

Cora Rok

## **Geld, Macht und Begehren – Paolo Sorrentinos *Loro* (2018) mit Lacan gelesen**

Einflussreich und erfolgreich oder einfach nur «reich» sein, genau wie sein Vorbild Silvio Berlusconi, dies ist der Traum von Sergio Morra, Protagonist aus Paolo Sorrentinos siebtem Spielfilm *Loro* (2018), der in Italien zunächst als Diptychon ins Kino kam, schließlich aber als zweieinhalbstündiger Einteiler vertrieben wurde.<sup>1</sup> Nach dem oscarprämiierten Erfolgsfilm *La Grande Bellezza* (2014), mit dem Sorrentino endgültig der internationale Durchbruch gelang, widmet sich der Regisseur noch einmal der italienischen High Society, diesmal nicht fiktionalen Repräsentanten der kulturaffinen Elite, sondern dem erweiterten Bekanntenkreis von Silvio Berlusconi. Der Regisseur gilt als Meister der Dekadenzdarstellungen; er verknüpft die Welt der Politik, Kunst und Religion mit der Welt des Glammers, wie es einst Federico Fellini mit seinen opulenten, frivolen bis grotesken Filmbildern getan hat. In *Loro* zeigt Sorrentino, wie nah Geldgier, Machthunger und sexuelle Begehrde beieinander liegen, wobei die Ströme des Begehrens nicht nur das Handeln des Protagonisten, sondern auch den Filmfluss bestimmen. Zugleich dekonstruiert Sorrentino einen der reichsten Männer Italiens.<sup>2</sup> Auf welche Weise dies geschieht, soll in diesem Beitrag unter Berücksichtigung der Theorien Jacques Lacans gezeigt werden.<sup>3</sup>

### **Berlusconi als Stimulus des Begehrens**

Wir schreiben das Jahr 2006. Hauptprotagonist des Films, Sergio Morra, ist ein junger Unternehmer aus dem apulischen Taranto,

der sich zum Ziel gesetzt hat, den berühmten Medienmogul und ehemaligen Ministerpräsidenten Italiens Silvio Berlusconi (1994-95, 2001-05, 2005-06) zu beeindrucken und ihn, koste es, was es wolle, für sich zu interessieren. Inspiriert wurde die Figur von Gianpaolo Tarantini, einem 2011 wegen Drogenhandels verurteilten Geschäftsmann, der Schlagzeilen damit machte, die berühmten «Bunga-Bunga»-Partys für Berlusconi in seiner Villa auf Sardinien organisiert und dafür Escort-Mädchen angeheuert zu haben.<sup>4</sup> Würde der Name Tarantinis oder jener anderer Politiker oder Unternehmer, die im Film auftreten, verändert, wird die Identität Berlusconis nicht verschleiert, ihre Enthüllung allerdings verzögert. Dass die Figur Berlusconi erst gut 40 Minuten nach Filmbeginn ihren Auftritt hat und zunächst wegen seiner orientalischen Verkleidung nicht gleich erkennbar ist, noch dazu sein voller Name erst spät genannt wird, wurde von Rezensenten kritisiert<sup>5</sup> und mag bei jenen, die eine Art politisches Biopic im Stile von *Il Divo* (2008) erwarten,<sup>6</sup> Irritationen hervorrufen.<sup>7</sup> Gerade aber durch diese Verzögerung wird Berlusconi als schwer zu erreichendes, auratisches «Objekt der Begierde» in Szene gesetzt, dessen Erscheinen auch das Filmpublikum endlich ersehnt.<sup>8</sup> In *Loro* geht es also nicht um die Darstellung politischer Macht, sondern vielmehr um ihre Wirkungs- und Erscheinungsweisen, Reichtum und Glamour, sowie die Anziehungskraft mächtiger Personen, womit eine Verbindung zwischen «Macht» und «Begehren» inszeniert wird, die mit Lacan analysiert werden kann.

Nach Lacan ist der Mensch ab dem Moment seiner Geburt ein Mängelwesen, das seine Existenz schmerzhaft als unvollständig erfährt. Die Leerstelle vergrößert sich, nachdem sich das Kind aus der Symbiose mit der Mutter gelöst hat. Schließlich verfestigt sich das Gefühl der Gespaltenheit und Unvollkommenheit im sogenannten «Spiegelstadium», in dem das Kind die Erfahrung

macht, sich kein vollständiges Bild von sich selbst machen zu können. Unfähig, diese Unvollständigkeit zu ertragen, wendet es sich einem bestimmten Objekt zu, das Lacan das «Objekt klein a» – «a» für «autre», den «Anderen» – nennt.<sup>9</sup> Dieses verspricht, das Defizit zu beseitigen, und fungiert als Antrieb und Motivator des Handelns. Wird dem heranwachsenden Kind der ungehemmte «Genuss der Mutter» verwehrt, beginnt die Suche nach Ersatzbefriedigungen – in Sublimierungen oder Exzessen.

Dass Berlusconi bzw. das, wofür er steht, zuvorderst Machtzuwachs, Reichtum und Lustgewinn, indirekt die Initialzündung für den Protagonisten Sergio liefert, seine ehrgeizige Mission zu starten, womit auch die Filmhandlung in Gang gesetzt wird, wird in einer der ersten Szenen deutlich: In einem Moment der sexuellen Ekstase entdeckt der zugehörnte Sergio ein Tattoo oberhalb des Gesäßes einer Prostituierten, das das grinsende Gesicht von Berlusconi – also des Schauspielers Toni Servillo in der Maske Berliconis – zeigt, das seine aggressive Wollust, Lacan würde von «jouissance» sprechen, stimuliert.<sup>10</sup> In der Folgeinstellung wird zu Sergios Gesicht geschnitten, das in einer Untersicht gezeigt wird, der Filmtitel wird rechts daneben in gelber Schrift eingeblendet. «Loro» kann auf das Personalpronomen «sie» im Plural verweisen, es kann aber auch als «l'oro», Gold, gelesen werden, schließlich glänzen Sergios Augen wie von einem Goldtausch entflammt.

Das Vorhaben beginnt damit, dass sich Sergio mit einer der Lieblingsmätressen des ehemaligen Ministerpräsidenten, Kira (ebenfalls einer realen Person nachgezeichnet), verbündet, um Zugang zu Berlusconi zu erhalten. Zum zweiten Mal hat er – wie in der Szene mit der Prostituierten – indirekt Sex mit ihm, da er sich mit Kira auf ein Liebesspiel einlässt, als sie einen Anruf von Berlusconi erhält. Auf ihrem Handy eingespeichert ist der Kontakt unter dem Namen «LUI»: Das Personalpronomen bietet ein passendes

Gegenstück zu «loro» aus dem Titel – wenn er anruft, springen sie –, wobei «er» und «sie» in der Spirale des Begehrens untrennbar miteinander verbunden sind.

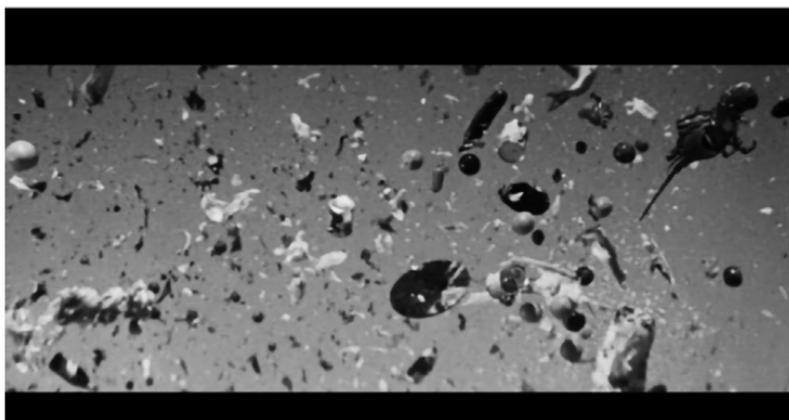
In diesem Aufbau kann eine vereinfachte, plakative Umsetzung der drei Ordnungen nach Lacan erkannt werden, des Imaginären, Symbolischen und Realen, von denen die beiden ersten filmisch umgesetzt wurden.<sup>11</sup> Während die bildliche Dimension die Ordnung des Imaginären charakterisiert, ist die symbolische Ordnung durch die sprachliche Dimension gekennzeichnet. Allerdings fungieren Bilder und Sprache für Lacan nicht als Repräsentationssysteme, weil sie nichts in einem Medium repräsentieren, was in einem anderen schon da war. Dementsprechend ließe sich sagen, dass auch im Film die Zeichen sich eigentlich auf nichts beziehen – Berlusconi fungiert für Sergio als Phallus, ein Objekt klein a, als *Movens* und treibende Kraft, die sein Begehren steuert. Nach Lacan entspricht der Phallus dem sexuellen Genuss jenseits des Gesetzes, und jenes ungehinderte Vermögen zu genießen wird unbewusst dem Vater zugeschrieben. Das ist wichtig, denn gerade in der Szene, in der Kira mit «LUI» telefoniert und sie und Sergio miteinander schlafen, wird Sergio von seinem Vater angerufen, woraufhin der Akt unterbrochen wird.<sup>12</sup> Sergios bürgerlicher Vater, der für seinen Lebensunterhalt hart gearbeitet hat, wirft seinem Sohn schmutzige Geschäfte vor. Und da er ihm den sexuellen Genuss verwehrt, tritt ein obszöner Ersatzvater – das Oberhaupt des neoliberalen Genussregimes («regime del godimento»<sup>13</sup>) an seine Stelle.

Wie erregt ein Aufsteiger nun Aufsehen? Indem er vorgaukelt, ebenfalls wohlhabend und einflussreich zu sein. Dies schafft Sergio, indem er auf Anraten Kiras seine Ersparnisse für die Anmietung einer Luxusvilla auf Sardinien gleich gegenüber jener Berlusconis verwendet und zu seinen Statussymbolen eine Yacht und ein Dutzend attraktiver Frauen hinzufügt, die seine Gesellschaft begehrenswert erscheinen lassen. Das in Zeitlupe abgespielte Pillengewitter auf der

Ecstasy-Party im Hause Morras (Abb. 1) erinnert an die Explosion des Sitzes der Immobiliengesellschaft (Abb. 2) in der Mohave-Wüste aus Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970).



*Abb. 1: Paolo Sorrentino – Loro (2018)*



*Abb. 2: Michelangelo Antonioni – Zabriskie Point (1970)*

Das ist freilich nicht nur ein ästhetisches Zitat, es lässt sich gleichfalls eine Verbindung zur Konsumkritik Antonionis ziehen, dem bekanntlich – ähnlich wie Sorrentino<sup>14</sup> – vorgeworfen wurde, er hätte die Verführungen der Welt des Spektakels vielmehr heiter reproduziert als sie zu verteufeln.<sup>15</sup> Doch so wie Antonioni als Kapitalismuskritiker gelesen wird, bietet auch *Loro* dem Zuschauer an, die Filmbilder – Darstellungen von Sex, nackten, idealen Körpern, Anhäufungen von Statussymbolen, Yachten, pompösen Villen mit strahlenden, weißen, sauberen Oberflächen, akkuraten Gärten – kritisch zu rezipieren. So zum Beispiel, wenn die vierte Wand fällt und der Zuschauer in die Perspektive von Berlusconi selbst schlüpft und damit gezielt zum Voyeur gemacht wird.<sup>16</sup>

### **Verblendung, Immunisierung und Dekonstruktion**

Zwei weibliche Figuren üben dagegen offensive Kritik an Berlusconi; die 20-jährige Stella, die mit dem Dutzend junger Frauen auf das Anwesen Morras eingeladen wurde, und Berlusconis Frau Veronica. Stella ist die Einzige, die keine Drogen nimmt und sich gelangweilt in ein Zimmer zurückzieht. Sie ist das idealisierte Alter Ego des minderjährigen Escort-Mädchens Ruby, dessen Verhältnis mit dem realen Berlusconi einen Skandal auslöste. Stella weist die Avancen des galanten ‚Cavaliero‘ trocken ab; er rieche zu sehr nach ‚altem Mann‘ und sei in seiner kindischen Art einfach zu pathetisch.<sup>17</sup> Auch Veronica lässt sich nicht mehr von Reichtum und sozialem Status blenden, wie eine Szene, in der sie antriebslos in einem von einem Netz umzäunten Trampolin sitzt und wie gefangen wirkt, deutlich macht (Abb. 3).

In der rechten Bildmitte ist ein in Pastelltönen gehaltenes Plastik-Prinzessinnenschloss zu sehen, im Vordergrund ein weißes Lämmchen, das dem ebenfalls weiß gekleideten Berlusconi zu folgen scheint. Die Luftschlösser, die Veronicas Mann errichtet hat,



*Abb. 3 Paolo Sorrentino – Loro (2018): Berlusconi  
Anwesen auf Sardinien*

sind geplatzt. Ihr früheres Begehren – die Gier nach Reichtum und Ruhm –, aber auch das Begehren nach dem Mann, in den sie einst verliebt war, ist nicht mehr spürbar; sie, die sich für Literatur und Khmer-Tempel interessiert, ist sich ihrer großen Verblendung bewusst geworden. Ihr Mann allerdings genießt ebendiese.

Der Bezug von Berlusconi zum Lämmchen bzw. zu einem ausgewachsenen Tier derselben Art wird indes durch zwei ähnlich kadrierte Szenen deutlich. Zu Beginn des Films ist ein Schaf zu sehen, das die Stufen zur offenen Villa Berlusconi betritt und im Eingang gebannt stehen bleibt. Es hat den Fernseher entdeckt, auf dem die Quizshow *Chiedi a Mike* läuft. Es kann den Blick nicht abwenden, ist geradezu gefesselt, dabei merkt es nicht, wie die

Klimaanlage automatisch die Temperatur auf 0°C herunterfährt. Das Schaf zittert, weiß nicht, wie ihm geschieht, dann kippt es tot um. Dieselbe Szene, gleich kadriert, wiederholt sich später im Film: Nun ist es Berlusconi, wohlgemerkt in einer Verkleidung als Odaliske, der die Position des Schafes einnimmt und an der Türschwelle stehend zum Fernseher hochblickt. Nach einigen Sekunden geht er ungerührt weiter, als er im Moment des Gefrierpunktes einen Anruf erhält. Der Tod wird auf die metaphorische Ebene verschoben und betrifft ein anderes Individuum; es ist seine Geliebte, die ihm zu verstehen gibt, dass sie vor Verlangen nach ihm ‹sterbe›.

Die Szene zeigt, dass der Einfluss der Kulturindustrie, die das italienische Volk einlullt, bei dem Protagonisten, der den TV-Kosmos wesentlich mitgeprägt hat, keine Wirkung zeigt. Dass er zur Erheiterung seiner Frau (ein fehlgeschlagener Versuch der Annäherung) in das Kostüm einer orientalischen Sklavin schlüpft, darf noch ironisch gelesen werden: Gegen die Manipulationen anderer ist Berlusconi immun. Schließlich schafft es Sergio, mit Berlusconi Bekanntschaft zu schließen und ihn zu einem Fest einzuladen, aber als er ihm von seinen Karriereplänen als Europaabgeordneter erzählt, schenkt er ihm kein Gehör.

Zu einer Art Showdown kommt es schließlich gegen Ende des Films, als Veronica, nachdem sie ihrem Mann den Ausverkauf des Landes, mangelnde Verantwortung und eine psychische Störung vorgeworfen hat, in der geräumigen, modern eingerichteten und steril wirkenden Küche nach den Ursprüngen seines Vermögens fragt. Berlusconi antwortet, sein Vater hätte ihm 30 Millionen Lire geliehen. Veronica ist empört: Es wären 113 Milliarden Lire gewesen und keiner hat je herausgefunden, woher sie kamen. Hier bricht der hitzige Schlagabtausch ab. Ein leises Summen ist zu hören, wie von dem Air-Conditioner in der Szene mit dem Schaf vor dem Fernseher. ‹Ich mache von meinem Recht Gebrauch, die Aussage zu verweigern›, sagt Berlusconi. Mit diesem Schlusswort muss

sich Veronica und der Zuschauer befrieden. Hinter die Kulissen der Performance, der Darstellung der Figur Berlusconi, lässt sich nicht blicken.

Die Wahrheit ist – wie Berlusconi an anderer Stelle seinem Enkel erklärt – eine Mischung aus Überzeugung und dem richtigen Tonfall. Damit eine Lüge funktioniert bzw. ein Selbstbetrug vollkommen ist, darf der Betroffene nicht die Mechanismen seiner Selbstinszenierung in Frage stellen; an seine Anfänge als Sänger auf Kreuzfahrtschiffen, so sagt Berlusconi an anderer Stelle, könne er sich überhaupt nicht mehr erinnern, es wäre ihm, als sei es nie passiert. Doch Sorrentino gesteht der Figur einen kurzen Moment der Selbstreflexion zu – die Worte Stellas, dass sein Geruch sie an ihren Großvater erinnere, hallen in ihm fort –, womit der Regisseur ein weiteres Mal die Frau den Machtdiskurs des «alten» Mannes ins Wanken bringen lässt. Das bröckelnde Schutzschild lässt die Berlusconi-Figur einsehen, dass sein eigenes Begehren nicht befriedigt wird. Den im Garten installierten Mini-Vulkan, dessen spektakulären Ausbruch er vor seinen Gästen bei jeder Gelegenheit preist, den er aber nie in Betrieb nimmt, setzt er erst gegen Ende des Films, in aller Einsamkeit, für sich in Gang; und zwar nachdem er als wiedergewählter Ministerpräsident nach der Erdbebenkatastrophe in Aquila von 2009 Handlungsfähigkeit und damit neue Potenz bewiesen hat.

### **Bröckelnde Fassaden vs. einstürzende Häuser**

Berlusconis weitläufige sardische Villa mit ihrem luxuriösen Interieur kontrastiert nun mit der Enge und Bescheidenheit der Notwohnungen, die im Schlussteil des Films gezeigt werden, in dem es um die Aufarbeitung des Erdbebens geht. Die Sequenzen des Schlussteils bilden den inhaltlichen und ästhetischen Kontrast nicht nur zu jenen, die die Luxusvilla Berlusconis zeigen, sondern

auch zu jenen aus der ersten Hälfte des Films, in der die (künstliche) Welt des schönen Scheins und Glamours portraitiert wird. Das Erdbeben, das ganze Stadtviertel zum Einsturz gebracht hat, wird darüber hinaus mit dem Bröckeln der Fassaden im Hause Berlusconi parallelisiert. Während in der sardischen Villa die beiden Protagonisten wortgewaltig ihren Ehestreit ausfechten und dabei leicht aus der Untersicht gefilmt werden, sind die Folgeszenen durch Stille gekennzeichnet.

Das verstörende Ereignis, das einen «Einbruch des Realen» markiert, womit die dritte Ordnung nach Lacan auf den Plan gerufen wird, verändert schließlich auch die Farbgebung des Films. Düster und dunkel sind nicht nur die Bilder, die die Verwüstungen des Erdbebens im Fernsehen zeigen, nur Schlaglichter beleuchten die Orte der Zerstörung bzw. die Zone, in der der Katastrophenschutz Not-Zelte für die in Decken gehüllten, nun obdachlosen Bewohner der Stadt Aquila aufgestellt hat. Hier wiederholt sich die Bildkomposition aus den zwei vorangegangenen Szenen: Nicht nur die Protagonisten Sergio und Kira, auch andere Personen blicken gebannt – ähnlich wie das Schaf und Berlusconi zuvor – auf den Fernsehbildschirm. Eine alte Frau und ihr Enkel werden dabei aus der Obersicht gezeigt, wie sie eine der frisch gebauten Ersatzwohnungen betreten. Bereits aus der Unter- bzw. Obersicht der beiden Einstellungen lässt sich ein hierarchisches Framing der Figuren ablesen.

Gerührt öffnet die Frau ein auf dem Tisch liegendes Geschenk von «ihrem Präsidenten», der sein Versprechen gehalten und sich um die Opfer gekümmert hat, und wird gleich darauf – wie auch der junge Mann – von einer Werbesendung im Fernsehen abgelenkt, die neue Küchengeräte für «ein paar tausend Euro» präsentiert. Dass der Verblendungsmotor in Gang gesetzt wurde, wird durch die erneute Einspielung des Air-Conditioner-Geräuschs

deutlich gemacht. Das Erdbeben von Aquila erscheint so als ein weiteres mediales Spektakel, das von Werbepausen gerahmt wird.

### **Seelenheil vs. Begehren – Christus vs. Berlusconi**

In der Schlusssequenz wird der gebannte Blick des Volkes noch einmal eingefangen. Diesmal werden Fernseh Zuschauer und Personen vor Ort in Aquila von der Bergungsaktion einer Jesus-Skulptur aus einer vollständig zerstörten Kirche gefesselt. Hier wird bildlich aufgegriffen, was in einer früheren Szene bereits sprachlich heraufbeschworen wurde. Bei einem Auftritt Berlusconis vor den Opfern des Erdbebens ist eine Stimme aus dem Off zu hören, die «Jesus Christus, wir wollen Jesus Christus zurück» ruft. Abermals werden Lacans Ordnungen des Imaginären und Symbolischen bedient. Die Bergung der Skulptur mit einem Kran ruft nicht nur den Helikopter-Flug mit der Jesus-Statue aus Federico Fellinis *La dolce vita* (1960) in Erinnerung. Der Film endet mit einem Zoom auf die unversehrt gebliebene Skulptur des Emporkömmlings Christus, der aus dem Volk kam und sich für das Volk geopfert hat, der sich auf dem Zenit seines Ruhmes nicht von Reichtum und Macht hat verführen lassen – man bedenke, dass der deutsche Titel des Films *Loro – Die Verführten* lautet. Mit Lacan bietet sich folgende Interpretation an: Hatte Sergio Morra Berlusconi und das, was er verkörpert, begehrt, konnte aber keine Erfüllung finden, steht Jesus Christus mit Lacan gesprochen für den wahren und letzten Signifikanten und damit für eine Heilsverheißung, bei der das Begehren schließlich erlischt. Damit wäre das Schlussbild ein Appell an den Ausstieg aus einer Verblendungskultur, in der die Schutzheiligen Begehren zu entfachen, aber nicht zu befriedigen verstehen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf den aktuell bei Amazon in deutscher Sprache zu sehenden Spielfilm.
- <sup>2</sup> Laut dem US-amerikanischen Wirtschaftsmagazin *Forbes* belegte Berlusconi im Jahr 2022 Platz 4 der reichsten Personen in Italien. Bis zum Jahr 2007 war er auf Platz 1. Vgl. <https://www.forbes.com/billionaires/> (12.03.23).
- <sup>3</sup> In ihrer ausführlichen Analyse des Films erwähnt Idini auch Lacan, kommt aber bei der Auseinandersetzung nicht mehr auf ihn zurück. Vgl. Idini, Marta 2018, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto: Loro nell'obiettivo di Paolo Sorrentino*. In: *Lingue e Culture dei Media* 2/2, 17-61.
- <sup>4</sup> Vgl. Mariani, Annachiara 2020, *Viral (per)versions of power in Paolo Sorrentino's diptych Loro*. In: *Modern Italy* 25/3, 299-315, hier:303.
- <sup>5</sup> Vgl. Weissberg, Jay 2018, *Film Review: Paolo Sorrentino's Loro 1*. In: *Variety* (08.05.18), 3.
- <sup>6</sup> Bereits 2008 hatte Sorrentino mit *Il Divo* ein Politikerportrait gedreht und die letzte Phase der politischen Karriere von Giulio Andreotti in den 1990er Jahren geschildert, der neben Berlusconi die längste Amtszeit als Ministerpräsident innehatte (1972-73, 1976-79, 1991-92).
- <sup>7</sup> Tammaro, Gianmaria 2018, *Perché «Loro» di Sorrentino è soprattutto un film sugli italiani (e non solo su Berlusconi)*. In: *La Stampa*. Online (09.05.18).
- <sup>8</sup> Zu den filmischen Darstellungsweisen der Macht im italienischen Kino vgl. Minuz, Andrea 2018, *Com'è il fosco potere raccontato dal cinema italiano*. In: *Il Foglio* (05.02.18).
- <sup>9</sup> Vgl. Lacan, Jacques 1991, *Seminar XX. Encore (1972-73)*. Berlin/Weinheim: Quadriga, 7ff. Vgl. auch Nemitz, Rolf 2013, *Signifikant eines Mangels im Anderen, S(A): das Fehlen eines Signifikanten, der die Wahrheit garantiert* (30.11.13), <https://lacan-entziffern.de/anderer/22236/> (12.03.23)
- <sup>10</sup> Mariani spricht von einer Ansteckung mit dem «Virus Berlusconi» bzw. einer «viral psychosis». Vgl. Mariani 2020, 303.

- 
- <sup>11</sup> Vgl. Lacan, Jacques 2006, *Namen-des-Vaters*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia&Kant, 11-63; ders. 1975, *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 71-169, vgl. Nemitz, Rolf 2016, Das Imaginäre, das Symbolische und, vor allem, das Reale (13.09.16), <https://lacan-entziffern.de/reales/das-imaginaere-das-symbolische-und-vor-allem-das-reale> (12.03.23).
- <sup>12</sup> Waters untersucht die Vaterfiguren in Sorrentinos englischsprachigen Filmen *This Must Be the Place* (2011), *Youth* (2015) und *The Young Pope* (2016) mit der von Lacan und Freud geprägten Theorie Žižeks zum «analen Vater». Vgl. Waters, Sandra 2019, Anxiety (of influence) and (absent) fathers in Sorrentino's English-language narratives. In: *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 7/3, 395-410.
- <sup>13</sup> Dominijanni, Ida 2014, *Il trucco: Sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*. Rom: Ediesse, 26.
- <sup>14</sup> Haas, L. 2019, Paolo Sorrentino's *Loro* Will Make You Feel Complicit. In: *The New Republic*. Online (19.09.19).
- <sup>15</sup> Fiennes, Sophie et. al. 2007, *Slavoj Žižek. The Pervert's Guide to Cinema*, DVD.
- <sup>16</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Kilbourn, Russell J. A. 2020, *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*, New York: Columbia University Press, 159ff., insbes. 161.
- <sup>17</sup> Vgl. hierzu auch Marini-Maio, Nicoletta 2021, «È solo l'alito di un vecchio». Obscenity, Exchange Regimes, and the Catastrophe of Aging in *Loro*. In: Annachiara Mariani Hg. *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*, Bristol/Chicago: Intellect, 179-206.