

Gudrun Schury  
Ich Weltkind



Gudrun Schury

# Ich Weltkind

Gabriele Münter

*Die Biografie*

Mit 40 Abbildungen und 16 Farbtafeln



ISBN 978-3-351-03394-1

Aufbau ist eine Marke der Aufbau Verlag GmbH & Co. KG

1. Auflage 2012

© Aufbau Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2012

Einbandgestaltung hißmann, heilmann, Hamburg

Satz und Reproduktion LVD GmbH, Berlin

Druck und Binden CPI – Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

[www.aufbau-verlag.de](http://www.aufbau-verlag.de)

# VON DER BEDEUTUNG, ERNST ZU SEIN

## *Vorwort*

Mit den Atemzügen ist es so eine Sache. Einer ist gut, zwei sind manchmal besser. Man nennt sie nämlich gern in einem Atemzug: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Selbst die umfassendste Beschreibung von Gabriele Münters Leben, die es bislang gab, ist eine Doppelbiografie. Kein Interview mit der berühmten Malerin, in dem nicht nach ein paar Minuten die Fragen nach dem russischen Lebensgefährten begännen. Statt mit der letzten lebenden Exponentin einer stürmischen Epoche über ihr aufregendes Leben zu sprechen, geht es um *ihn*. Und natürlich um die anderen Männer: Jawlensky, Marc, Klee, Macke.

Sie alle werden mit einem Begriff in Verbindung gebracht, den schon Kinder kennen: »Der Blaue Reiter«. Obwohl weder Künstlergruppe noch stilbildende Schule, vermochten es Buch und Ausstellungen dieses Titels zu einem Phänomen mit Strahlkraft zu werden. So verwundert nicht, dass man auch Gabriele Münter mit jenem Label versah und gleich noch das Etikett »Kandinskys Freundin« dazuklebte. Doch lässt sich Münter nicht auf die Zeit mit Kandinsky reduzieren: Fast 72 Jahre ihres 85 Jahre währenden Lebens verbrachte sie ohne ihn. Auch Yoko Ono, die ebenfalls 13 Jahre an der Seite eines berühmten Mannes lebte, wird ja nicht nur als die Ex von John Lennon betrachtet, sondern als die Künstlerin Yoko Ono.

Und das ist erst der Anfang der Einseitigkeiten. Taucht eine Malerin in einem von Männern dominierten Umfeld auf, tun sich ebenjene Männer gern hervor mit Ausdrücken wie »frauliche Stimme«, »stille Kunst« oder »unproblematisch, unbefangen, naiv, gläubig, unbeschwert«. Noch 1959 schrieb der ansonsten durchaus aufgeschlossene Kunstsammler Lothar-Günther Buchheim von ihrer »naiv sinnlichen Malerei« und resümierte:

»Das Unmethodische der weiblichen Natur wurde für sie zum Gewinn: Sie malte instinktmäßig, ohne stilistische Zielsetzung ›drauflos‹«. Das Unmethodische der weiblichen Natur ... Damit hatte Münter immer wieder zu kämpfen – natürlich nicht mit der Eigenschaft, die ein Hirngespinnst ist, sondern mit dem Vorurteil. Nicht unwesentlich trug ihr erster Biograf dazu bei. Johannes Eichner, ihr Lebensgefährte von 1929 bis 1958, betonte in seinem Buch über Kandinsky und sie aus dem Jahr 1957 (schon die erste war also eine Doppelbiografie), Kandinsky habe beim Malen Wert auf rationales Durchdringen und bewusstes Komponieren gelegt, Münter dagegen sei intuitiv vorgegangen, ihre Werke demonstrierten »Urwüchsigkeit und Feingefühl«, ihre Formen wirkten »unbeholfen« und »primitiv«, ihr ganzes Schaffen zeuge von »Unbekümmertheit« und einem »unwillkürlichen Quellen«. Überhaupt wurden etliche Wörter mit »un-« auf sie angewendet: unmittelbar, unbewusst, ungeplant, unreflektiert ... Vor allem ein Begriff klebte an ihr wie Kaugummi an der Schuhsohle: »Diese Künstlerin ist naiv ganz und gar.«

Dass wir gerade im Fall Münters durch Skizzenbücher und Vorstudien detaillierte Einblicke in ihr äußerst kalkuliertes, reflektiertes und selbstkritisches Schaffen erhalten, ist nur ein zusätzliches Argument in der Zurückweisung all dieser Charakterisierungen, die nichts verdeutlichen – außer die unmittelbare, unbewusste, ungeplante und unreflektierte Vorgehensweise mancher Betrachter. Zu deren Entschuldigung sei angeführt, dass Gabriele Münter selbst ihr Licht gern unter den Scheffel stellte. Sie verstehe ja nichts von Kunst, sagte sie, und habe sich nie als Teil der Künstlerelite gefühlt. Schon 1922 zog sie Bilanz: »Mit meiner Kunst geht es mir als alleinstehender Frau auch dreckig – eigentlich geschätzt, verstanden wird mein Talent ebensowenig wie meine Person, und daß ich zu den Pionieren der neuen Kunst gehört habe, ist längst vergessen. Die mit und hinter mir standen, sind jetzt lauter Berühmtheiten, ich bin aus allem heraus – eine von tausend malenden Frauen, die nirgends dazugehört und nirgends zur Ausstellung kommt.« Generell

war ihr Selbstbewusstsein nicht gerade groß: »Ich komme mir leicht ›wenig‹ vor – und die anderen scheinen mir immer mehr.« Mit ihr sei es eben so: »ziemlich begabt, aber zu bescheiden, etwas dumm, kann sich nicht behaupten – versteht nicht festzuhalten«. Auch hielt sie sich für »häßlicher als andere Leute«, sie sehe auf Fotos aus wie eine Vogelscheuche.

Das kann sich jedenfalls nicht auf ihre Kleidung beziehen. Es gibt relativ viele Fotos von ihr, ein Kaleidoskop der Frauenmode, von der Spitzenbluse über das Reformkleid bis zum Dirndl. Fast alle diese Bilder haben eines gemeinsam: den ernsten Gesichtsausdruck. Zusammen mit den gemalten Selbstporträts, auf denen ebenfalls kein Lächeln zu entdecken ist, führte das zur Annahme, in ihren Zügen spiegle sich anhaltende innere Trauer, Freudlosigkeit und Verlorenheit. Schließlich fand man ja auch in Münters Leben genügend Anhaltspunkte für solche Gestimmtheit. Dass sie aber nahezu *immer* so ernst in die Kamera blickte, auch in Phasen der Zufriedenheit und des Glücks, blieb rätselhaft.

Dabei ist die Erklärung ganz einfach. Unter zahlreichen ernsten gibt es auch ein besonders heiteres Porträt Münters: Im Garten ihrer Wohnung in Sèvres bei Paris sieht man sie mit dem Kater Waske auf dem Arm stehen, amüsiert lächelnd (*Abb. S. 72*). Natürlich kann ein Kater leicht ein Lächeln auf das Gesicht zaubern, aber das erhellt noch nicht, warum sie auf den anderen Bildern so unbewegt schaut. Unbewegt? Das ist der Schlüssel. Das Foto mit der Katze wurde mit kurzer Belichtungszeit bei hellem Winterlicht im Freien gemacht: ein Schnappschuss. Er hält das Lächeln fest, so flüchtig, wie es seine Natur ist. Die Innenaufnahmen dagegen, bei denen Münter auf einem Sessel oder Sofa saß oder sich im Stehen auf ein Vertiko lehnte, brachten damals lange Belichtungszeiten von bis zu mehreren Minuten mit sich. Kein Mensch stellt sich hin und lächelt zwei oder drei Minuten lang. Nein, man blickt in die Kamera mit normal entspanntem Gesicht, stützt sich irgendwo auf und versucht, still zu halten. Auch Kandinsky schaut ernst auf den Bildern, die Münter von ihm anfertigte – aus demselben

Grund. Auf einem der Fotos grinst er allerdings. Und das ist prompt verwackelt.

Münter blieb das Gefühl nicht verborgen, das ihre Physiognomie auslösen konnte. Während einer lang dauernden quälenden Zahnbehandlung im Dezember 1910 schrieb sie, sie sei ihrem Zahnarzt »so unsympathisch, wie fast allen Leuten.« Und sie fügte hinzu: »Einfachheit wird schwer vertragen, u. ich bin doch freundlich und wohlwollend – aber auch in Geschäften scheint es mir, daß ich Antipathie erwecke – Einbildung?« Vermutlich Einbildung, aber auch verständliche Überempfindlichkeit einer Person, die ihren Mitmenschen gleich mehrere Anlässe zum Misstrauen gab: freiberuflich tätig in einer vorwiegend von Männern beherrschten Branche, der künstlerischen Avantgarde zugehörig, emanzipiert denkend und Unabhängigkeit einfordernd, unverheiratet mit einem aus Russland stammenden Mann zusammenlebend.

Dieses Gefühl von Minderwertigkeit und Kränkung lässt sich aber keinesfalls auf das ganze Leben beziehen. Münter war gesellig, eine gute Pianistin, konnte singen und komponieren, liebte das Kino, fuhr Rad, ging Schwimmen, Eislaufen, Wandern und Rodeln. Johannes Eichner schildert ihr Wesen so: »Sie schlitterte gern auf einer winterlich vereisten Straße wie die Jungens, erzählte drollige Geschichten, die sie in der Kindheit gelernt, konnte aus allen deutschen Mundarten lustige Redewendungen nachmachen, burschikose Ausdrücke gebrauchen, gewagte Witze harmlos erzählen, mochte ›knobeln‹ und mochte tanzen«. Dieses Verhalten konnte freilich noch nicht dokumentiert werden in digitalen Filmen auf der Festplatte eines Computers. Wir haben nur die Fotos, die Selbstporträts, die Briefe, die Tagebücher. Und das Wissen, dass es einen großen Verrat in diesem Leben gab: den Verrat Kandinskys, der sein Heiratsversprechen nicht einlöste, der sie im Unklaren ließ, der sich versteckte, der den Mut zur Wahrheit nicht fand. Es ist schwer, solch ein Wissen nicht auf die Zeugnisse aus einem Menschenleben anzuwenden. Sollte man diese Katastrophe etwa nicht den gemalten und fotografierten Gesichtszügen ansehen? Aber genau das ist Pflicht

eines Biografen: zeitliche Zurechtrückungen vorzunehmen, möglichst wenig zu spekulieren, dafür viel zusammenzutragen.

Andererseits sorgen oft gerade Spekulieren, Übertreiben und Verdrehen für die erforderliche Leselust – schließlich lebt die Biografie vom Human Interest. Unredlich bleibt solches Vorgehen trotzdem. Wo in einem Brief von Franz Marc an August Macke über Gabriele Münter steht: »Jedenfalls hat dieses Frauenziefer auf meine Freude am Blauen Reiter böß gespuckt«, darf man 99 Jahre später nicht formulieren: »Hinter vorgehaltener Hand wurde sie von den anderen als ›Frauenziefer‹ [...] beschimpft.« Das verschweigt Franz Marcs Brief als Quelle (es gibt in dem Buch von Birgit Poppe, aus dem hier zitiert wird, generell keine Nachweise), suggeriert stattdessen Mündlichkeit. Vor allem suggeriert es, die Autorin habe anno 1912 mit dem Notizblock danebengestanden, um zu protokollieren. Auf dem Cover ihres Bandes mit dem Untertitel »Die Frauen des Blauen Reiter« sind übrigens weder Marianne von Werefkin noch Maria Marc noch sonst eine Frau aus diesem Kreis zu sehen. Auch Gabriele Münter nicht. Die war nämlich die Fotografin der netten Szene: Kandinsky mit vier Schülerinnen und einem Schüler seiner Malklasse in Kochel im Jahr 1902. Der »Blaue Reiter« kam erst neun Jahre später zur Welt.

Überhaupt macht man bei Biografien bisweilen die Erfahrung, dass sie zu Umdeutungen oder Überspitzungen neigen. Manchmal mag das leserfangende Absicht sein, manchmal entsteht der Effekt durch immer weitere Verdichtung des Gelesenen. Ein Beispiel: Johannes Eichner schreibt über Kandinsky und die Namensfindung für den »Blauen Reiter«: »Er hatte in seiner impressionistischen Zeit das Bild eines Reiters gemalt, mit blauem Barett und blauem Mantel [...], wie er im stürmischen Galopp über das brache Feld einer Herbstlandschaft dahinhetzt [...]. Dies Bild aus seiner frühen Zeit habe, so erklärte er Gabriele Münter, eine Bedeutung für seine Entwicklung gehabt. Weiter sagte er nichts. Er verschwieg, daß es ihm hier zum erstenmal gelungen war, ein Sinnbild seiner selbst zu schaffen. [...] Der Reiter, der auf durchgehendem Pferd besinnungslos

dahinjagt, war ein Selbstbekenntnis [...]. Er war es selbst, und wenn er seinem Sammelband den Namen ›Der Blaue Reiter‹ gab, war es nichts anderes, als wenn er darauf geschrieben hätte ›Ich‹. Dies Bewußtsein blieb natürlich tief in ihm verschlossen [...]. Kandinsky selbst hat eine andere Darstellung von der Entstehung des Namens gegeben [...]: ›Den Namen ‚Der Blaue Reiter‘ erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc Pferde, ich – Reiter.«

Eichner korrigiert also Kandinskys Erinnerung, indem er Franz Marcs Rolle bei der Namensfindung unterschlägt und Kandinsky unterstellt, im Grunde habe dieser doch von jeher nur sich selbst mit so einem Reiter gemeint. Warum hätte Marc als Mitherausgeber einem solch solipsistischen Unternehmen zustimmen sollen? Außerdem stellt sich Eichner selbst ein Bein, überliefert er doch gleichzeitig, Kandinsky habe über seine inneren Motive »nichts gesagt«, habe »verschwiegen, daß ...«, habe »selbst eine andere Darstellung gegeben«. Festzuhalten bleibt: Die psychologisierende Interpretation fußt weder auf Kandinskys noch auf Münters Aussagen, sondern gibt die subjektive Ansicht Johannes Eichners wieder. Allerdings klingt sie schlüssig. Das fand auch die Kandinsky-Münter-Biografin Gisela Kleine, die das Ganze so zusammenfasst: »Münter hatte solche Verharmlosung seit je ausgeschlossen: Der Titel sei keineswegs das beiläufige Ergebnis einer Kaffeerunde, sondern habe vor jeder Debatte bereits für Kandinsky festgestanden. [...] Seit er 1904 das *Bild eines Reiters mit blauem Mantel und blauem Barett* gemalt hatte, der über die herbstlichen Felder dahinjagte, waren Reiterdarstellungen die bildliche Artikulierung seiner selbst. ›Wenn er seinem Sammelband den Namen *Der Blaue Reiter* gab, so war es nichts anderes, als wenn er darauf geschrieben hätte: ‚Ich‘.« Das Zitat in Anführungszeichen spiegelt vor, Münter habe diesen Ausspruch getan, mit der entsprechenden Autorität. Es handelt sich aber nicht um die Meinung Münters, sondern um die Sicht Eichners. Schließlich stellt Brigitte Roßbeck, Biografin Marianne von Werefkins, die beide genannten Bücher als Quellen angibt, die Sache so dar: »Mün-

ter widerlegte retrospektiv die anekdotische Entstehungsgeschichte. Der Titel sei keineswegs das beiläufige Ergebnis einer Kaffeerrunde, sondern habe vor jener Debatte bereits für Kandinsky festgestanden.« Auch hier meint man, Münter selbst zu hören. Der letztzitierte Satz stammt aber von Gisela Kleine (ohne hier in Anführungszeichen zu stehen), die ihrerseits als Ursprung der Information Johannes Eichner angibt. Zudem weist er ein verräterisches »jener« statt des originalen »jeder« auf. Nicht ausgeschlossen, dass die Werefkin-Biografie als jüngste in der Reihe wiederum als Quelle dienen wird für das nächste Buch zum Thema – Prinzip »Stille Post«.

Wie aber solche Verdichtungen und Zuspitzungen vermeiden und trotzdem spannend erzählen? Münters Lebensgeschichte ist auch ohne romanhafte Überarbeitung erzählenswert. Und ihre Bilder sind es wert, ohne gefärbte Brille betrachtet zu werden: Das auf einigen Werken Münters dargestellte, farbig bemalte schwedische Holzpferdchen ist nicht mit Kandinsky zu identifizieren, bloß weil dieser Jahre zuvor einen Almanach mit dem Titel »Der Blaue Reiter« mitherausgegeben und Münter in Schweden alleingelassen hatte – eins von vielen Exempeln unseriöser Kunstdeutung. Statt biografisches Wissen in ein Bild hineinzu projizieren, genügt es, genau hinzusehen, künstlerische Techniken, Vorstudien und werkimmanente Bezüge zu beachten, kompositorische Strukturen zu benennen, historische Bedingungen und mögliche Einflüsse durch andere Künstler zu berücksichtigen.

»Der Blick ist stumpf, die Nase grob, das Haar hausbacken hochgesteckt.« So heißt es in Norbert Göttlers Buch »Der Blaue Reiter« über ein Porträt Gabriele Münters, das Wassily Kandinsky 1905 vollendete. Das Bildnis sei eben »ohne erotischen Grundton, ja ohne zärtlichen Blick« gemalt, was die beginnende Zerrüttung der Partnerschaft anzeige – schon in der Farbgebung: »Ein morbides Graugrün unterstreicht die Trostlosigkeit und Traurigkeit der Situation.« Auch das ein Beispiel für Plagiat und Missinterpretation. Ob der Blick stumpf und die Nase grob genannt werden können, sei dahingestellt. Gisela

Kleine jedenfalls sieht es so: »Eine grobe Nase beherrscht das Gesicht.« Göttlers Satz über die Farbigkeit stammt ebenfalls im Wesentlichen aus ihrem Buch, wo es schon hieß: »Ein morbides Grün-Grau unterstreicht Dumpfheit und Glücksferne.« An einer Kleinigkeit wie der Frisur wird Göttlers unhistorische Betrachtungsweise dann ganz deutlich (die, nebenbei bemerkt, ebenfalls von Kleine übernommen ist; bei ihr steht »hausbackene Hochsteck-Frisur«). Wie man aus vielen gemalten und fotografierten Porträts weiß, trug Münter ihre Haare immer hochgesteckt. Sie ging da ganz mit der Mode. Alle Frauen der »Phalanx«-Malklasse, außerdem Münters Schwester Emmy, das Hausmädchen Fanny, Marianne von Werefkin, Elisabeth Macke, Maria Marc und auch die als große Schönheit geltende Franziska zu Reventlow trugen diese Frisur. Mit der zweifellos aparten Alliteration »Haar hausbacken hochgesteckt« wird die Interpretation ersetzt durch eine subjektive, geklaute und zudem anachronistische Deutung. Das wäre gerade so, als würde man einem heutigen Maler, der jemanden in Jeans porträtierte, unterstellen, er habe ihn als Cowboy wiedergegeben.

Es gilt also, mit einigen Vor- und Fehlurteilen aufzuräumen, anderes neu zu bewerten oder zu gewichten. Insbesondere soll der Eindruck vermieden werden, die Biografin habe bei ihrem Objekt Mäuschen gespielt. Was wir heute über Gabriele Münter wissen können, setzt sich zusammen aus persönlichen und zeitgenössischen Quellen, ergänzt um die Beurteilung ihres Werks aus aktuellem Kenntnisstand heraus. Durch zukünftige Publikationen wird das hier gezeichnete Bild sicherlich in den nächsten Jahren noch einmal erweitert, ja vielleicht teilweise revidiert werden können. Denn das ist nicht Manko, sondern Aufgabe eines solchen Unterfangens: Anstoß zu Kritik, Ergänzung und weiterer Beschäftigung zu sein.

Unsterblich seien Gabriele Münters Bilder, so verkündete es Kandinsky. Bleiben wir auf dem Teppich. Vielfältig, qualitativ und zeitlos ist das Werk auf alle Fälle, es provoziert Sammler zu hohen Investitionen und verführt Bewunderinnen zu immer neuen Kunstkarten-, Kalender- und Katalogkäufen. Vielleicht

ist das ja ein Indiz dafür, dass Münters Gestalt heute keine Hintergrundmotive und seitlichen Rahmungen mehr braucht. Denn sie ist weder die verlassene Muse Kandinskys noch ein One-hit-Star mit dem Titel »Blaue Reiterin«. Für sie gab es ein Leben danach. Noch mit 84 Jahren vermehrte sie mit Feder oder Pinsel ihr großes Œuvre. Zwar saß sie da längst hinter dem Ofen der Erfahrung, aber ein paar Blumen in einer farbigen Vase konnten sie hinter diesem hervorlocken, um noch einmal etwas Neues auszuprobieren. Neugier war wohl eine ihrer herausragenden Eigenschaften, ob auf eine ungewohnte künstlerische Technik, ein fremdes Land oder einen neuen Lehrer.

War sie nun eigentlich eine verbitterte Frau, die niemals über den Verlust Kandinskys hinwegkam, eine emanzipierte Künstlerin, die konsequent ihren Weg ging, oder nur eine von tausend malenden Frauen, die zu empfindlich war für dieses Dasein? »Ich lebte im Prophetenstand – Jetzt bin ich Weltkind geworden«, schrieb sie 1917 in ihren Taschenkalender. Der Satz wird meist darauf bezogen, dass sie Kunst nicht mehr als »Verkündigung zu geistiger Erneuerung« betrieben habe, sondern nur noch als »Broterwerb zur Überlebenschance«. Der Spruch ist aber nur richtig zu verstehen, wenn man seinen Ursprung kennt. Es handelt sich um ein Zitat von Goethe, dessen Werke Münter so gut kannte, dass sie ganze Zeilen fehlerfrei wiedergeben und auch Goethe'sche Zentralbegriffe wie »geprägte Form« für sich verwenden konnte. Goethes satirisches Gelegenheitsgedicht »Diné zu Koblenz«, auf das Münter anspielt, schildert ein Abendessen mit den Reisegegnossen Johann Bernhard Basedow und Johann Kaspar Lavater. Während sich Pädagoge und Theologe die Köpfe heißreden über die Auslegung der Bibel, widmet sich der Dritte anderem: »Und ich behaglich unterdessen / Hatt' einen Hahnen aufgefressen.« Es schließt sich die lyrische Pointe an:

Und wie nach Emmaus weiter ging's  
Mit Sturm- und Feuerschritten:  
Prophete rechts, Prophete links,  
Das Weltkind in der Mitten.

Zwischen den beiden Propheten Basedow und Lavater also befindet sich ein ganz anders Gearteter, einer, dem der gebratene Hahn mindestens so wichtig ist wie das gelehrte Gespräch. Besonders pikant ist die biblische Anspielung. Wie im Lukas-Evangelium berichtet wird, gehen nach Jesu Grablegung zwei Jünger von Jerusalem nach Emmaus. Auf dem Weg unterhalten sie sich über die vergangenen Geschehnisse, als sich ein Mann zu ihnen gesellt, mit dem sie dann ein lebhaftes Gespräch über Prophetentum und Erlösung führen. Erst nachdem er das Abendmahl zelebriert hat, erkennen sie den auferstandenen Heiland in ihm. Goethe vergleicht also seine Gesprächspartner mit den Jüngern, sich selbst mit Christus. Wichtiger als diese rein bildliche Assoziation (»Und *wie* nach Emmaus«) ist aber der Gegensatz zwischen den Propheten und dem Weltkind. Jene streiten bei Tisch über Theologisches, während dieses »des Lebens froh« ist, zunächst »ein Stück Salmen« und dann »einen Hahnen« ver-speist und sich überhaupt recht »behaglich« fühlt. Wenn also Münter in ihrem prägnanten Satz vom »Prophetenstand« schreibt, den sie verlassen habe, um »Weltkind« zu werden, kann das nur heißen, dass sie das transzendente Theoretisieren aufgegeben habe zugunsten von Genuss und Behaglichkeit. Auch ist sie gemäß dem Bibel-Spruch »Ein Prophet gilt nirgend weniger als in seinem Vaterland« in der Welt zu Hause – eine Weltbürgerin, ein Weltkind. Diese Interpretation passt natürlich nicht zur Auffassung, Münter habe im skandinavischen Exil – sie war Ende Juli 1915 nach Stockholm gekommen – dauernd unter »lähmender Einsamkeit« gelitten. Neben dieser Einsamkeit war eben auch Platz für ausgedehnte Reisen, für Zirkus- und Atelierbesuche, für neue Freundschaften, für die Organisation zahlreicher Ausstellungen und für viele exzellente Bilder.

Auf jeden Fall trifft »ich Weltkind« als Selbstcharakteristik Münters etwas Wesentliches: weltzugewandt, weltkundig und weltoffen war sie.