

ries in dem am spannendsten zu lesenden Kapitel zur städtebaulichen Dimension darlegen, in welcher urbanistischen und damit politisch-semanticen Geflecht das Domensemble in Zeiten oligarchischer, signoraler und monarchischer Politik jeweils verwoben war. Siena führte ein Lehrstück der Aneignung und Umbeschriftung des öffentlichen Raums auf, gipfelnd in den barocken Parallelverschiebungen der institutionellen Präsenzen im nun stärker hierarchisierten Machtgefüge der Stadt: vom Kollektiven und Städtischen zu monarchischer Repräsentanz und zum Vergnügen. Gewinner waren der medicische Statthalter und in Maßen der Bischof, Verlierer das Kapitel und vor allem die Opera, deren Rektorenbau an den Bischof ging, während das Haus der Dombauhütte für das höfische *divertimento* umfunktionierte wurde. In dieser ersten Phase einer Neuerfindung des mittelalterlichen Siena, in der mehr denn je Dom und Domareal aufeinander abgestimmt wurden, dominierten Kriterien des Schönen. Der Dom wurde ästhetisch funktionalisiert als Kulisse der Herrschaft der Statthalter. Diese hatten das politische Zentrum auf den Domplatz verlegt, wodurch der Campo, einstiges Zentrum des republikanischen Siena, auch urbanistisch ins zweite Glied rückte. Das mittelalterliche System von schwarzen und weißen Streifen wurde bis zur Uniformität ausgeweitet, wie dann umgekehrt im Historismus (unter Einfluß von frühhistoristischen und milieutheoretischen Architekturdiskursen zur Materialwahrheit?) der Backstein als authentisch sienesisches Material ausgerufen und selbst dort freigelegt wurde, wo er nie steinsichtig war. Die Ästhetik des Tilgens zur Inszenierung des Echten sollte unter den Faschisten durch Abriß etlicher Gebäude auf dem Domareal zu einer monumentalistischen *grandezza* gesteigert werden, scheiterte aber an den Finanzmitteln.

Bereits mit dem Ende des habsburgischen Großherzogtums veränderten sich für das Domensemble die Perspektiven, in denen sich eine Wende von der staatlichen

Repräsentation hin zur Geschichte als zuerst lokale, dann nationale Identität vollzog. Ihr wissenschaftlicher Anspruch führte dabei zu mitunter weniger glaubwürdigen Ergebnissen als im barocken Bekenntnis zur gotischen Einheit. Diesen in den Domrestaurierungen manifesten Prozeß hat Loseries nachgezeichnet. Die Restaurierungsgeschichte hilft auch den ideologisch bestimmten Prozeß im Umgang mit dem Originalmaterial zu erhellen: von der Forderung nach historischer Genauigkeit in den neu auszuführenden Stücken zu einer vermeintlichen Rückkehr zu einem durch »wissenschaftliche« Sach- und Quellenforschung konstruierten Mittelalter (hierbei agierte der Vasari-Herausgeber Gaetano Milanesi mehrfach unglücklich). Der durch nationale Semantisierungsstrategien forcierte und auf Autonomie der Architektur zielende (gegenüber Skulptur ignorante) Purismus eines *primitivo stato originale* bei der ebenso erfolgreichen wie folgenreichen Selbsterfindung der Stadt als museales Mittelalterjuwel hatte bis in die 1950er Jahre hinein die Beseitigung des barocken Siena aus dem Stadtbild zur Folge, gipfelnd in der Entfernung von Giuseppe Mazzuolis Apostelserie aus dem Dom, ohne daß die erhaltene mittelalterliche aufgestellt worden wäre.

Die kritische Erzählung wissenschaftlich organisierter, personell eng vernetzter Maßnahmen, mit denen (Kunst-)Historiker, Denkmalpfleger und Restauratoren an der unendlichen Geschichte von Authentizität und Anfängen schrieben, erscheint am Ende des Buchs als historische Skepsis am Anspruch auf objektivistische Forschung, die – und sei sie noch so kategorisch vorgetragen – nicht außerhalb der materiellen Geschichte steht, die Geschichte nicht nur erzählt, sondern macht.

Jürgen Wiener

MIKLÓS BOSKOVITS

The Mosaics of the Baptistery of Florence

Florence, Giunti Editore 2007 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, by Richard Offner with Klara Steinweg, continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori, section I, vol. II). 672 S., 181 Farbtaf., 186 s/w Abb., ISBN 978-88-09-04618-4. € 165,00

Offners Plan sah nur einen Band vor für die erste Sektion des *Corpus*, die der florentinischen Malerei des 13. Jh.s gewidmet sein sollte. Was immer seine Gründe waren: Er hat anscheinend nicht beabsichtigt, die Baptiste-

riumsmosaik eingehend zu behandeln. Es ist zu begrüßen, daß die jetzigen Herausgeber sich anders entschieden haben, ist dieses doch das umfangreichste mittelalterliche Bildprogramm der Toskana; ein ehrgeiziges Projekt,



Abb. 1
 Florenz, Baptisterium,
 Erschaffung der Engel
 und Weltgericht
 (Archiv d. Verf.)

an dessen Verwirklichung einige der besten florentinischen Maler ihrer Zeit beteiligt waren.

Bei einer Überprüfung der Daten zur Baugeschichte von S. Giovanni wird eine Hypothese für zwei Phasen der Ausstattung wichtig. Im Gegensatz zur früheren Bauforschung geht Boskovits, gestützt auf die Untersuchungen von Rocchi Coopmans de Yoldi, davon aus, ein höheres und dünneres Gewölbe über dem Altarraum könnte ab 1225 mosaiziert worden sein. Aufgrund von bald auftretenden Rissen

sei dann das Gewölbe verstärkt und unterfüttert worden. Die erhaltenen Mosaiken der Scarsella hätten um 1270 die nicht mehr sichtbare Inschrift von 1225 wiederholt.

Diese Annahme einer Erneuerung könnte das seit langer Zeit umstrittene Datum und die Bezeichnung des Künstlers Jacobus als *Sancti Francisci frater* in Einklang bringen, auch wenn der Heilige erst 1228 kanonisiert wurde. Ist die Inschrift aber an dieser Stelle um 1270 interpoliert und nicht kopiert worden, wie soll man sich dann erklären, daß zur Zeit der guelfischen, mit Karl I. von Anjou verbündeten Stadtregierung das Datum 1225 nicht einfach ausgeschrieben wurde, sondern durch die Amtsjahre des Papstes Honorius III.

und des in Florenz wenig geschätzten Kaisers Friedrich II. bezeichnet blieb, der Monarch gar noch mit einer panegyrischen Floskel bedacht wurde?

Hatten die Kunsthistoriker, die sich in den letzten Jahrzehnten mit den Mosaiken befaßt haben, höchstens einen kleinen Teil der Darstellungen aus der Nähe gesehen, so nutzte Boskovits 1996 Drittmittel, die ihm zur Verfügung standen, um in der Mitte des Raumes eine schwenkbare Hebebühne aufbauen zu lassen. Sie reichte zwar nicht bis zur obersten Zone rund um die Öffnung der Kuppellaterne, erlaubte aber bei allen anderen Bildern der Kuppelsektoren und der Bögen zwischen Haupt- und Altarraum, Arbeitsweise und Erhaltungszustand genau zu überprüfen und Detailaufnahmen anfertigen zu lassen. Die damals gesammelten Beobachtungen und die Auswertung aller Nachrichten zu den Restaurierungen im Laufe der Jahrhunderte machen einen umfangreichen Teil des Bandes aus.

An den Kuppelmosaikern müssen schon bald Schäden aufgetreten sein, denn die meisten Medaillons der obersten Zone und einige Bilder des Nordsektors wurden bereits im späten 13. Jh. erneuert. Die Unterteilung der Szenen durch Säulen hat anscheinend erst zu einem Zeitpunkt stattgefunden, als die Bilder vom nördlichen bis zum östlichen Kuppelsegment bereits fertiggestellt waren. Das heißt, daß die Gerüste wohl nur vor dem Weltgericht nach der Fertigstellung der Mosaiken abgebaut wurden, vor den übrigen Sektoren dagegen bis zur Vervollendung der letzten Szenen stehenblieben. Boskovits geht davon aus, die Arbeiten seien zwar von oben nach unten fortgeschritten, auf jeder einzelnen Gerüstebene hätte man aber die Mosaiken von unten nach oben gelegt, immer zuerst den Goldgrund, dann die Gewänder der Figuren und zuletzt das Inkarnat. Die bezeugten Restaurierungen Baldovinettis im 15. Jh. werden genauer als bisher aufgezeigt. Boskovits schreibt mit Respekt von der Sorgfalt der Restauratoren des *Opificio delle Pietre Dure*, die 1898-1907 unter der Leitung von Edoardo Marchionni alle Mosaiken der Kuppel, 1907-8 dann auch die der Scarsella reinigten, sicherten und ergänzten. Es wird zu Recht betont, daß damals unter den Übermalungen des 19. Jh.s Reste der mittelalterlichen Mosaiken zutage gekommen sein müssen. Sehr instruktiv ist der Vergleich zwischen dem Karton eines Kopfes der oberen Zone vor der Restaurierung und der Aufnahme desselben Kopfes, nachdem das *Opificio* ihn abgenommen und die Glaswürfelchen auf neuem Putz wieder angebracht hatte. Die Restauratoren besaßen eine bemerkenswerte Einfühlungsgabe, und doch sind Unterschiede in der Plastizität ein-

zelner Formen nicht zu übersehen. 1996 hat der Restaurator Giancarlo Raddi für Boskovits die Szenen im Nordsegment der Kuppel genau untersucht und die Teile benannt, bei denen die Mosaikkuben nicht mehr im alten Putz, sondern in dem mit Zement vermischten stecken, den die Restauratoren des *Opificio* für die abgenommenen Partien benutzt haben. Es bleibt immer riskant, sich bei Stilbestimmungen auf solche erneuerten Teile zu stützen.

Boskovits nimmt an, die Mosaizierung der Kuppel habe um 1240/50 begonnen. Neu ist, daß in mehreren Phasen der Ausstattung dem Meister des Kreuzes 434 der Uffizien eine wichtige Rolle zugeschrieben wird. Soweit die wenigen Menschenköpfe, Ranken und Tiere, die aus der frühen Phase erhalten sind, ein Urteil erlauben, scheinen sich dieser Meister und Coppo di Marcovaldo mit ihren Gehilfen in der obersten Zone die Arbeit geteilt zu haben. Um die Jahrhundertmitte findet man die Gruppe, vermehrt um Meliore und andere, im Streifen der Erschaffung der Engel wieder, und dem anonymen Künstler kam anscheinend die Leitung zu, können ihm doch das Hauptbild mit dem Schöpfer, Seraphim und Cherubim (*Abb. 1*), die Gruppe der Potestates, die besser erhaltenen Teile der Virtutes und ein Engel der Principatus zugeschrieben werden. Zwischen der Arbeit an den Engelshierarchien und der Ausführung des Jüngsten Gerichtes auf den westlichen Kuppelsegmenten sind wohl einige Jahre verstrichen. Aber es sind dieselben Künstler, die dort wieder nebeneinander tätig sind, der Meister des Kreuzes 434 an der großen Figur des Weltenrichters, Meliore und sein Team links bei den Engels- und Apostelgruppen, während rechts der Entwurf und teilweise die Ausführung des Trompetenengels und der Engel mit Leidenswerkzeugen Coppo di Marcovaldo zugeschrieben werden. Unten stammen die Patriarchen und der Engel vor dem Paradiesestor wieder von Meliore, während an der vorderen Gruppe der Seligen Coppo beteiligt sein muß. Bei der Ausführung der von Teufeln empfangenen Auferstehenden und den Episoden in der Hölle wird neben Coppo di Marcovaldo auch die Arbeitsweise von dessen Sohn Salerno festgestellt, und als



Abb. 2
 Thronende Madonna
 und Marienszenen.
 Moskau,
 Staatl. Puschkin-
 Museum
 (Archiv d. Verf.)

um 1270 die alttestamentlichen Szenen des nördlichen Sektors entstanden, könnte bereits Salerno di Coppo der führende Meister gewesen sein. Um 1270/75 soll der Meister des Kreuzes von San Miniato, für Boskovits wahrscheinlich identisch mit dem Mosaizisten Francesco da Pisa, an den ersten Bildern der Zyklen zu Christus und Johannes gearbeitet haben.

Schon seit langer Zeit ist erkannt worden, daß einige der folgenden Szenen dem Stil Cimabues nahestehen, und es blieb nur umstritten, ob der Meister selbst als junger Künstler hier tätig war. Von Boskovits wird die Meinung vertreten, Cimabue sei um 1275 für die oberen sechs Szenen im Nordostsektor verantwortlich gewesen, die er zusammen mit Corso di Buono ausgeführt habe. In der Zeit seien bereits die ersten Schäden im kurz zuvor fertiggestellten Nordsegment aufgetreten. Cimabue habe dort die Szenen 2-3 im Johanneszyklus ergänzt, Corso dagegen in der Erschaffung Adams den Oberkörper des ersten Menschen. Corso di Buono und seinen Mitarbeitern werden die unteren Szenen im Nordostsektor und alle im Ostsegment zugeschrieben. Sie waren wohl bald nach 1280 vollendet. Im Südosten kann man sich nur noch durch die Zeichnungen Ademollos eine Vorstellung davon machen, wie die 1819 abgefallenen Mosaiken vom Tod Kains und vom Bau der Arche aussahen, die 1906 nach dem Entwurf von Arturo Viligiardi erneuert wurden. Für die Josephsszenen darunter denkt Boskovits an eine Zusammenarbeit von Corso mit Grifo di Tancredi. Dann erschienen nach einer Unterbrechung, wohl erst um 1295, neue Künstler auf dem Plan. Im Anschluß an eine Unterscheidung, die auf Longhi zurückgeht, wird derjenige, der die unteren Szenen des Südostsektors ausführte, *Penultimate Master* genannt. Er habe im südlichen Segment mit dem *Last Master* zusammengearbeitet, und der letztere habe auch beschädigte Teile der älteren Mosaiken in der obersten Kuppelzone, die Szenen 2-3 im Josephszyklus und Teile im Bild der Geburt

Christi erneuert. Die traditionellen Notnamen wurden beibehalten, obwohl Boskovits diese Meister gar nicht für den vorletzten und den letzten hält, die an den Kuppelmosaiken gearbeitet haben. In der Abgrenzung zwischen beiden bleiben wohl einzelne Bilder umstritten. Bei der Beweinung Christi ist die Zuschreibung an den *Penultimate Master* für die beiden alten Männer einleuchtend, während die meisten Figuren mit ihren dicken, schwarzen Konturen und den seltsamen schwärzlichen Linien, die vom Kinn bis zum Augenwinkel die Wangen umrunden, eben doch für den *Last Master* charakteristisch sind. Boskovits hat sicher recht, daß neue Meister um 1300 die drei letzten Johannesszenen zufügten. Er läßt noch offen, wer sie waren.

Sehr anders als viele Vorgänger beurteilt Boskovits die Mosaiken des Altarraums der Scarsella. Hatten, im Anschluß an Demus, dort viele mit einer Erweiterung des Programms um oder bald nach 1300 gerechnet, wird nun die Stileinheit der besser erhaltenen Teile betont. Der Meister des Kreuzes 434 der Uffizien mit seinen Gehilfen sei nach der führenden Rolle bei der Arbeit am Jüngsten Gericht um 1270 zum Scarsellagewölbe Übergewechselt.

Man kann zustimmen, daß schon in den früheren Werken dieses Meisters byzantinisierende Tendenzen zu erkennen sind. Für mich nicht nachvollziehbar ist aber die Annahme, er habe um 1250-60 das Moskauer Tafelbild einer Madonna mit Szenen aus ihrem Leben gemalt (Abb. 2) und später die Ausführung der Scarsellamosaiken geleitet. Lasareff hatte 1955 die Vergleiche zwischen dem Bild im Puschkkin-Museum und einigen Szenen aus dem Christuszyklus im Florentiner Baptisterium herausgearbeitet. Boskovits versucht, die Ähnlichkeit bei selten dargestellten Szenen wie der Schiffsreise der hll. drei Könige durch eine gemeinsame Vorlage zu erklären. Die Vergleichbarkeit beschränkt sich aber nicht auf ikonographische Einzelheiten wie den Thron der Moskauer Madonna, der aus dem Mosaikbild der Verkündigung kopiert sein könnte, sie betrifft auch die ungewöhnliche Farbgebung. Das rote Untergewand Mariens im Tafelbild bekommt bläulich eingegrenzte, breite Weißhöhlungen, ähnlich wie beim Kleid der Magd links im Mosaikbild der Heimsuchung. Man sollte m. E. für die Moskauer Tafel an Lasareffs Datierung festhalten. Ich sehe keine stilistische Ähnlichkeit

zwischen diesem Bild, dem Weltenrichter im Florentiner Baptisterium (Abb. 1) und den Mosaiken der Scarsella. Die Stilstufe der byzantinischen Malerei, die dort in den Propheten reflektiert wird, ist nicht die plastische der 60er Jahre des 13. Jh.s, sondern diejenige der reifen Paläologenzeit. Der Prophet Jesaja (Abb. 3) z. B. erinnert mit den auffallend kleinen Augen im weich modellierten Gesicht, den breiten, gewellten Haarsträhnen und dem wie aufgeblasen sich bauschenden Gewand schon an die Propheten des frühen 14. Jh.s in der Fethiye Camii in Istanbul. Der Vergleich von Demus mit venezianischen Mosaiken wie denen der Cappella Zen in der Markuskirche ist wohl immer noch der überzeugendste. Ob die Gesichter der Atlantenfiguren in der Scarsella auch im frühen 14. Jh. überarbeitet wurden, sei dahingestellt. Das altertümliche Ornament spricht jedenfalls dafür, daß das Rad des Himmelsgewölbes, das sie tragen, zu einer früheren Ausstattungsphase gehört. Boskovits meint, man müsse es sehen können, wenn die radial angeordneten Propheten nachträglich ins Rad eingefügt wurden. Wie sollen denn aber alte Putznähte erhalten geblieben sein, wenn man weiß, daß die Restauratoren des Opificio 1907-8 alle Figuren stückweise abgenommen und auf neuem Putz wieder angebracht haben? Demus hatte schon darauf hingewiesen, daß seine Stilbestimmung gut zu einer Nachricht im vor 1302 zu datierenden Statut der *Arte di Calimala* passt, wo das Kapitel *De opere mosaico* schließt: *parret dicti consules quod alii boni et legales magisteri habeant pro dicto opere faciendo de Venetijs vel aliunde ...* Solche venezianischen Meister könnten bei den Figuren der Bögen über dem Eingang zur Scarsella mit Florentinern zusammengearbeitet haben.

Im frühen 14. Jh. wurden unterhalb der Kuppel des Hauptraums in den Feldern zwischen den kleinen Fenstern Heilige zugefügt. Boskovits stellt die interessante Hypothese auf, Gaddo Gaddi, der von Vasari als einer der Mosaizisten bezeichnet wird, könnte mit dem Maler identisch sein, der als Caecilienmeister bekannt ist. Er habe in dieser Zone Pacino di Bonaguida und Lippo di Benivieni als Mitarbeiter gehabt. Einige aus dieser Gruppe führten wohl im Anschluß die Patriarchen, Könige und Propheten an den Brüstungen der Emporen aus, doch ist bei sechs Propheten der *Penultimate Master* der Kuppelmosaiken beteiligt. Um 1305-10 wurden einige der Coretti der Empore von Gaddo Gaddi und seinen Mitarbeitern mosaiziert. Überzeugend ist die Zuschreibung einiger Büsten im südlichen Coretto an Lippo di Benivieni.



Abb. 3 Florenz, Baptisterium, Jesaja (Archiv d. Verf.)

Aus den Überlegungen zur Botschaft des Bildprogramms (S. 255ff.) sei die Annahme genannt, die Ausarbeitung des ungewöhnlichen Themas der Erschaffung der Engel könnte auf Brunetto Latini zurückgehen. Für Boskovits hat man in den knienden Frauen der Verkündigung an Zacharias wohl Stifterinnen zu sehen. Wie schon andere, schließt auch er bei den Seligen und Verdammten des Jüngsten Gerichts einen Bezug zum Zeitgeschehen nicht aus. Im König aus der Schar der Seligen sei vielleicht Karl I. von Anjou zu erkennen, im schwarz gekleideten Mönch unter den Verdammten der Vallombrosaner Tesauro Beccaria.

In guter Offner-Tradition sind (S. 321ff.) die Dokumente zu den Baptisteriumsmosaiken abgedruckt, auch vorher unbekannte Quellen zu den Restaurierungen, alle neu überprüft von Sonia Chiodo oder Bart Boon. Im Anhang werden zwei weitere florentinische Mosaiken behandelt. Für die Marienkrönung

der Portallünette an der Eingangswand des Doms ist bereits mehrfach die Stilverwandtschaft mit den Szenen des *Penultimate Master* der Baptisteriumskuppel hervorgehoben worden. Schon aus chronologischen Gründen überzeugt, daß er nicht mit Gaddo Gaddi gleichgesetzt werden kann. Aber auch die von Boskovits vorgeschlagene Identifizierung mit Andrea Tafi bereitet Schwierigkeiten.

Vasari schrieb diesem Andrea unter den Baptisteriumsmosaiken vor allem den Weltenrichter zu und gab 1294 als sein Todesjahr an. Wenn das Datum aus der Grabinschrift stamme, kann Andrea die im frühen Trecento entstandene Marienkrönung nicht entworfen haben. Es löst auch nicht das Problem, wenn man Vasaris Andrea Tafi mit dem dokumentierten *Andreas vocatus Tafus olim Ricchi* gleichsetzt, denn der dürfte erst der folgenden Generation angehört haben. Sein Name ist der vorletzte unter den 1320 Eingetragenen in der Malerliste der *Arte dei Medici e Speziali*, und er scheint sich gegen Ende der 20er Jahre, vielleicht nach längerer Abwesenheit von Florenz, noch ein zweites Mal bei der Zunft eingeschrieben zu haben. Um 1324 war Andrea Ricchi

anscheinend mit Maso di Michele assoziiert, denn nach einem m. W. noch unpublizierten Dokument hatten beide Maler am 31.3.1324 eine Mietschuld von 7 1/2 Goldfloren, die am 24.1.1326 noch nicht beglichen war (Florenz, Archivio di Stato, Notarile antecosimiano, Akten des Ser Francesco di Lapo 1324-30, fol. 67).

Zum Apsismosaik von S. Miniato al Monte modifiziert Boskovits seine früheren Ansichten und schreibt nun die Christusfigur dem Meister der hl. Agathe um 1270 zu. Die Evangelistensymbole wurden im späten Duecento vom *Penultimate Master* der Baptisteriumskuppel restauriert.

Selbst wenn man nicht in allen Punkten die Einschätzungen von Boskovits teilen kann, besteht kein Zweifel, daß der derzeit beste Kenner mit diesem von ihm und seinen Mitarbeitern gründlich recherchierten Band einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung der florentinischen Kunst des Duecento und des frühen Trecento vorgelegt hat.

Irene Hueck

CRISTINA THIEME

Das Tafelbild von Trogir. Kunsttechnologische Studien zur Tafelmalerei Dalmatiens des 13. Jahrhunderts

(*Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe A: Grundlagen und Monumente*, 14) Wiesbaden, Reichert 2007. 296 S., zahlr. Abb., ISBN 978-3895005626, € 88,-

Die mittelalterliche Tafelmalerei Dalmatiens wurde im Westen bislang kaum wahrgenommen. Erst die Ausstellungen *Tesori della Croazia* in Venedig 2001 und *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* in Rimini 2002 lenkten nach dem Fall des eisernen Vorhangs den Blick auch auf die Malerei dieser Region und die dort bereits geleistete Forschung, die sich jedoch zumeist auf das 14. Jh. konzentrierte.

Daß die Kunst Dalmatiens aber gerade im 13. Jh. ein wichtiges Bindeglied zwischen dem 1204 von Venedig eroberten Konstantinopel und dem adriatischen Italien darstellte, zeigt das hier zu besprechende Beispiel. Dabei kam

der Vermittlung der Maltechnik eine besondere, bislang völlig vernachlässigte Bedeutung zu. Die vorliegende Studie stellt auf diesem Gebiet eine Pionierarbeit dar. Die Autorin bemühte sich aber auch um die Klärung der (kirchen)historischen Zusammenhänge, die für die in Dalmatien bislang einzigartige Gestaltung des Tafelbildes von Trogir von Bedeutung sind (19-38): Das unweit von Split an der östlichen Adriaküste gelegene Trogir war im 13. Jh. noch Sitz eines lateinischen Bistums, das dem Erzbistum Split unterstellt war; auch der Stadtheilige Bischof Johannes von Trogir (1064-1111), Giovanni Orsini, stammte aus einem römischen Geschlecht;