Stellung der Hörner, den Zickzacklinien auf dem Halse (man vergleiche die Pferdemähne auf Tafel 28 und die Abb. 50) und den Flecken auf dem Fell das persische Vorbild verrät. Weiter fortgebildet im Sinn des chinesischen Naturalismus, aber doch unverkennbar westlicher Abkunft sind die symmetrisch gegenständigen Böcke auf einem Seidenköper im Shosoin (Abb. 114). Wie die Zusammenstellung mit einem seidenen Tunikabesatz aus Achmim (Abb. 115) zeigt, könnte für dieses Motiv auch ein graeco-ägyptisches Vorbild in Betracht kommen. Denn sicherlich sind neben den persischen Erzeugnissen auch oströmische Handelswaren nach Ostasien gekommen. Das Shosoin bewahrt noch heute eine Anzahl spätantiker Gläser[1]) und Hirth berichtet aus chinesischen Quellen dieser Zeit, daß die *syrischen Seidenstoffe* in China selbst für besser galten, als die einheimischen. Ein so ausgesprochen antikisierendes Motiv, wie die Wellenranke auf dem Reiterstoff im Shosoin[2]) kann nicht den grade im Rankenwerk schwachen Perserstoffen entlehnt sein. Diese Weinranke erscheint noch feiner gezeichnet, fast klassisch, auf einem chinesischen Gewebefragment (Abb. 116), das der Louvre der für die Textilkunde sehr ergiebigen Ausbeute Pelliots in Westchina verdankt. Das außerhalb der Rankenkreise eingewebte Schriftzeichen „Glück" bezeugt die chinesische Arbeit des zweifarbigen Seidenstoffes. Die Ranke enthält in ihrer Linienführung, in den Blattformen und Abzweigungen die deutlichsten Erinnerungen an ein oströmisches Vorbild. Das bestätigt weiter ein vom Museum in Tokio veröffentlichter Stoff (Abb. 117, nach dem Musterbuch Orimon Ruisan Band 2), dessen Muster lediglich aus Ranken gleichen Stils und einer antikisierenden Palmettenkombination als Mittelmotiv besteht. Der Vogel des Pelliotstoffes ist vollständiger erhalten auf Stoffen des 7. bis 8. Jahrhunderts im Horiushitempel (Abb. 118) und im Shosoin (Abb. 119).[3]) Der Vogel gehört, bald pfauenartig stilisiert, bald Hähnen oder Fasanen ähnelnd, zu den beliebtesten Vorstellungen der ostasiatischen Kunst dieser Zeit und ist außerhalb der Weberei auf gleichzeitigen Bronzespiegeln[4]) und Lackarbeiten[5]) häufig zu sehen. Daraus hat dann die chinesische Kunst in fortgesetzter Umstilisierung den einem Goldfasan ähnelnden Fonghoang abgeleitet, neben dem Drachen ihr Hauptmotiv symbolischen Tierornaments. Nach der Abbildung 116 stammen diese Vogelformen von den Hähnen oder Pfauen der sassanidischen Gewebe und Silbergeräte ab. Daß auch letztere in Ostasien vorbildlich wirkten, bezeugt die bekannte japanische oder chinesische Silberkanne aus Nara im Schatz zu Tokio, auf der Flügelpferde zwar in unverkennbar chinesischer Zeichnung, aber doch von persischer Abstammung eingraviert sind.[6])

Die Verbindung der antikisierenden Weinranken mit den Hähnen auf dem Pelliotstoff und mit Löwenjägern auf dem Reiterstoff des Shosoin deutet auf gleichzeitiges Einströmen oströmischer und persischer Kunstformen, deren Wirkung in China um den Beginn der Tangzeit (618 bis 906) namentlich in den Bronzespiegeln und in Japan vor und während der Naraperiode (710—794) am stärksten zutage tritt.

Von frühchinesischen Seidenstoffen, die mit den schlichten Streu- und Rautenmustern von Antinoe, Panopolis und Byzanz auffallende Verwandtschaft zeigen, ist im Original und japanischen Abbildungen noch mancherlei bekannt. Aus der Pelliotsammlung des Louvre ist ein roter Stoff mit zweifarbigen Herzen in Schrägreihen anzuführen, der nur als Nachbildung eines Antinoestoffes erklärt werden kann, da das dort so beliebte Herzmuster in Ostasien ganz ohne Analogie ist. Daran schließt sich in derselben Sammlung ein blauer Stoff mit Reihen weißer Hakenkreuze und roter Rosetten, ferner eine Anzahl von Stoff-

---

[1]) Abgeb. im Toyei Shuko.
[2]) Toyei Shuko II T. 94.
[3]) Vgl. auch Toyei Shuko II T. 92 u. 95.
[4]) Toyei Shuko I T. 7, 8, 9, 13, 24; auch O. Kümmel, Kunstgewerbe in Japan, Abb. 40.
[5]) Toyei Shuko I T. 25, III T. 123; Kümmel a. a. O. Abb. 1.
[6]) Abgeb. Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes II S. 755; Dreger Entwicklung T. 39c.