

Thomas Staubli

## Die Kunder-Kinder der Weisheit

Mt 11,16-19||Lk 7,31-35 im Lichte antiker Texte und Terrakotten

Les enfants de Mt 11,16-19/Lc 7,31-35, qui jouent de la flûte et entonnent des lamentations en public, ne participent pas à un jeu d'enfants, mais sont des véritables musicien(ne)s. Dans l'ancienne tradition des musiciens du temple, connue surtout par les terres cuites de l'Egypte et du Proche Orient du premier siècle de notre ère et au delà, les enfants, en tant que psalmistes (exemple d'un hymne de Qumran) et personnification de la sagesse elle-même (Prov. 8s), sont les témoins de la sagesse divine et les représentants de la generation vivante. Pourtant ils sont critiques par le mode de témoignage de Jésus et de Jean le Baptiste, parce que, au contraire de ces deux prophètes inégaux, ils ne réagissent pas aux témoignages différents du leur. La sagesse est justifiée par tous ses enfants signifie que les enfants vraiment sages acceptent »l'altérité« des autres enfants comme élément constitutif de la sagesse.

Im Rechtfertigungswort von Q sind Jesus und Johannes in der für die Weisheitstheologie typischen Ambivalenz zugleich Verkunder der Weisheit und die Weisheit selbst (CHRIST 1970:63-80). Die jüdische Weisheitstheologie diente der Q-Redaktion, aber auch Paulus und anderen frühchristlichen TheologInnen als generative Matrix, um Jesus als Representanten der göttlichen Weisheit zu verstehen und seine Verkündigung als Christus, präexistenten Sohn Gottes und Schopfungsmittler in die Wege zu leiten (SCHROER 1992; SCHÜSSLER FIORENZA 1997: 211 im Anschluss an HENGEL 1979). Aus dieser Gesamtperspektive heraus scheint es naheliegend, in den Kindern, die auf den Marktplätzen sitzen und den anderen zurufen, Jesus und Johannes zu sehen, die Lieblingskinder der Weisheit, die den anderen (potentiellen) Kindern der Weisheit aufspielen. Diese lassen sich aber weder durch die fröhliche Musik (Jesu) zum Tanz, noch durch die Klagelieder (des Johannes) zur Busse anregen. Diese Deutung legt nach STRACK-BILLERBECK (I,604) etwa die rabbinische Deutung von Spr 29,9 in Sanh 103a nahe: «Das ist es, was die Leute sagen: Ob man einem etwas vorweint, der nichts versteht, oder ob man einem zulacht, der nichts versteht, wehe dem, der nicht zu unterscheiden weiss zwischen gut und böse.» Das Motiv der Abweisung der Weisheit bzw. der von ihr kundenden Kinder durch die verstockte Generation, in diesem Fall die Elite der Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrten (vgl. Mt 23,36; HÄFNER 1994: 259-264) ist in der Weisheitsliteratur der Zeitenwende so weit verbreitet (CHRIST 1970: 67f. und Anm. 226), dass diese Interpretation auf der Hand liegt, ja sie ist, wenn man Mt 11,18f.||Lk 7,33f. als sekundäre Interpretation des Gleichnisses verstehen will, als früheste Deutung im neutestamentlichen Text selber bezeugt. Umso erstaunlicher ist die Bestreitung dieser Deutung durch jene, die das Logion auf seine logische Kohärenz hin untersuchen.

### Die Logik des Gleichnisses

Bedingt durch die für den semitischen Sprachraum typisch offen formulierte Einleitung des Q-Logions ist nicht klar, mit wem die Generation denn nun eigentlich verglichen wird. Mit den zurufenden Kindern? Mit den angerufenen? Mit beiden? Im Anschluss an ZELLER (1977) haben COTTER (1987: 294f.), LUZ (1990: 184-186) und HÄFNER (1994: 268-70), dem je unterschiedlichen *tertium comparationis* entsprechend, drei Auslegungstraditionen herausgearbeitet. ZELLER sieht mit der im Neuen Testament selber schon bezeugten Tradition und dem Mainstream der AuslegerInnen (zuletzt FRANKEMÖLLE 1997: 115f.) in den zurufenden bzw. aufspielenden Kindern die paradigmatischen Kinder der Weisheit, Jesus und Johannes. COTTER, LUZ und HÄFNER hingegen deuten sie, wie es die Einleitung des Gleichnisses naheulegen scheint, auf «dieses Geschlecht».

Nach dieser jüngeren Deutung wird die Generation mit Kindern verglichen, die generell als launenhaft verstanden werden. Mal wollen sie dieses (Pfeifen und Tanzen) mal jenes (Klagen und an die Brust schlagen). Damit wird ein negatives Image von Kindern vorausgesetzt, das so weder in den Evangelien noch darüber hinaus belegt werden kann (zum Gegenteil: vgl. Mt 10,21; 19,14par.) und daher fragwürdig ist. Bezüge zu Spr 25,20 und Sir 22,6a, wo jene gerügt werden, die Musik machen, die der Situation nicht entspricht, lassen sich nur herstellen, wenn unterstellt wird, dass die aufgespielte Musik unangemessen war. Diese Deutung unterstellt darüber hinaus, dass es sich bei der Musik der Kinder nur um ein Kinderspiel handelt, das dem eigenen Zeitvertreib dient. Trotz ihrer geringen Glaubwürdigkeit, wenn nicht gar Fragwürdigkeit findet diese Deutung in der heutigen Diskussion unhinterfragte Zustimmung (MAIER/HERZER 2001:286.290), weil sie sich auf der Ebene der Erzähllogik schlüssig mit dem einleitenden Satz verbinden lässt. Das ist aber ein ungenügendes Argument, denn es ist bekannt, dass Einleitungsformeln von Gleichnissen nicht zu eng gefasst werden dürfen, wie viele Beispiele zeigen (schon JÜLICHER 1910: II,32; JEREMIAS 1962: 100f.). Nicht das nächstfolgende Subjekt ist notwendigerweise der Vergleichspunkt, sondern die nach der Einleitung geschilderte Situation, die von den HörerInnen sinn- und sachgemäss zu entschlüsseln ist. Das entspricht biblischer Denkart, wonach nicht die formale Schlüssigkeit, sondern die Dynamik des Vergleichs massgebend ist (KEEL 1984: 27-30; SCHROER/STAUBLI 1998: 27-29). Daher kann die Logik des Gleichnisses nicht allein durch syntaktische Analyse erschlossen werden. Um sie zu verstehen, muss auch der Bildinhalt verstanden werden. Erst von da her kann der Sinn des Gleichnisses erschlossen und ev. auch seine diachrone Gestaltwerdung ermittelt werden.

### **Die Bildhälfte**

Ein Blick in die neuere Auslegungsgeschichte des Gleichnisses zeigt, dass in Bezug auf die Semantik der bildspendenden Teile des Gleichnisses völlig konträre Deutungen vorliegen.

Wendy J. COTTER (1987) findet in der Charakterisierung der «Kinder» Hinweise dafür, dass es sich eigentlich um Erwachsene handelt. Der *Marktplatz* (*agorá*) meine nicht nur einen Ort des Handels, sondern der öffentlichen Auseinandersetzung (Apg 16,19-22), ja des Gerichts (Apg 19,38). Dazu passe, dass die «Kinder» *sitzen* (*kathéménous*), wie es bei Gerichtsverhandlungen der Fall war (Plato, Apologie 35c; Aristophanes, Wolken 1.208) und dass sie sich *in förmlicher Weise an ihre Gegner wenden* (*prosphonousi*). Das alles zeige, dass es sich nur vordergründig um Kinder handle, in Tat und Wahrheit aber um Menschen, die sich wie Erwachsene verhalten. Die Diskrepanz zwischen erwachsenem Verhalten und kindischer Rede dieser Generation offenbare die Oberflächlichkeit, die sich hinter ihrem selbstgerechten Verhalten verberge. COTTERS Hinweis darauf, dass mit den Kindern nicht Kinder im eigentlichen Sinne, sondern Erwachsene gemeint sind, ist für ein rechtes Verständnis des Gleichnisses wichtig. Sie macht sicher auch zu Recht auf die Bedeutung des Sitzens und der Agora aufmerksam, die dem orientalischen Platz vor dem Tor entspricht, worauf sich das gesamte städtische Leben bündelt. Doch ihre Deutung ist zu engführend. Die Agora ist nicht nur Ort des Gerichts. Sie ist der Ort der Öffentlichkeit ganz allgemein, und aus diesem Grunde der bevorzugte Ort der Weisheit (vgl. Spr 1,20; 8,1-3). Auch das Sitzen muss nicht notwendig auf eine Gerichtssitzung hinweisen, sondern kann ganz allgemein Lehre und Autorität konnotieren, worauf Celia M. DEUTSCH (54 mit Anm.51) hinweist (vgl. Mt 13,1; 19,28; 22,44; 23,22; 24,3; 27,19). Die Hauptsache des Gleichnisses, das Aufspielen zu Tanz und Busse, wird aber weder bei COTTER noch bei DEUTSCH erklärt.

Bettina ELTROP (1996) sieht in den musizierenden Kindern auf dem Marktplatz hingegen sehr wohl spielende Kinder, wobei sie offen lässt, ob es reines Spiel war oder ob es dem Gelderwerb diene. Zur Illustration der Präsenz von Kindern auf Märkten in der Antike bringt sie eine frühhellenistische, alexandrinische Terrakotta mit einer kindlichen Girlandenverkäuferin bei. Spielende Kinder illustriert sie mit einer griechischen Marmorstatue des 3. Jh. v. Chr. eines mit Knöchlein spielenden Mädchens, mit einem Ausschnitt aus einem römischen Sarkophagrelief des 3. Jh. n. Chr., auf dem Kinder beim Nüssespiel zu sehen sind und einer hellenistischen Terrakottafigur mit kleinen Mädchen beim Ephedrismosspiel. Diese Belege sind zeitlich und räumlich teilweise weit von den Kindern im Matthäusevangelium entfernt. Auch Ulrich HÜBNER (1992:142), der Spiele und Spielzeug im antiken Palästina untersuchte, führt keine einschlägigen Vergleichsobjekte an. Im Zusammenhang unserer Stelle spricht er, unter Verweis auf

Psychologen wie Piaget und Millar, von Kindern, die Erwachsene gleichsam triebhaft spielerisch nachahmen.

Die weit in die deutsche Exegese des 19. Jahrhunderts zurückreichende These der spielenden Kinder scheidet letztlich nicht erst am fragwürdigen Vergleichsmaterial, sondern bereits am Text. Darin ist nämlich nirgends von *spielenden*, wohl aber von *musizierenden* Kindern die Rede, die flötespielend (*hylêsamen*) und klagend (*ethrênêsamen*) zu Tanz und Busse aufspielen. Ihr musikalisches Spiel ist gerade nicht spielerischer Selbstzweck, sondern dient einem bestimmten Ziel, das sie aber nicht erreichen. Das eigentliche Bild des Gleichnisses, die *musizierenden* Kinder, die auf dem *Markt* sitzen, wird in keiner dieser Deutungen wirklich ausgelegt.

### **Die Aufgabe**

Bei der Auslegung dieses Gleichnisses ist also darauf zu achten, dass die Kinder der Weisheit nicht gleichsam mit dem Bade exegetischer Logik ausgeschüttet werden. Die Diskussion des Logions in den letzten Jahren beschränkte sich weitgehend auf die Erörterung logischer Probleme. Beim Versuch den knappen Text zu verstehen, konzentrierte man sich vorwiegend auf den biblischen Wortlaut und beachtete zu wenig den kulturellen Kontext. Auf der inhaltlichen Ebene hatte dies den Effekt, dass in unbewusster, kompensatorischer Weise heutige Vorverständnisse über Kinder in den Text zurückprojiziert wurden: Kinder sind launisch, Kinder spielen, Kinder haben viele Ideen, können sich aber nicht einigen, Kinder imitieren triebhaft Erwachsene, Kinder sprechen nicht in dieser Weise usw. Ein Blick in zeitgenössische Quellen bildlicher und textlicher Natur kann helfen, diesen m.E. in die Irre führenden Verstehenshorizont zu erweitern. Primäres Ziel muss es sein, das im Logion beschriebene Bild, nämlich Kinder, die zu Tanz und Busse aufspielen und sich darüber beschwerten, dass ihnen die in dieser Weise Bedienten nicht Folge leisten, zu verstehen. Ferner ist zu zeigen, welches die Beziehung von Jesus und Johannes zu den geschilderten Kindern ist. Last but not least stellt sich die Frage: Was hat diese Beziehung mit der Gestalt der Weisheit zu tun?

### **Das Bild: Die tanzende, scherzende und musizierende Weisheit**

#### *1. Maat, Hathor, David und die Weisheit*

Altägyptische Monumente bezeugen eine uralte Tradition von Festspielen zur Belustigung Gottes. Zu seinen Ehren werden Ballspiele, Kampfspiele (vgl. auch 2Sam 2,15), Ring-, Fecht- und Kletterwettkämpfe aufgeführt. Besonders beliebt sind Tänze, die von praktisch nackten Tänzerinnen und Tänzern ausgeführt werden und zu welchen Musik gehört. Auf einem Reliefausschnitt aus dem Amuntempel von Karnak wird das Thema der vergnüglichen Schöpfung in theologisch höchst feinsinniger Art und Weise zum Ausdruck gebracht (KEEL 1974: Abb. 30): Pharao Ramses III. präsentiert dem Reichsgott Amun eine Figur der Ma'at (*m3't*), Symbol der Weltordnung bzw. der konnektiven Gerechtigkeit (ASSMANN 1990), während seine Gattin, Achmes-Nefertari, Sistrum und Menit, die Musikinstrumente der Hathor, Göttin der Freude und Liebe, darbringt. Die Feier der rechten Ordnung und ausgelassene Freude mit Tanz, Scherz und Spiel gehören zusammen.

Eine ganz ähnliche Auffassung kommt, wie Othmar KEEL (1974; 1996) gezeigt hat in biblischen Quellen zum Ausdruck. Kampfspiele können der Belustigung dienen (vgl. 2Sam 2,15, wo sie allerdings blutig enden). 2Sam 6,5.14 beschreibt, wie David bei der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem zu Ehren Gottes das Rad schlägt (*məkarer*) und zusammen mit ganz Israel scherzt (*məśahaqīm*), und das offenbar in einem Aufzug und einer Weise, die die Kritik seiner Frau Michal provoziert. Dazu erklingt Musik von *ʿašē bərōšīm* (Wacholderhölzern bzw. Kastagnetten), *kinnorōt* (Leiern), *nəvālīm* (Standleiern), *tuppīm* (Handpauken), *mənaʿanīm* (Kastagnetten) und *šəlsəlīm* (Zimbeln). In dem in Spr 8,22-31 überlieferten Schöpfungstext wird festgehalten, dass die Weisheit vor aller Zeit geboren wurde - von wem und wie wird offengelassen. Gemeinsam mit JHWH, so viel wird deutlich, ist sie vor allen Schöpfungswerken da, und zwar als Erstgeborene bzw. Vertraute JHWHs. Im scherzenden Spiel (*məśahaqəet*) ergötzt sie ihr Gegenüber und Sir 24,9 scheint nahezu legen, dass ähnliche Spiele im Jerusalemer Tempel liturgisch inszeniert wurden. Der darin nachvollziehbaren ekstatisch-erotischen Atmosphäre göttlicher Ausgelassenheit wird die Entstehung der Welt zugeschrieben. «Nicht der grosse

Kummer oder ein irrer Zufall, sondern eine übermütige Heiterkeit und untödliche Lebensfreundlichkeit liegen dem All zugrunde» (KEEL 1974: 72). Insofern dieses Image der Weisheit, die sich darüber hinaus mit Vorliebe auf öffentlichen Plätzen zeigt (Spr 9,1), grundlegend ist für das Weisheitsverständnis in neutestamentlicher Zeit, trägt es durchaus Wesentliches zur Deutung des Gleichnisses bei (gegen MAIER/HERZER 290 Anm. 39).

## 2. Mert

Für unseren Zusammenhang ist daher neben Ma'at und Hathor noch eine weitere ägyptische Göttin von Interesse, die insbesondere den Aspekt des Musizierens für eine Gottheit personifiziert: Mert (*Mr.t*). Waltraut GUGLIELMI (1991) hat die Geschichte und Facetten dieser Göttin materialreich aufgearbeitet. Der Name bedeutet höchstwahrscheinlich so etwas wie «(SängerInnen-)Bund» (von *mr* binden, sich anschliessen), konnte aber, besonders ab der Spätzeit, durch Assonanz auch mit (der Göttin) Ma'at (*m3'.t*) und der Kehle (*mr.t*) identifiziert werden. Sehr oft wird sie «Herrin der Kehle (oder Speiseröhre)» genannt. Der Zusammenhang von *Mr.t*, Kehle bzw. Speiseröhre und Ma'at wird bei der speziell in griechisch-römischer Zeit häufigen und zentralen Darbringung der Ma'at durch den König deutlich. Der König bringt dadurch liturgisch zum Ausdruck, was eine gerechte Herrschaft bewirkt, nämlich den Unterhalt der Tempel und damit die Nahrung der Gottheit: «Darbringen der Maat. Worte zu sprechen: Das ist deine *Mr.t*, die vor dein Antlitz gebracht wird, deine Speiseröhre vor dir. Deine *qbb.t*-Kehle ist es, die deine Glieder kühlt, deine *hh*-Kehle, die das Böse von dir vertreibt. Du isst mit ihr, du trinkst aus ihr, damit dein Leib gedeiht von dem, was er verschluckt.» Die Kehle als Knotenpunkt des Lebens, wo Sprache, Atem, Trinken und Essen sich konzentrieren, Hunger und Durst begehrlieh spürbar werden, ist das ideale Organ, um den Zusammenhang zwischen Bedürftigkeit und Sättigung durch Gerechtigkeit zu materialisieren, wie es auch in den semitischen Sprachen mit dem Wort *næfæš* (u.ä.) geschieht. Volksetymologien bringen den Namen der Göttin schliesslich schon ab dem Mittleren Reich auch mit den für die ägyptische Sprache ausserordentlich wichtigen, da assoziationsreichen Worten «lieben» (*mrj*) und «Auge» (*mr.t*) in Verbindung und die Göttin konnte dementsprechend als Geliebte Re's oder als «Himmelsauge» verstanden werden.

Ikonographisch wird *Mr.t* meistens als junge Frau mit langem Haar, Trägerkleid und der *hn*-Geste dargestellt. Letztere gehört zu dem das Nahen Gottes ankündigenden Spruch: «Es kommt der Gott, hüte dich, Erde!». An Attributen kann die Geierhaube und ab dem Neuen Reich, bei paarweiser Erscheinung, das Wappen von Unter- bzw. Oberägypten (Papyrus oder Binse) dazukommen. Als göttliche Musikantinnen können sie in Götterbesänftigungsritualen griechisch-römischer Zeit auch eine Standharfe oder Sistrum halten. Die unterägyptische *Mr.t* kann, im Gegensatz zu ihrem oberägyptischen Pendant, auch mit Rauschtrank assoziiert werden und den Titel «Herrin der Trunkenheit» tragen. Dabei ist die Göttin nicht als Spenderin von Musik und Trunkenheit zu verstehen, sondern als eine an der Seite des opfernden Königs Agierende, die liturgisch durch eine leibhaftige Person repräsentiert worden ist. Wird sie – wie in der Spätzeit recht häufig – mit den Throngöttinnen Isis und Nephthys gleichgesetzt, so erscheint sie in der Tracht der Klagefrauen.

Ohne eine direkte historische Abhängigkeit zu insinuieren sei doch auf die grosse strukturelle Ähnlichkeit der *Mr.t* mit den in unserem Logion beschriebenen Kindern der Weisheit verwiesen: das Aufspielen zu Freude und Klage, die Assoziation mit der Ma'at bzw. Weisheit und ihr heilbringendes Wirken im Dienst einer höheren Gottheit bzw. des zu ihren Gunsten rituell agierenden Königs bzw. Messias. Sogar auch die im Q-Logion angetönte Möglichkeit, dass der Gesang der Musikanten nicht oder falsch verstanden wird, finden sich in Bezug auf die Göttin auch in ägyptischen Texten, wenn es in den «Büchern und Sprüchen gegen den Gott Seth» heisst: «Du hast über die *Mr.tj* gesagt, ihr Elend sei es ja, was sie als Gesang des Rituals sängen (Var.: Elend und Leid sei das, was sie veranstalteten)» (GUGLIELMI 1991: 102 = S. Schott, Urk. VI, 136f.).

## 3. Isis

Isis ist in griechisch-römischer Zeit zur alles dominierenden Göttinnenfigur geworden, die als Allgöttin praktisch alle Aspekte, die andere Göttinnen verkörperten, integrierte. So trug Isis auch

den Titel «Herrin des Gesangs und des Tanzes» (DUNAND 1973: I,151.197), aber auch den der «Guten Klagefrau..., die ihren Bruder schützend im Gebirge versteckt» (DUNAND 1973: I,152). Die beiden Titel erscheinen in Philae im selben Kontext. Der Bezug Isis' zu Kindern kommt des Weiteren in ihrem Titel «Vorsteherin der jungen Damen» (DUNAND 1973: I,201) zum Ausdruck, vor allem aber in ihrer Kombination mit Harpokrates. Ihre Priesterinnen werden u.a. als Harfen- (BRECCIA 1930-34: pl. LVIII,285 = DUNAND 1973: I, pl. XL,1; DUNAND 1990: N° 533-539) und Tamburin- (BRECCIA 1930-34: pl. LVIII,287 = DUNAND 1973: I, pl. XL,2; GRAINDOR 1939:pl. XV,39 = DUNAND 1973: I, pl. XLI,1; DUNAND 1973: I, pl. XLI,2; DUNAND 1990: N° 522-532) oder Kastagnettenspielerinnen (DUNAND 1973: I, pl. XLIII,1.2) dargestellt. Nach dem Sistrum ist die Doppelflöte das wichtigste Instrument im Isiskult. Es begleitete insbesondere den Hymnengesang beim Morgengebet und bei grösseren Zeremonien (DUNAND 1973: III, 221). Auf die im Q-Text implizierte Doppelflöte wollen wir uns, was die Abbildungen angeht, konzentrieren:

Eine Terrakotta des 1. Jh. n. Chr. aus dem Fayum (Abb. 1) zeigt eine nackte Frau, die ein Füllhorn hochhebt, in dem sich auch ein Uräus befindet. Zu ihrer Rechten steht eine Amphore, zu ihrer Linken ein auf einer Doppelklarinette musizierendes Kind. Das Ensemble gehört zu einem recht breit bezeugten Terrakottatyp (KAUFMANN 1915: Taf. 31; DUNAND 1990: 485-493), der auch ohne Flötenspieler belegt ist und den DUNAND (1990: 178) «La femme à la corbeille», KAUFMANN (1915: 94) Aphrodite im Kanephorentyp nennt. Die Nacktheit und die Hände zwischen den Haaren sind typisch für Aphrodite, während das Füllhorn eindeutig ein Attribut der Allgöttin Isis ist. Besonders in den Aretalogien wird die Gnadenfülle der weisen Göttin ganz ins Zentrum gestellt. Amphore und Kind finden sich nur auf wenigen Isis-Statuen. Die Amphore könnte auf Isis als Patronin der handelnden Schiffer verweisen. Sie konnotiert ausserdem Wein, das Getränk der Freude, in Griechenland auch «Aphroditenmilch» (*gala Aphroditês*) genannt. Das Kind mit dem Blasinstrument scheint diejenigen Aspekte der Isis zu repräsentieren, welche die grosse Göttin der griechisch-römischen Zeit von Hathor bzw. Mert übernommen hat: Musik, Fest und Freude. KAUFMANN (1915: 93f.) will in der Figur eine Nachbildung des Kultbildes der «Fajûmgöttin» Aphrodite-Arsinoë sehen und in ihrem musizierenden Begleiter Eros. Welche Namen auch immer mit dem Bild verbunden werden, dieser Terrakottatyp verbindet ikonographisch genau jene Elemente, die auch das Q-Logion zusammenbringt: 1. Eine göttliche Inkarnation der Weisheit, erscheint nicht in züchtig-asketischer, sondern in lustvoll-erotischer Gestalt. 2. In ihrem Gefolge ist ein Kind. 3. Das Kind musiziert auf einem Blasinstrument.

Wie ein Zitat aus dieser Konstellation mutet eine im Louvre aufbewahrte Terrakotta unbekannter Herkunft an, die nur einen blumenbekränzten Doppelflötenspieler neben einer Amphore zeigt (Abb. 2). Der Blumenschmuck kennzeichnet ihn als Harpokrates oder als einen seiner Verehrer.

#### 4. Flötenspiel im syrophönizischen und syroarabischen Raum

Schliesslich gibt es Belege dafür, dass das Musizieren zur Erheiterung einer Gottheit auch in dem Ägypten benachbarten asiatischen Raum bekannt war, ja, dass es im musikalischen Bereich zwischen Ägypten und Palästina/Syrien einen regen kulturellen Austausch gab, wie anhand einiger Artefakte aus diesem Raum gezeigt werden kann.

Ein Fresko aus den Grabanlagen des 2. Jh. v. Chr. von Marescha (dem späteren Eleutheropolis und heutigen Bet-Guvrin), nämlich aus dem nach ihm so genannten Musikantengrab, zeigt einen lorbeerbekränzten Aulos-Bläser, gefolgt von einer harfespielenden Frau in weiten Kleidern (Abb. 3). Sie scheinen Teil eines prozessionsartigen Auftrittes zu sein. Die Episode befindet sich links vom Eingang zur Hauptsarkophagkammer im hintersten Teil der Grabanlage. Dieser prägnante Kontext unterstreicht den freudigen, aber auch den weisheitlich-weltanschaulichen Charakter der Musik: sie soll den Toten noch etwas vom lebendigen Leben vermitteln (KEEL/KÜCHLER 1982: 876) und ist damit Teil einer in Ägypten und Palästina in Symposien umfassend gepflegten Kultur der Lebenssteigerung angesichts menschlicher Hinfälligkeit (UEHLINGER 1997). Den als Fresser und Säufer karikierten Jesus mit den flötenspielenden Kindern der Weisheit in Zusammenhang zu bringen, wie es die HörerInnen und LeserInnen des Q-Logions immer wieder getan haben, ist daher alles andere als abwegig.

Eine Terrakotta aus Petra/Jordanien zeigt eine Gruppe mit drei musizierenden Frauen oder Mädchen mit Kopfbedeckungen und langen Gewändern auf Podesten (Abb. 4). Das Fehlen von

ausgeprägten Brüsten kann als Ausdruck der Sittenstrenge verstanden werden (BRAUN 1999), vielleicht aber auch ein Hinweis darauf sein, dass es sich um Mädchen handelt. Die Mittlere spielt die Doppelflöte, die Linke den griechisch-alexandrinischen Leiertyp mit abgerundetem Resonanzkörper und langen Jocharmen, die Rechte den seleukidischen Leiertyp, der klein und viereckig ist. BRAUN (1999:159) verweist auf das Vorkommen von Leier und Doppelpfeife auf zwei eisenzeitlichen Siegeln, in Zusammenhang mit dem Mondkult (vgl. KEEL/UEHLINGER 1992: 342-344 mit Abb. 299a und 300). Es handelt sich seiner Meinung nach um eine für die Gegend typische Ensemblezusammensetzung. Er untermauert die These mit einem Hinweis auf 1QH, 11,22-24. Die Terrakotta enthält für die Interpretation unseres Logions folgende Informationen: 1. Frauen bzw. Mädchen traten im nabatäisch-judäischen Raum als Musikerinnen auf. 2. Sie spielten zu Festen auf. 3. Die lokale Musikszene verbindet palästinisch-syrische (einheimische) und ägyptisch-griechische Elemente.

Eine Terrakotta aus dem ptolemäischen Ägypten zeigt einen Mann mit syrischer Kopfbedeckung, der mit dem Mund und der linken Hand auf der Syrinx spielt (Abb. 5). Unter dem linken Arm ist ein Balg eingeklemmt, dessen Luftinhalt in einen Aulos mit Bombyxvorrichtung (verstellbare Stimmringe, die die Flötenlöcher verdeckten), also ein Borduninstrument, mündet. Mit dem rechten Fuss bedient er ein Scabellum. Ein nacktes Kind zu seiner Rechten spielt auf Becken. Das Stück ist zur Erhellung unseres Logions aus mehreren Gründen interessant: 1. Es ist ein Beleg für ein musizierendes Kind. 2. Es zeigt einen «Allerweltsmusiker» (HICKMANN 1961: 94) mit einem Kind als Begleiter, der wahrscheinlich umherzog und mit seiner originell-grotesken Spielweise auf öffentlichen Plätzen, zum Beispiel der Agora, die Aufmerksamkeit des Publikums und ein Entgelt gewann. 3. Syrische Wandermusiker dieser Art scheinen in Ägypten ein Begriff gewesen zu sein, wie zwei weitere Terrakotten aus Ägypten mit Musikern, die die syrische Mütze tragen, (HICKMANN 1961: Abb. 57.59) zeigen.

Einen eindeutig kultischen Kontext scheint eine aus dem Model gepresste Terrakotta des 2./3. Jh. n. Chr. (Abb. 6) aus dem syroarabischen Raum nahezulegen. Sie zeigt zwei Frauen in der Frauensänfte auf dem Kamel. Die eine spielt die Doppelflöte, die andere zeichnet sich durch eine besonders kunstvolle Frisur aus. Sie kann als Sängerin, vielleicht sogar als Repräsentantin der Gottheit (Allat?) aufgefasst werden. Varianten dieser Konstellation, die offensichtlich aus derselben Werkstatt stammen, zeigen zwei reich geschmückte Frauen mit segnend erhobenen Händen oder zwei Tamburin spielende Frauen (STAUBLI 1991: Abb. 114f.). Prozessionen waren und sind die wichtigste religiöse Ausdrucksweise der Araber. Nur mit Mühe gelang es Mohammed, diese tiefverwurzelten Bräuche im Sinne seiner religiösen Reformation zu bändigen und zu integrieren (vgl. Qoran 8,35). In den musikbegleiteten *mahmal*-Prozessionen lebten sie als kryptoislamische Sitte noch lange fort (STAUBLI 1991: 126-132 im Anschluss an WINTER 1983: 484-486, MORGENSTERN 1945 und LAMMENS 1919). Für den Kontext des Q-Logions sind Terrakotten dieser Art aufschlussreich, weil sie für den semitischen Raum in römischer Zeit zweifelsfrei die hohe Bedeutung des Musizierens für eine Gottheit belegen.

In Ägypten sowie den angrenzenden syrophönizischen und syroarabischen Gebieten ist demnach eine lange Tradition zu verorten, wonach die Weisheit ein göttliches Gegenüber ist, das die Gottheit zu erfreuen vermag, ja sie erst eigentlich zu ihrem göttlichen Tun animiert. Sie ist konstitutiver Teil des dynamischen Prozesses einer permanenten Neuschöpfung. Als göttliche Figur und gleichzeitig göttliches Gegenüber, das sich menschlicher Ausdrucksweisen bedient, hat sie Mittlerinnencharakter. Liturgisch wird ihre Funktion von Menschen dargestellt: von Tänzerinnen und Tänzern, Musikantinnen und Musikanten. Sie konnten übrigens auch unser Q-Logion selbst zum Lied umfunktionieren, das zum Tanzen vor Gott auffordert (Act Joh 95,11-17; vgl. LUZ 1990:190 und daselbst den Hinweis auf das moderne Lied «Lord of the Dance»).

### **Biblisch-jüdische Tradition: Der Psalmist als Kunder der göttlichen Weisheit**

Insofern der tanzende David der Patron der Psalmisten geworden ist, kann das Psalmendichten und –singen mit gutem Recht in die ikonographisch erschlossene Tradition gestellt werden. Die PsalmistInnen sind, liturgisch betrachtet, Personifikationen der Weisheit oder, semitisch ausgedrückt, Kinder der Weisheit, die Kunde von ihr ablegen. Zu ihrem Gesang gehört die instrumentale Begleitung, wie viele (Selbst-)Aufforderungen in den Psalmen zeigen (33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5; 108,3; 147,7; 149,3; 150,3). Auch ProphetInnen werden

manchmal als SängernInnen und MusikantInnen vorgestellt (1Sam 10,5) oder die Psalmisten selber werden den Propheten gleichgesetzt (1Chr 25,1). Dass diese engen Verbindungen zwischen Prophetie, Psalmenrezitation und Weisheit im Palästina der Zeitenwende noch immer lebendig sind, zeigt ein für unsere Thematik wichtiger Text aus Qumran.

**1QH 19** (nach MAIER 1995:100f.):

Ich preise Dich, mein Gott, ich erhebe Dich, mein Fels!  
Und auf wunderbare Weise[.....] [.....]  
Denn du hast mich gelehrt ein Wahrheits-Geheimnis und [.....]  
Und Deine [Wun]der offenbartest Du mir, und ich schaute [.....] der Huld.  
Ich erkenne, [dass] Dein die Gerechtigkeit ist, durch Deine Gnadenerweise Hil[fe.....] und Vernichtung ohne Dein Erbarmen.  
Und ich – mir ward eröffnet eine Quelle zu Trauer von Bitternis, [.....] blieb Mühsal nicht verborgen meinem Auge.  
In meiner Erkenntnis der Mannes-Gebilde und der Abtrünnigkeit eines Menschen  
[will ich es bedenken und will erkennen zu] Sühne und Kummer (über) Schuld.  
Und sie kommen in mein Herz und gelangen in mein Gebet[n.....] und zu bedenk]en  
Gedanken von Kummer und Seufzen, mit Klage-*kinnōr* zu jeglichem Trauerkummer  
Und zu bitterer Klage bis zur Vernichtung von Unrecht, und [.....] keine Plage, erkranken zu lassen.  
Da will ich spielen einen *kinnōr* der Hilfen und einen *naevael* von Freu[den..]. und eine Lobes-*halil* ohne zu enden.  
Doch wer unter all Deinen Werken kann Deine [Wunder] künden?  
Im Mund ihrer aller werde gelobt Dein Name für ewige Zeiten!  
Sie preisen Dich entsprechend [ihrem] Verstand [.....].., lassen hören vereint lauten Jubel.  
Und kein Kummer und Seufzer und [kein] Unrecht [findet sich mehr],  
und Deine Wahrheit strahlt auf zu Herrlichkeit immerdar und zu ewigem Frieden!

Der Psalmist, ein «repräsentatives 'Ich'» (MAIER 1995:47) präsentiert sich als ein Schüler der Weisheit. Zur Verbindung von JHWH und *ḥokmah* in den Hodajot sei auf 1QH 7 verwiesen, wo «deine Weisheit» (1QH 7,29; *ḥkmtk*) nachträglich in «deine Zornesglut» (*ḥmtk*) geändert wurde (LOHFINK 1990:47). Dem hier singenden Kind der Weisheit wurde besondere Erkenntnis zuteil, nämlich ein Wahrheits-Geheimnis (*swd 'mt*), wonach von Gott Wunder (*glith*), Huld (*ḥsd*), Gerechtigkeit (*šdq*), Hilfe und Erbarmen (*rh̄m*) kommen, eine Quelle (*mqwr*; der Erkenntnis/Weisheit?), die in der Erfahrung von Mühsal (*'ml*), Abtrünnigkeit (*tšwbt*), Kummer (*'bl*) und Schuld (*ḥt'h*) gründet. Letztere Erfahrungen erschüttern ihn geistig (*blbb*) und körperlich (*b šm*) und lassen ihn zum *kinnōr* klagen. Das Vertrauen auf Gottes geheimnisvolle Wunderkraft ist aber stärker. Es rahmt den Hymnus und ist Anlass zu Freudenmusik mit drei Instrumenten, *kinnōr*, *naevael* und *halil*. Sogleich aber relativiert der Weisheitssänger sein Lob. Kann denn ein einziger unter allen Werken (*m šjkh*) Gottes das Lob des Schöpfers singen? Die Antwort lässt nicht auf sich warten: Nein, erst der vereinte und ewige Lobpreis aller Schöpfungswerke, entsprechend ihrem Verstand, wird dem Schöpfer gerecht und Basis für eine friedliche Zeit ohne Leid und Unrecht sein.

Die Parallelen und Unterschiede zum Q-Logion sind evident. In beiden Texten geht es darum, dass Kinder bzw. Werke der Weisheit auf zwei Weisen, nämlich klagend und jubelnd, aber immer musikalisch, Gott ins Recht setzen. Sowohl in QH als auch im Q-Logion (dort allerdings nur in Kenntnis des Jesus-zentrierten Kontextes) liegt der Akzent auf dem freudigen Lob. Unterschiedlich ist die Konkretisierung der Kinder bzw. Werke der Weisheit. QH 19 vertritt einen universalistischen Standpunkt: Erst alle Werke im Verein künden Gottes Lob. Der Sänger macht nur den Anfang. Lk setzt einen eher ekklesiologischen Akzent: Er münzt das Gleichnis auf Johannes und Jesus, als komplementäre, besondere Kinder der Weisheit und alle, die ihnen nachfolgen. Mt nimmt eine christologische Position ein: Er scheint mit den Werken in erster Linie die messianischen Machttaten Jesu (vgl. Mt 11,2), der selber die Weisheit verkörpert, im Blick zu haben. Das ist jedenfalls die praktisch einhellige Meinung der Exegese, die die matthäische Variante (*erga*) gegenüber der lukanischen (*teknoi*) für sekundär, d.h. für eine Anpassung an die matthäische Theologie hält – eine Beurteilung, die auf dem Hintergrund von

1QH 11 vielleicht überdacht werden müsste.

Jeder der drei Texte bezeugt so auf seine Weise ein Hervortreten der Weisheit in der Vielstimmigkeit und Vielgestaltigkeit, ein Offenbarwerden des Göttlichen, das durch die passive Aoristform *edikaiôthê* in den Evangelien in Form eines *passivum divinum* zum Ausdruck gebracht wurde (MAIER/HERZER 2001: 295).

### **Johannes und Jesus: Kùnder-Kinder der Weisheit**

Johannes hat Jesus als Messias erkannt, obwohl dieser nicht (wie er selber) klagend zur Busse aufrief. Jesus hat sich von Johannes taufen lassen, obwohl dieser nicht (wie er selber) flötenspielerisch zum Tanz aufforderte. In der Anerkennung der Andersheit des Andern als Notwendigkeit zur Erlösung und im Überschreiten der eigenen Grenzen erwiesen sie sich als Kinder der Weisheit. «L'altérité, c'est la Sagesse; les médiations, ce sont les oeuvres» (GENUYT 1992: 9). Die Kinder auf dem Markt sind unerlöste Johannes- und Jesus-Typen. Sie wollen, dass die Andern nach ihrer Geige tanzen, dass sie gleich sind wie sie. Sie bestehen auf ihrer Version, das Heil zu erreichen. Aber halbe Weisheit ist nichts als Rechthaberei und Dummheit. Durch ihr Musizieren auf dem öffentlichen Platz werden sie traditionsgeschichtlich zweifellos als Kinder der Weisheit vorgestellt. Ihr Verhalten und ihr Urteil über die wirklichen Kinder der Weisheit, Johannes und Jesus, erweist sie aber als Mòchtegern-Kinder der Weisheit. Diese Deutung korrespondiert perfekt mit dem auch sonst in den Evangelien von den religiösen Eliten gezeichneten Bild: Sie verstehen zwar etwas von ihrer Kunst, sind darin vielleicht sogar Virtuosen, aber sie sehen nur die eine Hälfte der Wahrheit und gehen daher in die Irre.

Diese Deutung des Rechtfertigungswortes von Q hat keine Probleme mit dem Verhältnis zwischen Einleitung und Gleichnis, aber auch keine mit dem Bild. Der Text ist als Einheit, und nur als Einheit verständlich. Das Gleichnis wird nicht sekundär auf Johannes und Jesus gedeutet, sondern Johannes und Jesus sind komplementäre Figuren zu den Mòchtegern-Kindern der Weisheit. Vordergründig – und damit spielt der Text – könnten sie auf die im Gleichnis geschilderten Kinder hin gedeutet werden. Der Kontext der übrigen Johannes-Jesus-Überlieferungen in den beiden Evangelien zeigt aber, dass sie in entscheidender Weise anders sind, nämlich wirklich weise, weil sie die ganz andere Musik ihres Gegenübers für sich selber und für die Gemeinschaft als heilsnotwendig erkennen.

### **Die Weisheit: Gerechtfertigt von *allen* ihren Kindern**

Der Satzsatz des Gleichnisses ist kein redaktionelles Anhängsel, sondern der interpretatorische Schlüssel (vgl. «Wer Ohren hat, der höre!»), um das Logion sophiologisch decodieren, d.h. auf dem Hintergrund des damals bekannten Sophia-Images verstehen zu können. Das «alle» (*pánton*) in der lukanischen Überlieferung des Satzsatzes zeigt an, dass die frühchristliche Deutung des Gleichnisses nicht bei der Auslegung auf Johannes und Jesus hin stehen blieb. Das legt sich bereits von der Bildtradition der musizierenden Kinder her, aber auch von QH 19 her nahe. Alle, die preisend oder klagend Gottes Wirken bekennen und seiner Herrlichkeit damit zum Durchbruch verhelfen, sind Kinder der Weisheit. «Sie alle haben auf ihre Weise Teil an Gottes Weisheit, an seinem Wirken zum Heil der Menschen, aber keines hat den Anspruch, seinen Anteil an der Weisheit gegen andere auszuspielen» (MAIER/HERZER 2001: 298; ob damit die Gegenüberstellung von Kindern der Weisheit und Frevlern hinfällig wird, wie MAIER und HERZER folgern, wäre allerdings noch zu überprüfen).

Im Rahmen der ersttestamentlichen *chokmah*-Theologie sind es insbesondere Frauen wie Hanna, Abigail, Rizpa, Noadja, die Frau Manoachs, die Frau von Abel Bet-Maacha, Abigail, die Frau von Schunem, die Frau von Teqoa, die Frau von Schunem usw., die sich durch ihre Taten als Kinder der Weisheit auszeichnen und die Männer, die ihrem Rat folgen (SCHROER 1991). Im Rahmen der Evangelien sind es Fischer, Zöllner, Hausfrauen, Prostituierte, aber auch ihre SympathisantInnen der oberen Schichten.

Angelika STROTMANN (1996) hat auf antijüdische Fallstricke der neutestamentlichen Weisheitstheologie aufmerksam gemacht. Ihnen fällt zum Opfer, wer Jesus als ersten und eigentlichen Ausdruck der Sophia versteht und dieses Verständnis auch noch ontologisch festschreibt; wer aus dem Gerichtscharakter der weisheitlichen Rechtfertigungsworte eine Verurteilung Israels ableitet und daraus auch noch Rückschlüsse auf ein positiv christliches



versus ein negativ jüdisches Gottesbild ableitet. Die vorliegende Auslegung zeigt m.E., dass im Q-Logion zwischen Jesus und Johannes einerseits und der kritisierten Generation, d.h. die Schriftgelehrten und Pharisäer andererseits, keine prinzipielle oder gar ontologische Mauer gezogen wird. Im Gegenteil: Zunächst einmal wird festgehalten, dass alle, die sich um die Entschlüsselung und Befolgung der Worte und Zeichen Gottes bemühen (musizierende) Kinder der Weisheit sind, die sich als solche erst disqualifizieren, wenn sie die Andersheit der anderen Kinder, ihre andersartige Bemühung um die göttliche Weisheit, missachten, verurteilen oder gar durch Ausschluss quittieren. Dieses Kriterium ist unabhängig vom Bekenntnis zu Christus. Darin liegt ja die heutige Brisanz der Weisheitstheologie, dass alle echten Prophetinnen und Propheten, Lehrerinnen und Lehrer gleichermaßen Kinder der Weisheit – oder, wie der Literaturnobelpreisträger Nagib Machfus es in Bezug auf die abrahamitischen Religionsstifter formuliert hat, «Kinder unseres Viertels» sind. Mit den Kindern der Weisheit des Q-Logions sind eben gerade nicht nur «die Christen nach Ostern gemeint, die Johannes und Jesus als Boten der Weisheit akzeptieren» (KLAUCK 1994: 263). Die konfessionalistische Engführung der Kindschaft der Weisheit ist im Endeffekt, nämlich der religiösen Ab- und Ausgrenzung mit allen möglichen Folgen bis hin zum Krieg äusserst gefährlich.

Elisabeth SCHÜSSLER FIORENZA (1990) verbindet daher den Satz zu Recht mit Gal 3,28, um zu verdeutlichen, dass die Weisheit keine Geschlechter-, Rassen- oder Klassendiskriminierungen kennt. Das mag für viele heute lapidar und selbstverständlich klingen, da wir mit dem Bewusstsein aufgewachsen sind, in aufgeklärten, demokratischen, die Menschenrechte achtenden Gesellschaften zu leben. In Tat und Wahrheit ist es alles andere als selbstverständlich, auch und gerade an den Universitäten, die für sich beanspruchen, die Kindschaft der Weisheit zu fördern. Die Unterrepräsentierung von Frauen im Lehrkörper und bei Forschungsprojekten zeigt es, und die Missachtung ihrer nicht-patriarchalen Beiträge im wissenschaftlichen Diskurs. Der westliche Kino-Betrieb macht es deutlich, wo Filme aus der nicht-weissen Welt höchstens ein Nischendasein fristen und trotz der grossen Migration nicht genügend gefördert werden. Der neoliberale Markt bringt es ans Licht, wo je länger je breiteren Schichten der Zugang zu höheren Schulen und guten Spitälern finanziell verschlossen wird... um wenige Beispiele zu erwähnen.

Um dem «alle» wirklich gerecht zu werden, ist es aber auch sinnvoll und wichtig, das Gleichnis wörtlich zu nehmen und tatsächlich auch auf Kinder zu beziehen. Es gibt keinen besseren Spiegel unser selbst als sie. Sie zeigen den Zustand der Welt an. Ihre Verelendung und Prostitution auf den Strassen einerseits, ihre Übergewichtigkeit, Magersüchtigkeit oder Flucht in Drogen andererseits sind Zustände, die kein Wehklagen und schon gar kein Flötenspiel mehr zulassen. Da ist der gute Rat der Weisheit teuer. In der Tat: wo Kinder zum Tanz aufspielen und wo sie gelernt haben zu klagen, da ist Leben. Da ist jede und jeder aufgefordert an die Brust zu schlagen oder mitzutanzten.

### **Zusammenfassende Thesen**

1QH 19, Terrakotten und ein Fresko aus Nordägypten, Palästina, Jordanien, Arabien und Syrien zeigen, dass musizierende Dienerinnen und Diener einer Gottheit (Isis, Aphrodite-Arsinoë, Allat, JHWH) in neutestamentlicher Zeit bekannt und verbreitet waren. Das Spektrum reichte von Angestellten eines Tempels über professionelle Gruppen und Funktionärinnen bei einer Prozession bis hin zu Wandermusikern auf Marktplätzen. Die Musizierenden waren im übertragenen Sinne Kinder (Töchter und Söhne) einer Gottheit, konnten aber auch im wörtlichen Sinne Kinder sein. Das ist der Erfahrungshintergrund für das Q-Logion.

Die Kinder stehen tatsächlich für «diese Generation», wie es die Einleitung nahelegt. Aber wer das Q-Logion verstehen will, muss sich vom «Gleichnis der spielenden Kinder» bzw. vom Kinderspiel verabschieden. Diese Interpretation liest ein fragwürdiges eurozentrisches (Kinder vertreiben sich ihre Zeit mit Musizieren) und patriarchales (Kinder sind launisch) Kinderbild ins Gleichnis hinein. Es geht um ernsthaft *musizierende* «Kinder» im weiten Sinne des Wortes, die enttäuscht sind, weil ihre Umgebung nicht auf das Signal ihrer Musik für Klage bzw. Freudentanz reagiert, wie es zu erwarten ist.

Die traditionelle Auslegung der musizierenden Kinder auf Jesus und Johannes hin ist falsch. Jesus und Johannes werden zwar in einem antithetischen Parallelismus zu den musizierenden Kindern in Beziehung gesetzt, aber nicht im Sinne einer allegorischen Deutung, sondern als

Kontrastfiguren. Im Gegensatz zu den Kindern auf dem Marktplatz betrachten sie die ganz andere Musik des anderen Gegenübers als konstitutiven Teil des göttlichen Heilsplanes. Das geht aus dem Kontext des Gleichnisses bei Matthäus und Lukas deutlich hervor.

Neutestamentliche Weisheitstheologie ist tief in den jüdischen Weisheitstraditionen verwurzelt und kann nicht ohne deren Kenntnis verstanden werden. Daher ist der Schlusssatz des Gleichnisses auch nicht als Anhang zu betrachten, sondern als hermeneutischer Schlüssel, der es erlaubt, das Bildwort richtig, nämlich auf das Offenbarwerden der Weisheit in der Welt hin, zu decodieren.

Die jüdischen Weisheitstraditionen sind ihrerseits Teil einer altorientalisch-ägyptischen Weisheitskultur, deren wichtigstes Medium Musik und Gesang war und es bis heute geblieben ist (zum göttinnenähnlichen Status der Sängerin vgl. z.B. den Stellenwert der verstorbenen ägyptischen Sängerin Umm Kalthoum).

Methodisch sollte deutlich geworden sein, dass die Logik des Gleichnisses nicht ohne adäquate Deutung der Bildebene verstanden werden kann. Hier, und nicht bei einer literarkritischen Analyse, hat die Interpretation anzusetzen, wenn sie nicht Gefahr laufen will, ständig eigene Vorverständnisse oder notwendige Folgen einer möglicherweise falschen literarischen Hypothese in den Gleichnistext hineinzuprojizieren.

Die im Gleichnis enthaltene Kritik an der jüdischen Elite zur Zeit Jesu ist nicht antijudaistisch, da ihre potentielle Kindschaft der Weisheit nicht bestritten wird. Sie wird vielmehr kritisiert, weil sie die Andersartigkeit der anderen Kinder der Weisheit nicht respektiert, weil sie – mit anderen Worten – die vielen verschiedenen Modi der Verkündigung Gottes auf die ihnen vertraute Weise beschränken möchte.

#### Literaturverzeichnis:

ARSLAN E.A. ET AL. 1997, *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Milano.

ASSMANN J. 1990, *Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*, München.

BRAUN J. 1999, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen (OBO 164)*, Freiburg (CH)/Göttingen.

BRECCIA E., 1930-34, *Monuments de l'Égypte gréco-romain. Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria II,1-2*, Bergamo.

CHRIST F. 1970, *Jesus Sophia. Die Sophia-Christologie bei den Synoptikern (ATANT 57)*, Zürich.

COTTER W. J. 1987, *The Parable of the Children in the Marketplace, Q (LK) 7,31-35: an Examination of the Parable's Image and Significance: NovTest 29 (1987) 289-304.*

COTTER W.J. 1989, *Children Sitting in the Agora. Q(Luke) 7,31-35: Forum 5 (1989), 63-82.*

DEUTSCH E.M. 1996, *Lady Wisdom, Jesus, and the Sages. Metaphor and Social Context in Matthew's Gospel*, Valley Forge.

DUNAND F. 1973, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée I-III, (EPRO 76)*, Leiden.

DUNAND F. 1990, *Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte*, Paris.

ELTROP B. 1996, *Denn solchen gehört das Himmelreich. Kinder im Matthäusevangelium. Eine feministisch-sozialgeschichtliche Untersuchung*, Stuttgart.

FRANKEMÖLLE H. 1997, *Matthäus. Kommentar 2*, Düsseldorf.

FRANZMANN M. 1992, *Of Food, Bodies, and the Boundless Reign of God in the Synoptic Gospels: Pacifica 5 (1992) 17-31.*

GENUYT F. 1992, *Évangile de Matthieu. Chapitre 11: SémiotBib 68 (1992) 3-14.*

GRAINDOR P. 1939, *Terres cuites de l'Égypte gréco-romaine*, Anvers.

GUGLIELMI W. 1991, *Die Göttin m.r.t. Entstehung und Verehrung einer Personifikation (Probleme der Ägyptologie 7)*, Leiden/NewYork/København/Köln.

HÄFNER G. 1994, *Der verheissene Vorläufer. Redaktionskritische Untersuchung zur Darstellung Johannes des Täufers im Matthäusevangelium (SBB 27)*, Stuttgart.

HICKMANN H. 1961, *Musikgeschichte in Bildern 2: Musik des Altertums, Lieferung 1: Ägypten*, Leipzig 1961.

HÜBNER U. 1992, *Spiele und Spielzeug im antiken Palästina*, Freiburg (CH)/Göttingen.

- JEREMIAS J. 1962, Die Gleichnisse Jesu, Göttingen (6. Aufl.).
- JÜLICHER A. 1910, Die Gleichnisreden Jesu, Tübingen (= Darmstadt 1976).
- KAUFMANN C. M. 1915, Graeco-ägyptische Koroplastik. Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche aus der Faijûm-Oase und andren Fundstätten, Leipzig und Kairo.
- KEEL O. 1974, Die Weisheit spielt vor Gott. Ein ikonographischer Beitrag zur Deutung des m<sup>e</sup>sah9äqät in Sprüche 8,30f, Freiburg (CH)/Göttingen.
- KEEL O. 1984, Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes (SBS 114/115), Stuttgart.
- KEEL O. 1996, Davids «Tanz» vor der Lade: BiKi 51 (1996) 11-14.
- Keel O./Küchler M. 1982, Orte und Landschaften der Bibel. Ein Handbuch und Studienreiseführer zum Heiligen Land. Bd. 2: Der Süden, Zürich/Einsiedeln/Köln.
- KEEL O./UEHLINGER CH. 1992, Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen (QD 134), Freiburg/Basel/Wien.
- KLAUCK H.-J. 1994, «Christus, Gottes Kraft und Gottes Weisheit» (1Kor 1,24). Jüdische Weisheitsüberlieferungen im Neuen Testament: WiWei 55 (1992) 1-22. [= DERS., Alte Welt und neuer Glaube. Beiträge zur Religionsgeschichte und Theologie des Neuen Testaments (NTOA 29), Freiburg (CH)/Göttingen 1994, 251-275]
- LAMMENS H. 1919, Le culte des bétyles et les processions religieuses chez les Arabes préislamites: BIFAO XVII, 39-101.
- LIPS H.V. 1990, Weisheitliche Traditionen im Neuen Testament (WMANT 64), Neukirchen-Vluyn.
- LOHFINK N. 1990, Lobgesänge der Armen. Studien zum Magnifikat, den Hodajot von Qumran und einigen späten Psalmen (SBS 143), Stuttgart.
- LUZ U. 1990, Das Evangelium nach Matthäus (Mt 8-17) (EKK I/2), Zürich/Neukirchen.
- MAIER C./HERZER J. 2001, Die spielenden Kinder der Weisheit (Lk 7,31-35par. Mt 11,16-19). Beobachtungen zu einem Gleichnis Jesu und seiner Rezeption: Maier C./Liwak R./Jörnst K.-P. (Hgg.), Exegese vor Ort. (FS Peter Welten), Leipzig, 277-300.
- MAIER J. 1995, Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer. Band I (UTB1862), München.
- MORGENSTERN J. 1945, The Ark, the Ephod and the Tent of Meeting, Cincinnati.
- PETERS J.P./THIERSCH H. 1905, Painted Tombs in the Necropolis of Marissa «Maresha», hg. Von S.A. Cook, London.
- SCHROER S. 1991, Weise Frauen und Ratgeberinnen in Israel – Vorbilder der personifizierten Chokmah: Wodtke V. (Hg.), Auf den Spuren der Weisheit. Sophia – Wegweiserin für ein neues Gottesbild, Freiburg. [=DIES, Die Weisheit hat ihr Haus gebaut. Studien zur Gestalt der Sophia in den biblischen Schriften, Mainz 1996, 63-79.]
- SCHROER S. 1992, Jesus Sophia: Strahm D./Strobel R. (Hgg.), Vom Verlangen nach Heilwerden. Christologie in feministisch-theologischer Sicht, Fribourg/Luzern. [= DIES, Die Weisheit hat ihr Haus gebaut. Studien zur Gestalt der Sophia in den biblischen Schriften, Mainz 1996, 126-139.]
- SCHROER S./STAUBLI T. 1998, Die Körpersymbolik der Bibel, Darmstadt.
- SCHÜSSLER FIORENZA E. 1996, Jesus- Miriams Kind, Sophias Prophet. Kritische Anfragen feministischer Christologie, Gütersloh.
- SCHÜSSLER FIORENZA E. 1990, «Gerechtfertigt von allen ihren Kindern»: Kampf, Erinnerung und Vision: Concilium Nr. 26, 10-22.
- STRACK H. L./BILLERBECK P. 1956, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch, München <sup>3</sup>1956.
- STROTMANN A. 1996, Weisheitschristologie ohne Antijudaismus? Gedanken zu einem bisher vernachlässigten Aspekt in der Diskussion um die Weisheitschristologie im Neuen Testament: Schottroff L./Wacker M.-T. (Hgg.), Von der Wurzel getragen. Christlich-feministische Exegese in Auseinandersetzung mit Antijudaismus, Leiden/New York/Köln 153-178.
- UEHLINGER CH. 1997, Qohelet im Horizont mesopotamischer, levantinischer und ägyptischer Weisheitsliteratur der persischen und hellenistischen Zeit: Schwienhorst-Schönberger L.

(Hg.), Das Buch Kohelet. Studien zur Struktur, Geschichte, Rezeption und Theologie, Berlin/New York, 155-247.

WINTER U. 1983, Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt (OBO 53), Freiburg (CH)/Göttingen.

ZÁBA Z. 1955, Die Sackpfeifen-Syrinx der Berliner Terrakotta Nr. 8798 und ihre Stellung in der Geschichte der Musikinstrumente, besonders der Orgel: FS H. Grapow, Berlin.

#### Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Terrakotta; Ägypten (Fajoum), 1. Jh. n. Chr.; H. 8,5 cm; B. 6,8 cm; Jerusalem, Israel Museum IMJ 71.16.51; ARSLAN E.A. (1997:111). [Umzeichnung des Autors]

Abb. 2: Terrakotta; Paris Louvre, DUNAND (1990: N° 541).

Abb. 3: Fresko; Marescha (Palästina/Israel), 2. Jh. v. Chr.; in situ; PETERS/THIERSCH (1905:Pl. 16).

Abb. 4: Terrakotta; ptolemäisch; Sammlung Berlin Nr. 8798; HICKMANN (1961:95, Abb. 58).

Abb. 5: Plakettenterrakotta; Petra 2./3. Jh. n. Chr.; Petra AM, J5768; H. 9,2 cm, B. 8,7cm, T. 2,5cm; BRAUN (1999:Abb. V/3-1); Staubli (1991:Abb. 108).

Abb. 6: Terrakotta; Syrien, 2./3. Jh. n. Chr.; Paris, Louvre AO 6608; STAUBLI (1991:Abb. 113).

Thomas Staubli, \*1962, promovierter Alttestamentler, Studien in Fribourg (CH), Jerusalem, Berlin und Bern; 1989-1994 Leiter der Bibelpastoralen Arbeitsstelle St. Gallen; seit 1995 Hausmann und freischaffender Theologe; seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Fribourg, seit 2001 als Leiter des Projektes «BIBEL+ORIENT Museum».