dürfen. Da ist aber eben der Akanthos, den wir als Ahnen des Akanthos vom Ṭāq i bustān fordern müssen; ferner die Lorbeergewinde, die Vorläufer des Kranzes am Bogen sind, und endlich die Anfänge der Blütenbildung aus lauter verschiedenen Blatteilen, die in die Palmettensträuße der sasanidischen Zierkunst auslaufen. Bestärkt wird diese Auffassung durch das Vorkommen großer Akanthoswedel im fernen Indien schon an den Thoren um die große Stūpa von Sāntchi und in der Gandhāra-Kunst, und endlich durch das Auftauchen des Baumschemas und der Wellenranke in einer den sasanidischen Beispielen verwandten und gleichzeitigen Form als zieratliche Rahmen von bildlichen Darstellungen an chinesischen Werken des VII. Jhdts. /126/ Der Baum als in der sasanidischen Zierkunst vorherrschendes Schema, wie die besonders altertümliche Charaktere des urgriechischen Akanthos getreu bewahrende sasanidische Akanthosgattung stammen also aus dem graeco-baktrischen Hellenismus. In allen westlichen Provinzen dagegen ist das im frühesten Hellenismus verbreitete Baumschema zurückgetreten, der alte Akanthos durch jüngere Spielarten völlig verdrängt worden.

Der Ursprung des Baummotivs ist damit nicht berührt. Die griechische Kunst hat ihn gewiß nicht aus Hellas nach dem Morgenland mitgebracht. Denn was an solchen Bäumen in alten Zeiten aus dem Morgenlande nach Griechenland gedrungen war, ist von ganz anderer Gattung. Die hellenistische Kunst muß den Baum im Morgenlande aus dem Schatz alter Zierkunst aufgelesen haben. Wo und wie das geschah, ist nicht ganz leicht zu sagen. Landläufig ist ja der Baum in vielen Abwandlungen und im gleichen Charakter in Assyrien. Aber der Anschluß an die assyrische Kunst, die zu Alexanders Zeit seit 300 Jahren tot war, ist schwer vorstellbar. Die achaemenidische Kunst kann in diesem Falle kaum auf dem Wege über Medien die Vermittlung übernommen haben, denn sie verwendet neben der Bogenreihung von Lotosblüten und Knospen einen Palmettenbaum fast als ausschließliches zieratliches Schema, der doch wesentlich anders, nämlich völlig astlos, nur eine Ineinanderschachtelung von Kelchen mit einer Palmettenkrone ist. Nun müssen wir uns aber die achaemenidische Kunst als eine königliche, künstliche Schöpfung auf die königlichen Bauten der großen Hauptstädte beschränkt vorstellen. Daneben lebten die örtlichen Kunstübungen der Provinzen fort. Recht nahe der hellenistischen Form des Baumes steht aber die neubabylonische, die in größtem Stil an der Schauseite von Nebukadnezar's Thronsaal in Babylon in Schmelzziegeln ausgeführt ist. Und da außerdem der Lebensbaum ein ganz landläufiger Gegenstand auf neubabylonischen Siegelsteinen ist, so liegt eine gewisse Wahrscheinlichkeit vor, daß die hellenistische Kunst das Baumschema gerade in Babylonien kennen lernte und ins Griechische übersetzte. /127/ Von dieser griechischen Übersetzung des babylonischen Motivs stammt dann die zu fordernde baktrische Form und damit das Ornament des Ṭāq i bustan. Daß gerade dies Schema sich so großer Verbreitung in Iran erfreute, hat den gleichen Grund wie die Rückführung der Unzahl hellenistischer Bauprofile auf die bloße Hohlkehle mit Wulst oder die Sima: es war die Form, der durch lange Vorübung ähnlichster Motive, wie des erwähnten achaemenidischen Palmettenbaumes, der Geschmack entgegenkam. Außerdem bewährt sich die Beobachtung, daß solche zieratlichen Motive die längste Lebensdauer haben, die ursprünglich ein religiöses Sinnbild waren, und denen daher noch in fernsten Zeiten und Ländern mindestens eine gewisse magische Scheu anhaftet. Sicher wurde auch noch den Bäumen am Ṭāq i bustān ein symbolisch-magischer Sinn unterlegt; wir befinden uns ja mit allen diesen Denkmalen im Bann-