

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	21
1 ... daß einem Hören und Sehen vergeht Narziß und der sinnliche ›Medienverbund‹	21
<i>Narziß</i>	<i>21</i>
<i>Provisorische Bestimmung: Grundform der Sinnlichkeit und ihre spezialisierte Entfaltung</i>	<i>27</i>
2 Spezialisierung und Abstraktion des Gesichtssinns Funktionen und Merkmale des entwickelten Blicks	33
<i>Einleitendes zur Sonderstellung des Sehens</i>	<i>33</i>
<i>Linienfixierung: Auge und phonetische Schrift</i>	<i>35</i>
<i>Entsinnlichungen: Kontrollauge und Körper</i>	<i>39</i>
3 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>	<i>45</i>
<i>Der Zauber der Abbilder und die Bewältigung von ›Choks‹: Probleme des Auraverfalls</i>	<i>55</i>
<i>›Taylorisierte‹ und entfaltete Sinnlichkeit der Programmwahl Grobstruktur neuer Wahrnehmungssysteme</i>	<i>63</i>
<i>Filmbild-Synthese und reine Subjektivität Zur Konstitution filmischer Gegenstandswelt</i>	<i>68</i>

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</i>	
<i>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</i>	
<i>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</i>	
<i>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 partikuläre 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-response-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</i>	
<i>von Kommunikationsprozessen auf Übertragungswerte</i>	165
 <i>Die Kanalform als Botschaft. McLuhans »Medienontologie«</i>	169

<i>Revolutionäre und bürgerliche Ver-wendung</i>	
<i>Zur Kritik einer ›linken Medienontologie‹ und ihrer kommunikationstheoretischen 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: Bedeutungs-dramaturgie	
Zur Vorherrschaft eines verfallenen Handlungstypus im Film	205
<i>Vorbemerkung</i>	205
a Bedeutungs-dramaturgische 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 bedeutungs-dramatischen Hochzüchtung	240
<i>Pure Evidenz</i>	241
<i>Geschichten erzählen</i>	
<i>Die Ausdrücke: ›narrativer Film‹, ›Erzählkino‹</i>	242

<i>Filmische Bedeutungs-dramaturgie 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 Bedeutungs-dramaturgie</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-/Abwesen-	
heit 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 Bildabundanz (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</i> 38 (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</i> 38: ›Frau‹ + ›schwarze Kleidung‹ = ›Witwe‹. Der Automatismus ›schablonenhafter Verallgemeinerung‹ (411) — 7 <i>Montage</i> 38: ›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 Ungefähr‹ (454)

Anhang 455

Amerkungen 457

Verzeichnis der zitierten Literatur 537