als Baby bezeichnete – und auf diese Weise personifizierte – Familienwagen stellt die einzige ›weibliche‹ Konstante in der Serie SUPERNATURAL dar und nimmt über den Verlauf der Handlung die Rolle eines

dritten Hauptdarstellers ein, ohne dabei auf die etwa anhand von *CHRISTINE* oder *CARS* erläuterten fantastischen Mittel der Anthropomorphisierung zurückzugreifen. Dieser Entwicklung von der Requisite zur eigenständigen Figur zollt die vierte Episode der elften Staffel *Tribut*, indem der Impala zur Fokalisierungsinstanz wird, also der Zuschauer nur das gezeigt bekommt, was das Auto ›wahrnimmt‹. In der quasi als ›Bottle Episode‹ konzipierten Folge *BABY* (Regie: Thomas J. Wright) verlässt die Kamera das Auto während der gesamten Spielzeit nicht; wir warten etwa mit dem Wagen auf dem Parkplatz, während die Brüder Winchester auf Dämonenjagd gehen, oder wir machen ohne die eigentlichen Protagonisten einen Abstecher mit dem Parkservice. Vom Kampf mit dem ›Monster of the Week‹ bekommt der Zuschauer nur so viel mit, wie der Blick aus der Frontscheibe ermöglicht. Der Impala wird durch diese Perspektivenverschiebung, ohne eigentlich übernatürlich verlebendigt zu sein, zur Hauptfigur, die menschlichen Protagonisten werden in der Kameraeinstellung zur Peripherie: Objekt und Subjektposition werden fantastisch ver-rückt.

Darüber hinaus wird das Auto in *SUPERNATURAL* mit vielseitigen symbolischen Funktionen aufgeladen. Im Impala werden all die unterschiedlichen Facetten der Serie, die als »part postmodern horror genre, part road movie, part Western, and part family melodrama« (George 142) klassifiziert werden kann, manifest. Das Auto wird infolgedessen zum oszillierenden Raum. Als – zumindest für lange Zeit – einziger familiärer Bezugspunkt (das Auto ist ein Erbstück des verstorbenen Vaters) und Schutzort dient der Wagen zum einen als mobile Heimat, als ›kuschelige Kiste‹ für die reisenden Dämonenjäger Dean und Sam:

As the only constant physical space in their lives, the Impala offers a stability that can be provided by no other object [...]. By acting as the sole space of home, therefore, the Impala is placed within a specifically feminine framework, which allows [...] the freedom to display overt emotionalism that might not otherwise be acceptable. (Bruce 4.3)

Diese, zunächst auch über die Titulierung »Baby« suggerierte, Feminisierung des klassischen amerikanischen Muscle-Cars führt anders als in den vorangegangenen Beispielen also nicht zu einer Sexualisierung, sondern zu einer Emotionalisierung

des Wagens.¹⁵ Das Auto entwickelt sich daher im Verlauf der Serie immer wieder zum gelebten Raum nichtnormativer Männlichkeitskonzepte. Dieser Umstand sowie die Fanreaktionen auf die für das Genre ungewöhnlich innige Beziehung der beiden Helden werden in der 300. Folge von den Serienschöpfern parodistisch aufgegriffen. In der metafikionalen Episode *FAN FICTION* (S10E05, Regie: Philip Sgriccia) besuchen Dean und Sam die Proben eines High-School-Musicals über ihr eigenes Leben:

Student: Oh, uh, they are rehearsing the B.M. scene.

Dean: The bowel-movement scene?

Student: No! No, the boy melodrama scene. You know, the scene where the boys get together and they're [...] driving or leaning against Baby, drinking a beer, sharing their feelings. [Sighs.] The two of them – alone but together. Bonded, united. The power of their pain is –

Dean: Why are they standing so close together? [...] You know they're brothers, right?

Student: Well, duh. But... subtext.

Andererseits vermittelt das Auto im Kontext der langlebigen Serie nicht nur Domestizität und Heimeligkeit, es kann auch eine unheimliche und bedrohliche Dimension annehmen. Bereits das Äußere des Wagens verweist auf diese dunkle Seite, wie Serienschöpfer Kripke erläutert: »My first choice was a '65 Mustang. My neighbor said it has to be a '67 Impala because you can put a body in the trunk. He says, ›You want a car that, when people stop next to it at the lights, they lock their doors.« (Kripke o. S.) Das Auto wird zudem wie seine Besitzer, die wiederholt aus dem Totenreich zurückkehren, zu einer Art Wiedergänger, da es nach jedem Totalschaden mit all seinen ursprünglichen Macken und Fehlern wiederhergestellt wird (vgl. Knowles 34). Und es ist nicht zuletzt auch das Fahrzeug, das in seiner Funktion als Transportmittel die Helden immer wieder an Orte der Gefahr versetzt.

¹⁵ Dies wird insbesondere auch in der ursprünglich als Finale geplanten Episode *SWAN SONG* (S05E22, Regie: Steve Boyum) deutlich, in der das Auto als Erinnerungsort zum emotionalen Anker wird und auf diese Weise in der Lage ist – auch hier führt das eigentlich unbelebte Objekt wieder eine Form von Agency aus – Sam, von dem Satan Besitz ergriffen hat, zu erlösen.

Die vermeintliche Häuslichkeit des mobilen Heims wird so brüchig und unterstreicht damit die Grundidee der Mystery-Serie: »It's the idea that horror can happen in your own backyard. How many viewers have to worry about the vampire in the gothic castle« (Kripke o. S.)?

Eine solche Verräumlichung des Autos, wie sie hier anhand der Inszenierung des Impalas angerissen wurde, lässt sich im Fantasy-Genre häufig beobachten. Die Fahrzeuge werden so zu Schwellenorten, die Zugang zu eigentlich unerreichbaren – realen oder metaphorischen – Räumen ermöglichen: In *TAXI DRIVER* (S08E19, Regie: Guy Norman Bee) – um ein weiteres Beispiel aus *SUPERNATURAL* anzuführen – führt eine Taxifahrt in die Unterwelt, in *BLOOD DRIVE* fungiert das Vampir-Auto auch als ›Seelenreklamator‹, der Tote zurückbringen kann, das fliegende¹⁶ Auto in *CHITTY CHITTY BANG BANG* (Tschitti Tschitti Bäng Bäng, GB 1968, Regie: Ken Hughes) bildet ein Portal zwischen realer und fantastischer Welt und in Stephen Kings Roman *From a Buick 8* (2002; dt. *Der Buick*), dessen Verfilmung gerade in Planung ist, öffnet das Gefährt ein Tor zu anderen Galaxien. Das ver-rückende Auto verkörpert damit »die Sehnsucht des Menschen, mit Hilfe technischer Erfindungen den physikalischen Gesetzen zu entrinnen, unbewohnte Gegenden zu entdecken, neue Bewegungsformen zu erfahren, kurzum: dem Phantastischen Raum einzuräumen« (Müller 223).

Als wohl bekanntestes Exemplar eines Raum und Zeit transzendierenden Wagens kann wohl der DeLorean aus der *BACK-TO-THE-FUTURE*-Trilogie (*ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT*, US 1985–1990, Regie: Robert Zemeckis) gelten. Er erfährt in zweierlei Hinsicht eine Verräumlichung: Zunächst gewährt er im Allgemeinen als Zeitreiseportal Zugang zur Vergangenheit und zur Zukunft. Die Fahrt im DeLorean übt jedoch für Marty McFly im Besonderen nicht nur eine Transportfunktion aus, sie eröffnet ihm vielmehr einen temporären Möglichkeitsraum, der es ihm erlaubt, sein Leben zu seinen

¹⁶ Das beliebte Motiv des fliegenden Autos taucht schon in der frühen Autopublizistik auf; die neue Erfahrung des Autofahrens wird hier mit dem Gefühl des Fliegens gleichgesetzt (vgl. Müller 54). Ikonische fliegende Autos sind zum Beispiel zu finden in: *THE ABSENT-MINDED PROFESSOR* (DER FLIEGENDE PAUKER, US 1961, Regie: Robert Stevenson), *THE JETSONS* (DIE JETSONS, US 1962–1963, Idee: William Hanna und Joseph Barbera), *THE FIFTH ELEMENT* (DAS FÜNFTE ELEMENT, US 1997, Regie: Luc Besson), *HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS* (HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS, US 2002, Regie: Chris Columbus), *AGENTS OF S.H.I.E.L.D.* (*MARVEL'S AGENTS OF S.H.I.E.L.D.*, US 2013–, Idee: Maurissa Tancharoen, Joss Whedon und Jed Whedon).

Gunsten (und zu Ungunsten anderer) zu verändern. Der Sportwagen wird so zum Erfüllungsgehilfen des ›American Dream‹,¹⁷ er manifestiert den Glauben an eine stets mögliche radikale Selbsterneuerung: »Faith in the almighty market as an engine for upward mobility, and fantasies of class-permeability in general, pervade American cinema in the early 1980s.« (Baker o. S.)

Diese Tendenz zur Verräumlichung des Verkehrsmittels Auto wird in *MAD MAX: FURY ROAD* (AU/US/ZA 2015, Regie: George Miller) auf die Spitze getrieben, denn hier werden die sich bewegenden Fahrzeuge zum primären ›Schauplatz‹ des Films: Der Großteil der Handlung findet auf, in, unter oder neben fahrenden Vehikeln statt. Der Aufenthalt in einem Transportmittel ist damit in George Millers postapokalyptischer Welt nicht mehr als liminaler Zustand konzipiert, Unterwegssein wird vielmehr zur eigentlichen Daseinsform. Trotz des futuristischen Settings lässt sich dies als Reflexion auf die durch beständige Mobilität geprägte postmoderne Existenz lesen, in der das Leben selbst zu einer Schwellensituation wird.

MAD MAX: FURY ROAD macht darüber hinaus die trotz des unbestreitbaren Statusverlustes des Autos ungebrochene Faszinationskraft des Fahrzeugs deutlich. Wie bei seinem Landsmann Peter Weir, dessen stacheliges Automonster aus *THE CARS THAT ATE PARIS* als Fortschreibung einer Traditionslinie in den Fuhrpark des Tyrannen Immortan Joe aufgenommen wurde, bedeuten bei Miller die grotesken Gefährte zugleich Bedrohung und Befreiung: »[Cars] offer danger ›and‹ safety, violence ›and‹ protection, sociability ›and‹ privacy, liberation ›and‹ confinement, power ›and‹ imprisonment, mobility ›and‹ stasis.« (Morris 293) Aufgrund dieser Wandelbarkeit und Ambiguität – euphorisch begrüßt als Errungenschaft der Technik und Freiheitssymbol, negativ betrachtet als Umweltzerstörer und Tötungsmaschine – und den daraus resultierenden, hier verdeutlichten unzähligen Funktionalisierungs- und Inszenierungsmöglichkeiten des Autos bleibt das Motiv nach wie vor auch für fantastische Darstellungen von großem Interesse: Vielleicht, so lässt sich mutmaßen, kann mit der Einführung selbstfahrender Autos auf den Straßen sogar das Sujet des dämonisch besessenen Wagens künftig wieder einen Platz im Horrorgenre finden.

¹⁷ Vgl. zur neo-konservativen Rhetorik des Films, die ein »nostalgic longing for a time before the 1960s« verrät, beispielsweise McCarthy (hier 136).

Autorinnen

Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen am Institut für Germanistik, Lehrstuhl Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (Prof. Simonis) der Justus-Liebig-Universität Gießen. Promotionen zu *Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten* (Müller; Winter Verlag 2017) und *Fiktive Werkgenesen – Autorschaft und Intermedialität im gegenwärtigen Spielfilm* (Zinn; transcript 2017). Publikationen beispielsweise zu Fantastik in verschiedenen Medien, Comic-Verfilmungen sowie Gender Studies (z.B. mit dem gemeinsamen Vortrag und Artikel »Wer darf's zertrümmern? Genderkonstruktionen von Action-HeldInnen im Marvel Cinematic Universe als Zusammenspiel der Geschlechter«).

Konkurrierende Interessen

Die Autorinnen haben keine konkurrierenden Interessen zu erklären.

Filmografie

AGENTS OF S.H.I.E.L.D. (MARVEL'S AGENTS OF S.H.I.E.L.D.). Idee: Maurissa Tancharoen, Joss Whedon und Jed Whedon.). US 2013– .

THE ABSENT-MINDED PROFESSOR (DER FLIEGENDE PAUKER). Regie: Robert Stevenson. US 1961.

BACK TO THE FUTURE. Regie: Robert Zemeckis. US 1985.

BACK TO THE FUTURE PART II. Regie: Robert Zemeckis. US 1989.

BACK TO THE FUTURE PART III. Regie: Robert Zemeckis. US 1990.

BLOOD CAR. Regie: Alex Orr. US 2007.

BLOOD DRIVE. Idee: James Roland. US 2017.

BLOOD DRIVE. S01E01: THE F***ING COP. Regie: David Straiton. US 2017.

BUMBLEBEE. Regie: Travis Knight. US/CN 2018.

CALVAIRE. Regie: Fabrice du Welz. FR 2004.

THE CAR (DER TEUFEL AUF RÄDERN). Regie: Elliot Silverstein. US 1977.

CARS. Regie: John Lasseter und Joe Ranft. US 2006.

- THE CARS THAT ATE PARIS. Regie: Peter Weir. AU 1974.
- CHITTY CHITTY BANG BANG (TSCHITTI TSCHITTI BÄNG BÄNG). Regie: Ken Hughes. GB 1968.
- CHRISTINE. Regie: John Carpenter. US 1983.
- CRASH! (DRACULAS TODESRENNEN). Regie: Charles Band. US 1976.
- DEATH CAR ON THE FREEWAY (TODESFALLE AUF DEM HIGHWAY). Regie: Hal Needham. US
1979
- DEATH RACE 2000 (FRANKENSTEINS TODESRENNEN). Regie: Paul Bartel. US 1975.
- THE FIFTH ELEMENT (DAS FÜNFTE ELEMENT). Regie: Luc Besson. US 1997.
- GONE IN 60 SECONDS (NUR NOCH 60 SEKUNDEN). Regie: Dominic Sena. US 2000
- HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS (HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS).
Regie: Chris Columbus. US 2002
- THE HEARSE (DER LEICHENWAGEN). Regie: George Bowers. US 1980.
- HERBIE FULLY LOADED (HERBIE FULLY LOADED – EIN TOLLER KÄFER STARTET DURCH). Regie: Angela
Robinson. US 2005
- HERBIE GOES BANANAS (HERBIE DREHT DURCH). Regie: Vincent McEveety. US 1980.
- HERBIE GOES TO MONTE CARLO (EIN TOLLER KÄFER IN DER RALLYE MONTE CARLO). Regie: Vincent
McEveety. US 1977.
- HERBIE RIDES AGAIN (HERBIE GROSS IN FAHRT). Regie: Robert Stevenson. US 1974
- THE HITCHER (HITCHER, DER HIGHWAY KILLER). Regie: Robert Harmon. US 1986
- HOUSE OF WAX. Regie: Jaume Collet-Serra. AU/US 2005.
- JEEPERS CREEPERS (JEEPERS CREEPERS – ES IST ANGERICHTET). Regie: Victor Salva. DE/US 2001.
- THE JETSONS (DIE JETSONS). Idee: William Hanna und Joseph Barbera. US 1962–1963
- JOY RIDE (JOYRIDE – SPRITZTOUR). Regie: John Dahl. US 2001.
- JOY RIDE 2: DEAD AHEAD. Regie: Louis Morneau. US 2008.
- THE LOVE BUG (EIN TOLLER KÄFER). Regie: Robert Stevenson. US 1969
- KILLDOZER. Regie: Jerry London. US 1974.
- KNIGHT RIDER. Idee: Glen A. Larson. US 1982–1986.
- MAD MAX: FURY ROAD. Regie: George Miller. AU/US/ZA 2015.
- MAXIMUM OVERDRIVE (RHEA M. – ES BEGANN OHNE WARNUNG). Regie: Stephen King. US
1986

- THE MONSTER. Regie: Bryan Bertino. US 2016.
- MR. WRONG (FAHRT INS GRAUEN). Regie: Gaylene Preston. NZ 1984.
- MUSCLECAR. Regie: Dwayne Lobb. AU 2017.
- NIGHTMARES (ALPTRÄUME). Regie: Joseph Sargent. US 1983.
- RACE WITH THE DEVIL (VIER IM RASENDEN SARG). Regie: Jack Starrett. US 1975.
- ROAD TRAIN. Regie: Dean Francis. AU 2010.
- ROADGAMES (TRUCK DRIVER – GEJAGT VON EINEM SERIENKILLER). Regie: Richard Franklin. AU 1981.
- THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW. Regie: Jim Sharman. GB/US 1975.
- RUBBER. Regie: Quentin Dupieux. US 2010.
- SUPERNATURAL – ZUR HÖLLE MIT DEM BÖSEN. Idee: Eric Kripke. US 2005– .
- SUPERNATURAL S01E13 : ROUTE 666. Regie: Paul Shapiro. US 2005.
- SUPERNATURAL S01E21: SALVATION. Regie: Robert Singer. US 2006.
- SUPERNATURAL S05E08: CHANGING CHANNELS. Regie: Charles Beeson. US 2009.
- SUPERNATURAL S05E16: DARK SIDE OF THE MOON. Regie: Jeff Woolnough. US 2009.
- SUPERNATURAL S05E22: SWAN SONG. Regie: Steve Boyum. US 2010.
- SUPERNATURAL S08E19: TAXI DRIVER. Regie: Guy Norman Bee. US 2019.
- SUPERNATURAL S10E05 : FAN FICTION. Regie: Philip Sgriccia. US 2014.
- TRANSFORMERS. Regie: Michael Bay. US 2007.
- TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION (TRANSFORMERS: ÄRA DES UNTERGANGS). Regie: Michael Bay. US/CN/HK 2014.
- TRANSFORMERS: DARK OF THE MOON (TRANSFORMERS: DIE DUNKLE SEITE DES MONDES). Regie: Michael Bay. US 2011.
- TRANSFORMERS: REVENGE OF THE FALLEN (TRANSFORMERS: DIE RACHE). Regie: Michael Bay. US 2009.
- TRANSFORMERS: THE LAST KNIGHT. Regie: Michael Bay. US/CN/CA 2017.
- TURBO TEEN. Idee: Joe Ruby und Ken Spears. US 1984.
- UPÍR Z FERATU (DER AUTOVAMPIR). Regie: Juraj Herz. CS 1982.
- VACANCY (MOTEL). Regie: Nimród Antal. US 2007.
- WHEELS OF TERROR (AUF TODESRÄDERN). Regie: Christopher Cain. US 1989.

Zitierte Werke

- Anker, Andreas. *Außer Kontrolle! ›Die Dramaturgie des Ausnahmezustands‹. Zur (selbst) zerstörerischen Macht experimentalwissenschaftlicher Forschung als Motiv im populären Film*. Dissertation. Universität Wien 2014, othes.univie.ac.at/33918/, 8. Mai 2019.
- Anonym. »Kleine Mitteilungen«. *Zeitschrift für Automobilen-Industrie und Motorenbau* 7.10 (1903): 141.
- Baker, Geoffrey. »Social Mobility in Reagan-Era Teen Films: From Inaugural Optimism to the Invention of Generation X«. *Americana: The Institute for the Study of American Popular Culture*, 2006, www.americanpopularculture.com/archive/politics/reagan_era_films.htm, 4. Juni 2019.
- Bierbaum, Otto Julius. *Das höllische Automobil*. Wiener Verlag, 1905, gutenberg.spiegel.de/buch/-5030/1, 18. Mai 2019.
- Bliss, Michael. *Dreams Within a Dream: The Films of Peter Weir*. Southern Illinois UP, 2000.
- Bruce, Melissa N. »The Impala as Negotiator of Melodrama and Masculinity in Supernatural«. *Transformative Works and Cultures* 4 (2010): Special Issue: *Saving People, Hunting Things*. Hg. Catherine Tosenberger. DOI: <https://doi.org/10.3983/twc.2010.0154>.
- Clarke, Deborah. *Driving Women: Fiction and Automobile Culture in Twentieth-Century America*. Johns Hopkins UP, 2007.
- George, Susan A. »A Man and His 1967 Impala: SUPERNATURAL, U. S. Car Culture, and the Masculinity of Dean Winchester«. *SUPERNATURAL, Humanity, and the Soul. On the Highway to Hell and Back*. Hg. Regina M. Hansen und Susan A. George. Palgrave Macmillan, 2014. 141–154. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137412560_11.
- Graf, Oskar Maria. *Das Leben meiner Mutter*. Desch, 1940.
- Guay, Philippe. *Innovation technico-scientifique et rationalité instrumentale dans l'utopie et la dystopie technique moderne*. Dissertation, Université de Montréal 2008, papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7925, 18. Mai 2019.
- King, Stephen. *Christine*. Signet, 1983.

- Knowles, Thomas. »The Automobile as Moving Castle«. *The Gothic Tradition in Supernatural: Essays on the Television Series*. Hg. Melissa Edmundson. McFarland & Company, 2016. 25–36.
- Kripke, Eric. »Fact Scarier than Fiction«. *DailyTelegraph*, 7. März 2007.
- Link, Jürgen und Siegfried Reinecke. »Autofahren ist wie das Leben«. Metamorphosen des Autosymbols in der deutschen Literatur«. *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und 12 Aufsätze*. Hg. Harro Segeberg. Suhrkamp, 1987. 436–482.
- Madden, Edward. »Sexual Power and Sexual Panic in Stephen King's *Christine*«. *Imagining the Worst. Stephen King and the Representation of Women*. Hg. Kathleen Margaret Lant und Theresa Thompson. Greenwood Press, 1998. 143–158.
- Magistrale, Tony. *Hollywood's Stephen King*. Palgrave Macmillan, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781403980519>.
- Marigny, Jean. »Voitures fantastiques«. Automobile et littérature. Hg. Frédéric Monneyron und Joël Thomas. Presses Univ. de Perpignan, 2005. 173–188.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *La Ville Charnelle*. E. Sansot et Cie, 1908.
- McCarthy, Elizabeth. »Back to the Fifties! Fixing the Future«. *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films*. Hg. Sorcha Ní Fhlainn. McFarland & Company, 2010. 133–156.
- Merki, Christoph Maria. *Der holprige Siegeszug des Automobils 1895–1930: Zur Motorisierung des Straßenverkehrs in Frankreich, Deutschland und der Schweiz*. Böhlau, 2002.
- Morris, Meaghan. »Fear and the Family Sedan«. *The Politics of Everyday Fear*. Hg. Brian Massumi. University of Minnesota Press, 1993. 285–305.
- Müller, Dorit. *Gefährliche Fahrten: Das Automobil in Literatur und Film um 1900*. Königshausen & Neumann, 2004.
- Murphy, Bernice M. *The Highway Horror Film*. Palgrave Macmillan, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137391209>.
- Pfeifer, Melina. *Anthropomorphisierung im Animationsfilm*. Herbert Utz, 2012.
- Reid, Carlton. *Roads Were Not Built for Cars: How Cyclists Were the First to Push for Good Roads & Became the Pioneers of Motoring*. Island Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.5822/978-1-61091-688-2>.

- Schopp, Andrew. »From Misogyny to Homophobia and Back Again: The Play of Erotic Triangles in Stephen King's *Christine*«. *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy* 38.1 (1997): 66–78. DOI: <https://doi.org/10.3828/extr.1997.38.1.66>.
- Schubart, Rikke. *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*. McFarland, 2007.
- Simmons, Lydia. »Not from the Back Seat«. *The Automobile and American Culture*. Hg. David L. Lewis und Laurence Goldstein. Univ. of Michigan Press, 1980. 153–58.
- Simpson, Philip. »The Lonesome Autoerotic Death of Arnie Cunningham in John Carpenter's *Christine*«. *The Films of Stephen King: From CARRIE to SECRET WINDOW*. Hg. Tony Magistrale. Palgrave Macmillan, 2008. 51–64. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230610583_5.
- Veits, Andreas. »A Tire Crazy: Perturbatory Narration in Quentin Dupieux's *Rubber*«. *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*. Hg. Sabine Schlickers und Vera Toro. de Gruyter, 2018. 37–56. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110566574-003>.
- Ward, Glenn. »Grinding Out the Grind House: Exploitation, Myth, and Memory«. *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*. Hg. Austin Fisher und Johnny Walker. Bloomsbury Academic, 2016. 13–30. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501322426.ch-002>.

How to cite this article: Müller, Alexandra und Laura Zinn. »Sexy Schlitten, teuflische Trucks und verrückte Vehikel – Automobile in fantastischen Spielfilmen und Serien«. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.2 (2020): 1–29. DOI: <https://doi.org/10.16995/zff.2909>.

Published: 18 August 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Zeitschrift für Fantastikforschung is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS