

29. internationales forum des jungen films berlin 1999

41

49. internationale
filmfestspiele berlin

AN AMERICAN LOVE STORY

Eine amerikanische Liebesgeschichte

Land: USA 1999. **Produktion:** Zohe Film Productions, American Playhouse & The Independent Television Service. **Regie, Kamera:** Jennifer Fox. **Ton:** Jennifer Fleming. **Schnitt:** Jay Freund. **Musik:** Marcus Miller. **Produzentin:** Jennifer Fox.

Mitwirkende: Karen Wilson, Bill Sims, Cicily Wilson, Chaney Sims, Freunde und Angehörige der Familien Wilson und Sims.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 9 Folgen: 1.) 54'48", 2.) 56'18", 3.) 54'05", 4.) 55'30", 5.) 55'21", 6.) 55'36", 7.) 55'04", 8.) 55'57", 9.) 57'30", Gesamtlänge: 500 Minuten, 9 Sek., 24 B/sek.

Sprache: Amerikanisch.

Uraufführung: 23. Januar 1999, Sundance.

Weltvertrieb: Jane Balfour Films, Burghley House, 35 Fortess Road, London NW5 1AD. Tel. (44-171) 267 53 92, Fax: (44-171) 267 4241. e-mail: jbf@janebalfourfilms.co.uk

Mit Unterstützung von: National Endowment for the Arts, Corporation for Public Broadcasting, Mac Arthur Foundation, Fisher Foundation, Playboy Foundation.

Inhalt

1967 haben sich Karen Wilson und Bill Sims in Ohio kennengelernt. Er ist schwarz, sie weiß. Ihre Beziehung ist von Anfang an sozialen Vorurteilen und Anfeindungen ausgesetzt. Als nach fünf Jahren die Tochter Cicily zur Welt kommt, wird die Mutter gebeten, das Kind zur Adoption freizugeben. Die junge Familie zieht nach New York, in die bürgerliche, gemischtrassige Gemeinde Flushing, die zum Stadtteil Queens gehört. Dort kommt auch ihre zweite Tochter, Chaney, zur Welt. Mittlerweile haben die Töchter das Teenager- bzw. Collegenalter erreicht.

AN AMERICAN LOVE STORY ist eine Dokumentarfilmserie, die in neun ca. einstündigen Episoden den Erfahrungen der einzelnen Familienmitglieder und dem Miteinander der Familie Wilson-Sims nachspürt: als Familienportait, das von Einzelgesprächen mit den Portraitierten sowie ihnen Nahestehenden kommentiert wird. Das Jahr (und damit die neun Episoden) birgt eine Menge dramatischer Elemente für die Familie: die Kamera folgt Cicily nach Nigeria, begleitet Bill bei seinen Auftritten als Musiker sowie in seine Heimatstadt oder Karen ins Krankenhaus. In den Jahren ihres Zusammenseins haben Karen und Bill Freunde verloren, physische Schikanen und rassistische Verleumdungen ertragen müssen. Bill wurde verhaftet, Karen sollten die Kinder weggenommen werden, und selbst Cicily und Chaney haben mit den Vorurteilen der jeweils schwarzen und weißen Gruppen zu kämpfen.

AN AMERICAN LOVE STORY geht den Fragen nach: Wie kam es dazu, daß Karen und Bill jene imaginäre Grenze zwischen Schwarzen und Weißen überwandten? Wie haben sie dem sozialen Druck widerstanden, die persönlichen Zweifel verarbeitet? Wie läßt sich eine Beziehung aufbauen, wie die individuelle Herkunft respektieren, und wie funktioniert man als Paar? Was bedeutet ihre Beziehung für ihre Familien? Welche Geschichte, Kultur, Identität vermitteln sie ihren Töchtern? Und was müssen ihre Töchter in

Synopsis

Karen Wilson and Bill Sims met in Ohio in 1967. He is black and she is white. From the outset, they were confronted with social prejudices and enmity. When their daughter Cicily was born five years later, the mother was asked to give up her child for adoption. The young family moved to New York, into the middle-class, racially mixed neighborhood of Flushing, Queens. Their second daughter, Chaney, was born there. In the meantime, their daughters have become teenagers, or reached college age.

AN AMERICAN LOVE STORY is a documentary film series in nine one-hour episodes, describing the experiences of individual family members and the relationships between them. It is a family portrait of the Wilson-Sims family, composed of individual interviews with family members and their next of kin. The year (9 episodes) contains many dramatic elements for the family: the camera follows Cicily to Nigeria, accompanies Bill to his gigs as a musician and to his home town in Ohio, and Karen into the hospital. In the many years of their relationship Karen and Bill have lost friends, and suffered physical harassment and racist slander. Bill was arrested, Karen nearly lost her children to social welfare, even Cicily and Chaney have to deal with prejudices by their black and white peer groups. AN AMERICAN LOVE STORY deals with the following questions: How did Karen and Bill overcome the gap between black and white? How did they resist social pressures and overcome personal doubts? How did they build up a relationship while respecting the social origins of the other? How do they function as a couple? What does their relationship mean to their families? What kind of history, culture and identity do they teach their daughters? What do their daughters have to suffer in a society still used to perceiving only white and black?

Gradually, AN AMERICAN LOVE STORY shows how race, gender and love are intertwined across three generations. Bill and Karen's parents grew up during a time when the races were kept apart by law. Bill and Karen grew up when both blacks and whites fought for equal rights in the human rights movement. Their daughters represent both their histories, their culture and race. AN AMERICAN LOVE STORY shows the entire history from racial division to the possibly complete removal of racial barriers in the future.

Episode 1: Welcome to America

AN AMERICAN LOVE STORY begins 25 years after Bill and Karen's first meeting. With their daughters they live in a small apartment in New York. Karen and Bill drive through the night to pick up their daughter Cicily from Colgate University where she is a student of African religion and culture. Cicily is mostly avoided by her black fellow students, because she also has contact with white students.

einer Gesellschaft ausstehen, die nach wie vor nur weiß und schwarz sieht?

AN AMERICAN LOVE STORY zeigt schrittweise, wie über drei Generationen Rassenzugehörigkeit, Geschlecht und Liebesbeziehungen ineinandergreifen. Bill und Karens Eltern wuchsen zu einer Zeit auf, als Schwarze und Weiße noch vom Gesetz getrennt wurden. Bill und Karen dagegen wuchsen in einer Zeit auf, als Schwarze und Weiße in der Menschenrechtsbewegung gemeinsam für die Gleichberechtigung kämpften. Ihre Töchter verkörpern beider Geschichte, Kultur und Rassenzugehörigkeit. AN AMERICAN LOVE STORY spannt den Bogen von der geschichtlichen Rassentrennung bis zur möglicherweise vollständigen Aufhebung der Rassenschranken in der nahen Zukunft.

Episode 1: Welcome to America

AN AMERICAN LOVE STORY setzt fünfundzwanzig Jahre nach der ersten Begegnung von Bill und Karen ein. Sie leben mit ihren Töchtern in einem kleinen Apartment am Stadtrand von New York. Mit dem Auto fahren Karen und Bill durch die Nacht, um ihre älteste Tochter von der Colgate University abzuholen, wo sie Afrikanische Religion und Kultur studiert. Cicily wird von ihren schwarzen Kommilitonen eher gemieden, da sie auch mit weißen Studenten Umgang pflegt.

Episode 2: A Piece of the Puzzle is Missing

Cicily bereitet sich für eine Studienreise nach Nigeria vor. Bill ist aufgeregt, weil seine Tochter nach Afrika fährt, wohin er selbst immer gern wollte; Karen ist besorgt, weil ihre Tochter so weit weg fährt. Einen Tag nach Cicilys Abreise muß Karen ins Krankenhaus, da sie durch einen Tumor viel Blut verloren hat. Sie erholt sich langsam, nimmt ihre Arbeit als Managerin in einer großen Firma wieder auf, während Bill, der von Beruf Musiker ist, für einen Auftritt nach Ohio fährt, der katastrophal endet.

Episode 3: I've Fallen and I Can't Get Up

Cicilys Aufenthalt in Nigeria ist anstrengend und schön zugleich: sie erlebt mit einem Nigerianer ihre erste Liebe, zugleich spitzen sich die Spannungen zwischen den weißen und schwarzen Studenten der Reisegruppe zu. Cicily, die von den Weißen als schwarz und den Schwarzen als weiß angesehen wird, ist naturgemäß stark in die Auseinandersetzungen verwickelt.

Episode 4: It's Another Year And I Ain't Gone

Cicily kehrt aus Nigeria zurück und wird krank. Sie hat Malaria. Weihnachten rückt heran, und die Großfamilie versammelt sich um Cicilys Krankenhausbett. Cicily wird mit ihrer Genesung bewußt, daß Afrika sie stark verändert hat.

Episode 5: Chaney & The Boy

Die zwölfjährige Chaney kämpft um ihr erstes 'date'. Die Eltern sind etwas ratlos und schwanken zwischen elterlicher Fürsorge und Respekt vor dem Erwachsenwerden ihres Kindes. Vor allem Bill, der sich um Chaney gekümmert hat, als sie klein war, möchte sie am liebsten zu Hause einschließen, aber schließlich setzt sich Karen mit einem Kompromiß durch.

Episode 6: True Love

Trotz ärztlicher Behandlung verbessert sich Karens Gesundheitszustand in keiner Weise, und sie entschließt sich, die Gebärmutter operativ entfernen zu lassen. Das bedeutet: keine weiteren Kinder, frühe Menopause, Angst, ihren Mann zu verlieren, an Weiblichkeit einzubüßen. Bill bleibt zu Hause und pappelt sie nach der Operation wieder auf. Ein Neuanfang zeichnet sich ab, und nichts kann Karen daran hindern, den Tag zu feiern, an dem Cicily das College abschließt.

Episode 2: A Piece of the Puzzle Is Missing

Cicily prepares for her study trip to Nigeria. Bill is excited because his daughter is traveling to Africa where he always wanted to go. Karen is worried because her daughter will be so far away. A day after Cicily's departure Karen needs to go to hospital because she has lost a lot of blood due to a tumor. She slowly recovers and returns to her work as manager in a large company. Bill, a professional musician, drives to Ohio for a gig which goes terribly wrong.

Episode 3: I've Fallen and I Can't Get Up

Cicily's stay in Nigeria is both exhausting and wonderful: she meets her first love, a Nigerian. At the same time group tensions rise between black and white students. Cicily, considered black by whites and white by blacks, is naturally very involved.

Episode 4: It's Another Year and I Ain't Gone

Cicily returns from Nigeria and becomes ill. She has malaria. Christmas is approaching and the extended family gathers around Cicily's hospital bed. During her recovery Cicily realizes that Africa has changed her a lot.

Episode 5: Chaney & the Boy

Twelve year old Chaney fights for her first date. Her parents are somewhat helpless and oscillate between parental care and respect for Chaney's passage into adulthood. Bill, who took care of Chaney when she was little, would like to lock her up at home. Karen finally reaches a compromise.

Episode 6: True Love

Despite medical treatment Karen's health doesn't improve. She decides to have her uterus removed. This means no more children, early menopause, fear of losing her husband, her femininity. Bill stays home and takes care of her after the operation. A new beginning. Nothing can keep Karen from celebrating Cicily's college graduation.

Episode 7: Marion Truth

Bill travels to his home town Marion, Ohio. Alton and Tina, his two children from his first marriage, live here. Bill battles with feelings of guilt because he abandoned his children. He can't keep Alton, who is involved in drug dealing, from having to go to prison. It is a fate he himself barely escaped. Marion reawakens memories.

Episode 8: It's My Job

Cicily is depressed because she can't find a job. Bill also battles with professional problems: he gets too few engagements, and he drinks heavily. When the crisis gets out of hand, Karen goes on a trip with her two daughters. When they return, the situation improves. Cicily finds a job at the Elie Wiesel Foundation and Bill stops drinking.

Episode 9: We Were Never Ozzie And Harriet

Nervously, Bill and Karen travel to her high school reunion. They will meet people who once ostracized them. Confronting the past: what did Karen's friends really think when she met Bill? Why was she urged to have her child adopted? How did Karen's father react? Why did he die so early? Bill and Karen visit the cemetery where he lies buried.

About the film

The little café-size table was set for dinner, swathed in a gold lamé cloth. Gold balloons and a dusting of gold

Episode 7: *Marion Truth*

Bill fährt in seine Heimatstadt Marion in Ohio. Dort leben seine beiden Kinder aus erster Ehe: Alton und Tina. Bill kämpft mit Schuldgefühlen, weil er seine beiden ersten Kinder im Stich gelassen hat. Er kann Alton, der in Drogengeschäfte verwickelt ist, nicht vor dem Gefängnis bewahren. Ein Schicksal, dem er selbst nur knapp entgangen ist. Marion weckt alte Erinnerungen.

Episode 8: *It's My Job*

Cicily ist deprimiert, weil sie keinen Job findet. Bill kämpft gleichfalls mit beruflichen Problemen, er findet kaum Auftrittsmöglichkeiten, und er trinkt zuviel. Als die Krise überhand nimmt, verreisst Karen mit ihren Töchtern. Nach ihrer Rückkehr klärt sich die Situation: Cicily findet einen Job bei der Elie Wiesel Foundation, Bill hört auf zu trinken.

Episode 9: *We Were Never Ozzie And Harriet*

Bill and Karen fahren mit einiger Nervosität zu einem High School-Treffen von Karens Klasse. Sie werden den Leuten wiederbegegnen, die sie damals geächtet haben. Eine Begegnung mit der Vergangenheit: Was dachten Karens Freunde wirklich, als sie Bill kennenlernte? Warum wollte man sie überzeugen, ihr Kind adoptieren zu lassen? Wie reagierte Karens Vater? Warum starb er so früh? Bill und Karen besuchen gemeinsam den Friedhof, auf dem er begraben liegt.

Über den Film

Der kleine Tisch, mit einem golddurchwirkten Tischtuch geschmückt, ist für das Abendessen hergerichtet. Goldfarbene Ballons und Goldstaub verleihen dem Ganzen zusätzlich einen festlich-eleganten Anstrich. In einer Vase steht der getrocknete Zweig einer Baumwollpflanze – ein Fingerzeig in Richtung 'Cotton Club' der vierziger Jahre, verpflanzt ins Wohnzimmer der kleinen Wohnung in Flushing, Queens, in der Bill Sims und Karen Wilson leben. Der Rahmen ist gegeben, damit sie ihren achtzehnten Hochzeitstag feiern können, den die Töchter Cicily Wilson und Chaney Sims schon seit Jahren so arrangieren.

Bill Sims und Karen Wilson kommen in den Raum und nehmen kaum Notiz davon, daß Jennifer Fox und Jennifer Fleming mit Videokamera und Mikrofonangel in Aktion getreten sind, um ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Familie Wilson-Sims zu erzählen. Sie sind Gegenstand einer neunstündigen Dokumentarfilmreihe, die 1999 vom Fernsehen ausgestrahlt werden soll.

Mit tausend Stunden Videomaterial, das im Verlauf von fünf Jahren gedreht wurde, ist AN AMERICAN LOVE STORY der bei weitem ambitionierteste und ausführlichste Dokumentarfilm über amerikanisches Privatleben seit der zwölfstündigen Serie *An American Family*, die im Jahr 1973 die Zuschauer in Bann schlug. In den ersten Episoden des Films schienen die Louds, eine wohlhabende Familie aus Santa Barbara in Kalifornien, einer Reklame des amerikanischen Traums entsprungen. Ihr allmählicher Zerfall wurde zu einem nationalen Psychodrama.

Diese Familie aber ist nicht vergleichbar mit den Louds. Bill Sims ist schwarz, Karen Wilson weiß. Sie leben in einer belebten Gegend von Queens, dem ethnisch gemischtesten Stadtbezirk von New York. Während die Louds der weißen Mittelschicht einen Spiegel vorhielten, personifizieren Bill Sims und Karen Wilson die komplizierte Geschichte der Rassenbeziehungen in den USA und die unvollendet gebliebene Aufgabe, eine multiethnische Gesellschaft zu schaffen.

AN AMERICAN LOVE STORY dürfte auch das Ausmaß offenbaren, in dem das Fernsehen in den vergangenen fünfundzwanzig Jahren die amerikanische Kultur verändert hat. Auch wenn *An American Family* damals schockierend war, hat die Serie sehr star-

sparkles adds a festive, elegant touch. A dried stalk from a cotton plant, placed in a vase, hinted at the theme, a 1940's evening at the Cotton Club, right in the living room of the two-bedroom apartment in Flushing, Queens, where Bill Sims and Karen Wilson live. The stage was set for another Sims-Wilson wedding anniversary, no. 18, staged, as the celebrations had been for many years, by the couple's daughters, Cicily Wilson and Chaney Sims. Bill Sims and Karen Wilson entered, barely noticing as Jennifer Fox and Jennifer Fleming went into action with video camera and sound boom, ready to add another page to the unfolding story of the Sims-Wilson family, the subject of a nine-hour documentary to be broadcast on PBS next year.

Based on 1,000 hours of videotape recorded over five years, AN AMERICAN LOVE STORY is the most ambitious, exhaustive documentary about American private life since *An American Family*, the 12-hour series that transfixed viewers in 1973. In the early episodes of that film, the Louds, a well-to-do family in Santa Barbara, California, seemed like an advertisement for the American dream. Their gradual disintegration became a national psychodrama.

This family is not the Louds. Mr. Sims is black. Ms. Wilson is white. They live in a teeming section of Queens, New York City's most ethnically mixed borough. If the Louds held up a mirror to white middle-class aspirations, Mr. Sims and Ms. Wilson embody the troubled history of race relations in the United States and the uncompleted work of creating a multiethnic society.

AN AMERICAN LOVE STORY may also reveal the extent to which television has altered American culture in the last quarter-century. *An American Family*, so shocking in its time, helped change the way Americans watch television and react to the camera. The Louds played a major role in opening the floodgates to documentaries and then talk shows in which ordinary people look straight into the camera and reveal their private lives. AN AMERICAN LOVE STORY is a much more personal style of documentary, but it arrives at a time when the notion of private space has been severely eroded.

The new series began, in fact, as a personal mission. Ms. Fox, a 37-year old documentary maker from Philadelphia who teaches at New York University, began dating a black man in 1991 and came in for a rude awakening. "In my naivité, I was shocked by the reaction of the world to my being with this black man," she said. "As a teacher, I always tell my students that film making has to come from personal passion. I decided to make a film about love and race."

Ms. Fox is no stranger to longform, total-immersion documentary making. In 1981 she lived with a family in Beirut for several months filming *Beirut: The Last Home Movie*. That film, which took her six years to complete, won the prize for best documentary film at the Sundance Film Festival in 1988. Soon after, she spent a year and a half filming a world tour by the Buddhist teacher Namkhai Norbu Rimpoche. That film was intended for archival purposes and has never been shown.

Initially, Ms. Fox planned to follow three interracial families for a year. She began interviewing Mr. Sims, whom

ken Einfluß darauf genommen, wie Amerikaner fernsehen und auf eine Kamera reagieren. Die Loud-Geschichte öffnete geradezu die Türen für eine ganze Flut von Dokumentarfilmen und später Talk Shows, in denen ganz normale Leute direkt in die Kamera schauen und ihr Privatleben offenbaren. AN AMERICAN LOVE STORY ist von einem sehr viel persönlicheren Stil des Dokumentarfilms geprägt, erreicht uns aber zu einem Zeitpunkt, da man kaum noch von privatem Raum sprechen mag.

Die neue Serie begann zunächst in persönlicher Mission. Die siebenunddreißigjährige Jennifer Fox, Dokumentarfilmerin aus Philadelphia, die heute an der New York University unterrichtet, ging 1991 eine Beziehung zu einem Schwarzen ein und erlebte ein rauhes Erwachen. „In meiner Naivität war ich schockiert von den Reaktionen um mich herum, weil ich mit diesem Mann zusammen war“, erzählt sie. „Als Lehrerin sage ich meinen Studenten immer, daß Filme aus einer persönlichen Leidenschaft entstehen müssen. Also entschloß ich mich, einen Film über Liebe und Rassenzugehörigkeit zu machen.“

Jennifer Fox ist die Methode der Langzeitbeobachtung, des völligen Eintauchens in ihr Sujet, nicht fremd. 1981 verbrachte sie mehrere Monate bei einer Familie in Beirut, woraus der Film *Beirut: The Last Home Movie* entstand. Sie brauchte sechs Jahre, um den Film fertigzustellen, gewann aber dafür den Preis für den besten Dokumentarfilm beim Sundance Filmfestival 1988. Im Anschluß begleitete sie den buddhistischen Lehrer Mankhai Norbu Rimpoche etwa anderthalb Jahre um die Welt. Dieser Film war für Archivzwecke gedacht und ist nie öffentlich gezeigt worden.

Jennifer Fox beabsichtigte ursprünglich, drei ethnisch gemischte Familien über ein Jahr lang mit der Kamera zu begleiten. 1992 begann sie Bill Sims, den sie durch einen gemeinsamen Freund kennengelernt hatte, sowie Karen Wilson zu interviewen. Die Gespräche verliefen so gut, daß sie entschied, sich auf ein Paar zu konzentrieren. „Bill und Karen waren völlig unkompliziert, nach dem Motto: ‘Komm einfach vorbei, du kannst ruhig hier schlafen und einen netten Abend bei uns verbringen’,“ erzählt Jennifer Fox. Und Jennifer Fleming meint: „Es war so, als gehörten wir zur Familie, nur daß wir immer unsere Ausrüstung dabei hatten.“

Die Geschichte der Wilson-Sims beginnt ganz normal. Karen Wilson stammt aus Prospect in Ohio, einer ländlichen Kleinstadt. Von dem Moment an, als sie anfang, sich mit Bill Sims regelmäßig zu treffen, wurde sie zu einem sozialen Außenseiter. Er lebte damals in einer benachbarten kleinen Industriestadt mit Namen Marion. Kam Bill Sims nach Prospect, hielt ihn öfter mal der Sheriff an und drohte ihm oder warf ihn gar ins Gefängnis. Als Karen Wilson ihr erstes Kind zur Welt brachte – das Paar war damals noch unverheiratet – setzten die Sozialarbeiter alles daran, sie dazu zu bewegen, das Kind zur Adoption freizugeben. Aber mit der ihnen eigenen ruhigen Art setzte sich das Paar durch.

Heute arbeitet Karen Wilson als Datenverarbeitungsbeauftragte für eine Firma in Manhattan. Bill Sims ist Bluesmusiker. Die vierundzwanzigjährige Cicily arbeitet in der Verwaltung der Elie Wiesel Foundation, Chaney besucht eine öffentliche High School. 1992 begannen die Dreharbeiten. Anfangs arbeitete Jennifer Fox allein, indem sie ein Mikrofon benutzte, das auf der Kamera angebracht war und sie dazu zwang, sehr nah an die Familienmitglieder heranzugehen. Im Herbst des gleichen Jahres engagierte sie Jennifer Fleming für den Ton. Auch Jennifer Fleming, Gewerkschaftlerin, Dokumentarfilmerin und Studentin von Jennifer Fox an der Film Video Arts in Manhattan, brachte persönliches Interesse an dieser Geschichte mit: eine siebenjährige Beziehung mit einem Schwarzen.

she met through a mutual friend, and Ms. Wilson early in 1992. The interviewing went so well that she decided to narrow her focus to one couple. “Bill and Karen were like, ‘Come on and sleep over, hang out with us,’” Ms. Fox said. Ms. Fleming said, “It was almost as though we were part of the family and just happened to have a lot of equipment.” The Sims-Wilson story begins in an ordinary way. Ms. Wilson lived in a small farming town, Prospect, Ohio, and became a social outcast when she began seeing Mr. Sims, who lived nearby in Marion, a small industrial city. When Mr. Sims entered Prospect, he would often be stopped by the county sheriff and either intimidated or thrown into jail. When Ms. Sims bore their first child, Cicily, the two were unmarried, and social workers did everything in their power to get Ms. Wilson to give up the baby for adoption. In their own quiet way, the couple persevered and triumphed.

Today, Ms. Wilson manages information systems for a Manhattan company. Mr. Sims is a blues musician. Cicily, 24, who graduated from Colgate University in 1993, works as an administrative assistant at the Elie Wiesel Foundation. Chaney, 16, attends a public high school.

Ms. Fox began filming in May 1992. At first she worked alone, using a microphone on the camera that required her to stand very close to the family members. That fall she enlisted Ms. Fleming to do the sound. Ms. Fleming, a union organizer and documentary maker who took a filmmaking seminar that Ms. Fox taught at Film Video Arts in Manhattan, also had a personal investment; she had been dating a black man for seven years.

The two women worked with no financing until August 1994. Ms. Fox, carrying 40 videocassettes of their work in plastic bags as she made the rounds of potential backers, hit pay dirt when she called on Lindsay Law, the executive producer of the public television series ‘American Playhouse’. It became her principal financier, supplying \$ 900,000 of the \$3.1 million budget. Other supporters include the Independent Television Service, the Corporation for Public Broadcasting, the National Endowment for the Arts and several foundations.

Ms. Fox and Ms. Fleming in effect lived with their subjects for extended periods totaling about 7 months during a span of 17 months, spending the nights in sleeping bags in the daughters’ bedroom and filming as much as 10 hours a day. After the period of intensive filming ended in October 1993, they recorded the family intermittently through the 18th wedding anniversary, on Feb. 17, and compiled 400 hours of interviews with 65 relatives and friends. The raw videotape took eight months to enter into a computer before editing could begin.

The filmmakers learned to keep odd hours because the family lived in shifts. Ms. Wilson kept to a daytime schedule, getting up in the morning and going to her office. About the time she came home, Mr. Sims would be heading out to perform until early the next morning.

The women followed Mr. Sims on the road, accompanied the couple to Ms. Wilson’s 25th high school reunion, saw Ms. Wilson through a serious illness and tagged along with Cicily on an academic trip to Nigeria, where she fell in love for the first time and came down with malaria. Along the way, they recorded the myriad unre-

Die beiden Frauen arbeiteten bis August 1994 ohne finanzielle Absicherung. Mit vierzig Videokassetten machte Jennifer Fox die Runde bei potentiellen Geldgebern und hatte Erfolg bei Lindsay Law, dem Produzenten der Fernsehserien von American Playhouse für das staatliche Fernsehen. American Playhouse wurde mit 900.000 Dollar (bei einem Budget von insgesamt 3,1 Millionen Dollar) ihr Hauptgeldgeber, als Unterstützer kamen der Independent Television Service, die Corporation for Public Broadcasting, das National Endowment for the Arts und verschiedene andere Stiftungen hinzu.

Jennifer Fox und Jennifer Fleming lebten innerhalb einer Zeitspanne von insgesamt siebzehn Monaten in jeweils längeren Perioden etwas mehr als sieben Monate mit den von ihnen beobachteten Personen zusammen. Nachts schliefen sie im Schlafsack im Zimmer der Töchter, tagsüber drehten sie oft bis zu zehn Stunden. Im Oktober 1993 war diese Phase des intensiven Filmens vorbei, während der Feier zum achtzehnten Hochzeitstag am 17. Februar nahmen sie reihum die Familie auf. Insgesamt interviewten sie fünfundsechzig Freunde und Verwandte, so daß vierhundert Stunden Interviewmaterial zusammenkamen. Acht Monate dauerte es allein, das Rohmaterial in den Computer einzugeben; erst dann konnte mit der Bearbeitung begonnen werden.

Die Filmemacherinnen mußten sich an einen merkwürdigen Rhythmus gewöhnen, da die Familie im Schichtwechsel lebte. Karen Wilson ist ein Tagmensch, steht früh auf und geht ins Büro. Wenn sie heimkommt, bricht Bill Sims gerade zu einem Konzert auf und kehrt eventuell erst am frühen Morgen zurück.

Die beiden Frauen führen mit zu Gastspielen, die Bill Sims gab, begleiteten das Paar zu ihrem fünfundzwanzigjährigen High-School-Treffen, erlebten mit, wie Karen Wilson ernsthaft erkrankte und begleiteten Cicily nach Nigeria, wo sie ihre erste Liebe erlebte, bevor sie schließlich malariakrank heimkehrte. Unterdessen filmten sie aber auch die unzähligen kleinen Ereignisse, die den Alltag ausmachen. „Ich habe mich die ganze Zeit gefragt, für wen das alles von Interesse sein könnte“, sagt Karen Wilson.

Das Filmen selbst war körperlich anstrengend. Für die nächtliche Feier des achtzehnten Hochzeitstages beispielsweise mußten die beiden Frauen, nachdem sie den Raum ausgeleuchtet hatten, ständig in Bewegung sein; sie sahen zu, wie Cicily den Cotton Club kreierte, folgten Chaney, während sie nach dem Ofen sah, und versuchten möglichst in der Nähe von Bill Sims und Karen Wilson zu bleiben, um deren Unterhaltung zu folgen, während die beiden Champagner trinken und die Vorstellung genießen.

„Wenn man nicht bereit ist, verpaßt man etwas, und das kriegt man nie wieder“, sagt Jennifer Fox. „Habe ich die Kamera nicht geschultert und hält Jennifer die Angel nicht, dann können wir den entscheidenden Moment verpassen.“

Ein Vergleich mit *An American Family* bleibt nicht aus, aber die beiden Filmemacherinnen definieren ihre Arbeitsmethode anders. Anders als Susan und Alan Raymond, die Hauptmacher von *An American Family*, fühlten sie sich nicht einem strengen 'cinéma vérité'-Stil verpflichtet, bei dem die Filmemacher mit den von ihnen beobachteten Personen nicht kommunizieren dürfen. „Ich halte nichts von heimlicher Beobachtung“, sagt Jennifer Fox. „Das halte ich für eine Täuschung. Es spaltet die Beziehung in Subjekt und Objekt. Filmemachen ist eine total persönliche Erfahrung, das sollte man anerkennen und dadurch ein Gleichgewicht schaffen. Es geht nicht darum, was ich bei der betreffenden Person erreichen kann, sondern wie wir zusammenarbeiten können, um so nah wie möglich an die Wahrheit heranzukommen, egal ob es um Rassenzugehörigkeit oder Elternschaft geht.“

markable incidents that make up daily life. "I kept wondering who was going to be interested in any of this," Ms. Wilson said.

The filming itself was physically demanding. On the night of the 18th anniversary, for example, the two women, after setting up lights for the shooting, were constantly on the move, following Cicily as she created the Cotton Club set, chasing after Chaney when she ran to check the stove and hovering near Mr. Sims and Ms. Wilson to record their conversation as they drank champagne and enjoyed the floor show.

"If you aren't ready, you miss it and you can't bring it back," Ms. Fox said. "If the camera is not on my shoulder, and the boom is not in Jen's hand, we can miss the moment."

Comparisons to *An American Family* are inevitable, but Ms. Fox and Ms. Fleming define their approach differently. Unlike Susan and Alan Raymond, the principal makers of *An American Family*, they did not use a strict cinéma vérité approach, in which the film makers never interact with their subjects.

"I don't believe in fly-on-the-wall film making," she said. "I think it's a lie. It makes the relationship into subject and object. Film making is a totally subjective experience, so let's acknowledge it and by doing that equalize the equation. It's not about what I can get from the subject but how we can work together to reach the deepest truth, whether it's about race or about parenting."

An enormous question hovers over the family's role in the project. Why? Why allow two strangers to camp out in your home and film for a year and a half?

"I always thought, we'd have some nice home movies," said Ms. Wilson, who speaks in an unvarnished, just-the-facts style. "A lot of times Jennifer would ask race things, and it would take me aback. To me, it's my family. I'd say many times: 'I just don't get it like that. Bill is Bill, I'm Karen, the girls are the girls, this is our life. There's nothing more to it than that.'"

That's the point, Mr. Sims said. "From the beginning, I wanted to take away some of the mystery surrounding interracial relationships," he said. "I wanted the film to show that we're doing the same things as everyone else, raising our kids, paying bills, trying to make Christmas nice."

What will happen when millions of viewers enter the picture? Mr. Sims says that the family will no longer be living at the same apartment when the series is broadcast. "There are people out there who are crazy," he said, "supremacist groups who might take this as a threat to their way of life and come after us."

Mr. Raymond, looking back on *An American Family*, said that neither the film makers nor the family could really predict the audience's response. "In the case of the Lounds, the family was reviewed, not the film," he said. "These people will be criticized, and the question is, can they take it?"

A documentary that chronicles people's lives really ends up being three works: the one the film maker thinks he is making, the one the subject thinks is being made and the one that the audience members see and filter through their own prejudices. "People will see things that you

Welche Rolle spielte die Familie in diesem Projekt? Diese Frage drängt sich einfach auf. Warum? Warum sollte man zwei Fremden gestatten, in seiner Wohnung Quartier zu beziehen und über anderthalb Jahre lang zu filmen?

„Ich dachte mir, daß wir ein paar nette Familienfilme kriegen“, sagt Karen Wilson mit trockenem Humor. „Mehrfach hat Jennifer mir Fragen zum Thema Rassenzugehörigkeit gestellt, und das hat mich bestürzt. Für mich ist das ganz einfach meine Familie. Wie oft habe ich gesagt: So kann ich das einfach nicht sehen. Bill ist Bill, ich bin Karen, und die Mädchen sind die Mädchen; so sieht unser Leben aus. Mehr ist da nicht.“

„Genau das ist der Punkt“, ergänzt Bill Sims. „Ich wollte von Anfang an ein wenig das Geheimnis lüften, von dem ethnisch gemischte Beziehungen umgeben sind“, sagt er weiter. „Ich wollte, daß der Film zeigt, daß wir dasselbe machen wie alle anderen auch, Kinder aufziehen, Rechnungen bezahlen, nett Weihnachten feiern.“

Was wird geschehen, wenn Millionen von Zuschauern auf den Plan treten? Wenn die Serie im Fernsehen laufe, sagt Bill Sims, würden er und seine Familie nicht mehr dort wohnen. „Es gibt Leute da draußen, die verrückt sind“, meint er, „nach Vorherrschaft strebende Gruppierungen, die den Film als Bedrohung ihrer Lebensweise sehen und uns verfolgen würden.“

Im Rückblick auf *An American Family* kommt Alan Raymond zu dem Schluß, daß weder die Filmemacher noch die Familie die Zuschauerreaktionen wirklich hätten voraussagen können. „Im Falle der Louds wurde nur die Familie kritisiert, nie der Film“, meint er. „Man wird diese Menschen öffentlich beurteilen, und es ist die Frage, wie sie das annehmen werden.“

Ein Dokumentarfilm, der die Geschichte verschiedener Menschen erzählt, ist am Ende nicht bloß ein Werk, sondern drei in einem: der Film, den der Filmemacher zu machen glaubt, der Film, den der Gefilmte entstehen sieht, und der Film, den der Zuschauer sieht und durch den Filter seiner eigenen Vorurteile wahrnimmt. „Die Leute legen da Dinge hinein, die man gar nicht beabsichtigt hat“, sagt Alan Raymond. „Als man den Louds vorwarf, sie seien leer und oberflächlich, war das für uns genauso schockierend wie für sie.“

Wenn die Sendereihe den von Jennifer Fox und Jennifer Fleming gewünschten Effekt haben sollte, dann könnte das Ehepaar Wilson-Sims mit seinen beiden Töchtern ruhig in Flushing wohnen bleiben. „Wir hoffen, daß die Zuschauer diese Menschen so sehr in ihr Herz schließen, daß sie sich auf ihre Geschichte einlassen und dabei einen Blick auf ihr eigenes Leben werfen“, sagt Jennifer Fox. „Man kann sehen, daß die Rassenzugehörigkeit nach wie vor Thema ist, aber man kann auch sehen, wie höchst unterschiedliche Individuen einen Weg finden, miteinander zu leben. Und das sollte schließlich auch eine große Lehre sein.“

William Grimes, in: The New York Times, 20. März 1997

Keine 'heimliche Beobachtung'

AN AMERICAN LOVE STORY liegt die Theorie zugrunde, daß man den Alltag einer Familie mindestens ein Jahr lang begleiten muß, damit ein Film auch tatsächlich beschreibt, wie sich Menschen über einen längeren Zeitraum entwickeln und durch Veränderungen über sich hinauswachsen. Die Filmemacherinnen waren der Ansicht, das komplexe Beziehungsgefüge innerhalb einer Familie ließe sich nur entwirren, indem man eine beträchtliche Menge Zeit mit der Familie verbringt und ihren Tagesablauf festhält. Um diese Theorie in die Praxis umzusetzen, verbrachten Jennifer Fox und Jennifer Fleming mit kurzen Unterbrechungen

don't intend“, said Mr. Raymond. „When the Louds were criticized as being empty and shallow, that was almost as shocking to us as it was to them.“

If the series has the kind of effect that Ms. Fox and Ms. Fleming hope for, Mr. Sims, Ms. Wilson and their daughters could stay put in Flushing without worrying. „We hope that audiences are going to like these people enough to go on a journey with them and take a look at their own lives“, said Ms. Fox. „They are going to see race with a capital letter, but they're also going to see individuals with big differences figure out a way to live together. That's a big lesson, too.“

William Grimes, in: The New York Times, March 20th, 1997

No 'secret observance'

The theory of documenting daily life within a family for at least a year was used to ensure that the filming recorded how people change over time and grow as they face new realities. The filmmakers believed that in order to unravel the complex set of relationships within a family, a significant amount of time had to be spent with the family capturing the day-to-day moments of their lives. In order to put this theory into practice, Jennifer Fox (camera) and Jennifer Fleming (sound) spent more than a year living off and on with Karen, Bill, Cicily and Chaney in their apartment in Flushing, Queens, New York. Most of the year focused on their lives in New York, with additional filming of Cicily in Nigeria and at college, of Bill on the road performing his music in Boston, Ohio, and Vermont and of Karen and Bill on numerous trips to visit family and friends in Ohio, Florida and Colorado. Because this series takes place over time, the audience will watch Chaney grow up, Cicily struggle with her identity, Karen fight for her health, and Bill work hard to establish himself in the New York music scene.

In order to capture the day-to-day moments that reveal their personalities and relationships, the filmmakers repeatedly discovered that the camera had to be present and rolling almost all of the time. Each family has its own rhythm. There is a time when issues and feelings are discussed. There is a time for silence. There is a time for sharing and a time for isolation. There is a time when spontaneous things occur which cannot be recreated. In fiction films, we know when the moments of revelation and drama will happen within the structure of the narrative. In real life, we don't. In documenting real life, if the camera is not present and rolling, these moments will be lost forever. There are no additional takes.

In most 'cinéma vérité' films, there is an understanding that the camera and sound crew should remain separate from the family's lives and apart from the drama. For example, with PBS's *An American Family*, the producer and the Loud family agreed that filming would happen between the hours of 8:00 am and 10:00 pm, and then the filmmakers would leave and sleep in their hotel. They also believed it was possible to record daily life by staying apart from the family and not affecting it. The family was supposed to ignore the presence of the camera, and the crew was supposed to pretend that they weren't privy to the family's most intimate lives. But, of course, both

mehr als ein Jahr mit Karen, Bill, Cicily und Chaney in deren Apartment in Flushing, Queens, New York. (...)

Um den Familienalltag einzufangen, der ja die Persönlichkeiten und die Beziehungen untereinander erkennen läßt, muß die Kamera, so stellten die Filmemacherinnen wiederholt fest, immer präsent und in Bewegung sein. Jede Familie hat ihren eigenen Rhythmus: Momente für Diskussionen über strittige Fragen und Gefühle, Momente des Schweigens, Momente des Miteinanders und Momente des Rückzugs. Und es gibt Momente, in denen spontan Dinge geschehen, die sich nicht wiederholen lassen. Bei Spielfilmen weiß man durch die Erzählstruktur, wann die Enthüllung und das Drama stattfinden werden. Im wirklichen Leben wissen wir das nicht. Diese Momente gehen im wirklichen Leben für immer verloren, wenn die Kamera nicht präsent und in Bewegung ist. Im wirklichen Leben läßt sich keine Szene wiederholen. Bei den meisten Filmen des 'cinéma vérité' gilt, daß sich das Kamerateam vom Leben der Familie und vom Geschehen fernzuhalten hat. So hatten beispielsweise die Produzenten von *An American Family* mit der Familie Loud verabredet, daß nur zwischen acht Uhr morgens und zehn Uhr abends gedreht werden sollte. Anschließend verließen die Filmemacher das Haus und übernachteten im Hotel. Sie glaubten auch, daß es möglich sei, das tägliche Leben festzuhalten, indem sie sich von der Familie fernhielten und von deren Problemen nicht berühren ließen. Die Familie sollte die anwesende Kamera ignorieren, und die Crew so tun, als ob sie nicht das Privatleben dieser Leute belausche.

Dahinter steckt die Theorie der 'heimlichen Beobachtung'. Dieses Konzept, das von der beobachteten Person verlangt, so zu tun, als sei die Kamera nicht anwesend, zwingt diese Person, ihre/seine Realität zu leugnen. Dieser Mensch wird gezwungen, sein eigenes Leben zu 'spielen'. Statt vergessen zu können, daß die Kamera Teil ihres Lebens geworden war, waren sich die Mitglieder der Familie Loud ihrer selbst viel bewußter als sonst. Und die Zuschauer spürten ihre Steifheit, die aus der Distanz zwischen ihrem Leben und dem Gefilmtwerden ihres Lebens resultierte. Diese künstliche Idee einer unsichtbaren Kamera schuf geradezu das Gegenteil von Objektivität, weil die Kamera enorme Auswirkung auf die betreffenden Personen hatte – sie zwang die Familie, ihr eigenes Leben zu spielen.

Was passiert, wenn die Realität (d.h. die Anwesenheit einer Kamera) anerkannt und von den beobachteten Personen während der Drehzeit akzeptiert wird?

Für *AN AMERICAN LOVE STORY* wollten die beiden Filmemacherinnen zu der Familie ein Vertrauensverhältnis herstellen, damit sie an ihrem wirklichen Leben teilhaben konnten, ohne daß sich die Familienmitglieder ihrer selbst besonders bewußt würden. Sie entdeckten, daß die Möglichkeit, auch intime Details des Alltags festzuhalten, eng mit der Beziehung zwischen der Familie und der Crew zusammenhängt. Die Wahl fiel unter anderem auch deshalb auf Karen und Bill, weil sie auf außergewöhnliche Art und Weise dazu fähig waren, das Kamerateam in ihr Leben zu integrieren.

Anders als bei *An American Family* lebte das Team mit der Familie während der gesamten Dreharbeiten von *AN AMERICAN LOVE STORY* zusammen. Karen und Bill hatten immer Freunde und Verwandte über längere Zeit bei sich wohnen, so daß die zwei zusätzlichen Personen keine besondere Belastung darstellten. Da Karen tagsüber arbeitet und Bill nachts, hält die Familie einen 24-Stunden-Rhythmus aufrecht, in dem es zu dramatischen Augenblicken am Nachmittag, wenn Chaney von der Schule kommt, ebenso wie um fünf Uhr morgens, wenn Bill von der Arbeit heim-

were impossible to deny.

This is the theory behind 'fly-on-the-wall' filmmaking. This concept that the subject should pretend that the camera doesn't exist forces the subject to deny his/her reality. It forces the subjects to 'act' in their own lives. Instead of forgetting that the camera crew was a part of their lives, the members of the Loud family were actually more self-conscious, and when the viewers watch the series, they can feel the family's stiffness, which is the distance between their lives and the reality of being filmed while they were living their lives. This artificial idea of an invisible camera actually created the inverse of objectivity because the camera had a tremendous impact on the subject – it made the family actors in their own lives.

What if reality (the presence of the camera) is acknowledged and accepted by the subjects in their lives as they are being documented?

In shooting *AN AMERICAN LOVE STORY*, the goal was to create intimacy with the family in order to have access to real life in a non-self-conscious way. The filmmakers discovered that the ability to capture the intimate details of daily life was intricately tied to the relationship between the family and the crew. Karen and Bill were chosen in part for their extraordinary ability to include the crew and camera in their lives.

Unlike *An American Family*, the crew lived with the family during the shooting of *AN AMERICAN LOVE STORY*. Karen and Bill have always had friends and family stay with them for extended periods of time, so the addition of two more bodies was not an imposition. Since Karen works during the day, and Bill works at night, the family keeps a 24-hour schedule in which dramatic moments are just as likely to happen in the middle of the afternoon when Chaney comes home from school as at five o'clock in the morning when Bill comes home from work. The camera crew was there 24 hours a day prepared to film at any hour of the day or night. This ensured that there was no artificial separation between film time and life.

Instead of operating under the false pretense that the camera didn't exist, the filming and crew were acknowledged and included as part of the family. Bill fed them. Karen berated them for trying to do the dishes when it was Chaney's job. Cicily and Chaney looked forward to gossiping with them when they all went to bed. The family talked to the camera during shooting, explained the film to people when they entered into new situations and talked about the crew (as friends) to the other people in their lives. These constant references throughout the film represent an acknowledgment of the filmmaking process in the series will allow the audience to deal directly with the family's relationship to the camera.

Although the crew became part of the family, the filmmaking process itself was kept as inobtrusive as possible. Because the Wilson-Sims family live in a two bedroom apartment, there was not room for more than two people to live with them. Since the crew was only two people and the series was shot on Hi-8, the filmmaking was extremely portable and flexible. The camera crew had to be prepared to load all of the filmmaking equipment on their backs and go with the family at a moment's notice for as long as ten or twelve hours at a time. All of

kehrt, kommen kann. Das Kamera-Team hielt sich vierundzwanzig Stunden am Tag in Bereitschaft. Nur so ließ sich sicherstellen, daß es keine künstliche Trennung zwischen Filmzeit und Leben gab.

Statt so tun zu müssen, als ob es die Kamera nicht gäbe, konnte die Familie so das Gefilmtwerden akzeptieren und die Crew in ihr Leben integrieren. Bill bereitete für sie das Essen. Karen schalt sie, wenn sie versuchten, den Abwasch zu machen, obwohl Chaney an der Reihe war. Cicily und Chaney plauderten mit ihnen weiter, während sie zu Bett gingen. Die Familie schaute in die Kamera, während sie gefilmt wurde, erklärte Leuten das Projekt, wenn sie irgendwohin kamen und sprachen mit anderen über die Crew (wie über Freunde). Diese andauernden Querverweise im Film zeigen, wie sehr das Filmprojekt von ihnen anerkannt und als Teil ihres Lebens akzeptiert war. Es wird den Zuschauern ermöglichen, sich direkt auf das Leben der Familie mit der Kamera einzulassen.

Obwohl die Crew fast zur Familie gehörte, wurde versucht, den eigentlichen Akt des Filmens so unauffällig wie möglich zu gestalten. Die Familie Wilson-Sims verfügt nur über zwei Schlafzimmer, und deshalb konnten bloß zwei Mitglieder der Crew bei ihnen leben. Da die Crew auf zwei Leuten beschränkt und mit einer Hi-8-Kamera ausgerüstet war, konnte ortsunabhängig und äußerst flexibel gearbeitet werden. Das Kamera-Team war darauf gefaßt, jederzeit seine Ausrüstung zu packen und die Familie kurzfristig für vielleicht zehn oder zwölf Stunden irgendwohin zu begleiten. All das gestattete nur wenig Distanz zwischen ihrem Leben und dem Filmen.

Die Zweijahres-Vorgabe (das erste Jahr für die Aufzeichnung des Alltags und das zweite Jahr für Interviews mit der Familie, ihren Verwandten und Freunden) setzte die Beteiligung der beobachteten Personen am filmischen Prozeß voraus. Anstatt diese Menschen einfach zu filmen und sich dann zur Bearbeitung des Materials zurückzuziehen, ging es darum, zwischen den Filmemacherinnen und den beobachteten Personen eine enge Beziehung herzustellen, damit die Kamera innerhalb der Familie immer mit dabei sein durfte.

Dieses Vertrauensverhältnis wurde durch gegenseitigen Respekt geschaffen, Einfühlsamkeit gegenüber der Familie und dadurch, daß man sie in den Prozeß des Filmemachens ständig einbezog. Umgekehrt mußten die Familienmitglieder bereit sein, ihr Leben und ihre Erinnerungen zu teilen. Das Vertrauen durfte nicht etwa vorgetäuscht sein, da es während des Filmens ständig auf die Probe gestellt wurde. Hätten Karen und Bill den Filmemacherinnen nicht wirklich vertraut, hätten sie nie für mehr als zwei Jahre eine Kamera in ihrem Leben zugelassen. Bei einem Projekt dieser Größenordnung müssen Filmemacher und beobachtete Personen zusammenarbeiten. Diese Zusammenarbeit ist das Verbindungsstück zwischen dem Film und ihnen. Das Vertrauen und die Zusammenarbeit schlagen sich im Endprodukt nieder, da die Zuschauer jene Distanz nicht verspüren werden, die sich andernfalls zwischen die beobachteten Personen und den Film geschoben hätte. Durch alle Phasen hindurch haben die Familie und die Filmemacherinnen zusammengearbeitet, und das werden sie auch weiterhin tun.

Produktionsmitteilung

this allowed for little separation between their lives and the filming process.

The two year production schedule (the first year focusing on the 'cinéma vérité' footage and the second year focusing on interviews with the family, their relatives and friends) demanded the participation of the subjects in the filmmaking process. Instead of simply filming the subject and then leaving to edit, a strong relationship had to be established between the filmmakers and the subjects that allowed the camera to return over and over again to film within the family unit.

This trust was built through mutual respect, a sensitivity to the family, and continual communication about the filmmaking process. This resulted in their willingness to share their lives and memories. The trust had to be real, because it was continually tested throughout the filming. If this trust had not been built, Karen and Bill would not have let the camera into their lives for more than two years. For a project of this length, the filmmakers and the subject had to work together. This collaboration is the bridge between the filming and the subject. This trust and collaboration will be evident in the final series because the audience will not feel the distance of the subject from the filmmaking process. Throughout all of the stages, the family and filmmakers have been working together in making this series, and they will continue to do so.

Production notes

Biofilmography

Jennifer Fox was born on October 19th, 1959 in Philadelphia/Pennsylvania and studied film at New York University as well as Marine Biology and Underwater Photography in Belize (Central America). In 1980 she founded her own production company (Zohe Film Productions Inc.). Since then she has worked as an author, (co-)producer and director. Presently, Jennifer Fox teaches at New York University in the School of Film and Television and at 'Film Video Arts'.

Films / Filme

1980: *Pomello: One Day and a Boy*. 1981: *The First Illusion*. 1987: *Beirut: The Last Home Movie* (Forum 1988). 1998: AN AMERICAN LOVE STORY.

Biofilmographie

Jennifer Fox wurde am 19. Oktober 1959 in Philadelphia/Pennsylvania geboren und studierte Film an der New York University sowie Meeresbiologie und Unterwasserphotographie in Belize (Mittelamerika). 1980 gründete sie ihre eigene Produktionsfirma (Zohe Film Productions Inc.) und arbeitet seither als Autorin, (Co-)Produzentin und Regisseurin. Ihr erster abendfüllender Spiel- und Dokumentarfilm *Beirut: The Last Home Movie* gewann zahlreiche Preise bei Festivals. Zur Zeit unterrichtet Jennifer Fox an der New York University School of Film and Television und an 'Film Video Arts'.