

populär wiederzugeben, hat keinerlei Sinn. Unerlässlich ist die unmittelbare Nähe zu seinem Schaffen, was, wie bei allem wahrhaft Großen, bereichert und erhöhht.

Zwei mächtige Grundpfeiler gilt es in Dawit Kakabades Werk zu nennen: die Liebe zu seiner Heimat und seine wissenschaftliche Übung. Unbedingt zu berücksichtigen sind auch die Epoche und jener revolutionäre Geist, in dem sich seine Persönlichkeit formte. Der Künstler schrieb in Erinnerung an seine Jugendjahre: „Im Volk wird mit der Revolution von 1905 wahres patriotisches Gefühl entfacht, ... meine Jugend wird gerade in den Jahren um 1905 geformt.“ Die Atmosphäre dieser Zeit im Kutaisi, der nationale Befreiungskampf, der auch gegen die soziale Ungleichheit gerichtet war, und die revolutionären Aktionen beeinflussten und prägten das Credo der Jugend jener Zeit. Als Beispiel für diesen wohlthuenden Einfluß sind die Namen von W. Majakowski und G. Tabidse zu nennen, die zu dieser Zeit in Kutaisi lebten. In den Jahren 1910–1918 weilte Dawit Kakabadse in Petrograd. Der Geist des revolutionären Zentrums bestärkte ihn in dem Glauben an die Unausweichlichkeit des Neuen, Revolutionären. Aber für ihn waren wohl die zu Beginn des Jahrhunderts in der Wissenschaft vonstatten gegangenen Umwälzungen, die die Grundlage für die Epoche der wissenschaftlich-technischen Revolution abgaben, wichtiger. Als Student der Physikalisch-Mathematischen Fakultät eignete er sich gründlich die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft an, rüstete sich mit den Methoden wissenschaftlichen Denkens und suchte mit Herz und Hirn in der Kunst nach revolutionären Formen und Darstellungsweisen, die der Epoche entsprachen.

Von den sechs Punkten seines „Credos“, das der Künstler 1915 formulierte, lautet eines: „Der Künstler muß daran denken, daß Kunst eine Wissenschaft ist.“ Die Wissenschaft gibt Dawit Kakabadse den Impuls zu forschen und liefert ihm den Schlüssel zum Neuen. Bei der Bewältigung einer künstlerischen Aufgabe geht er

konsequent den Weg von der Analyse zur Synthese. In Dawit Kakabadse sind Wissenschaftler, Denker und Künstler in glücklicher Weise harmonisch vereint. Sein wissenschaftliches Gesichtsfeld und seine klare Gedankenwelt werden vom großen Können des Künstlers, von seiner hohen Kultur und seiner reinen poetischen Seele bestimmt. Auf dem Gebiet der darstellenden Kunst fand das von ihm entwickelte theoretische Gedanken- gut stets glanzvollen Ausdruck in seinen Kunstwerken.

Der größte Teil von Dawit Kakabades schöpferischem Erbe wird sorgsam in Tbilissi, G.-Leonidse-Str. 11, in der Familie des Künstlers aufbewahrt. Eine umfangreiche Sammlung seines künstlerischen Schaffens beherbergt das Staatliche Museum für georgische Kunst. Viele seiner Gemälde aber sind in Privatsammlungen Europas und Amerikas verstreut. Elf kubistische Aquarelle aus dem Zyklus „Bretagne“ und die abstrakte polychrome Skulptur „Der durchbohrte Fisch“ werden in der Kunstgalerie der Yale University in New Haven im USA-Staat Connecticut aufbewahrt. Diese Universität gab 1950 einen umfangreichen Katalog heraus<sup>3</sup>, dessen Einleitung ein ganzseitiges Foto der zum Symbol für abstrakte Kunst gewordenen oben erwähnten Skulptur vorausgeht. Über den Künstler selbst verfaßte Katherin S. Dreier, Präsidentin der Société Anonyme, einen beachtenswerten Aufsatz, in dem Dawit Kakabades Beitrag zur modernen Kunst folgendermaßen eingeschätzt wird: „He was one of the most interesting of all the modern painters and sculptors, partly because of his passion for Georgia and partly because of his scientific training which made a creative artist of unusual quality. He was unceasingly searching for new forms and new sensations of the eye and was one of the most promising sculptors. He achieved some beautiful results in sculpture, sculpture-reliefs, and in painting both in watercolor and oil. He was among the first who introduce polychromy into his abstract sculpture forms after the first World War.“

#### Anmerkungen

1. Wescher, H.: Die Geschichte der Collage, Köln 1974, S. 58.
2. Beridze, V., Ezerskaja, N.: Iskusstvo sovetskoj Gruzii, Moskva 1975; Davit Kaqabaze, Tbilisi 1983.

3. Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art 1920, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut 1950.

#### Nana Dshaparidse

### Zwei Becher aus Trialeti

An der Wende vom dritten zum zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung ist in Kaukasien und besonders im östlichen Transkaukasien ein bedeutender Aufschwung in allen Sphären des gesellschaftlichen Lebens zu verspüren. Auf diesem Territorium Ostgeorgiens und der angrenzenden Gebiete bildet sich die sogenannte „Trialeti-Kultur“. Wichtige Veränderungen im Wirtschaftsleben, Fortschritte auf verschiedenen Gebieten des Handwerks, ein Aufschwung der Metallurgie, die Verstärkung ethnokultureller Kontakte zur Welt des Alten

Orients und andere Umstände förderten die soziale und ökonomische Entwicklung der Gesellschaft.

Das in den Kurganen von Trialeti gefundene Grabinventar widerspiegelt deutlich die in den sozialen Beziehungen der Gesellschaft vonstattengehenden komplizierten Prozesse. Die gewachsenen Ansprüche der Stammesaristokratie führten zur Entwicklung des Kunsthandwerks und vor allem der Juwelierkunst. Die Dinge des täglichen Bedarfs und die Luxusgegenstände zeichnen sich durch einen hohen Stand professioneller

Meisterschaft aus. Es entstehen hochkünstlerische Gerätschaften, die den Bedürfnissen der neuen Zeit entsprechen. Zu ebendieser Zeit bilden sich die Grundprinzipien der Juwelierkunst heraus.

In den Grabbeigaben der Trialeti-Kurgane finden sich zahlreiche Keramik- und Juweliererzeugnisse, Gefäße und Schmuck, die ihren hohen künstlerischen Wert durch erlesene Formgebung und feine Verzierung der Oberfläche gewinnen. Daher verdienen die Methoden und Eigenarten der Dekoration von Juwelierarbeiten besondere Aufmerksamkeit.

Unter den Werken der Goldschmiedekunst von Trialeti zeichnen sich durch hohen Kunstwert ein silberner und ein goldener Becher aus, in deren Dekor die für das Kunsthandwerk von Trialeti typischen reichen und vielfältigen Schmuckelemente Verwendung finden.

Der Silberbecher, der aus dem V. Kurgan des Zalka-Plateaus stammt, hat die Form eines sich nach unten verjüngenden Zylinders und endet in einem flachen Fuß. Die Höhe des Bechers beträgt 108 mm, sein größter Durchmesser 91 mm (Abb. 1). Die Oberfläche des zylindrischen Hauptteils ist in vier Gürtel gegliedert. Der erste Gürtel von oben stellt ein dekoratives Band dar, das aus Rechtecken besteht, in die schräge Linien eingeritzt sind. Das untere Ornamentband umgibt den verengten, konusförmigen Teil des Bechers und verkörpert eine graphisch ausgeführte, aus doppelten Kannelüren bestehende Rosette. Das im ersten Dekorationsband verwendete Ornament ist rein graphischer Art und da-



Abb. 1 Silberbecher aus Trialeti

durch von besonderer Leichtigkeit, die Konturen des Dekors am unteren Band sind verhältnismäßig tief ausgehoben, weshalb es deutlicher erkennbar ist.

Die Graphik der Oberflächenbearbeitung der Schmuckbänder, ihre Schlichtheit und Anordnung heben die inhaltliche und künstlerische Bedeutung der zwischen ihnen befindlichen zwei Friese mit Sujetkompositionen hervor.

Auf dem ersten Fries ist eine Prozession dargestellt, die aus zweiundzwanzig stereotypen anthropomorphen Figuren besteht, deren Pose, Profil, Kleidung und Trinkgefäße sich fast gar nicht voneinander unterscheiden. Die Prozession bewegt sich auf eine Figur zu, die auf einem Thron ohne Rückenlehne sitzt. Die Zentralfigur ist von beiden Seiten von der Prozession getrennt und verkörpert im wesentlichen den Mittelpunkt der ganzen Komposition. Hinter dem Rücken der Figur steht in der vollen Höhe des Frieses ein stilisierter Baum, während vor der Zentralfigur ein großes Gefäß mit hohem Fuß und ein verhältnismäßig kleines Gefäß mit hohem Hals aufgestellt sind, bei denen zwei Tiere liegen.

Um den Eindruck der Räumlichkeit der Zentralkomposition zu vermitteln, sind die im Hintergrund angeordneten Gegenstände in unterschiedlicher Höhe über der Grundlinie des Frieses untergebracht und mit dichter Schraffierung überzogen, wodurch sie sich von den im Vordergrund stehenden Figuren abheben. Auf diese Weise sucht der Meister die Figuren auf zwei unterschiedliche Flächen anzuordnen und den Eindruck einer Perspektive zu erzeugen.

Die rhythmische Einförmigkeit der stereotypen Figuren der auf dem Fries dargestellten Prozession, die liegenden Tiere, die figürlichen Füße des Opfergefäßes, die symmetrische Darstellung des Baumes, die auf dem Thron sitzende Zentralfigur und die vertikale Entwicklung der Kompositionselemente erzeugt den Effekt einer gewissen Statik und einer festlichen Stimmung.

Ein anderes Bild befindet sich auf dem verhältnismäßig schmalen zweiten Fries, auf dem eine Prozession von Hirschen in entgegengesetzter Bewegungsrichtung zu den Figuren des ersten Frieses dargestellt ist. Den recht starken Effekt der Bewegung der Hirsche, die Dynamik der Darstellung begünstigt der wellenförmige Wechsel der horizontal ausgeformten Körper von geweihtragenden Hirschen mit gesenkten Köpfen und Hirschkühen mit erhobenen Köpfen.

Dieser Unterschied zwischen den Sujetfriese kann nicht zufällig sein. Auch die „Bewegung“ der auf diesen Friesen dargestellten Prozessionen hat der Meister unserer Ansicht nach ganz bewußt in gegensätzliche Richtung gelenkt. Durch diesen Kunstgriff wirkt die Komposition ausgewogen und hat Geschlossenheit erlangt.

Die Darstellung des Baumes hebt gleichsam die Zentralfigur der Komposition hervor und ist ihrerseits durch den auf dem zweiten Fries darunter freigelassenen Raum akzentuiert. Dadurch entsteht der Eindruck, daß der „Lebensbaum“ jenes Verbindungsglied ist, durch das beide Friese in Gestalt einer gemeinsamen festlichen Prozession vereint werden und dem der Künstler ein festliches Aussehen verliehen hat, wodurch er den monumental Charakter der gesamten Komposition verstärkt.

Trotz einer gewissen Unterschiedlichkeit in der Bearbeitungsweise von Friesedekor und Oberfläche ist die Oberfläche des Gefäßes nicht überladen, und die Sujet-

friese und Ornamentbänder verschmelzen organisch sowohl miteinander als auch mit der allgemeinen Form des Bechers.

Eine der Haupteigenschaften der reliefierten Figuren des Bechers und seines Dekors sind die Rhythmik und die harmonische Wechselbeziehung der teilhabenden Komponenten, was durch die symmetrische Wiederholung der Elemente erzielt wird.

Die Form des Bechers und die Anordnung der unterschiedlich bearbeiteten dekorativen Bänder und Friese auf der Oberfläche bedingen eine gewisse „Entwicklung“ des Werkes von unten nach oben. Die vertikale Entwicklung der Komposition heben besonders die Darstellung des Baumes mit dicken Wurzeln, der sich nach oben zum Wipfel hin verzüngt, das vor der Gottheit stehende hohe Gefäß und die vertikalen Figuren der Prozessionsfiguren hervor.

Die glatte Oberfläche des niedrigen Becherfußes geht in eine vielblättrige Rosette über, deren Kannelürspitzen in Richtung auf die Verbreiterung der Oberfläche, nach oben, gewandt sind, wodurch die Entwicklung der Gefäßform betont wird. An die Rosette schließt sich oben der verhältnismäßig schmale Fries mit der Hirschprozession an, der aus horizontal angeordneten Figuren besteht, in Hochrelief ausgeführt und mit Ritzdekor bedeckt ist.

Erzeugt eine derartige Anordnung der Komponenten den Eindruck von Festigkeit im unteren Teil des Gefäßes, so verstärken die vertikale Lage der auf dem ersten Fries dargestellten Figuren, das verhältnismäßig flache Relief, die beschwingte Modellierung, die schwache graphische Bearbeitung des oberen Dekorationsbandes, das wellenförmige Aussehen seines gebrochenen Ornaments und der schmale, abgewinkelte, ringförmige Rand das Empfinden der Leichtigkeit des oberen, erweiterten Gefäßteils.

Die harmonische Schlichtheit des silbernen Bechers wird auch durch das Material erzeugt, denn in Silber gefertigte Ornamente und Reliefdarstellungen zeichnen sich durch besondere Plastizität, Schlichtheit sowie weiche und effektvolle Verteilung von Licht und Schatten aus.

In der Fachliteratur gilt der Silberbecher von Trialeti als einheimisches Erzeugnis. Um seine hiesige Herkunft zu belegen, stützt man sich auf unterschiedliche Angaben und greift auf kaukasische und nahöstliche ethnographische, folkloristische, künstlerisch-stilistische und sprachliche Parallelen zurück.<sup>1</sup>

Eine vergleichende Analyse ergibt, daß der Silberbecher von Trialeti und seine Reliefdarstellungen keine genauen Analoga, sondern nur Ähnlichkeiten ikonographischen oder thematischen Charakters bei einzelnen Elementen zu kaukasischen Materialien und Materialien in der Welt des Alten Orients, vor allem im hethitisch-hurritischen Kulturkreis, finden. Man muß jedoch vermerken, daß die ikonographische Ähnlichkeit der Darstellungen des Bechers von Trialeti zu den angeführten Parallelen allgemeinen Charakters ist, da neben Ähnlichkeiten auch beachtliche Unterschiede zu verzeichnen sind.

Die stärkste Parallele zum Silberbecher von Trialeti stellt ein gleichfalls in Trialeti gefundenes und mit Reliefdarstellungen bedecktes silbernes Gefäß dar. Trotz der Verschiedenartigkeit der beiden Werke ist eine stilistische Ähnlichkeit nicht zu übersehen: die Ausführungsart des Figurenreliefs, die Ikonographie, das

Thema der Hirsche, die Modellierweise der Figuren, die Verteilung von Licht und Schatten usw. Eine Ähnlichkeit ist auch in der Ausführungsart und der Bearbeitung der Oberfläche sichtbar.

Unter dem reichen Grabinventar des XVII. Kurgans ragt sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch dem hohen Stand der Ausführungstechnik zufolge ein prächtiger Goldbecher hervor, der mit farbigen Steinen und Applikationen geschmückt ist (Abb. 2). Die Höhe des Bechers beträgt 73 mm, der größte Durchmesser am Rand 78 mm, der Durchmesser des Bodens 45 mm. Das Gefäß besitzt eine doppelte Wandung. Der Becher wurde aus einem ganzen Blatt gefertigt, nur der Boden ist an den Fuß gelötet.



Abb. 2 Goldener Becher aus Trialeti

Ein Element der Verzierung sind die in runden Vertiefungen eingelassenen farbigen (rosa, hellblau) Steine, die auf Gürteln und Voluten angebracht sind, welche gewundene Golddrähte ebenso umgeben wie den Rand des Becherfußes und dreieckige Fenster am Fuß und an der Sohle. Außer der Funktion, die dekorativen Elemente zu trennen, besitzt der gewundene Draht auch eine eigenständige dekorative Funktion.

Die Oberfläche des Bechers ist durch originell angeordnete Muster gegliedert. Unmittelbar an den leicht umgebogenen Rand des Bechers grenzt ein Gürtel, der mit 30 rhythmisch gegliederten hellblauen und rosafarbenen Steinen verziert ist. An diesem oberen Gürtel setzen mit farbigen Steinen inkrustierte Voluten an, die den größten Teil der gesamten Oberfläche des Bechers einnehmen und die dekorative Hauptkomponente des Becherschmucks darstellen. An die von den Voluten gebildete prächtige Bordüre schließen sich von unten her zwei mit Steinen besetzte Gürtel an. Auf dem Gürtel, der an die Voluten angrenzt, wechseln rosa und hellblaue Steine rhythmisch miteinander ab. Der letzte Gürtel ist dem verzüngten Teil des Bechers aufgesetzt und mit rosa Steinen inkrustiert.

Die Anordnung der farbigen Steine auf der Oberflä-

che des Bechers ist bestimmten Prinzipien unterworfen. Außer der Tatsache, daß die Steine auf den Gürteln und den Voluten in gleichem Abstand voneinander entfernt sind, was eine Symmetrie und Rhythmik des Ornaments bedingt, ist auch der Wechsel der Farben rhythmisch, wird der Effekt des Rhythmischen noch durch den rhythmischen Wechsel der Farben gesteigert. Im Falle der Voluten ist auch der Farbwechsel der Steine auf besondere Weise gelöst: Die Anbringung von hellblauen Steinen nach den rosa Steinen macht das Ende der Volutenspirale leichter und erzeugt den Effekt der Ausbreitung des Ornaments in den Raum.

Der Fuß des Bechers ist im Verhältnis zu der übrigen Oberfläche des Gefäßes schlicht gehalten. Sein einziges Schmuckelement stellen vier mit gewundenem Draht umgebene, symmetrisch angeordnete dreieckige Fenster dar, deren Spitzen nach oben weisen.

Der Effekt der Leichtigkeit und besonderen räumlichen Entwicklung wird verstärkt durch die applikationsartig angebrachten Voluten und vor allem durch die gewundenen Drahtfäden, von denen die ganze Oberfläche bedeckt ist. Der Entlastung des flachen Fußes mit seiner glatten Oberfläche dienen die mit der Spitze nach oben gerichteten und von geflochtenem Draht eingefassten dreieckigen Fenster.

In stilistischer Hinsicht unterscheidet sich die Sohle des Bechers, die mit einem komplizierten Ornament geschmückt ist, von den Hauptteilen. Die runde Fläche der Bechersohle wird durch ein Doppelband aus gewundenem Golddraht begrenzt. Längliche Steine, die in Form eines gleicharmigen Kreuzes angeordnet sind, und ein zwischen den Armen dieses „Kreuzes“ symmetrisch angebrachtes und aus Dreiecken farbiger Steine bestehendes ornamentales Muster sind um ein deutlich akzentuiertes Zentrum zu Strahlen entwickelt.

Das verhältnismäßig scharf gegliederte ornamentale Muster der Sohle führt nicht zur Vergrößerung des Dekors, sondern steigert im Gegenteil durch eine Art Kontrast sowohl den allgemeinen Eindruck der Leichtigkeit als auch der Schönheit des Werkes.

Die Farbabstimmung fügt sich ausgezeichnet in das Dekor des Werkes ein. Durch den gleichmäßigen rhythmischen Wechsel der rosa und hellblauen Steine auf goldenem Grund wird eine äußerst zarte und feine Farbenpracht erreicht, und die harmonische Verteilung der Farben verleiht dem Gegenstand Leichtigkeit.

Die Monumentalität des Bechers beruht auf der Symmetrie der auf den inkrustierten Gürteln angeordneten Steine, der Lage der Voluten auf einer vertikalen Achse, dem verhältnismäßig flachen Fuß und der vertikalen Entwicklung der darauf angebrachten dreieckigen Fenster, auf der maßvollen und harmonischen Verteilung der Farben und der verschiedenartigen Linienführung des gewundenen Drahtes. Hauptsächlich aber wird die Monumentalität durch die rhythmische Gliederung der Oberfläche bewirkt. Dieser Rhythmus äußert sich im Wechselspiel der kleinsten Elemente als auch in der flächenhaften Entwicklung der Oberflächenkomponenten, und zwar im rhythmischen Wechsel der in horizontaler Fläche entwickelten Voluten und der dreieckigen Fenster. Die Gestalt des Bechers, der Hals des flachen Fußes und die Entwicklung des zylindrischen Teils in die Breite lassen den Eindruck von Monumentalität und Statik entstehen, obwohl ein wesentliches Element des Becherschmucks, die Volute, an sich ein bewegtes ornamentales Muster darstellt.

Das zur Ausfertigung des Bechers verwendete kostbare Material, die komplizierte Technologie seiner Herstellung, der dekorative Charakter der Oberflächenverzierung, die Genauigkeit der Verarbeitung, die Verwendung von farbigen Steinen, gewundenem Draht aus Gold und Filigran, die absichtliche Bearbeitung der meisterhaft gestalteten Sohle des Gefäßes und die Nutzung gewisser Normen der Symmetrie und Proportion geben dem Becher ein festliches Aussehen und machen ihn zu einem Kunstwerk hohen Ranges.

Die strenge Einhaltung der Prinzipien von Symmetrie, Rhythmik und Harmonie beim Verzieren bedingt die Zartheit, Feinheit und Schönheit des Bechers.

Der Becher ist zwar mit verschiedenen Arten von Ornamenten versehen, doch trotz der Kompliziertheit, des Reichtums, der Pracht und Vielgestaltigkeit des Dekors wirkt er nicht schwer oder überladen, was unbestreitbar ein Verdienst der künstlerischen Intuition, des erlesenen Geschmacks und des Maßgefühls des Meisters ist.

Unter den derzeit bekannten Funden von Trialeti besitzt der Goldbecher kein genaues Analogon, weshalb er als Unikum gelten kann.

Die Gestaltung des jeweils beschriebenen silbernen und goldenen Bechers weicht sowohl thematisch als auch in künstlerischer Hinsicht voneinander ab, aber beide charakterisiert die Rhythmik und Harmonie der Einzelemente, die Einheit von Ornament und Form sowie der dekorative Charakter des Schmucks. Doch das Wichtigste ist, daß in diesen beiden Werken auf besondere Weise all jene stilistischen Merkmale und Eigenheiten vereint sind, die das Kunsthandwerk von Trialeti insgesamt charakterisieren.

Die im Schmuck des Gold- und Silberbechers verwendeten vielfältigen dekorativen Elemente — Voluten, farbige Halbedelsteine, Golddrähte, einfach oder doppelt gewundener Golddraht, Reliefbänder, graphisches Dekor — sind in den Verzierungen der Juweliererzeugnisse von Trialeti allgemein weit verbreitet.

Bemerkenswert ist auch die äußere und funktionale Ähnlichkeit des Schmucks der Juweliererzeugnisse von Trialeti mit dem Dekor der Trialeti-Keramik.

Charakteristische Besonderheiten der Goldschmiedearbeiten aus Trialeti sind die Feinheit der vielfältigen dekorativen Elemente und ihr harmonischer Wechsel sowie das durchdachte Maß ihrer Verteilung auf der Oberfläche, die meisterhafte Nutzung der plastischen Eigenschaften des kostbaren Materials zur Erreichung vollkommener Formen, die harmonische Abstimmung von Form und Farbe und die Dynamik und Schlichtheit der Entwicklung der ornamentalen und Sujetelemente.

Bei der Verzierung der Oberfläche dieser Gegenstände wurden verschiedene Arten der ornamentalen Symmetrie verwendet, doch die gemeinsame Form der Werke und das Verhältnis ihrer Einzelkomponenten zueinander fügen sich in einer Reihe von Fällen den Prinzipien der Proportion vom „goldenen Schnitt“, was an sich ein hochinteressanter Fakt ist und auf den feinen Geschmack und den hohen Stand des Kunststempfindens der Gesellschaft hindeutet, die die Trialeti-Kultur geschaffen hat.<sup>2</sup>

Das Grundprinzip und die stilistische Besonderheit der künstlerischen Formung der Goldschmiedearbeiten von Trialeti ist die Dekorativität. Für die Erzeugnisse von Trialeti sind leichte Entwicklung der Form, Schwerelosigkeit und Schlichtheit kennzeichnend. Die harmonische Abstimmung von farbigen Steinen, Filigran, Or-

namenten und Friesen stellt ein Mittel zur Erreichung maximaler Dekorativität dar, was sowohl in der Verteilung der ornamentalen Elemente als auch der Sujetkomposition spürbar wird.

All das macht den überaus hohen Wert der Erzeugnisse des Kunsthandwerks von Trialeti aus.

Der Unterschied der kunsthandwerklichen Erzeugnisse von Trialeti zu denen der Nachbarkulturen, die

#### Anmerkungen

1. Kuftin, B. B.: Archeologičeskie raskopki v Trialeti, Tbilisi 1941;  
Ušakov, P. N.: Chetetskaja problema, K voprosu o genezise i vzaimootnošenijach indoevropejskich i kartvel'skich jazykov (in: Trudy Tbilisskogo gosudarstvennogo Universiteta, XVIII, 1941);  
Amiranašvili, Š. Ja.: Serebrjanyj kubok iz Trialeti (in: Vestnik drevnej istorii, Nr. 2, 1947);  
Bardavelidze, V.: Drevnejšie religionznye verovanija i obrjadovoe grafičeskoe iskusstvo gruzinskich plemen, Tbilisi 1957;  
Allen, W. E. D.: Ex Ponto III and IV, The Trialetian Goblet (in: Bedi Kartlisa, Revue de Kharthvélologie, N. S. VI–VII, Nr. 32–33, Paris 1959);  
Melikishvili, G.: On the Problem of Hurrite Expansion in

Ähnlichkeit des ornamentalen Dekors auf den Goldschmiedearbeiten und auf der Keramik sowie der allgemein dekorative Stil des Schmucks dieser Werke bezeugen die Existenz eines im zweiten Jahrtausend in Trialeti entwickelten unabhängigen künstlerischen Zentrums und sind ein klarer Beweis für die Selbständigkeit der Trialeti-Kultur.

- the Direction of Transcaucasia (in: žveli ištoriai sağıtxebi, kavkasiur — axloaymosavluri krebuli, III, Tbilisi 1970);  
Čikovani, M.: mižačvuli amirani, Tbilisi 1947; Tavaze P., Mexia, Š., Barkaia, V.: litonis damušaveba žvel sakartveloši, Tbilisi 1954; Žavaxišvili, A.: mxačvruli xelosnoba (in: sabčota xelovneba, Nr. 6, Tbilisi 1955);  
Amiranašvili, Š.: sakartvelos xelovnebis ištoria, Tbilisi 1961);  
Žaparize, O.: arkeologiuri gatxrebi trialetši, Tbilisi 1969;  
Gogaze, E.: trialetis qoryanuli kulturnis periodizacia da genezisi, Tbilisi 1972.
2. Žaparize, N.: proporciisa da simetriis saxeebi trialetis okromčedlur načarmši (in: tbilisis saxelmčipo universišetis šromebi, Nr. 162, Tbilisi 1975).