

Zeitschrift: Scholion : Bulletin

Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Band: 16 (2024)

Nachruf: Die barocke Welt von Paolo Portoghesi (1931-2023)

Autor: Oechslin, Werner

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE BAROCKE WELT VON PAOLO PORTOGHESI (1931–2023)

Fliegende schwarze Haare, eine angenehme, sanfte Stimme, ein offener, in jedem Moment aufmerksamer Blick und geistige Lebendigkeit (Abb. 1). Weil ich an einem Dissertationsprojekt zu Bernardo Antonio Vittone arbeitete und soeben Portoghesis Buch über Vittone erschienen war, führte mich der Weg notwendigerweise zu ihm.¹ Da stand ich nicht einem Respekt gebietenden deutschen Professor gegenüber, nein, es war von Anfang an eine von Wohlwollen geprägte, freundschaftliche Begegnung. Ich erzählte von Gianfrancesco Buonamici und barocker Architektur in Ravenna und Rimini, und Portoghesi drückte mir – voll Vertrauen – seine Hasselblad in die Hände und schickte mich los, diese Bauten zu dokumentieren. Seine Vittone-Monographie stützte sich auf die Fotografie, ein Bildarchiv von etwa 5000 Aufnahmen dokumentiert den „linguaggio di un architetto“, um ihn besser lesen zu können und zu verstehen. Das Fish-Eye-Nikkor-Objektiv schien wie gemacht für die guarinesken, bei Vittone verstärkt geometrisch gefassten Räume, die Portoghesi insgesamt nicht nur als Zeichen einer „scherzosa vaghezza“, sondern auch als „prosa scientifica“ verstand.² Und André Corboz schrieb in einer für den *Journal de Genève* geschriebenen Rezension von Portoghesis Vittone-Buch, nur ein Architekt und ein „chercheur inquiet“ könne, vom Blick gelenkt, ein solches Werk vorlegen.³ Das Buch hat aber noch weitere

Vorzüge. So behandelt es das Inventar von Vittones Besitz, das nach seinem Tod am 22. und 29. Oktober 1770 angefertigt wurde und auch eine Liste seiner Bücher enthält – was mich in meiner Arbeit auf Vittones Bildungsgut und auf Rom verwies. Auf dem Buchumschlag stand bei Portoghesi das Zitat „Deve pertanto il genio dell’Architetto esser libero [...]\“: eine grosse Verheissung auf dem Weg zu vertieften Studien in Rom.

I. AUS DEM BLICKWINKEL DES ARCHITEKTEN: DAS „CONTINUUM URBANO“ ROMS

Die Architektur im Zentrum! Der Gang zur Casa Baldi und das angeregte Gespräch mit dem umtriebigen Ingegnere Gigliotti an der Via di Porta Pinciana, und am selben Ort die Fülle von Ideen und Projekten, die in beeindruckendem Rhythmus aufeinander folgten. Es war die Zeit des „Controspazio“, dicht gefolgt vom „Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica“, der sich dem „universo di discorso“ mit „concatenazione“ und „giudizio“ widmen sollte, die Architektur problemorientiert untersuchte und einmal mehr die Bedeutung der Abbildungen unterstrich.⁴ Eine ganze Generation junger, forschender Architekten wurde hier integriert. Auch die ‚alte Tante‘ der „Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura“ der Facoltà di Architet-



Abb. 1: Paolo Portoghesi

tura der Università di Roma erfüllte in neuen Händen diesen Zweck. Die Wege waren kurz und schnell: Manuskript an die Via dei Serpenti, abholen sieben Tage später, und ab in den Druck.⁵ 1968 erschien auch das Buch „Roma un’altra città“, das Portoghesi seinem Vater und dem „ricordo delle parti perdute della città quotidiana“ widmete, eine Liebeserklärung an das, was zerstört, und an das, was da noch war. Es lag Portoghesi besonders am Herzen, er, der alle Ecken und Gassen, jedes vorspringende Gesims und die ‘angoli smussati’ der Settecento-Paläste beachtete und mit der Kamera festhielt, um sie gegen alle ‘Bereinigungen’ zum vermeintlichen Schutz der (‘historischen’) Monamente zu verteidigen. Nein, Paolo Portoghesis Interesse galt dem „continuum urbano“, der Schaffung des öffentlichen Raumes, in dem es um ein „vuoto proporzionato alla massa dell’edificio“ ging, womit er in besonderer Weise die „intenzione borrominiana“ beschrieb.⁶

Das ist es, dieses Kontinuum, das in „Roma Barocca“ zu Portoghesis grossem architektonischen Bekenntnis gereift ist und alles überstrahlt (Abb. 2). Wo die üblichen Regeln zunächst einmal ausser Kraft gesetzt werden müssen; Portoghesi zitiert hierzu Giordano

Bruno: „la poesia non nasce da regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano dalle poesie.“⁷ Er zitiert Bruno auch dort, wo er in „De l’infinito, universo e mondi“ Filoteo sagen lässt: „Non bisogna dunque cercare, se estra il cielo sia loco, vacuo o tempo. [...] Cotal spacio lo diciamo infinito, perché non è ragione, convenienza, possibilità, senso o natura che debba finirlo.“⁸ Man muss es offenlassen können, und das beginnt bei der „intuizione di questo corpo incorporeo“, den man in dem raumbildenden Baldachin von St. Peter erfahren kann; dabei bezieht sich Portoghesi auf Philosophen wie Francesco Patrizi, der 1591 im zweiten Buch der „Pancosmia“ den „Spacio Mathematico“ beschreibt, der keine Ausdehnung, also keine räumliche Qualität besitzen dürfe,⁹ nachdem er in „De Spacio Physico“ im Anschluss an Aristoteles – „Id autem ipsum spaciun est“ – festgehalten hat, der Raum sei aus „corporea“ und „incorporea“ gebildet, bei deren Fehlen es nichts gäbe: „Si non sunt, nihil sunt. Si nihil sunt, neque animae neque naturae, neque qualitates, neque formae neque corpora erunt.“¹⁰ (Abb. 3)

So weit ist der Raum aufgefasst, der das Kontinuum bildet, in dem all dies Platz findet und der Welt eingeschrieben ist.

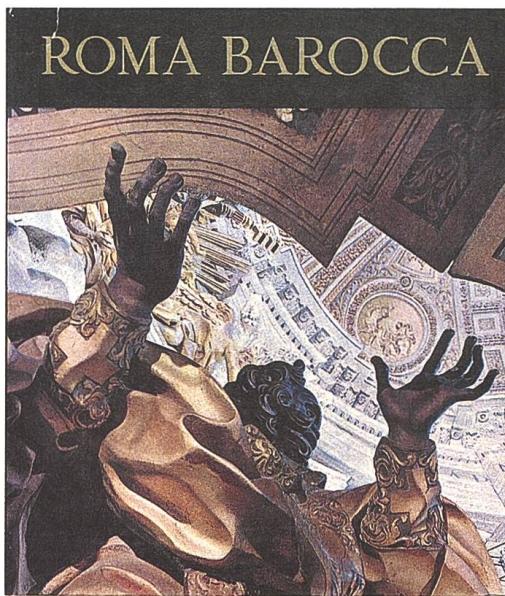


Abb. 2: Paolo Portoghesi, Roma Barocca [...], Rom: Bestetti, 1967, Umschlag

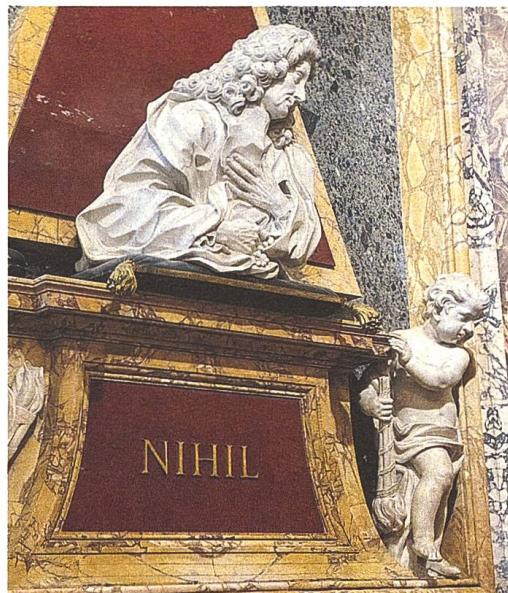


Abb. 3: Rom, S. Maria in Campitelli, Nihil
(Photo Werner Oechslin)

II. KRITIK AN DER (DOGMATISCHEN) KUNSTGESCHICHTLICHEN BAROCKVORSTELLUNG

Man kann nachempfinden, wie sehr sich Portoghesi, der grosse Apologet Roms, über all die Vorurteile und antirömischen Kommentare aus Paris ärgert. Zu Beginn von "Roma Barocca" zitiert er den Rom-Artikel von Louis de Jaucourt aus der "Encyclopédie" von Diderot und d'Alembert, in dem Rom – im grossen Umriss der Aurelianischen Mauern – als grabesleere Stadt beschrieben wird.¹¹ Schlimmer noch, mit der ohnehin aufkommenden "polemica antibarocca", als die aufklärerische Zeit wieder einen "dogmatismo classico" pflegte, wird Rom mit Aussagen eines zweifelhaften, von der "Encyclopédie" bemühten Zeugen verspottet: nach Abbé René-Aubert Vertot sei der Gründer Roms "nourri par une femme prostituée" und "chef de brigands" – "Rome fut ainsi formée par des hommes pauvres et grossiers", so das Fazit.¹² Auch später, in der Krise des Papsttums am Ende des 18. Jahrhunderts, holte man den papstkritischen Abbé Vertot wieder hervor, zu einer Zeit, in der Voltaire "Un pontife est assis au trône des Césars" und "Le trône est sur l'Autel" längst die Runde gemacht hatten.¹³

Und diesem 'klassischen Dogmatismus' ist letztlich auch der Autor der 'klassischen' Darstellung barocker Architektur, Heinrich Wölfflin, verpflichtet, der 1888 in seiner epochenmachenden und buchstäblich 'stilbildenden' Untersuchung "Renaissance und Barock" erklärtermassen der "Auflösung der Renaissance" nachgehen will, um die "Symptome des Verfalls zu beobachten und in der 'Verwilderung und Willkür' (des Barocks) womöglich das Gesetz zu erkennen".¹⁴ Seine Analysen römischer Barockarchitektur reichen gerade mal bis zu den Relieffassaden Madernos; die klassisch-orthographen Photographien aus dem Hause Alinari boten dem Kunsthistoriker den Untersuchungsgegenstand zwecks Anwendung seiner a-/b-Proportionsschemata in der Fläche dar. Danach macht Wölfflin halt; er, der sich doch so gut auf Psychologismen versteht, der das "römische barocke Ideal von Körperlichkeit", das Herkulische, als "von schwelender Muskelbildung und rauschender Gewandung" charakterisiert, bemerkt so gleich den Verlust der früheren "fröhlichen Leichtigkeit". Jetzt gebe es "eine zunehmende Hastigkeit, eine Verschnellerung der Action", und Wölfflin erkennt darin bald einmal nur noch Dekadenz.¹⁵ Der "zu Ekstase und wilder



Abb. 4: Rom, Antonio Gherardi, Cappella Avila in S. Maria in Trastevere
(Photo Werner Oechslin)

Entzückung gesteigerte Affect" breche hervor, "Zustände der Auflösung, des Hingegossenseins, formloser Hingebung" seien "mehr und mehr die ausschliesslichen Ideale der Kunst".¹⁶ "Massigkeit und Bewegung" als "Principien des Barockstils"¹⁷ und das "Motiv der Spannung in den Proportionen" übersteigen für ihn das Tolerierbare (Abb. 4–6).¹⁸ Er findet nur noch forcierte, "absichtlich gesuchte Dissonanz".¹⁹ Das barocke "Aufregende der Formlosigkeit" setzt er gegen Albertis "concinnitas".²⁰

Diese so meisterlich beschriebenen barocken 'Stilmerkmale' tragen – immer noch mit Francesco Milizia im Hintergrund²¹ – den Keim des antiklassischen Negativen. Weiter will Wölfflin erst gar nicht gehen, denn "mit Borromini fängt alles aussen und innen gleichmässig an zu schreien".²² Ein "schreiendes Missverhältniss" hatte er bereits in den Malereien der Schmalseiten von Carraccis Ga-

leria Farnese bemerkt,²³ die "Tendenz zum Formlosen" bereits bei Giulio Romano ausgemacht, "dem jedes architectonische Gewissen fehlte".²⁴ Mit Bezug auf Milizia stellt Wölfflin fest: "Die Hauptbarockkünstler litten alle an Kopfweh";²⁵ sie sind krank wie die formzerstörenden modernen Avantgardisten.

Auch Alois Riegl weicht vor derlei barocken Horrorszenen zurück. Für ihn hat Bernini "die 'Stilgrenze' der Skulptur überschritten".²⁶ Eine betende Figur, die "sich dabei in konvulsiven Bewegungen krümmt", sieht er nur als "lästige Unklarheit": "Wir fragen, warum diese Bewegungen? Sie erscheinen uns unmotiviert, wir verstehen sie nicht. Ihr Gewand ist aufgebauscht, wild bewegt, wie von einem Sturmwind, wir fragen wieder warum? [...] Wir sehen nur eine Wirkung und keine zureichende Ursache. Und das stört uns Nordländer".²⁷



Abb. 5: Rom, Ferdinando Fuga,
S. Maria dell'Orazione e Morte
(Photo Werner Oechslin)



Abb. 6: Rom, S. Agostino,
Caravaggio, Madonna dei Pellegrini
(Photo Werner Oechslin)

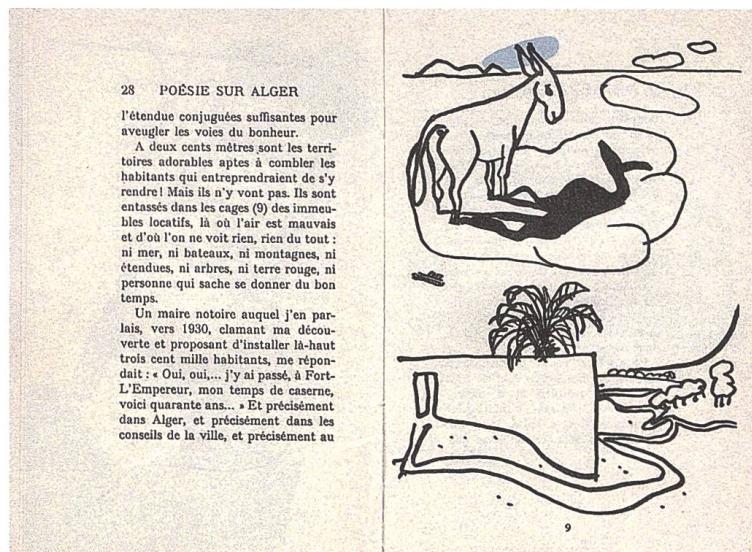


Abb. 7: Le Corbusier, *Poésie sur l'Algérien*, Paris: Falaize, 1950, S. 8–9

Paolo Portoghesi nimmt Anstoss an dieser verengten, klassisch-akademischen Sichtweise. Seine Kritik reicht bis in die Moderne und macht auch vor Le Corbusier nicht halt. Dessen Deutung eines nur immer geradeaus schreitenden Gangs sei der eines Esels, und er kritisiert die gleichsam naturgesetzliche, im „Poème de l'Angle Droit“ gefeierte Geradlinigkeit, um dann bei Le Corbusier selbst die grandiose Befreiung in der Kurve hervorzuheben, wie sie im bekannten Plan Obus von Algier zutage tritt (Abb. 7).²⁸

III. DER BLICK AUF DIE KLEINSTMÖGLICHE FORM: DIE „POROSITÀ“ DES TRAVERTINS

Für Portoghesi sind Wölfflins abstrakte, schematische Kategorien, die „parametri morfologici“,²⁹ ungenügend, und so holt er in der Einleitung zu „Roma Barocca“ zu einer sehr viel differenzierteren Darstellung der römischen Kunstartentwicklung aus, die er in den geistesgeschichtlichen und philosophischen Kontext einbettet. Er, der Architekt, geht von der gebauten Wirklichkeit aus, von dem, was dem Auge und den Sinnen zugänglich ist und was – bei Portoghesi in besonderer Weise – durch die Photographien seiner Kamera verdeutlicht wird. So erschliesst er sich das ganzheitliche

„continuum urbano“ und erkennt Borrominis Talent im Umgang mit der urbanen Leere, dem es gelinge, „guadagnare un vuoto proporzionato alla massa dell'edificio“. Dabei ist das kleinste Element genauso bedeutsam wie der gesamte Zusammenhang. Portoghesi geht der römischen Barock-Natur bis in die „porosità“ des Travertins nach. Es ist stets diese Nähe zur Sinnlichkeit, die seine Welt von dem abstrakt ‚vergeistigten‘, ‚nördlichen‘ Barockverständnis abhebt. Die übliche Rede vom „linguaggio barocco Romano“ mag etwas zu allgemein klingen, doch gemeint ist jene alles erfassende „condizione alla quale il gusto barocco si adatta“: auch die Konkretheit des porösen Travertins erschliesst das Innenleben der barocken Architektur.³⁰ Und die ‚blosse‘ Sinneswahrnehmung der Oberflächen führt auch in die philosophischen Sphären menschlichen Tuns.

Portoghesi bemerkt, dass sich wohl kein anderer Architekt seiner Zeit so gründlich in die Antike vertieft hat wie Borromini; er lässt sich durch nichts, schon gar nicht durch einschränkende Begriffe und Regulative von der gegebenen „varietà“ der Formen ablenken. Später hat Abbé Laugier die Möglichkeit einer proportionierten Architektur ohne Anwendung der (klassischen) Säulenordnungen diskutiert.³¹ Statt alle einzelnen Formen und

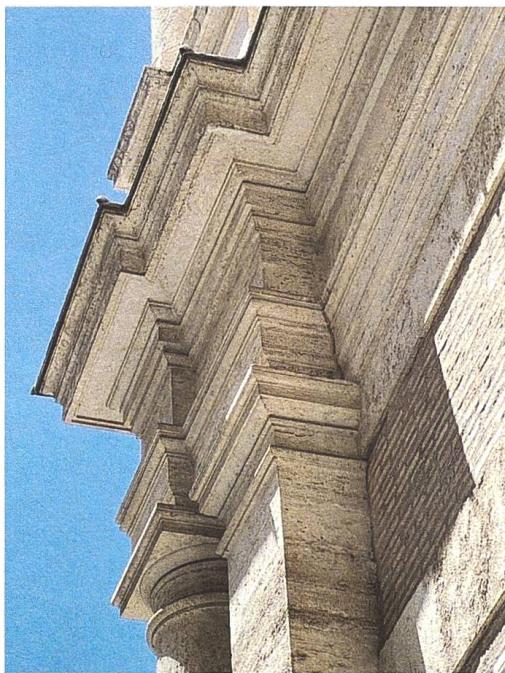


Abb. 8: Rom, Pietro da Cortona, S. Maria della Pace
(Photo Werner Oechslin)

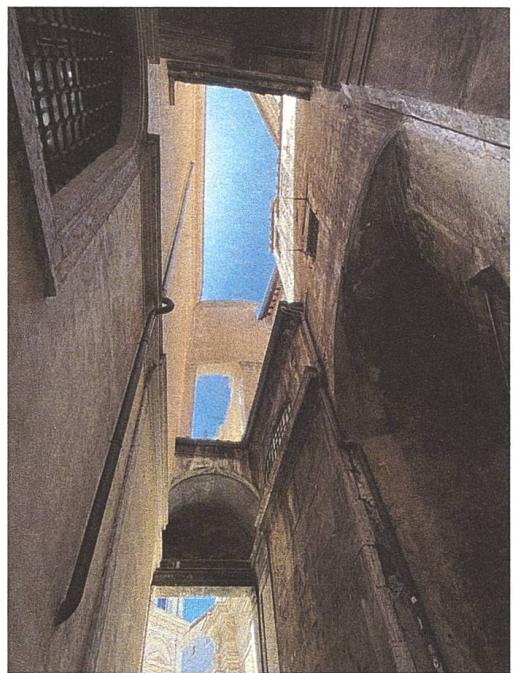


Abb. 9: Rom, hinter S. Maria della Pace
(Photo Werner Oechslin)

Glieder, auf die die Architektur nie ganz verzichten will, aufzulisten und orthodox zu benennen, subsumiert er alles, was sich an der Oberfläche in welcher Art auch immer festsetzt, was Unregelmässigkeiten aufnimmt, lebendige Kontraste und Schatten erzeugt, in einem einzigen Begriff: "moulures". Es betrifft die kleinteiligen Bauten in Roms verwinkeltem 'tessuto urbano' ganz besonders, und es bezieht sich zudem auf die für Borromini so unverzichtbare Möglichkeit, Neues zu schaffen: "Il n'y a que deux moyens faire du nouveau en Architecture. Le premier est d'inventer des moulures dont la forme n'ait pas été connue. Le second est de combiner d'une maniere nouvelle les moulures anciennes."³² Laugier definiert 1765: "On appelle moulures toutes les inégalités de surface."³³

Aus all diesen konkreten Gegebenheiten – der "varietà", um es auch mit Alberti zu beschreiben – entsteht Neues. Portoghesi zitiert gerne Borrominis Überzeugung aus dem "Opus architectonicum": "E io al certo non mi sarei posto a quella professione, col fine d'esser solo copista, benché sappia, che

nell'inventar cose nuove non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi."³⁴ Aus der wiederholten Bewältigung solcher Herausforderungen, aus der Überwindung des Gegensatzes von Gerade und Kurve, aus dem Experiment der – nie lösbarer – Quadratur des Kreises erwächst ein ständiger Ansporn. In der Bernini zugeschriebenen Kritik an Borrominis Arbeitsweise spiegelt sich dies wider: "che non si contentava mai, e che voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai".³⁵

Dies beschreibt die architektonische Wirklichkeit der Formfindung, die Portoghesi aufspürt und deren Entwicklung er beschreibt von den "timide contaminazioni" (bei Montano) zur "fusione organica" (bei Pietro da Cortona). Es ist dieser Prozess, der aus der "varietà" ein Ganzes schafft, jenes "coagularsi in formulazione unitaria di idee e aspirazioni". Alles hat seine Wurzeln in Rom. Und immer richtet sich das wachsame Auge auf die Besonderheiten, die im Einzelnen wie im Zusammenhang sichtbar werden: gefolgt von der Kamera, die dies in jeder Situation und in jedem Moment festhält (Abb. 8–11).

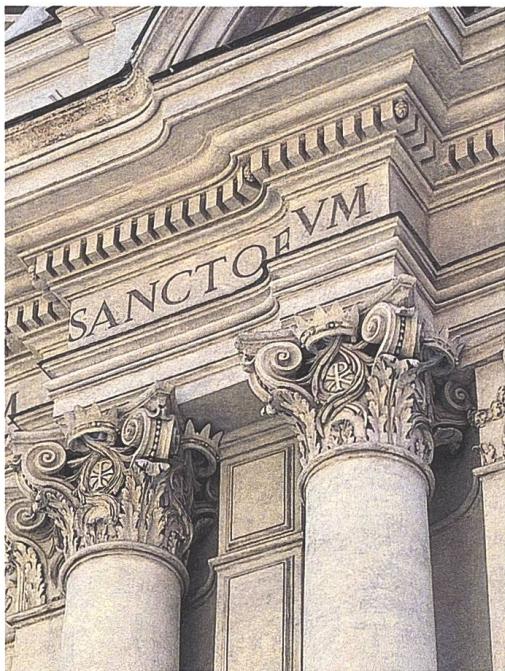


Abb. 10: Rom, Ss. Celso e Giuliano
(Photo Werner Oechslin)

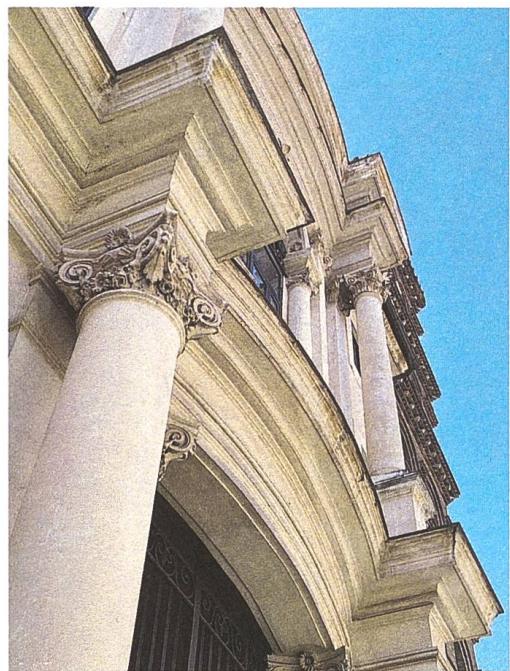


Abb. 11: Rom, S. Maria in Monticelli
(Photo Werner Oechslin)

IV. BAROCK UND 'BAROCCHETTO': DIE KLEINTEILIGKEIT UND DAS 'CONTINUUM'

Rom hatte im Laufe der Zeit die Möglichkeiten monumentalier Bauten ausgeschöpft und entdeckte sich handkehrum in den kleinen Strukturen wieder, in dem, was als 'Barocchetto' oder als 'Rococò Romano' beschrieben wurde und was den 'capomastro' und die 'maestri delle strade' auf den Plan rief. Das war kein Bruch, sondern Kontinuität und noch mehr Verbindung und Einbettung in jenem von Portoghesi immer wieder betonten "co-agularsi" im "continuum urbano", im 'Ganzen' der Stadt. Man hat nicht überraschend in dem, was etwa Filippo Raguzzini schuf, den "spirito dell'architettura borrominiana" erkannt, aber noch viel konkreter die Fortschreibung seiner Formen, was Portoghesi Kamera nicht verborgen blieb.

Mario Rotili beschreibt es in seiner Raguzzini-Monographie (1951) als handwerkliche Tradition und erkennt neben der "artificiosa derivazione dalla falegnameria settentrionale" auch eine "estrosa rielaborazione delle pittoresche opere dei marmorari napoletani"

(Abb. 12–13).³⁶ Und niemand würde bestreiten, dass Borrominis Architektur der virtuosen, handwerklichen Formfindung verpflichtet ist. Rom zeigt, wie nahe sich die grösseren Monumente und die kleineren Unternehmungen sind.

Die beiden Rom gewidmeten, von der "Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura" herausgegebenen Bände der "Architettura minore in Italia" zeigen dies in immer noch eindrücklicher Weise und rücken – wie später Paolo Portoghesi mit seiner Kamera – zusammen, was von der 'hohen Kunstgeschichte' ausgesondert, nun eben 'ohne Namen' verdeutlicht zusammengehört. Unter den anonym abgebildeten Werken finden sich auch die unvollendete Fassade von Borrominis S. Maria de' Sette Dolori und die eindrückliche Aussenwand des Convento di S. Carlino. Was zählt, ist die Erscheinung des einzelnen Gebäudes oder auch nur eines einzelnen Portals oder Fensterrahmens im urbanen Gesamtzusammenhang (Abb. 9).³⁷ Im Kommentar ist die Rede auch von "aggruppamenti ambientali", deren Nutzen "a risolvere situazioni difficili del vecchio abitato"

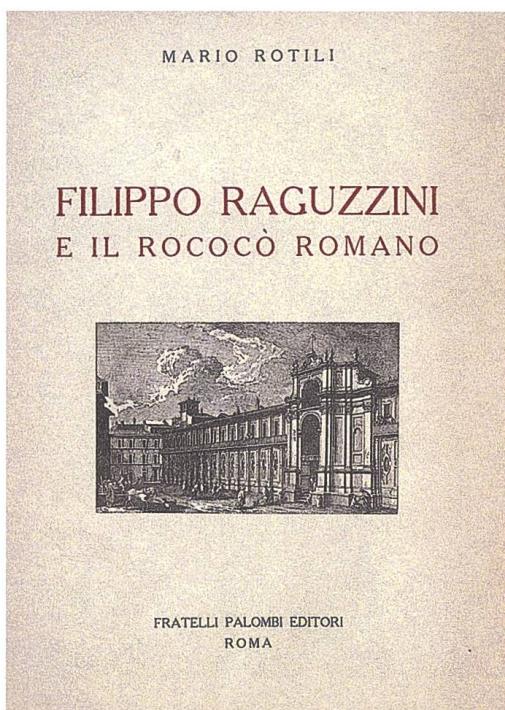


Abb. 12: Mario Rotili, Filippo Raguzzini e il Rococò Romano, Rom: Palombi, [1951], Umschlag

ausdrücklich hervorgehoben wird.³⁸ Und was später Abbé Laugier an einzelnen Formen unter dem allgemeinen Begriff der “moulures” zusammenfasst, ist hier längst als “cornicione barocco” apostrophiert und beschrieben: “Il cornicione barocco è di tutta la casa e specialmente della cantonata degno coronamento.”³⁹ Es handelt sich um ein eher bescheidenes architektonisches Element (“modesto grado di decoro”), das umso mehr über die verschiedenen Gattungen hinweg blosse Nutzgebäuden und architektonische Werke im urbanen Ganzen zu einer Einheit verschmelzen lässt.

V. UND DIE SINNE: “SED OPORTET APPLICARE AD SENSIBILIA”

Alles beginnt bei den Sinneswahrnehmungen, den “sensibilia”, und der darauf aufbauenden Affektenlehre. Der privilegierte Sehsinn erfasst alles Körperliche und alles, was gemäss der damals geläufigen aristotelischen Auflistung in “De Sensu et Sensato” Ausdehnung hat: “vel secundum mensuram eius, ut magnitudo, vel secundum divisionem, ut numerus, vel secundum terminationem, ut figura, vel

secundum distantiam & propinquitatem, ut motus.”⁴⁰ In ‘barocker’ Zeit ist dies allgegenwärtig und wirkt noch lange nach, bis hin zu den “émotions plastiques”, die zu schaffen gemäss Le Corbusier Aufgabe des Architekten ist. Schliesslich steht über allem Gott der Schöpfer, der alles “in numero, pondere & mensura” geschaffen hat, damit die Welt ‘anschaubar’ ist, wie es der Jesuit Joseph Falck 1740 in seiner Darstellung “Mundus Aspectabilis Philosophiae consideratus” zusammenfasst.⁴¹

Nur die reine Geometrie kann ihn, Portoghesi, zuweilen von dieser Empirie wegführen, wie er es in seinen Bauten anstrebt und noch zuletzt, 2020, in seinem Buch “Poesia della Curva” verherrlicht. Es führt ihn wie die Musik in andere Sphären und zu Cusanus (Abb. 14). Doch die Sensibilität entzündet sich an der Form; die Darstellungskünste sind herausgefordert. Ohne diese ‘Veräusserlichung’ geht es nicht. Und hier tun sich wieder die Kontraste im Nord-Süd-Verhältnis auf. Der Kommentar des Petrus de Alvernia “De motibus animalium” – auch in die “Parva Naturalia” aufgenommen – erörtert diesen Sachverhalt. Die abstrakte Welt der Vorstellungen ist, weil bloss ‘Potenz’, ‘noch nicht’ perfekt: “sed opor-



Abb. 13: Rom, Filippo Raguzzini,
S. Maria della Quercia
(Photo Werner Oechslin)

tet applicare ad sensibilia", wie man bei Petrus de Alvernia liest. Man muss die Dinge also dorthin bewegen, wo sie in der konkreten Welt sinnlich wahrnehmbar sind: "Oportet adaptare universalia ad particularia".⁴² Oder anders – und auf die Kunst bezogen – gesagt, es manifestiert sich alles erst in der Verwirklichung. Das ist das atemraubende 'Drama' Michelangelos, das selbst den barockfeindlichen Le Corbusier bewegt.⁴³ Und in diesem Drama ist es letztlich die Form, die alles entscheidet. In "L'Esprit Nouveau" hat Paul Boulard dies bezogen auf die lateinisch-südliche und die nördlich-deutsche Welt betont: "Signification de l'expression. Forme de l'expression. Ce Nord s'intéresse au drame. Le Sud s'occupe de forme." Und er fährt fort: "Sous une lumière claire, étincelante, les choses ont une attitude catégorique, sans ambiguïté. Une chose est une chose, sans doute possible. La pensée se forme d'éléments claires et purs. La raison s'est acquis un alphabet, des faits formels, qui s'étagent en systèmes."⁴⁴

VI. ... UND DER PHILOSOPHISCHE BLICK

Die geistig-philosophische Welt und die Wirklichkeit der Formen fliessen zusammen und verschmelzen. Aus dieser Perspektive erschliesst sich Portoghesis Bewunderung für Cusanus' "coincidentia oppositorum". Der Text "De Mathematica perfectione", mit dem er die Mathematik (das "omne enim scibile Mathematicum") den theologischen Wahrheiten annähern will und dabei die Quadratur des Kreises, die "adaequatio", als Modell nimmt, führt in die – sichtbare – Welt der (geometrischen) Figuren: "Necesse erit igitur me recursere ad visum intellectualem", was Nikolaus von Kues mit den kleinsten Vorstellungen der Gerade und der Kreisform einleitet; sie führen in die Welt des "visus", des ebenso 'abstrakten' wie sinnlich Wahrnehmbaren, und werden der "inventio" des Künstlers einverleibt und übertragen.⁴⁵ Von hier aus geht der Weg zu den Formen und der Figurenvielfalt, die Cusanus in der seinem Freund Paolo

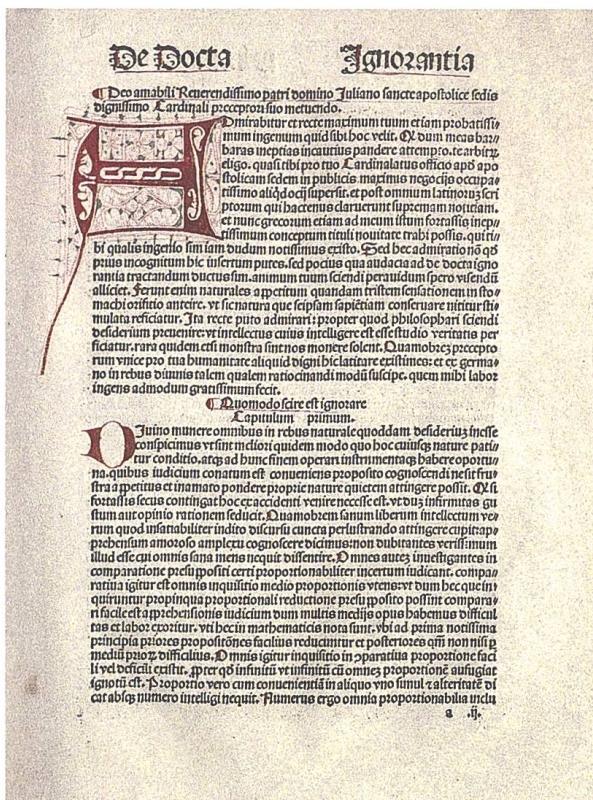


Abb. 14: Nicolaus de Cusa, *De Docta Ignorantia*, in: [Opuscula Varia I], [Strassburg: Martin Flach, nicht nach dem 2. Januar 1489], fol. a2 recto

Toscanelli gewidmeten Schrift "De Geometricis Transmutationibus" unter dem Aspekt ihrer Verwandlungsmöglichkeit – und nicht in euklidischer Deduktion – exemplifiziert. Diese Verbindung bleibt intakt, auch wenn sie in modernen Zeiten zuweilen in Zweifel gezogen wurde. Bertrand Russell hat 1895 in seiner Dissertation "On the Foundations of Geometry" diese "impregnable fortress of the idealists" in Frage gestellt, und damit geriet die 'Vorstellbarkeit' mit in die Krise.⁴⁶ Ihrer geschichtlichen Bedeutung hat dies keinen Abbruch getan.

Paolo Portoghesi vertiefte sich immer mehr in diese Gesamtsicht, "sovrapponendo esperienza ad esperienza", wie er selbst die Entwicklung unseres Wissens und Interesses umreisst – ganz im Sinne der aristotelischen Beschreibung der Bildung von Erkenntnis. Die grosse Aufmerksamkeit, die in der deutschen Kultur der Vorstellung der Ganzheit zukommt, ist bei den italienischen Autoren weniger ausgeprägt, weil ihnen der adäquate Begriff dafür fehlt. Goethe hat in seinen Bemerkungen über 'Wissenschaft und Kunst' in

seiner Farbenlehre der "grenzenlosen" Wissenschaft, die nie zu Ende und zu einem Ganzen gelangt, die Kunst – notwendigerweise – an die Seite gestellt, in die sich die Wissenschaft verwandeln muss, sollte sie denn ein Ganzes erstreben.⁴⁷ Portoghesi hatte mich bei jeder Gelegenheit auf diesen Sachverhalt und den Hinweis auf jenen mailändischen Barnabiter Ermengildo Pini angesprochen, der Borromini mit Descartes aus eben diesem Grunde verglich. Wie bei Descartes, bei dem sich durchaus Irrtümer finden liessen, sei auch bei Borromini – bei aller Kritik an seinen 'Exzessen' – das grosse Ganze das Herausragende und Bewundernswerte: "Il Borromini fu certo un assai bizzarro, e stravolto Architetto; ma non gli si vuol dare tutto il biasimo; perchè [...] a lui certo nell'Architettura si dovrà almeno concedere quella lode, che al Cartesio si dà nella Fisica: che siccome in questa parte di Filosofia di straniezze, e di imaginarie ipotesi ha formato un ammirabile sistema, così il Borromini in Architettura ha fatta una bella combinazione d'errori forse non meno da apprezzarsi di una servile esatteza."⁴⁸

Portoghesi hat selbst immer und immer mehr die Vorstellung von Ganzheit mit Barock verbunden; dem entspricht in der Geschichte Kontinuität und Diversität, die „varietas“, deren Bedeutung für die Architektur Leon Battista Alberti unterstreicht: „sed pro hominum varietate in primis fieri, ut habeamus opera varia et multiplicia“.⁴⁹ Diese Vorstellung ist in Cusanus’ „coincidentia oppositorum“, die Portoghesi mit Vorliebe zitiert, gut aufgehoben.

Spät hat Paolo Portoghesi seinen Erstling, das Büchlein zu Guarino Guarini von 1956, nochmals zu Rate gezogen. Er erinnerte sich an jenen „straordinario convegno“ von 1968, an dem der alt-neuen Frage des Weiterlebens der Gotik besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden war. 2018 ist dies für ihn Anlass, in der Würdigung von Guarinis Werk einmal mehr seine Vorstellung von Barock zum Ausdruck zu bringen. Bei Guarini lasse sich das Gotik-Problem in erster Linie im Hinweis auf die „varietà di esperienze fatte dall'uomo“ erkennen, darin liege die „continuità“, in der sich die „vocazione dell'uomo“ erfüllt. An Guarini gilt es, Mass zu nehmen, „perchè indubbiamente proprio per aver avvicinato la cultura scientifica e filosofica alla cultura architettonica rimane un grande esempio, anche per l'avvenire, perchè sicuramente anche oggi l'architettura avrebbe bisogno di una iniezione, diciamo, che venga dalle altre discipline e che protegga dal suo tentativo di isolarsi come una disciplina completamente libera.“⁵⁰

Portoghesi hat diesen Weg zur Synthese nie verlassen, er ging ihn bis zuletzt.

Werner Oechslin
werner.oechslin@bibliothek-oechslin.ch

- 1 Cf. Paolo Portoghesi, Bernardo Vittone. *Un Architetto tra Illuminismo e Rococò*, Rom: Edizioni dell'Elefante, 1966.
- 2 Id., S. 158.
- 3 Cf. André Corboz, *Vittone ou le refus de construire sur les cendres*, in: *Journal de Genève*, 31 déc. 1966 / 1^{er} et 2^{ème} janvier 1967, n. 307, S. 11.
- 4 Cf. *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Paolo Portoghesi, Rom: Istituto Editoriale Romano, I, 1968, *Discorso preliminare*, S. IX–XII.
- 5 Erlebt bei der Drucklegung des Aufsatzes zu Antoine Deriset!
- 6 Cf. Paolo Portoghesi, *Roma un'altra città*, Rom: Edizione del Tritone, 1968, S. XXXIII.
- 7 Cf. Paolo Portoghesi, *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*. Seconda edizione, Rom: Bestetti, 1967, S. 19.
- 8 Id., S. 24.
- 9 Cf. Francesco Patrizi, *Pancosmia*, [Ferrara: Benedetto Mammarelli, 1591], in: id., *Nova de Universis Philosophia*, Venedig: Roberto Meietti, 1593, fol. 61r–83v, hier fol. 66r.
- 10 Id., fol. 61r.
- 11 Cf. Portoghesi 1967, *Roma Barocca* (Anm. 7), S. 11.
- 12 Cf. [Chevalier de Jaucourt], *Rome*, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, XIV, Neufchastel: Samuel Faulche, 1765, S. 346.
- 13 Cf. Werner Oechslin, „Un pontife est assis au trône des Césars“. *Poteri e diplomazia come retroscena delle feste settecentesche*, in: Marcello Fagiolo, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Turin: Allemandi, 1997, S. 10–23.
- 14 Cf. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Ackermann, 1888, S.v (Vorwort).
- 15 Id., S. 65.
- 16 Id., S. 66.
- 17 Id., S. 46.
- 18 Id., S. 50.
- 19 Id., S. 56.
- 20 Id., S. 57.
- 21 Cf. dazu: Werner Oechslin, ‘Barock’: Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer

- und späterer Zeit, in: Klaus Garber (Hg.), Europäische Barock-Rezeption, Bd. 2, Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz, 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20), S. 1225–1254.
- 22 Cf. Wölfflin 1888, Renaissance und Barock (Anm. 14), S. 99.
- 23 Id., S. 56 Anm. 1.
- 24 Id., S. 32.
- 25 Id., S. 25 Anm. 1.
- 26 Cf. Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen, Wien: Schroll, 1908, S. 25.
- 27 Id., S. 3.
- 28 Cf. Paolo Portoghesi, *Poesia della Curva*, Rom: Gangemi, 2020, S. 16–17.
- 29 Cf. Portoghesi 1967, *Roma Barocca* (Anm. 7), S. 23.
- 30 Id., S. 17.
- 31 Cf. [Abbé Laugier], *Essai sur l'Architeure*, Paris: Duchesne, 1753, S. 121: “Des Edifices où l'on n'emploie aucun ordre d'Architecture.”
- 32 Cf. Abbé Laugier, *Observations sur l'Architecture*, Den Haag: Desaint, 1765, S. 265.
- 33 Id., S. 265.
- 34 Cf. Portoghesi 1967, *Roma Barocca* (Anm. 7), S. 19.
- 35 Cf. Joseph Connors, *Virgilio Spada's Defense of Borromini*, in: *Burlington Magazine* 131, 1989, S. 86–90 (Archivio di Stato di Roma, Archivio Spada, vol. 454, fol. 11/c. 486r, Maggio 1657). – Cf. Werner Oechslin, *On Borromini's drawings and “practical geometry”*. Voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai, in: Adil Mansure/Skender Luarasi (Hg.), *Finding San Carlino. Collected Perspectives on the Geometry of the Baroque*, London/New York: Routledge, 2020, S. 8–24, hier S. 17.
- 36 Cf. Mario Rotili, *Filippo Raguzzini e il Rococò Romano*, Rom: Palombi, [1951], S. 9.
- 37 Cf. Giuseppe Astorri et al., *Architettura minore in Italia*. Roma, II, Turin: C. Crudo, o.J., S. 77 und S. 79.
- 38 Id., S. i.
- 39 Id., S. vii.
- 40 Hier zitiert nach: *De Sensu et Sensato*, in: [Aristoteles], *Parva Naturalia*, Venedig: Ottaviano Scoto, 1551, fol. 3r.
- 41 Cf. Joseph Falck, *Mundus Aspectabilis Philosophice consideratus*, Augsburg: Martin Veith, 1740.
- 42 Hier nach: Petrus de Alvernia, *Expositio super librum de motibus animalium*, in: Aristoteles 1551, *Parva Naturalia* (Anm. 41), fol. 40v.
- 43 Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture. La Leçon de Rome*, III Michel-Ange, Paris: Crès, [1923], S. 132–139: “Tel homme, tel drame, telle architecture.”
- 44 Cf. Paul Boulard, *Allemagne*, in: *L'Esprit Nouveau* 27, Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, o.J., o.S.
- 45 Hier nach der Basler Ausgabe zitiert: D. Nicolai De Cusa *Cardinalis Opera*, Basel: Henricpetri: 1565, S. 1110 [recte: 1120]–1121.
- 46 Cf. Bertrand A. W. Russell, *An Essay on the Foundations of Geometry*, Cambridge: University Press, 1897, S. 1 und S. 73 (Zur Krise der “Vorstellbarkeit” und Kritik an Helmholz).
- 47 Cf. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Des Zweyten Bandes Erster, historischer Theil, in: J. W. v. Goethe, *Zur Farbenlehre*, Zweyter Band, in: Goethe's sämmtliche Schriften. Zwey und zwanzigster Band, Wien: Geistinger, 1812, S. 118–119.
- 48 Cf. Ermenegildo Pini, *Dell'Architettura. Dialogi*, Mailand; Stamperia Marelliana, 1770, S. 3. – Cf. Werner Oechslin, *Borromini e l'incompresa ‘intelligenza’ della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche*, in: Richard Bösel/Christoph L. Frommel (Hg.), *Borromini e l'Universo Barocco*, Mailand: Electa, 1999, S. 107–117, hier S. 111; id., *Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e ‘il gran pensatore Borromini’*, in: Christoph Luitpold Frommel/Elisabeth Sladek (Hg.), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma, 13–15 gennaio 2000*, Mailand: Electa, 2000, S. 205–214, hier S. 209–210.
- 49 Cf. Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, IV, 1.
- 50 Cf. Paolo Portoghesi, *Convegno di studi: La cappella della Sindone tra storia e restauro. Il capolavoro di Guarino Guarini – Torino 2018*, in: Erio Carnevali (Hg.), *Paolo Portoghesi, Guarino Guarini 1624–1683*, edizione aggiornata, Rom: Gangemi, 2024, S. 9–11, hier S. 11.