

Komposition

Die moderne Kunstwissenschaft verwendet K. (lat. *compositio*; griech. *synthesis*) vorwiegend für die Gattung des Gemäldes und hauptsächlich in vierfacher Bedeutung; eine Differenzierung, in der sich die medialen Bedingungen, die mimetische Tradition und der Werkcharakter des Bildes spiegeln: K. bezeichnet (1) das Arrangement von Farben und Formen auf dem flachen Bildträger; (2) die Verteilung der Bildgegenstände (Figuren, Architektur, Landschaftsteile) im fiktiven dreidimensionalen Raum hinter der Bildfläche; (3) die thematische und formale Ordnung bzw. Verbindung zwischen einzelnen Bildgegenständen; und (4) den Prozess, in dem der Maler die Elemente des Bildes organisiert bzw. anordnet, wobei die Begriffsgeschichte diese Rubriken in umgekehrter Reihenfolge durchlief. Eng benachbarte Begriffe sind Disposition (*dispositio*), Ordnung (*ordo*), Einheit (*unitas*), Konstruktion (*structura*) und Angemessenheit (*decorum*). K. bildet in seinen vielfältigen Aspekten den Kristallisationspunkt gattungstheoretischer Überlegungen seit der Frühen Neuzeit (etwa Nachahmung und Autonomie; Fläche

und Raum; Einheit [*unitas*] und Vielfalt [*copia, varietas*]; Bewegung und Ruhe).

Antike und mittelalterliche Voraussetzungen

Antike, Mittelalter und Neuzeit verwenden den Begriff in medizinischen, pharmazeutischen, ästhetischen, technischen, rhetorischen und juristischen Zusammenhängen. Die grundlegende naturphilosophische Referenzstelle bei Aristoteles (*De partibus animalium*, 2, 1, 646ab), die das *compositum* des Körpers aus »einförmig«-kompositen (Blut, Knochen usw.) und »nicht-einförmig«-kompositen (z. B. Gliedmaßen) Bestandteilen schildert, ist später Gegenstand scholastischer Differenzierungen (vgl. Chambers 1728, s. v. »Composition«). Der kontroverse Sachverhalt spiegelt sich noch in F. Balducci lapidarer Doppeldefinition der K. wider: als »Anhäufung« und »Mischung« (*accozzamento e mescolanza di cose*; *Vocabolario toscano* [...], 1681; vgl. Sohm 2000). Als gefällige *compositio membrorum* ist der Begriff auch ethisch positiv konnotiert und zugleich Bestandteil des Schönheitsdiskurses (vgl. Cicero, *De natura deorum*, 1, 18). Dem Begriff haftet die Vorstellung der Ordnung an im Unterschied zur »Unverbundenheit« und *discordia* des Chaos (Cicero, *De officiis*, 1, 40, 142; Ovid, *Metamorphosen*, 1, 5–9). Damit steht auch der Verwendung des Begriffs im erkenntnistheoretischen und psychologischen Diskurs nichts im Wege; K. bezeichnet hier gegenüber der Zersplitterung der Sinnesdaten die vereinheitlichende und zusammenhangstiftende Tätigkeit des *sensus communis* und der *cogitatio* (Albertus Magnus, *De animalibus*, 8, 232; Melancthon, *De anima*). Juristisch und umgangssprachlich meint K. die Übereinkunft streitender Parteien (vergegenständlicht auch als Urkunde bzw. Entschädigung) und den Pakt von Gleichgesinnten (Caesar, *De bello Gallico*, 1, 17). Auch die »zusammenfügende« Herstellung artifizierlicher Objekte (Maschinen, Kunstwerke, besonders Gebäude) umfasst der Begriff, wobei er gleichermaßen die Ausführung wie das fertige Produkt bezeichnen kann.

Für den neuzeitlichen Bildbegriff und die damit befasste Kunstwissenschaft sind jedoch die grammatischen und rhetorischen Bestimmungen der K. entscheidend. In der anonymen *Rhetorica ad Herennium* wird *compositio* als »gleichmäßig ausgefeilte Verbindung von Wörtern« definiert (4, 12, 18). K. bezeichnet hier den angenehmen Zusammenklang und die gefällige Verbindung (*iunctura*) der Worte in einer Periode. Im klassischen Stufenbau der Rhetorik ist K. daher eine Unterabteilung der Ausschmückung (*or-*

natus), die ihrerseits als Teil der Sprachformung (*elocutio*) verstanden wird (Scaglione 1972). K. wird in diesem Zusammenhang klar von der *dispositio* als Ordnung der ganzen Rede geschieden; eine Differenz, der in der Neuzeit bildtheoretische Relevanz wächst.

Ebenfalls grundlegend für die neuzeitliche Begriffsgeschichte der K. ist die aristotelische Definition der Schönheit, wonach am vollendeten (sprachlichen) Werk kein Teil verändert werden darf, ohne die Wirkung des Ganzen zu gefährden (*Nikomachische Ethik*, 1106b10–12) und sein skulpturales Paradigma der Verbindung von Form und Materie (*Metaphysik Z*, 1033ab). In der Gleichsetzung von Kunstwerk und Körper, die Aristoteles in *Poetik* 1450b postuliert, vereinigen sich diese beiden Aspekte, denn der wohlgestaltete Leib ist zugleich ein einheitliches lebendiges *compositum*. Mit Philostrats Feststellung, dass erst die *symmetria* der gemalten Körper ihre Harmonie (und damit die seelische Bewegung) sichtbar mache (*Imagines*, proem. 5–6) und damit die topische Proportioniertheit der Einzelglieder im Körperganzen (vgl. A. Gellius, *Noctes atticae*, 1, 1), waren – unabhängig vom Schema der Schulrhetorik – die grundlegenden Weichen für eine Schönheitslehre gestellt, die das Kunstwerk mit dem gegliederten *compositum* des menschlichen Körpers analogisierte (Osborne 1976). In Vitruvs Gleichsetzung von Körper und komponiertem Bauwerk (*De architectura*, 2, 1, 2; 1, 2, 4) und Quintilians Analogie von Körper und Rede (*Institutio oratoria*, 7, praef. 1–2) wurden die aristotelischen Vorgaben wirkmächtig aufgegriffen.

Als rhetorische Kategorie überdauerte K. im Mittelalter vor allem dank der *Etymologien* Isidors von Sevilla (gest. 636), die ausführlich die K. der Periode aus Satzgliedern und der Satzglieder aus Wörtern beschreiben (2, 18–131). Isidors Betonung der Wort- und Klangverbindungen, der *iunctura*, als mittlerer Bestandteil der *compositio* zwischen *numerus* und *ordo*, findet ein spätes Echo bei L. B. Alberti. In der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte wird die definitive Unterbestimmung der rhetorischen K. fruchtbar gemacht. Eigentlich wäre, dem neuzeitlichen Verständnis zufolge, für die gliedernde Ordnung des Bildes der Begriff der *dispositio*, des zweiten Hauptteils der *officia oratoris*, geeigneter gewesen. Er wurde jedoch schon in den klassischen Texten kaum gearbeitet, vermutlich wegen der Dominanz der strukturell eher invarianten, fünfteiligen Gerichtsrede (Curtius 1993, 80). Außerdem beschränkte bereits Quintilian das normative Fundament der *dispositio*, die, eng mit der *inventio* verbunden, nur bedingt Regeln zu unterwerfen sei (*Institutio oratoria*, 7,

praef. 4); eine Feststellung, die die spätere bildtheoretische Karriere des Begriffs im 16. und 17. Jh. (R. Borghini, F. Junius, N. Poussin) prägen sollte.

Kaum weniger bedeutsam für die neuzeitliche Begriffsgeschichte war wohl das Überdauern antiker naturphilosophischer Grundüberzeugungen, vor allem die Einheit aus Gegensätzen in jedem Kompositum (Empedokles, Pythagoras, Aristoteles). In der u. a. auf Pseudo-Aristoteles (*De mundo*, 396a–397b) zurückgehenden Formel *discordia concors* wird die dialektische Struktur des Seins etwa durch Alanus ab Insulis (*De planctu naturae*. In: J.-P. Migne [Hg.], *Patrologia Latina*, Bd. 210, Sp. 443) für die Analogie von Mikro- und Makrokosmos festgeschrieben und zugleich in das teleologische Weltbild des Augustinus eingefügt. Dessen Paradigma für die dem Ganzen des Universums zugrundeliegende *coincidentia oppositorum* ist ein Gemälde, in dem sich auch die hässliche Farbe (Schwarz) im Bildganzen (*in toto*) verrechnen lässt, wenn sie ihren richtigen Ort (*locus suus*) einnimmt (*De civitate Dei*, 11, 23). Der mittelalterliche Bilddiskurs nimmt solche gleichermaßen theologischen wie naturphilosophischen Argumente jedoch nicht auf, auch wenn mit dem zwischen begrenztem materiellem Träger und »schwebender« visueller Gestalt changierenden Reliquien- und Bildtypus der *Vera Icon* ein bildtheoretisches Paradigma von »K.« vorgelegen hätte. K. und ihre Derivate beschränkt sich meist auf das engere Begriffsverständnis von »Ausführung«, »Werk«. Giottos Enkelschüler C. Cennini schildert in seinem Malertraktat (um 1400) zwar, wie der Freskenmaler vor der Ausführung des Werkes die geometrische Bildmitte mithilfe von gespannten Schnüren ermittelt, was auf eine formatabhängige Hierarchisierung der Bildfläche schließen lässt, und postuliert eine vereinheitlichende gedämpfte Beleuchtung (*mezzo*; § 145). Aber die Begriffsverwendung bleibt insofern traditionell, als er die Derivate *comporre* und *composto* auf den Herstellungsaspekt beschränkt, auch wenn der grundlegendere Körperdiskurs in der künstlerischen *licentia* aufscheint, Kompositwesen zu erschaffen (§ 1).

Renaissance

In L. B. Albertis *De pictura* (1435) nimmt die K. eine Zentralstellung ein. Nach der Erörterung der geometrischen und optischen (perspektivischen) Grundlagen der Malerei im ersten Buch (den sog. *rudimenta*), schildert Alberti den Aufbau des »letzte[n] und eigentlich vollkommene[n] Werk[es]«, der *historia*. Zwischen zeichnerischer Grundlage (*circumscriptio*) und Helldunkel- bzw. Farbgestaltung

(*receptio luminum*) entwickelt Alberti einen dreifach stufenförmigen Aufbau des Bildes. Die *historia* besteht aus Körpern, diese aus Gliedern und diese wiederum aus Oberflächen (*superficies*). Die Adaption des rhetorischen bzw. schulgrammatischen Schemas zeigt sich an direkten sprachlichen Übernahmen (Baxandall 1971; Patz 1986). Auch wenn Alberti im dritten Buch die zeichnerische Skizze der ganzen *historia* und ihre Übertragung mittels »Parallelen« empfiehlt (§ 61), geht er doch nicht, wie neuere Arbeiten betonen (Hope 2000; Puttfarcken 2001), vom Bildganzen aus (evtl. mit Ausnahme der Farbe; Gage 2001), und seine Hinweise zur korrekten K. lassen sich weitgehend einer inhaltlich stringenten Durchführung der *invenzione*, mithin dem *decorum* zurechnen. Zugleich und über das rhetorische Schema hinausführend, bleibt die enge Bindung an den Körperdiskurs sichtbar, denn die Gottähnlichkeit des Malers, die das zweite Buch postuliert, verdankt sich der fiktiven Produktion von Lebewesen (§ 25), und in der *compositio corporum* müssen vor allem die »Dienste des Lebens« – gemeint sind Bewegung und Wahrnehmung – (§ 37) sichtbar gemacht werden. Über das *decorum* hinausreichend hält Albertis Bestimmung der *concinntas* als eine die Einheit von Zahl (*numerus*), Anordnung (*collocatio*) und Gestalt (*finitio*) der Einzelglieder durchbestimmende Kraft eine Malerei und Architektur gleichermaßen betreffende »überfigurale« ästhetische Qualität (Kohärenz) fest (vgl. Lücke 1994).

Mit der K. aus limitierten Einzelformen und der Vereinheitlichung des perspektivischen Bildraums limitiert und restringiert Alberti ältere ekphrastische Bilddiskurse, die nun durch das Auffinden von Gegensätzen (*contrapposti*) und der *varietas* geeigneter Bildgegenstände geprägt werden (Summers 1977); der »Vorgang« ist ein Kompositum aus Körpern, das sich dem einen Betrachterblick präsentiert. Die dabei virulente Idee einer bildlichen Einheit führt seit dem späteren 15. Jh. zu bildtheoretischen Vorstößen, die nun nicht mehr am Leitfaden der additiven K. entfaltet werden, sondern mittels der Vorstellung einer divisiven *dispositio* bzw. *ordo* (C. Landino: »ordine o [...] situare delle figure«; Leonardo da Vinci: »seminamento over compartizione delle figure«). Eine wichtige Brückenfunktion kommt dem Farbdiskurs zu, der seit der Mitte des 16. Jh. mit der Thematisierung des *colorito* die Einheit des gesamten innerbildlichen Farbspektrums postuliert (*unione de' colori*; Wagner 2001). Spätestens seit P. Pinos *Dialogo di Pittura* (1548) lässt sich in Italien eine facettenreiche theoretische Auseinandersetzung mit überfiguralen Bildordnungen feststellen (Pardo 1984); der Diskurs verläuft dabei hauptsächlich über die Schlagwörter

il tutto, il colorito (Pino, G.P. Lomazzo), *ordine* (L. Dolce), *buon concerto* (G. Paleotti), *insieme, concordanza, disposizione* und *unione* (G.B. Armenini, R. Borghini). Verstärkend wirkt die verspätete Rezeption der 1554 gedruckten aristotelischen Poetik mit ihrem System der drei Einheiten (etwa G. Comanini 1591). Vasari formuliert mit der Feststellung, dass das Gemälde eine farbenbedeckte Fläche ist (*piano*, im Unterschied zu *campo* und *figura*; Stumpel 1988) und dass gegenständliche und ungegenständliche Teile dieser Fläche harmonisch proportioniert zu sein hätten (*collocazione*), die bildtheoretische Grundlage für die Debatten der folgenden Jahrhunderte. 1564 thematisiert V. Borghini das *certo tutto* im Rückgriff auf musikalische Analogien (*musica pittoresca, discordanza concorde*); Malerei ist »eine Harmonie, eine K., eine passende und angemessene Verteilung der Glieder zueinander [...] das Ganze wohl geordnet und komponiert«. All dies ist Ausdruck eines gleichermaßen verstärkt formalistischen wie antiformalistischen (gegenreformatorischen) Bilddiskurses (Frangenberg 1990). Die Stoßrichtung des gewandelten Begriffs zeigt sich bei R. Borghini (1584), der von der außerkünstlerischen *invenzione* scharf die *disposizione* als schwierigsten Teil der Malerei und als *proprium* des künstlerischen *giudizio* abgrenzt.

17. und 18. Jahrhundert

Die stärker auf der Seite des *ingenium* und weniger der *ars* angesiedelte *dispositio* ersetzt im 17. Jh. in einem zunehmend in Frankreich geführten Bilddiskurs allmählich den körpergebundenen Begriff der K. Im Norden wurde die Debatte bislang hauptsächlich mit den Begriffen *ordinanty* und *groepencompositie* (K. van Mander 1604) geführt. F. Junius differenzierte zwischen der Disposition des Themas, das auf den ersten Blick zu erschließen sei, und seiner malerischen Disposition (Proportion, Symmetrie usw.) auf einer begrenzten Fläche, verband den abstrakteren Ansatz aber doch mit den älteren Körperkonnotationen: »*corpus sit, non membra*« (*De pictura veterum*, 1637, 3, 5, 4). Dem Regelwissen unzugänglich, fordert *dispositio* das Urteil des Auges: »da zu dieser Sache keine Vorschriften existieren, muß man schickliche Vorwände nutzen und stets den jeweils gegenwärtigen Sachverhalt bedenken« (3, 5, 5). Auch für N. Poussin bleibt Disposition ein *proprium* des mit dem Goldenen Zweig Vergils begnadeten Malers (Brief an Chambray, 1665). Mit seinem »Modusbrief von 1647 kehrt Poussin zugleich die hierarchische Ordnung um, die das Bild vom Körper

bzw. von den Körpern ableitet. Eine (musikalisch definierte) Grundstimmung unterwirft sich nun die bildlichen Einzeldaten, auch wenn diese kein Selbstzweck bleibt, vielmehr weiterhin im Dienst der thematischen Aussage steht (Badt 1969). Die gleichzeitige französische Debatte erarbeitet zielstrebig den Begriff einer »komponierten« Bildganzheit und umschreibt ihn als *accord, collocation, composition, disposition, harmonie, relation, liaison, ordre, union* (Fréart de Chambray, Félibien, Le Brun, Testelin, Du Fresnoy, De Piles; vgl. Körner 1988). Die Thematisierung der flächig, räumlich und gegenständig organisierten *superficie plate* (De Piles) ist dabei ebenso einem relationalen Naturbild verpflichtet, das übergegenständliche Ordnungsmuster in den Vordergrund stellt (vgl. – im Anschluss an Quintilian – Junius, *De pictura veterum*, 3, 5, 2), wie dem Fortschrittsdiskurs der *Querelles*, in dem die (französische) Rationalität der »neuen« Bildordnung betont wird (Ch. Perrault).

Wenig später, im Zeitalter des *sublime*, umgreift K. selbst die Dialektik von Ordnung und Unordnung, zeigt sich als »agreeable disorder« und »artful confusion« (R. Morris 1734; vgl. Albert 2001). Gegen die K. der akademischen Regelästhetik wird – eine Unterscheidung R. de Piles' und C. Perraults *beau désordre* aufgreifend (Kambartel 1972) – im 18. Jh. eine *composition sublime* postuliert, in der sich die Einheit des künstlerischen Genies zeigt. Wenn J. Reynolds das Bildganze (*the whole*) anspricht, dann steht dabei der konstruktive Aspekt im Vordergrund, der sich vom Thema emanzipiert hat; Ziel ist folglich die Findung von »something excellent for the disposition of light and shadow« (Mount 2000). Hier setzt die Kritik an der Regelästhetik jene für das spätere 18. Jh. konstitutive Dialektik von abstrakter Flächenordnung und imitativer Genauigkeit in den Bildteilen frei. D. Diderot unterstreicht die (auch ontologische) Vorgängigkeit der *rappports* vor den Körpern bzw. Gegenständen. Im Artikel *Composition* der Enzyklopädie (1753) wird die *subordination* der Teile unter das Ganze als Bedingung der Harmonie betont, während Diderots Ausführungen zum *beau* eine unerwartete Augustinusrezeption sichtbar machen, die das Schöne als das Schönes und Hässliches übergreifende relationale Ganze definiert. Konsequenter übernimmt Diderot auch die neuplatonische Seelenformel (»*toti in toto, et toti in singulis partibus*«), um die das Bildganze durchbestimmende Harmonie der Gemälde Chardins zu umschreiben. Der Maler David gibt etwas später zu Protokoll: »Je veux que dans mes tableau on puisse ôter une figure sans gêter la disposition de l'ensemble« (zit. nach Körner 1988, 137; vgl. Wrigley 2000).

Gleichzeitig legt Révérony Saint-Cyr 1803 ein Pionierwerk der historischen K.-Analyse vor (*Essai sur le perfectionnement des beaux-arts [...]*). In der romantischen Gegenbewegung zum Klassizismus bleiben solche Ansätze jedoch zunächst isoliert. Die Karriere der ›Einbildungskraft‹ als neuer ästhetischer Zentralkategorie transzendiert und fragmentiert das Ganzheitspostulat der K. Als *unité d'expression* teilt sie sich stets in jedem Teil als ungeteilte mit. Der entsprechende Bilddiskurs ist folgerichtig nicht von räumlich-gegenständlichen, sondern von musikalischen Topoi geprägt. Schon Diderots K.-Artikel der *Encyclopédie* behandelt an erster Stelle die musikalische K. Während die akademische K.-Lehre als ›tot‹ abgewertet wird, übt sich der Bilddiskurs des 19. Jh. in empfindungsgesättigten Synästhesien (J. Ruskin). J. A. McNeill Whistler betitelt seine Werke z. T. mit der anspruchsvollsten musikalischen Gattungsbezeichnung (*Symphony in White*).

19. Jahrhundert bis heute

Die Renaissance der K. als künstlerische und kunstwissenschaftliche Kategorie um 1900 lässt sich genealogisch auf die systematische Erneuerung des Ornaments in der Industriereform des 19. Jh. zurückführen (Locher 2000). In doppelter Frontstellung gegen die ›Wissenschaftlichkeit‹ des Dekors und gegen das kontingente Bild der Wirklichkeit in der Photographie erinnern sich die Maler und Bildhauer zwischen Symbolismus, Kubismus, Blauem Reiter, De Stijl und Suprematismus an die älteren Ordnungsversprechungen, indem sie das Bild als zu komponierende Flächenganzheit voraussetzen. W. Kandinsky (1926) und das Bauhaus erneuern die K.-Lehre als Bildsemantik autonomer Formen auf begrenzter Fläche. Parallel bildet sich – besonders im deutschsprachigen Raum – nach H. Wölfflins Vorstoß (1899) – eine breite kompositionsanalytische, häufig von Giotto's Werken ausgehende Bewegung (u. a. Rintelen 1912; Hetzer 1941; Frey 1952; in Frankreich: Bouleau 1963), die zuletzt narrative (Badt 1961; Kuhn 1980) und dynamische (Imdahl 1980: »transzendentes Feldliniensystem«) Aspekte in den Vordergrund stellte. In den USA wurden die bildsemantischen Vorarbeiten des Bauhauses wahrnehmungswissenschaftlich weitergeführt (Schapiro 1994; Arnheim 1982).

Ihre Nähe zu älteren Ganzheitsvorstellungen machte die K. seit den Angriffen der russischen Konstruktivistinnen zum Ziel theoretischer und künstlerischer Kritik. In der amerikanischen Debatte nach dem Zweiten Weltkrieg wurde K. teilweise als meta-

physisches Relikt alteuropäischer Malerei polemisch abgelehnt (Greenberg 1973; Fried 1998), während künstlerische Stellungnahmen auch in der zweiten Hälfte des 20. Jh. eine differenzierte Haltung zur Ordnungs- und Ganzheitsverheißung der K. erkennen lassen (vgl. Harrison-Wood 1998 s. v. ›Bildfläche‹ bzw. ›Tafelbild‹) und Konnotationen der K., wie etwa »Kohärenz« (Th. W. Adorno) und »Einheit, Gestalt« (R. Ingarden), in der philosophischen Ästhetik überdauerten (Albert 2001). Seit den 1980er Jahren ist innerhalb der Kunstgeschichte eine verstärkte Historisierung der K. im Gange, bei der zugleich die hermeneutischen Aporien der Disziplin zwischen aktualisierender Rezeption und Begriffsgeschichte sichtbar werden (vgl. Elkins 1991). In Gestalt naturwissenschaftlich und systemtheoretisch argumentierender ästhetischer Ansätze (Cramer/Kaempfer 1992; Luhmann 1995; dazu Theisen 2000), die sich mit der emergenten Ordnung zwischen Chaos und Ordnung beschäftigen, kommt es zu einer Renaissance der »artful confusion« (R. Morris) bzw. der »kontingenten Nichtkontingenz« (M. Imdahl), die allerdings den Begriff der K. hinter sich gelassen hat.

→ Decorum; Ekphrasen; Erfindung und Entdeckung; Gattung; Genie; Kolorit; Werk/Werkbegriff

Literatur

H. CHAMBERS, *Cyclopaedia: Or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 2 Bde., London 1728. – H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899. – F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München 1912. – W. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926. – TH. HETZER, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M. 1941. – E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel ¹¹1993 [zuerst 1948]. – C. GREENBERG, *The Crisis of the Easel Painting* [1948]. In: DERS., *Art and Culture*, London 1973, 154–157. – D. FREY, *Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14 (1952), 73–98. – K. BADT, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961. – CH. BOULEAU, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Paris 1963. – K. BADT, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, 2 Bde., Köln 1969. – M. SCHAPIRO, *On some problems in the semiotics of visual art: Field and vehicle in image-signs* [1969]. In: DERS., *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994, 1–32. – M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971. – W. KAMBARTTEL, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972. – A. SCAGLIONE, *The Classical Theory of Composition from Its Origins to the Present. A Historical Survey*, Chapel Hill 1972. – H. OSBORNE, *Organic unity again*. In: *The British Journal of Aesthetics* 16/2 (1976), 210–217. – D. SUMMERS, *Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art*. In: *Art Bulletin* 69/3 (1977), 336–361. – M. IMDAHL, *Giotto. Arenafresken*. *Ikongraphie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980. – R. KUHN, *Komposition*

und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer historischen Kompositionslehre, Berlin/New York 1980. – R. ARNHEIM, *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley 1982. – M. PARDO, Paolo Pino's ›Dialogo di pittura‹. A Translation with Commentary, Ph.D. diss. Pittsburgh 1984. – K. PATZ, Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), 269–87. – H. KÖRNER, Auf der Suche nach der ›wahren Einheit‹. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jh., München 1988. – J. STUMPEL, On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting. In: *Simiolus* 18 (1988), 219–243. – TH. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jh.*, Berlin 1990. – J. ELKINS, The Case Against Surface Geometry. In: *Art History* 14 (1991), 143–174. – F. CRAMER/W. KAEMPFER, *Die Natur der Schönheit. Zur Dynamik der schönen Formen*, Frankfurt a. M./Leipzig 1992. – CH. HARRISON/P. WOOD (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jh. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von S. ZEIDLER, 2 Bde., Ostfildern-Ruit 1998 [zuerst engl. 1992]. – J. GAGE, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2001 [zuerst engl. 1993]. – H.-K. LÜCKE, Alberti, Vitruvio e Cicerone. In: J. RYKWERT/A. ENGEL (Hg.), *Leon Battista Alberti*, Mailand 1994, 70–95. – N. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995. – M. FRIED, *Art and Objecthood. Collected Essays and Reviews*, Chicago/London 1998. – CH. HOPE, ›Composition‹ from Cennini and Alberti to Vasari. In: P. TAYLOR/F. QUIVIGER (Hg.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London/Turin 2000, 27–44. – H. LOCHER, Towards a Science of Art: the Concept of ›Pure Composition‹ in Nineteenth- and Twentieth-Century Art Theory. In: Ebd., 217–251. – H. MOUNT, Reynolds, Chiaroscuro and Composition. In: Ebd., 172–197. – PH. SOHM, Baroque Piles and Other Decompositions. In: Ebd., 58–90. – R. WRIGLEY, The Politics of Composition: Reflections on Jacques-Louis David's ›Serment du Jeu de Paume‹. In: Ebd., 198–216. – TH. PUTTFARKEN, The Discovery of Pictorial Composition. *Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/London 2000. – B. THEISEN, Chaos – Ordnung. In: K. BARCK u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, 751–771. – C. ALBERT, Harmonie/harmonisch. In: Ebd., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, 1–25. – CH. WAGNER, Kolorit/farbig. In: Ebd., 305–332.

Frank Fehrenbach