

derer Immendorff-Werke eher am unteren Ende des Spektrums ansetzt; und als Immendorffs Testamentsvollstrecker, der auf Basis seiner eigenen Schätzungen den Gesamtwert des Erbes wesentlich beeinflusst.

Seit ein paar Wochen nun ist Werner außerdem Oda Jaunes Vertragspartner: In ihrem Auftrag darf er jene Bilder aus Immendorffs Spätwerk verkaufen, die ihr gehören. Werner kann in dieser Ämterhäufung „keinen Interessenkonflikt“ erkennen.

Die umstrittenen Skulpturen, da ist sich Werner sicher, seien „nur 25 000 Euro wert“, weil die „Dinger einfach nichts taugen“. Werner sagt, dass „der Wert eines Kunstwerks ja kein interpolierbarer, wissenschaftlicher Nummerncode ist. Ich bestimme als Sachverständiger, was die Werke wert sein können“. Wenn „irgend ein Idiot“ auf einer Auktion ein Vielfaches dafür ausbebe, „ist das sein reines Privatvergnügen“.

Rechtsanwalt Böhm beruft sich hingegen auf einen Paragraphen des Bürgerlichen Gesetzbuchs, wonach für den Wert des Nachlasses der Zeitpunkt des Todes des Erblassers entscheidend sei – in Immendorffs Fall also das Jahr 2007. In jenem Jahr wurde eine solche Skulptur beim Münchner Auktionshaus Ketterer für 114 000 Euro verkauft.

Anwalt Böhm, sein zwölfjähriger Mandant und dessen Mutter überlegen nun, inwieweit sie das Nachlassverzeichnis überhaupt anerkennen sollen. Denn Böhm glaubt nicht nur, dass der Wert vieler Kunstwerke zu niedrig angesetzt ist, er hat auch den Verdacht, dass etliche Bilder auf der Liste fehlen. Böhm besitzt inzwischen viele Immendorff-Bücher und -Kataloge, er klamüsert im Detail auseinander, wo Werke von Immendorff in Ausstellungen gezeigt wurden und in wessen Besitz sie damals waren.

Eine komplizierte Arbeit, nicht nur für einen Anwalt: undurchsichtig, weil das Œuvre viele Kunstwerke und vier Jahrzehnte umspannt, erschwert auch durch Immendorffs Praxis, wohl jenseits der offiziellen Buchführung selbst Werke zu verkaufen. Es existieren dubiose Quittungen mit handschriftlichen Vermerken wie beispielsweise „Hälfte black“ oder „50 000 so“. „Der Jörg hat immer viel selbst umgesetzt aus seinem Atelier“, sagt Werner, „er war sehr anfällig für nicht so seriöse Händler.“

Und Oda Jaune, die Witwe? Sie möchte sich auch weiterhin nicht über ihren verstorbenen Mann äußern, lässt sie über eine PR-Agentur mitteilen. Man könne aber gern mit ihr über ihre eigenen Werke sprechen.

Die Künstlerin Oda Jaune wird von einer Pariser Galerie vertreten, ihre Bilder kosten mittlerweile 30 000 Euro.

NORA REINHARDT, MARTIN WOLF



Filmemacher Besson

KINO

Paria aus Paris

Der Franzose Luc Besson ist der einzige Tycoon des europäischen Films: Nun lässt der Regisseur von Welterfolgen wie „Das fünfte Element“ das größte Studio Frankreichs bauen.

Ein Mann stapft durch eine Baustellen-Wüste, Sand weht ihm ins Gesicht. Hinter ihm ragen Reste eines Fabrikgebäudes in den Himmel, nur die Grundmauern stehen noch. Luc Besson trägt eine schwarze Lederjacke, einen weißen Schutzhelm und olivfarbene Gummistiefel. Er bleibt stehen, sieht sich um. Für einen kurzen Moment wirkt er wie der letzte Mensch auf Erden.

„Ich habe oft hier gedreht im Lauf der Jahre“, sagt Besson, 51. „Wir haben hier viele Bilder gefunden, Bilder von Zerstörungen, Endzeitbilder.“ Nun wird er hier, auf dem Gelände eines ehemaligen Kraftwerks in Saint-Denis, einem Teil der Pariser Banlieue, etwas aufbauen: die Cité du cinéma, eine Stadt des Kinos.

Den größten Studiokomplex Frankreichs lässt er errichten, auf einer Fläche von gut 60 000 Quadratmetern. Er wird neun Hallen umfassen, eine Filmhochschule, ein Kino mit 450 Plätzen, eine Kantine für 1000 Personen. Die Kosten von 160 Millionen Euro bringt eine Gruppe von Investoren auf, unter anderem eine Bank, ein Bau- und Immobilienkonzern und Besson selbst.

„Dahinten ist der Haupteingang“, sagt Besson. „Wir stehen hier in einer lichtdurchfluteten Halle, einer Avenue zum Flanieren! Sehen Sie?“ Es ist nichts zu sehen, nur leere Fläche, ein paar Bauarbeiter. Vor Bessons geistigem Auge steht alles schon da. „Die Phantasie ist ein Muskel, den du ständig trainieren musst,

rund um die Uhr“, sagt Besson. „Nur dann bist du in der Lage, aus dem Nichts Welten zu erschaffen.“

Kaum ein anderer Filmemacher hat in den vergangenen Jahren so viele Welten erschaffen. 13 Filme hat er inszeniert, darunter das Taucher-Epos „Im Rausch der Tiefe“ (1988) und das Science-Fiction-Abenteuer „Das fünfte Element“ (1997). Besson hat an rund 40 Drehbüchern mitgeschrieben und fast hundert Filme produziert. Seine neue Regiearbeit, die Comic-Adaption „Adèle und das Geheimnis des Pharaos“, läuft diese Woche an.

Er hat vier Töchter und einen Sohn, mit drei verschiedenen Frauen, nicht zuletzt für sie schrieb er die Kinderbuchserie „Arthur“. Er verkaufte drei Millio-



Modell für den Studiokomplex Cité du cinéma in

nen Bücher und verfilmte sie. Der dritte Teil der Verfilmung kommt im Oktober in die französischen Kinos. „Le Monde“ nannte Besson schon vor Jahren den „Imperator des französischen Kinos“. Heute ist er der einzige Film-Tycoon Europas, und die Cité du cinéma ist so etwas wie das Denkmal, das er sich setzt.

Das Publikum liebt den Overkill seiner Filme, die grotesken Schießereien und Verfolgungsjagden, die naiven, jugendhaften Helden, die nicht erwachsen werden wollen, die wilden, starken Frauen, die sich bei ihm austoben dürfen, ob im Frankreich des Mittelalters, im Venedig von heute oder im New York der Zukunft.

Er mache Filme wie ein Chefkoch, sagt Besson. „Ich gehe auf den Markt, kaufe die Zutaten, rieche am Fisch, stehe am Herd. Dann kommt ein Gast und sagt: ‚Ich mag keinen Fisch.‘ Und ich bin schon in aller Herrgottsfrühe rumgerannt, um den besten Fisch zu finden! Was soll’s, er ist dein Gast. Koch etwas, was ihm schmeckt.“

In der elitären Welt des französischen Films, in der ungern über Geld und gern über Kunst gesprochen wird, in der man sich im Edelrestaurant Fouquet’s an den Champs-Élysées trifft, gelten Bessons Filme als Fast Food. Das Pariser Kino-Bildungsbürgertum sah in Besson stets einen Emporkömmling ohne Kultur, einen Banausen, der sich an der „septième art“, der siebten Kunst, verging.

Seine Eltern waren Tauchlehrer, die mit ihm jahrelang um das Mittelmeer zogen. Eines Tages wagte er trotz Erkältung einen Tauchgang. Beim Hochkommen erblindete er kurzfristig. Und lernte, dem geistigen Auge zu vertrauen.

„Ich habe mit 13 angefangen, Geschichten zu schreiben. Mit 20 hatte ich 25 Drehbücher in der Schublade, einige habe ich dann später verfilmt.“ Das Schreiben sei für ihn eine Flucht gewesen, sagt er. Es gebe andere Fluchtwege, Alkohol oder Drogen, aber die seien ungesünder. „Ich bin in meinen Kopf geflohen.“ Vielleicht haben all diese Fluchtwege, Tauchen und Trinken, Fixen und Filmen, am Ende das gleiche Ziel: den Rausch.

„Als Kind hatte ich kaum Freunde“, erzählt er. „Ich bin mit meinen Eltern von Land zu Land gereist, hatte nichts zum Spielen. Es gab Steine, ein Stück Holz, daraus musste ich meine Welten bauen. So hat sich meine Phantasie entwickelt. Würde ich aus einer reichen Familie stammen, hätte ich es nie so weit gebracht.“

Die Geschichte, die er hier erzählt, ist die des Schmuddelkinds, mit dem nie jemand spielen wollte und das sich deshalb die tollsten Spielzeuge selbst baute.

Die meisten dieser Spielzeuge sind Filme über Schmuddelkinder. In seinem ersten Erfolg „Subway“ (1985) erzählt er von Obdachlosen, Menschen, die in der Pariser Metro leben. Einer von ihnen, Fred, ein blondierter Punk (Christopher Lambert), verliebt sich in die Gattin eines reichen Mannes, Helena (Isabelle Adjani). Fred zieht sie zu sich herab in die Unterwelt, macht sie sich gleich, bis sie gegen ihren Mann rebelliert.

Der Regisseur nahm sich seine Figur Fred, den coolen Asozialen, zum Vorbild. Er färbte sich die Haare blond, bürstete sie gen Himmel, ließ seinen Bart wuchern, bevor er nach Cannes fuhr, um sich unter die Stars des Weltkinos zu mischen. Er trug Smoking mit Fliege wie Fred in „Subway“, doch mit einer Attitüde, die sagte: Hey, wenn ich euch wirklich mögen würde, hätte ich jetzt einen Taucheranzug an.

Seine Helena fand er in dem Model Milla Jovovich, er machte sie zum Filmstar und zur Geliebten, er steckte sie 1997 in Cannes in ein wildes Outfit mit einem metallenen Büstenhalter, und als sie über den roten Teppich liefen, sahen sie fast aus wie das Paar in „Subway“.

Besson gefällt sich darin, ein Paria zu sein. Seine Cité du cinéma wird ausgerechnet im Département Seine-Saint-Denis gebaut, dort, wo im Herbst 2005 blutige Kämpfe zwischen Jugendlichen und der Polizei tobten. Besson hat schon in den achtziger Jahren hier gedreht und sich mittlerweile auch sozial engagiert.

„Alle träumen davon, Büros an den Champs-Élysées zu haben. Wir machen’s

umgekehrt.“ Besson lacht, als freue er sich darauf, dass sie bald alle zu ihm rausfahren müssen, die Granden des französischen Kinos und die amerikanischen Finanziers, voller Angst, ihre dicken Limousinen könnten ihnen von marodierenden Jugendlichen abgefuckelt werden.

Besson stapft durch den bröseligen Beton, noch etwas breitbeinig; er ist gerade vom Motorrad gestiegen, mit dem er aus Paris zu seiner Baustelle gefahren ist. Er blickt zur Seine, die direkt am zukünftigen Studiogelände vorbeifließt. „Ich weiß auch nicht, aber ich habe immerfort Einfälle“, sagt er, und es klingt so, als redete er über eine Krankheit, mit der er im Laufe der Jahre zu leben gelernt hat.

Die Baustelle ist sein größtes Projekt, und es ist der wohl härteste Kampf, den Besson bisher gegen das bürgerliche Establishment ausgetragen hat. Es passt, dass er, der Großkapitalist des französischen Kinos, ausgerechnet im kommunistischen Bürgermeister von Saint-Denis einen wichtigen Mitstreiter fand.

Er habe sich festgebissen in diesem Projekt, sagt Besson, und den Biss nicht mehr gelockert, bis sie alle gespürt hätten, die Politiker, die Behörden und die Banken, dass es ihm Ernst ist mit seinem Traum, hier das „kreative Zentrum“ der französischen Filmindustrie zu schaffen.

Es ist die Vision einer egalitären Kinofabrik, die sich von den französischen Filmkunst-Manufakturen ebenso unterscheiden soll wie von den amerikanischen Großstudios. Besson sieht sich nicht als Fabrikant, sondern als Vorarbeiter, der allen zeigt, wie man Filme am Fließband produziert, Filme, die schmecken.

Natürlich geht ihm alles viel zu langsam. „Wir sind in Frankreich, hier entscheidet man nicht, hier streitet man!“ Für ihn ist das alles nur ein großer, zäher Stau, und er ist der Einzige, der daran vorbeifährt, sich hindurchschlängelt auf seiner Honda, der immer eine Abkürzung findet. Wann ist das Studio fertig, Monsieur Besson? – „In zwei Wochen!“, ruft er und lacht.

LARS-OLAV BEIER



Saint-Denis: Die Vision einer egalitären Filmfabrik, in der Besson der erste Vorarbeiter ist