

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 8

Artikel: John Marin
Autor: Riegner, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27695>

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: 03.04.2026

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



John Marin, Woolworth Building, Radierung, 1913 | Eau-forte | Etching

JOHN MARIN

Von Heinrich Riegner

John Marin ist in der amerikanischen Kunstwelt eine etwas abseits stehende Sonderfigur. Er ist nicht der gefeierte Künstler, dessen Name jedem Gebildeten bekannt ist. Er ist nicht der Begründer einer Schule oder der Vertreter einer bestimmten Richtung. Aber er ist mit seinen siebenundsiebzig Jahren der anerkannte Dean of Modern Painting, den jeder Maler respektiert. Ihm hat das Museum of Modern Art in New York, das Zentrum aller modernen Kunstbestrebungen, als dem ersten Amerikaner im Jahre 1936 eine repräsentative Ausstellung seines Lebenswerkes gewidmet. Und er ist der Künstler gewesen, der auf der Schau amerikanischer

Kunst in London im vergangenen Jahre die größte Beachtung gefunden hat. Das Interessanteste und für seine Originalität Bezeichnendste ist aber vielleicht die Tatsache, daß sich das Wesen seiner Kunst am reinsten und stärksten in dem Medium des Aquarells ausgesprochen hat, also in einer Technik, die zumeist die Domäne des Amateurs ist. Er hat diesem Medium künstlerische Möglichkeiten und Wirkungen abgewonnen, wie es zuvor noch nie geschehen war.

Die Daten seines Lebens sind schnell erzählt. Marin ist am 23. Dezember 1870 in Rutherford im Staate New

Jersey geboren, also nicht weit von der großen Metropole New York. Er ist väterlicherseits französischer Abkunft, die Mutter entstammte jedoch einer echten Yankee-Familie. So verband sich französische Geisteszucht mit amerikanischer Unbefangenheit. Die Mutter starb wenige Tage nach seiner Geburt. Er wuchs in der großväterlichen Familie, von zwei Tanten betreut, auf. Schon als Knabe begleitete er den Großvater, einen Obstfarmer, der zugleich ein Freund von Jagd und Fischfang war, auf seinen Fahrten. Er begann schon früh zu zeichnen; Bleistift und Skizzenbuch führte er auf seinen Streifen durch das Land immer mit sich, um landschaftliche Motive oder Tiere, die seinen Weg kreuzten, zu skizzieren. So kam er früh in nahen Kontakt mit der Natur. Er besuchte die High School, ein Jahr auch das Technische Institut in Hoboken. Dann kamen, wie er später sagte, die verlorenen Jahre in einem Engros-Geschäft und im Office eines zweitrangigen Architekten. Kurze Zeit versuchte er sich auch selbständig als Architekt. Endlich setzten die Tanten beim Vater den Besuch einer Kunstschule durch. Zwei Jahre Studium an der Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia und drei weitere an der Art Student's League in New York folgten. Aber der akademische Unterricht förderte ihn nicht recht. Es war nicht seine Art, Motive aus zweiter Hand zu übernehmen und nach bestimmten Rezepten zu malen. Er war auf seinen Wanderungen der Natur so nahe gekommen, daß er nicht durch fremde Brillen sehen konnte. Immerhin hatte er in Philadelphia einen verständnisvollen Lehrer in Thomas P. Anschutz gefunden. Dieser hatte wohl in dem jungen Mann eine besondere Begabung gewittert. Er veranlaßte ihn, sich der menschlichen Figur zu widmen. Und nun begann Marin lebendige Szenen zu skizzieren: alte Männer, wie sie auf Bänken in der Sonne saßen, Frauen, wie sie bei Lampenlicht nähten, oder Arbeiter, wie sie Eisenbahnzüge entluden. Für solche dem Leben abgelauschte Szenen erwirkte Anschutz ihm einen Preis der Akademie. Marin war natürlich auch nicht blind gegen das, was in der Zeit gemalt wurde. Die Maler von Barbizon mit ihrem feinen Natursinn, ihrer Neigung für intime, schlichte Landschaften, verfallene Häuser und stille Winkel waren durch Innes und Twachtman in Amerika bekannt geworden und hatten auch in Marin ein lebhaftes Echo gefunden. Dann war der Impressionismus mit seiner Erfassung von Licht und Luft durch die frühen Werke Whistlers an ihn herangetragen und begierig von ihm aufgenommen worden. So war er gerüstet, als der Vater endlich die Mittel bewilligte, sein Studium in Europa fortzusetzen.

1905, also fünfunddreißigjährig, trat er die Reise an. Sein Aufenthalt in Europa währte sechs Jahre. Paris, Amsterdam, London, Venedig waren die Stationen. Aber die längste Zeit fesselte ihn Paris. Er ging nicht in die Museen und Galerien. Er wanderte durch die Straßen, durchstreifte die Stadt und die Vororte. Die Kirchen und Brücken faszinierten ihn. Zu jeder Tageszeit, bei jedem Wetter, in jeder Beleuchtung wollte er diesen

bezaubernden Blick des Seineufers erfassen. Sonst hat er nicht viel von Europa gesehen. Nur die Tiroler Berge hat er noch durchwandert und Straßburg und Nürnberg einen Besuch abgestattet.

Was die moderne Kunst anlangt, so scheint es sicher, daß er Manets und Degas' Werke kennen gelernt hat, daß er eine besondere Vorliebe für Toulouse-Lautrec und Constantin Guys gefaßt hat. Aber von den damals zum erstenmal auftretenden Fauves hat er nichts gehört. Und es ist außer Zweifel, daß er Bilder von Cézanne erst in der Heimat, erst nach 1911 zum erstenmal gesehen hat.

Wieder in der Heimat war es zunächst New York, das ihn fesselte. Die großen Veränderungen, die sich in der Zwischenzeit vollzogen hatten, entzündeten ein leidenschaftliches Interesse in ihm: die neuen Brücken, die riesige Entwicklung des Hafens mit seinen Docks und Lagerhäusern, das chaotische, von Hast gepeitschte Leben der Stadt und vor allem die gerade entstehenden ersten Wolkenkratzer. Aber im Grunde war er kein Stadtmensch. Er liebte die Stille, die Einsamkeit, das Auf-sich-selbst-gestellt-sein. So lebte er im Winter in Cliffside Park in New Jersey, und den Sommer brachte er auf dem Lande zu. Aber es waren besonders charakteristische Landschaften, die ihn anzogen. Vor allem war es die felsige, buchtenreiche Küste von Maine, die ihm ihre künstlerische Entdeckung verdankt. Hier wie überall, wo er malte – war es in den Palisades im Staate New York, in den White Mountains von New Hampshire oder weitab im Südwesten des Landes in New Mexico – wußte er das ganz Individuelle, den spezifischen Charakter der Landschaft zu erfassen.

Was ist nun das Besondere, das ganz Eigene der Marinschen Kunst? Er war von Whistler ausgegangen. Aber wie fern stand er doch dem Ästhetizismus Whistlerscher Prägung! Er will nicht aus der Naturimpression delikate Verallgemeinerungen und dekorativ organisierte Effekte gewinnen. Das ganz Singuläre der «eye interest» herausfordernden Naturerscheinung will er erfassen und fühlbar machen, selbst wenn er sich noch so abstrakter Mittel zu ihrer Darstellung bedient. Da sind wir schon bei dem wesentlichsten Element der Marinschen Kunst, jener einzigartigen Vereinigung von Naturgefühl und Abstraktion, angelangt. Er ist einmal ganz der Natur aufgeschlossen. Wie mächtig sie zu ihm spricht, zeigt eine Stelle aus einem Brief an den Freund Stieglitz, die wie eine Dithyrambe Walt Whitman's anmutet:

«Wonderful days

Wonderful sunset closings.

Good to have to see, ears to hear the roar of the waves
Nostrils to take in the odors of the salt sea and the firs.

Fresh fish, caught some by myself,

Berries to pick.

Big flying eagles

The solemn restful beautiful firs,

The border of the sea.»



John Marin, Zirkuspferde, 1936 | Chevaux de cirque | Circus Horses

Und was die Natur für die Formung seiner Kunst bedeutet, zeigt sehr charakteristisch eine Stelle der kurzen autobiographischen Skizze des Künstlers aus dem Jahre 1928, wo er schreibt: «Es scheint mir notwendig, daß der echte Künstler unweigerlich von Zeit zu Zeit zu den großen elementaren Formen – Himmel, Meer, Berg, Ebene und den Dingen, die zu ihnen gehören – gehen muß, um zu sich selbst zurückzukehren, die Batterie neu zu laden. Denn diese großen Formen haben alles. Doch um sie auszudrücken, muß man sie lieben, muß man ein Teil von ihnen werden ‚in sympathy‘. Man kommt nicht weit ohne diese Liebe, diese Liebe, die dahin führt, auch die verhältnismäßig kleinen Dinge einzuschließen, die auf dem Rücken des Berges wachsen. Wenn man sie nicht kennt, kennt man den Berg nicht.»

Und auf der andern Seite die tiefste Überzeugung von der Notwendigkeit und Bedeutung des Verwandlungsprozesses, den der Natureindruck durchzumachen

hat, wenn der Naturgegenstand auf der zweidimensionalen Fläche Gestalt werden soll. Um die Dinge der sichtbaren Welt auf dem Papier oder der Leinwand lebendig werden zu lassen, bedarf es der Zeichen und Symbole, bedarf es einer blitzartig zupackenden Kurzschrift, um den geheimen Zusammenhang, der sie durchzittert, auszudrücken. Dazu ist es wieder nötig, in den inneren Mechanismus der Dinge einzudringen, das allein Wesentliche ihrer Formen herauszudestillieren und sie auf das einfachste und darum wirksamste Schema zu bringen. Diese Reduktion auf die einfachsten geometrischen Figuren wie Linie, Kreis, Dreieck usw. wird von Marin angestrebt. Er drückt es einmal so aus, daß «etwas Rundes, ein Dreieck, Körper von bestimmten Formen, die Linie allen denen, die sie sehen, etwas gleich Bestimmtes mitteilt, daß ein Rundes, ein Dreieck, eine Linie bleibt und immer dieselbe war». Man fühlt sich an Cézannes berühmtes Wort von den Kugeln und Kegeln erinnert.

Diese radikale Vereinfachung, diese energiegeladene Kurzschrift ist vielleicht das Herzblut der Marinschen Kunst. Die Horizontale wird zum Ausdruck der weitgespannten Brücken, des dahinfließenden Stromes, des unaufhörlich flutenden Verkehrs; die Vertikale zum Symbol der aufwärtsstrebenden Betonmassen der Hochhäuser; das Staccato der quadratischen Flecken gibt den verwirrenden Eindruck der endlosen Fensterreihen. Die Zickzacklinie symbolisiert das bewegte Wasser, der Kreis die Sonne, das Dreieck den Baum und so fort.

Und nun geschieht das Wunder, daß diese Abstraktionen eine ungemein vitale, suggestive, ich möchte sagen vermenschlichende Kraft gewinnen. Der Natureindruck, den der Künstler in sich eingesogen hat, ist so stark gewesen und hat immer weiter in ihm fortgearbeitet, daß er imstande ist, diesen abstrakten Gebilden so viel Anschauungskraft zu verleihen, daß sich der naive Beschauer kaum ihres Symbolcharakters bewußt wird. Der Grund dafür liegt in der Marin ganz eigenen Gabe, immer die jeweils wesentlichsten Formen der Dinge zu erfühlen und die knappste, suggestivste kalligraphische Linie dafür zu finden. Und dabei malt Marin nicht *eine* Meeresküste, er malt *die* Küste von Maine in ihrer vollen Individualität. Er gibt nicht die Darstellung *eines* Wolkenkratzers, er baut das Telephone Building vor uns auf.

Die Reduktion auf das Wesentliche, auf Form und Richtungsbestimmtheit begünstigt ein weiteres Element der Marinschen Kunst. Das ist ihr dramatischer Charakter. Marin hat ein außerordentlich starkes Gefühl für Gegensätze: Massengegensätze, Formgegensätze, Richtungsgegensätze. Und er läßt diese Gegensätze in einer Weise sprechen, daß wir die Aktionen eines Dramas vor uns zu haben glauben. Von den hohen Häusern und den kleinen, liliputartig wirkenden war schon die Rede. Aber wie das Woolworth Building der Radierung sich geradezu liebevoll zu den Zwerggebilden zu seinen Füßen herabneigt, bringt diesen dramatischen Gegensatz viel stärker ins Bewußtsein. In dem «Storm over Taos», einer Mexikolandschaft, läßt er das am Himmel dräuende Unwetter in einer Schrägbewegung von ungeheurer Energie gegen die langgestreckte, flache Erde anstürmen.

Noch interessanter werden die Raumkontraste behandelt. Nähe und Ferne spielen immer eine bedeutende Rolle. Und es ist bezeichnend, wie der Künstler die Raumdifferenzen benutzt, um seine Darstellung lebendiger zu gestalten. Manchmal schafft er Durchblicke, um das Auge von dem Vordergrund weit in die Tiefe zu führen. Manchmal gibt er einen Rundblick mit Himmel, Meer, Felsvorsprüngen, Schiffen und vorgelagerten Inseln. Dann läßt er, um dem Beschauer das Gefühl für die Weite des Raumes zu suggerieren, ganz vorn ein paar Wolken vom Himmel herabhängen oder einen ganz schmalen Uferstreifen sich im Vordergrund entlang ziehen. Dabei ist der Blick von einem besonderen, hoch zu denken Punkte genommen, so daß ein Bildbau entsteht, der nicht ganz den Regeln der Perspektive ent-

spricht, der aber ein Abtasten, ein Herumwandern in dem Bilde ermöglicht. Dieses «travel in the painting» ist ein Problem, das Marin sehr beschäftigt hat und für das er immer eine glückliche, überzeugende Lösung zu finden weiß.

Um diese dynamischen Wirkungen noch zu verstärken, bedient sich Marin etwa seit Beginn der zwanziger Jahre eines sehr eigenartigen Mittels. Er umreißt sein Bild mit starken, den Rhythmus der Bildbewegung aufnehmenden Randbändern, die manchmal durch Parallellinien innerhalb des Bildraums noch unterstrichen werden. Diese enclosure forms, wie man sie genannt hat, sind nicht die Ausgeburt einer Laune, sind keine artistischen Kunstkniffe, sie sind vielmehr legitim aus der Arbeit erwachsen. Sie helfen das Naturobjekt aus dem weiten, chaotischen Weltzusammenhang herauszuheben und ihn für die Übertragung in die Eigenwelt des weißen Blattes Papier tauglich zu machen. Sie verdeutlichen den Bewegungsrhythmus und interpretieren die Akzente des Naturausschnittes. Sie leiten das Auge des Beschauers in das Zentrum des Werks, nicht an seine Peripherie. Sie sind also Mittel der Konzentrierung und Orchestrierung für die angestrebte Bildwirkung.

Diese enclosure forms werden aber noch weiter entwickelt. Im Interesse der Klärung des Bildinhaltes, um jeden Teil in seiner Eigenbedeutung zu seinem Recht kommen zu lassen, geht Marin dazu über, auch die Bildteile einzurahmen, und er gelangt endlich dahin, daß er verschiedene Einzelepisoden auf der gleichen Bildfläche, wenn auch mit einander verzahnt, selbständig macht. Die Einheit des Bildes soll nicht aufgehoben werden, sondern in dem immer spürbar bleibenden inhaltlichen und formalen Zusammenhang werden einzelne Bildteile in ihrer Wesentlichkeit betont. Man muß zu musikalischer Ausdrucksweise greifen, um des Künstlers Intentionen zu verdeutlichen. Es sind die verschiedenen Themen eines Musikstückes, die zum Klingen gebracht werden. Das Aquarell «Stonington, Maine» (1924) und die Radierung «Downtown Manhattan» (1925) repräsentieren diese Phase der Marinschen Kunst am vollkommensten.

Ich sage: diese Phase. Marin hat schließlich selbst die Gefahren oder die Grenzen dieser Methode gefühlt. Die formal-künstlerische Einheit des Werks wird beeinträchtigt, und der Lebensatem des Bildes wird gehemmt. So löst sich Marin wieder allmählich von dieser etwas rigorosen, fächerartigen Teilung der Bildfläche und behält nur diejenigen Elemente bei, die er zur Entwicklung einer starken, die Einheit währenden Kunst brauchen konnte.

Marin verwendet die enclosure forms nicht für jede Aufgabe. Es gibt einfache, unmittelbar ansprechende; zuweilen lyrische Schöpfungen seiner Hand, die der Beschauer sofort versteht und genießt wie die schönen Landschaften von New Hampshire oder die Obstgarten-Serie. Daneben stehen wieder Landschaften – zuweilen



Marin, *Bewegung - Schiff und Gegenstände, blaugraues Meer, 1947* | *Mouvement - Bateau et objets, mer gris-bleuâtre* | *Movement - Boat Objects, Blue-Gray Sea*

mit nackten Figuren –, durch Ideen von intellektueller oder künstlerischer Art kompliziert, die ein gewisses Studium erfordern wie etwa das Ölbild «Women Forms and Sea». Die enclosure forms treten aber auch deswegen zurück, weil Marin sich von der Mitte der dreißiger Jahre an wieder stark der Öltechnik zuwendet. Da wurde die vollständige Füllung der Bildfläche das Gegebene. Für die Randbänder war kein Raum mehr. Die Leinwand konnte nirgends frei bleiben. Aber nun sehen wir eine auch früher schon oft auftretende dekorative Note sich auswirken wie in den Zirkusbildern oder in den «Badenden» oder den «Drei Frauen». Hier entstehen durch aparte Teilungen oder durch selbständige Rahmenerfindungen dekorative Wirkungen.

Dieser Sinn für das Dekorative, mit dem eine spielende Phantasie rhythmisch harmonischen Zusammenklang anstrebt, führt uns zu einem weiteren Begriff, der für die Analyse der Marinschen Kunst von hoher Bedeutung

ist: dem Begriff des Gleichgewichts, der Balance. Bilder müssen Gleichgewichte haben, formal und koloristisch. Marin bewundert die Gleichgewichtshaltung der Eichhörner, die sie nie verlieren, «ob sie sich mit den Vorderfüßen oder den Hinterfüßen kratzen». Dieses Gleichgewicht sollen seine Bilder haben. Wenn er die Fläche mit allem gefüllt hat, was sie aufnehmen soll, stellt er das Bild auf den Kopf und prüft, ob es von jedem Standpunkt aus Gleichgewicht hat. Alle Dynamik, alle Kontraste werden letzten Endes durch dieses tiefe Gefühl für Gleichgewicht gebändigt.

Koloristisch liebt Marin die Balance von Rot, Blau und Gelb. Er braucht in der Regel diese drei Farben, um sich auszudrücken. Manchmal steht Schwarz für Rot; manchmal begnügt er sich mit zwei Farben. Dann tritt an die Stelle des Gelb ein lichtiges Rot, oder das Rot wird zu Ockergelb. Für sein Farbengefühl ist es bezeichnend, daß nicht die natürliche Farbe das Entscheidende ist,

sondern das, «was das Papier verlangt». Er sieht einen blauen Fleck. Dieses Blau, sagt er, kann ich auf dem Papier mit keinem Farbstoff herausbringen, so wähle ich eine Farbe, «die das Papier liebt», gleichgültig, ob sie naturgetreu ist oder nicht. Oder er malt – auch in Öl – den Ozean mit leichtem Rot, das erregender wirkt als Grau. Es ist nicht die Farbe, die den Ozean auf der Leinwand zu einem wirklichen Ozean macht, sondern das Gefühl des bewegten Wassers. Ein roter Ozean mit Bewegung wird den Eindruck des Meeres besser wiedergeben als ein grau gemalter ohne Bewegung. Eine Bestätigung dieses Prinzips erhielt er, als er hörte, daß ein Farbenblinder seine Bilder sammelte.

Es soll hier nur ein Querschnitt der Marinschen Kunst gegeben werden, nicht eine Darstellung ihrer Entwicklung. Sie ist im Grunde schon in den europäischen Jahren nach der Lösung vom Impressionismus zur Reife gekommen. Der «London Omnibus», ein Aquarell von 1908, hatte schon eine architektonische Bildgestaltung erreicht, und die Pariser Bilder lassen bereits die dynamischen Kräfte ahnen, wenn sich die breiten Brückenbögen über die Seine spannen oder die Wölkehen am Himmel sich zu Staffeln formieren. Die Tiroler Aquarelle vermitteln bereits das dramatische Gefühl, wie die Bergriesen mit eruptiver Gewalt in die Höhe schießen, die Dörfer zu ihre Füßen weit unter sich lassend. Die Darstellung der New Yorker Hochhäuser ist nur die logische Fortentwicklung. Und so geht es Schritt für Schritt weiter. Überall findet der Künstler seine Probleme, die ihn zu immer neuen eigenartigen Lösungen führen, die stets von dem gleichen Geist getragen werden. So arbeitet er mit erstaunlicher Frische des Geistes und bewundernswerter Sicherheit der Hand bis in die Gegenwart, bis an die Schwelle der Achtzig.

Um aber von dem Reichtum und dem Umfang des künstlerischen Werkes einen rechten Begriff zu geben, ist es nötig, anzudeuten, welche Rolle die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen in seiner Lebensarbeit gespielt haben.

Das radierte Werk, etwa 130 Blätter, gehört zum weitest- aus größten Teil, beinahe zu sieben Neuntel der europäischen Zeit an, nur ein Bruchteil ist später, beson-

ders in New York, entstanden, um Hochhäuser und Brücken festzuhalten. Die Werke der Radiernadel sind anfänglich in der Art Whistlers ausgeführt, bekommen aber bald eine persönliche Note.

Das Aquarell war die persönlichste Ausdrucksweise seiner künstlerischen Natur. Er hat sie von Jugend auf gepflegt und dem schwereren Ölmedium vorgezogen. Im Aquarell hat er das Höchste erreicht. Er war für diese Technik prädestiniert. Sie verlangt höchste Konzentration, da nichts rückgängig gemacht, nichts übermalt werden kann, aber sie gestattet eine Leichtigkeit und Beweglichkeit des Pinsels, die dem Öl versagt ist. Aus der Beschwingtheit der Hand, die das Meistern der Wasserfarbentechnik verleiht, erwächst der ganz besondere Charme, der so vielen Marinschen Arbeiten eigen ist. Und sie war vor allem das geeignete Mittel, das Lebendige, Dynamische seiner Vision zu realisieren. Und das Abstrakte, Funktionelle seiner Gestaltungsweise gewann in dieser Technik einen weniger rigiden, mehr selbstverständlichen Ausdruck. So großartige Schöpfungen wie *Sunset Casco Bay*, *White Mountains*, *Off Cape Split* oder *Storm over Taos*, um nur einige zu nennen, hat noch kein Künstler dieser Technik abgewonnen.

Der Wasserfarben-Charakter ist vielfach auch seinen Ölbildern anzumerken. Sie haben nicht die breite Festigkeit, die die Ölmalerei eigentlich verlangt, auch nicht den Reichtum der Palette, den sie ermöglicht. Aber es ist doch bewundernswert, wie sich der Künstler, schon in der Mitte der Sechziger, mit jugendlichem Elan und unermüdlichem Eifer wieder fast ausschließlich dem Öl zuwandte und mit immer erneuten Anläufen auch dieses schwere Medium zwang, seinen Intentionen zu folgen. Die Zirkusbilder erinnern noch an Aquarelle, aber das exquisite Werk «*Fifth Avenue and Forty Second Street*» oder einige der Meeresdarstellungen erreichen die Wucht und Wirkung echter Ölbilder. Gerade in diesen Tagen, da ich diese Zeilen schreibe, zeigt eine Ausstellung der neuesten Werke Marins den Meister noch im Vollbesitz seiner Kraft und offenbart zur Evidenz, daß seine männliche, lebendige Kunst das Beste ist, was Amerika heute an künstlerischen Werten zu geben hat.

Die Photographien der Werke von John Marin stammen von Peter A. Juley & Son, New York. Sie wurden von der New Yorker Kunstgalerie «*An American Place*» zur Verfügung gestellt.