

Einleitung	13
Teil A	
Das Medium der Sinnlichkeit: Kulturelle Leistungsfunktionen und ›subkultureller‹ Widerstand	
I Sinnlichkeit als Produkt historischer Züchtung	
Zum kulturgeschichtlichen Zusammenhang sinnlicher und technischer Medien	
1	21
... daß einem Hören und Sehen vergeht Narziß und der sinnliche ›Medienverbund‹	21
<i>Narziß</i>	21
<i>Provisorische Bestimmung: Grundform der Sinnlichkeit und ihre spezialisierte Entfaltung</i>	27
2	33
Spezialisierung und Abstraktion des Gesichtssinns Funktionen und Merkmale des entwickelten Blicks	33
<i>Einleitendes zur Sonderstellung des Sehens</i>	33
<i>Linienfixierung: Auge und phonetische Schrift</i>	35
<i>Entsinnlichungen: Kontrollauge und Körper</i>	39
3	45
Linsen, Augen, Auraverfall Umrisse sinnlich-sozialer Bedingungen von Fotografie/Film	45
<i>Je schwindsüchtiger das Wirkliche, desto klarer das Auge Zur äußeren Bilderwelt der Fotografie und ihrer herrschenden Praxis</i>	45
<i>Der Zauber der Abbilder und die Bewältigung von ›Choks‹: Probleme des Auraverfalls</i>	55
<i>›Taylorisierte‹ und entfaltete Sinnlichkeit der Programmwahl Grobstruktur neuer Wahrnehmungssysteme</i>	63
<i>Filmbild-Synthese und reine Subjektivität Zur Konstitution filmischer Gegenstandswelt</i>	68

II Sinnlichkeitsbegriffe	
Die Hilfsarbeiter des naturbeherrschenden Logos und ihre eigene Produktionsweise	75
<i>Einleitendes</i>	75
1 Sinnlichkeit und Abstraktion	77
<i>Die Rolle der Sinnlichkeit im transzendentalen Prinzip</i>	
<i>Zur Vorherrschaft der ›reinen Form‹</i>	77
<i>›Realabstraktion‹ und enteignete Synthesis:</i>	
<i>Zur Wirklichkeit des Transzendentalsubjekts</i>	85
2 Sinnlichkeit und Arbeitskraft	
<i>Gegenbewegungen zur ›historischen Sinnlichkeit‹</i>	91
<i>Die permanente Arbeit des Sich-Trennen-Könnens</i>	91
<i>Arbeitsteil und arbeitende Konstellation</i>	
<i>Sinnlichkeit als ›Definitionsproblem‹</i>	97
1 Zwei Ebenen der Bestimmung (97) — 2 Forcierbare stimuli vs. Anders-Sein (100) — 3 Der Ausdruck: ›Subdominante Sinnlichkeit‹ (102)	
<i>Falsche Substanzialisierungen</i>	102
1 ›Gegenformen‹ als Reinformen? — Die einfache Umkehrung des idealistischen Standpunkts (102) — 2 Die sinnliche Einzelheit als Fetisch: falsche Konkretion des Sensibilismus (104)	
<i>Zum Status der Subdominanz: Orte, Richtungen lebensgeschichtlich abgesunkener Sinnlichkeit</i>	106
1 Diakritisch vs. coenästhetisch: die soziale Verhärtung eines ontogenetischen Schemas (106) — 2 Umgang mit ›energy‹ (107) — 3 Tiefe (109)	
<i>Die realistische Durchbrechung erwerbsstrategischer Perzeption</i>	110
1 Dialektik der Sättigung: Sinnlichkeit des Habens/Nichthabens (110) — 2 Sinnliche Widerstandsarbeit: antirealistische Wurzel von Realismus (113)	
3 Selbstregulierung: Kategorie der Vielgestaltigkeit, der Differenz und des Zusammenhangs	115
<i>Ansätze: Zum Begriff der Selbstregulierung als einer Eigenschaft des Natursubstrats aktiver und passiver Verfügungsgewalt (Ausbeutung)</i>	115
1 Rekurs (115) — 2 Mühsal des Lehrens und Leitens (117) — 3 Natureigenschaft (118) — 4 Gleichgewicht (119) — 5 Imperfektion von Eingriffen (119) — 6 Veränderung der Formbestimmung (120)	

<i>Eigenwelten: subdominante Welt der Differenz</i>	121
1 Was nicht gehorchen kann . . . (121) — 2 Eigenwelten: sinnliche Qualität (123) — 3 Ordnungsbegriffe (124) — 4 Schädlichkeit von Selbstregulierung (125) — 5 Nachhinken der Sinne (126) — 6 Selbstregulierung und Erfahrung (127)	
<i>Störungen</i>	129
1 ... keine emanzipatorische Substanz (129) — 2 Leerlauf (129) — 3 Auf partikulare Punkte gerichtete Selbstregulierung. Liebe als Naturzwang (130) — 4 Störung. »Negative« Manifestation von Selbstregulierung (131) — 5 Zwei Dimensionen von »Störung« (Funktion). Bedingungen »positiv« sich manifestierender Eigentätigkeiten (132) — 6 Emanzipatorische Dimension des Eingriffs (135)	
<i>Die selbstregulierenden Dazwischen:</i>	
<i>Parteilichkeit des Zusammenhangs</i>	136
1 Zum Begriff des Zusammenhangs (136) — 2 Kommentare zu zusammenhängender Sinnlichkeit. Umwege, Indirektheit, Dazwischen als Eigenwelten (140) — Zusatz: Mangel und Fülle (Nachtrag zur Methode indirekter Wahrnehmung) (146)	
Teil B	
Organisationsweisen filmischer und sinnlicher Parameter:	
Film als Arbeit und Bearbeitung von Wahrnehmungsvermögen	
Analysen zum Produktionsverhältnis	
von technischem und lebendigem Kino	
I Trennungsmaschine, Übertragungssystem und Lebewesen	
Medientheoretische Grundlagen	
zum Produktionsbegriff des Kinos	153
<i>In »medias res«</i>	153
a Dominanz und Vollständigkeitsschein technischer Medien . .	156
<i>Fetisch Wirkung. Die empirischen Subjekte als Medienobjekte</i> . . .	156
1 Hypothesen bisheriger Massenkommunikationsforschung (156) — 2 Zur Kritik des Transaktionismus I: Maßgeblichkeit des stimulus-respons-Modells noch in seiner »Überwindung« und die medientheoretischen Konsequenzen (158) — 3 Wirkung durch Wirkungslosigkeit (Zur Kritik des Transaktionismus II) (161) — 4 Das Transaktionsmodell als Versöhnungsmodell durch Wertaustausch (Zur Kritik des Transaktionismus III) (163)	
<i>Fetisch Aussage/Botschaft/Sinn. Die Verkürzung von Kommunikationsprozessen auf Übertragungswerte</i>	165
<i>Die Kanalform als Botschaft. McLuhans »Medienontologie«</i>	169

<i>Revolutionäre und bürgerliche Verwendung</i>	
<i>Zur Kritik einer 'linken Medienontologie' und ihrer</i>	
<i>komunikationstheoretischen Grundlagen</i>	172
1 Enzensbergers 'Baukasten' (172) — 2 Enzensberger und McLuhan (173) — 3 Universelle Kommunikation und technischer Produktivismus (174) — Zusatz: Zu Jean Baudrillards Enzensberger-Kritik (178) — 4 Zur Kritik des allgemeinen (kybernetischen) Kommunikationsmodells (180)	
b	
Voraussetzung von Kino:	
Unvollständigkeit seiner technischen Produktionsstruktur	
Acht kommentierte Thesen	
zum Entwurf einer anderen Medientheorie	187
II Stichwort: Bedeutungsdramaturgie	
Zur Vorherrschaft eines verfallenen Handlungstypus	
im Film	205
<i>Vorbemerkung</i>	205
a	
Bedeutungsdramaturgische Prinzipien	
(dargestellt anhand des Films <i>Ekel</i> von Roman Polanski) . . .	207
<i>Ekel. Nacherzählte Szenenfolge</i>	207
<i>Konfliktprinzip</i>	214
<i>Logik</i>	217
<i>Bedeutungshierarchie</i>	222
<i>Ausgänge: Terrorismus der Finalität</i>	224
<i>Spannung: Herzstück des Piktodramas</i>	226
1 Der Ausdruck 'Spannung' (226) — 2 Steigerungsprinzip (227) —	
Zusatz: Steigerung und Logik (229) — 3 Stress-Vergnügen des Pawlowschen Hundes (230) — 4 Spannung im Kino — auseinandergelegt (232) — 5 Erwartung (Informiertheit) und Überraschung in der Suspense-Technik (233) — Zusatz: Exkursorisch: Filmtod (236) —	
6 Verallgemeinerbarkeit. Sinnkriterium (237)	
b	
Die spannende, realistische Spielfilmhandlung	
als zweite Natur des Films	
Zur 'Repräsentativität' der bedeutungsdramatischen	
Hochzüchtung	240
<i>Pure Evidenz</i>	241
<i>Geschichten erzählen</i>	
<i>Die Ausdrücke: 'narrativer Film', 'Erzählkino'</i>	242

<i>Filmische Bedeutungsdramaturgie und das Schicksal der klassisch-dramatischen Form</i>	245
<i>Unterseite</i>	247
<i>Filmgeschichtlicher Aspekt</i>	249
1 Frühphase (249) — 2 Tonfilm (255) — 3 Anstelle eines Fazits: Der Artist ... (258)	
<i>Zweite Natur als Wesensfindung</i>	
<i>Zur Rolle ‚lebensechter Dynamik‘ des kontinuierlichen Bilderflusses in der ‚realistischen‘ Filmtheorie</i>	258
III Filmische Bildorganisation (Teil 2): Schnitt/Montage	
Der Dualismus von ‚bloßem Schnitt‘/kontinuierlichem Selbstlauf und ‚Montagestil‘/freier Kombinatorik	265
<i>Einleitung</i>	265
1 Die Zusammensetzung ‚schnittfrei‘ fließender Bilderströme Montage als / durch systematische Selbstverleugnung	270
a Zur Herrschaft des Unsichtbaren Schnitts	270
<i>Skizzierung der filmgeschichtlichen Entwicklung von Schnitt/ Montage</i>	276
<i>Die unwillkürliche Fundierung filmischer Sprachkonvention: Unsichtbarer Schnitt als schnittfreie Expansion des Sehstrahls</i>	283
<i>Die Klarheit des filmischen Handlungsbildes: Unsichtbarer Schnitt und Bedeutungsdramaturgie</i>	291
b Zum Regelkanon des Unsichtbaren Schnitts: Stichproben, Exempel, Analysen, Kommentare	297
<i>Situationserfassung:</i>	
<i>Der Blick des Allwissenden und seine ideale Perspektive</i>	297
1 Vorbemerkung zur szenischen Situation auf der Lichtbildbühne (297) — 2 Ein Szenen-/Schnittbeispiel aus <i>Ekel</i> : bildliche An-/Abwesenheit der Darsteller; neutrale Faktizität der erschöpfend erfaßten Situation (299) — 3 Rückschnitt (307) — 4 Der ideale Platz des idealen Zuschauers (309) — Zusatz: Gegenbeispiel: ‚Passantenblick‘ (312) — 5 Sinnlichkeit des Habens: Verbot von Bildabundance (314) — Zusatz 1: Integration der Einstellungsgröße in den Handlungsorganismus (317) — Zusatz 2: <i>The Rope</i> : Die Widersprüche des ‚extrem‘ schnittfreien Piktodramas (320) — Zusatz 3: Unsichtbarer Schnitt und der Prozeß der ‚ersten Produktion‘: Das Schicksal der Aufnahmesituation im Dreh- buchkino (321) — 6 Bilderfluß: Die fremde Macht des ‚Induktions- stroms‘ (323)	

<i>Die Differenzierung des grenzenlosen Bildes</i>	326
1 Der Umgang des Unsichtbaren Schnitts mit den formalen Determinanten des Filmbildes. Speziell: der Status des Kaders (326) — 2 Das Gebot ausreichender Differenzierung. Störung durch Minimaldifferenz (332) — 3 Interpunktion des grenzenlosen Bildes: Zeitsprünge als Gleitbewegungen (337)	
c ›Anti-Montage-Theorie‹: Die metaphysisch verklausulierte Apologie des Unsichtbaren Schnitts bei André Bazin	348
2 ›Montagetheorie‹/›Montagestil‹: Konzepte der klassischen ›Bildpartei‹	362
<i>Einleitung</i>	362
a Kuleschow/Pudowkin: additives Montageprinzip Der montage-theoretische Begriff des kontinuierlichen Bilderstroms	365
b Eisensteins Montage durch / als Kollisionen	372
<i>Erscheinungsbild eines Demontageversuchs: Eisensteins Angriff auf die primäre Transitivität des Bildes</i>	373
1 Kern der Montage: ›Zusammenprall‹ (373) — 2 Sprengung der Handlungslinie (375) — Parallelmontage (Griffith) (377) — ›Dialektik‹: Universalität der Kollisionsmontage (378) — 5 ›Sichtbarer Schnitt‹ (381) — 6 Kollisionsmontage als ›Organisation des Zuschauers‹: ›Attraktion‹ und ›Pathos‹ (386)	
<i>Das ›Verbindende‹ der Demontage: Hypersinn des Montageprodukts und elementare Sinnhaftigkeit der Dinge</i>	389
1 Einleitung: Die Frage nach dem Status des filmischen Gesamtbildes und seiner Elemente; das Problem <i>Montage 38</i> (389) — 2 Das ›Montageprodukt‹ als repräsentable Größe. Zur Analogisierung von Kollisionsmontage und Hieroglyphik (393) — 3 Sinngleichung $A + B = C^2$ (398) — 4 ›Montage-Tropus‹: Der Kampf des Autors/Begriffs gegen das Material (403) — 5 Vieldeutigkeit/Eindeutigkeit der Einstellung. Montage als sekundärer Prozeß (409) — 6 <i>Montage 38</i> : ›Frau‹ + ›schwarze Kleidung‹ = ›Witwe‹. Der Automatismus ›schablonenhafter Verallgemeinerung‹ (411) — 7 <i>Montage 38</i> : ›Abbild‹ — Montage — ›verallgemeinertes Bild‹ (416) — 8 Kollisionsmontage als klassisch-realistische Textform? Zu McCabes Eisenstein-Kritik (421) — 9 Praktische Regellosigkeit der theoretischen Reglementierung. Zum ›Gelingen‹ der Kollisionsmontage und des taylorisierten Zuschauers (426)	

Schluß:**Notizen zum Montagebegriff jenseits der Dichotomie von****willkürlichem Eingriff (Kollisionsmontage) und****reinem Selbstlauf (Unsichtbarer Schnitt) 435**

1 Zur Lokalisierung des ‚Jenseits‘ (435) — 2 Bilder, Töne, Worte, Inszenierungen. Erweiterung des Montagebegriffs (437) — 3 Grenzen der Montage (443) — Zusatz 1: Zur Ehrenrettung Bazins (444) — Zusatz 2: Erfahrungsgehalt des ‚grammatisch richtigen‘ Flusses (445) — Zusatz 3: Schock (447) — 4 Montage: Theorie des Zusammenhangs (449) — Zusatz: Die ‚Präzision des Ungefährten‘ (454)

Anhang 455**Amerkungen 457****Verzeichnis der zitierten Literatur 537**