

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2003, HEFT 3

BARTHEL HROUDA

Die Assyrer und ihre Kunst in neuer Sicht

Vorgetragen von Herrn Barthel Hrouda
in der Sitzung vom 13. Januar 1995

MÜNCHEN 2003

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission beim Verlag C. H. Beck München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1624 3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2003
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Die zeitliche Verzögerung bis zur Drucklegung des folgenden Beitrags ergab sich durch einen längeren Krankenhausaufenthalt des Verfassers. Während der *Rencontre Assyriologique* in London vom 7.–11. Juli 2003, die unter dem Hauptthema ‚Nineveh‘ stand, wurden auch einige Referate über die assyrischen Bildwerke gehalten. Es wurde hierbei aber mehr über deren Inhalt als über ihre künstlerische Ausführung gesprochen, was aus dem Programm und den ‚abstracts‘ der Tagung hervorgeht. Siehe außerdem meine beiden Beiträge in der Festschrift für P. Matthiae, ‚Die Besonderheiten der babylonischen und assyrischen Kunst‘ und in der Festschrift für J. Cl. Margueron, ‚Die Assyrier in Nordmesopotamien und in den westlichen Nachbargebieten‘, die 2003 bzw. 2004 erscheinen werden.

Die ‚Assyrer‘ als eines der mächtigsten Völker des alten Orient haben in ihrem ursprünglichen Herrschaftsgebiet in Ober-Mesopotamien viele Residenzen mit Palästen und Tempelanlagen errichtet und hinterlassen, die gleich zu Anfang der Ausgrabungstätigkeit im vorderen Orient wie die Ruinen im südlichen Zweistromland zu den begehrtesten Forschungsobjekten der Europäer und Amerikaner gehörten.¹ Die ersten waren die Briten, die mit der Untersuchung der Hauptstädte Niniveh und Nimrud begannen, sowie die Franzosen, die sich nach Chorsabad begaben; später gesellten sich auch Deutsche in Assur und Amerikaner dazu, die erneut in Chorsabad gruben. In jüngster Vergangenheit waren es Polen und Iraker, die erfolgreiche Ausgrabungen in Nimrud unternahmen, nachdem noch zuvor wiederum die Briten unter Sir Max Malloyan und David Oates dort mit Erfolg tätig waren (Karte). Die wichtigsten Objekte, die vor allem in den Palästen geborgen werden konnten, waren sogenannte Orthostaten-Reliefs,² bei denen gleich zu Beginn ihrer ersten Verwendung in Assyrien während des 9. Jahrhunderts v. Chr. die assyrischen Bild-

hauer mit dem Problem einer neuen Bildgliederung konfrontiert wurden, das sie indes hervorragend lösten. Auf der Basis der Platten-Breite rhythmisierten sie die meist zweistreifigen historischen narrativen Darstellungen, indem sie an bestimmten Stellen Hebungen, Akzente sowie entsprechende Täler bzw. „Tiefen“ wie in der Verskunst oder in der Musik einfügten (Abb. 1).³

Diese Dynamik findet sich dagegen nicht in den mythologischen Darstellungen (Abb. 2), in denen die Statik vorherrscht, ebenso wenig bei den bronzenen Türbeschlägen (Abb. 3) und auf den assyrischen Obelisksen (Abb. 4). Im ersten Falle handelte es sich um Annalen-Texte, also um reine Prosa und nicht um eine Art Poesie⁴, und bei den Obelisksen war die Bildfläche durch die seitlichen Stege so begrenzt und eingeengt, daß sich kein fließendes Bildband anbot. Außerdem waren hier ebenfalls als Inhalt die Kriegserfolge vorrangig.

Es wäre vielleicht sinnvoll, wenn man heute zusätzlich die aus der Kristallographie übernommenen Systeme wie die der Gruppentheorien bzw. Symmetrie-Operationen auf die Orthostaten-Darstellungen Assurnasirpals anwendete.⁵

Unter Assurnasirpal II. gab es noch keine Perspektive, wie im folgenden gezeigt werden soll. Hintergrund und Vordergrund sowie die zeitliche Abfolge wurden durch Staffelung der Figuren wiedergegeben bzw. angedeutet; Seitenstaffelung erfolgte bei Figuren gleicher Bedeutung oder bei Zeitgleichheit (Abb. 5), Hochstaffelung gab eine größere Entfernung wieder oder aber Hinweise auf Zukünftiges (Abb. 6) an, und die Tiefstaffelung deutete auf Vergangenes bis zum Tod bzw. eine räumlich kurze Distanz (Abb. 7).

Unter Tiglatpilesar III. (744–727) und Sargon II. (722–705) wurde zum 1. Male für die Tiefenwirkung die sog. Vogel- oder Kavalier-Perspektive eingeführt (Abb. 8), bei der die Beschauer wie ein Vogel oder wie Reiter/Kavaliere von einem erhöhten Blickpunkt aus in die Weite sahen. In dieser unechten Perspektive treffen sich die Sehlinien im Unendlichen, im Gegensatz zur echten (s.u.) mit einem Bezugspunkt im Endlichen.

Diese Vogelperspektive wurde mit kleinen Verbesserungen bis Assurbanipal (668–627) beibehalten. Dazu wurde jetzt aber auch durch eine kreisförmige Anordnung von Figuren und Handlungen

der Vordergrund mit dem Hintergrund verschmolzen (Abb. 9) und zugleich eine Art Körperperspektive⁶ verwendet (Abb. 10). In jener Zeit der ausgehenden neuassyrischen Periode scheint es nach meiner Ansicht sogar erste Ansätze bzw. Versuche zu einer echten perspektivischen Verkürzung gegeben zu haben. Diese glaube ich bei der Wiedergabe des Joches über dem linken Pferd in der Abb. 11 erkennen zu können.

A. Moortgat führte jedoch die exzellente Qualität dieser assyrischen Darstellungen auf einen Einfluß der spätbabylonischen Kunst zurück.⁷

Nach meiner Meinung zeigt sich aber deren Einfluß wohl nur in der Plastizität und Weichheit der Körperformen (Abb. 12) (s. auch u. bei der Rundplastik). Daher vermute ich bei der Anwendung der Körper- und der echten Perspektive eher die „Handschrift“ von griechischen/ionischen Künstlern, die bekanntlich ca. 100 Jahre später am Hof der Achämeniden tätig waren.⁸

Deren Bildhauer ließen die Figuren an den Apadana-Treppen während eines Tributzuges real über Stufen gehen und verbanden damit zugleich das „Scheinbild“ mit der Wirklichkeit (Abb. 13).

Es ist immer nach der Herkunft der Orthostaten-Platten gefragt worden. Die erste Theorie, nach der angenommen wurde, daß die Assyrer auf ihren Kriegszügen die Orthostatentechnik in Nordsyrien und Kleinasien kennengelernt und von dort nach Assyrien importiert haben, muß wohl aus drei Gründen heute aufgegeben werden; denn abgesehen erstens von den teilweise hier für die Darstellungen verwendeten Blöcken wie in Alaca Höyük (s. Anm. 2) waren zweitens die sonst verwendeten Platten relativ klein, und drittens verfügten einige ihrer Darstellungen über antiquarische Details,⁹ die eindeutig assyrischen Ursprungs gewesen sind. Demnach hätte wohl eher eine umgekehrte Beeinflussung, zumindest seit dem 9. Jahrhundert in Kleinasien und Nordsyrien, stattgefunden. Der Ursprung der assyrischen Orthostaten mußte daher wohl woanders gesucht werden, höchstwahrscheinlich bei den textilen Wandbehängen.¹⁰ Dafür würden zwei Gründe sprechen: erstens, daß die Darstellungen teilweise um die Wände herumgeführt (Abb. 14), und zweitens, daß die Darstellungen auf den Orthostaten bemalt (Abb. 15) waren. Das letzte Kriterium sollte allerdings nun nicht dazu verleiten, die Orthostatentechnik

auf Wandgemälde zurückzuführen (Abb. 16); denn diese stellten wohl eher die billigere Ausführung der steinernen Bildwerke dar, weil jene vor allem die Wände von Statthalterpalästen in der „Provinz“ schmückten.

Jedoch auch mit der Herleitung von Teppichen oder Gobelins ist immer noch nicht die Großartigkeit der Steindarstellungen, vor allem die der historischen narrativen, erklärt, die man schon als monumental bezeichnen kann. Sollten nicht auch ägyptische Flachbilder als Vorlagen oder als Anreiz gedient haben? Nur muß einschränkend gesagt werden, daß zu Anfang der neuassyrischen Periode kein direkter Bezug zwischen Assyrien und dem Pharaonenland wie später bestanden hat. Aber vielleicht waren die Fürsten und Künstler der Levante die Vermittler, besonders die Phöniker, die überall ihre Augen und Ohren hatten, gewiß auch schon zur damaligen Zeit.

Die Reichhaltigkeit der assyrischen Darstellungen, aus denen man vieles zur Technik, Zivilisation und Kultur ihrer Zeit entnehmen kann¹¹, führte auf der anderen Seite durch die Ausführlichkeit ihrer dargestellten Folterszenen, die Phasen vollzogener Todesstrafen waren, zu einem nachteiligen Bild der Assyrer in der Weltgeschichte, obwohl die Assyrer damit in erster Linie nur Warnungen und Abschreckungen an die Überlebenden und an neue Feinde ausdrücken oder andeuten wollten: „Seht her, so wird es euch auch ergehen, wenn ihr Ähnliches gegen uns vorhabt!“ Außerdem sind auch die anderen orientalischen Völker bis heute (!) gegen ihre Feinde mit gleicher Brutalität vorgegangen, nur haben sie dies nicht dargestellt, wohl weil sie dazu auch nicht imstande waren.

Eine Bemerkung noch zu der Verwendung der Standardinschriften auf den einstreifigen assyrischen Flachbildern, die unkünstlerisch, ja barbarisch über die Figuren, den König und Genien wie Dämonen¹² hinweg geschrieben worden sind (Abb. 2), was die Assyrer bei ihrer Betrachtung der Bildwerke offenbar nicht gestört hat. Da anzunehmen ist, daß die Bildhauer nicht schreiben konnten, waren die Verursacher wohl Schriftgelehrte bzw. Schreiber, die ihrerseits des Umganges mit Meißel und Hammer nicht kundig waren. Hatten diese Aufgaben doch auch die Bildhauer übernommen, die

dann aber nach einer Schablone gearbeitet haben mußten? Diese Frage sollten jedoch nach Möglichkeit unsere heutigen Assyriologen beantworten.

In der Architektur verwendeten die Assyrer unterschiedliche Grundrißformen bei Tempeln und Palästen. Bei den ersten dominierten lang- rechteckige Hauptzellen mit einem vorgelagerten Breitraum als Vorzella bzw. Porticus (Abb. 17). Eine Ausnahme bildete der Tempel der Ishtar: hier wurde eine Haupt-Zella mit „geknickter“ Achse (Abb. 18) wie bei den Palästen bevorzugt (Abb. 19). Beide Grundrißformen hatten eine lange Tradition, die mindestens bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. zurückreichte.¹³ Ferner errichteten die Assyrer Tempel auf Hochterrassen bzw. Türmen. Aber im Gegensatz zu den Babyloniern, den Begründern dieser Architekturform (Abb. 20), benutzten die Assyrer andere Treppenfürhungen; entweder gelangten sie nach oben über gesondert geplante Treppenhäuser in der Nähe (Abb. 21) oder über die Dächer der vor den Zikurraten gelegenen Tempel zu ebener Erde. Auch die in den ersten Grabungen beobachteten Wendeltreppen, deren Existenz man später angezweifelt hat, werden heute wieder diskutiert.¹⁴ Ebenso gab es bei der Fassadengliederung Unterschiede. Während in Babylonien Vor- und Rücksprünge die Eintönigkeit einer massigen Lehmziegelmauer aufhoben, dienten in Assyrien Rundstäbe diesem gleichen Zweck.¹⁵

Eine andere Überlegung gilt neben der großen Zahl von Bildhauern und Werkstätten der Frage nach den beteiligten Meistern und Gesellen, die ebenfalls in großer Zahl hier pausenlos gearbeitet haben müssen, um den Bildschmuck in angemessener Zeit fertig zu stellen.¹⁶

Bei den Rundbildwerken dominieren als solche die Leibungsstiere an den Ein- und Durchgängen der Paläste, die sog. Lamassu bzw. Schedu,¹⁷ an denen man auch deutlich die Einwirkung der Perspektive erkennen kann. Im 9. Jahrhundert verfügten sie zunächst über fünf Beine, weil die Vorder- mit der Seitenansicht kombiniert wurde (Abb. 22), später unter Sanherib (705–681) erhielten sie anatomisch richtig und fast schrägansichtig bzw. verkürzt wiedergegeben vier Beine (Abb. 23).

Die anderen Rundbildwerke wie Götter und Königsstatuen wirkten, wenn es sich um echte assyrische Werke handelte, meist

wie aus zwei Ansichtsseiten zusammengesetzte Flachbilder, die, um „Lebensgröße“ zu erreichen, unter anderem auf einen Sockel gesetzt wurden (Abb. 24). Wenn sie dagegen plastisch ausgebildet waren, also über echte Rundungen verfügten, besteht durchaus der Verdacht auf ihren babylonischen oder westlichen Ursprung, wie bei der nackten Ishtarfigur des Assurbelkala (Abb. 25), bei der es sich wohl um ein Beutestück aus Syrien gehandelt hat, und bei den Götterfiguren Adadniraris III. hat wohl die Beziehung seiner Frau Semiramis zu Babylon eine wichtige Rolle gespielt;¹⁸ auch der Umstand, daß die Statuen im Tempel des Nabu aufgestellt waren, wo sie diesem Gott, dem Sohn des babylonischen Hauptgottes Marduk geweiht waren, hatte vielleicht dabei einen ähnlichen Hintergrund.

Ebensowenig wird man bei den im NW-Palast in Nimrud gefundenen Schmucksachen assyrischer Königinnen wegen der hohen Qualität zunächst an eine Herstellung in assyrischen Werkstätten glauben. Zum Glück sind diese einmaligen Kunstwerke durch die Umsicht und Vorsorge irakischer Museumsbeamten vor den barbarischen Plünderungen während des letzten Golfkrieges in Sicherheit gebracht worden.

Assyrischen Ursprungs scheinen wohl nach den Darstellungen auf den Zierscheiben die beiden Fingerringe (?) aus Gruft II gewesen zu sein.¹⁹

Auch die ikonographischen und antiquarischen Einzelheiten in der Jagdszene auf der Siebkanne aus Gruft III unter dem Henkel weisen wie auch seine Löwenapplikation wegen des Stufenmusters auf der Nase auf eine Herstellung in Assyrien, oder zumindest auf Anweisungen durch assyrische Goldschmiede hin.²⁰

Assyrisch könnten auch die Zungenphiale aus Gruft III²¹ ebenso wie die Goldschalen aus Gruft II²² gewesen sein sowie die Sitte der assyrischen Könige, Ohrringe zu tragen²³, ferner die ebenfalls zum assyrischen Männergewand gehörige Fibel²⁴. Ohrringe und Fibel weisen darauf hin, daß der „Besitzer“ der Gruft eine männliche Person war. Nicht assyrisch dagegen ist die Krone, die das Aussehen einer Weinlaube hatte²⁵, wodurch offenbar einmal auf den Beruf des Vaters der hier u. a. mitbestatteten Mulissu- mukannischat-Ninuah²⁶ hingewiesen wurde, der Obermundschenk des Königs Assurnasirpal war, zum anderen aber auch auf die bekannte

Darstellung Assurbanibals und seiner Frau in der „Weinlaube“.²⁷ Der Herstellungsort dieser Krone lag bestimmt im Westen, in Phönicien oder sogar in Ionien nach Ausweis der plissierten Gewänder der geflügelten weiblichen engelhaften Wesen;²⁸ denn dieses Bekleidungsstück sieht wie eine Frühform des griechischen Chiton aus.²⁹

¹ Vgl. B. Hrouda in HdA Vorderasien I (München 1971) 219ff. und T. Eickhoff in: Der alte Orient (Gütersloh 1991) 44ff.

² „Sogenannte“, weil erstens die Bezeichnung ‚Orthostat‘ ursprünglich für mit einer Breitseite hochkant gestellte Blöcke gebraucht wurde, die als Fundamente in der Zellwand eines griechischen Tempels dienten, vgl. G.R.H. Wright, *Ancient Building Technology* Bd. I (Leiden 2000), Abb. 27 oben, die es im alten Orient nur am Sphinghen-Tor in Alaca Höyük gibt; zweitens verbindet sich mit dem Begriff ‚Relief‘ eine perspektivische Darstellung, die es in dieser Mehrschichtigkeit im alten Orient nicht gegeben hat (s.u.). Man sollte daher besser von Flachbildern sprechen. Im englischen Sprachgebrauch wird dafür ‚Slab‘ verwendet

³ S. A. Moortgat, Die Bildgliederung des jungassyrischen Wandreliefs in: JB Ber. Mus. 1930, 141ff. und in Kurzform in Die Kunst des alten Mesopotamien (Köln. 1967) 137ff. Der Hinweis auf die Musik bietet sich insofern an, als A. Moortgat auch ein ausgebildeter Pianist war.

⁴ Vgl. A. Moortgat, Die Kunst des alten Mesopotamien, a.a.O. 141.

⁵ Vgl. A. von Wickede, MVAS VI (München 1990) 21ff. und HdO (Leiden demnächst). Leider lebt der beste Kenner und Verfechter dieser Methode, der Münchener Physiker Prof. J. Brandmüller, nicht mehr, mit dem in einer Zusammenarbeit eine Aufschlüsselung der assyrischen Bild-Kompositionen erfolgreich gelungen wäre!

⁶ Darunter verstehen wir, daß jetzt auch wie in der griechischen Kunst der Körper eines Lebewesens, wie in unserem Falle bei den Löwen deren Körper durch die unterschiedliche Position der Pfeile, körperlich und dadurch plastisch wirkt (Abb. 10 u.12). Vgl. auch U. Hausmann, Allgemeine Grundlagen der Archäologie in HdA (München 1969) 196f.

⁷ A. Moortgat, Die Kunst des alten Mesopotamien a.a.O. 157f.; für die Unterschiede der Stile bei Sanherib und Assurbanipal vgl. auch W. Nagel in: BBV 11 (1967).

⁸ Vgl. HdA a.a.O. 289.

⁹ Vgl. A. Moortgat, Die Bildwerke in: Tell Halaf (III Berlin 1955) u. hier Anm. 11.

¹⁰ P. Albenda in: JNES 10 (1978) 1ff.

¹¹ B. Hrouda, Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes in: S. B. z. Altertumskunde 2 (Bonn 1995) und T. Madhlom, *The chronology of neoassyrian Art* (London 1970).

¹² Als Genien bezeichnen wir solche Mischwesen mit Menschenkopf und als Dämonen solche mit Raubvogelkopf, vgl. auch S. Eichler in: AMI Ergbd. 12 (1984).

¹³ Vgl. B. Hrouda, Mesopotamien (3. Aufl. München 2002) 87 ff.

¹⁴ Vgl. P. Matthiae, Geschichte der Kunst im alten Orient (Stuttgart 1999) 19.

¹⁵ Vgl. Anm. 11.

¹⁶ Am genauesten hat sich mit der Frage „Meister oder/und Geselle“ W. Nagel beschäftigt: JdI 73 (1958) 1 ff.

¹⁷ Für deren richtige Bezeichnung s. W. von Soden, BaM 3 (1964) 148 ff.

¹⁸ Vgl. W. Orthmann in PKG Bd. 14 (Berlin 1975) Abb. 173 a.

¹⁹ Ebendort Abb. 30.

²⁰ Ebendort Abb. 48–52. Die typische Nasenbildung ist vielleicht von urartäischen Vorbildern übernommen worden, vgl. E. Akurgal, Urartäische und Altriranische Kunstzentren (Ankara 1968), Abb. 24–27 und B. Hrouda in: HdO a. a. O. Solche Nasenbildung findet sich auch bei Löwen auf den sog. Orthostaten-Reliefs (hier Abb. 10) und P. Matthiae, Geschichte der Kunst a. a. O. 79. Vgl. aber auch den Hinweis M. Müller-Karpes in der SZ. 03. 07. 2003, S. 13 auf die Herkunft dieser Kanne aus dem nördlichen Kaukasus, allenfalls aus Anatolien. So wohl auch S. Herboldt in ihrem Vortrag „A „Phrygian“ gold vessel from a royal tomb in Nimrud“ (Kalhu), gehalten auf der oben erwähnten Rencontre in London. Vgl. aber auch die Zusammenstellung über das Vorkommen dieser Siebkananen bei H.-G. Buchholz in: RDAC 2001, 107 ff.

²¹ M. Damerji, in: JB Zmus Mainz 45 (1998/99) Abb. 46–47.

²² Ebendort Abb. 31–32. 47.

²³ Ebendort Abb. 11 und A. Moortgat, Der Ohrschmuck der Assyrer in: AfO 4 (1927) 185 ff.

²⁴ Damerji a. a. O. Abb. 14.

²⁵ Ebendort Abb. 42–45.

²⁶ Ebendort S. 8.

²⁷ P. Matthiae a. a. O. 81.

²⁸ Damerji a. a. O. Abb. 42.

²⁹ Vgl. H. Klengel, Die Hethiter und ihre Nachbarn (Leipzig 1968 ?) Abb. 62.

Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen sind nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (Archäologischer Anzeiger 1985, S. 757 ff.) und nach denen des Reallexikon der Assyriologie (Berlin 1997, S. II ff.) angegeben.

Im einzelnen und z. T. abweichend davon:

AfO	Archiv für Orientforschung
AMI	Archäologische Mitteilungen aus Iran
BaM	Baghdader Mitteilungen
BBV	Berliner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte
DAA	Denkmäler antiker Architektur
HdA	Handbuch der Archäologie
HdO	Handbuch der Orientalistik
JBer.Mus.	Jahresbericht der Berliner Museen
Jb Zmus Mainz	Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JNES	Journal of Near Eastern Studies
MVAS	Münchener Vorderasiatische Studien
PKG	Propyläen-Kunstgeschichte
RDAC	Report of the Department of Antiquities, Cyprus
SB z. Altertumskd.	Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde

Abbildungsnachweis

Abb. 1–7, 9, 10, 12, 25: A. Moortgat, Die Kunst des alten Mesopotamien (Köln 1967).

Karte, Abb. 18, 21: HdA Vorderasien I (München 1971).

Abb. 11: R. D. Barnett/W. Forman, Assyrian Palacereliefs (London 1960).

Abb. 13, 14, 16, 22, 23, 24: P. Matthiae, Geschichte der Kunst im alten Orient (Stuttgart 1999).

Abb. 8, 15: B. Hrouda, Der alte Orient (Gütersloh 1991).

Abb. 17, 19, 20: B. Hrouda, Mesopotamien (München 1997/2002).



Abb. 1



Abb. 2

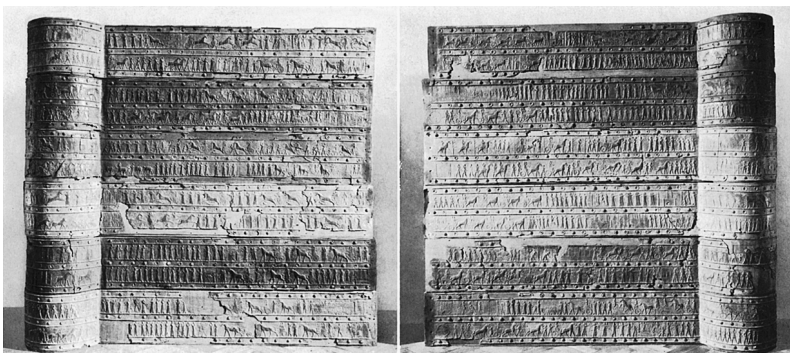


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

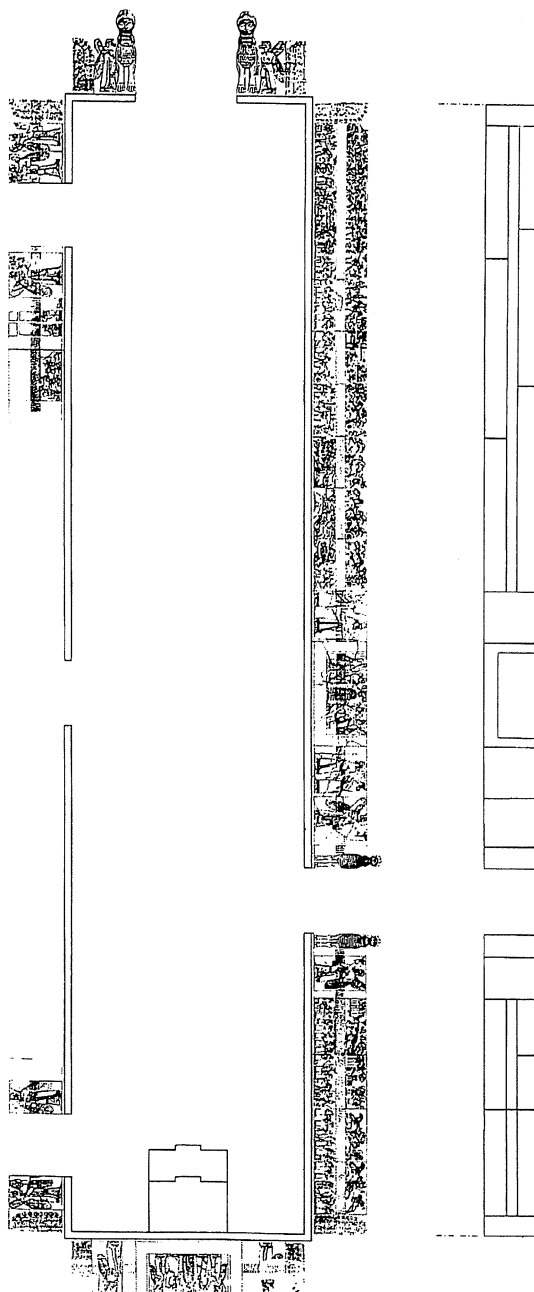


Abb. 14



Abb. 15

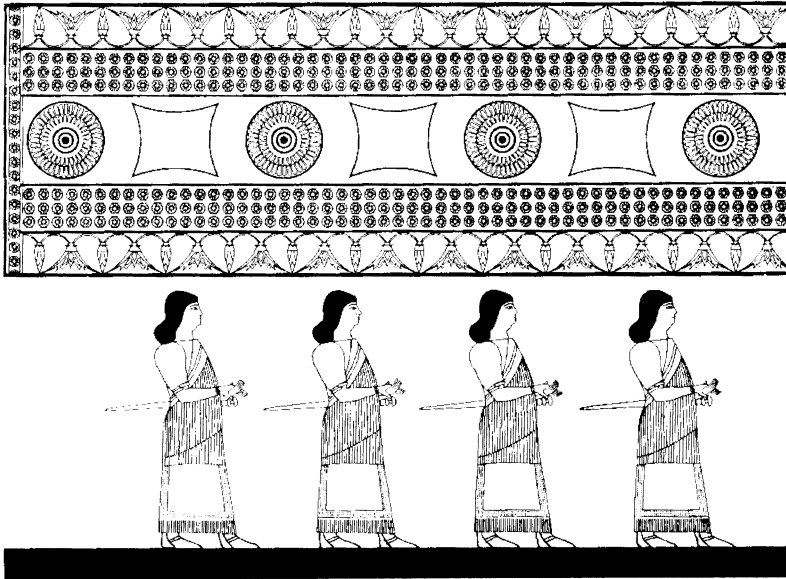


Abb. 16

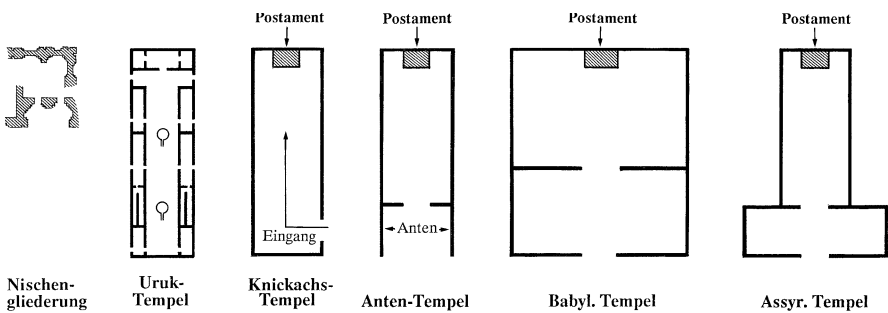


Abb. 17

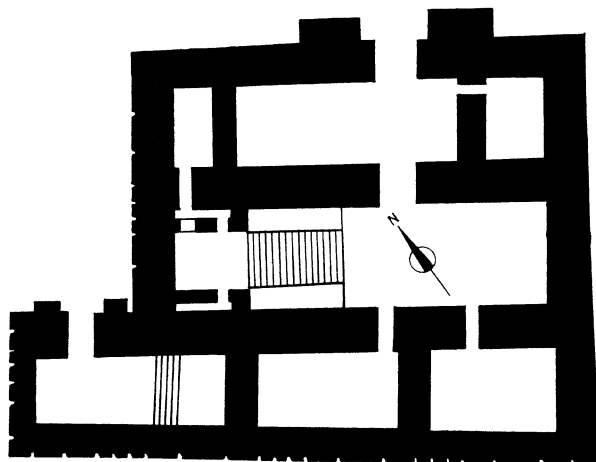


Abb. 18



Abb. 19

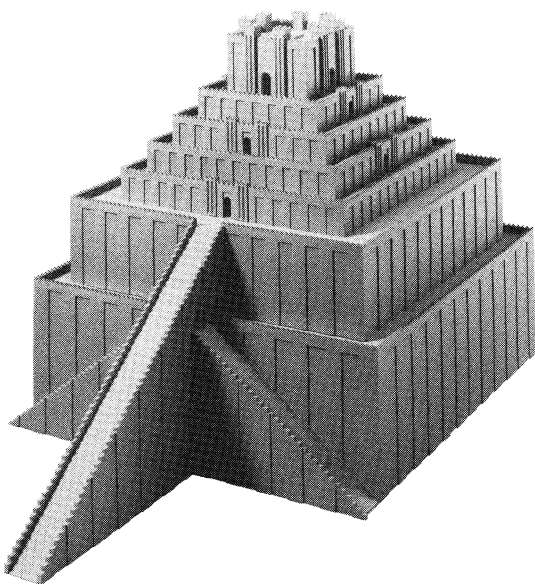


Abb. 20

Abb. 21

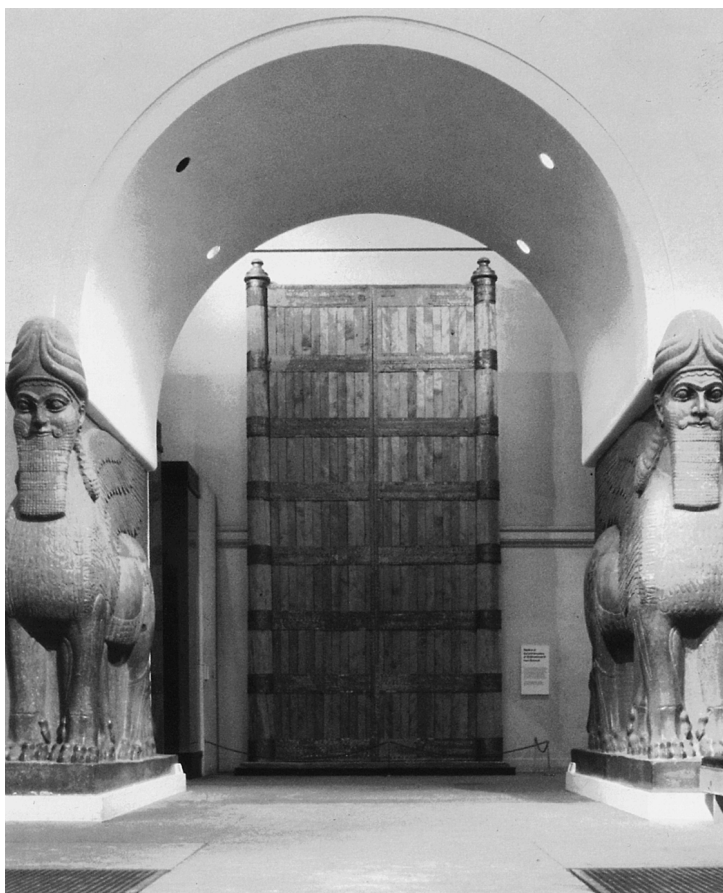
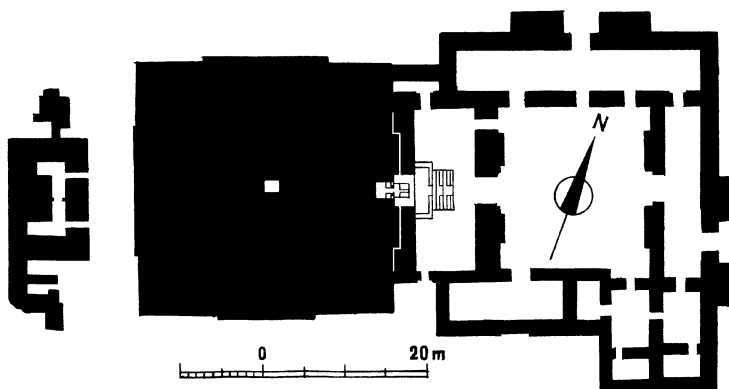


Abb. 22

Abb. 23



Abb. 24

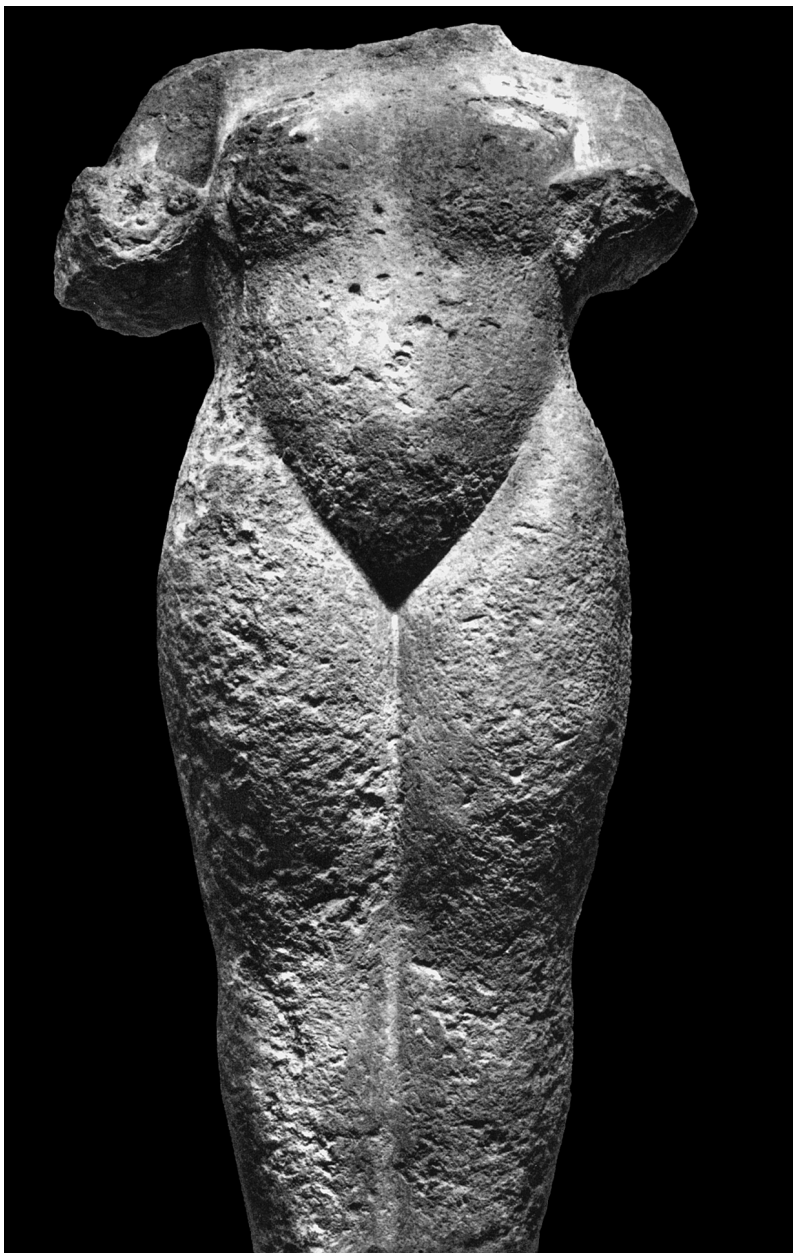
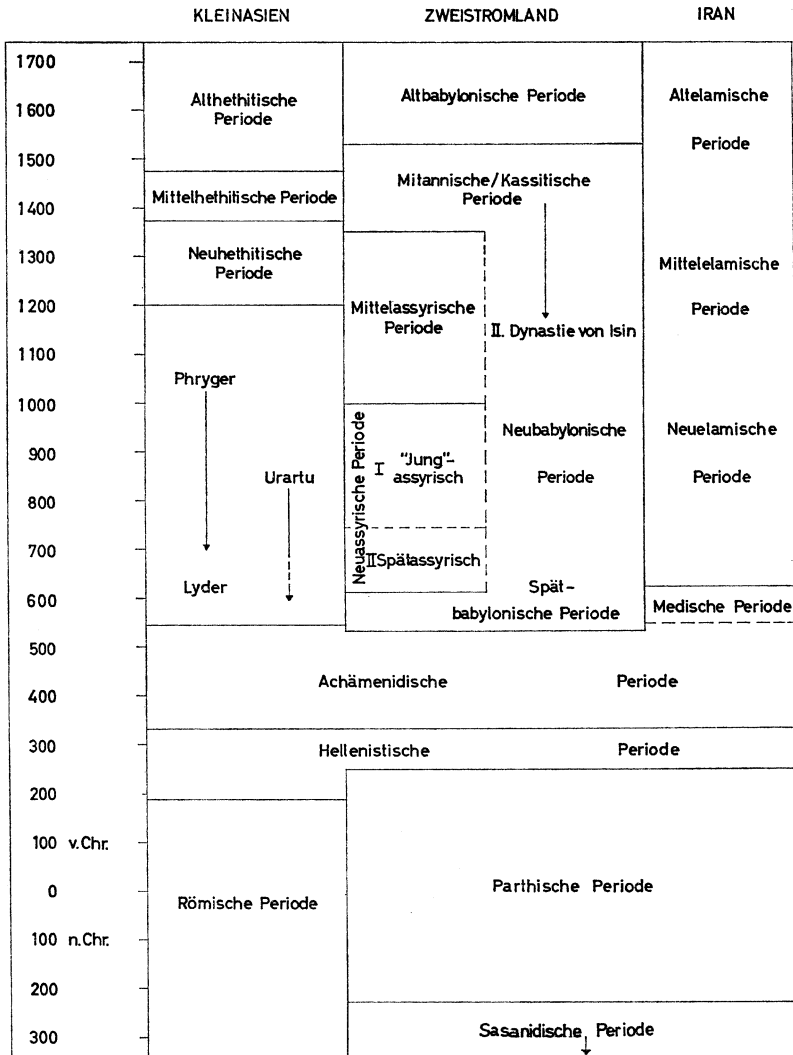
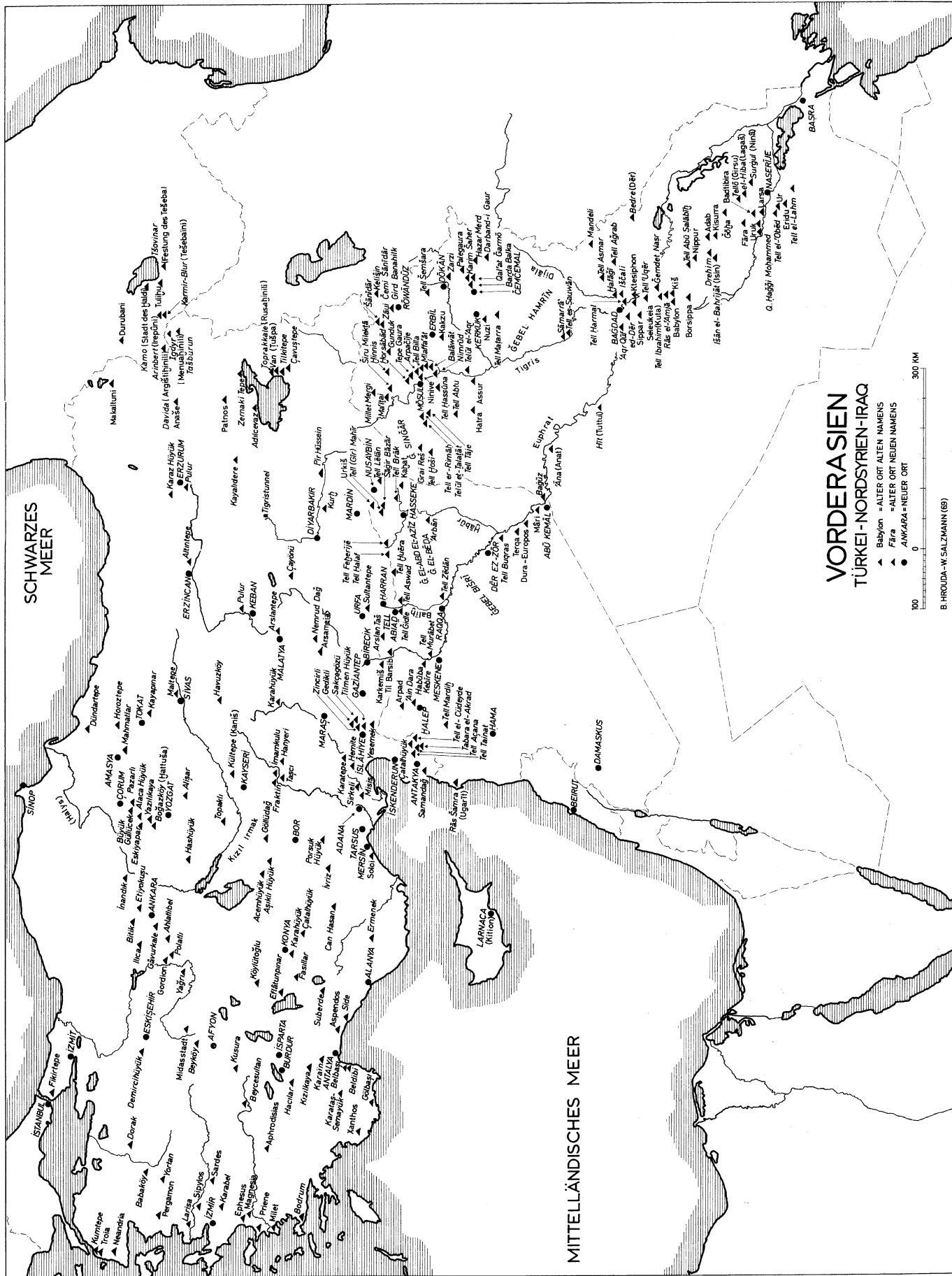


Abb. 25



Zeittafel

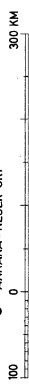


SCHWARZES MEER

MITTELLÄNDISCHES MEER

VORDERASIEN TÜRKEI - NORDSYRIEN - IRAQ

- ▲ Babylon = ALTER ORT ALTEN NAMENS
- ▲ Fira = ALTER ORT NEUEN NAMENS
- ANKARA = NEUER ORT



B. HROUDA - W. SALZMANN (68)