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 Assyrer 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 Forschungobjekten 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 Mallovan 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 Obelisken (Abb. 4). Im ersten Falle handelte es sich um Annalen-Texte, also um reine Prosa und nicht um eine Art Poesie[4], und bei den Obelisken 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 Körperperspektive[6] 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 müßte daher wohl woanders gesucht werden, höchstwahrscheinlich bei den textilen Wandbehängen.[10] Dafür würden zwei Gründe sprechen: erstens, daß die Darstellungen teilweise um die Wandecken 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 kann[11], 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 Dämonen[12] 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 Ischtar: 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 Treppenführungen; 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 Leibungstiere 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 Ischtarfigur 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 III[21] ebenso wie die Goldschalen aus Gruft II[22] gewesen sein sowie die Sitte der assyrischen Könige, Ohrringe zu tragen[23], ferner die ebenfalls zum assyrischen Männergewand gehörige Fibel[24]. 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 hatte[25], wodurch offenbar einmal auf den Beruf des Vaters der hier u.a. mitbestatteten Mulissu- mukannischat-Ninuah[26] 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 Phönikien 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) 219 ff. und T. Eickhoff in: Der alte Orient (Gütersloh 1991) 44 ff.

[2] „Sogenannte", weil erstens die Bezeichnung ‚Orthostat' ursprünglich für mit einer Breitseite hochkant gestellte Blöcke gebraucht wurde, die als Fundamente in der Zellawand 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, 141 ff. und in Kurzform in Die Kunst des alten Mesopotamien (Köln. 1967) 137 ff. 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) 21 ff. 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) 196 f.

[7] A. Moortgat, Die Kunst des alten Mesopotamien a. a. O. 157 f.; 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) 1 ff.

[11] B. Hrouda, Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes in: S. B. z. Altertumskunde 2 (Bonn 1995) und T. Madhloom, 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 Altiranische 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. Herbordt 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 Siebkannen 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
JBBer.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

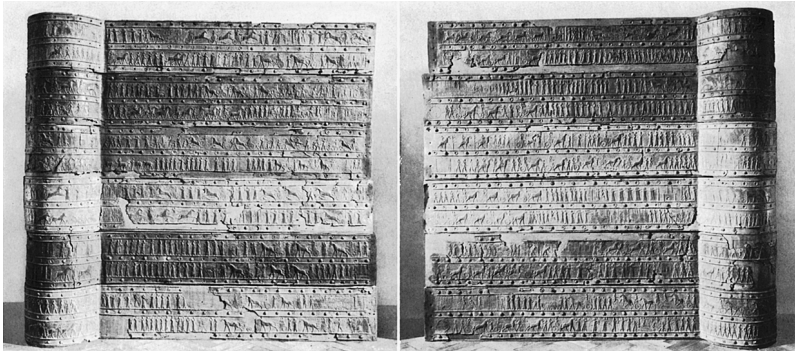


Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

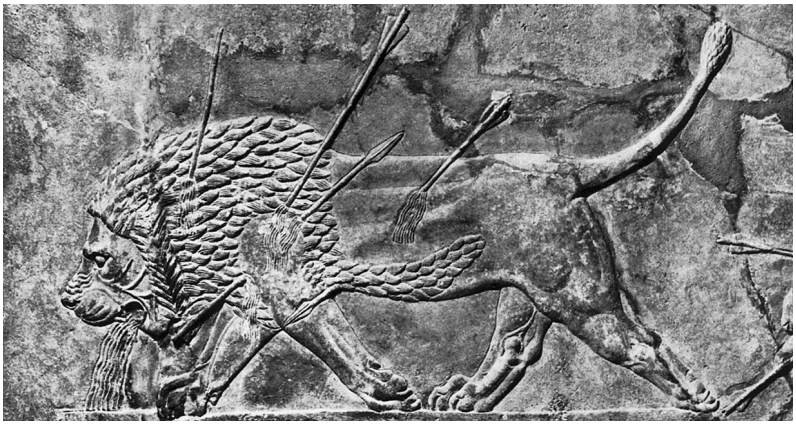


Abb. 10

Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13

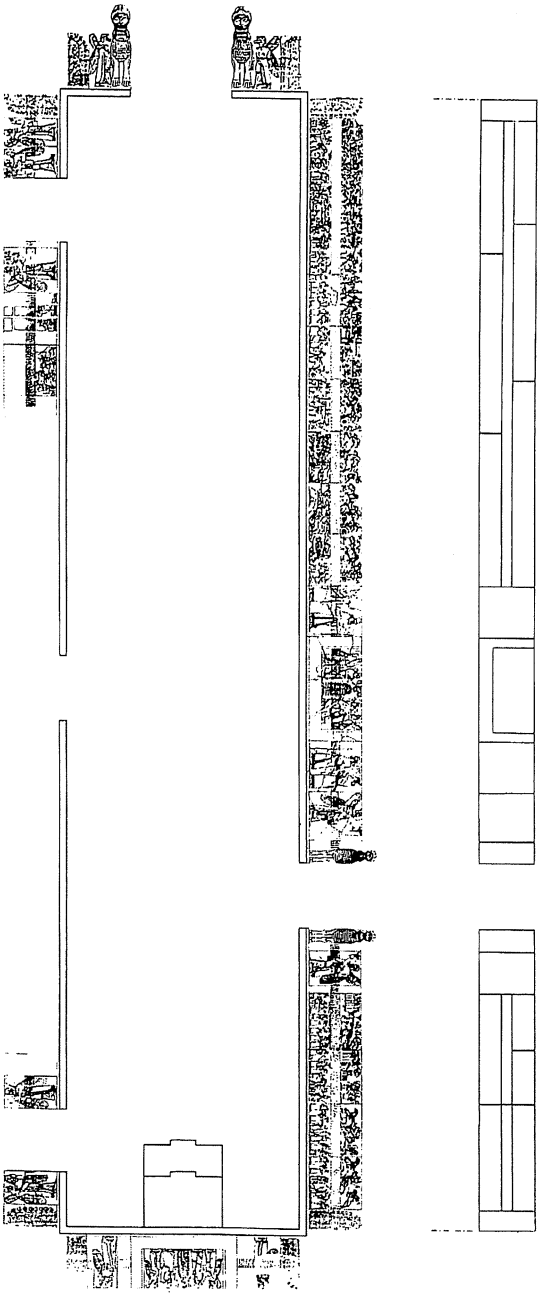


Abb. 14

Abb. 15

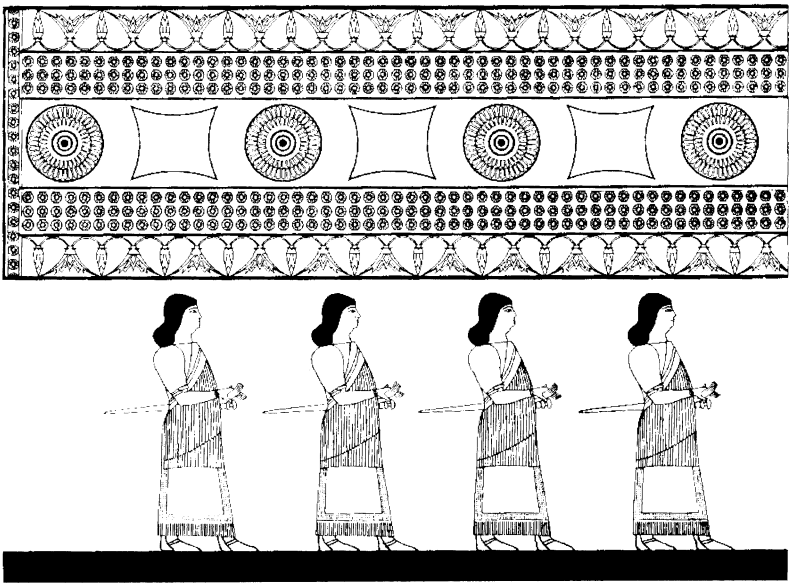


Abb. 16

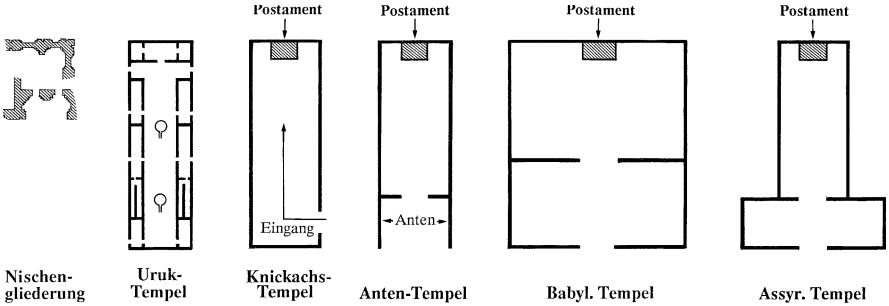

Postament
Postament
Postament
Postament
Eingang
Anten
Nischen-gliederung
Uruk-Tempel
Knickachs-Tempel
Anten-Tempel
Babyl. Tempel
Assyr. Tempel

Abb. 17

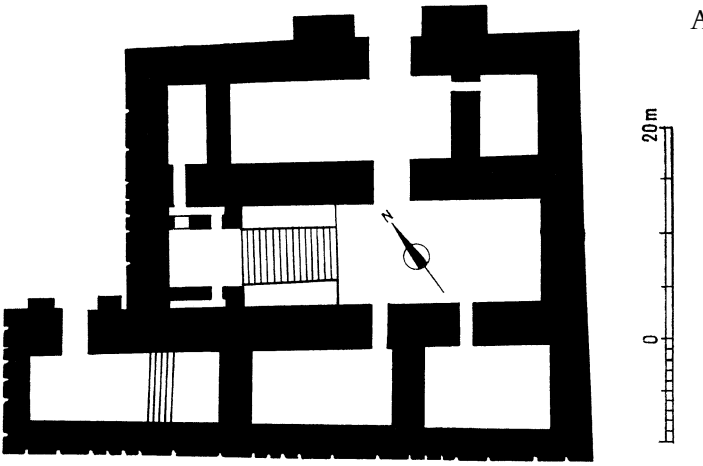


Abb. 18

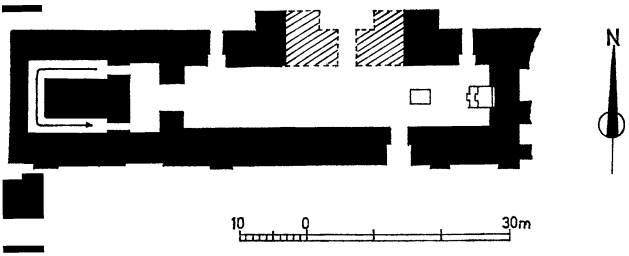


Abb. 19

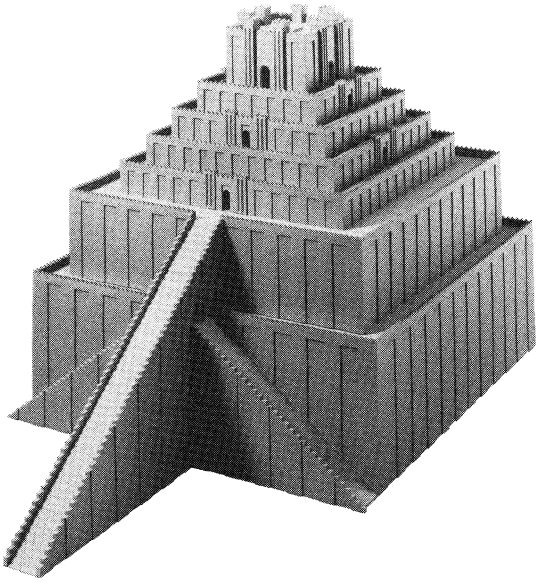
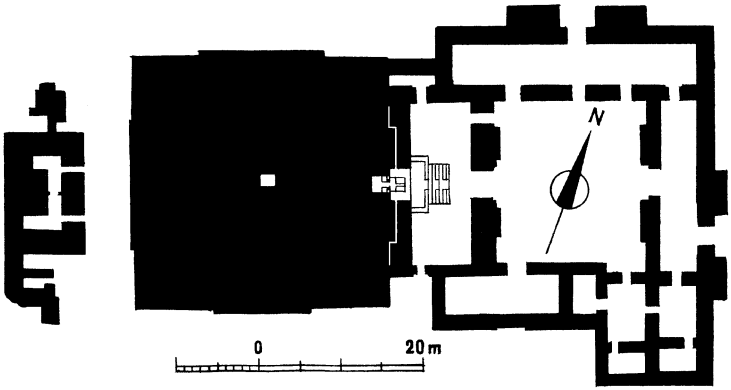


Abb. 20

Abb. 21



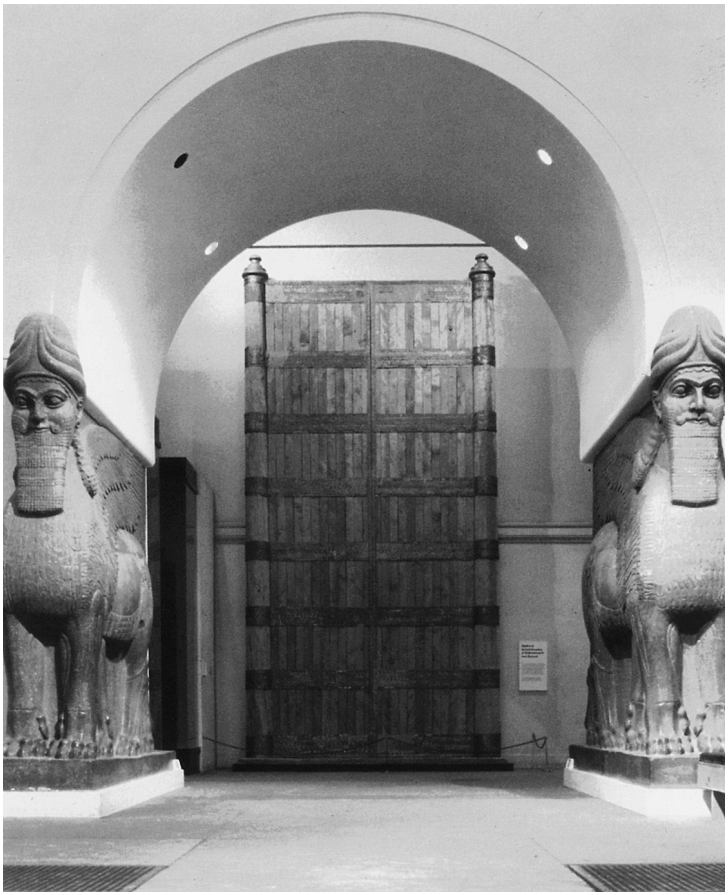


Abb. 22

Abb. 23

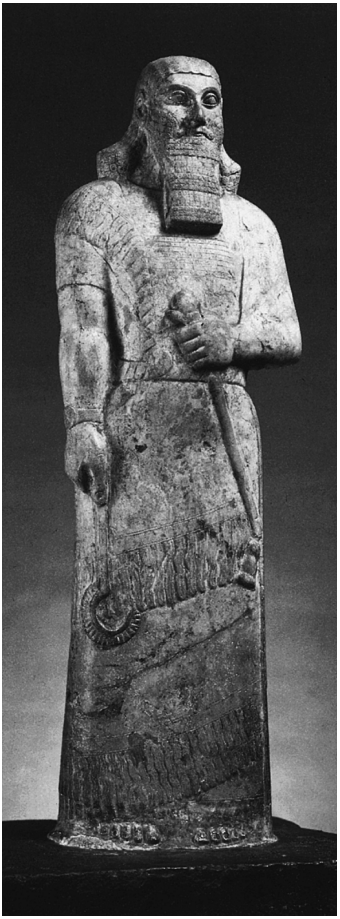


Abb. 24

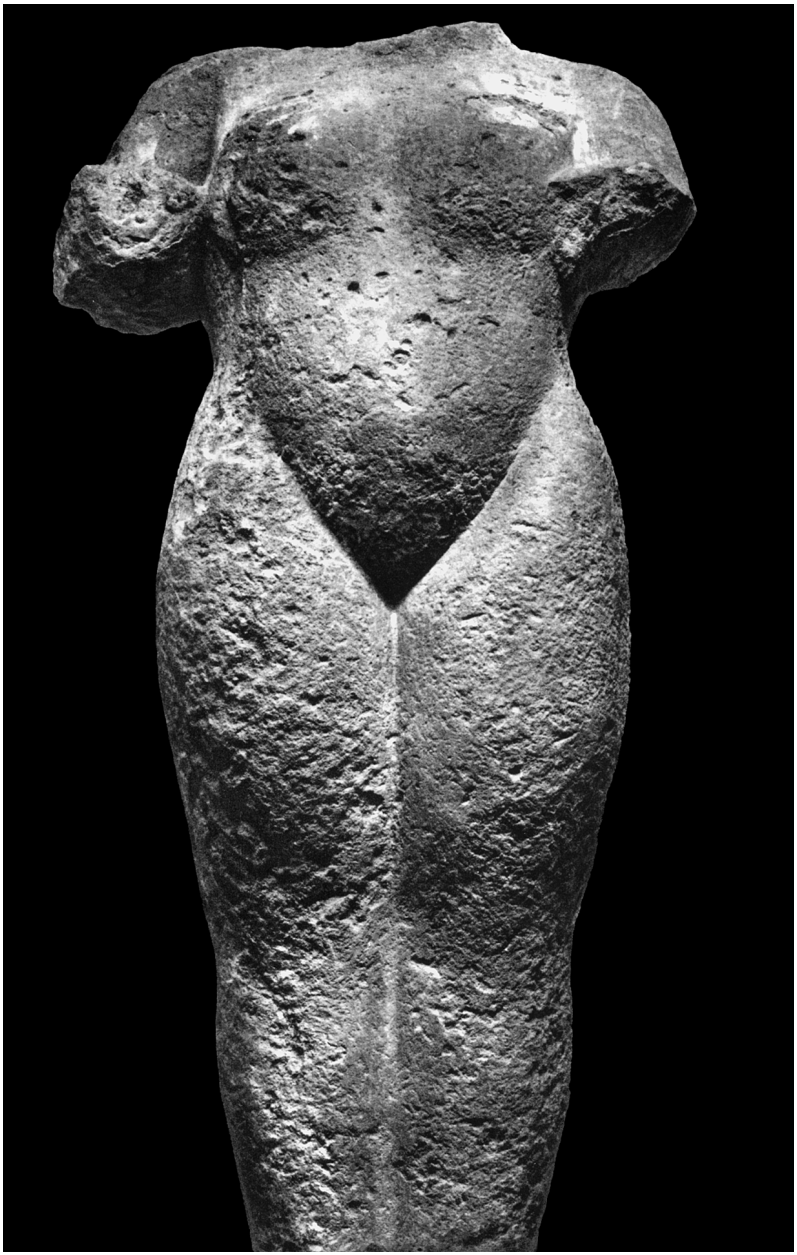
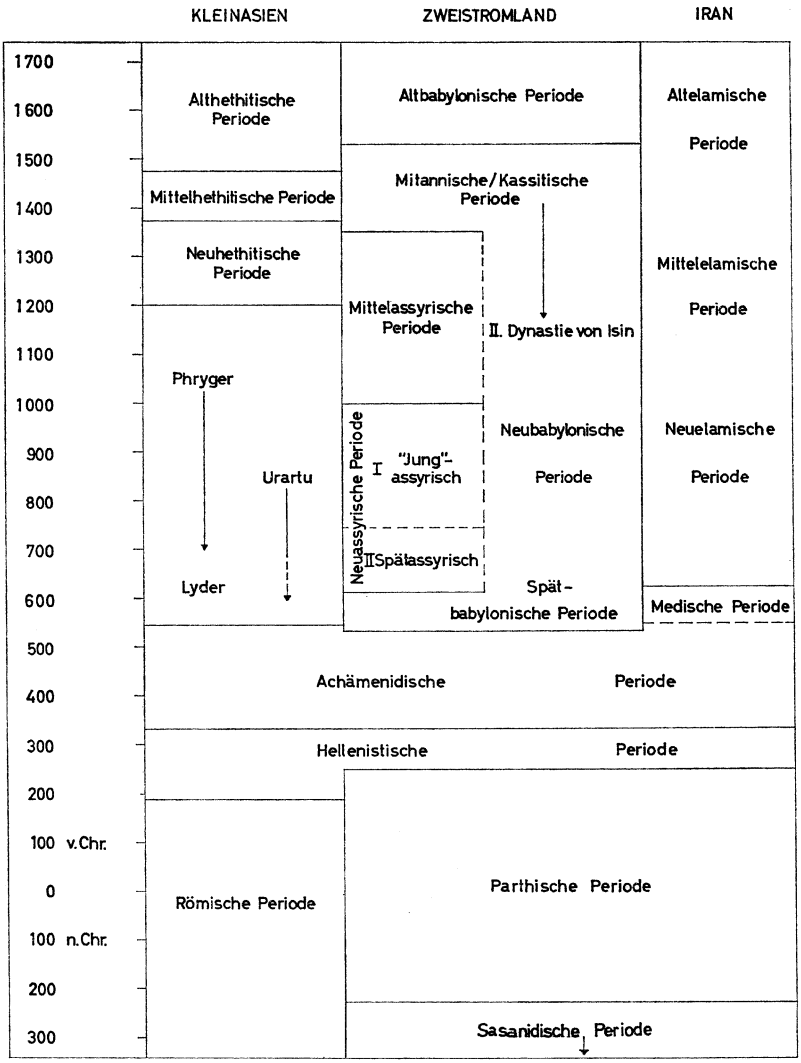
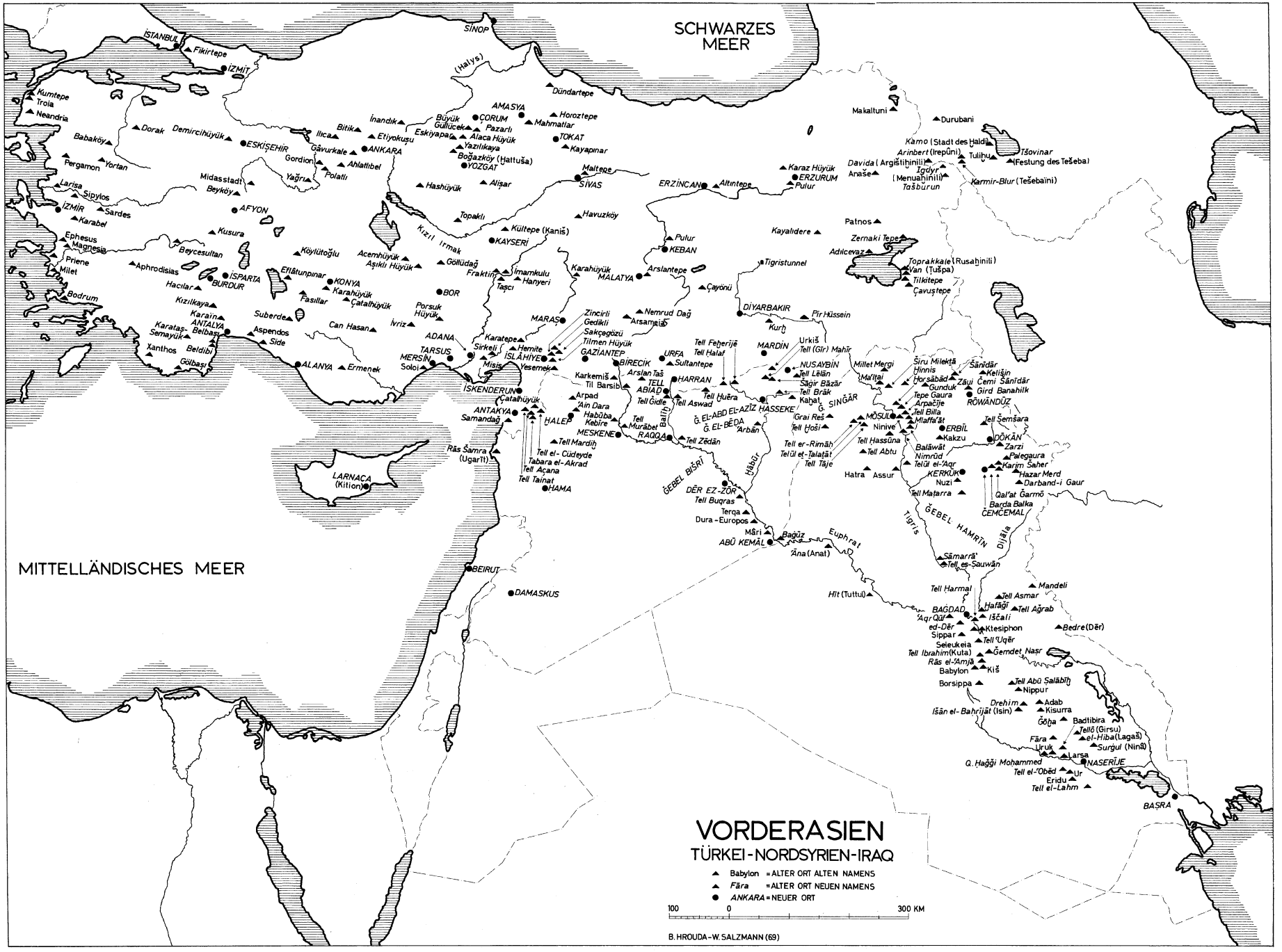


Abb. 25


KLEINASIEN
ZWEISTROMLAND
IRAN
1700
1600
1500
1400
1300
1200
1100
1000
900
800
700
600
500
400
300
200
100 v.Chr.
0
100 n.Chr.
200
300
Althethitische Periode
Mittelhethitische Periode
Neuhethitische Periode
Phryger
Urartu
Lyder
Altbabylonische Periode
Mitannische/Kassitische Periode
Mittelassyrische Periode
II. Dynastie von Isin
Neuassyrische Periode
I "Jung"-assyrisch
II Spätassyrisch
Neubabylonische Periode
Spät-babylonische Periode
Altelamische Periode
Mittelelamische Periode
Neuelamische Periode
Medische Periode
Achämenidische Periode
Hellenistische Periode
Römische Periode
Parthische Periode
Sasanidische Periode

Zeittafel


SCHWARZES MEER
MITTELLÄNDISCHES MEER
VORDERASIEN
TÜRKEI-NORDSYRIEN-IRAQ
Babylon = ALTER ORT ALTEN NAMENS
Fāra = ALTER ORT NEUEN NAMENS
ANKARA = NEUER ORT
100 0 300 KM
B. HROUDA-W. SALZMANN (69)
SINOP
İSTANBUL
Fikirtepe
İZMİT
(Halys)
Kumtepe
Troia
Neandria
Dorak
Demircihüyük
Babaköy
Pergamon
Yortan
Larisa
Sipylos
İZMİR
Sardes
Karabel
Ephesus
Magnesia
Priene
Milet
Bodrum
Aphrodisias
Beycesultan
Kusura
Hacılar
İSPARTA
BURDUR
Kızılkaya
Karaağaç
ANTALYA
Karataş-Semayük
Belbaşı
Xanthos
Beldibi
Gölbaşı
Suberde
Aspendos
Side
ALANYA
Ermenek
Can Hasan
Midasstadt
Beyköy
AFYON
ESKİŞEHİR
Gordion
Yağrı
Polatlı
Ahlattibel
Gâvurkale
ANKARA
Ilıca
Bitik
İnandık
Etiyokuşu
Büyük Güllücek
Eskiyapar
Alaca Hüyük
Yazılıkaya
Boğazköy (Ḫattuša)
YOZGAT
Pazarlı
ÇORUM
AMASYA
Mahmatlar
Horoztepe
Dündartepe
TOKAT
Kayapınar
Maltepe
SİVAS
Alişar
Hashüyük
Topaklı
Havuzköy
Kültepe (Kaniš)
KAYSERİ
Kızıl Irmak
Köylütoğlu
Acemhüyük
Aşıklı Hüyük
Göllüdağ
Fraktin
Imamkulu
Hanyeri
Taşcı
Efâtunpınar
KONYA
Karahüyük
Çatalhüyük
Fasıllar
BOR
Porsuk Hüyük
Karahüyük
MALATYA
Arslantepe
Çayönü
Pulur
KEBAN
ERZİNCAN
Altıntepe
Karaz Hüyük
ERZURUM
Pulur
Davida (Argištiḫiniili)
Anaše
Igdyr
(Menuaḫiniili)
Tašburun
Makaltuni
Durubani
Kamo (Stadt des Ḫaldi)
Arinbert (Irepûni)
Tuliḫu
Išovinar
(Festung des Tešeba)
Karmir-Blur (Tešebaini)
Patnos
Zernaki Tepe
Adilcevaz
Toprakkale (Rusaḫiniili)
Van (Tušpa)
Tilkitepe
Çavuştepe
Kayalıdere
Tigristunnel
DİYARBAKIR
Pir Hüssein
Kurṭ
MARDİN
Urkiš
Tell (Gir) Mahir
NUSAYBİN
Tell Lēlān
Sāgir Bāzār
Tell Brāk
Kaḫat
Ḡ. SINĠĀR
Grai Reš
Tell Ḫoši
Millet Mergi
Ma'ltai
Siru Milektā
Ḫinnis
Ḫorsābād
Gunduk
Tepe Gaura
Arpačīje
Tell Billa
Mlaffa'āt
Šānidār
Kelišin
Zāui
Čemi Šānidār
Gird Banahilk
RÖWANDÜZ
Tell Šemšara
MÖSUL
Ninive
Tell Ḥassūna
Tell Abtu
ERBIL
Kakzu
DÖKAN
Zarzi
Palegaura
Karim Šaher
Hazar Merd
Darband-i Gaur
Balāwāt
Nimrūd
Telūl el-'Aqr
KERKÜK
Nuzi
Tell Maṭarra
Qal'at Ǧarmō
Barda Balka
ČEMČEMAL
ĠEBEL HAMRĪN
Diyāla
Tigris
Hatra
Assur
Tell er-Rimāḥ
Telūl eṯ-Ṯalaṯāt
Tell Tāje
Tell Feḫerījē
Tell Ḥalaf
Tell Ḥuēra
Tell Aswad
Ḡ. EL-ABD EL-AZĪZ HASSEKE
Ḡ. EL-BĒDA
'Arbān
Ḫābūr
URFA
Sultantepe
HARRAN
BİRECİK
Arslan Taš
TELL ABIAD
Tell Ǧidle
Tell Murābet
RAQQA
Tell Zēdān
Balīḫ
ĠEBEL BIŠRĪ
DĒR EZ-ZŌR
Tell Buqras
Terqa
Dura-Europos
Māri
ABŪ KEMĀL
Bağuz
Euphrat
'Āna (Anat)
Zincirli
Gedikli
Sakçegözü
Tilmen Hüyük
GAZİANTEP
Nemrud Dağ
Arsameia
MARAŞ
Karatepe
Sirkeli
Hemite
İSLÂHİYE
Yesemek
Misis
ADANA
TARSUS
MERSİN
Soloi
İSKENDERUN
Çatalhüyük
ANTAKYA
Samandağ
Karkemiš
Til Barsib
Arpad
'Ain Dara
Habūba Kebīre
MESKENE
HALEP
Tell Mardiḫ
Tell el-Cüdeyde
Tabara el-Akrad
Tell Açana
Tell Taïnat
ḤAMA
Rās Šamra (Ugarīt)
LARNACA (Kition)
BEIRUT
DAMASKUS
Ḥīt (Tuttul)
BAĠDAD
'Aqr Qūf
ed-Dēr
Sippar
Seleukeia
Tell Ibrahim (Kuta)
Rās el-'Amjā
Babylon
Kiš
Borsippa
Tell Abū Salābīḫ
Nippur
Drehim
Išān el-Baḥrījāt (Isin)
Adab
Kisurra
Ǧōḫa
Badtibira
Tellō (Girsu)
el-Ḥiba (Lagaš)
Surġul (Ninā)
Fāra
Uruk
Larsa
NASERĪJE
Q. Haǧǧi Mohammed
Tell el-'Obēd
Ur
Eridu
Tell el-Lahm
BAŞRA
Mandeli
Tell Asmar
Tell Aġrab
Ḥafāǧī
Iščali
Ktesiphon
Bedre (Dēr)
Tell 'Uqēr
Ǧemdet Nasr
Tell Harmal

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: 2003

Autor(en)/Author(s): Hrouda Barthel

Artikel/Article: Die Assyrer und ihre Kunst in neuer Sicht 1-30