

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 75: Collaborations Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz

Artikel: Glenn Brown : new worlds for old : the fantastic voyage of Glenn Brown = neue Welten im Tausch gegen alte : die phantastische Reise des Glenn Brown

Autor: Smith, Trevor / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680997>

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: 24.04.2026

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

New Worlds for Old:
THE FANTASTIC
VOYAGE OF
GLENN BROWN

TREVOR SMITH

Reading interviews with Glenn Brown, it is striking how much he talks about looking at paintings, not just about the paintings themselves, but the act of looking at paintings. He speaks of *trompe l'œil*, of the way the eye might travel over the surface of a painting, of the undecidability of color, or shifting perspectival conventions. He often draws on unfashionable or outmoded forms of representations, not just to confirm historical traces or semiotic trajectories that we already suspect are there but to challenge our sense of contemporaneity, to seek the essential strangeness at the heart of representation. In a recent interview, Brown describes his relationship to his forebears in this way: "I see their worlds from multiple or schizophrenic perspectives, through all their eyes. ...the scenes may have been relatively normal to Rembrandt or Fragonard but because of the passage of time and the difference in culture, to me they are fantastical."¹⁾

For Brown, even the act of looking becomes a fantastic voyage: "When I saw Auerbach's thickly textured surface, it was pretty identical to the moon; it was a cratered and pitted surface over which the eye traveled, from one event to another. The morbidity of Auerbach and the moon's grey surface seemed similar subjects."²⁾ Even if you know how much his subject matter has ranged—from the feverish inner space of Auerbach's expressionist brushstrokes to the hallucinatory outer space of Chris Foss' science fiction illustrations—Brown's assertion of morphological, let alone psychological similarities between pictorial modes remains surprising. Inner and outer space are treated as equivalents in the sense that they are both spaces the eye can see but through which only the mind can travel.

Even in his early transformations of thick gestures, from expressionist paintings into implacably smooth *trompe l'œil* surfaces, the moment Brown's paintings seem most clearly about appropriation and the relationship between painting and photography, they begin to suggest the psychological drama of looking. His work seems as much about getting lost in an

TREVOR SMITH is curator at New Museum of Contemporary Art, New York.

GLENN BROWN, INTERNATIONAL VELVET, oil on panel, 59 1/8 x 48" /
ALLES GLÜCK DIESER ERDE, Öl auf Holz, 150 x 122 cm.



act of reverie as about getting the physical details just right. When I think about LOVE NEVER DIES (1993), an early work that cites Karel Appel, its title strikes me as being entirely appropriate. How slowly and carefully must he have pursued Appel's fast, wet-into-wet brushstrokes to create such an extraordinarily plausible painting? Even though I have never seen the source, the extreme attention Brown has lavished on Appel borders on stalking.

While enlarged trompe l'œil brushstrokes remain at the center of the visual drama in Brown's portraits, they have, over time, become increasingly abstracted. In recent works, such as SEX (2003) or PORNOGRAPHY (2004), the brushstrokes form a linear schema that seems as much to do with drawing as with painting—similar, one might say, to the lacework in an El Greco portrait. In other works, such as INTERNATIONAL VELVET (2004), the image suggests as much the viscosity of an ice cream sundae as it does paint. Even as Brown enlarges

and fetishizes the image of the brushstroke, his work appears as the antithesis of modernist deconstruction. Unlike Roy Lichtenstein or Gerhard Richter, it is impossible to intuit how the work is made; there is none of their insistence on making the means of mediation visible. It is not the ironic gesture of the enlarged brushstroke that gives Brown's work its emotive charge but the supreme effort it takes to achieve a perfectly mute surface. Put another way, Brown's embalmed and silent paintings play the classicists' Ingres to the modernists' Delacroix. For a century and a half, the most validated paintings were ones that made visible the means of their execution and that looked to the individual brushstroke as a guarantor of emotional authenticity. Brown's faith in trompe l'œil is like the Jesuits' turn to entertainment to win back the congregations after a century of protestant strictures.

His paintings based on science fiction illustrations also evoke the nineteenth century. Among the largest, most expansive paintings in his oeuvre, works such as BÖCKLIN'S TOMB (AFTER 'FLOATING CITIES' 1981 BY CHRIS FOSS), 1998, or DARK ANGEL (PAINTING FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS (2002) take on the scale and grandeur of history paintings, yet they also call to



GLENN BROWN, HUNKY DORY, 2005, oil on panel,
61⁷/₈ x 43¹/₂" / ALLES BESTENS, Öl auf Holz, 157 x 110,5 cm.
(PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

GLENN BROWN, *LED ZEPPELIN*, 2005, oil on panel,
48 1/4 x 34" / Öl auf Holz, 122,5 x 86,5 cm.
(PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

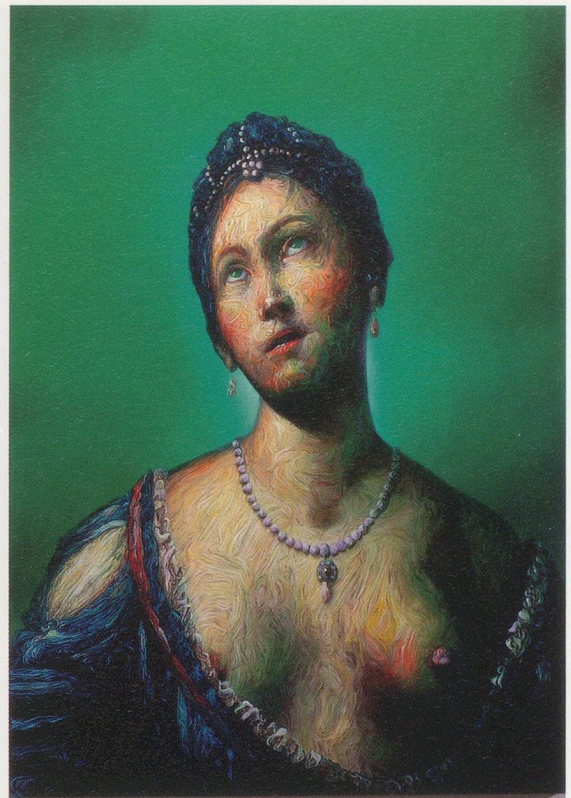
mind the nineteenth century's luminist landscapes that depicted with great exaggeration the "new" worlds of the far flung colonies of the British empire. Appropriately enough, such paintings often imagined the "new" world as a kind of Eden, where it would be possible to start fresh, just as science fiction illustrations might suggest the continuing desire for new possibilities—new worlds, in both cases, that might exist far beyond our earth-bound limitations.

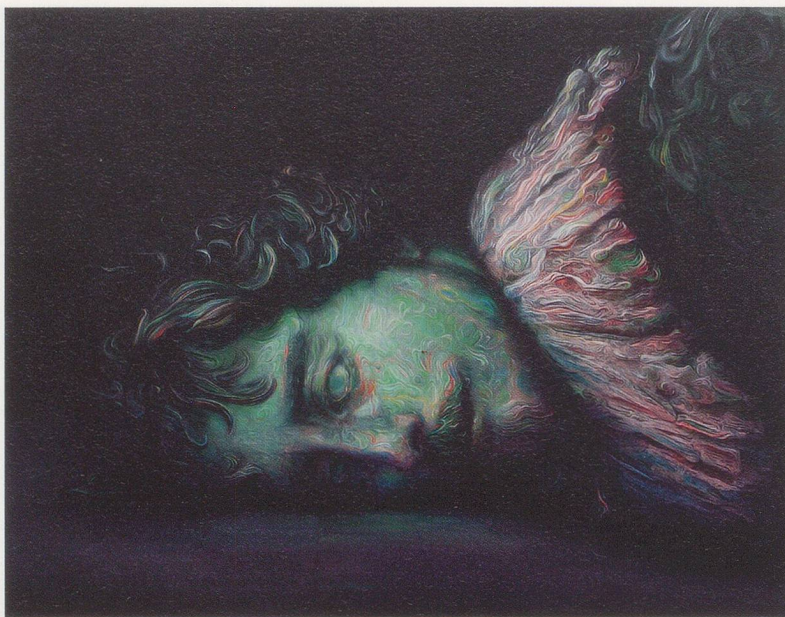
Distinct to a painter making a portrait, or to Brown's own portraits of paintings, a science fiction illustrator produces images of a world that does not exist. They are pure projection. In turn, Brown approaches these paintings differently than we might expect. The hard linear details of liquid brushstrokes are replaced by evanescent tonal contrasts. The architectonic forms are as sketchy as the portraits are detailed. By shifting scale from dust jacket to history painting, Brown, once again, invites us on a journey from observation to reverie. These extraordinarily absorptive illustrations become vertiginous physical experiences.

The different genres of Brown's work—the details of expressionist paintings, the science fiction images, and the portraits—propose a range of congruent possibilities for reverie. However, his most literal, yet strange, works are the sculptures that he has produced since *NEVER FOREVER* (1995). These sculptures are made particularly perverse by the fact that they appear to be everything that the paintings are not. Seemingly built up out of thick heavy brushstrokes of pure color, sometimes laid on, wet into wet, they are the polar opposite of his paintings' mute, implacable surfaces that reveal no clues as to how the paint has been laid down.

Recently, Brown spoke of "reaching inside painting to make the sculpture,"³⁾ and from one angle, his sculpture *ALAS DIES LAUGHING* (2004) seems a close sculptural partner to his painting of 2003 titled *DIRTY*. Another example of this is the sculpture *THREE WISE VIRGINS* (2004) set against the paintings *SEX* (2004) and *THE OSMOND FAMILY* (2004)—the pairing isn't exact, but the chroma of *SEX* and structure of *THE OSMOND FAMILY* suggests that a rather complex mimetic negotiation is taking place.

Like his sci-fi landscapes, Brown's sculptures might also be understood as a kind of fiction proceeding directly from modernism's modest proposal that media has primacy over representation. What if a portrait painting were literally a portrait of paint? In this light, Brown's





GLENN BROWN, *PORNOGRAPHY*, 2005, oil on panel,
34 3/8 x 44 1/4" / Öl auf Holz, 87 x 112,5 cm.
(PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

sculptures absurdly invert Willem de Kooning's dictum about flesh being the reason oil paint was invented, or become a sly parody of Lucien Freud's description of his portraits as paint made flesh. We, of course, know what the front of such an object looks like, but as we move around it we shift from observation to imaginative projection. Is the frontal view predictive of the rest of the object or is there a radical disjunction? The answer offered up by *THREE WISE VIRGINS* is Brown's comic repetition of contrapposto. The shape of the sculpture torques as you circumnavigate past three different faces, each with a cherry-red clown nose. *ALAS DIES LAUGHING*, on the other hand, offers a more sober almost classical viewing experience: Its form is reminiscent of a Brancusi reclining head sitting on a cubic base of raw wood, but only if Brancusi's smooth, streamlined marble were to be replaced by churning expressionist impasto. As you move around the sculpture, its chroma begins to shift, creating an illusion of light and shadow. In using a lunar metaphor to describe the surface of an Auerbach painting, Brown's sculptural creation might be akin to imagining the dark side of the moon, or other places that could only ever be imagined.

Brown initially came into public consciousness as an appropriationist, but over time the fantastic voyage his work embarks upon, from observation to imagination and increasingly to reverie, has revealed the complex, nuanced negotiations at the heart of his work. If we take at face value his observation that his lunar and painterly subjects are "morbid," then Brown's work can be seen to suggest both embalming and revivification. It is his virtuoso formal manipulation that makes us want to excavate his sources anew, while putting to rest the historical style that lies beneath their mute surfaces.

- 1) Rochelle Steiner, "Interview with Glenn Brown," *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 96.
- 2) Stephen Hepworth, Glenn Brown "Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me," *Glenn Brown Vol. 1*, Domaine de Kerguéhennec, 2000, p. 65.
- 3) Rochelle Steiner, op. cit., p. 99.

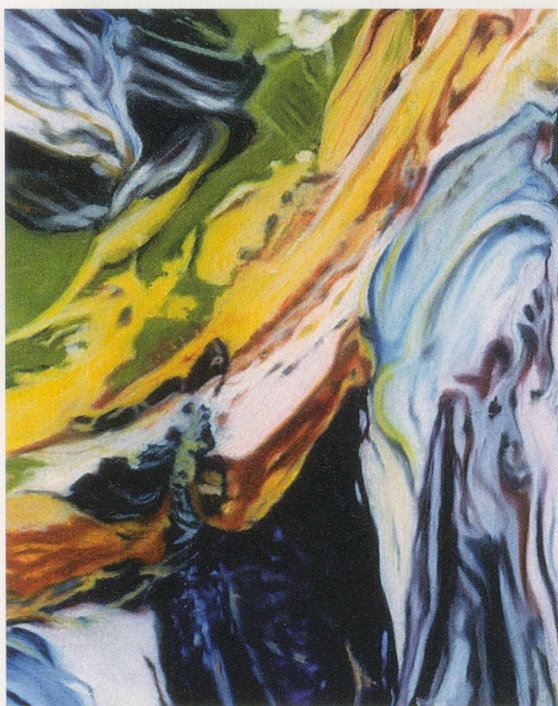


GLENN BROWN, *KILL YOURSELF*, 2002, oil on panel, 32 ²/₈ x 27" / *BRING DICH UM*, Öl auf Holz, 82 x 68,5 cm.

Neue Welten im Tausch gegen alte.

DIE PHANTASTISCHE REISE DES GLENN BROWN

TREVOR SMITH



GLENN BROWN, *LOVE NEVER DIES*, detail, 1993,
oil on canvas, 27¹/₂ x 19²/₈" / *LIEBE STIRBT NIE*,
Öl auf Leinwand, 70 x 49 cm.

Liest man Interviews mit Glenn Brown, so fällt auf, wie oft er über das Betrachten von Bildern spricht, und zwar nicht einfach über die Bilder selbst, sondern über den Akt des Betrachtens. Er spricht von *Trompe-l'Œuil*, von der Art, wie der Blick über die Oberfläche eines Bildes gleiten kann, von der Unentscheidbarkeit der Farbe oder den wechselnden Konventionen der perspektivischen Darstellung. Oft geht er von unmodernen oder überholten Darstellungsformen aus, wenn er historische Spuren oder semiotische Entwicklungen, die wir darin bereits vermutet haben, nicht nur «liest» (und uns damit bestätigt), sondern unser zeitgenössisches Selbstverständnis dazu bringt, das essenziell Befremdende des Darstellungsvorgangs an sich aufzuspüren. In einem neueren Interview beschreibt Brown sein Verhältnis zu seinen Vorläufern wie folgt: «Ich sehe ihre Welten aus vielerlei oder schizophrenen Blickwinkeln, durch ihrer aller Augen... die Szenen mögen für einen Rembrandt oder Fragonard relativ normal gewesen sein, aber wegen der inzwischen verstrichenen Zeit und den kulturellen Unterschieden erscheinen sie mir phantastisch.»¹⁾

Selbst der Akt des Schauens wird bei Brown zur phantastischen Reise: «Als ich Auerbachs dichten, strukturierten Farbauftrag sah, war das fast wie die Mondo-oberfläche;

TREVOR SMITH ist Kurator am New Museum of Contemporary Art, New York.

GLENN BROWN, *LOVE NEVER DIES*, 1993, oil on canvas, 27 1/2 x 19 3/8" / *LIEBE STIRBT NIE*, Öl auf Leinwand, 70 x 49 cm.





GLENN BROWN, SPECIAL NEEDS, 2002, oil on panel, 40 ³/₄ x 33 ¹/₂" / BESONDERE BEDÜRFNISSE, Öl auf Holz, 103,5 x 85 cm.

es war eine von Kratern übersäte, gefurchte Oberfläche, über die das Auge wanderte, von einem Ereignis zum nächsten. Das Morbide bei Auerbach und die graue Oberfläche des Mondes waren für mich vergleichbare Motive.»²⁾ Selbst wenn man um die extreme Spannweite und Vielfalt seiner Themen weiss – vom fiebrigen Innenraum von Auerbachs expressionistischen Pinselstrichen bis zum halluzinogenen Aussenraum der Sciencefictionillustrationen eines Chris Foss –, ist Browns Verweis auf morphologische, geschweige denn psychologische Ähnlichkeiten zwischen diesen malerischen Extremen doch einigermaßen verblüffend. Innen- und Aussenraum werden hier insofern als äquivalent behandelt, als es sich beide Male um Räume handelt, welche das Auge zwar sehen, die man jedoch nur im Geist betreten kann.

Selbst in seinen frühen Verwandlungen starker Gesten – vom expressionistischen Bild zur unerbittlich glatten *Trompe-l'Œuil*-Oberfläche – bringen Browns Bilder genau in dem Moment das psychologische Drama des Betrachtens ins Spiel, in dem sie in Sachen Appropriation und Beziehung zwischen Malerei und Photographie sehr klar Stellung zu beziehen scheinen. In seiner Kunst scheint es gleichermassen um den Selbstverlust im träumerischen Akt zu gehen wie um das Bemühen, alle physischen Details auf die Reihe zu kriegen. Wenn ich über LOVE NEVER DIES (Liebe stirbt nie, 1993) nachdenke, eine frühe Arbeit, die Karel Appel zitiert, so scheint mir der Titel absolut treffend. Obwohl ich das ursprüngliche Bild von Appel nie gesehen habe, hat die extreme Aufmerksamkeit, die Brown auf Appel verschwendet hat, etwas fast Belästigendes und macht mir Appels Existenz geradezu unangenehm bewusst. Wie langsam und sorgfältig muss der Künstler Appels schnelle Nass-in-nass-Pinselstriche nachvollzogen haben, um ein so aussergewöhnlichüberzeugendes Bild zu schaffen?

Obwohl bei Browns Porträts die in *Trompe-l'Œuil*-Manier vergrösserten Pinselspuren noch immer im Zentrum des visuellen Schauspiels stehen, sind sie im Lauf der Zeit zunehmend abstrakter geworden. In neueren Arbeiten, wie SEX (2003) oder PORNOGRAPHY (2004), bilden die Pinselstriche ein lineares Schema, das ebenso zeichnerische wie malerische Züge aufweist – ähnlich wie, sagen wir, die Spitzen in einem Porträt von El Greco. In anderen Arbeiten, etwa bei INTERNATIONAL VELVET (Alles Glück dieser Erde, 2004)³⁾, wirkt das Bild viskos wie ein mit zähflüssiger Sauce überzogener Eisbecher. Selbst wo Brown das Bild des Pinselstrichs vergrössert und zum Fetisch erhebt, wirkt seine Arbeit wie eine Antithese zur modernen Dekonstruktion. Anders als bei Roy Lichtenstein oder Gerhard Richter, ist es unmöglich, intuitiv zu erschliessen, wie das Bild entstanden ist; da gibt es kein vergleichbares Bemühen um Transparenz der Vermittlungstechnik. Es ist auch nicht die ironische Geste des vergrösserten Pinselstrichs, die seinem Werk die emotionale Kraft verleiht, sondern die Höchstleistung, die er erbringen muss, damit die Oberfläche vollkommen verstummt. Anders formuliert, Browns mumifizierte, stumme Bilder halten dem Delacroix der Modernisten den Ingres der Klassizisten entgegen. Eineinhalb Jahrhunderte lang wurden jene Bilder am höchsten geschätzt, welche die Methoden ihrer Ausführung sichtbar machten und den individuellen Pinselstrich als Garant eines authentischen emotionalen Ausdrucks pflegten. Wenn Brown aufs *Trompe-l'Œuil* setzt, so gleicht das der Zufluchtnahme der Jesuiten zur Unterhaltung, um die Glaubensgemeinschaften nach einem Jahrhundert protestantischer Schelte wieder für sich einzunehmen.

Auch Browns auf Sciencefictionillustrationen beruhende Gemälde erinnern ans neunzehnte Jahrhundert. Unter den grössten, ausladendsten Bildern seines Œuvres haben, zum Beispiel, BÖCKLIN'S TOMB (AFTER «FLOATING CITIES» BY CHRIS FOSS, 1981) – Böcklins Grab

(nach «Schwebende Städte» von Chris Foss, 1981 (1998) – oder DARK ANGEL (PAINTING FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS – Dunkler Engel (Gemälde für Ian Curtis) nach Chris Foss (2002) – sowohl die Ausmasse wie den grandiosen Gestus der Historienmalerei, erinnern aber gleichzeitig an das raffinierte Licht jener Landschaftsbilder, die im neunzehnten Jahrhundert mit grandioser Übertreibung die «neuen» Welten der weit verstreuten Kolonien des Britischen Weltreiches schilderten. Naturgemäss führten diese Bilder die «neue» Welt gern als eine Art Garten Eden vor, wo es möglich wäre, noch einmal von vorne anzufangen, genauso wie auch unsere Sciencefictionillustrationen für die anhaltende Sehnsucht nach neuen Möglichkeiten stehen dürften: In beiden Fällen sind es neue Welten, die vielleicht jenseits der uns gesetzten irdischen Grenzen existieren.

Anders als ein Porträtmaler oder als Brown in seinen Gemäldeporträts, entwirft ein Sciencefictionillustrator Bilder von einer Welt, die es nicht gibt – es handelt sich um reine Projektion. Brown wiederum geht mit diesen SF-Bildern anders um, als wir erwarten würden. Die harten linearen Details der fließenden Pinselbewegungen werden durch verschwindend kleine tonale Kontraste ersetzt. Die architektonischen Formen sind ebenso skizzenhaft wie die Porträts detailliert. Indem er von der Grösse eines Buchumschlags zu der eines Historienbildes übergeht, fordert Brown uns gleich nochmals zu einer Reise auf: vom Beobachten zum Träumen. Diese aussergewöhnlich absorbierenden Illustrationen werden zum Schwindel erregenden körperlichen Erlebnis.

Die verschiedenen Genres in Browns Werk – die Einzelheiten der expressionistischen Bilder, die Sciencefictionbilder, die Porträts – bieten entsprechende Gelegenheiten zum Träumen. Seine naturgetreuesten – deshalb nicht weniger befremdenden – Arbeiten sind aber die Skulpturen, die er seit THE SOUND OF MUSIC (Der Klang der Musik, 1997) geschaffen hat. Sie wirken dadurch besonders pervers, dass sie alles zu sein scheinen, was die Bilder nicht sind. Scheinbar aus dichten, schweren Pinselstrichen aus purer Farbe aufgebaut, manchmal übereinander, nass in nass, sind sie der bare Gegensatz zur stummen, unerbittlichen Oberfläche seiner Gemälde, die keinerlei Hinweis darauf enthalten, wie die Farbe aufgetragen wurde.

Jüngst sprach Brown davon, beim Schaffen einer Skulptur auf die Malerei zurückzugreifen⁴⁾; aus einem bestimmten Blickwinkel erscheint die Skulptur ALAS DIES LAUGHING (Oh weh stirbt lachend, 2004) denn auch als enge plastische Verwandte des Bildes DIRTY (Schmutzig, 2003). Ein weiteres Beispiel für diesen Sachverhalt ist die Skulptur THREE WISE VIRGINS (Drei kluge Jungfrauen, 2004) in Bezug auf die Bilder SEX (2004) und THE OSMOND FAMILY (2004): Die Zuordnung ist nicht eindeutig, aber die Farbintensität von SEX und die Struktur des OSMOND FAMILY-Bildes lassen eine ziemlich komplexe mimetische Beziehung zu THE THREE WISE VIRGINS vermuten.

Wie die Sciencefictionlandschaften kann man auch Browns Skulpturen als eine Art Fiktion betrachten, die direkt bei der Behauptung der Moderne anknüpft, dass das Medium wichtiger sei als das Dargestellte. Wie, wenn ein gemaltes Porträt tatsächlich ein Porträt der Farbe wäre? In diesem Licht besehen verkehren Browns Skulpturen Willem de Koonings Aussage, dass das Fleisch der Grund für die Erfindung der Ölfarbe sei, auf absurde Weise ins Gegenteil, oder sie werden zur listigen Parodie auf Lucien Freuds Beschreibung seiner Gemälde als Fleisch gewordene Farbe. Wir wissen natürlich, wie die Vorderseite eines solchen Objektes aussieht, doch wenn wir uns darum herum bewegen, wechseln wir von der Beobachtung zur lediglich in unserer Phantasie existierenden Projektion. Ist die Frontalansicht ein Blick voraus auf das ganze Objekt, oder gibt es da einen radikalen Bruch? Die Antwort, die THE

GLENN BROWN, exhibition view Gagosian Gallery, London, 2004, from left to right *FILTH*, *ALAS DIES LAUGHING*, *AMERICA* / Installationsansicht, von links nach rechts, *SCHMUTZ*, *OH WEH STIRBT LACHEND*, *AMERIKA*. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

THREE WISE VIRGINS liefert, liegt in Browns launiger Wiederholung des Kontraposts. Die Gestalt der Skulptur verdreht sich, während man an drei verschiedenen Gesichtern vorbeigeht, jedes mit einer kirschroten Clownsnase. Dagegen hält *ALAS DIES LAUGHING* eine vergleichsweise nüchterne, fast klassische Seherfahrung bereit: Die Form erinnert an einen liegenden Kopf von Brancusi auf einem kubischen Sockel aus rohem Holz, aber nur, wenn man sich Brancusis glatt polierten, stromlinienförmigen Marmor als aufgewühltes expressionistisches Impasto denkt. Bewegt man sich um die Skulptur herum, ändert sich die Farbwirkung und es entsteht der Eindruck von Licht und Schatten.

Da Brown bei der Beschreibung eines Bildes von Auerbach zur Mondmetaphorik greift, liesse sich der Prozess bei der Entstehung seiner Skulpturen vielleicht auch mit einer Imagination der dunklen Seite des Mondes vergleichen oder mit der Imagination anderer Orte, die man nur in der Vorstellung sehen kann.

Zunächst war Brown nur als Appropriationskünstler bekannt, doch im Lauf der Zeit hat die phantastische Reise, die er mit seiner Arbeit angetreten hat – von der Beobachtung zur Imagination und zum Tagtraum – feiner abgestufte historische Dimensionen angenommen. Nimmt man die Bemerkung des Künstlers, dass seine lunaren und malerischen Sujets «morbid» seien, ernst, so könnte man sagen, dass sein Werk sowohl mumifizierende wie wiederbelebende Aspekte hat. Es ist Browns virtuose Beherrschung des Formalen, die uns veranlasst, seine Quellen erneut ausgraben zu wollen, aber gleichzeitig den historischen Stil, der unter den stummen Oberflächen schläft, ein für alle Mal zu begraben.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Rochelle Steiner, «Interview with Glenn Brown», in: *Glenn Brown*, Serpentine Gallery, London 2004, S. 96.
- 2) Stephen Hepworth und Glenn Brown, «Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me», Interview in: *Glenn Brown. Vol. 1*, Ausstellungskatalog, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan 2000, S. 65.
- 3) *International Velvet* (1978): Film von Bryan Forbes (nach einem Buch von Enid Bagnold) u.a. mit Tatum O'Neal, Christopher Plummer und Anthony Hopkins. Es geht um ein Waisenkind und seine Springreiterkarriere.
- 4) Rochelle Steiner, op. cit., S. 99.

