

**Zeitschrift:** Wissen und Leben  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 10 (1912)

**Nachruf:** Albert Welti  
**Autor:** Coulin, Jules

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.01.2026

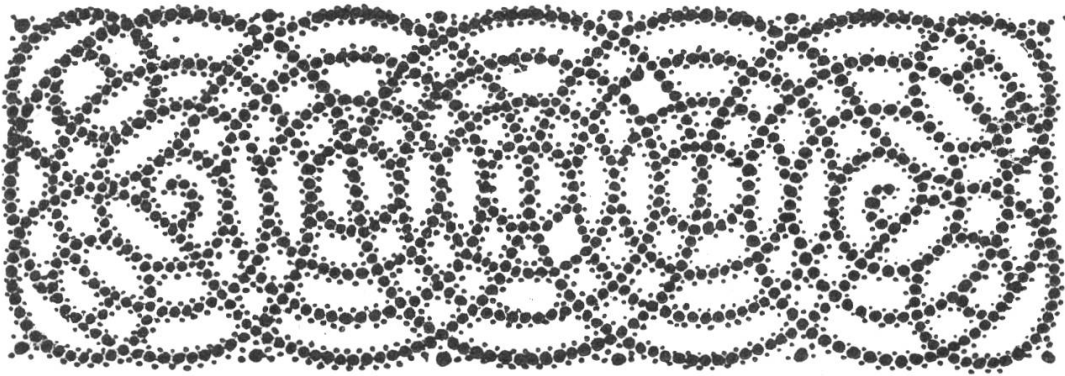
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

ALBERT  
WELTI



geb. 1862  
† 1912

ATARSC



## ALBERT WELTI

Es ist kein Zweifel, dass mit Albert Welti der größte Maler dahinging, der Zürich entspross. Aus reich erfindender Seele, aus kindlich reiner Güte floss ihm eine Kunst, bei der es nicht auf Können und Nichtkönnen, nicht auf Verstandesschulung und Handwerksfertigkeit ankam. Nicht als ob ihm diese Dinge gemangelt hätten; aber was die dichterische Kraft erzeugte, die aus seinem Innern quoll, bedingt zuerst den Wert seiner Werke.

Und darin gleicht er erstaunlich dem größten Dichter, der aus Zürich hervorging. Kein Schriftsteller hat die Gefolgschaft Gottfried Kellers angetreten; sie gehört einzig Albert Welti zu. Nur bei ihm war noch spukhafte und drollige Erfindung, nur er kannte noch jene Lichtgestalten ohne Falsch und Pose, nur bei ihm dringt oft jene Trauer ans Licht, die aus den Tiefen des Unbewussten zu kommen scheint. Darum ist es, als sei uns mit Albert Welti Gottfried Keller zum zweitenmal gestorben.

Mit dem Toten wandern Geister aus,  
Die im Leben ihm den Becher reichten;  
Öd und leer wird nun das Haus,  
Ohne Glanz und ohne Leuchten.

\*

Dem Entgegenkommen der Redaktion des Schweizer Künstler-Lexikons verdanken wir folgende aufschlussreiche, noch nicht veröffentlichte Seiten. Es sind die Kapitel über Weltis Zeichnungen und Bilder; das Künstlerlexikon wird, um für alle Zeiten Abschließendes über den Künstler zu sagen, weitere über sein Leben, seine graphischen Arbeiten, über angewandte Kunst und Fresken, dazu den Katalog von Weltis Oeuvre bringen.

D. R.

\*

\*

\*

Für die künstlerische Entwicklung Weltis, besonders aber für seine von aller Manier freie Vielseitigkeit, sind seine Zeichnungen ein vollwertiger Beleg. Als Schüler des Kupferstechers Professor Werdmüller beginnt er damit, Vorstellungen, die Märchen in ihm erweckten, festzuhalten. Die Technik ist fein und ganz linear; die zwei noch vorhandenen Blätter mit Illustrationen zu Usteris „Erggel im Steinhus“ sind Umrisszeichnungen in Bleistift, im Stil eines Moritz von Schwind, oder mehr noch des damals beliebten Illustrators Retzsch, und Distelis, dessen Kalender Weltis liebste Lektüre der ersten Jugend war.

Auf der Akademie hat Welti die streng lineare Zeichnung der frühern Zeit aufgegeben; neben der *Komposition*, die schon auf den ersten Blättern bemerkenswert ist und die in München an erste Stelle des Interesses rückte, ist die Tendenz nach durchaus *malerischer* Gestaltung der Zeichnung bemerkenswert. Das Material ist nicht mehr der spitze Bleistift, sondern die weiche Kohle, die Wirkung geht vom Helldunkel aus, das *Bildmäßige* wird in den Blättern der spätern Akademiezeit bewusst verfolgt. Während bei L. von Löfftz das Technische des Malens gelernt wird, gründet Welti mit ein paar Kollegen einen Komponierverein, für den große Kompositionen in Kohle entstehen, die der Korrektur von Professor Litzenmaier unterbreitet werden. Als kompositionelle Leistung, die aber auch in der psychologischen Erfassung einer aufgeregten Volksmenge schon die scharfe Beobachtung späterer Arbeiten Weltis zeigt, ist besonders der „Bäckergalgen“ zu nennen. Das große Blatt charakterisiert die Szene, wie ein Bäcker zur Strafe für gefälschtes Mehl ins Wasser getaucht wird. Welti verwandte dazu nicht den an einem Strick aufgehängten Brotkorb, wie er zu diesem Zweck im mittelalterlichen Zürich gebraucht wurde, sondern einen Käfig, dessen Form er im Nationalmuseum zu München studierte.

Blätter, die besonders auf malerische Kontraste von Licht und Schatten aufgebaut sind, entstanden ebenfalls 1884 und 1885 in München. Wir nennen die große Komposition „Nächtliche Prügelei“, wo zu einem nächtlichen Streit bei der Haustüre eine Laterne von oben leuchtet; dann „Des Teufels schwache Seite“, wo ein phantastisch herausgeputzter Satan in einem Winkel vor der Höllenpforte ein üppiges Weib liebkost. Hier wie beim Bäcker-

galgen sind die durchaus charakteristischen Eigenschaften Weltis schon unverkennbar: Phantasie, Erzählerfreude, Humor. In einem kleinen Beethovenkopf aus der gleichen Zeit ist das Malerische vollendet herausgearbeitet; der mächtige, ausdrucksvolle Schädel ist in weichsten Übergängen aus dem Kohlegrund herausgeholt. Die malerische Tendenz in der Zeichnung ist auch später zu verfolgen in Entwürfen und Studien zu Radierungen oder zu Bildern.

Aus der Zeit, wo Welti bei der Graphik vor allem auf weiche, tonig vermittelte Stimmung hielt, stammt der mittelgroße Entwurf für die mehrfach überarbeitete Radierung „Amazone, ihr Pferd tränkend“; das 1891 entstandene, in Kohle angelegte Blatt hat vielleicht den weichsten Duktus, die breiteste, am meisten malerische Haltung von allen seinen Zeichnungen. Im gleichen Jahr entstanden unmittelbar hingezzeichnete Menageriestudien. Von leichter, delikater Strichführung sind die Vorstudien von 1896 zur Radierung „Mondnacht“, die im Fensterausschnitt ein architektonisches, nicht wie das vollendete Blatt ein landschaftliches Motiv zeigen.

Freie kompositionelle Zeichnungen sind uns aus den neunziger Jahren nicht mehr bekannt. Aus Weltis Studien und Entwürfen lässt sich aber seine leichte und weiche Strichführung auch weiter verfolgen. In der Welti-Ausstellung des Basler Kupferstichkabinetts (1911—1912) waren große getonte Blätter aus den Studienheften von 1902 an zu sehen, kleinere auch aus den letzten neunziger Jahren. Als Hauptblätter seien verzeichnet zwei mit wuchtigem, breitem Kohlestrich hingeworfene Köpfe, Selbstbildnisse, bei denen das malerische Element durch Höhen mit weißer Kreide zur besondern Geltung kommt. Das sind Vorzeichnungen zum Familienbild, denen sich andere anreihen, wie die zart angelegte Gruppe von Mutter und Kind und ein großer Entwurf zum Ganzen, wo der Künstler in voller Figur im Vordergrund steht.

Für die „Penaten“ ist eine erste Vorzeichnung da, welche die Figuren mit raschen aber weichen Kohlestrichen markiert, den Vorgang auf die Straße verlegt und ihn in der Richtung von rechts nach links abspielen lässt. Gewandstudien zu diesem Bilde geben in einem Zuge einen schweren und weichen Faltenwurf, hier ebenfalls Kohle mit Kreide gehöht. Noch weicher und toniger



sind Einzelfiguren zum Bilde der „Eremiten“ angelegt; auf dunkelgrünem Papier sind kaum mehr Konturen wahrzunehmen; wir nennen da die Studien zu dem Engel, der den Tisch decken will (für den ersten verworfenen Entwurf des Bildes) und für den Eremiten, der verträumt hoch oben auf dem Felsen sitzt. Der Höhepunkt des delikaten malerischen Bildentwurfes bedeutet vielleicht die Vorzeichnung dieser ersten Fassung der „Drei Eremiten“.

So wenig gebunden Welti in der Ausführung von Bild und Graphik sich an zeichnerisches Studienmaterial hält, so gewissenhaft beobachtet er, wenn einmal die Bildidee im Geiste Gestalt angenommen hat. Solche Studien — zur Kontrolle der Vorstellung gemacht — übertreffen an Größe die radierten Figuren oft um das Fünzigfache. Besonders typisch ist die ganz in weichen breiten Kohlestrichen angelegte Gestalt von Weltis Sohn Albert mit der Staffelei; auf der Radierung „Rückkehr in die liebe Heimat“ ist das Motiv ganz frei verwendet; für alle Figuren auf der kleinen Radierung „Umzugsanzeige, Bern“ sind große Vorzeichnungen in Kohle vorhanden. Die Akte schwimmender Frauen für die Radierung „Der Eehafen“ sind teilweise in Bleistift angelegt und mehr plastisch als alle andern Zeichnungen Weltis. Diese Blätter mögen nicht so frei und leicht entstanden sein wie andere, da es Welti bei ihrem Entstehen mehr auf das richtige anatomische Leben ankam als auf die malerische Gesamthaltung.

Die Typenstudien für das Landsgemeindebild, die 1910 in Unterwalden entstanden, sind weiter detailliert als manche der frühern Vorzeichnungen; hier war die Tendenz maßgebend, naturähnliche Blätter zu haben, um dem Bilde den echten Lokalcharakter zu sichern. Diese Köpfe sind in den wesentlichen Partien durch feine Strichlagen tief und eingehend charakterisiert; das Hauptmaterial ist auch da weiße und schwarze Kreide. Während für Gesicht- und Fleischpartien eine überlegte Detaillierung bevorzugt wird, sind Gewandteile meist mit wenigen Linien angedeutet. Gerade das Erscheinen dieser jüngsten Blätter warnt davor, für Weltis Zeichenkunst bestimmte Formeln zu prägen; weder die erste, ganz lineare, noch die zweite, ganz malerische Tendenz, noch die dritte, plastische, hat Oberhand erhalten. Welti steht über einer Manier, er findet für die entsprechende Aufgabe und Vor-

stellung das Ausdrucksmittel, das für ihn das Wesentliche und Zweckentsprechende zu geben vermag.

\*                      \*

Weltis inneres Verhältnis zur Kunst ist dem Böcklins nahe verwandt: er ist „Kopfmaler“, der künstlerische Eingebungen im Geiste zu optischen Erlebnissen werden lässt, der Ideen mit sich herumträgt, bis sie sich in der Vorstellung zu formal abgerundeten Bildern verdichten, zu Bildern, die, auf die Fläche projiziert, Farbe und Gestalt annehmen, aus dem innern Reichtum an Naturbeobachtung und aus der intuitiven Gabe, Formen und Farbe harmonisch auszuwägen. Diese Art künstlerischer Produktion befremdet manchen in der heutigen Zeit des Impressionismus, die mitleidig auf Künstler sieht, welche „noch Bilder malen.“ (Urteil Max Liebermanns über J. Israels.)

Weltis künstlerische Grundanschauung deckt sich mit dem, was er in seinem Böcklinaufsatz schrieb. Ein paar von seinen Schicks Buch so wertvoll ergänzenden Sätzen müssen hier Raum finden. Böcklins (und auch Weltis) Ansicht geht dahin: „Eine Modellstudie oder eine Landschaftsstudie darf man erst machen, wenn man innerlich im klaren ist mit seinem Bild, wenn es in der Form bereits feststeht; alles, was einem aus dem Kopf von innen heraus gerät, ist mitsamt seinen Zeichenfehlern und andern Fehlern tausendmal mehr wert als eine noch so fleißig und noch so richtig nach der Natur gemachte Studie. Natürlich ist die Natur die Quelle alles Guten in der Kunst. Wir sollen sie belauschen auf Schritt und Tritt, können auch versuchen, ihre Schönheiten wiederzugeben, aber nicht, um sie nachher als Bild zu verwenden oder in ein Bild hineinzubringen, wo sie nicht passen und durch ihren vordringlichen Naturalismus protzig-eitel über das dominieren, was schlicht und einfach aus des Menschen innerm Gemüt hervorgegangen ist.“

In Mitteilungen an den Verfasser schreibt Welti: „Seit ich von Böcklin weg war, wandte ich mich mehr als früher dem Naturstudium zu; immerhin entwarf ich alles frei aus dem Gedächtnis und brauchte erst zur Ausführung Studien mit äußerster Vorsicht. Doch werde ich öfters versucht, eine aus der Natur geschöpfte

landschaftliche Studie als Grundlage zu einem Bilde zu gebrauchen, jedesmal mit gründlichem Misserfolg.“

Die äußerste Vorsicht den Naturstudien gegenüber kommt seit den neunziger Jahren immer wieder zur Sprache. Welti schreibt von dem 1891 entstandenen Bilde „Raub der Europa“, er habe viel zeichnerische Vorstudien gemacht und „in der Farbe baute ich das Bild frei auf und brauchte auch die Naturstudien in freier Weise, etwa so, wie es die alten Meister gemacht, ohne den ungeheuern Malstudienapparat der neuern Zeit seit etwa 1860.“ Trotz der Münchner Schulung stand Welti der Natur immer naiv und frisch gegenüber auch ohne Anregung von französischer Kunst, die ihm lange unbekannt blieb.

Auch auf maltechnischem Gebiet wird man die Namen Welti und Böcklin zusammen nennen müssen. Hatte Welti vor der Böcklinzeit eine Reihe von Arbeiten in Oel und Aquarell vollendet, so erscheinen mit dem Spätjahr 1888 die Temperabilder; Welti folgt da den Ratschlägen und auch den Wandlungen des Meisters. So wird die „Madonna“ auf ein von Böcklin geschenktes Brett in Tempera, mit Gummi und Eikläre als Bindemittel angelegt. Als dann gegen 1889 Böcklin mit reiner Tempera etwelche Enttäuschungen erlebt, rät er dem Schüler, das Bild mit Firnis zu vollenden (*Kopal à l'huile*, *Kopaiva* und wenig *Petrol*). Das Malmittel hat sich bewährt, und Welti verwendete es auch später wieder. Die Lehren Böcklins versteht er erst so recht, als er Ende der neunziger Jahre in München Gelegenheit hat, die Temperatechnik der Altdeutschen und Frühitaliener an den Originalen zu studieren. Er fand immer mehr, wie sehr gerade seiner Bildanschauung die Tempera gelegen kam. Erreichte er mit Tempera nicht die Weichheit, die mit Öl herzubringen ist, so gewann er eine weit klarere und frischere Form und die bleibende Gleichwertigkeit der Farbe. Der letztere Vorzug war gerade bei der erdauerten Entstehungsweise seiner Bilder eine fast notwendige Krönung des Fleißes; die erstere musste Welti sehr angelegen sein, da er eben Form mindestens gleichbedeutend mit Farbe wertet. So ist bei Welti künstlerischer Wille und Ausdrucksmittel im besten Gleichgewicht, besonders seit er, gegen Ende der neunziger Jahre, durch praktische und theoretische Studien jener viel-



leicht van Eyckschen alten Technik auf die Spur gekommen ist, die er seither nicht mehr verließ.

Beeinflusst von Rubensstudien wie von der Löfftz-Schule erscheinen seine frühesten Ölmalereien in einer satten braunen Tönung; der spätere Welti verrät sich hier weniger als in den gleichzeitigen Zeichnungen. Die Hauptqualitäten eines der ersten Bilder, eines Kircheninterieurs bei der Frühmesse, sind der stimmungsvolle Hell-Dunkeleffekt, die breite Mache. Ganz typisch für Welti ist es aber, dass er schon um diese Zeit (1885/86) Vorwürfe malt wie den „Reiterkampf“, die „Amazone zu Pferd“, die „Amazonenschlacht“; die in brauner Skala gehaltenen Bilder sind Zeugen einer ungemein schöpferischen Phantasie, deren Trägerin ein überaus lebendiges sensuelles Temperament ist.

Nichts wäre unrichtiger, als Welti nur als den gemütvollen, geruhigen Märchenerzähler zu schildern, den reichen Erben eines Ludwig Richter. Für das beschauliche Sinnieren hat er von Jugend an Zeit, immer wieder dann und wann; aber die innern Stürme, Leidenschaften lodern dazwischen auf und finden ihre malerische Fassung in all den Schlachtszenen, Frauenraubepisoden, Walkürenritten und Hexentänzen, die einen wesentlichen Teil seines Werkes ausmachen.

In der venetianischen Zeit erlebt Welti eine starke Umwandlung zum Farbigen und Dekorativen. Zugleich folgte eine Reifung nach dem Technischen hin. Waren die 1886 entstandenen „Pferdezähmenden Amazonen“ in den Farben schlecht zusammengestimmt und eher bunt, weil Welti der Kraft der Lasierfarben noch nicht gewachsen war, so brachte er in Venedig schon die erstrebte Wirkung hervor. Mit grauer Untermalung und Lasur in Weiß entstand so der „Jüngste Tag“, ein heute noch interessantes Bild; es entstanden Aquarellstudien nach der Natur, der frischfarbig konzipierte Entwurf einer Hausfassade, der hernach in Zürich als Aquarell ausgeführt wurde. Ebenfalls in Zürich entstand dann aus venezianischen Reminiszenzen eine Festszene, die in der Komposition etwas bunt ausfiel. Aus der darauf folgenden Böcklinzeit ist die schon erwähnte „Madonna“ besonders zu nennen; das Bild hatte durch das viele Korrigieren verloren, erhielt viel später einen neuen Himmel und mit geringer Mühe ein frischeres Aussehen. Daneben konnte noch eine Arbeit bei Böcklin gerettet werden,

bevor sie immer erneutes Übermalen ruinierte; es ist eine „Landschaft mit Hirschjagd“, die auch Gottfried Keller im Atelier — wortlos — besah. In unfixierter Tempera entstand ein „Bacchuszug“, auf Packpapier ein „Reiterkampf“ und ein „hl. Hieronymus“ mit dem originellen Motiv eines mückenfangenden Löwen. Auch eine erste Fassung des „Raubes der Europa“ entstand auf Papier, dann ein Bild davon mit Firnisfarbe auf Leinwand; nach der Böcklinzeit wurde das Motiv als Bild und Radierung neu verarbeitet. Ein großes Bild „Liebespaar, das Schiff des Charon besteigend“, gedieh nicht weit, da Böcklin zu große Pläne des Schülers nicht billigte.

Nach der Böcklinzeit, Ende 1890, entstand das Selbstporträt in Aquarell, ganz ohne Weiß im Fleisch, eigentlich ein Rückschlag ins Farblose. Die Reaktion und auch die Abneigung gegen Tempera und Öl hielt nicht stand. Das Gemälde „Raub der Europa“, nun mit Tempera und Ölfirnis neu angelegt, bedeutet 1891 die Wiederaufnahme und persönliche Durchbildung der bei Böcklin erworbenen Tradition. Ein neuer Beweis dafür war das treffliche Gelingen der Böcklinkopie („Frühlingserwachen“), die im Auftrag des Kunsthändlers Prank aus Boston ausgeführt wurde. Von bezeichnendem, warmem Kolorit waren die nun folgenden kleinern Bilder wie, um nur wenige zu nennen, „Der geigende Einsiedler“, „St. Sebastian“, „Cybele“, „Nessus und Dajanira“.

Mit der Münchner Periode seit 1895 wird die Orientierung immer mehr persönlich; direkte Anklänge an Böcklin werden selten; die Gesamttönung wird etwas kühler. Bei aller Herausarbeitung der Einzelform finden sich sehr malerische und weiche Partien in den Bildern wie „Nebelgespenster“, „Walpurgisnacht“, „Badende Frau“ (es waren zuerst zwei weibliche Halbakte; der eine wurde abgeschnitten) und vor allem im größern Werk „Hochzeitsabend“, das während anderthalb Jahren entstand, ganz in Tempera gemalt, nur mit Öllasuren in den Kleidern. Mit diesem Bilde wurde Weltis Name berühmt. Das Werk war irrtümlicherweise in die „Totenkammer“ der Münchner Künstlergesellschaft gekommen, dort von der Jury der Luitpoldgruppe entdeckt und nun, an der Jahresausstellung im Glaspalast 1899, an einen der ersten Ehrenplätze gehängt worden.

Das 1899 entstehende Bildnis des Sohnes Albertli ist das erste Werk, das Welti in der von ihm selbst zurechtgelegten Temperatechnik gemalt hat. Das Bild ist mit Imprimitur untermalt, nachher mit Ölfarbe lasiert und mit eigens präpariertem Weiß überhöht, das sich mit der nassen Öllasur mischt.

Nach diesem Bilde folgen Naturstudien in Capri, in Zürich dann Ende 1899 das Elternbild, in der neuen Temperatechnik gemalt, von größter Durchsichtigkeit der Farben, im erzählerischen Detail das reichste Bild Weltis. Fast ganz in Tempera folgt 1900—1901 die „Deutsche Landschaft“, die in der formalen Durchbildung des Bergzuges im Hintergrund an die klare, feinfarbige Kunst des von Welti verehrten Joseph Ant. Koch gemahnt, aber auch etwas in dessen Art, ein völliges Verschmelzen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, nicht erreicht. Wärmer in der Tonskala sind die beiden 1902 entstehenden „Geizteufel“ und „Abend“ und das tiefleuchtende Bild „Die Königstöchter“ (1901). Welti ist da schon ganz auf der Höhe seines Könnens, das sich in den nun folgenden „Familienbild“, „Penaten“, „Eremiten“ nur immer nach neuen Seiten hin zeigen kann; für alle drei belegen die Vorstudien den konzentrierenden, formenden Prozess der künstlerischen Produktion, die nach der intensivsten poetischen Verdichtung und nach der grössten malerischen Geschlossenheit hinstrebt.

BASEL

JULES COULIN



Mein Vater erklärte mir 1885, nachdem ich sieben Semester an der Münchener Akademie zugebracht, er lasse mich nicht weiter studieren, es sei denn, dass ich von Böcklin ein Attest bringe, dass ich zum Maler beanlagt sei. Mit Zittern und Zagen schickte ich also ein Packet Zeichnungen und einiges Gemaltes hinauf mit einem Brief und klopfte tags drauf beim Meister an, der mir aber ganz freundlich auftat. Freilich, meine lebensgroßen Akte und Köpfe von München her würdigte er kaum eines Blickes, ich glaube sogar, er schimpfte auf das G'lump. Aber meine Bilderversuche hatte er eingehend besichtigt, auch meine Furcht, farbenblind zu sein, die ich durch ein ganz buntes Selbstbildnis bekommen, redete er mir aus.

ALBERT WELTI  
(Aus dem Katalog der Ausstellung seiner  
Radierungen im Zürcher Kunsthaus)

