



# Fiktionales Fernsehen in Europa

---

## Eurofiction Sechster Bericht 2002

Der nachstehende Bericht ist eine umfassende Analyse der Fiktionsprogramme des europäischen Fernsehens des Jahres 2001.

Die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle hat eine solchen Bericht für die Folgejahre nicht mehr veröffentlichen können. Im Rahmen des [Jahrbuchs, Film, Fernsehen und Video in Europa](#), Kapitel „Programmgestaltung“, liegen hingegen für alle Folgejahre statistische Analysen zu Programmierung von Fiktionsprogrammen in den meisten europäischen Fernsehmärkten vor.

---

Herausgegeben von Milly BUONANNO

---

*Oktober 2002*

Herausgegeben von Milly BUONANNO, *EUROFICTION, Fiktionales Fernsehen in Europe, Bericht 2002*  
Sechste Ausgabe, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, Oktober 2002

ISBN 92-871-5030-3

Das Eurofiction-Projektteam wird von der Hypercampo-Stiftung, der Partnerorganisation der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle koordiniert. Das Projektteam hat folgende Mitglieder:

- Deutschland: Gerd Hallenberger (Universität Siegen)
- Frankreich: Régine Chaniac und Jean-Pierre Jézéquel  
Institut national de l'audiovisuel (INA)
- Italien: Milly Buonanno  
(Università di Firenze, Fondazione Hypercampo und  
Osservatorio sulla Fiction Italiana)
- Spanien: Carlos Aranz Charo Lacalle und Lorenzo Vilches  
(Universitat Autònoma de Barcelona – UAB)
- Vereinigtes  
Königreich: Richard Paterson (Britisches Filminstitut)

Direktor für  
Verlagsfragen

Wolfgang Closs, Geschäftsführender Direktor  
der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle  
[wolfgang.closs@obs.coe.int](mailto:wolfgang.closs@obs.coe.int)

Koordinator der  
Partnerorganisation

André Lange, Experte für Marktinformationen  
[andré.lange@obs.coe.int](mailto:andré.lange@obs.coe.int)

Marketing

Markus Booms  
[markus.booms@obs.coe.int](mailto:markus.booms@obs.coe.int)

Übersetzer

France Courrèges, Paul Green, Erwin Rohwer, Ann Stedman und Colin Swift

Druck

C.A.R. - Centre Alsacien de Reprographie

Verleger

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle  
76 allée de la Robertsau  
67000 Straßburg  
Frankreich  
Tel.: 0033 (0)388 14 44 00      Fax: 0033 (0)388 14 44 19  
Email: [obs@obs.coe.int](mailto:obs@obs.coe.int)      URL: [www.obs.coe.int](http://www.obs.coe.int)

*Die in diesen Artikeln enthaltenen Analysen sind Meinungsäußerungen der Autoren und sind keinesfalls als Wiedergabe des Standpunkts der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle, ihrer Mitglieder oder des Europarats zu verstehen.*

© Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

## Verfasser der Beiträge

### ***Giovanni Bechelloni***

Leiter des Kommunikationsprogramms der Fakultät für Politikwissenschaft an der Universität Florenz (PhD, Master). Präsident der Fondazione Hypercampo, Italien

### ***Milly Buonanno***

Professorin für Kommunikationssoziologie in der Abteilung für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Florenz und an der soziologischen Fakultät der Universität Rom. Direktorin des Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI), Italien

### ***Hanna Andrzejczyk***

Leiterin der Zuschauerforschung beim polnischen Fernsehen (TVP S.A.). Mitglied in der Gruppe der europäischen Zuschauerforscher (GEAR/EBU) und der Europäischen Gesellschaft für Meinungs- und Absatzforschung (ESOMAR), Polen

### ***Carlos Arnanz***

Spezialist für Zuschaueranalyse bei Radio TV Española. Leiter für Marketing, Zuschauerfragen und Inhalte bei Corporación Multimedia, Spanien

### ***Sevilay Celenk***

Forschungsassistent an der Fakultät für Kommunikationswissenschaft der Universität Ankara, Türkei

### ***Régine Chaniac***

Mitarbeiterin in der Direction de la Recherche am Institut National de l'Audiovisuel (INA). Assoziierte Wissenschaftlerin am CNRS (Laboratoire „Communication et politique“), Frankreich

### ***Sonja de Leeuw***

Assoziierte Professorin für Film- und Fernsehstudien an der Universität Utrecht, Niederlande

### ***Isabel Ferin***

Professorin und Forscherin, Abteilung für Kommunikationsstudien an der Universidade Católica Portuguesa, Portugal

### ***Ursula Ganz-Blättler***

Dozentin für Soziologie audiovisueller Medien und Massenkommunikation, Abteilung für Soziologie an der Universität Genf. Titel der Habilitationsschrift „Zeitstruktur in Fernsehfiktionen“, Schweiz

***Gerd Hallenberger***

Dozent für Medienstudien an der Universität Siegen, Deutschland

***Jean-Pierre Jézéquel***

Mitarbeiter in der Direction de la Recherche am Institut National de l'Audiovisuel (INA), Frankreich

***Charo Lacalle***

Professor für Semiotik an der Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Spanien

***Laurent Letailleur***

„Chargé de Mission“ in der Programmabteilung, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), Frankreich

***Fabrizio Lucherini***

PhD. Student der Universität Florenz. Vizedirektor des Osservatorio della Fiction Italiana (OFI), Italien

***Richard Paterson***

Head of Knowledge beim Britischen Filminstitut (BFI). Honorarprofessor für Medien-Management an der Universität Stirling, Vereinigtes Königreich

***Francisco Rui Cádima***

Professor in der Abteilung für Kommunikationswissenschaften, Universidade Nova de Lisboa. Direktor von Obercom – Observatório da Comunicação, Portugal

***Lorenzo Vilches***

Professor für Kommunikationstheorie, Universitat Autònoma de Barcelona, UAB. Direktor des Master-Programms für Film- und Fernsehdrehbücher (UAB), Spain.

# Inhalt

<b>Projektteam</b> -----	vii
--------------------------	-----

<b>Vorwort</b> -----	xi
----------------------	----

## *Erster Teil*

### **Methodik**

1. Vorbemerkungen -----	1
2. Datenblatt -----	3

### **1. Vergleichende Übersicht**

*von Milly Buonanno*

1. Neue Turbulenzen -----	5
2. Das Angebot an europäischer TV-Fiktion 2001: Tendenz steigend -----	13
3. Formate: Zwischen Fülle und Vielfalt -----	22
4. Koproduktionen: Warten auf <i>Napoléon</i> -----	26
5. Beispielwoche: Ein stabiles Modell -----	29
6. Erfolge: Immer schwächer -----	32

### **2. Julie Lescaut Wins Over Loana – French TV Fiction in 2002**

*(Julie Lescaut gewinnt gegen Loana - Französische TV-Fiktionsprogramme 2001)*

*von Régine Chaniac und Jean-Pierre Jézéquel*

1. The Audiovisual Landscape: The Year of <i>Loft Story</i> <i>(Die audiovisuelle Landschaft: Das Jahr der Loft Story)</i> -----	39
2. The Origin of Fiction: Small Evolutions <i>(Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Kleine Evolutionen)</i> -----	41
3. Domestic TV Fiction in 2001: Production Down <i>(Einheimische TV-Fiktionsprogramme 2001: Produktion sinkt)</i> -----	43
4. Successes and Failures: Some Surprises <i>(Erfolge und Rückschläge: Einige Überraschungen)</i> -----	47
5. Success of Short-Format: Comedies <i>(Erfolg des Kurzformats: Comedies)</i> -----	49

### **3. Die Ruhe vor dem Sturm – Deutsche TV-Fiktionsprogramme 2001**

*von Gerd Hallenberger*

1. Die audiovisuelle Landschaft: Ein unsicheres Szenario -----	53
2. Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Bei der Programmgestaltung nichts Neues -----	59
3. Einheimische TV-Fiktionsprogramme 2001: Ein quantitativer Ansatz -----	61
4. Erfolge, Fehlschläge und Innovationen: Ein besonderes Jahr -----	65

<b>4. Cloudy Fictionscape – Italian TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Wolken am Fiktionshimmel - Italienische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	
<i>von Milly Buonanno</i>	
1. The Audiovisual Landscape: (Almost) the Same as Before	
<i>(Die audiovisuelle Landschaft: (Fast) wie gehabt)</i> -----	69
2. The Origin of Fiction: Europe from Satellite	
<i>(Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Europa vom Satelliten aus)</i> -----	71
3. Domestic TV Fiction in 2001: All-Time Peak	
<i>(Einheimische TV-Fiktionsprogramme 2001: Absoluter Spitzenwert)</i> -----	75
4. Successes and Failures: Back to the Past	
<i>(Erfolge und Rückschläge: Zurück in die Vergangenheit)</i> -----	79
5. The Last Fires? <i>(Mit letzter Kraft?)</i> -----	83
<b>5. The Moment of Local Fiction – Spanish TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Der Augenblick lokaler Fiktionsprogramme - Spanische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	
<i>von Carlos Aranz, Charo Lacalle und Lorenzo Vilches</i>	
1. The Audiovisual Landscape: The Year of <i>Operación Triunfo</i>	
<i>(Die audiovisuelle Landschaft: Das Jahr der Operación Triunfo)</i> -----	87
2. The Origin of Fiction: Fall in Offer	
<i>(Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Weniger Angebot)</i> -----	90
3. Domestic TV Fiction in 2001: Autonomic Channels on the Up	
<i>(Einheimische TV-Fiktionsprogramme 2001: Kanäle der Autonomen Regionen im Aufwind)</i> -----	93
4. Successes and Failures: The Rise of Nostalgic Comedy	
<i>(Erfolge und Rückschläge: Der Aufstieg der nostalgischen Comedy)</i> -----	96
5. Focus : <i>Cuéntame cómo pasó</i> and <i>Temps de silenci</i>	
<i>(Brennpunkt: Cuéntame cómo pasó und Temps de silenci)</i> -----	100
<b>6. Sclerosis of the Schedules – UK TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Erstarrung der Pläne - Britische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	
<i>von Richard Paterson</i>	
1. The Audiovisual Landscape: Assessment for the Year	
<i>(Die audiovisuelle Landschaft: Einschätzung für das Jahr)</i> -----	103
2. The Origin of Fiction: UK Dominance	
<i>(Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Dominanz des Vereinigten Königreichs)</i> -----	105
3. Domestic TV Fiction in 2001: Marked Increase	
<i>(Einheimische TV-Fiktionsprogramme im Jahr 2001: Deutlicher Anstieg)</i> -----	107
4. Successes and Failures: Old Titles on Top	
<i>(Erfolge und Rückschläge: Alte Titel ganz vorn)</i> -----	111
5. Concluding Remarks <i>(Schlussbemerkungen)</i> -----	112

## **Brennpunkt**

*Gerd Hallenberger – Herausgeber*

<b>Anmerkung des Herausgebers</b> -----	117
---	-----

<b>1. Saturated with Domestic TV Series and Soaps – The Mirror of Everyday Life - Polish TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Vollgestopft mit einheimischen Fernsehserien und Seifenopern – Das Spiegelbild des Alltags - Polnische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	
<i>von Hanna Andrzejczyk</i>	
1. The Audiovisual Landscape: Changes over Time	
<i>(Die audiovisuelle Landschaft: Andauernde Veränderungen)</i> -----	119
2. Formats, Genres and the Origin of Fiction: The Stable Position of Domestic TV Fiction	
<i>(Formate, Genres und die Herkunft von Fiktionsprogrammen: Die feste Position einheimischer TV-Fiktion)</i> -----	122
3. Domestic TV Fiction in 2001 <i>(Einheimische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	125
4. Trends and Developments <i>(Trends und Entwicklungen)</i>	128
<b>2. Domestic Soap Operas Overtake Brazilian Imports Portuguese TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Einheimische Seifenopern hängen brasilianische Importe ab – Portugiesische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i>	
<i>von Isabel Ferin und Francisco Rui Cádima</i>	
1. The Audiovisual Landscape <i>(Die audiovisuelle Landschaft)</i>	131
2. The Role and Origin of Fiction <i>(Die Rolle und die Herkunft der Fiktionsprogramme)</i>	132
3. A Case Study of Portuguese TV Fiction on Public and Private Television	
<i>(Eine Fallstudie zu portugiesischer TV-Fiktion im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen)</i> -----	136
3.1 Data Analysis <i>(Datenanalyse)</i> -----	138
3.2 Analysis of Cultural Settings <i>(Analyse der kulturellen Gegebenheiten)</i> ---	139
4. TV Movies <i>(Fernsehfilme)</i> -----	141
5. General Trends <i>(Allgemeine Trends)</i>	143

## UPDATES

<b>3. Historical Fiction and the Telefilm - Dutch TV Fiction in 2001</b>	
<i>(Historische-Fiktionsprogramme und der Telefilm – Niederländische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i> -----	147
<i>von Sonja de Leeuw</i>	
<b>4. Less Money to Spend, More Movies Made for SBC Swiss Television Fiction in 2001</b>	
<i>(Weniger Geld zum Ausgeben, mehr Filme für SBC produziert – Schweizerische TV Fiktionsprogramme 2001)</i> -----	149
<i>von Ursula Ganz-Blättler</i>	
<b>5. Indirect Ways of Foreign Penetration - Turkish TV fiction in 2001</b>	
<i>(Indirekte Einfallswegen für das Ausland – Türkische TV-Fiktionsprogramme 2001)</i> -----	153
<i>von Sevilay Celenk</i>	

## *Zweiter Teil*

<b>Programmindex</b> -----	157
----------------------------	-----

### **France** (*Frankreich*)

Top 10 Programmes ( <i>Top 10 Programme</i> )-----	159
6 Interesting Programmes ( <i>6 interessante Programme</i> )-----	164
4 Disappointing Programmes ( <i>4 enttäuschende Programme</i> )-----	167

### **Deutschland**

Top 10 Programme-----	171
5 interessante Programme-----	176
5 enttäuschende Programme-----	179

### **Italy** (*Italien*)

Top 10 Programmes ( <i>Top 10 Programme</i> )-----	183
5 Interesting Programmes ( <i>5 interessante Programme</i> )-----	190
5 Disappointing Programmes ( <i>5 enttäuschende Programme</i> )-----	193

### **Spain** (*Spanien*)

Top 10 Programmes ( <i>Top 10 Programme</i> )-----	197
5 Interesting Programmes ( <i>5 interessante Programme</i> )-----	203
5 Disappointing Programmes ( <i>5 enttäuschende Programme</i> )-----	206

### **United Kingdom** (*Vereinigtes Königreich*)

Top 10 Programmes ( <i>Top 10 Programme</i> )-----	211
5 Interesting Programmes ( <i>5 interessante Programme</i> )-----	215
5 Disappointing Programmes ( <i>5 enttäuschende Programme</i> )-----	218

### **Anhang**

<b>Das Eurofiction-Projekt</b> -----	223
--------------------------------------	-----



## Projektteam

<i>Deutschland</i>	Universität Siegen
<i>Frankreich</i>	Institut National de l'Audiovisuel (INA) Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA)
<i>Italien</i>	Universität Florenz Fondazione Hypercampo Osservatorio sulla Fiction Italiana (OFI)
<i>Spanien</i>	Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) Corporación Multimedia y TVC
<i>Vereinigtes Königreich</i>	Britisches Filminstitut (BFI)
<i>Projektleiter:</i> <i>Projektkoordinator:</i>	Giovanni Bechelloni (Universität Florenz) Milly Buonanno (Universität Florenz)

## Nationale Teams

<i>Deutschland</i>	Gerd Hallenberger (Universität Siegen. Koordinator) Andreas Kaiser (Universität Siegen) Florian Gersie (Universität Siegen) Frank Unland (Universität Siegen) Robert Wörnle (Universität Siegen)
<i>Frankreich</i>	Régine Chaniac (Institut National de l'Audiovisuel. <i>Koordinator</i> ) Jean-Pierre Jézéquel (Institut National de l'Audiovisuel ) Laurent Letailleur (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel)
<i>Italien</i>	Milly Buonanno (Universität Florenz. <i>Koordinator</i> ) Giovanni Bechelloni (Universität Florenz) Anna Lucia Natale (Universität Campobasso) Fabrizio Lucherini (Osservatorio sulla Fiction Italiana) Tiziana Russo (Osservatorio sulla Fiction Italiana)

<i>Spanien</i>	Lorenzo Vilches (Universitat Autònoma de Barcelona. <i>Koordinator</i> ) Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona) Carlos Arnanz (Corporación Multimedia) Sonia Algar (Universitat Autònoma de Barcelona) Pilar Conejero (Universitat Autònoma de Barcelona) Marta Ortega (Universitat Autònoma de Barcelona) Sonia Polo (Universitat Autònoma de Barcelona)
<i>Vereinigtes Königreich</i>	Richard Paterson (Britisches Filminstitut. <i>Koordinator</i> ) Maria Sourbati (Britisches Filminstitut)
<i>Niederlande</i>	Sonja de Leeuw (Universität Utrecht)
<i>Polen</i>	Hanna Andrzejczyk (Polnisches Fernsehen - TVP S.A.)
<i>Portugal</i>	Isabel Ferin (Universidade Católica Portuguesa) Francisco Rui Cádima (Universidade Nova de Lisboa) Catarina Burnay (Universidade Católica Portuguesa) Leonor Gameiro (Universidade Católica Portuguesa) Marta Fernandes (Obercom – Observatório da Comunicação)
<i>Schweiz</i>	Ursula Ganz-Blättler (Universität Genf)
<i>Türkei</i>	Sevilay Celenk (Universität Ankara)

#### Danksagung

Für die italienische Seite der Forschungsarbeiten, der Netzwerkkoordination, der Organisation von internationalen Konferenzen, der Übersetzungen sowie der Veröffentlichung und Verteilung des Berichts in Italien und im Ausland hat das Eurofiction-Projekt über die Jahre finanzielle Unterstützung aus unterschiedlichen Quellen erhalten: RAI, MEDIASET als Hauptsponsoren, Hochschul- und wissenschaftliches Forschungsministerium, Universität Florenz und Universität Salerno, Nationaler Forschungsbeirat, italienisches Büro der Europäischen Kommission, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle.





## Vorwort

### **EUROFICTION, ein unverzichtbares Werkzeug zum Verständnis des europäischen audiovisuellen Marktes**

Die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle ist erfreut, den sechsten EUROFICTION-Bericht vorstellen zu können.

Wie in früheren Jahren ist der Bericht das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen der Informationsstelle und der Fondazione Hypercampo (Università di Firenze). Professor Milly Buonanno koordiniert weiterhin mit großer Energie und Effizienz das Netzwerk aus fünf nationalen Teams, die im Rahmen ihrer jeweiligen Institutionen (Universität Siegen für Deutschland, Universität Autònoma de Barcelona für Spanien, INA für Frankreich, das Britische Filminstitut für das Vereinigte Königreich und das Osservatorio della Fiction Italiana für Italien) die Daten erheben und die Analysen erstellen, die in diesem Bericht enthalten sind.

EUROFICTION ist die einzig zuverlässige Quelle für qualitativ hochwertige statistische Analysen der Entwicklungen von Fernsehfiktionen auf den fünf größten Märkten Westeuropas. Die Kontinuität, die dieser Bericht bietet, ist in einer Zeit, in der die Europäische Union und Branchenfachleute nicht ohne Schwierigkeiten versuchen, die Auswirkungen der Richtlinie „Fernsehen ohne Grenzen“ auf den europäischen Markt zu bewerten, von unschätzbarem Wert.

Neben Analysen der Situation in den fünf traditionell von EUROFOCTION untersuchten Ländern beinhaltet der Bericht wie in jedem Jahr auch Artikel zu anderen Ländern, die von Gerd Hallenberger (Universität Siegen) koordiniert werden. In diesem Jahr werden so unterschiedliche Länder wie Polen und Portugal einer eingehenden Untersuchung unterzogen.

Die Informationsstelle dankt allen EUROFICTION-Teams für die Qualität und Beharrlichkeit ihrer Arbeit, die sie unter nicht immer leichten Bedingungen geleistet haben. Desgleichen danken wir der RAI und Mediaset, die es als Hauptfinanzierungsquelle des Osservatorio della Fiction Italiana Professor Buonanno ermöglichen, das Projekt zu koordinieren.

#### ***Zusätzliche Analysewerkzeuge für den Fiktionsmarkt***

Zusätzlich zum EUROFICTION-Bericht bietet die Informationsstelle weitere Werkzeuge für die Analyse der Situation bei europäischen audiovisuellen Produktionen, insbesondere bei Fiktionsproduktionen an.

- Im März 2002 startete die Informationsstelle eine Testversion der KORDA-Datenbank (<http://korda.obs.coe.int>) auf ihrer Webseite. Die Datenbank bietet bei kostenlosem Zugang einen breit angelegten, detaillierten Überblick über öffentliche Förderprogramme für die Film- und audiovisuelle Branche in den Mitgliedsländern der Europäischen Union. Es ist eine schrittweise

Erweiterung um Daten aus solchen Mitgliedsländern der Informationsstelle vorgesehen, die nicht zur EU gehören. Derzeit umfasst die Datenbank mehr als 200 nationale und regionale Förderprogramme für die Film- und audiovisuelle Branche. Während die Mehrzahl dieser Programme in erster Linie auf die Filmindustrie abgestellt ist, unterstützen 72 davon die Entwicklung oder die Produktion von Fernsehfiction, was das wachsende Interesse der öffentlichen Stellen an diesem Genre zum Ausdruck bringt.

- Im November 2002 wird die Informationsstelle den fünften Band ihres Jahrbuches 2002 veröffentlichen, der sich mit der Produktion und der Verbreitung von audiovisuellen Werken befasst. Durch die Aufteilung des Jahrbuches in Themenbände sind wir in der Lage, die statistische Erfassung des audiovisuellen Marktes zu verbessern. Zusätzlich zu den traditionellen Angaben zur Verteilung der von den wichtigsten europäischen Kanälen ausgestrahlten Sendungen nach Genres, zum Umfang sowie zur Herkunft importierter Fiktionsprogramme, wird der fünfte Band Originaldaten zur finanziellen Situation von audiovisuellen Produktionsunternehmen, insbesondere solcher, die TV-Fiktionen produzieren, enthalten. Ohne Einzelheiten dieser statistischen Angaben offen zu legen, sollten wir darauf hinweisen, dass der TV-Fiktionssektor nach unseren derzeitigen Schätzungen eine Gewinnmarge von 4-5% erreicht, während sich der Filmproduktionssektor mit einer Null-Gewinnmarge gerade so über Wasser halten kann.
  
- Schließlich wird Ende des Jahres noch die zweite Ausgabe der wirtschaftlichen Untersuchung zum Finanzwert der Fiktionsproduktion in Europa veröffentlicht. Den ersten Bericht dieser Art, der von der INA in Zusammenarbeit mit den EUROFICTION-Teams unter Nutzung der von EUROFICTION erhobenen Daten erstellt wurde, hat die Informationsstelle 2000 veröffentlicht. Dieser erste Bericht wurde gemeinsam von der Informationsstelle und dem CNC finanziert. In diesem Jahr ist der CNC Hauptsponsor, die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle und das Direktorat für Medienentwicklung (des französischen Ministeriums für Kommunikation) stellen jedoch zusätzliche Mittel bereit. Auf der Grundlage des vom INA-Forscher Jean-Pierre Jezequel entwickelten so genannten „Standardkostenverfahrens“ ermöglicht es die Studie, den Wert von Fiktionsproduktionen in den fünf untersuchten Ländern einzuschätzen und die sehr unterschiedlichen Situationen unabhängiger Produktionen und interner Produktionen von Fernsehkanälen zu vergleichen.

André Lange  
Abteilungsleiter  
Markt- und Finanzinformationen  
Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

## **Erster Teil**





# Methodik

## 1. Vorbemerkungen

Die Diagramme und Tabellen, die im ersten Kapitel wie auch in den einzelnen Länderberichten angeführt sind, zeigen die Ergebnisse einer Untersuchung, die von fünf Forschungsteams in den EUROFICTION-Mitgliedsländern durchgeführt wurden: Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, Vereinigtes Königreich. Das Monitoring erfolgte nach einer Reihe von vorbestimmten, homogenen Kriterien. Angesichts des allgemeinen Defizits an Harmonisierung bei der Erhebung und Auswertung von Informationen, welches üblicherweise Forschungen im Bereich der Fernsehbranche und -programmgestaltung behindern, ist diese Homogenität in der Methodik ein primärer Vorteil des EUROFICTION-Projekts.

Das unten aufgeführte Datenblatt wurde verwendet, um *alle einheimischen TV-Fiktionsprogramme einschließlich Koproduktionen, die von den nationalen Rundfunknetzen<sup>1</sup> der fünf größten europäischen Länder 2001 als Erstaussstrahlung gesendet wurden*, zu untersuchen und zu klassifizieren. Die Referenzeinheit für die Analyse war dabei die einzelne Folge bzw. Fortsetzung.

Die wichtigsten Sender, die in den Ländern beobachtet wurden, sind:

Deutschland	Frankreich	Italien	Spanien	Vereinigtes Königreich
ARD	TF1	Raiuno	TVE1	BBC1
ZDF	France2	Raidue	La2	BBC2
RTL	France3	Raitre	T5	ITV
SAT.1	M6	Canale5	A3	Channel 4
Pro7	Canal+	Rete4	TV3	Channel 5
(andere)	Arte	Italia1	Autonomie- Kanäle	

---

<sup>1</sup> Spanien bildet hier die einzige Ausnahme. Der Kanal der katalanischen Autonomie TV3 wurde ab 1996 in die Untersuchung mit aufgenommen, da er einen wichtigen Beitrag zur Produktion und Sendung von einheimischen Fiktionsprogrammen leistet. Ab 1999 wurden zudem alle anderen regionalen Kanäle/Kanäle der Autonomen Regionen ebenfalls berücksichtigt.

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass Wiederholungen von einheimischen Fiktionsprogrammen und Importe aus europäischen und außereuropäischen Ländern in der jährlichen Untersuchung *nicht* enthalten sind. EUROFICTION konzentriert sich in erster Linie auf die Produktionsaktivitäten und -kapazitäten der europäischen Rundfunkveranstalter. Der augenfälligste Indikator dafür ist ohne Zweifel der Umfang an Erstaussstrahlungen von einheimischen Fiktionsprogrammen, die jedes Netz im Jahr anbieten kann.

Wiederholungen und Importe wurden andererseits in die Daten mit aufgenommen, die während der *Beispielwoche* (4.-10. März) erhoben wurden. Das Monitoring, allerdings nur für diese Woche, beinhaltet ohne Ausnahme alle Fiktionsprogramme, um die Ergebnisse in ein weiteres Spektrum kontextueller Faktoren einordnen zu können.

Fiktionsprogramme sind das Produkt *sowohl* der Branche *als auch* der Fernsehkultur. Dieser duale Ansatz, der die tragende Säule des EUROFICTION-Forschungsprojekts darstellt, zeigt sich in methodischer Hinsicht in dem Datenblatt, welches in zwei Abschnitte unterteilt wurde.

Im ersten Abschnitt sind die Fiktionsprogramme nach den Schlüsselvariablen in Bezug auf Format und Genre in Verbindung mit ihrer Positionierung in den Sendeplänen und ihrer Platzierung klassifiziert.

Der zweite Abschnitt untersucht die vier *kulturellen Indikatoren* Zeit, Ort, Umgebung und Hauptfigur, um einen Überblick über die Dimensionen und Eigenheiten der spezifischeren kulturellen Aspekte der erzählten Geschichten zu versuchen. Natürlich bedürfen die Definitionen und Einteilungen der *kulturellen Indikatoren* mit fortschreitender Entwicklung des Forschungsprojekts weiterer Feinabstimmung, dennoch hat sich dies bereits als eine der Besonderheiten von EUROFICTION aus zwei Gründen bewährt:

- Erstens, weil es den quantitativen/statistischen Ansatz durch einen qualitativen und interpretierenden Aspekt ergänzt, was von EUROFICTION selbstbewusst als Wettbewerbsvorteil bei der Forschung im Bereich der europäischen Fernsehindustrie und -kultur betrachtet wird.
- Zweitens, weil es eine Arbeitsweise erfordert und impliziert, die eine authentische Kenntnis der Fiktionsprogramme voraussetzt. Ohne dies wäre eine Klassifizierung von *kulturellen Indikatoren* unmöglich.

Diese authentische Kenntnis ist der Ausgangspunkt für eine gründliche und umfassende Analyse der Situation bei einheimischen Fiktionsprogrammen und deren Hauptentwicklungstendenzen in den einzelnen Ländern der Untersuchung, wie in den Länderkapiteln dieses Berichts nachgelesen werden kann.

## 2. Datenblatt

(Analyseeinheit: Sendeeinheit, d. h. einzelne Folgen, Teile oder Fortsetzungen)

### A. Grundklassifikation

#### 1. Suchinformation

- Titel:
- Tag:
- Datum:
- Kanal:
- Sendeplatz:
- Dauer in Minuten (ohne Werbung):

#### 2. Produktionstyp

1. Einheimische Produktionen
2. Intereuropäische Koproduktionen (mit Partnern aus anderen europäischen Ländern: \* Europa ist hier in den üblichen geographischen Grenzen gemeint)
3. Interkontinentale Koproduktionen (in einer Partnerschaft mit nicht europäischen Ländern oder mit anderen europäischen Ländern + nicht europäischen Ländern)

\* gegebenenfalls können Koproduktionen mit Ländern derselben Sprache separat berücksichtigt werden

#### 3. Format

1. Fernsehfilm (Einzelproduktion)
2. Mehrteiler (bis zu sechs Folgen, abgeschlossene Erzählung)
3. Serie (anthologische Handlung, in sich fast abgeschlossene Folgen)
4. Offene Fortsetzung (z. B. Seifenoper)
5. Geschlossene Fortsetzung (z. B. *telenovela*, zumindest fortgesetzte Handlung über mehr als sechs Folgen, abgeschlossene Erzählung)

#### 4. Genre

1. Allgemeines Drama (z. B. Seifenoper)
2. Action/Krimi (z. B. Polizei)
3. Comedy (z. B. Sitcom)
4. Andere

#### 5. Subgenre

(die Einführung von Subgenres ist den einzelnen nationalen Forschungsteams überlassen)

#### 6. Zuschauerdaten

- Durchschnittliche Zuschauerzahl:
- Platzierung:
- Anteil:

### B. Kulturelle Indikatoren

#### 1. Zeit

1. Gegenwart (aktuelles Jahrzehnt)
2. Vergangenheit
3. Zukunft

#### 2. Ort

1. National - d. h. die Geschichte spielt *überwiegend* im Produktionsland (falls national, Region angeben)
2. International - falls die Geschichte *auch* in anderen Ländern spielt
3. Ausland - falls die Geschichte *ausschließlich* in anderen Ländern spielt

#### 3. (Haupt-) Umgebung

1. Metropole (Hauptstadt gesondert ausweisen)
2. Stadt
3. Land (ländliche Gegend, Küste etc.)
4. Andere
5. Nicht zu definieren

#### 4. Hauptfigur\*

1. Männlich
2. Weiblich
3. Männliche Gruppe
4. Weibliche Gruppe
5. Gemischt/Chor

\* jegliche Elemente, die ausdrücken, dass eine Figur eine Sonderposition einnimmt (zum Beispiel Programmtitel), sind als Indikatoren für einen Nicht-Gruppen-/Chor-Status zu werten.



# 1. Vergleichende Übersicht

von Milly Buonanno

## 1. Neue Turbulenzen

Für die nahe Zukunft der europäischen fiktionalen TV-Programme sind turbulente Zeiten zu erwarten. Eigentlich ist die Zukunft, wie sie uns durch viele Hinweise im Jahr 2001, dem Bezugsjahr für den aktuellen Eurofiction-Bericht, den sechsten in dieser Reihe, eröffnet wurde, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung und Verteilung der vorliegenden Ausgabe bereits Teil der Gegenwart geworden.

Gewöhnlich haben wir jedes Jahr am Anfang der vergleichenden Übersicht die Metapher, Schlüsselwörter und Perspektiven verfeinert, die wir dazu verwenden, um auf der Grundlage der am wesentlichsten erscheinenden Phänomene und Tendenzen eine unmittelbare und synthetische Charakterisierung (den *Geheimcode*) des analysierten Zeitraums anzubieten. Die europäischen Fernsehlandschaften, die einen beständigen, jedoch nur auf Teile beschränkten und nicht unbedingt störenden Transformationsprozess durchlaufen haben, haben immer etwas anderes als zuvor (oder in innovativer Hinsicht Wahrnehmbares) zu bieten, so dass eine Diversifizierung in der Sprache der Beschreibung und Interpretation vollzogen werden muss. Zudem müssen die vielen Aspekte unvermeidlicher Wiederholungen in einer jährlich erscheinenden Produktion durch eine Dosis Neuigkeiten ausgeglichen werden, genauso wie es in den Erzählsträngen der fiktionalen Programme passiert.

Mit der Vorlage des sechsten Eurofiction-Berichts, aus zeitlicher Perspektive betrachtet heute weniger wahrnehmbar denn je, an einem Schnittpunkt, da 2001 bereits abgelaufen und 2002 bereits zeitlich fortgeschritten ist, erinnern wir uns stattdessen an die Metapher der „Turbulenzen“, die wir früher verwendet haben. In der Tat beschreibt nichts die derzeitige Situation der TV-Fiktionsbranche in den fünf größten Ländern Europas besser.

Die gleichen Worte haben wir in der Einleitung des dritten Berichts (1999) verwendet. Die Turbulenzen von vor nur drei Jahren, die in erster Linie mit dem Aufkommen des Digitalfernsehens und dessen möglichen Auswirkungen auf die Inhaltebranche in Verbindung standen, erscheinen angesichts der heutigen Situation relativ harmlos; vor allem schienen sie damals eine gute Portion (vielleicht trügerischer) Ambivalenz zu beinhalten. Sie haben in der Tat ein zweifaches Potenzial, immer in Bezug auf Auswirkungen auf den Fiktionssektor, entfaltet: Risiken, aber auch

Chancen, Beschränkungen und Mittel, Verlangsamung und Elan. Die Risiko- und Verlangsamungsfaktoren scheinen mittlerweile zugenommen zu haben und bedrohlicher geworden zu sein.

Zunächst einmal muss darauf hingewiesen werden, dass fiktionales Fernsehen in Europa nach wie vor ein sehr vitales Genre ist und ausgezeichnete Leistungen hinsichtlich Qualität und Einschaltquoten erbringen kann, obwohl das Rampenlicht, in dem sie in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre stand, vielleicht nicht mehr so hell strahlt wie früher. Daher wäre es nicht angemessen, gleich pauschal den alarmierenden Begriff der Krise heraufzubeschwören. Wie in der Einführung zum letztjährigen Bericht (Eurofiction 2001) dargelegt, sind die zyklischen Entwicklungen und die Höhen und Tiefen typische Phänomene in der Fernsehbranche, zumindest nach unserer bisherigen Erfahrung.

Wahrscheinlich ist der Expansions Zyklus des europäischen TV-Dramas gerade im Abnehmen begriffen; der Rückgang aber verspricht, oder besse, droht, wichtig zu werden, da – und dies offensichtlich zum ersten Mal – viele ungünstige Faktoren eine Rolle spielen. Die Theorie von den Höhen und Tiefen deutet jedoch, gestützt auf Erfahrungswerte, auf die wohlwollende Erwartung einer Wende in der nächsten (aber nicht klar definierten) Zukunft hin, und eine solche Erwartungshaltung ist sogar vernünftig. Genauso vernünftig ist es, die empirischen Anzeichen und die für die tatsächlichen und potenziellen Schwierigkeiten der europäischen TV-Fiktionsprogrammes verantwortlichen Faktoren nicht zu unterschätzen.

Es klingt schon fast widersinnig, dass wir hier einen der wenigen Fälle haben, in denen wir den Begriff „europäisch“ verwenden können, ohne uns vor Verallgemeinerung zu fürchten. Obwohl in den letzten Jahren im speziellen Bereich des TV-Dramas eine relative Vereinheitlichung unter den großen europäischen Staaten zu beobachten war, was in den früheren Eurofiction-Berichten nachgelesen werden kann, lassen die unveränderten nationalen Besonderheiten in Bezug auf Systeme, Ressourcen, Fernsehen, Sozialkultur und so weiter den Begriff „europäisch“ zu einer reinen Konvention und einer sprachlichen Vereinfachung werden. „Abgesehen von Unterschieden zwischen einzelnen Ländern“ ist ein Warnhinweis, der sich häufig findet und der implizit in der Vergleichssynthese von Eurofiction immer gilt. Wie jedoch aus den Länderkapiteln in diesem Bericht bereits aus dem paratextualen Sinn der Überschriften (von den italienischen „Wolken am Fiktionshimmel“ bis zu der deutschen „Ruhe vor dem Sturm“) hervorgeht, sind die Bedingungen oder Aussichten auf Turbulenzen anscheinend allgegenwärtig und lassen ein durch und durch europäisches Phänomen deutlich werden, was dessen Ernsthaftigkeit und Relevanz natürlich noch steigert.

Exogene und endogene, sowie strukturelle und zyklische Faktoren wirken zusammen und bilden das aktuelle, turbulente Umfeld der europäischen Fernsehfiction. Selbst wenn wir diese Faktoren aus analytischen Gründen oder der Klarheit zuliebe als diskrete Varianten getrennt behandeln, so sollte man verstehen, dass sie innerhalb einer gegenseitigen Verbindung agieren und wirken.

A. **Exogene Faktoren** sind solche, die nicht innerhalb des Fernsehsystems entstehen, dieses aber auf unterschiedlichen Ebenen beeinflussen. Der radikale Rückgang oder gar die Umkehr bei den Werbeinvestitionen ist heute der exogene Faktor mit den negativsten Auswirkungen auf die gesamte Wirtschaft des europäischen Fernsehsystems. Über das hinausgehend, was normalerweise mit Konvergenz bezeichnet wird, zeigt sich die Verbindung zwischen Medien und Telekommunikationssektor noch zusätzlich in folgendem Phänomen: Während das Internet und der Telekommunikationssektor durch ihre Expansion noch vor den Werbeinvestitionen das Wohlergehen des Fernsehens bis zum Beginn des dritten Jahrtausends begünstigt haben, ist das „Schrumpfen“ des Sektors einer der Hauptgründe für die derzeitige Verringerung der Fernsehressourcen.

Allgemein gesprochen führt der Abbau von Ressourcen zu mehr oder weniger umfangreichen Einschränkungen bei den Programmausgaben. Unter solchen Umständen stehen die Rundfunkveranstalter vor der schwierigen Aufgabe der Quadratur des Kreises, Programmpläne zu erstellen, die sowohl sparsam als auch attraktiv sein müssen, um nicht in einen Teufelskreis zu geraten, in dem ein geringeres und somit (möglicherweise) weniger attraktives Angebot das Risiko birgt, Zuschauer zu verlieren, was wahrscheinlich wiederum zu weiteren Rückgängen bei Werbeinvestitionen führen würde. Genres und Inhalte, die weniger kostenintensiv sind ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen Produktionskosten und Vorteilen für Zuschauer und Werbung garantieren, bekommen für diese strategischen Maßnahmen elementare Bedeutung.

Der Ressourcenrückgang trifft insbesondere den TV-Fiktionssektor (mit Ausnahme von Seifenopern und ähnlichem, die nicht zufällig in vielen Ländern stark auf dem Vormarsch sind), der bekanntlich der angesehenste und teuerste Inhaltsbereich ist und in den vergangenen Jahren eine Explosion seiner Produktionskosten erlebt hat. In Folge der Werberezession wurden Budgetkürzungen bei Fiktionsprogrammen angekündigt oder jedenfalls von vielen europäischen Rundfunkveranstaltern beschlossen, wobei es hier in

erster Linie, jedoch nicht ausschließlich, um kommerzielle Kanäle ging. Es ist wiederum ein kleiner Widerspruch, dass dies nach einem Jahr großer Erfolge geschah; wie wir später in diesem Kapitel erfahren, haben TV-Dramen der privaten europäischen Fernsehstationen 2001 eine gesteigerte Anzahl an Rängen in der Liste der 100 meist gesehenen Folgen erreicht.

Angesichts der Budgetkürzungen sind die Erklärungen der Rundfunkveranstalter, die das Vertrauen und die Verpflichtung zu einheimischen Fiktionsprogrammen als eine strukturelle Programmkomponente und als primäres Identitätsmerkmal der Kanäle bekräftigen sollen, für die unabhängigen Produzenten wohl kaum eine Beruhigung. Kleine oder große Kontroversen, insbesondere in Bezug auf Eigentums- und Nutzungsrechte und auf die Höhe der Produzentengebühren, sind in den letzten Jahren ständig geschürt worden. Diese jüngsten Entwicklungen tragen nicht zu einer Verbesserung des Klimas in den Beziehungen zwischen den Parteien bei.

Die immanente Schwäche des Sektors für unabhängige Fernsehproduktionen in Europa könnte sich in der derzeitigen Situation wie nie zuvor Bahn brechen. Das Finanzierungsvolumen, das für die Durchführung eines Fiktionsprojekts erforderlich ist, ist ohne Zweifel für unabhängige, in der Mehrzahl kleine oder mittlere Produktionsfirmen unerreichbar. Die mehr oder weniger vollständige Abtretung der Rechte an die Rundfunkveranstalter lässt keine zusätzlichen Einkünfte aus Verkäufen ins Ausland oder auf Sekundärmärkten zu; andererseits ist dies eher ein prinzipielles als ein faktisches Hindernis, da in keinem der Länder ein Sekundärmarkt von Bedeutung aufgebaut wurde - die Multikanalumgebung muss in dieser Hinsicht ihre Versprechen erst noch einlösen - und man kaum behaupten kann, dass nationale europäische Fiktionsprogramme, mit Ausnahme Deutschlands, auf internationaler Ebene konkurrenzfähig wären.

Das Fehlen oder die geringe Größe zusätzlicher interner Märkte und die relativ knappen Finanzströme aus Exporten bilden offensichtlich ebenfalls einen Hemmschuh für die Beschaffung zusätzlicher Ressourcen durch die Rundfunkveranstalter. Eine solche Begrenzung mag zu Zeiten von Wohlstand keine Rolle spielen, in kritischen Zeiten wie den jetzigen ist sie eine besondere Belastung. Was internationale Beiträge bei Fiktions-Koproduktionen anbelangt, so können sie bisweilen für Einzelprojekte relevant sein, sie sind aber sicherlich nicht entscheidend als substanzieller Ausgleich für die Kürzungen aufgrund des Defizits bei primären Werberessourcen,



welches sich von allen europäischen Fernsehanstalten allein die wohlhabende BBC ohne weiteres leisten kann.

- B. **Endogene Faktoren.** Sie entstehen aus dem Fernsehbereich selbst heraus. Analytisch lassen sie sich wiederum in zwei Kategorien unterteilen, je nachdem, ob sie den Wettbewerb zwischen verschiedenen Genres oder einen bestimmten Inhaltebereich (in unserem Fall Fiktionsprogramme) betreffen.

Hinsichtlich Wettbewerb und Machtposition unter den Fernsehgenres ist bekannt, dass seit 1999 und noch heftiger seit 2000 ein Zyklus immenser Popularität für Reality- und Game-Shows eingesetzt (oder sollte man lieber sagen, nach zehn Jahren wieder eingesetzt) hat und sich fortsetzt. Von *Big Brother* bis hin zu *Operación Triunfo* und deren mehr oder weniger erfolgreichen Klone haben sich diese Programme bei weitem nicht nur einfach in den Sendeplänen des europäischen Fernsehens, insbesondere bei kommerziellen Kanälen, etabliert. Sie haben auch zu einer Kooperation zwischen unterschiedlichen Distributionsplattformen geführt, Formen von Interaktivität eingeführt und weitere Sektoren der Medienbranche bereichert (Werbung, Musik). Sie haben geschafft, was von den traditionellen terrestrischen Netzen selten und meist vergeblich versucht wird, d. h. die schwer zu erreichenden jungen Zuschauer anzuziehen. Zudem haben sie vor allem eine öffentliche Präsenz erreicht und selbst in den Kreisen und Medien der intellektuellen Elite Diskussionen ausgelöst. Dies hat das Fernsehen, welches vor kurzem durch den Antritt des Digitalfernsehens, durch die Konvergenz, die Technologie und ähnliches untergraben wurde, ins Rampenlicht zurückgebracht.

Die nachfolgenden Ausgaben derselben Programme erschienen allgemein in einer Atmosphäre geringerer Aufmerksamkeit; der Anteil der Kanäle fällt üblicherweise auf das frühere Niveau zurück nach den rasant steigenden Zahlen, von denen erfolgreiche Reality-Programme profitieren. Es gab auch einige recht spektakuläre Fehlschläge (die jedoch durch eine sehr hohe Austauschrate beim Angebot abgefangen wurden). Wenn sie in direkter Konkurrenz zu Fiktionsprogrammen ausgestrahlt wurden, konnten die Reality-Shows bisweilen Zuschauer von anderen Programmen abziehen, manchmal gelang es aber auch nicht (französische Fiktionsprogramme haben sich zum Beispiel in dieser Situation recht gut behauptet). Trotz dieser Unterscheidung muss man konstatieren, dass die Reality-Shows sich auf einen Schlag nicht nur das Placet des Publikums gesichert haben – indem sie vor allem das weit verbreitete Verlangen von Durchschnittsbürgern angesprochen

haben, selbst Darsteller zu sein – sondern auch das der Rundfunkveranstalter, und dass sie heute das beliebteste Fernsehgenre darstellen.

Wie bereits in der Einleitung zum vorherigen Bericht dargelegt, erfolgt der „Angriff“ der Reality-Shows auf die Fiktionsprogramme nicht so sehr oder zumindest nicht in erster Linie in Form von direkter Konkurrenz, durch das Ausspielen von Trümpfen oder zumindest als herausragende Wettbewerber in einem Kopf-an-Kopf-Rennen, sondern eher durch indirekte, aber nicht weniger nachdrückliche Ausbreitung, d. h. durch divergierende Neupositionierung der beiden Genres auf der Liste der strategischen Prioritäten der Rundfunkveranstalter. Dies bedeutet ganz einfach, dass Reality-Shows auf der Erfolgswelle reitend zu den führenden Programmen der Kanäle, zur Stütze der Programmpläne und zum Produktions- und Angebotstypus werden, in den höhere Berühmtheits- und Erfolgserwartungen gesetzt und für den größere Planungs-, Werbe- und Erfüllungsverpflichtungen eingegangen werden. Bei dieser Neupositionierung tendieren Fiktionsprogramme dazu, (in geringerem oder größerem Ausmaß) abzustiegen oder an den Rand gedrängt zu werden.

Zudem haben Reality-Shows im Vergleich zu Fiktionsprogrammen einen doppelten Wettbewerbsvorteil, der in Verbindung mit ihrem Zugewinn an Publikumsgunst eine Mischung ausmacht, der die Rundfunkveranstalter kaum widerstehen können. Sie bringen in der Tat sowohl in finanzieller als auch in kreativer Hinsicht wirtschaftliche Vorteile. Es wäre irreführend, sie als absolut billige Programme zu betrachten, die Vorbereitung, die Produktion und das Management für Reality-Shows ziehen jedoch erheblich weniger Kosten nach sich als für Fiktionsprogramme mittlerer Güte (wobei sie mindestens genauso erfolgreich sein können): ein beachtlicher Faktor, der in einer Zeit sinkender Werbeeinnahmen wichtiger denn je ist. Beachtlich sind ebenfalls die Einsparmöglichkeiten im kreativen Bereich aufgrund der Tatsache, dass die Gestaltung von Reality-Shows in den meisten Fällen auf erprobten und bewährten internationalen Konzepten oder Formaten beruht. Es ist unbestritten, dass lokale Adaptionen von Formaten ihrerseits einen kreativen Einfluss haben und bisweilen die Ursprungsidee verbessern können, die Einsparungen hinsichtlich der schöpferischen Ausarbeitung stehen jedoch außer Frage.

Es gibt noch weitere Aspekte. Allein aufgrund der Tatsache, dass sie auf Formaten für internationalen Einsatz basieren, profitieren die Reality-Shows (und folglich auch die Netze) von einer „eingebauten

Werberessource“. Wenn es sich nicht gerade um ihr Debüt handelt, laufen sie im Fernsehen verschiedener Länder an, wobei ihnen ein gewisser Grad an Berühmtheit wegen des Erfolgs, den sie anderswo erreicht haben, vorausseilt und sie umgibt. Diese Art von Werbung, die die Neugier und die Erwartungen des Publikums steigern kann, ist offensichtlich keine Gewähr gegen Fehlschläge oder Enttäuschungen, sie baut jedoch bereits vorab ein dynamisches Akzeptanzumfeld auf, welches, wenn man es denn zulässt, dazu beitragen kann, dass ein Programm (Reality oder sonstige) erfolgreich wird. Die Popularität vieler amerikanischer Fiktionsprogramme, die in Europa in der Vergangenheit eingesetzt hat, und im Grunde auch der Kultstatus, den sie heutzutage erreichen, wurden begünstigt (wenn auch nie bestimmt) durch die internationalen Vorfeldberichte über ihren Ruhm in den Heimatländern und in Übersee. Aus verständlichen Gründen können rein nationale Fiktionsprogramme nicht von einem vergleichbaren Werbeinstrument profitieren.

Schließlich beinhalten Reality-Shows eine weitere Eigenschaft (oder zumindest scheint es so), die weniger ein bloßer Neuheitsschimmer als schon eher eine wirkliche Innovation ist. Sie vermischen Genres und Sprachen, bieten intermediale Ansätze und befördern ganz demokratisch das Verlangen von Durchschnittsbürgern, Mitwirkende zu sein. Sie stellen sich als vorderste Frontlinie in der Fernsehkommunikation dar (wie auch schon vor zehn Jahren) und verleihen somit den Kanälen, über die sie ausgestrahlt und gefördert werden, eine „progressistische“ Legitimation. Zusammen mit dem Rest ist dies ausreichend, um das Wettbewerbsszenario zwischen Reality-Shows und TV-Dramen zu erhellen.

Dieser letzte Punkt leitet direkt zum zweiten endogenen Faktor der Turbulenzen, dem kritischen Bereich im Kern des europäischen TV-Dramas, über: die geringe Fähigkeit zu Entwicklung und Erneuerung.

Um nicht den falschen Eindruck entstehen zu lassen, es ginge hier um ein Genre, das vom triumphalen Einzug der Reality-Shows in die Ecke gedrängt wurde oder an innerer Schwäche leidet, muss noch einmal betont werden, dass nationale Fiktionsprogramme in Europa heute nach wie vor eine wichtige Strukturkomponente der Programmpläne öffentlich-rechtlicher und privater Kanäle sind und einen Schlüssel zu großen Erfolgen darstellen, was von ihrer ungebrochenen Fähigkeit zeugt, die Gunst des lokalen Publikums zu erringen und zu halten. Noch vor kurzem konnten sie als der strategische Faktor der Programmgestaltung betrachtet werden, was

viele Rundfunkveranstalter auch getan haben. Der schwindende Erfolg, mit anderen Worten, der relative Rückgang der Einschaltquoten, auf die unisono in den Länderkapiteln dieses Berichts hingewiesen wird, lässt vielleicht die Alarmglocken schrillen – diese künden jedoch eher von einer Aufteilung der Zuschauer auf die verschiedenen Richtungen der vielkanaligen Fernsehsumgebung als von der Unzufriedenheit derselben Zuschauer mit Fiktionsprogrammen. Gleichmaßen muss man der Kritik am weit verbreiteten Qualitätsverlust von Fiktionsproduktionen seitens intellektueller Kreise und Medienkritiker (und manchmal selbst der Autoren) mit der gebotenen Vorsicht begegnen. Obwohl solche Aussagen in jedem Land die unschätzbare Funktion erfüllen, die Aufmerksamkeit für die kulturellen und ästhetischen Standards eines solch angesehenen Genres wie das TV-Drama wach zu halten, sind sie doch aufgrund idiosynkratischer Bewertungskriterien tendenziös oder sie „vermischen das Gute mit dem Bösen“. Fiktionsprogramme von guter oder ausgezeichneter Qualität, die meistens mit guten oder ausgezeichneten Einschaltquoten einhergeht, sind in der Programmgestaltung europäischer Fernsehanstalten allgegenwärtig und auch gar nicht so selten anzutreffen.

Es gibt jedoch ein Problem, und nach unseren systematischen Beobachtungen der Entwicklung der europäischen Fiktionsprogramme in den letzten sechs Jahren (sieben, wenn wir 2002 mit einbeziehen) soll es nicht unterbewertet werden. Das Problem liegt in einem zu schwachen, nicht vorhandenen oder ineffizienten Drang nach Erneuerung oder Innovation bei Rezepten und Konzepten, Genres, Sprache und anderem. Dabei geht es hier gar nicht um die wenigen Neuerungen, die in unterschiedlicher Zahl und mit wechselndem Erfolg in den saisonalen oder jährlichen Programmgestaltungen für einheimische Fiktionsprogramme in jedem Land eingeführt worden sind, sondern um die Ideen, Talente und Experimente, die eine Wende herbeiführen, ein Genre verjüngen oder neu gestalten, neue Standards einführen, andauernde Popularitäts- und Kultphänome wiederbeleben, Trends setzen und Fans (sowie zufriedenstellende Einschaltquoten) erreichen können. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als das, was Fiktionsprogramme benötigen, um ihren Impetus zu bewahren, der eine gute Portion innovative Kühnheit hervorbringt und dadurch wiederum neuen Schwung gewinnt.

Die innovative Kühnheit scheint ein knappes Gut in den nationalen Gesamtbildern, die Eurofiction untersucht hat, geworden zu sein. Die Rundfunkveranstalter verlassen sich lieber vorsichtig auf

Altbewährtes, auf eine Neuauflage erprobter Rezepturen, wodurch man nicht mit Veränderungsrisiken konfrontiert wird. Die Widerstandskraft älterer Programme trägt angesichts der rapiden Alterung vieler aktueller Programme noch zur Unterstützung dieser vorsichtigen Politik bei, wobei sie offensichtliche Beweise für die festgefühten Gewohnheiten der Zuschauer von Fiktionsprogrammen liefern. Es ist jedoch auch ebenso offensichtlich, dass auf diese Art und Weise die Diversifizierung der Zuschauerschaft unterminiert wird, ungeachtet der Befriedigung, die normalerweise mit der Entdeckung von Stämmen, Gruppen oder Profilen von segmentierten Zuschauerschaften, die von Marketingunternehmen erklärt wird, einhergeht. Auf diese Weise gibt man auch die treibende kulturelle Rolle auf, die zumindest teilweise zu den kreativen Sektoren großer Verantwortung und sozialen Einflusses gehört, wie dies fraglos bei TV-Fiktionen der Fall ist.

Die Risiken von Innovationen zu meistern (offensichtlich ohne den breiten und sicheren Pfad der Tradition zu verlassen), ist keine leichte Aufgabe und keine Frage des guten Willens auf Seiten der Rundfunkveranstalter und Produzenten. Es bedarf der Auswahl und Pflege der richtigen Talente, vieler Forschungen und Experimente, passender Sendeplätze, um die Experimente bei ausgewählten Zuschauerschaften zu testen, einer überaus großen Fehlertoleranz und letztendlich der Mobilisierung von relativ umfangreichen Mitteln und einer Finanzmaschinerie.

Die derzeitigen Gegebenheiten lassen sich nicht für einen vergleichbaren Fall einsetzen, der weder mit dem Rückgang bei den Werbeeinnahmen noch mit Wettbewerberfolgen anderer Fernsehgenres vereinbar ist. Auf Sicherheit zu setzen ist verständlicherweise in Zeiten größerer Unsicherheit die Richtlinie.

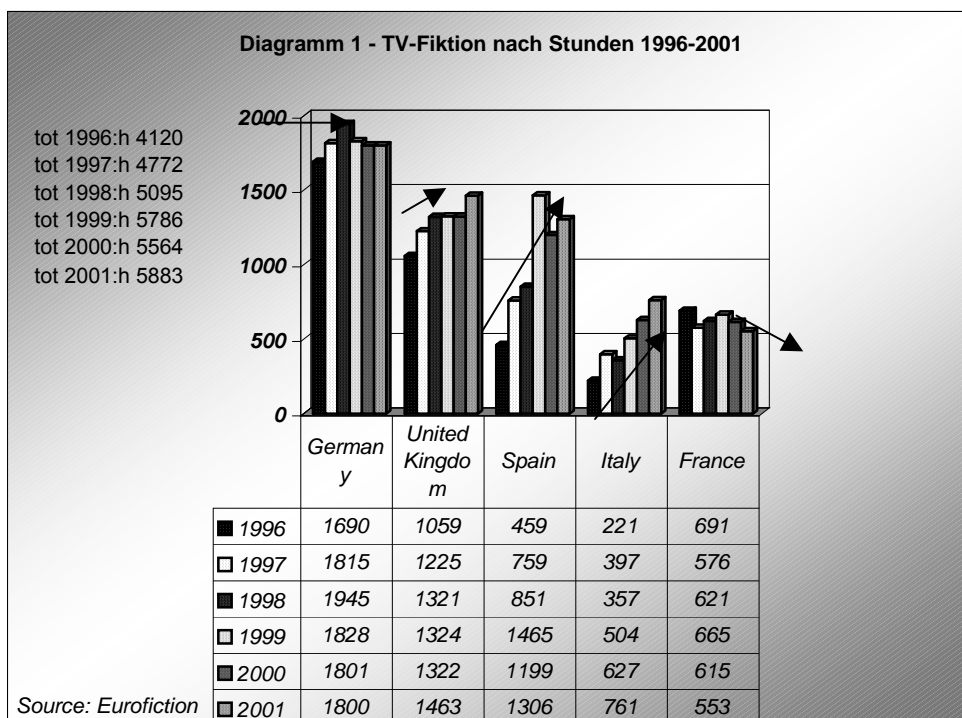
Wir werden in den nächsten Jahren sehen, wie die europäischen Fiktionsprogramme die Bedingungen und die Herausforderungen dieser Turbulenzen meistern werden und welche Ergebnisse daraus folgen. Wir stehen vor einer schwierigen und heiklen Phase, genauer gesagt sind wir bereits mittendrin. Es stimmt jedoch hoffnungsvoll, dass das eigenproduzierte TV-Drama in Europa diese Herausforderung aus der vorteilhaften Position seines noch robusten Gesundheitszustands heraus annehmen will.

## **2. Das Angebot an europäischer TV-Fiktion 2001: Tendenz steigend**

Das Angebot an nationalen Fiktionsprogrammen war im Jahr 2001 in den fünf größten europäischen Staaten mit insgesamt **5 883 Stunden** so reichhaltig wie nie zuvor. Das Gesamtwachstum von etwas mehr als 300

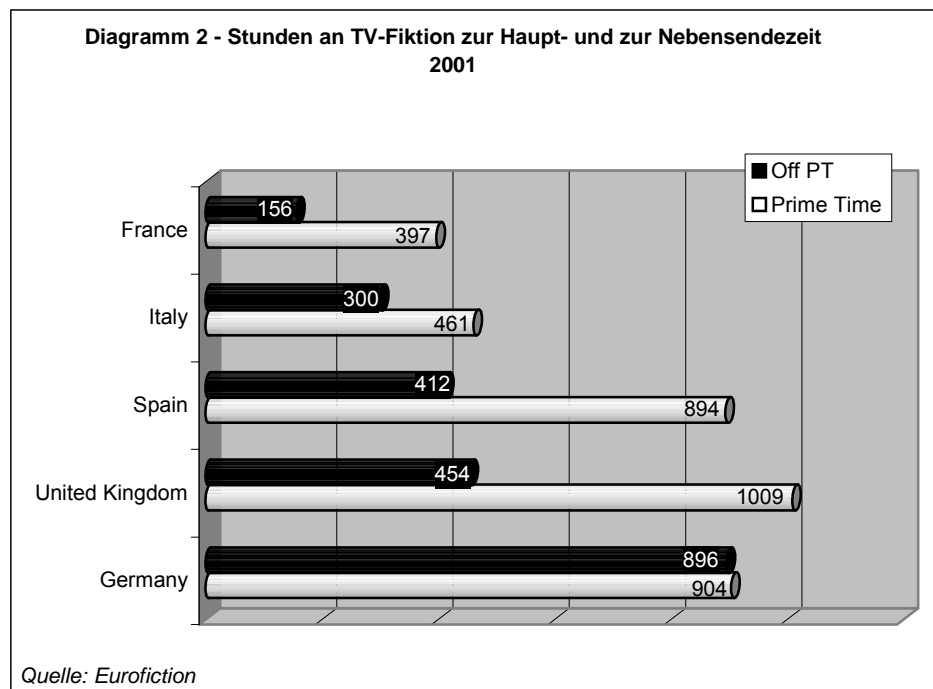
Stunden (+5,7%) gleicht den Rückgang von 2000 vollständig aus und nimmt den expansiven Trend, der in der europäischen Fernsehbranche seit Mitte der neunziger Jahre zu verzeichnen war, wieder auf. Im Vergleich zu 1996 stieg der Anteil von neuen nationalen Produkten in den Programmplänen sowohl der öffentlich-rechtlichen als auch der privaten Kanäle (NB das Eurofiction-Monitoring umfasst nur Erstaussstrahlungen) um mehr als 1.700 Stunden, was eine substantielle Zunahme von 43% bedeutet.

In dieser doch recht kurzen Zeitspanne von sechs Jahren - und lassen wir hier zunächst die verschiedenen nationalen Entwicklungen, wie sie im Diagramm dargestellt sind, beiseite - haben die Produktionskapazitäten der europäischen Fernsehbranche, bei denen Fiktionsprogramme die wichtigsten Produktionen darstellen, eine Stärkung erfahren und die Kanäle in die Lage versetzt, wachsende Lücken in den Programmabläufen mit einheimischen Programmen, die von der lokalen Zuschauerschaft am meisten goutiert werden, zu füllen. Insbesondere zur Hauptsendezeit verlief dieser Prozess *pari passu* mit der massiven, allerdings nicht vollständigen Verdrängung von Importprogrammen, insbesondere derer aus den USA. Es ist durchaus kein Zufall, dass mehr als sechs von zehn Stunden europäischer Fiktionsprogramme 2001 zur Hauptsendezeit ausgestrahlt wurden. Dieses Verhältnis sollte man allerdings im Lichte der variablen Ausdehnung der Abendsendezeit in den verschiedenen Ländern (von zwei bis drei Stunden) als auch der variablen Platzierung der unterschiedlichen Formate betrachten: So übertragen britische Kanäle traditionell und italienische aufgrund jüngster Innovationen zum Beispiel ihre Seifenopern zur Hauptsendezeit, was offensichtlich dazu beiträgt, den Angebotsumfang in diesem Zeitfenster beträchtlich auszuweiten.



Wie bereits in den früheren Berichten unterstrichen (und wie in den Länderkapiteln umgehend wieder beschrieben), war die Ausweitung der Produktionen und des Angebots an nationalen Fiktionsprogrammen in den großen Ländern Europas zwischen 1996 und 2001 weder ein universalistischer noch ein homogener Prozess.

Von einem universalistischen Prozess kann deshalb nicht gesprochen werden, da er in Frankreich nicht in dieser Form stattfand und dort gegensätzliche Tendenzen zu beobachten waren: Wenn man von der vorübergehenden Belebung in den beiden Jahren 1998 und 1999 absieht, gab es einen systematischen Rückgang bei französischen Fiktionsprogrammen im betrachteten Zeitraum. Es ist heute die einzige nationale Branche, deren Produktionsniveau unter dem von 1996 liegt (Diagramm 1). Es ist bekannt, dass diese Rückentwicklung sowohl auf fehlender *fiction de journée*, d. h. fehlenden Nachmittagsprogrammen, beruht – dies geht auch aus der Verteilung des Angebots auf die Sendeplätze hervor (Diagramm 2) – als auch generell auf der Tatsache, dass die französischen Kanäle es bis heute abgelehnt haben, auf langfristige Serien zu setzen. Genauer gesagt haben sie damit aufgehört, als der Fundus an jugendlichen Serien, deren Blüte in den frühen Neunzigern lag, erschöpft war und nachdem die ersten selbstproduzierten Seifenopern 1999 nur unbefriedigende Ergebnisse erbracht hatten.



Andererseits war es auch kein homogener Prozess, da er sich in jedem der vier übrigen Länder mit unterschiedlicher Intensität und mit unterschiedlicher Wirkung auf das lokale wie auch das gesamteuropäische Szenario vollzog. Wenn man die unterschiedlichen Entwicklungen auf das gleiche Regulierungsverfahren zurückverfolgen will, kann man bestätigen, dass die Fernsehbranchen in den einzelnen Ländern umgekehrt proportional zum Niveau der Produktionskapazität, das sie bereits 1996 erreicht hatte, stärker wurden.

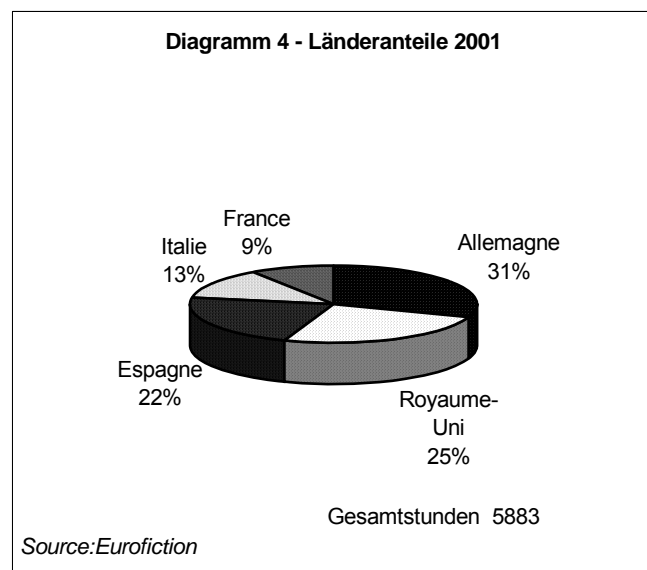
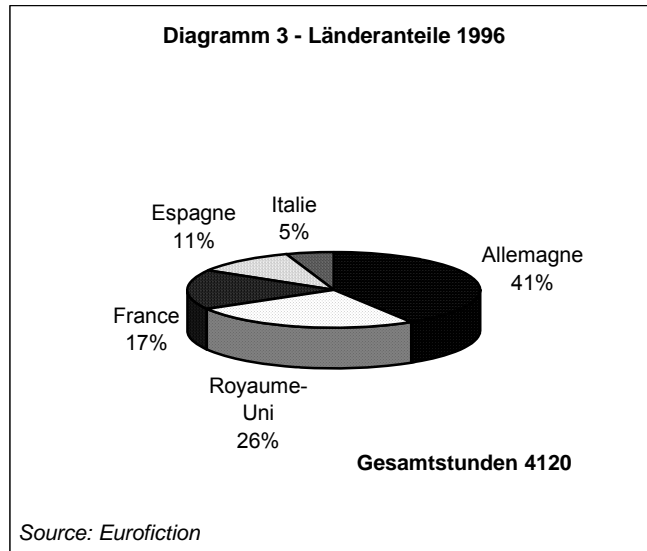
Deutschland, das nach wie vor Europas Hauptproduzent ist und mit einem Volumen an einheimischen Fiktionsprogrammen von circa 1.700 Stunden ins Rennen ging, hat sich nach einem Stand von über 2.000 Stunden im Jahr 1998 im Laufe der letzten drei Jahre bei einer relativen hohen Quote von 1.800 Stunden pro Jahr eingependelt.

Das Vereinigte Königreich seinerseits hält unverändert Platz zwei unter den Produzenten, wobei der Anteil an lokal produzierten TV-Dramen schrittweise von anfänglich 1.000 Stunden auf einen Spitzenwert von 1.400 Stunden im Jahr 2001 gesteigert werden konnte, was einem Zuwachs von 38% gegenüber 1996 entspricht.

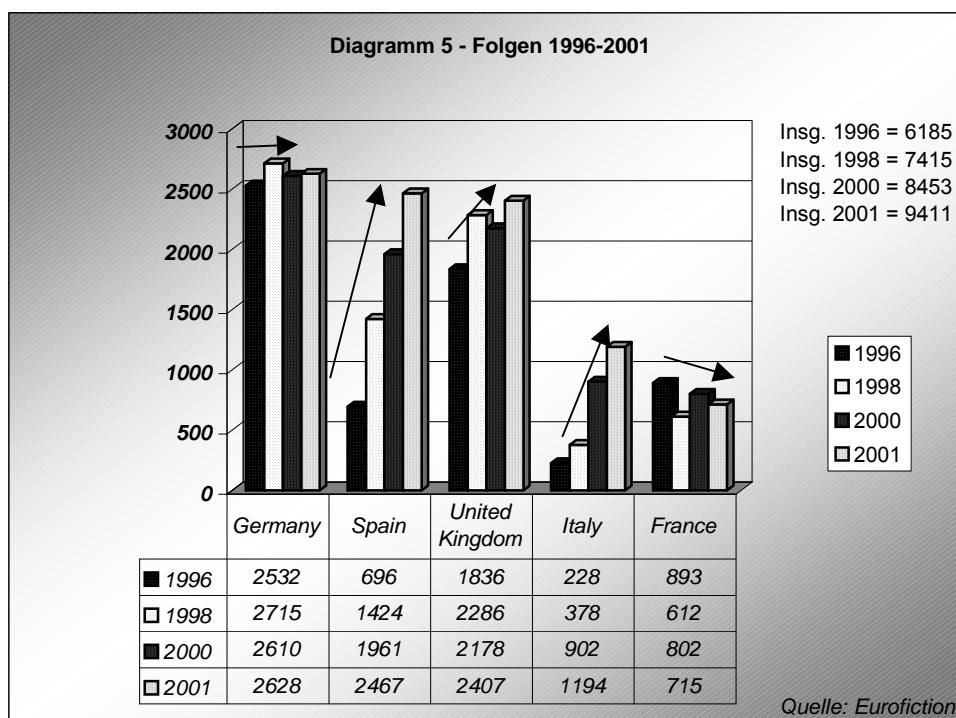
Die stärkste treibende Kraft entwickelten jedoch die spanische und die italienische Fernsehbranche, die, weit entfernt von den Vorgenannten (mit 459 respektive 221 Stunden) und noch hinter Frankreich liegend, 1996 die schwächsten Elemente im europäischen Produktionsapparat darstellten. Der spanische Beitrag zum Gesamtpaket an europäischen Fiktionsprogrammen hat sich zwischen 1996 und 2001 fast verdreifacht (+185%), und die Kapazitäten dieser nationalen Branche liegen nun über der Schwelle von 1000 Stunden pro Jahr. (Es ist darauf hinzuweisen, dass die historischen Datenreihen aus Spanien einige Probleme hinsichtlich ihrer Vergleichbarkeit aufwerfen, da in den ersten drei Jahren von Eurofiction die sehr produktiven Fernsehanstalten der Autonomen Regionen nicht in die Untersuchung mit einbezogen wurden.)

Was Italien angeht, so ist der wirklich armselige Umfang dessen, was Mitte der neunziger Jahre schwerlich als Industrie zu bezeichnen war, einem Produktionssystem gewichen, welches jetzt über das Dreieinhalbfache der anfänglichen Kapazität verfügt (+245%) und schließlich die französische überflügelt hat. 1996 erreichten italienische Fiktionsprogramme gerade mal ein Drittel dessen, was in Frankreich produziert wurde.





Das Positionsfeld der fünf Länder ist daher, basierend auf den Quoten, die jedes einzelne zum Gesamtvolumen europäischer Fiktionsprogramme beisteuert, über die Jahre entsprechend den zuvor geschilderten Entwicklungen in Richtung Stabilisierung, Aufstieg und Niedergang neu strukturiert worden. Der Vergleich zwischen 1996 und 2001 legt unmittelbares Zeugnis vom Umfang und Gehalt der Veränderungen in diesem Sektor ab: ein recht deutlicher Rückgang der deutschen Produktion (obwohl immer noch Hauptproduzent), mehr als eine Verdoppelung der italienischen und spanischen Produktion und ein geringerer Abstand zwischen den angelsächsischen Ländern auf der einen und den romanischen Ländern auf der anderen Seite, ungeachtet der Halbierung der französischen Quote. 1996 entsprachen die „Stücke“ der Letzteren insgesamt einem Drittel des „Kuchens“, und dies bedeutet, dass von drei Stunden europäischer Fiktionsprogramme lediglich eine von den Fernsehbranchen des Mittelmeerraums produziert wurde; 2001 stieg das Verhältnis auf mehr als vier Stunden von zehn (44%).



Ob man nun von angelsächsischen oder romanischen Ländern spricht, der Anstieg beim Stundenvolumen an Fiktionsprogrammen ist auf einen identischen Primärfaktor zurückzuführen: eine intensivere Hinwendung zu Serien bei nationalen Produktionen. Mit anderen Worten, die Programmabläufe der britischen, spanischen und italienischen Kanäle wurden durch einen größeren Anteil an Fiktionsprogrammen mit Langzeitseriencharakter gefüllt (in erster Linie Seifenopern).

Dies wird durch die Entwicklung der Folgen unterstrichen, die zwischen 2000 und 2001 um mehr als 900 Folgen oder 11,5% (doppelt so viel wie die Entwicklung in Stunden) zunahm. Das spanische Fernsehen und vor allem die Kanäle der Autonomen Regionen, die im Analysenjahr die nationalen Kanäle nach Stunden und Anzahl der Folgen ausstechen, tragen wesentlich (500 Folgen) zur weiteren Verbreitung von Langzeitserien bei. Eine neue Seifenoper in Italien und zwei im Vereinigten Königreich sowie zusätzliche wöchentliche Folgen bei einigen der bereits laufenden Seifenopern machen den Rest der Differenz aus.

Nicht nur im Jahr 2001, sondern während des gesamten Eurofiction-Monitorings war die Zunahme von Serien der Hauptmotor für dieses explosive Wachstum (wie in Spanien und Italien) bei nationalem TV-Drama in Europa. Frankreich bietet ein Beispiel für das Gegenteil: Es ist die einzige

nationale Branche, die keine Seifenopern und lange Serien produziert und deren Produktionsumfang in den Jahren zurückgegangen ist.

Wenn man die Anzahl der Folgen und nicht der Stunden betrachtet, machen offene und abgeschlossene Serien aufgrund der Kürze der einzelnen Teile von Seifenopern heute über die Hälfte der Fiktionsprogramme in allen Ländern Europas aus. Ihre Häufigkeit ist bei den italienischen und britischen Kanälen am größten, obwohl Serienproduktionen in der Fernsehgeschichte dieser beiden Länder einen sehr unterschiedlichen Stellenwert haben: Das Vereinigte Königreich zählt auf Seifenopern, die seit Jahrzehnten ausgestrahlt werden, in Italien stammt die erste lokale Seifenoper aus dem Jahr 1996.

**Tab. 1 - Folgen von Serien in % 2001**

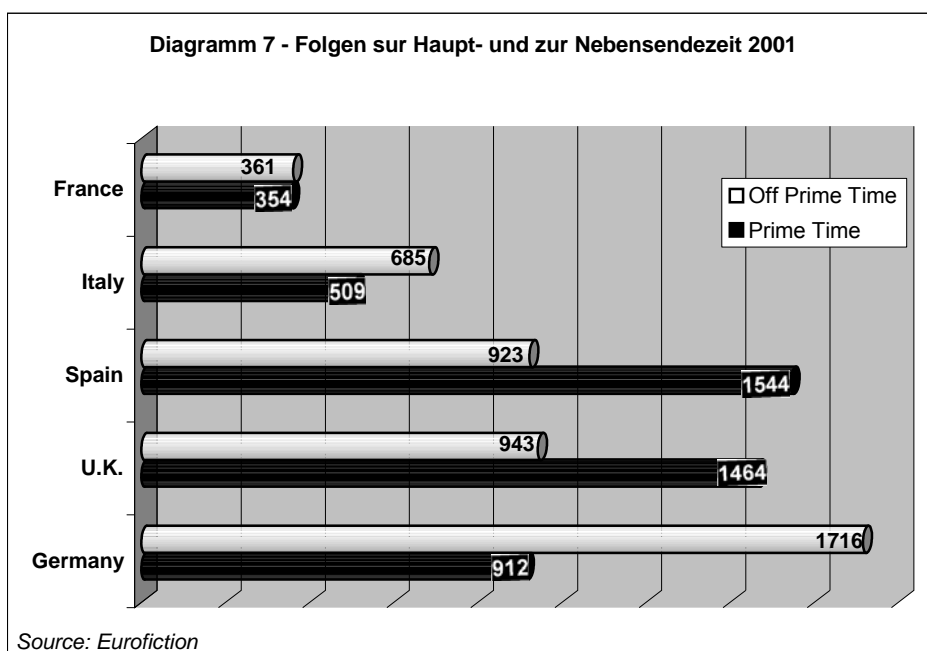
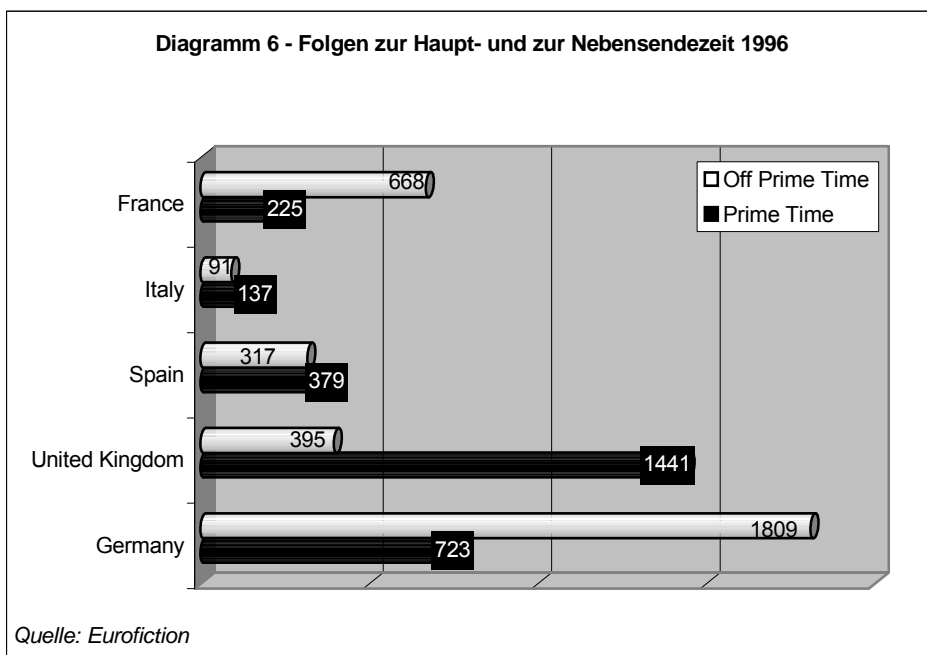
Vereinigtes Königreich	72%
Italien	71.30%
Spanien	59.60%
Deutschland	49.60%
Frankreich	0%

*Quelle: Eurofiction*

Obwohl wie ersichtlich nicht alle Länder, zumindest nicht in gleichem Ausmaß, das unterstützen, was vor ein paar Jahren geringschätzig „Seifenmanie“ genannt wurde, sind die Gründe, warum die Langzeitserien Vorzugsplätze in den Programmabläufen der Rundfunkveranstalter einnehmen, gut bekannt und einsichtig: uneingeschränkte Möglichkeiten zur Strukturierung der Programmpläne, zu denen sie jährlich hunderte von Folgen beisteuern, Gewährleistung einer relativ stabilen und treuen Zuschauerschaft über einen langen Zeitraum, Trainingsmöglichkeit für kreative Talente, Erhaltung eines hohen Beschäftigungsstands im Produktionssystem und zu guter Letzt beständige Produktionswirtschaftlichkeit. Tatsächlich sind Serien, insbesondere in der derzeitigen Situation spärlicher Mittel, die beste Lösung, die Kosten gering zu halten, ohne dabei das Produktionsniveau zu senken. In Bezug auf Zuschauerquoten konnte kein Land mit der außergewöhnlichen und andauernden Popularität von mehreren britischen Seifenopern mithalten, die eine wahrhafte Institution in der Kultur Großbritanniens darstellen; allgemein sind Serien jedoch in der Lage, den Kanälen im Verhältnis zum Durchschnittsanteil der Sendeplätze, auf denen sie gesendet werden, befriedigende Ergebnisse zu sichern. Oftmals handelt es sich bei diesem Sendeplatz um die Hauptsendezeit (im britischen, italienischen und spanischen Fernsehen), obwohl in jüngster Zeit Langzeitserien von

Rundfunkveranstaltern dazu genutzt wurden, die tagsüber noch von Importen besetzten Sendeplätze (wenn auch mit abnehmender Tendenz) mit einheimischen Fiktionsprogrammen zu bestücken.

Wenn man die Aufschlüsselung der Folgen nach Sendeplätzen 1996 und 2001 vergleicht, fällt die Ausweitung des Angebots in der Nebensendezeit auf den britischen, spanischen und italienischen Kanälen sofort ins Auge (neben der stabilen Verteilung deutscher Fiktionsprogramme und dem Rückgang von französischen in der Nebensendezeit aus den bereits mehrfach genannten Gründen). Während somit die Hauptsendezeit in Bezug auf Stunden führt, ist die Angebotsverteilung in Bezug auf Folgen bei Berücksichtigung aller Länder gleich.

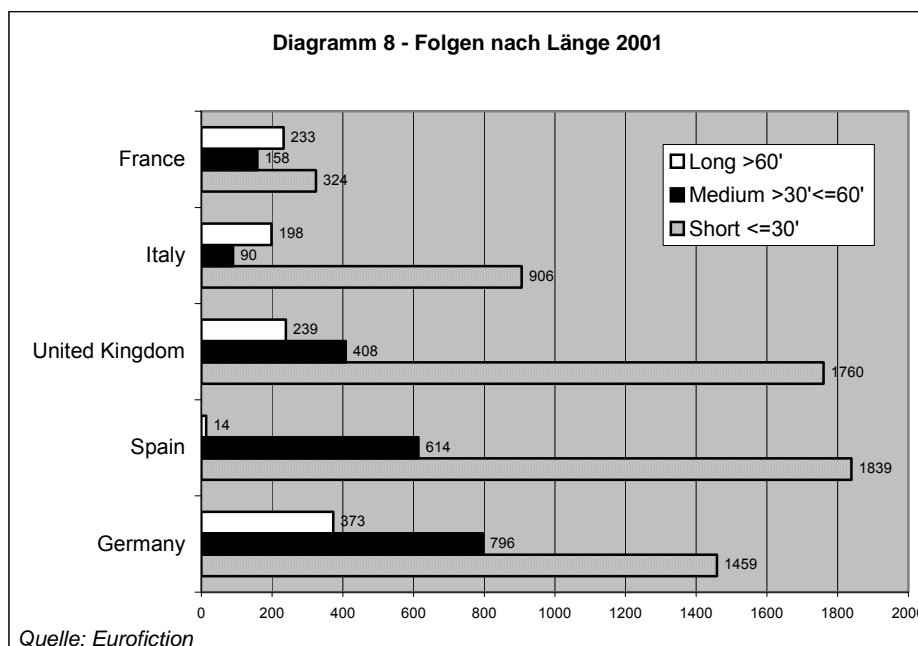


Gegen Langzeitserien besteht fast überall in Intellektuellen- und Fachkreisen, aber auch unter den Zuschauern selbst ein Vorurteil, ein Hang dazu, sie voreilig als von minderwertiger Qualität abzustempeln. In diesem Fall müsste der Vormarsch von Seifenopern, Fortsetzungen und Langzeitserien bei europäischen Fiktionsprogrammen als weiterer Beweis dafür genommen werden, dass das moderne Fernsehen immer seichter wird. Man muss sich dieser simplifizierenden und schädlichen Perspektive nicht anschließen, die Qualität nur solchen Formaten wie Fernsehfilmen und Mehrteilern zuspricht und dem ewigen Verlangen nach Individualproduktionen das Wort redet, um die Unausgeglichenheit von Produktion und Angebot nationaler Fiktionsprogramme mit einem zu starken Hang zu Serien zu erfassen. Zumindest, da Seifenopern und ihre Abwandlungen den Ausdruck und das wahre Gesicht von Fiktionsprogrammen repräsentieren, die in vollem Umfang einheimisch, lokalisiert und bisweilen regionalisiert sind. Sie sind ein hervorragendes Mittel, um den Kontakt zwischen dem Fernsehen und der nationalen regionalen Zuschauerschaft auf der Grundlage kultureller Nähe und des Zugehörigkeitsgefühls zur selben „Familie“ aufrecht zu erhalten und sind aus eben diesen Gründen aber auch besonders *nach innen gerichtete* Fiktionsprogramme. Wenn eines der sowohl kulturellen als auch wirtschaftlichen Probleme des europäischen TV-Dramas darin besteht, auf nationaler Ebene eine ausreichende „kritische Masse“ an potenziell exportierbaren Programmen zu erreichen, dann ist der wachsende Produktionsumfang an Seifenopern sicher nicht die Lösung.

Es gibt zwei Tendenzen, die scheinbar miteinander in Konflikt stehen, größtenteils jedoch miteinander verflochten sind, was am Beispiel der zeitgenössischen europäischen Fiktionsprogramme deutlich wird: Einerseits gibt es die Serienproduktion, die gerade angesprochen wurde und die aufgrund einer sehr ausgedehnten Programmsegmentierung als eine Form von *Streckung* betrachtet werden kann, andererseits gibt es eine Verkürzung bei der Dauer der Folgen, oder besser eine Zunahme bei der Produktion von Kurzfolgen, was einer Form von *Schrumpfung* gleichkommt.

Zwei von drei Fiktionsfolgen dauern weniger als eine halbe Stunde, was der typischen Länge von Seifenopern und Sitcoms entspricht, und zwischen 1996 und 2001 stieg die Anzahl der Kurzfolgen um 68%. Der Durchschnittsstandard der einstündigen Folgen ist in Europa in unregelmäßiger Form noch weit verbreitet, vor allem, weil die französische und italienische Tradition der Serien mit Spielfilmlänge nach wie vor stark und konkurrenzfähig ist. Seit Ende der Neunziger haben jedoch die Branchen in beiden Ländern damit begonnen, verstärkt Serien mit einstündigen Folgen zu produzieren.

Während Seifenopern und Sitcoms offensichtlich den größten Beitrag zur Verkürzung der Sendedauer leisten, ist die Schrumpfung der Folgen auch der Ausdruck und das Ergebnis eines neuen und interessanten Phänomens, welches den wenigen Neuerungen bei den europäischen Fiktionsprogrammen zugerechnet werden kann. Es handelt sich dabei um das Aufkommen sehr kurzer Formate (von nur wenigen Minuten), die zum ersten Mal in Frankreich mit der Comedy *Un gars, une fille*, einer Adaptation eines ursprünglich kanadischen Formats, eingeführt wurden. Eine zweite Serie desselben Typs, *Caméra café*, kam 2001 hinzu, während einer der spanischen Kanäle eine alte Serie mit dem Titel *Ell i Ella* wieder aufgenommen hat. Zudem haben einige britische Kanäle ungewöhnlich viele kurze Fernsehfilme in Auftrag gegeben und in den Sendeplan genommen. Diese Produktionen, die als Video-Clips gelten und manchmal auch nach den gleichen ästhetischen Gesichtspunkten produziert sind, haben einen Hauch von erfrischender Innovation in das eher statische Gefüge des europäischen TV-Dramas gebracht; und da sie für die Programmgestaltung ohne größere Veränderungen in den Ablaufplänen einsetzbar sind und die kurzen Zwischenräume zwischen zwei Sendungen ausfüllen, stellen sie einen neuen Typus der *Lücken-Fiktionsprogramme* dar.



### 3. Formate: Zwischen Fülle und Vielfalt

Während die Stunden und Folgen den beschleunigten Rhythmus widerspiegeln, mit dem sich die europäische Fernsehbranche in den vergangenen sechs Jahren entwickelt hat, liefert die Anzahl der Titel als dritter Indikator die Elemente, mit denen diese große Ausweitung bestätigt und relativiert werden kann. Es genügt wohl, die Wachstumsunterschiede in

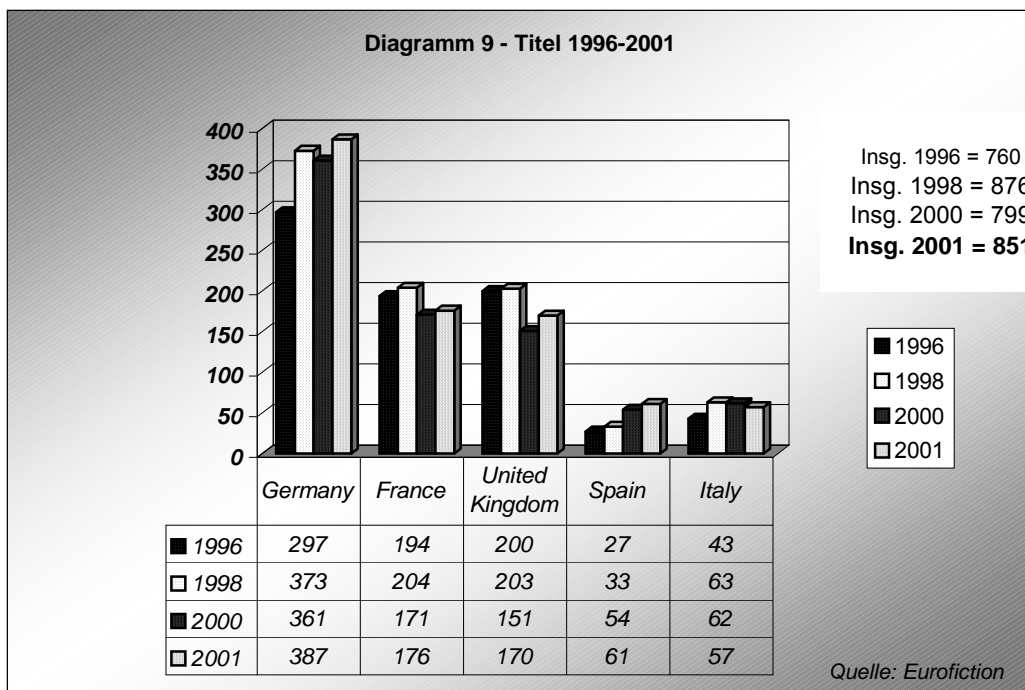
diesem Zeitraum in Bezug auf Folgen, Stunden und Titel zu vergleichen, um eine unmittelbare Vorstellung zu bekommen.

**Tab. 2 - Veränderungen 1996-2001**

Folgen	+52%
Stunden	+43%
Titel	+12%

*Quelle: Eurofiction*

Statt einen Widerspruch zu dem bisher gezeichneten Bild darzustellen, liefert der gemäßigte Anstieg an Titeln eher eine Bestätigung: Die neue Fülle an produzierten europäischen Fiktionsprogrammen war eher das Ergebnis eines Ausweitungprozesses (betonte Segmentierung, Streckung und daher Zunahme an Stunden) als eines Pluralisierungsprozesses der Programme, die von den Fernsehkanälen in Auftrag gegeben und angeboten wurden.



Tatsächlich erreichte die Zahl der Titel ihren Höhepunkt (876) im Jahr 1998 und ging dann in den folgenden zwei Jahren zurück; und obwohl es 2001 50 Produktionen mehr als im Vorjahr gab, konnte der frühere Stand von 1998 nicht wiedererlangt werden. Die meisten neuen Titel entfielen auf Fernsehfilme, die in Deutschland, Frankreich und im Vereinigten Königreich anscheinend wieder an Schwung gewonnen haben, in den entsprechenden Länderkapiteln wird jedoch eine gewisse Zurückhaltung in

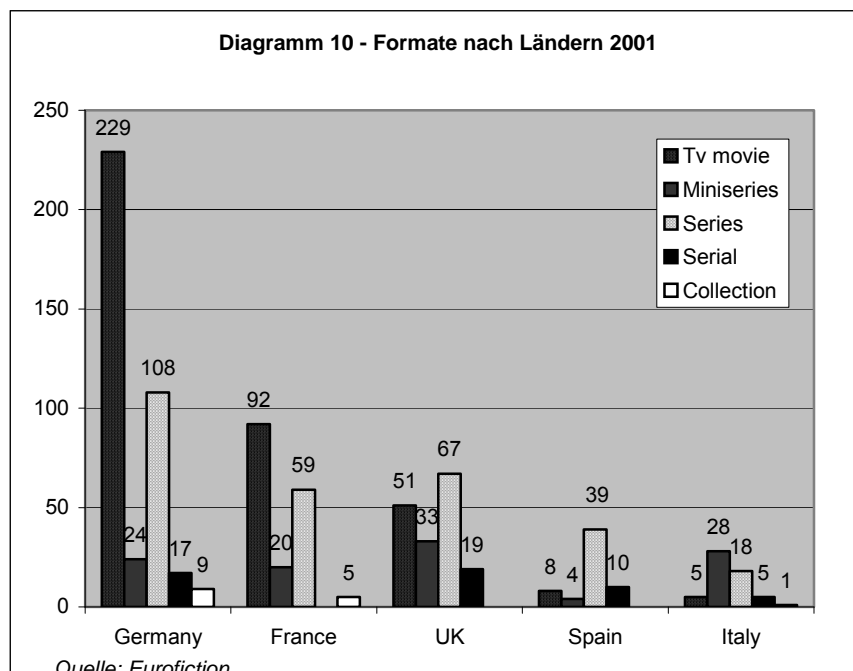
dieser Hinsicht deutlich. Einige deutsche Rundfunkveranstalter haben bereits angekündigt, die Zahl in der nächsten Zukunft zurückfahren zu wollen; die 2002 in Frankreich in Kraft getretenen neuen Gesetze zu Produktionsaufträgen von Rundfunkveranstaltern enthalten Bestimmungen, die Serien gegenüber Einzelformaten bevorzugen können, da sie im Gegensatz zu Letzteren häufiger wiederholbar sind. Die Blüte der britischen Fernsehfilme lässt sich vor allem durch die oben genannten „Kurzfilme“ erklären.

Die Titel und ihre entsprechenden Formate sind ein starkes Unterscheidungselement zwischen den verschiedenen Ländern und bringen eine wesentliche Neustrukturierung bei ihrer relativen Platzierung mit sich. Während Deutschland der Hauptproduzent bleibt, ganz gleich, welcher Indikator herangezogen wird (387 Fiktionsprogramme), nimmt Frankreich, welches nach Stunden und Folgen auf dem letzten Platz liegt, dank 176 Titeln im Jahr 2001 Position zwei ein; im Vergleich zu den französischen Kanälen bieten die spanischen dreimal so viele Folgen einheimischer Fiktion, viermal so viele Stunden und nur knapp ein Drittel der Programme an. In Stunden gemessen liegen italienische Fiktionsprogramme bei gut über der Hälfte der deutschen Produktion, in Titeln ist es lediglich ein Siebtel. Insgesamt werden 45% der europäischen Fiktionsprogramme in Deutschland produziert, was wahrscheinlich mit der Konkurrenzfähigkeit der deutschen Fernsehbranche an der Exportfront in Zusammenhang steht.

**Tab. 3 - Formate**

	FERNSEHFILM	SERIEN	MEHRTEILER	FORTSETZUNGEN	REIHE
2001	385	291	109	51	15
2000	345	293	94	45	22

*Quelle: Eurofiction*





Unter diesem Blickwinkel hat sich, was nicht unwichtig ist, seit 1996 tatsächlich wenig geändert. Während sich die spanischen und italienischen Fernsehbranchen einerseits als die dynamischsten erwiesen und den größten Beitrag zum quantitativen Wachstum bei europäischen Fiktionsprogrammen geleistet haben, waren sie andererseits nicht in der Lage, in entsprechendem Maße den Abstand zum hohen Niveau der vielfältigen Programmproduktivität der ausgereifteren und etablierteren Branchen zu verringern. Das zweifache Ziel von Fülle und Vielfalt bei Produktion und Angebot war vielleicht zu hoch gesteckt, um es kurzfristig erreichen zu können.

Wenn man alle Länder betrachtet, so hat sich die Verteilung der Formate im Vergleich zu den Vorjahren zu wenig verändert, um Stellenwert und Häufigkeit der einzelnen Typen abwandeln zu können. Es ist darauf hinzuweisen, dass der Wegfall von sieben Reihen das Comeback des Fernsehfilms zusätzlich geschmälert hat.

**Tab. 4 - Zusammenfassung des Angebots 2001**

	<b>Stunden</b>	<b>Titel</b>	<b>Folgen</b>	<b>Serien-Index* 2001</b>	<b>Serien-Index* 1996</b>
<b>Deutschland</b>	1800	387	2628	6.7	8.5
<b>Vereinigtes Königreich</b>	1463	170	2407	14	9.2
<b>Spanien</b>	1306	61	2467	40.4	25.7
<b>Italien</b>	761	57	1194	20.9	5.4
<b>Frankreich</b>	553	176	715	4	4.6
<b>insgesamt</b>	5883	851	9411		

*Quelle: Eurofiction*

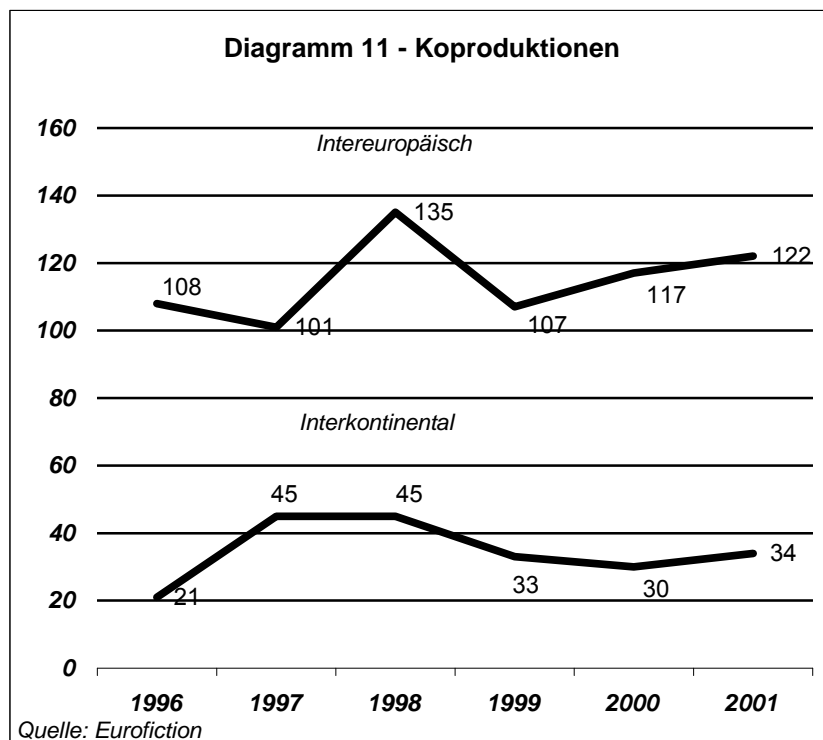
\*Durchschnittliche Anzahl der Folgen pro Titel

Die deutschen Kanäle setzen noch weit vor den Franzosen weiterhin auf Individualformate in großer Zahl; Italien hat sie fast völlig aufgegeben, und Spanien hat sie gerade erst eingeführt. Die Länder mit einer reicheren und vielfältigeren Produktion im Hinblick auf Titel (Deutschland, Frankreich und das Vereinigte Königreich) gründen dies auf eine Kopplung der bevorzugten Formate Fernsehfilm und Serie. Die Fülle an spanischen Fiktionsprogrammen beruht auf dem Binom aus Serien und Fortsetzungen. Italien, das jährlich am wenigsten Titel produziert (57 Titel), gleicht die Ausweitung von Serien und Fortsetzungen dadurch aus, dass es die Hälfte seiner Titel dem Format Mehrteiler zurechnet, dem Wahrzeichen seiner Produktionstradition.

#### 4. Koproduktionen: Warten auf *Napoléon*

Unmittelbar nach 1998, dem Jahr, in dem intereuropäische und interkontinentale Koproduktionen insgesamt mit 180 Titeln ihren Höhepunkt erreichten, war 2001 die fruchtbarere Saison für die internationale Komponente der europäischen Fiktionsprogramme. Die 156 Koproduktionen, die sich im Angebot der fünf Länder fanden, unterstrichen den leichten Anstieg nach dem starken Rückgang 1999 und zeigten, verglichen mit den 129 Titeln in den ersten Jahren des Monitorings, eine beständige Steigerung von 20%.

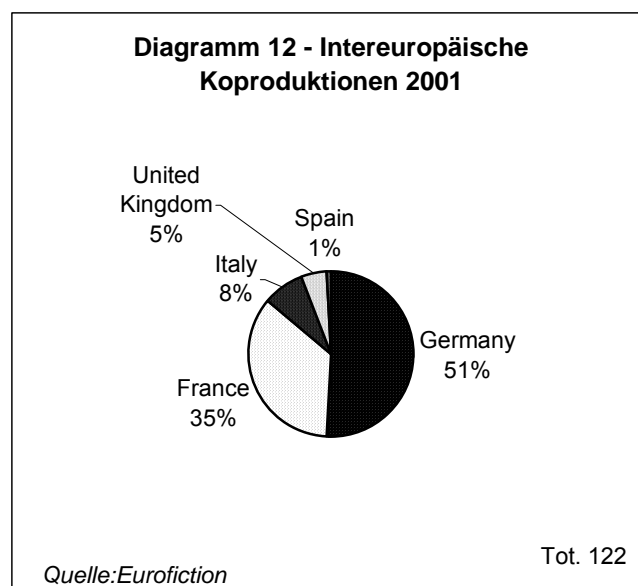
Die Situation erlaubt es jedoch kaum, in Triumphgeschrei auszubrechen oder auch nur allzu große Erwartungen zu hegen. In den letzten sechs Jahren hat keiner der zwei Koproduktionstypen – weder die intereuropäische zwischen zwei oder mehreren europäischen Staaten, noch die interkontinentale, also das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen europäischen und außereuropäischen, meistens amerikanischen Unternehmen – Anzeichen von lebhaftem und nachhaltigem Wachstum gezeigt. Es gab anfänglich einen Anstieg (in den drei Jahren von 1996 bis 1998), darauf einen Rückgang und vor kurzem eine zweijährige Periode der Wiederbelebung. Die Ausschläge sind jedoch gering, und die Häufigkeit von Koproduktionen (im Durchschnitt 18%) bei der Anzahl der Fiktionstitel, die jährlich auf dem Programm der europäischen Fernsehanstalten stehen, bleibt mehr oder weniger unverändert.

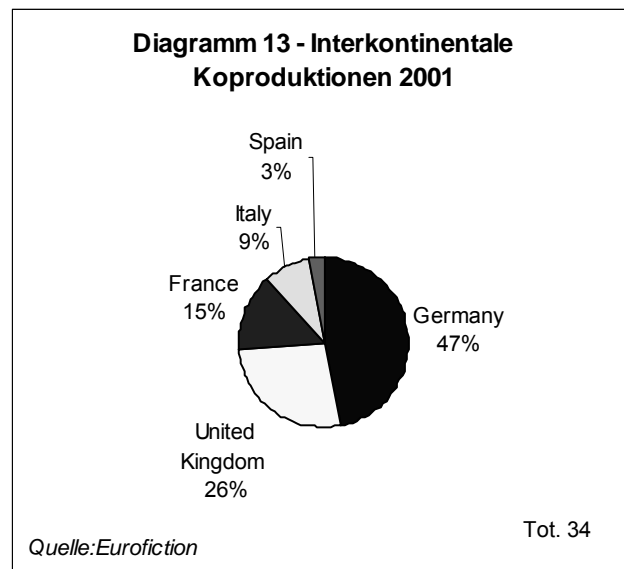


Tatsächlich bilden die Koproduktionen zumindest bis jetzt eines der stabileren (oder unbeweglicheren) Objekte unserer Datenerhebung, d. h. das Bild blieb über die Jahre hinweg relativ einheitlich. Man darf allerdings starre Ergebnisse nicht wie fehlende Ergebnisse oder inerte Informationen behandeln, sie sind im Gegenteil ein beredter Indikator für eine manifestierte Lage der Dinge und aus dem einen oder anderen Grund (meist mehreren Gründen) allergisch gegen Veränderungen, außer vielleicht über einen langen Zeitraum hinweg.

In den vergangenen Jahren entstand oftmals der trügerische Eindruck, dass sich vorteilhafte Bedingungen für eine Intensivierung der schöpferischen und produktiven Zusammenarbeit zwischen den europäischen Ländern sowie zwischen diesen und anderen, weiter entfernten Ländern herausbildeten. Internationale Verträge, Bündnisse zwischen Unternehmen, die Unterstützung durch europäische Institutionen und der höhere Druck durch den Anstieg der Produktionskosten für Fiktionsprogramme haben den Erwartungen an eine substantielle Ausweitung der intereuropäischen und interkontinentalen Koproduktionen Auftrieb gegeben.

Die Ernte aus diesen Hoffnungen fiel offen gesagt spärlich aus, wenn man sie an der zusätzlichen Hand voll Koproduktionen (weniger als 30 Titel) im Vergleich zu 1996 messen muss. Wenn man bedenkt, dass sich Deutschland in beiden Koproduktionstypen stark engagiert, muss man sich fragen, welche Auswirkungen der Absturz des Fernsehimperiums von Leo Kirch (bisher einer der aktivsten Akteure auf diesem Gebiet) auf die deutschen Partnerschaften und folglich auf die Koproduktionen in Europa haben wird.





Es gibt natürlich gute und recht einsichtige Gründe, mit denen man die verhaltene Dynamik des Sektors erklären kann. Wie jeder Plan, der Verhandlungen und Vereinbarungen zwischen mehreren Partnern beinhaltet, sind auch Koproduktionen kompliziert und langwierig: Dies kann von Anfang an oder während der Verhandlungen entmutigen und zu einer Art eingebauter Selektionsmechanismus und einem Initiativen hemmenden Faktor werden. Zudem beinhalten sie ein erhöhtes Risiko, was die künstlerische Präsentation und die Zuschauerergebnisse anbelangt, wenn nämlich aus dem Mix von nationalen und internationalen Komponenten ein unvollkommenes Gemisch entsteht, das für das Publikum auf dem Primärmarkt keinen ausreichenden lokalen Wiedererkennungswert hat und für das Publikum auf Sekundärmärkten nicht genügend attraktive „Exotik“ darstellt. Viele europäische Rundfunkveranstalter haben die Zeit der Europuddings nicht vergessen, in der – auch getragen von einer Welle gewisser EU-Rhetorik, die sich auf einer enthusiastischen und abstrakten Idee eines paneuropäischen Fernsehens gründete – Koproduktionen entstanden, die bloße und ineffiziente Rezepturkombinationen internationaler (finanzieller, infrastruktureller, szenographischer, künstlerischer) Beiträge waren, die jedoch jeglicher Grundlagen, d. h. eines Themas, unverwechselbarer Charaktere und eines Erzählstils entbehrten, die eine authentische transkulturelle Attraktivität vermitteln. Diese unrühmliche Erfahrung hat nachhaltige Signale ausgesendet, obwohl einige jüngste Beispiele gezeigt haben, dass es durchaus Koproduktionen gibt, die bei den Zuschauern in den Partnerländern und darüber hinaus großen Erfolg haben.

In der Tat ist es der „Anschauungseffekt“ (vgl. Bericht 2001), die Symbolkraft einer geringen Anzahl von Produktionen, die Popularität erringen und multilokale und grenzüberschreitende Resonanz hervorrufen können, wie es bei *Der Graf von Montecristo* und *Les Misérables* sowie

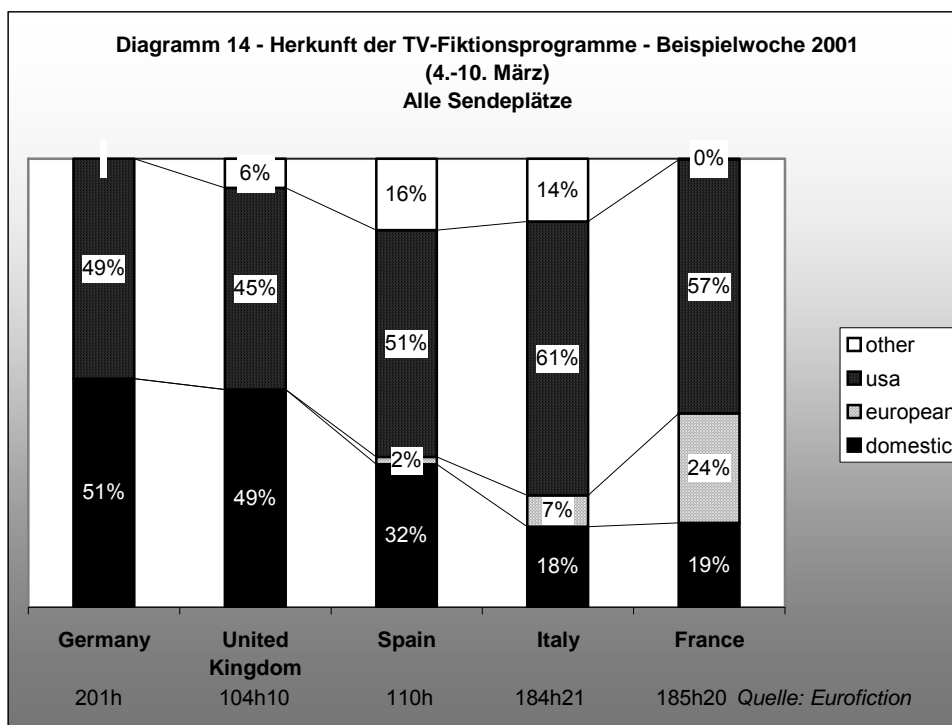
einigen Kapiteln des *Bibel*-Projekts der Fall war, die die Anstrengungen bei Koproduktionen lohnen, auch über die Stagnation bei Titeln und dem bescheidenen Anstieg an Projekten hinaus. Die quantitativen Dimensionen sind jedoch keinesfalls sekundär, da zum einen die unter Druck stehenden Wirtschaften der Produktionssysteme durch die internationalen Finanzbeiträge Entlastung erfahren können und zum anderen die Koproduktionen teilweise das Handelsdefizit eines großen Teils der europäischen Fiktionsprogramme wettmachen.

Anschauungseffekte, Reaktionen und Resonanz sind jedoch flüchtige Erscheinungen, die beständiger Pflege und Regeneration bedürfen. In diesem Fall war 2001 für Koproduktionen ein Jahr in Bereitschaftsstellung. Warten auf den angekündigten *Napoléon*.

## **5. Beispielwoche: Ein stabiles Modell**

Die Eurofiction-Beispielwoche, während derer ein Monitoring des gesamten Fiktionsangebots einschließlich Wiederholungen und Importprogramme vorgenommen wird, liegt immer im März, wobei die konkret gewählte Woche je nach Jahr aufgrund außergewöhnlicher Umstände, die in manchen Ländern auf die Routineprogrammgestaltung Einfluss nehmen, variieren kann; für 2001 wurde die Woche vom 4. bis 10. März gewählt. Es geht darum, die Verteilung von nationaler und ausländischer Fiktion in einer möglichst normalen Woche, die daher weitgehend repräsentativ für die Programmpolitik ist, wenn die Fernsehseason auf Hochtouren läuft, darzustellen. Obwohl man einen objektiv begrenzten zeitlichen Querschnitt erhält, erlauben die Ergebnisse festzustellen, wie sich das Verhältnis von einheimischer Produktion zu Importen gestaltet und wie Letztere nach ihrer geographischen Herkunft aufgliedert sind.

Über die Jahre haben die Ergebnisse der Beispielwoche seit 1996 ein stabiles und stetig gefestigtes Modell der Verteilung und des Angebots an Fiktionsprogrammen in den Sendeplänen der europäischen Fernsehanstalten entstehen lassen, das folgendermaßen zusammengefasst werden kann: Die Nebensendezeit ist global (hauptsächlich amerikanisch), die Hauptsendezeit ist lokal. Der vorwiegende Dualismus von lokalen Produkten auf der einen und amerikanischen auf der anderen Seite lässt variable Bereiche von normalerweise 10% bis 20% für Fiktionsprogramme sonstiger Herkunft, d. h. nicht nationale europäische, lateinamerikanische (in Spanien und Italien) und australische (im Vereinigten Königreich) offen.



Die Ergebnisse für das Jahr 2001 untermauern die Stabilität des Modells. Fiktionsprogramme amerikanischer Herkunft erreichen oder übertreffen über den gesamten Tag 50% des Programmangebots der deutschen, französischen und spanischen Kanäle, Italien liegt auf dem Spitzenplatz. Die sehr intensive „Amerikanisierung“ der italienischen Programmpläne ist ein seit langem beobachtetes Phänomen, was zu einem großen Teil damit verbunden ist, dass die beiden kleineren kommerziellen Kanäle, offiziell wegen beschränkter Finanzmittel, nur am Rande im Land produzierte Fiktionsprogramme einsetzen. Im Vergleich zu den Vorjahren scheint jedoch der Anteil an amerikanischen Importen über den gesamten Tag sowohl in Italien als auch anderswo abzunehmen. Es darf auch nicht vergessen werden, dass der überwiegende Teil der amerikanischen wie der importierten Fiktionsprogramme insgesamt, die von den europäischen Fernsehanstalten zu Zeiten außerhalb der Hauptsendezeit ausgestrahlt werden, hauptsächlich aus Wiederholungen besteht, die oftmals zum x-ten Mal gezeigt werden.

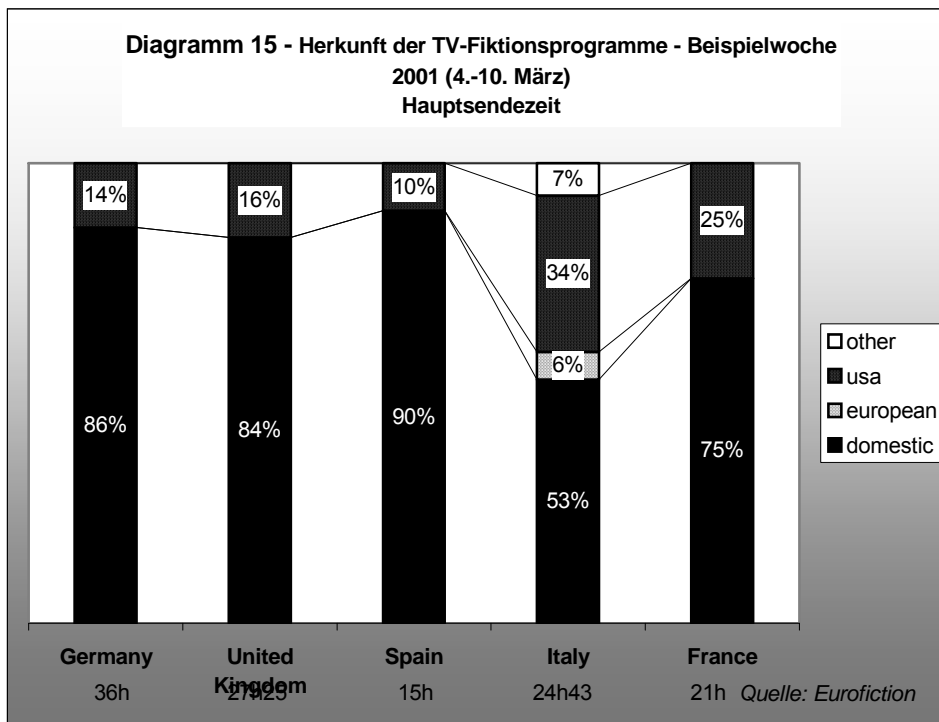
In früheren Berichten wurde wiederholt und ausführlich die eher zweitrangige Bedeutung nicht nationaler europäischer Fiktionsprogramme bei der Programmgestaltung diskutiert, insbesondere das allgegenwärtige und ungelöste Problem des begrenzten Umlaufs und Austausches von Inhalten europäischer Herkunft. Es lohnt sich jedoch, die empirischen Erkenntnisse für den Umlauf und den gegenseitigen Austausch, wie er in den fünf größten europäischen Ländern zu beobachten ist, aufzuzeigen.

Die Unterscheidung zwischen dem angelsächsischen und dem romanischen (Mittelmeer-)Raum, die schon in anderen Situationen herangezogen wurde, ist auch hier wiederum hilfreich, um das Analyseszenario zu systematisieren (wenn auch nicht zu erklären). In der Tat ist im ersten Raum, d. h. bei den deutschen und britischen Fernsehanstalten, schwerlich TV-Drama aus anderen europäischen Ländern auszumachen, gleichermaßen fehlen Import- und Exportströme innerhalb dieses Raums, d. h. zwischen Deutschland und dem Vereinigten Königreich. Der zweite Raum scheint eher offen für nicht nationale europäische Fiktionsprogramme zu sein. Es ist zu bedenken, dass es sich um eine eher relative Offenheit handelt, die ihren größten Ausdruck bei den französischen Kanälen findet (in diesem Fall aufgrund strikterer Vorschriften) und bei den italienischen und spanischen Fernsehanstalten deutlich abnimmt; dennoch sollte sie als Unterscheidungskriterium gewertet werden.

Mäßigen und asymmetrischen Austausch gibt es zwischen Italien und Frankreich, d. h. französische Fiktionsprogramme wie Fernsehfilme, wiederkehrende Action- und alte Jugendserien sind auf italienischen Kanälen weiter verbreitet als umgekehrt. Die nicht nationalen europäischen Produkte, die im gesamten romanischen Raum im Umlauf sind, stammen größtenteils aus dem angelsächsischen Raum, genauer gesagt aus Deutschland, das als europäischer Hauptproduzent fast exklusiver Lieferant ist.

Die einbahnstraßenartigen Exporte von Deutschland in die Mittelmeerländer unterstreicht das ausgeprägte Profil einer asymmetrischen Beziehung, wie sie vergleichbar auch zwischen allen europäischen Ländern (mit einer leichten Ausnahme des Vereinigten Königreichs) und den USA besteht.

Über die Überlegungen hinaus, die sich aus jeder Art von Ungleichgewicht ergeben, ist der Fall Deutschlands von großer (bislang nicht anerkannter und wenig thematisierter) Bedeutung, was die Exportierbarkeit von nationalen europäischen Fiktionsprogrammen – in der Tat ein echtes kulturelles und wirtschaftliches Problem – betrifft. Aus Gründen, die früher oder später eine erschöpfende Untersuchung erfahren sollten, hat der feste Glaube an die angeborene Immobilität des europäischen TV-Dramas insbesondere innerhalb von Europa Wurzeln geschlagen und ist in verschiedenen Kreisen des audiovisuellen Sektors allgemeine Überzeugung geworden. Im vorigen Bericht hieß es, dies sei ein Self-fulfilling-prophecy-Syndrom, welches unter den europäischen Unternehmen weit verbreitet sei. Die Fernsehfilme und die deutschen Serien, die extensiv und relativ erfolgreich (ganz zu schweigen von den Fällen, in denen sie wahrhafte Popularitätsstürme auslösen wie bei *Derrick* oder *Kommissar Rex*) außerhalb ihrer nationalen Grenzen kursieren, strafen diese allgemeine Überzeugung durch entgegengesetzte empirische Beweise Lügen.



Kommen wir zurück auf die Ergebnisse der Beispielwoche, so sieht man, dass die zweite Komponente des Strukturmodells für das Angebot durch die Untersuchung 2001 die bisher größte Bestätigung findet. Im Land produzierte Fiktionsprogramme machen den Löwenanteil während der Hauptsendezeit aus, was es in dieser Form in der Geschichte der Eurofiction-Datenerhebung noch nie gegeben hat. In vier von fünf Ländern (in Italien überwiegt der Anteil an lokalen Programmen zum ersten Mal, allerdings in geringerem Ausmaß als anderswo) haben national produzierte Fiktionsprogramme eine überwältigende Dominanz. Die Sendungen zur Hauptsendezeit sind in allen Ländern hauptsächlich neue Fiktionsprogramme, d. h. die neuesten und angesehensten Produkte, die die nationalen Branchen liefern und die zur Unterhaltung einer größtmöglichen Zuschauerschaft angeboten werden.

## 6. Erfolge: Immer schwächer

Das Ausmaß der größtmöglichen Zuschauerschaft ist im Rückgang begriffen. Die geringere Intensität der Erfolge einheimischer Fiktionsprogramme ist eines der herausragenden Ergebnisse im Jahr 2001 und wird in jedem Länderkapitel dieses Berichts unterstrichen. Der Vergleich mit anderen Genres könnte die Hypothese unterstützen, dieses Phänomen sei weniger auf einen sich abzeichnenden Riss in der soliden Allianz zwischen Fiktionsprogrammen und ihrer Zuschauerschaft als vielmehr auf die Streuung dieser Zuschauer auf die unterschiedlichen



Kanäle der neuen Fernsehgebung zurückzuführen. Sie sind schwache Anzeichen einer Erosion, aber nicht eines Erdbebens: Über 20 Millionen Zuschauer für die Folge von *Only Fools and Horses*, die die britischen Top 20 anführt, 50% Anteil für *Julie Lescaut* an der gleichen Position in der französischen Liste, und die drei italienischen und zwei deutschen Titel, die mit über 9 Millionen Zuschauern an der Spitze der jeweiligen Listen stehen, sind Beweis genug für die fortdauernde Kraft des europäischen TV-Dramas, nationale Zuschauer in Massen anzuziehen.

Dennoch ist diese Anziehungskraft auf Zuschauer ohne Zweifel im Schwinden begriffen, wofür es einige aufschlussreiche Beispiele gibt.

In Deutschland ist die Zuschauerquote für die meistgesehene Folge die niedrigste im Zeitraum 1996-2001, und die Zuschauerschaft des letzten Titels in der Vorjahresliste ist heute ausreichend, um den zehnten Platz zu belegen.

Englisches TV-Drama, das traditionell im Vergleich mit anderen europäischen Ländern beispiellose Platzierungen erringt, hat seine Stellung sogar noch ausgebaut, wenn man die Ergebnisse der ersten beiden Folgen in der Liste betrachtet, die über 20 Millionen Zuschauer hatten. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass in den Top 20 im Jahr 2000 kein Titel unter 10 Millionen Zuschauer lag, wohingegen 2001 neun Folgen unter dieser Grenze blieben.

Französische Fiktionsprogramme sind in der Zuschauergunst zurückgefallen, obwohl sie sich im Wettbewerb mit Reality-Shows ausgesprochen gut geschlagen haben. Die Folgen mit einem Anteil von über 40% sind von neun auf sieben zurückgegangen, und die Schwelle von 50% wurde 2001 nur von der ersten Folge in der Liste überschritten, gegenüber den ersten drei im Vorjahr.

In der italienischen Rangliste für 2000 fielen die ersten vier Folgen stufenweise von vierzehn auf zehn Millionen Zuschauer im Durchschnitt zurück; 2001 erreichte keine der Folgen zehn Millionen oder 40%, was von den ersten beiden Titeln im Vorjahr geschafft worden war.

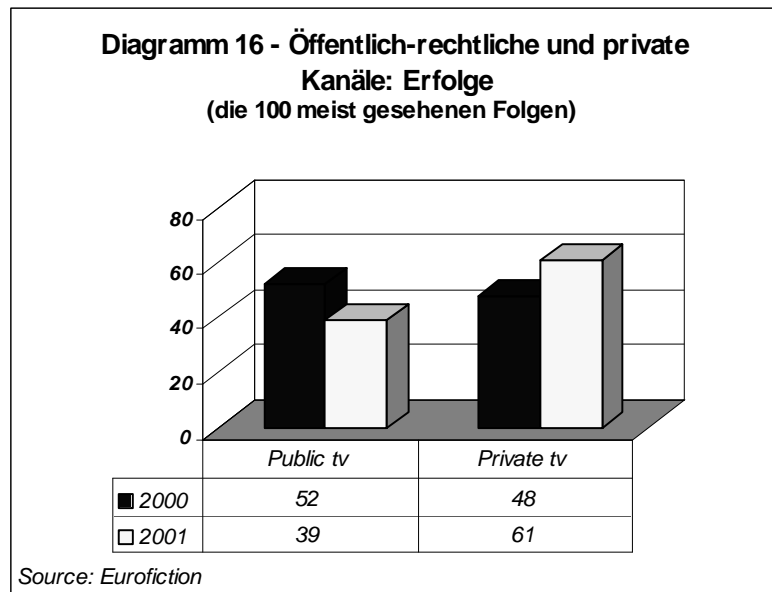
In Spanien schließlich sieht die Situation so aus, dass der obere und mittlere Bereich der Rangliste in den Jahren 2000 und 2001 relativ unverändert geblieben ist, jedoch nicht der untere Bereich, wo sich 2001 sechs Folgen mit einer geringeren Zuschauerquote als die der letzten Position in den Top 20 des Jahres 2000 finden.

Der weitere Ausblick ist zu vielschichtig und komplex, als dass man Verallgemeinerungen treffen oder solche Faktoren ausmachen könnte, die auf jede Situation anwendbar wären. Allgemein lässt sich nur feststellen, dass vor allem die jüngsten Produktionen, die neuen Fiktionsprogramme,

offensichtlich an der Unsicherheit schwer zu tragen haben. Es gibt ein „Umsatzproblem“ im Bereich des europäischen TV-Dramas, welches wahrscheinlich noch drängender wird, falls die Abschwächung von Erfolgen auch ernsthaft auf die Stellung selbst von lang laufenden und sehr gefestigten und bewährten Programmen übergreifen sollte.

2001 haben öffentlich-rechtliche Kanäle fast überall (mit Ausnahme von Spanien) Punkte beim Rennen um die besten Plätze bei nationalen Fiktionsprogrammen verloren und es privaten Fernsehanstalten ermöglicht, ihren üblichen Vorteil sogar in verstärktem Maße wiederzugewinnen. Was Erfolge anbelangt, so sind kommerzielle Kanäle insgesamt produktiver als öffentlich-rechtliche Anstalten, wofür es eine Reihe von Gründen gibt: von der Marktstellung bis hin zu vielen anderen Elementen, die sicherlich von Fall zu Fall variieren. Dies gilt vor allem für Frankreich und in etwas geringerem Maße für das Vereinigte Königreich und Spanien; und da dies für drei von fünf Ländern zutrifft, kann auch die Dominanz der öffentlich-rechtlichen Kanäle in Deutschland und Italien keinen Ausgleich schaffen. Im Ergebnis findet sich unter den 100 meistgesehenen Folgen jedes Jahres unter Berücksichtigung aller Länder eine knappe Mehrheit von 55 Titeln, die von privaten europäischen Kanälen angeboten werden (es sei allerdings darauf hingewiesen, dass das Gesamtergebnis wegen der fast uneingeschränkten Vorherrschaft von TF1 in den französischen Top 20 etwas unausgewogen ist).

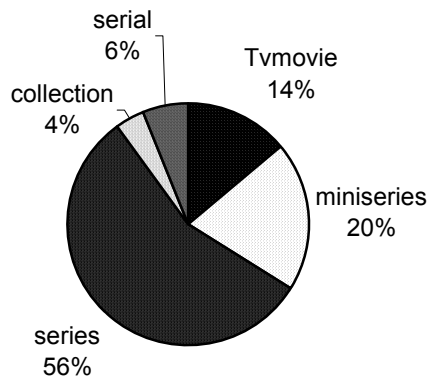
Von 1996 bis 1999 haben sich die Positionen der öffentlich-rechtlichen und der privaten Fernsehanstalten nicht verändert. 2000 gab es eine plötzliche und kurzlebige Umkehr, im folgenden Jahr war sie wieder vorbei. Wenn wie im französischen und britischen Fall private Kanäle eine systematische Vorherrschaft in der Liste der meistgesehenen Folgen innehaben, wurde dieses Phänomen noch weiter verstärkt: ITV und TF1 errangen im Vergleich zu 2000 im Jahr 2001 drei neue Positionen hinzu. In Italien und Deutschland, wo traditionell die öffentlich-rechtlichen Kanäle nach wie vor die Oberhand haben, wurde der Abstand verkürzt. Fiktionsprogramme von RAI waren mit elf Titeln in den Top 20 gegenüber vierzehn im Jahr 2000 vertreten und verloren zum ersten Mal die Spitzenposition. Der Positionsverlust öffentlich-rechtlicher Kanäle in Deutschland ist erheblich größer (sechs Folgen), was es Fiktionsprogrammen von kommerziellen Kanälen ermöglicht, acht Plätze der Liste gegenüber zwei im Vorjahr einzunehmen.



Man könnte von einer Restauration der üblichen Verhältnisse sprechen, mit Ausnahme der Tatsache, dass 2001 die Erfolge von Fiktionsprogrammen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in Europa ihren Tiefststand seit 1996 mit lediglich 39 Folgen unter den 100 meistgesehenen erreicht haben.

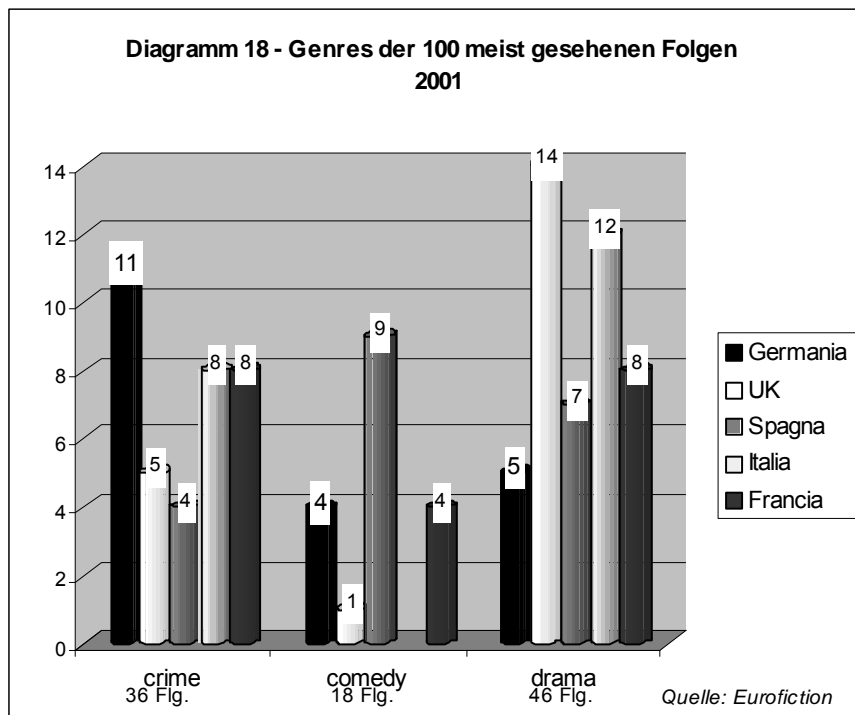
Andererseits gibt es keine relevanten Veränderungen in Bezug auf erfolgreiche Formate und Genres. Die Fähigkeit von Serienfiktions, große Zuschauerschaften dank regelmäßiger Ausstrahlung mit wiederkehrenden Hauptcharakteren (einzelne oder mehrere, männlich oder weiblich) und Umgebungen, Grundkonflikten und sich wiederholenden Verhaltensmustern anzuziehen und zu binden, wurde bestätigt: 2001 hatten Serienfolgen wie in der Vergangenheit in Europa die meisten Zuschauer. Es muss jedoch gesagt werden, dass es gegenüber 2001 einen leichten Rückgang bei den Serien gegeben hat, bemerkenswerterweise zu Gunsten von Fernsehfilmen. Letztere haben 2001 in Deutschland und in Frankreich, den beiden größten europäischen Produzenten dieses Formats, ein Revival erlebt und mit sogar acht Fernsehfilmen auch in den französischen Top 20 gute Bewertungen erreicht. Fernsehfilme bleiben jedoch, wie in den Kapiteln zu Frankreich und Deutschland dargelegt und erklärt, in der gegenwärtigen Situation der europäischen Fiktionsprogramme ein Risikoformat.

**Diagramm 17 - Erfolgsformate 2001  
(die 100 meist gesehenen Folgen)**



Quelle: Eurofiction

Schließlich zeigt die Aufgliederung nach Genres die unveränderte Vorliebe europäischer Zuschauer für Krimis; wenn TV-Drama eine beherrschende Stellung innehat, dann deswegen, weil es in viele Sub-Genres unterteilt ist, von denen allerdings keines in irgendeinem der Länder die ausgeprägte Vorherrschaft an Geschichten über kleine und große Merkwürdigkeiten und Abnormitäten hat, die zum bevorzugten Blickpunkt nationaler Fiktionsprogramme in europäischen Ländern für die Beobachtung und Darstellung der Gesellschaftsstruktur geworden sind. Das Polizei- bzw. Krimi-Genre wird von deutschen Zuschauern besonders bevorzugt (in dem Maße, wie TV-Drama von britischen und italienischen Zuschauern präferiert wird) und erreicht überall einen guten Anteil am Erfolg. Comedy andererseits findet das beste Umfeld für Akzeptanz (und Angebot) in Spanien, bei den erfolgreichen italienischen Programmen sucht man sie absolut vergebens. Es ist auch erstaunlich, dass die große Tradition britischer Sitcoms nur von einer Ausnahme (eine Weihnachtssonderausgabe von *Only Fools and Horses*) hochgehalten wird. Genauso überraschend ist, dass Comedy dort wieder erblüht, wo dies am wenigsten erwartet wird, nämlich bei den deutschen Fiktionsprogrammen, die bereits im Jahr 2000 zwei Folgen von lustigen Serien in den Top 20 hatten und 2001 dieses Ergebnis verdoppelten.



*In den früheren Berichten endete der vergleichende Überblick routinemäßig mit einem kurzen Abschnitt über die „kulturellen Indikatoren“ von Eurofiction, einem Zugang zu der spezifisch qualitativen Dimension unseres Ansatzes bei europäischer Fernsehfiction. Wie bereits in einigen der letzten Berichte festgestellt, war dies ein ungenügender und unbefriedigender Versuch.*

*Sieben Jahre nach Projektbeginn möchten wir einen Schritt weiter gehen. Eurofiction hat mittlerweile einen Ableger für wirtschaftliche Aspekte (Eurofiction economy), dessen zweite Ausgabe derzeit erarbeitet und zeitgleich mit diesem Bericht erscheinen wird. In nächster Zukunft wird es einen Ableger für qualitative Aspekte (Eurofiction culture) hervorbringen, der durch Fallstudien und konzentrierte Tiefenanalysen von Trends, Genres, Inhalten und dergleichen mehr die Erkundung und das Verständnis der europäischen Fernsehfiction vertiefen und ausweiten soll.*



## 2. Julie Lescaut Wins Over Loana\* French TV Fiction in 2001

by Régine Chaniac and Jean-Pierre Jézéquel

### 1. The Audiovisual Landscape: The Year of *Loft Story*

After a year of steady progress in 2000, French television registered a decline in advertising investment in 2001, estimated at 3,5% for terrestrial channels. The two public channels, France 2 and France 3, account for two thirds of this reduction, the year 2001 being the second step in the reduction of advertising time imposed by the government. TF1 too registered a clear fall and M6 is thus the only terrestrial channel which managed to increase its advertising revenues. Advertising on thematic channels, accessible on cable or satellite, increased substantially but still accounted for a marginal share (5%) of the television advertising market.

Average viewing time in France, which has been steadily increasing since 1998, went up again by 5 minutes per day in 2001, arriving at 3 hours 18 minutes for individuals 4 years old and over. Extra viewing time is shared equally between terrestrial and thematic channels.

Tab. 1 - Market Share of French TV Channels

	1996	1997	1998	1999	2000 <sup>2</sup>	2001
TF1	35,3	35,0	35,3	35,1	33,4	32,7
France2	24,2	23,7	22,5	22,3	22,1	21,1
France3	17,7	17,1	17,0	16,3	16,8	17,1
M6	11,9	12,7	12,9	13,6	12,7	13,5
Canal Plus	4,5	4,5	4,6	4,5	4,1	3,6
Arte/5ème	3,0	3,3	3,4	3,6	3,5	3,4
Other TV	3,4	3,8	4,3	4,5	7,5	8,5

Source: Médiamat/Médiamétrie, ind. 4 years old and over

In audience share, two channels gained ground with respect to the others: M6, which had lost much ground the year before, almost regained its record 1999 level; France 3 has<sup>2</sup> continued to progress for two consecutive years. Therefore, the two leading channels declined. France 2, which had resisted the “Other TVs” well the year before, lost one point and TF1 saw the erosion of its audience continue.

---

\* Loana was one of the most popular participants in *Loft Story*, French adaptation of *Big Brother*

<sup>2</sup> Since 28 February 2000, the Médiamétrie panel has added 280 digital homes; the “Other TVs” audience share went from 5% over the first two months of the year to 8,1% over the following ten months.

At the end of the year 2001, French population receiving widened cable or satellite possibilities amounted to 22,4% of individuals owning a television. After the digital bouquet boom in 1997-1998, progress slowed down and had the same rhythm for three years. At the end of 2001, 3,5 million homes were subscribed to digital television, of which 1,8 million Canalsatellite, 1,1 million TPS and 0,6 million cable.

In terms of programmes, the year 2001 might be considered the year of reality TV on French screens. M6 opened the floodgates in spring with the broadcast of *Loft Story* from 26 April to 5 July. The event was on a level with the heavy investment made by this small commercial channel which, for the first time, was able to destabilise the big channels, especially TF1. *Loft Story* fascinated adolescents, invaded conversations, aroused debates and passions and mobilised the entire media. A reference newspaper like *Le Monde*, clearly representative of the critical observer pose adopted by the written press with respect to television, increased its readers and advertising revenues by dedicating its first pages to the *Loft Story* phenomenon.

In audience terms, the results have to be relativised. Of the channel's many broadcasts (almost 200 in 10 weeks, constituting a total of more than 120 hours), the greatest success went to the access prime time slot, during the week, which gained an average audience share of 35%, with peaks at more than 40%, clearly beating TF1 and France 2. Thursday evening prime time also went well, with an average share of 36%, but it was not able to dethrone TF1's leadership with recurring heroes series. The other slots (weekend access, best of 7 minute-broadcasts during the week at 20:45) remained at less than 25% on average. But above all, the channel's global audience share, which increased significantly over the whole period, getting over 16% in May and June, fell after the end of *Loft Story* to its old level (12,3% over the August-December period).

In the wake of *Loft Story*, two other reality TV programmes were broadcast at the end of the year (*Popstars* on M6 and *Star Academy* on TF1) but without the same public reaction. However *Popstars* was the origin of a controversy in professional circles, following the decision of the CNC to consider the transmission a documentary and therefore an "œuvre", which meant it could benefit from a subvention. All the latent ambiguity of our national regulations concerning television – should we support creation or the programmes industry – was revealed once more and divided producers and authors. A consultation of the entire profession on the definition of audiovisual œuvres, keystone of the French regulatory system, was conferred on the CNC by Catherine Tasca, Minister of Culture. This led to an initial report in spring 2002, just before the elections, which was happy with just demonstrating the different points of view; it did not take up any position.

Once more in the regulatory field, the new decree stating obligations on the part of terrestrial channels concerning production, came out just before the summer



and was not applied until 1 January 2002. With the scope of facilitating the exploitation of *œuvres* by producers, the decree envisages a limiting of rights acquired by the broadcaster who is limited to a single broadcast over 18 months. The broadcaster will later have the priority to repurchase reruns, the total of which will be included in his production obligations (fixed at 16% of his turnover). This device, which has long been claimed by producers, should allow them to make more of their success with productions. But it risks benefiting recurring-heroes series, which lend themselves to reruns, to the detriment of one-off TV movies - seldom rebroadcast - which it will be more difficult to finance.

## 2. The Origin of Fiction: Small Evolutions

In 2001 total fiction supply, of all types, was stable and amounted to a fifth of total broadcasting volume of the five terrestrial channels. After the inflation of this genre, which characterized the arrival of commercial television during the second half of the 1980s, and the slight regression which followed, an equilibrium seemed to have been reached. Television fiction seems still to be the most popular genre with the public, but it no longer constitutes the absolute “joker” in the competition between channels. They also depend on new magazine formulae which, in one way or another, base themselves on testimony or the exhibition of the intimate lives of the participants.

The constant volume of fiction broadcast hides a number of small evolutions, above all between the two main channels. For three years, the total fiction broadcast fell on TF1, while it increased on France 2 whose supply almost reached that of the private channel. With a small rise, M6 clearly overtook them with almost a third of its schedule dedicated to TV fiction.

**Tab. 2 - The Evolution of Total TV Fiction Supply**  
*In hours and in % of each channel's supply*

	1997		1998		1999		2000		2001	
	hours	%	hours	%	hours	%	hours	%	hours	%
TF1	2650	30,3	2821	31,7	2745	31,4	2600	29,8	2316	26,5
France 2	1578	18,1	1797	20,2	1801	20,6	1930	22,1	2110	24,2
France 3	1200	16,3	1049	14,0	1099	14,7	953	12,6	1038	14,0
La 5 <sup>e</sup> /Arte	841	11,1	600	7,7	676	7,9	483	5,5	421	4,8
M6	2 995	34,3	2931	32,9	2771	31,7	2754	31,5	2833	32,4
<b>Total TV</b>	<b>9264</b>	<b>22,5</b>	<b>9198</b>	<b>21,9</b>	<b>9092</b>	<b>21,5</b>	<b>8720</b>	<b>20,5</b>	<b>8718</b>	<b>20,6</b>

*Source: Médiamétrie*

As in previous years, national production, even counting reruns, was nowhere near enough to fill the many fiction slots offered to French viewers, especially in the daytime. The following table, on the sample week from 4 – 10 March 2001, furnishes the breakdown, by fiction origin, broadcast on each channel, including the pay TV channel Canal Plus.

The figures obtained are, on the whole, similar to those of previous years. The total volume of fiction broadcast over the sample week matches well with the annual volume provided above by Médiamétrie, except for France 2 which is placed at a good ten hours lower than its annual figure. French fictions are almost a fifth of fiction broadcast, i.e. a mediocre result, intermediate between those of previous years. The proportion of North American products is stable, with a little more than half of the fiction broadcast. European fiction took advantage of the decline in national fiction and achieved the remarkable level of a quarter of fiction broadcast, beating its record of 22% registered in 1996.

**Tab. 3 - Origin of TV Fiction Broadcast (Sample Week 4-10 March 2001)**

	FRANCE		EUROPE		USA		OTHER		TOTAL
	Hours	%	Hours	%	Hours	%	Hours	%	Hours
TF1	5:16	11,0	12:01	25,1	30:39	63,9	-	-	<b>47:55</b>
France 2	9:13	30,4	10:27	34,4	10:21	34,1	0:21	1,1	<b>30:23</b>
France 3	3:03	15,0	3:50	18,8	13:29	66,2	-	-	<b>20:22</b>
Canal +	2:51	13,4	5:42	26,7	12:46	59,9	-	-	<b>21:19</b>
La 5ème	1:33	100,0	-	-	-	-	-	-	<b>1:33</b>
Arte	2:51	33,0	5:48	67,0	-	-	-	-	<b>8:39</b>
M6	10:02	18,2	7:28	13,5	37:39	68,3	-	-	<b>55:09</b>
<b>Total</b>	<b>34:49</b>	<b>18,8</b>	<b>45:16</b>	<b>24,4</b>	<b>104:54</b>	<b>56,6</b>	<b>0:21</b>	<b>0,2</b>	<b>185:20</b>

Source: CSA/Eurofiction

However, each channel's list, concerning only one week, is not always representative of its programming over the entire year. TF1 is clearly at a lower place than in previous years in terms of its volume of French fiction (11% as against 25% in 2000). This result can be explained, without doubt, by a real fall, but also by the cancellation of a Saturday afternoon series to make place for a French Football Cup match during this week.

On main channels, American fiction is mainly broadcast in the daytime or the second half of the evening and only M6 grants it regularly two or three prime times a week. However, in the sample week, TF1 broadcast an episode of the *Colombo* series on Saturday in prime time, which dominated the evening, beating the new French TV movie broadcast by France 3 (*Le Parisien du village*) and the American series broadcast by M6 in its "La trilogie du samedi" slot (*Charmed*, *The Sentinel*).

Among European fiction suppliers, Germany is still at the top, with programmes broadcast in the afternoon on TF1 (*Alarm für Cobra*, *Die Rettungsflyer*, *Bei aller Liebe*), on France 2 (*Im Namen des Gesetzes*), on France 3 (*Der Alte*) and on M6 (*Die Wüstenrose*, *Zur Zeit zu zweit*). British fiction is still the favourite on M6 with cult series like *The Persuaders*, broadcast on Saturday afternoon at 18:00. An Italian fiction was scheduled weekday mornings on TF1: *Lui e Lei*.

### 3. Domestic TV Fiction in 2001: Production Down

In 2001, the recession in national production observed the year before was confirmed. The volume of new French fiction broadcast was down by sixty hours, i.e. a decline of 10%. Since 1996, the first year of Eurofiction, national production broadcast (except Canal Plus and Arte, which were taken into account from 1998 onwards) lost close on a third of its volume, going from 691 to 500 hours.

**Tab. 4 - Domestic TV Fiction in 2001: First Run**

	<b>NBR. OF TITLES</b>	<b>NBR. OF EPISODES</b>	<b>HOURS</b>
TF 1	47	131	156h30
France 2	52	343	187h45
France 3	33	42	63h15
M 6	19	138	92h15
Arte	17	26	32h45
Canal Plus	8	35	20h45
<b>Total</b>	<b>176</b>	<b>715</b>	<b>553h15</b>

Source: Eurofiction

Even more than the previous year, **TF1** was the main channel responsible for the decline in new national fiction in 2001, with 60 hours less. For the first time, it lost first place to France 2. If we consider the evolution since 1996, this commercial channel reduced its fiction volume by a half (from 325 to 157 hours).

This decline is basically due to the elimination of daytime fiction. From year to year, this channel has cancelled almost all the production destined for the end of the afternoon. In 2001, a further step was taken with the elimination of the Wednesday afternoon 50-minute series. Only the Saturday 18:00 slot remained with the series *Sous le soleil*. The other off-prime time broadcasts are not really the fruit of programming aims. We see on the one hand the practice of destocking - already experimented in the last three years - after midnight, those fictions considered too risky for prime time, with two TV movies, an isolated episode of four different series eliminated by the channel (including *Madame le Consul*) and two mini-series, including the European co-production in two episodes *Nana* broadcast in August. On the other hand, a 17x24' series, *Paradis d'enfer*, was programmed daily in December before 6 a.m., which seems to be more the result of respecting broadcast quotas (French spoken *œuvres*) than winning over an audience.

Fiction programmed in the prime time on TF1 also suffered a certain erosion with 66 episodes as against 69 the previous year and 72 in 1999. The channel's returning series like *Navarro*, *Julie Lescaut*, *Les Cordier*, *Une femme d'honneur*, have by now accumulated such a large number of episodes that the channel can arrange for optimal use of alternated broadcast of reruns and new episodes. While TF1 keeps itself to two regular fiction evenings in the week (Monday and Thursday), there is no significant increase to expect. As every year, certain series disappeared (*Marc Eliot*) and others were created, mostly detective stories, with six new titles, four of which were pilots in 2001. One of these, *Commissariat*

*Bastille*, with the recurring-hero-cop Smaïn, played by a North African immigrant comic artist, achieved good results (41,5% of the audience).

Apart from series, which were clearly in a dominant position, we find only a dozen TV movies and two mini-series. It is remarkable that, out of such a weak TV movie count, half were classified in the top 20! The first mini-series, in two episodes, takes advantage of the remake model, adapting a classic of French adventure cinema (*L'Aîné des Ferchaux*, Jean-Pierre Melville, 1963, the adaptation of a novel by Simenon), in which Jean-Paul Belmondo, who played the role of the young man at the time, now plays the old character. It was not exactly a failure but the remake did not entirely convince the public, the second episode coming well behind the first (45,9% and 30,7% of audience share). The other mini-series, in five episodes, was entitled *Méditerranée* and renews the summertime saga interrupted the year before (*Tramontane* in 1999), with a fair amount of success.

**France 2** also contributed, but to a lesser extent, to the fallback in new national fiction volume with 18 hours less than the previous year. After the years of strong production (1998-1999), the public channel found itself at a level close to that of 1996.

The loss concerns exclusively daytime fiction. After the end of *Cap des pins* at the end of March 2000, which amounted to more than 25 hours that year, France 2 seems to have given up definitively on the possibility of successfully establishing a daily national soap opera in access prime time. On the other hand, *Conan*, the adventure series broadcast last year during the summer at about 16:30 (22 48-minute episodes), co-produced with Great Britain and the United States, resembling M6 series, did not continue in 2001.

This time, the public channel decided upon the sitcom for teenagers and after the summer came up with *Le groupe* at the end of the afternoon. It followed the daily lives of a group of six students. Produced by Jean-Luc Azoulay, the producer of *Hélène et les garçons*, the series takes up the same concept of light comedy, tackling sexual problems more clearly. But *Le groupe* did not achieve the success that was expected and it was replaced by an American sitcom from the month of November on (*The 70's Show*), the last episodes being broadcast on Wednesdays.

Once more, we can make the same comment: investment on the part of French channels in daily fiction intended for access prime time (sitcom or soap) is not sufficient to convince a public which has, since a tender age, become used to consuming American products. The stripped programming on France 2 of a series like *Friends*, produced in the USA for a weekly prime time broadcast, does not help the acceptance of national products which are considerably inferior in quality.

The only success story in daily fiction terms on this channel remained *Un gars, une fille*, which began in October 1999, and which managed to challenge north-

American competition, thanks to its 6-8 minute format and its eternal concept (the troubles that couples find themselves in). But in 2001, the series had thirty new episodes less and made up with reruns of old episodes.

In prime time, new national fiction offered by France 2 was remarkably stable compared to the previous year and continues to fill three regular evenings, Mondays, Wednesdays and Fridays. As opposed to TF1, which clearly favours series, the public channel keeps an equilibrium between series on the one hand and TV movies and mini-series on the other.

The 52-minute series diminished slightly (48 episodes, i.e. 24 evenings, as against 56 in 2000) and are only to be found on Friday evening, dedicated to detective stories (*La Crèche*, on Wednesdays, was eliminated). France 2 decided to concentrate on 5 titles (as against 9 the year before), of which three achieved the 12-episode level in 2001 – exceptional in France (*PJ*, *La Crim*, *Avocats et associés*) as against one in 2000 (*PJ*). The two titles which have only six episodes are new (*Central nuit* and *Les Enquêtes d'Héloïse Rome*) and were broadcast in second place, after *La Crim* and *PJ*, getting good audience reactions.

The 90-minute series, programmed on Fridays or Wednesdays, increased by three episodes and constitute 22 evenings over the year 2001. We see here also an attempt at increasing the number of episodes of the recurring series, but much less than for the 52-minute series: 4 *Instit* in place of 3; 4 *Maigret* instead of 2, etc. The series *Quai n°1*, about the railway police, which began in 1997 and was suspended in 2000, reappeared in the form of a single episode and got a good reaction (28% of the audience). The actress who played the main role, the inspector, wanted to leave the series and this transition episode allowed her to be killed off and replaced with a young beginner who became the new recurring hero.

TV movies and mini-series episodes amount to about forty evenings. Six mini-series were in fact TV movies in two parts, the second of which was broadcast either the same evening about 22:30 on Monday (*Agathe et le grand magasin*) or Wednesday (*Résurrection*, adaptation of a novel by Tolstoy), or two successive evenings, Monday and Tuesday, like *Nadia Coupeau dite Nana* from Zola. The only mini-series which had more than two episodes was *Rastignac*, free adaptation of Balzac's *Comédie humaine*, broadcast on four consecutive Mondays. With a market share which did not go over 17%, it was also the most burning failure for the channel in 2001. Of the 25 new TV movies broadcast, a good half got good audience reactions, with a market share higher than the average channel share and one of these, *Fatou la Malienne*, got into the top 20.

On **France 3**, after the clear decline in the previous year, new national fiction broadcast in 2001 increased slightly. The dozen hours gained did not mean it got back to its 1999 level and even less its 1996 level (63 hours as against 82) and this channel came fourth in terms of volume of new fiction, behind M6. To explain

this weak volume, we should recall that, among the other mainstream channels, France 3 is historically the one which considers television fiction the least important, preferring information (including regional information), magazines and youth programmes.

As in previous years, new national fiction is concentrated in prime time, the only exception being the broadcast of the second episode of a mini-series following the first about 22:30. The year 2001 is characterised by a reduction of series compared to TV movies. Of the seven series presented the previous year, there are only three left: *Docteur Sylvestre* (4 episodes) and *Louis la Brocante* (3), both broadcast on Mondays, got very good results with respect to the channel's average (more than 20% of audience share); an episode of *Chercheurs d'héritiers* broadcast on Saturday is placed a little lower (19%). To these we should add a series pilot, *Duval*, which is about a police inspector in Saumur, a little town on the banks of the Loire, and also got 19% of audience share. But the series, which should have been developed in 52-minute episodes, was then dropped, the channel having halted its production of detective series in this format.

25 TV movies (as against 12 the previous year) and four two-episode mini-series (as against one in 2000) are thus the basis for fiction produced by France 3 which seems to have given up on the serialisation effort undertaken some years ago. This policy change has been a success in that most TV movies broadcast Saturday evening in 2001 got a good reception from the public. Seven of them were among the best audiences this channel got, with an audience share of over 25%, beating the Monday series. In programming works, often original, on the evening when cinema is prohibited and the competition is poor (entertainment on TF1 and France 2, American series on M6), France 3 offered a real alternative and created an event winning several times the competition with other channels. We should mention the comedy *Les faux-fuyants* (24/11/01, 37,6% of audience share) which got into the year's top 20 (cf. Programmes index), the thriller *L'Inconnue du Val-Perdu* (27/01/02, 31,2%) and another comedy, *Le châtiment du Makhila* (30/10/01, 29,3%) which are, all three, in rural settings.

In 2001, the total of new national fiction broadcast on **M6** gained 5 hours. This slight increase, in no way sufficient to compensate the decline at TF1 and France 2, confirms the positive trend begun three years ago. Between 1998 and 2001, it went from 47 to 92 hours.

What is most remarkable is that the channel shifted its efforts concerning fiction on to prime time, to the detriment of afternoon fiction. In 2001, M6 offered its viewers 28 evenings full of new national fiction (both 90 minutes and the broadcast of two back-to-back 50-minute episodes), as against 22 evenings the year before. This offer was placed on Wednesdays. In a 90-minute format, the anthology is confirmed as one of the channel's favourite categories with the continuance of *Combats de femme* (4 episodes), *Vertiges* (9) and the creation of *Carnets d'ado* with three episodes. The 45 or 50-minute series created the

previous year were repeated: *Le Lycée* went from six to twelve episodes and *Police District* remained at six episodes, with good audience reaction. A new title arrived, *Psy d'urgence*, with only two episodes.

The late-afternoon fiction, traditionally 45-minute international co-production series, lost 15 hours with the no-renewal of certain titles and the total elimination of daily broadcasts. In 2001, only two series remained, broadcast on Sundays at about 19:00: *Sydney Fox aventurière* (US/CA, 17 episodes) and *Largo Winch* (DE/US, 25 episodes). During the night, Sunday at about 23:30, eight new erotic TV movies were broadcast as against five the year before.

The great novelty on this small, growing channel took place at the beginning of September with the introduction, at about 20:45, of *Caméra café*, a daily 7-minute series, modelled on *Un gars, une fille*. Like France 2 at 19:50, M6, in choosing this slot, was cleverly taking advantage of the long advertising and promos slot which precedes the main programme of prime time.

**Arte**, which dedicates a very small part of its programming to television fiction, reduced by 5 hours its new national fiction volume in 2001. On this cultural channel, fiction is very weakly serialised and in the absence of anthology this year, was shared between TV movies and mini-series. The main innovation of the French-German channel is the programming six days consecutively, from Monday to Saturday, of a mini-series of 6x30', at about 20:15. *Campagnes*, which deals with the difficulties faced by farmers, is part of a collection of six mini-series financed by six different countries (Wales, Czech Republic, Norway, Catalonia, Germany and France) and each tackles a problem of contemporary society.

On **Canal Plus**, new national fiction has regained a number of hours after the significant fall experienced in 2000, but this did not constitute a real recovery. The year 2001 took advantage of the broadcast of the sitcom *Mes pires potes*, which had only just begun at the end of 2000 and was cancelled afterwards. *H*, the only survivor of the sitcoms launched in 1998 for Saturday evening viewing, was renewed with 13 episodes as against only 9 the year before. Apart from these two sitcoms, the encrypted channel broadcast six episodes of a 45-minute series co-produced with Great Britain in a singularly erratic manner (from February to December, either at 17:00 or at 22:00), as well as a handful of TV movies, only one in prime time.

#### **4. Successes and Failures: Some Surprises**

A first glance at the Top 20 of the year 2001 leaves an impression of *déjà vu*: we see, above all, TF1's leadership, which the observer has become used to over the last fifteen years, as well as the absolute monopoly enjoyed by prime time fictions. We also see the prevalence of series compared to all other genres. Finally we recognise well-known titles of this commercial channel's established series

(the only new series is *Commissariat Bastille*), accompanied traditionally by the France 2 series *L'Instit*.

However, this Top 20 has a number of surprises:

Above all, the highest ratings is only 21,5% as opposed to 22,5% the two previous years and more than 24% in 1997 and 1998. This does not mean less success for national fiction, but it does point up the erosion undergone by the large mainstream channels, and above all TF1, due to the development of digital supply.

France 3 for the first time managed to get one of its fictions classified, *Les Faux-fuyants*, which dominated the evening of Saturday, 24 November, achieving average ratings of 15,4%.

TV movies have found their way back to success. There are, indeed, eight in the top 20 as against two the year before. This might be explained partly by an increase in their global production, on France 2 and above all on France 3. But, for TF1, which reduced its production. it is to be explained above all by the effectiveness of the formulae. The channel has managed, over the years, to fine-tune its “Canada dry” TV movie recipe, as one of those responsible said to qualify these ambitious works which have the “colour of cinema” and can create an event: original subject, work on the text, actors from the cinema, etc. Beside the serialisation enterprise, which has produced its fruits, this TV movie presence shows that there is a place for one-off works, and that one should not necessarily give in to the temptation, often disappointing, to transform all successful TV movies into series. Each category has its strengths, which it is better to distinguish clearly.



**Tab. 5 – Top 20 Episodes in 2001<sup>3</sup>**

N°	TITLE	CH.	FORMAT	GENRE	RAT	SHARE	*
1	Julie Lescaut: Le secret de Julie	TF1	Series	Action/crime	21,5	50,4	5
2	Une femme d'honneur: Double vue	TF1	Series	Action/crime	21,5	48,2	3
3	Navarro: Terreur à domicile	TF1	Series	Action/crime	21	47	4
4	Les Cordier juge et flic: Faux semblants	TF1	Series	Action/crime	18,4	42,7	3
5	Commissariat Bastille: En toute innocence	TF1	Series	Action/crime	17,6	41,5	
6	Commissaire Moulin: Un flic sous influence	TF1	Series	Action/crime	17,3	40,9	1
7	Une fille dans l'azur	TF1	TV Movie	Action/adventure	17,1	38,9	
8	Joséphine. ange gardien: Romain et Jamila	TF1	Series	Comedy	17	37,4	2
9	Un homme en colère: Pour un monde meilleur	TF1	Series	Action/crime	16,7	36,5	
10	Un couple modèle	TF1	TV Movie	Comedy	16,6	36,9	
11	L'ainé des Ferchaux (1/2)	TF1	Mini-series	Action/adventure	16,2	45,9	
12	Sauveur Giordano	TF1	TV Movie	General drama	16,1	37,8	
13	Brigade spéciale: Meurtre ultime	TF1	Series	Action/crime	15,9	34,1	
14	L'emmerdeuse	TF1	TV Movie	Comedy	15,8	35,5	
15	L'enfant perdu	TF1	TV Movie	General drama	15,8	34,3	
16	L'instit: Terre battue	F 2	Series	General drama	15,5	35,2	1
17	Les faux-fuyants	F 3	TV Movie	Comedy	15,4	37,6	
18	Cazas	TF1	TV Movie	Action/adventure	15,4	33,4	
19	Méditerranée (3/5)	TF1	Mini-series	General drama	15,1	39,5	
20	Fatou la malienne	F 2	TV Movie	General drama	15	35,7	

Source: Eurofiction

\* : Extra episodes of the same programme that obtained more than 15 % of ratings

## 5. Success of Short-Format: Comedies

In France, the word comedy comes from the theatre and defines, above all, a work “represented” and played by actors. Then the word took on a wider meaning, on the one hand a work which makes one laugh, which entertains, and on the other, the work which denounces the defects of a society and the ridicules of characters. Molière’s comedies are both farces, funny caricatures and tirades – sometimes gloomy – against society’s habits (*Tartuffe*, *Le Misanthrope*). In literature, Balzac leaves aside all intentions of making people laugh and points up, in his *Comédie humaine*, human passions and the laws holding society together. In the same way, on television, different meanings co-exist and a slot like that of Wednesday

<sup>3</sup> The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

evening on France 2, entitled “*Comédies de la vie*” (afterwards re-baptised “*Mercredis de la vie*”) offers both light comedy and fictions tackling problems of contemporary society.

Over many years, in a lightly serialised fiction context mainly intended for prime time, the comic genre has, above all, been represented in French production by means of the TV movie. When the heads of newly privatised TF1 re-launched fiction production from 1987 onwards, comedy seemed to them one of the most profitable veins to win over the public, together with subjects concerning adventure or drama.

In fact, it was a comic TV movie, *Les mouettes*, which got television fiction into the top 20 for the first time (before *Navarro* and recurring heroes series), achieving third place in 1991 behind football (the European Cup Final) and a film (*Le grand bleu*) with 60% of audience share. The scriptwriter of *Mouettes*, Nelly Kaplan, who had made a name in cinema, developed the links which take shape between four prostitutes and the inhabitants of a small village in Provence. Ten years later, in 2001, we find two comedies on TF1 in the top 20 TV movies including *Un couple modèle* which take up all the forms of street theatre, with two experienced actors, Pierre Arditi and Bernard Le Coq. Sometimes the TV movie can extend into a mini-series (like *Une famille formidable*) or more recently, a series like *Joséphine, ange gardien* or *Chère Marianne*.

At the same time, there has not been a national tradition in popular sitcoms. A few success stories have marked the history of French television, but without ever producing a continuity, either in broadcaster demand or in the accumulation of know-how. The regular presence of sitcoms in the schedules has been assured by American products since the early 1960s (*I love Lucy*, *Bewitché*, etc.).

Among French attempts, we might mention *Le temps des copains* (1961), of which the 13-minute episodes, broadcast daily before the news, followed the lives of three provincials who had left to conquer Paris and shared the same flat. In 1965, *Les saintes chéries* appeared, broadcast on Saturday evening at 20:30 (in three 13x30' series), and concerned the typical troubles of a couple played with talent and charm by Micheline Presle and Daniel Gélin. We have to wait twenty years for another success with the arrival of *Maguy* on Antenne 2 in the autumn of 1985, on Sundays at 19:30. *Maguy* was the first French sitcom presented as such. an adaptation of the American format *Maud*, produced by Télé-Images, which used dialogists from advertising, under very strict constraints. The family life and the misadventures of a couple who are no longer young, played by two theatre actors, Rosy Varte and Jean-Marc Thibault, was such a success that it went on for eight consecutive seasons.

With the exception of few other attempts, popular sitcoms were dormant for some years, cannibalised by the development of a sub-category, the AB Productions sitcom, intended for adolescents, programmed in the late afternoon on TF1 from

1991 onwards (*Premiers baisers*, *Hélène et les garçons*; etc). This daily fiction, produced at low cost and quick time, met at first with a strong adherence on the part of the under-14s, before declining and disappearing progressively from TF1's schedules. In 2001, *Le groupe*, on France 2, seems to be the last offspring of this category.

It was Canal Plus which re-launched the sitcom in 1998 and dedicated Saturday evening to it, mixing French and American titles (*Spin City*). A few national sitcoms were produced using the American model, which means high costs. Three years later, only *H* (for hospital) is still part of the schedule. With the difficulty of achieving formulae which hold the road and the reduction of programme costs imposed by Vivendi, the encrypted channel has had to rethink its ambitions.

The great innovation took place in October 1999 with the broadcast on France 2 of a short format (6-7 minutes). *Un gar, une fille*, at 19:50 daily. An adaptation from a Canadian series of 26 minutes, *Un gars, une fille* deals with the eternal subject of man/woman relationship within a couple, with two young talented actors. The short format allows a clearly marked rhythm (no supporting characters, eight rapid scenes in a sequence shot and fixed camera, disjointed rhythm with fake endings and repeated gags). Above all, it is programmed in a strategic slot, just before the news at 20:00, during a long advertising and promos slot on the other channels.

Little by little, the public accepted the rendez-vous and the audience progressed regularly, with an average of 19% in 2000 and then 23% in 2001. This sitcom achieved very good results with young adults (15-24 year-olds), which has allowed France 2 to rejuvenate its audience. More remarkable, some episodes reached regularly a share more than 30% and manage to precede the 90 or 50-minute titles broadcast on the prime time by the public channel. Taking this success into account, the channel programmed two special 26-minute episodes at the end of the year, with guest stars, a first-timer in France.

In September 2001, *Caméra café* arrived in the same format on M6 at about 20:45. Here also programming during the 20:30 slot, just before the main programme of prime time, allowed M6 to offer an alternative to the viewer with 7 minutes dialogued continuity. The sitcom conquered its audience immediately and amounts to one of the good regular results the channel had, with an average of 13% audience share in 2001. The humour is more vulgar than *Un gar, une fille*, and derives from relations between people in an office, as ten characters meet in turn at the coffee vending machine and exchange confidences and gossip. The two main actors, playing the commercial manager and the trade unionist, are the creator of the series. Their original idea was to divert the reality TV show wave and get a comic effect out of it.

The sitcom genre derives essentially from the theatre tradition (vaudeville, farce, *boulevard*) or variety (the sketch, *chansonniers*, one-man-show). Important

elements: the dialogues, the characters and the actors, single set, live recording. In France, the difficulty of consolidating this genre into a long run seems to be due to a lack of connection with theatre and variety. Television has had little recourse to the talents of variety show or café theatre which the cinema has appropriated. In the opposite way, a category thought of as minor, compared to the movie or TV movie, has not been thought of as attractive to experienced authors or actors.

### 3. Die Ruhe vor dem Sturm

## Deutsche TV-Fiktionsprogramme 2001

von Gerd Hallenberger

#### 1. Die audiovisuelle Landschaft: Ein unsicheres Szenario

Das gesamte deutsche Fernsehen hat nun schon seit mehreren Jahren mit schwerwiegenden Problemen zu kämpfen. Beginnen wir damit, dass die Mehrzahl der kommerziellen Kanäle darum kämpfen muss, zumindest die Kosten zu decken, was am harten Wettbewerb der über 30 nationalen Fernsehkanäle liegt, die ein Durchschnittshaushalt in Deutschland empfangen kann. Bei einer derartigen Auswahl an kostenlosen Fernsehkanälen konnte Bezahlfernsehen nie wirklich richtig Fuß fassen. Ungeachtet der enormen Investitionen in Programmgestaltung und Marketing fährt PREMIERE WORLD nach wie vor riesige Verluste ein, die von professionellen Beobachtern auf 2 Millionen Euro pro Tag geschätzt werden. Es ist außerordentlich schwierig, deutsche Zuschauer dazu zu bringen, zusätzliches Geld für noch mehr Kanäle auszugeben. Geben wir dazu noch eine anhaltende allgemeine Wirtschaftskrise - Deutschland ist in der Euro-Zone zum Schlusslicht beim Wirtschaftswachstum geworden - mit rückläufigen Ausgaben für Werbung und ohne erkennbares Konzept für Digitalfernsehen und wir erhalten ein höchst unsicheres Szenario.

2001 hatten die deutschen Rundfunkveranstalter das zusätzliche Problem, dass kein offensichtlicher Trend bei den Zuschauervorlieben auszumachen war. Nachdem mehrere Real-Life-Shows vom Typ *Big Brother* bereits 2000 durchgefallen waren, wurden ähnliche, für 2001 angekündigte Projekte (z. B. *Taxi Orange*, ein ursprünglich österreichisches Format) auf Eis gelegt oder gänzlich verworfen. Quiz-Sendungen nahmen weiterhin zu, nicht jedoch deren Zuschauerzahlen. In der Nachmittagsprogrammgestaltung übernahmen Gerichtsshow mit großem Erfolg den Sendeplatz von Talkshows, ihr Höhepunkt dürfte jedoch auch bald überschritten sein.

Mehr noch als in vorangegangenen Jahren haben deutsche Rundfunkveranstalter im Grunde jedes Risiko vermieden. Wenn sie irgendwo einen Zug zum Aufspringen ausmachen konnten, so taten sie dies (d. h. sie fügten ihrem Angebot weitere Gerichts- und Quizshows hinzu), ansonsten änderte sich jedoch so gut wie nichts. Lediglich ein einziger Kanal überraschte seine (sehr wenigen) Zuschauer mit einer radikalen Konzeptänderung: Der frühere Kanal TM 3 wurde von seinem neuen Besitzer als "9live" erneut ins Rennen geschickt. Es gibt traditionell drei Möglichkeiten, einen Fernsehkanal zu finanzieren: über Rundfunkgebühren, durch Werbung oder durch direkte Zahlungen für den Kanal oder spezielle Sendungen. 9live führte ein neues Modell und damit den neuen Begriff des „Transaktionsfernsehens“ ein. „Transaktionsfernsehen“ bedeutet, die Zuschauer

bezahlen für den Kanal durch Telefonanrufe. Wann immer möglich werden die Zuschauer aufgefordert, per Telefon Dinge zu kaufen oder an Spielen teilzunehmen, wobei ungefähr die Hälfte der Telefonkosten an den Kanal gehen. Extrem billige Game- und Quizshows bilden somit einen großen Teil der Programmgestaltung von 9live. Die Fragen in den Quizshows sind immer sehr einfach, so dass sich kein Zuschauer ausgeschlossen fühlt, weil er die richtige Antwort nicht weiß (Beispiel: Welche Stadt wird die „heilige Stadt“ genannt - Stuttgart oder Rom?). Selbst Wiederholungen von Fiktionsprogrammen wie *Love Boat* oder *M\*A\*S\*H* werden zu „Transaktionssendungen“, indem telefonisch zu beantwortende Quizelemente eingebaut werden.

Bei näherer Betrachtung der im Jahr 2001 meistgesehenen Einzelsendungen auf den großen deutschen Kanälen sind in Bezug auf Zuschauervorlieben drei Schlüsselfeststellungen zu treffen:

- 1) An erster Stelle stehen Sportübertragungen. Alle Kanäle mit Ausnahme von ProSieben hatten die höchsten Einschaltquoten bei Sportereignissen.
- 2) Nach Sport gibt es drei „zweitbeste“ Programmarten: sehr hohe, wenn auch nicht außergewöhnliche Zuschauerzahlen sind insbesondere mit Game-/Quizshows, Nachrichtensendungen und einheimischen TV-Fiktionen zu erreichen.
- 3) Dieses Muster ist keineswegs neu. Tatsächlich hat es sich seit den Anfängen des deutschen Fernsehens kaum wesentlich verändert. In vielen Fällen sind selbst die führenden Formate dieselben wie vor zwanzig Jahren (z. B. die ZDF-Gameshow *Wetten, dass...?*) oder vor dreißig Jahren (der *Tatort* in der ARD). Die Nachrichtensendungen von ARD und ZDF, die auch 2001 überaus erfolgreich waren, blicken auf eine Geschichte von fast vierzig (*heute*, ZDF) oder fünfzig Jahren (*Tagesschau*, ARD) zurück.

Aufgrund ihrer längeren Geschichte gehören bei den beiden großen öffentlich-rechtlichen Kanälen ARD und ZDF natürlich besonders viele alte Programme zu den erfolgreichsten Sendungen des Jahres 2001.

Im Grunde hat die ARD nur drei unterschiedliche Programme in ihrer Top-20-Liste: vier Fußballspiele (Plätze 1, 3, 4 und 8), wobei Platz 1 12,35 Millionen Zuschauer bedeutet, acht Hauptausgaben ihrer Nachrichtensendung *Tagesschau*, seit Jahrzehnten eine Institution im deutschen Fernsehen, plus sieben Folgen der Langzeitkrimianthologie *Tatort*. Es gibt nur ein „Ausreißerprogramm“, und zwar die Ausscheidung für den deutschen Beitrag zum Europäischen Schlager-Grand-Prix (Platz 15). Mit Ausnahme dieser Show sieht die Aufzählung der meistgesehenen ARD-Programme 2001 im Grunde genauso aus wie alle Listen seit den frühen siebziger Jahren. Bereits damals waren die *Tagesschau*, der *Tatort* und Fußballübertragungen die Hauptzuschauerattraktionen der ARD.

Der zweite öffentlich-rechtliche Kanal ZDF erreichte 2001 die höchste Einzeleinschaltquote unter allen deutschen Kanälen, und natürlich geht es auch

hier wieder um Fußball. Das Rückspiel Deutschland gegen die Ukraine, in dem über die Teilnahme an der Weltmeisterschaft 2002 entschieden wurde, erzielte eine Zuschauerzahl von 17,8 Millionen. Wie die ARD erreichte auch das ZDF viele ihrer Topeinschaltquoten mit Sportsendungen (sieben insgesamt, davon fünf Direktübertragungen von Fußballspielen) und ihrer Nachrichtensendung *heute* (3). Sieben von zwanzig Plätzen in der Aufstellung der meistgesehenen Sendungen sind beim ZDF allerdings von der Samstagabend-Game show *Wetten, dass...?*, die 90 Minuten plus x dauert, belegt (Spitzenergebnis war Platz 2 mit 16,14 Millionen Zuschauern), einschließlich einer Jubiläumssendung zum 20. Geburtstag der Show im Nachtprogramm. Obwohl die Freitagabend-Krimis wegen der starken Konkurrenz nicht mehr so erfolgreich sind wie früher, haben eigenbeauftragte Fiktionsprogramme in der ZDF-Programmgestaltung nach wie vor einen festen Platz. 2001 waren zwei Folgen des *Traumschiffs* und ein Fernsehfilm nach einem Roman von Rosamunde Pilcher unter den erfolgreichsten Sendungen des ZDF. Durch Abwesenheit glänzen hier die 60-minütigen Krimiserien wie *Der Alte*, die dem ZDF über Jahrzehnte große Zuschauerzahlen beschert haben (insbesondere *Derrick*).

Der Hauptgrund für den Zuschauerrückgang beim ZDF am Freitagabend ist der überwältigende Erfolg der deutschen Ausgabe von *Wer wird Millionär?*, die von RTL zeitgleich ausgestrahlt wird. In Deutschland wird *Wer wird Millionär?* üblicherweise am Freitag-, Samstag- und Montagabend um 20.15 Uhr als einstündige Sendung ausgestrahlt. 2001 waren nicht weniger als elf der zwanzig meistgesehenen Shows bei RTL Folgen dieser Quiz-Sendung, wobei eine Ausgabe mit Prominenten Platz 4 (13,98 Millionen Zuschauer) erreichte und selbst die am schwächsten platzierte Show in dieser Liste (Platz 19) noch eine beachtliche Zuschauerzahl von 11,9 Millionen aufwies. Alle übrigen Einträge machen Sportsendungen aus, die relativ gleichmäßig unter Champions-League-Spielen (fünf Einträge, einschließlich des Spitzenplatzes; das Elfmeterschießen im Endspiel zwischen Bayern München und Valencia sahen 15,76 Millionen Zuschauer) und Formel-1-Rennen (vier Einträge) aufgeteilt sind.

Verglichen mit RTL hat der zweitgrößte deutsche kommerzielle Rundfunkveranstalter SAT.1 relativ wenige Programme mit besonders hohen Einschaltquoten. Vergleicht man die Einschaltquoten der zwanzig meistgesehenen Sendungen von ARD, ZDF, RTL mit SAT.1, so stellt man fest, dass das bei den anderen drei Sendern am schlechtesten platzierte Programm bei SAT.1 Platz 2 einnehmen würde. Das Spitzenangebot von SAT.1 war ein Fußballspiel (das Hinspiel zwischen Deutschland und der Ukraine mit 13,64 Millionen Zuschauern), auf dem zweiten Platz findet sich ein Boxkampf mit lediglich 7,39 Millionen Zuschauern. Grundsätzlich zeigt sich bei SAT.1 das gleiche Muster wie bei allen anderen großen Kanälen, d. h. Sportübertragungen stehen an erster Stelle (sechs Einträge von zwanzig, einschließlich der beiden vordersten Plätze), davon abgesehen zeigen die Zahlen jedoch die besondere Rolle einheimischer TV-

Fiktionen in Deutschland. Es ist eine ausgezeichnete „zweitbeste“ Möglichkeit für die Programmgestaltung zur Hauptsendezeit: Wenn man extrem hohe Zuschauerzahlen will, braucht man Sportsendungen. Mit einheimischen TV-Fiktionen hat man eine gute Chance auf solide, wenn auch nicht hervorragende Ergebnisse. Da von der ersten Kategorie wenig im Angebot war, bestand die Liste der meistgesehenen Programme bei SAT.1 im Jahr 2001 hauptsächlich aus einheimischen Fiktionsprogrammen. Unter den Top 20 finden sich beide Teile des Mehrteilers *Der Tunnel* (bester Platz: 3), sechs Folgen von *Kommissar Rex* (bester Platz: 8), drei Folgen der Krimiserie *Der Bulle von Tölz* (bester Platz: 12) sowie eine Folge der Krankenhausserie *Für alle Fälle Stefanie* (Platz 17). Insgesamt sind zwölf der zwanzig Sendungen einheimische TV-Fiktionen.

ProSieben ist der einzige große Kanal, der nicht in dieses Schema passt, da er weder Sportsendungen, noch beliebte Quiz-/Gameshows oder eigenbeauftragte Fiktionsprogramme zeigt. Der Erfolg von ProSieben gründet sich fast ausschließlich auf Kinospielefilme (17 von 20 Einträgen, einschließlich Platz 1 - *Deep Impact* mit 7,38 Millionen Zuschauern), die größtenteils zum ersten Mal im frei empfangbaren Fernsehen gezeigt werden.

Zurzeit, d. h. im Frühjahr 2002, erscheinen jedoch die oben genannten allgemeinen Probleme des deutschen Fernsehens gering. Das deutsche Fernsehen befindet sich heute in einer akuten Krise, die die Stabilität des gesamten Systems bedroht. Über die Jahre hatte sich eine Art Gleichgewicht in Deutschland eingestellt. Es gab vier Hauptakteure, zwei auf Seiten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens (die ARD-Gruppe und das ZDF) und zwei auf Seiten des kommerziellen Fernsehens (die Bertelsmann-Gruppe und Leo Kirch). Dieses Gleichgewicht wird so nicht weiter bestehen, da Leo Kirch, hauptsächlich wegen der Verluste bei PREMIERE WORLD, Insolvenzantrag für Teile seines Unternehmens stellen musste. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes ist es höchst unklar, wie die früher von Kirch kontrollierten frei empfangbaren Fernsehkanäle (SAT.1, ProSieben, Kabel 1, N 24, DSF) weitermachen werden und was aus PREMIERE WORLD wird. Ungeachtet früherer Dementis scheint Rupert Murdoch gewillt, PREMIERE WORLD zu übernehmen, solange der Preis stimmt, aber auch Bertelsmann zeigt ein gewisses Interesse. Gerüchten zufolge könnten sich auch andere Interessenten einschalten, zum Beispiel aus der Telekommunikationsindustrie.

Neben dem Fernsehen trifft die Insolvenz von Leo Kirch auch den Profisport in erheblichem Ausmaß. Bislang hält Kirch große Anteile an der Formel 1 und zahlt viele Rechnungen verschiedener Fußballmannschaften der Bundesliga, da nämlich das Geld, das Kirch für die Übertragungsrechte zahlt, bis zu 50% des Gesamthaushalts von weniger bekannten Fußballmannschaften der höchsten deutschen Liga ausmacht. Die möglichen Auswirkungen von Kirchs Zahlungsunfähigkeit alarmierte selbst deutsche Politiker: Einige Stimmen forderten, dass potenzielle ausländische Investoren wie Silvio Berlusconi und



Rupert Murdoch um jeden Preis außen vor gehalten werden sollten, da ihr Engagement das deutsche Fernsehgefüge unterminieren würde, und einige hochrangige Politiker spielten gar mit dem Gedanken, Steuergelder als Hilfe für den Profifußball einzusetzen. Diese Idee stieß in der deutschen Öffentlichkeit jedoch auf heftigen Widerstand. Mitten in einer allgemeinen Wirtschaftskrise mit einer hohen Arbeitslosenquote ist nicht mit öffentlicher Unterstützung zu rechnen, wenn man vorschlägt, die extrem hohen Gehälter von Fußballprofis durch öffentliche Gelder zu subventionieren.

**Tab. 1 – Marktanteile deutscher Fernsehkanäle**

	2001	2000	VERÄNDERUNG
RTL	14.7%	14.3%	+0.4%
ARD	13.9%	14.3%	-0.4%
ARD III	13.2%	12.7%	+0.5%
ZDF	13.2%	13.3%	-0.1%
SAT.1	10.1%	10.2%	-0.1%
ProSieben	8.0%	8.2%	-0.2%
Kabel 1	5.0%	5.5%	-0.5%
RTL 2	4.0%	4.8%	-0.8%
VOX	3.1%	2.8%	+0.3%
Super RTL	2.8%	2.8%	---
Kinderkanal	1.2%	1.2%	---
DSF	1.0%	1.2%	-0.2%
3sat	0.9%	0.9%	---
ntv	0.7%	0.7%	---
Phoenix	0.5%	0.4%	+0.1%
TM 3/9live*	0.5%	1.0%	-0.5%
ARTE	0.4%	0.3%	+0.1%

*Quelle: GfK-Fernsehforschung*

\*Der Kanal hat am 1. September 2001 seinen Namen und das Konzept geändert

In Bezug auf Marktanteile der Fernsehkanäle war 2001 wiederum ein ziemlich ruhiges Jahr, die aktuellen Zahlen stellen sich wie erwartet dar. Da es keine außergewöhnlichen, ausschließlich von öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern übertragenen Sportereignisse gab, ist es nicht verwunderlich, dass ARD und ZDF Zuschaueranteile verloren haben und RTL ein weiteres Mal alleiniger Marktführer wurde.

Als weiterer Gewinner erwiesen sich die acht dritten Programme der ARD (ARD III), die traditionell als ein Angebot angesehen werden, obwohl sie unterschiedliche Programme mit regionaler Ausrichtung anbieten, die jedoch wiederum landesweit über Kabel und Satellit ausgestrahlt werden. Seit mehreren

Jahren wächst nun schon ihre Gesamtzuschauerschaft und zog 2001 mit dem Anteil des ZDF gleich. In einer Fernsehlandschaft, in der man unter so vielen Kanälen wählen kann, wird ein Fernsehprogramm mit regionalem Schwerpunkt offensichtlich immer attraktiver, da es Orientierung bietet.

Ein Überblick über die deutsche audiovisuelle Landschaft wäre jedoch nicht vollständig, wenn nicht auch das Kino in Deutschland betrachtet würde. 2001 stieg der Anteil deutscher Produktionen an den Kartenverkäufen auf überraschende 18,4%. Dieser Erfolg einheimischer Produktionen ist vor allem dem Film *Der Schuh des Manitu* zu verdanken, der über 11 Millionen Zuschauer erreichte. An den Kinokassen wurde er nur von *Harry Potter* geschlagen und übertraf sogar noch den Film *Der Herr der Ringe*. *Der Schuh des Manitu*, der mit einem Budget von weniger als 5 Millionen Euro produziert wurde, ist am besten als Komödienparodie zu bezeichnen, die sich auf einen sehr speziellen Aspekt populärer deutscher Kultur gründet. Im 19. Jahrhundert wurde Karl May als Autor von Jugendabenteuerromanen sehr beliebt. Insgesamt schrieb er 65 Romane, die zumeist entweder im Orient oder im amerikanischen Westen spielen, wobei in beiden Fällen immer die gleichen Hauptcharaktere vorkommen. Insbesondere seine Westernromane sind bis heute Bestseller geblieben. Als Karl May seine Romane schrieb, war er noch nie in den USA gewesen. Er verstand es jedoch, ein Bild des amerikanischen Westens zu erzeugen, das für Generationen junger deutscher Leser Gültigkeit behielt. Seine einfachen Geschichten waren immer zum Teil Abenteuer und zum Teil *Melodrama*, die mit plakativen Charakteren wie dem edelmütigen Indianerhäuptling *Winnetou* und seinem weißen Blutsbruder *Old Shatterhand* besetzt waren. In den sechziger Jahren wurde eine Reihe sehr erfolgreicher Filme nach diesen „Western“-Romanen produziert. Vor einigen Jahren startete der Komiker Michael Herbig bei ProSieben eine Fernseh-Comedy-Show mit dem Namen *Bullyparade*, in der u. a. bekannte Filme und Fernsehserien wie *Raumschiff Enterprise* (mit einer Proud-to-be-Gay-Besatzung) verulkt wurden. Es entstand auch eine Parodie auf die Karl-May-Filme der sechziger Jahre, die zur Grundlage für diesen Low-Budget-Spielfilm wurde. Man kann darüber streiten, ob *Der Schuh des Manitu* in erster Linie eine Parodie auf die Karl-May-Romanverfilmungen ist (mit Anspielungen auf das Genre der *Spaghetti-Western*) oder eher eine Übertragung der von *Monty Python's Flying Circus* oder der Truppe von *Saturday Night Live* erfundenen Comedy-Strategien auf deutsche Verhältnisse, in jedem Fall traf er den Geschmack der deutschen Kinogänger.

Neben *Der Schuh des Manitu*, dem erfolgreichsten deutschen Film seit Einführung der elektronischen Messung von Zuschauerzahlen 1986, schlugen sich auch andere deutsche Filme bei den Kartenverkäufen ganz beachtlich. Mehrere Filme erreichten über eine Million Zuschauer, zwei Filme lockten sogar über zwei Millionen Kinogänger an: *Der kleine Eisbär*, ein Zeichentrick-Spielfilm für ein sehr junges Publikum (2,6 Millionen) und die Koproduktion *Die fabelhafte Welt*

der *Amélie* (Originaltitel: *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* mit 2,8 Millionen Zuschauern). Aber 2001 war ohnehin ein sehr gutes Jahr für die deutschen Kinos insgesamt. Die Einnahmen aus Kartenverkäufen stiegen um 20% auf 990 Millionen Euro, die Anzahl der verkauften Eintrittskarten stieg um 25,4 Millionen auf insgesamt 178 Millionen.

## 2. Die Herkunft der Fiktionsprogramme: Bei der Programmgestaltung nichts Neues

Wie bereits in den Ausführungen zu den erfolgreichsten Fernsehsendungen des Jahres 2001 dargelegt, sind Fiktionsprogramme nach wie vor Hauptbestandteil des Angebots der großen deutschen Rundfunkveranstalter. Hinsichtlich der Aufteilung zwischen einheimischen Programmen und Importen, zwischen Erstausstrahlungen und Wiederholungen sowie zwischen TV-Fiktionen und Kinofilmen sind die bereits in früheren Berichten erwähnten Strategien immer noch in Gebrauch.

Zur Hauptsendezeit bevorzugen fast alle Hauptkanäle (öffentlich-rechtliche Rundfunkveranstalter ARD und ZDF, kommerzielle Rundfunkveranstalter RTL und SAT.1) einheimische TV-Fiktionsprogramme (einschließlich Koproduktionen) und zeigen üblicherweise Erstausstrahlungen. Die einzige Ausnahme von dieser Regel bildet der kommerzielle Kanal ProSieben, der amerikanischen Importen wie den Serien *Akte X* oder *Futurama* sowie Spielfilmen den Vorzug gibt. Die Programmgestaltungsstrategie von ProSieben zur Hauptsendezeit ist mit der grundlegenden Strategie von kleineren kommerziellen Rundfunkveranstaltern zu allen Tageszeiten und von großen kommerziellen Kanälen außerhalb der Hauptsendezeit zu vergleichen: Hauptsächlich stehen Importe, meistens Wiederholungen von importierten Sendungen, auf dem Programm. Kleinere öffentlich-rechtliche Kanäle mit Ausnahme von ARTE bieten stattdessen eher Wiederholungen von einheimischen Programmen (die ursprünglich von anderen öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstaltern produziert wurden) und nur wenige amerikanische Importe an.

**Tab. 2 - TV-Fiktion nach Herkunft (Hauptsendezeit)  
(Beispielwoche: 4.-10. März 2001)**

Kanal	Einheimisch	Koproduktion	US-Import	Gesamt
<i>Öffentlich-rechtliche Kanäle</i>				
ARD	4:35 (66,3%)	2:20 (33,7%)	---	6:55 (100,0%)
ZDF	4:55 (83,1%)	1:00 (16,9%)	---	5:55 (100,0%)
<i>Kommerzielle Kanäle</i>				
RTL	7:00 (100,0%)	---	---	7:00 (100,0%)
SAT.1	10:00 (90,9%)	---	1:00 (9,1%)	11:00 (100,0%)
PRO7	1:00 (20,0%)	---	4:00 (80,0%)	5:00 (100,0%)

Quelle: Eurofiction

Da die Analyse der Beispielwoche lediglich die fünf führenden deutschen Kanäle umfasst, sind keine Gesamtzahlen genannt. Diese fünf Kanäle repräsentieren lediglich einen Marktanteil von 60% an der Gesamtzuschauerschaft und weit weniger in Bezug auf das Gesamtangebot an TV-Fiktionsprogrammen.

Außerhalb der Hauptsendezeit sind die Angebote an TV-Fiktionsprogrammen bei allen führenden Kanälen überwiegend Wiederholungen und Importe. Die öffentlich-rechtlichen Kanäle haben über die Jahre hinweg gewaltige Archive an eigenproduzierten oder auftragsproduzierten einheimischen Fiktionsprogrammen aufgebaut und verlegen sich daher hauptsächlich auf Wiederholungen von einheimischen (und koproduzierten) Programmen sowie einigen wenigen Importen. Kommerzielle Kanäle verfügen über kleinere Archive, aus denen sie sich bedienen können, und müssen daher mehr als ihre Wettbewerber einkaufen, am häufigsten aus amerikanischen Quellen.

**Tab. 3 - TV-Fiktion nach Herkunft (außerhalb der Hauptsendezeit)**  
(Beispielwoche: 4.-10. März 2001)

KANAL	EINHEIMISCH	KOPRODUKTION	US-IMPORT	GESAMT
<b>Öffentlich-rechtliche Kanäle</b>				
ARD	14:01 (58.8%)	5:40 (23.8%)	4:10 (17.5%)	23:51 (100.0%)
ZDF	12:25 (57.3%)	7:45 (35.8%)	1:30 (6.9%)	21:40 (100.0%)
<b>Kommerzielle Kanäle</b>				
RTL	16:20 (41.9%)	---	22:40 (58.1%)	39:00 (100.0%)
SAT.1	11:05 (33.7%)	1:50 (5.6%)	20:00 (60.8%)	32:55 (100.0%)
PRO7	2:30 (5.3%)	---	45:00 (94.7%)	47:30 (100.0%)

Quelle: Eurofiction

Verglichen mit den Ergebnissen der Beispielwoche früherer Jahre mögen die aktuellen Zahlen ein leicht abweichendes Bild abgeben, sie zeigen jedoch – mit vielleicht einer Ausnahme – keinen wirklichen Wandel in der Programmgestaltungsstrategie an. ProSieben hat eine Comedy-Show im Nachtprogramm gestartet, die viermal pro Woche auf einem Sendeplatz ausgestrahlt wird, der früher von Fiktionsprogrammen besetzt war. Davon abgesehen sind die sichtbaren Unterschiede in den absoluten Zahlen zufällig und auf die Art der Datenerhebung zurückzuführen. 2001 hat ProSieben wöchentlich *Futurama* und *Die Simpsons* zur Hauptsendezeit ausgestrahlt, welche beide in gewisser Weise Fiktion sind, jedoch nicht als solche gezählt werden, da sie

Zeichentrick-Sendungen sind. ARD und ZDF hatten in dieser Woche am Vormittag einige Direktübertragungen von Skisport-Veranstaltungen, in „normalen“ Wochen wären hier stattdessen Wiederholungen von Fiktionsprogramm ausgestrahlt worden.

### **3. Einheimische TV-Fiktion 2001: Ein quantitativer Ansatz**

Auf den ersten Blick scheinen die Zahlen auf eine sehr stabile Situation hinzudeuten. Das Gesamtangebot an einheimischer TV-Fiktion ist gegenüber den Vorjahren (ungeachtet zahlreicher Programmänderungen nach dem 11. September) grundsätzlich unverändert geblieben, ein Parameter, nämlich die Menge an Einzelproduktionen, lässt gar einen Anstieg des Produktionsumfangs vermuten. In Wirklichkeit wird jedoch eher das Gegenteil eintreten. Einige kommerzielle Rundfunkveranstalter haben bereits angekündigt, die Zahl der eingesetzten, im Land auftragsproduzierten Fiktionsprogramme zu reduzieren; RTL hat sogar die Idee einer 2001 angekündigten neuen einstündigen Daily Soap mit dem Titel *Licht und Schatten* aufgegeben. Alle verfügbaren Informationen zur Programmgestaltungspolitik für 2001 und 2002 deuten diesen Trend an. In den kommenden Jahren, einschließlich des laufenden, wird den deutschen Fernsehzuschauern höchstwahrscheinlich eine geringere Auswahl an TV-Fiktionen als in den vorausgegangenen Jahren offeriert werden, es wird aber mehr nichtfiktionale Unterhaltung geben (einschließlich Bühnen-Comedies und Real-Life-Shows). Einheimische Fiktionsprogramme sind dafür bekannt, relativ kostenintensiv zu sein, so dass man in einer Krisensituation, in der sich das deutsche Fernsehen derzeit befindet, stattdessen nach kostengünstigeren Alternativen sucht. Dies gilt natürlich in erster Linie für kommerzielle Kanäle und weniger für öffentlich-rechtliche Rundfunkveranstalter, die auf ein ständiges Einkommen aus Gebühren rechnen können.

Somit ist die leichte Verschiebung von TV-Fiktion zwischen kommerziellen und öffentlich-rechtlichen Kanälen, die beim zweiten Hinsehen auffällt, nicht erstaunlich. Die Gesamtzahlen sind gegenüber dem Jahr 2000 mehr oder weniger unverändert, allerdings hat sich das Verhältnis geändert. Die steigende Anzahl von Produktionen ist fast ausschließlich auf öffentlich-rechtliche Kanäle zurückzuführen (25 von insgesamt 26), wohingegen es bei der Anzahl an Folgen und beim Sendeumfang nach Stunden fast so etwas wie einen Austausch gegeben hat: Während die Anzahl der Folgen von einheimischer TV-Fiktion auf kommerziellen Kanälen um 108 abnahm, stieg die entsprechende Zahl bei den öffentlich-rechtlichen Sendern um 126. Das Gesamtvolumen an einheimischen TV-Fiktionen, welches über öffentlich-rechtliche Kanäle ausgestrahlt wurde, stieg um 77 Stunden, die kommerziellen Kanäle zusammengenommen sendeten 78 Stunden weniger als 2000. Es sollte jedoch berücksichtigt werden, dass diese Beobachtungen lediglich eine leichte Veränderung markieren; in beiden Fällen beträgt der Unterschied weniger als 5%.

In Bezug auf Formate und Sendeplätze weisen deutsche TV-Fiktionen bekannte Züge auf. Neue einheimische TV-Fiktionen sind in erster Linie ein Bestandteil der Programmgestaltung zur Hauptsendezeit (903:55 Stunden oder 50,3%). Eine zweite wichtige Tageszeit ist der frühe Abend, hauptsächlich wegen vier Daily Soaps (747:24 Stunden oder 41,4%). Der Begriff „Hauptsendezeit“ bezieht sich auf Programme zwischen 20:00-22:29 Uhr, „früher Abend“ auf Programme zwischen 17:30-19:59 Uhr.

**Tab. 4 – Erstausstrahlungen von einheimischen TV-Fiktionsprogrammen im Jahr 2001**

	<b>PRODUKTIONEN</b>	<b>FOLGEN</b>	<b>STUNDEN</b>
	n=387	n=2628	n=1800:05
ARD	101 26,1%	947 36,0%	594:54 33,0%
ZDF	99 25,6%	403 15,3%	376:08 20,9%
Sonstige	64 16,5%	256 9,7%	166:25 9,2%
<b>Öffentlich-rechtliche Kanäle insgesamt</b>	<b>264 68,2%</b>	<b>1606 61,1%</b>	<b>1137:27 63,1%</b>
RTL	52 13,4%	755 28,7%	412:26 23,0%
SAT.1	44 11,4%	208 7,9%	185:53 10,3%
ProSieben	23 5,9%	55 2,1%	59:18 3,3%
Sonstige	4 1,0%	4 0,2%	5:01 0,3%
<b>Kommerzielle Kanäle insgesamt</b>	<b>123 31,8%</b>	<b>1022 38,9%</b>	<b>662:38 36,9%</b>
<b>Alle</b>	<b>387 100%</b>	<b>2628 100%</b>	<b>1800:05 100%</b>

*Quelle: Eurofiction*

Ein sehr bedeutender Faktor bei der deutschen TV-Fiktionsproduktion ist nach wie vor die enorme Menge an Fernsehfilmen. 2001 gab es 229 Fernsehfilme, d. h. 59,2% aller Produktionen gehörten zu diesem Formattyp. Die überwiegende Mehrheit der Fernsehfilme (159 oder 69%) wurde von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstaltern ARD (63) und ZDF (49) in Auftrag gegeben, wohingegen deren kommerzielle Hauptwettbewerber jeweils lediglich ungefähr 20 hatten. RTL und SAT.1 zeigten je 23 Fernsehfilmpremieren, das Angebot bei ProSieben stieg von 15 auf 20. Man kann hierbei aber nicht von einem signifikanten Anstieg per se sprechen. Da Fernsehfilme u. U. sehr viel Zeit vom Konzept bis zum sendefertigen Produkt benötigen, können sich in dieser Angabe auch Programmmentscheidungen widerspiegeln, die bereits vor Jahren gefallen sind. Diese Erklärung ist in der Tat die vernünftigste, da ProSieben ausdrücklich

angekündigt hat, die Auftragsmenge für Fernsehfilme in den kommenden Jahren zu reduzieren.

**Tab. 5 – Erstausstrahlungen von einheimischen TV-Fiktionsprogrammen in Deutschland im Jahr 2001 nach Produktionsstatus**

	Einheimisch	Mit Partnern aus Österreich und/oder Schweiz	Mit Partnern aus der EU	Mit Partnern außerhalb der EU	Interkont. Koproduktion	Gesamt
ARD	82 81,2%	10 9,9%	7 6,9%	2 2,0%	0 0,0%	101 100,0%
ZDF	76 76,8%	19 19,2%	4 4,0%	0 0,0%	0 0,0%	99 100,0%
Sonstige	46 71,9%	6 9,4%	8 12,5%	0 0,0%	4 6,3%	64 100,0%
<b>Öffentlich-rechtliche Kanäle insgesamt</b>	<b>204 77,3%</b>	<b>35 13,3%</b>	<b>19 7,2%</b>	<b>2 0,8%</b>	<b>4 1,5%</b>	<b>264 100,0%</b>
RTL	46 88,5%	2 3,8%	1 1,9%	3 5,8%	0 0,0%	52 100,0%
SAT.1	40 90,9%	2 4,5%	2 4,5%	0 0,0%	0 0,0%	44 100,0%
ProSieben	16 69,6%	0 0,0%	1 4,3%	3 13,0%	3 13,0%	23 100,0%
Sonstige	3 75,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 25,0%	4 100,0%
<b>Kommerzielle Kanäle insgesamt</b>	<b>105 85,4%</b>	<b>4 3,3%</b>	<b>4 3,3%</b>	<b>6 4,9%</b>	<b>4 3,3%</b>	<b>123 100,0%</b>
<b>Alle</b>	<b>309 79,8%</b>	<b>39 10,1%</b>	<b>23 5,9%</b>	<b>8 2,1%</b>	<b>8 2,1%</b>	<b>387 100,0%</b>

Quelle: Eurofiction

Deutsche TV-Fiktionen sind nach wie vor in ihrer überwiegenden Zahl rein deutsch, d. h. internationale Koproduktionen sind die große Ausnahme. Hauptsächlich handelt es sich bei Letzteren um Koproduktionen innerhalb des deutschsprachigen Raums: Deutschland mit Österreich und/oder der deutschsprachigen Schweiz. Wirkliche internationale Koproduktionen mit anderssprachigen Partnern sind überaus selten und tragen nur sehr wenig zum Gesamtangebot bei. So betrug z. B. der Anteil von Koproduktionen mit Partnern aus nicht deutschsprachigen europäischen Ländern magere 5,9% aller Produktionen, hinsichtlich ihres Anteils am Sendeaufkommen lagen sie bei gerade 3,7%.

Wenn man die einheimischen TV-Fiktionen nach Genre-Merkmalen klassifizieren möchte, ergibt sich für Deutschland folgendes Bild: Zum einen gibt es eine sehr große Zahl an individuellen Genres von Fiktionsprogrammen, zum anderen sind

lediglich vier von ihnen wirklich von Bedeutung. Dies hat sich auch 2001 nicht geändert.

Wenn auch ähnliche Programme mit unterschiedlichen offiziellen Beschreibungen wo immer möglich zu einem Genre gezählt wurden (z. B. „Arzt“- und „Krankenhaus“-Programme unter der gemeinsamen Überschrift „Medizinfiktion“), mussten deutsche TV-Fiktionen im Jahr 2001 50 unterschiedlichen Genres zugeordnet werden. Lediglich vier dieser Genres waren allerdings von Bedeutung: „Daily Soap“ (382:00 Stunden), „Krimi“ (378:17 Stunden), „Medizinfiktion“ (198:29 Stunden) und „Familie“ (165:11 Stunden). Selbst als Oberbegriff, der so unterschiedliche Ausformungen wie traditionelle Komödie, Satire und Sitcom umfasst, spielte „Comedy“ nach wie vor eine untergeordnete Rolle (197: 50 Stunden oder 11,3%). Trotzdem sollte man darauf hinweisen, dass sich der Umfang an „Comedy“ insgesamt fast verdoppelt hat, insbesondere in den Programmplänen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstalter. „Comedy“ verzeichnete einen Anstieg um 77 Sendestunden, von denen 64 auf Sendungen von öffentlich-rechtlichen Kanälen entfielen. Mit aller gebotenen Vorsicht lässt sich aus diesem Ergebnis herauslesen, dass der allgemeine „Comedy Boom“ im deutschen Fernsehen mittlerweile auch den schwierigsten Typus von komödiantischem Fernsehen, d. h. die Fiktionsprogramme, erfasst hat. Während es relativ einfach ist, erfolgreiche komödiantische Bühnenprogramme ins Fernsehen zu übertragen – wovon es eine ganze Reihe gab – ist es doch sehr viel schwieriger, lustige Fiktionsprogramme zu entwickeln, die ankommen.

Um weitere Erkenntnisse in Bezug auf den kulturellen Stellenwert einheimischer TV-Fiktion zu gewinnen, setzt das „Eurofiction“-Projekt auch mehrere „Kulturindikatoren“ ein. Deutschland bietet in dieser Hinsicht nach wie vor ein ziemlich geschlossenes Bild. Erstausstrahlungen einheimischer TV-Fiktionsprogramme spielen in der Gegenwart (2574 von 2628 Einzelsendungen oder 97,9%) und in Deutschland (2273 Folgen oder 86,5%). Das Umfeld ist überwiegend „großstädtisch“ (1737 Folgen oder 66,1%), wobei allein zwei deutsche Städte in fast der Hälfte als Schauplatz dienen: Köln, Standort von RTL und der größten ARD-Anstalt, des WDR, (887 Folgen oder 33,8%) und die neue Hauptstadt Berlin (417 Folgen oder 15,9%). Die Hauptcharaktere sind gewöhnlich auf beide Geschlechter verteilt (1886 Folgen oder 71,8%).



#### 4. Erfolge, Fehlschläge und Innovationen: Ein besonderes Jahr

Obwohl das Gros der Erstaussstrahlungen an einheimischer TV-Fiktion im Jahr 2001 kaum Unterschiede zum Ergebnis der vorangegangenen Jahren aufweist, war 2001 in zweierlei Hinsicht ein besonderes Jahr. Es gab eine ganze Reihe von qualitativ außergewöhnlichen Produktionen, die relativ ernste Themen behandelten und sowohl von den Kritikern als auch von einem wesentlichen Teil der Zuschauerschaft gut aufgenommen wurden. Hinzu kam, dass einige dieser Produktionen von kommerziellen Kanälen in Auftrag gegeben wurden, was wirklich bemerkenswert ist. Folglich erhielten kommerzielle Kanäle mehr Adolf-Grimme-Preise (die wichtigste deutsche Fernsehauszeichnung) als jemals zuvor.

Insbesondere der von der Kirch-Gruppe kontrollierte Sender SAT.1 hatte mehrere Fiktionsprogramme von bemerkenswerter Qualität. Das Thema des Mehrteilers *Der Tunnel* ist die authentische Geschichte einer Flucht von Ost- nach West-Berlin durch einen selbst gegrabenen Tunnel zu Zeiten des Kalten Krieges. Ein weiterer Mehrteiler aus dem Genre Dokumentardrama ist *Tanz mit dem Teufel*, in dem die Entführung des Erben der Oetker-Unternehmensgruppe erzählt wird. Der Fernsehfilm *Wambo* ist eine biographische Darstellung des Lebens von Walter Sedlmayer, eines bayerischen Volksschauspielers, der seine Homosexualität zu verbergen suchte, S/M praktizierte und später - vermutlich - von einem seiner Liebhaber ermordet wurde.

Beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen war die wichtigste Produktion des Jahres zweifelsohne der Mehrteiler *Die Manns*. In einem Mix aus Dokumentation und Fiktion portraitiert *Die Manns* die Familie des Romanautors und Nobelpreisträgers Thomas Mann, der hier von dem international anerkannten Schauspieler Armin Mueller-Stahl dargestellt wird.

**Tab. 6 – Top-20-Folgen im Jahr 2001<sup>4</sup>**

NR.	TITEL	KANAL	FORMAT	GENRE	ZUSCHAUER
1	Tatort	ARD	Anthologie/Reihe	Krimi / Action	9,49
2	Das Traumschiff	ZDF	Serie	TV-Drama	9,41
3	Rosamunde Pilcher	ZDF	Anthologie/Reihe	TV-Drama	7,81
4	Schimanski	ARD	Serie	Krimi / Action	7,68
5	Nikola	RTL	Serie	Comedy	7,61
6	Ein Fall für zwei	ZDF	Serie	Krimi / Action	7,53
7	Polizeiruf 110	ARD	Anthologie/Reihe	Krimi / Action	7,21
8	Der Tunnel (1)	SAT.1	Mehrteiler	TV-Drama	7,20
9	Die Braut meines Freundes	ARD	Fernsehfilm	TV-Drama	6,73
10	Alarm für Cobra 11 (Pilot neue Staffel)	RTL	Fernsehfilm	Krimi / Action	6,64
11	Ritas Welt	RTL	Serie	Comedy	6,50
12	Der Alte	ZDF	Serie	Krimi / Action	6,48
13	Hinter Gittern	RTL	Serie	Krimi / Action	6,46
14	Im Namen des Gesetzes	RTL	Serie	Krimi / Action	6,43
15	Doppelter Einsatz	RTL	Serie	Krimi / Action	6,41
16	Rosa Roth	ZDF	Serie	Krimi / Action	6,40
17	Barbara Wood: Traumzeit (2)	ZDF	Mehrteiler	TV-Drama	6,35
18	Stahlnetz	ARD	Anthologie/Reihe	Krimi / Action	6,28
19	Die Camper	RTL	Serie	Comedy	6,27
20	Ich schenke dir meinen Mann II (1)	ZDF	Mehrteiler	Komödie	6,20

Quelle: Eurofiction

Wenn man von den meistgesehenen neuen TV-Fiktionen 2001 spricht, gibt es offensichtlich zwei sehr überraschende Ergebnisse. Zum einen nehmen zum ersten Mal seit Beginn des Eurofiction-Projekts kommerzielle Kanäle herausragende Plätze in dieser Liste ein. Drei der Top-10-Sendungen und acht der Top-20-Sendungen liefen entweder bei SAT.1 oder RTL. Zum anderen scheint nun auch in Deutschland das Genre „Comedy“ ein wichtiges Element der TV-Fiktion zu sein, denn in der Liste finden sich vier Comedy-Sendungen, mehr als je zuvor.

Es wäre aber nicht richtig, diese Zahlen als Hinweis auf einen tatsächlichen Wandel in den Programmvorlieben deutscher Zuschauer in Hinblick auf TV-Fiktion zu deuten. Wie auch in den Vorjahren werden die meisten vorderen Plätze in dieser Liste von seit Jahren bekannten und vertrauten Serienproduktionen belegt. *Tatort* und *Traumschiff* sind seit Jahrzehnten Publikumsliebliche, gleiches gilt für *Ein Fall für Zwei* und *Polizeiruf*. Der *Tatort*-Ableger *Schimanski* und die Anthologiereihe nach Romanen von Rosamunde Pilcher haben zwar eine kürzere Historie, sind den deutschen Zuschauern aber dennoch vertraut. Hinzu kommt,

<sup>4</sup> Die Tabelle wurde unter Auswahl der am höchsten bewerteten Folge bzw. Fortsetzung für jedes Programm erstellt.

dass die Mehrheit der meistgesehenen Programme dem Genre Krimi/Action entstammt: fünf der Top 10, elf der Top 20.

Ein gewisser Grad an Veränderung lässt sich bei den Fernsehgewohnheiten beobachten. Die Zahlen lassen zwei allgemeine Tendenzen deutlich werden. Ein Trend ist die andauernde Marktsegmentierung in Deutschland – je mehr Zuschauer die große Auswahl an Kanälen auch wirklich nutzen, desto geringer sind der Marktanteil und die Einschaltquoten der einzelnen Kanäle. Der zweite Trend, der derzeitige Erfolg der Quiz-Shows, dürfte eher vorübergehender Natur sein.

Der erste Trend wird deutlich, wenn man die absoluten Zuschauerzahlen im Allgemeinen betrachtet. Im Jahr 2000 war bereits die geringste Zuschauerquote ausreichend, um sowohl das meistgesehene Programm des Jahres zu werden und überhaupt in die Top 20 zu gelangen, seit das Monitoring für das Eurofiction-Projekt 1996 begonnen wurde. 2001 gingen diese Zahlen noch weiter zurück. Das meistgesehene Programm des Jahres 2001 hatte weniger als 10 Millionen Zuschauer, das Programm am Ende der Liste für 2000 wäre 2001 auf Platz 10 gelandet, hätte es in dem Jahr dieselbe Zuschauerschaft erreicht. Programme mit einer stabilen, im Vergleich zu den Vorjahren jedoch niedrigeren Zuschauerquote hatten 2001 somit eine gute Chance, unter die Top 20 zu kommen.

Die derzeitige Quiz-Manie zeigt sich hier auf zweierlei Weise. Freitagabends konkurrieren die altbewährten Krimiserien des ZDF wie *Ein Fall für Zwei* und *Der Alte* mit der immens erfolgreichen deutschen Ausgabe von *Wer wird Millionär?*, wobei sie beträchtliche Zuschauereinbußen erfahren haben. RTL hatte andererseits einen massiven Zuschauerüberhang von *Wer wird Millionär?* zu den nachfolgenden Sendungen, halbstündige Sitcoms. Es ist somit nicht verwunderlich, dass die meisten der von RTL in der Stunde nach *Wer wird Millionär?* ausgestrahlten Sitcoms in der Top-20-Liste auftauchten - *Nikola*, *Die Camper* und *Ritas Welt*.

Bei einem derartig gewaltigen Angebot an zu verarbeitender einheimischer TV-Fiktion können einzelne Misserfolge wohl nur als individuelle Fehlleistungen bewertet werden. Eine nähere Betrachtung ist jedoch der Fall wert, bei dem zwei Kanäle grundsätzlich das Gleiche getan haben, allerdings mit völlig unterschiedlichem Ergebnis. In früheren Berichten wurde die Strategie von RTL, ein nichtfiktionales Comedy-Programm, die lustige Wochenschau *7 Tage - 7 Köpfe*, mit Sitcoms zu verbinden, als Innovation bei der Programmgestaltung in Deutschland angeführt. Sowohl der Moderator der Show, Jochen Busse, als auch eine der regelmäßigen Podiumsgäste, Gabi Köster, spielen jetzt in auf sie zugeschnittenen Sitcoms (*Das Amt* respektive *Ritas Welt*). 2002 stieß noch ein weiterer ständiger Podiumsgast, Bernd Stelter zu den beiden; seine Sitcom heißt *Bernds Hexe*. SAT.1 versuchte genau die gleiche Strategie mit seiner Version eines lustigen Rückblicks auf die Ereignisse der vergangenen Woche, der *Wochenshow*, die am Samstag Abend ausgestrahlt wird. Moderator Ingolf Lück

spielte die Rolle eines Schönheitschirurgen in der Sitcom *Der Doc*, der weibliche Star der Show Anke Engelke (die nicht mehr bei der *Wochenshow* dabei ist) spielte die Moderatorin einer fiktiven Talkshow mit dem Titel *Anke*. Beide Sitcoms wurden freitagabends, d. h. einen Tag vor der *Wochenshow* ausgestrahlt - und fielen 2001 durch, insbesondere *Der Doc*. Schwache Drehbücher mögen wesentlich zu diesem Ergebnis beigetragen haben, ein weiterer möglicher Grund für den Fehlschlag ist aber ebenfalls bedenkenswert: Wenn man Sendungen in dieser Weise verknüpfen möchte, sollten sie in zeitlicher Nachbarschaft, d. h. zumindest am selben Tag ausgestrahlt werden.

Innovationen bei deutschen TV-Fiktionen waren im Jahr 2001 Fehlanzeige, was nicht verwunderlich ist. Deutsche Fernsehkanäle müssen sich zurzeit mit unterschiedlichen Problemen herumschlagen, die allerdings nicht direkt mit TV-Fiktion in Verbindung stehen. Das Grundproblem ist natürlich der zukünftige Zustand des deutschen Fernsehens insgesamt, nicht zuletzt in Bezug auf die Eigentumsverhältnisse. In Bezug auf die Programmgestaltung sind nicht Fiktion, sondern Quizshows, Gerichtsshow, Real-Life-Shows und natürlich Sportsendungen die meistbeachteten Formate. Vor diesem Hintergrund stellt selbst die Beobachtung, dass 2001 kommerzielle Kanäle mehr anspruchsvolle Fiktionsprogramme als in früheren Jahren gezeigt haben, keine Besonderheit dar. Ganz allgemein gibt es zwei Grundtypen von TV-Fiktion: Einer steht in enger Verbindung zum Alltagsleben der Zuschauer (insbesondere Daily Soaps), der andere zeigt eine televisuelle spektakuläre „andere Welt“. Diese „andere Welt“ ist nicht so weit entfernt und spektakulär wie die „andere Welt“ des Kinos, aber trotzdem noch sehr anders als Typ eins. Obwohl von kommerziellen Kanälen in Auftrag gegebene individuelle Produktionen in der Vergangenheit auch zu den TV-Fiktionen vom Typ zwei gehörten, war 2001 doch das Jahr, in dem diese Tatsache deutlicher als zuvor von den Zuschauern und Kritikern erkannt wurde.

## 4. Cloudy Fictionscape Italian TV Fiction in 2001

*by Milly Buonanno*

### 1. The Audiovisual Landscape: (Almost) the Same as Before

If it is legitimate to compare small things with large things, and establish parallelism and analogies between events which have a disruptive international impact and other more modest happenings of local importance, it can be said that also for the Italian television system September 11, 2001 was a disastrous day. Just by chance, the day in which the Twin Towers of the World Trade Centre in New York collapsed, after the deathly terrorist attacks, in Italy hopes and expectations were dashed regarding the birth of a third television pole.

The wait for a third pole able to rupture the crystalised balance of the Rai-Mediaset duopoly, and create an opening on the Italian market for authentic competition has accompanied the national broadcasting history for more than ten years - since the duopolistic system was established and obtained legal recognition. During the year 2000 it had seemed that the conditions for achieving this had finally come about, thanks to the purchase of the two Telemontecarlo networks owned by the Cecchi Gori Group by Seat/Telecom. Telemontecarlo had never managed to obtain more than a skimpy 2% of the market, but the new owners had announced plans for expansion for the main network, renamed La7, and had successfully started an acquisition campaign of stars, managers and journalists taken from Rai and Mediaset as well as a fairly substantial advertising round-up. The operation could also boast a culturally progressive nature, being in the trendy wake of the multimedia convergence between telecommunications, television and Internet - although its lawfulness, according to current legislation was not completely a foregone conclusion.

The Italian mentality willingly indulges in “dietrologic” speculation, and thus it is not surprising that what happened afterwards was traced back, in some circles, to a craftily orchestrated plot to neutralise the challenge of La7 to the supremacy of the duopoly. The hard facts are that in July 2001 the companies, Pirelli and Benetton took over from the Luxembourg financial enterprise Bell the controlling share of Olivetti, in turn the major shareholder of Telecom. The new owners announced they did not intend to risk large investments in a television project which could not ensure results and - although the fall schedules had already been programmed and presented to the press - on the 11 September 2001, with the resignation of the main originator of this operation and the announcement that La7 would be eventually transformed into an all-news channel, the prospects of a third

Italian television pole melted away into thin air. While, with reference to the terrorist attack in the U.S.A. everybody said that “nothing would ever be the same again”, in the case of Italy we can honestly say that after the September 11- everything was exactly the same as before.

In the satellite television sector the forecasts and denials of a merger between the two digital platforms Tele+ and Stream continued in 2001. If, at the moment of writing, the purchase of Tele+ by Rupert Murdoch (already owner of 50% of Stream in partnership with Telecom) seems likely, one thing is certain - it is impossible to have two different digital platforms on the Italian market. As already happened in other parts of Europe (Germany, Great Britain and Spain) the Italian pay-TV's have lost money - raising the competition on the football and film rights - without managing to compensate them with the earnings from subscriptions and advertising; and what is more have had to deal with a pathologic rate of widespread piracy. The penetration of pay-TV, estimated at between 11% and 13% for a total of approximately 2,5 million subscribers, is not however irrelevant, and the audience survey in multi-channel homes - included in 2002 in the Auditel samples - assigns at least 2% of share to the satellite networks, touching 4% or 5% in prime time: a small but not insignificant wedge in the wall of the ratings of terrestrial television.

The beginning of an erosion process of the market shares of traditional broadcasting can already be observed in the 2001; with the exception of RAI 3 and Canale 5, public and private channels have lost audiences in the average day and/or in prime time. In the case of RAI, the data fits in a decreasing trend which has lasted for almost five years now and Mediaset is gradually gaining ground. 2001 was a particularly difficult year for Italian public television, hounded by the imminent end of term of the Board of Directors (and of the prospect of a radical exchange of management as a result of the new majority government led by Silvio Berlusconi). Evident traces of this “distress” can be seen in the prime time results of RAI 1 (23,66%) which for the first time during the duopoly was overtaken by the direct competitor Canale 5 (24,09%).

As far as the programming is concerned, 2001 was not marked by any particular phenomenon of popularity, as happened in 2000 thanks to the reality and game shows. The second edition of *Il Grande Fratello* obtained good results, but did not stand out as a media event; and *Saranno Famosi* - a similar format to *Star Academy* - began quietly on the youth channel Italia 1, and then had enormous success thus becoming an event in the spring of 2002 (the second edition was promoted to prime time on Canale 5).

**Tab. 1 – Market Share – Prime Time – All Day**

	2000		2001	
	Prime Time	All Day	Prime Time	All Day
<b>Raiuno</b>	25.07	23.29	23.66	23.87
<b>Raidue</b>	14.19	14.58	13.49	13.55
<b>Raitre</b>	9.98	9.44	10.43	9.60
<b>Total RAI</b>	<b>49.24</b>	<b>47.31</b>	<b>47.58</b>	<b>47.02</b>
<b>Canale 5</b>	22.54	22.49	24.09	23.56
<b>Italia 1</b>	11.74	11.30	10.89	10.30
<b>Rete 4</b>	7.92	9.60	8.08	9.33
<b>Total Mediaset</b>	<b>42.19</b>	<b>43.39</b>	<b>43.05</b>	<b>43.20</b>

*Source: Auditel*

On the other hand, in the same area of the entertainment genres, there were several unsuccessful programmes both on the public as well as private television channels: the most clamorous was that of *Survivor*, probably due to the concept inspired by a logic of interpersonal challenge somewhat alien to Italian culture. Other programmes with a more bitter and cynical tone, or more transgressive, due to be broadcast in the autumn, were swept away in the post-September 11 atmosphere.

The plethora of reality shows and the like does not seem to be showing signs of coming to a halt, at least for some time. Among other things they are sustained by the new television economies, impoverished by the fall in advertising investments. In Italy, as everywhere else, above all for the downswing in the telecommunications sector (investments reduced by a third compared to 2000) the advertising on television fell by 4% in 2001. Actually the public and private television channels felt this to quite a different degree. RAI's advertising revenue decreased by 12%, whereas Mediaset obtained a slight increase (of almost 1 million euro): an opposing trend which the Italian "dietrologia" supposes is not unrelated to the political circumstances.

## **2. The Origin of Fiction: Europe from Satellite**

The transformation of the national mediascape, and in particular the multi-channel environment introduced by digital pay-TV broadcast via satellite, have only recently begun to affect - though slightly - television consumption; and to drain some of the enormous audience of the six terrestrial national channels (all of them together still holding 90% of the market). Two basic reasons are without a doubt responsible for slowing down the process of penetration of the digital pay-TV: the widespread

cultural resistance by most Italians to abandon the idea that television is free, and the scanty competition in offer by the satellite thematic channels compared to the programming of those terrestrial. In effect, although during the course of 2001 the contention on the shortfalls of traditional television did actually last for a long period. Italian broadcasting deploys a much richer and much more diversified offer than other countries, so much so that it makes the appeal of narrow-casting less urgent and only moderately pulling.

If the arrival of the multi-channel environment has not (or not yet) affected television audiences' habits and preferences, it has in fact had an immediate impact on the programming structure of the terrestrial television, draining quite large quotas of premium contents: particularly sport and cinema, which have consequently resulted in a downswing in the supply of traditional televisions. On the RAI channels, for example, the sports programmes went from 2280 hours in 1998 to 1426 in 2001, while - in the same period - cinematographic programmes fell from 3074 to 2344 hours.

Compared to this progressive downswing and other possible fluctuations of other genres, television fiction (domestic and imported) was omnipresent with an impressive result of over 10 thousand hours per year, both public and private televisions taken together. The positive correlation between television fiction and the commercial channels observed almost everywhere, doesn't fail to show itself in Italy; thus more than 6 out of 10 hours of annual fiction are normally broadcast on the Mediaset channels, where fiction represents the main genre with an incidence of over 30%. Instead in the programming of the public channels, fiction is in second place after information and represents more or less 15% of the total transmission hours per year.

In 2001 cracks are appearing for the first time in this scenario of substantial stability, where the total volume of fiction programming was reduced by almost 600 hours compared to the previous year.

**Tab.2 – TV Fiction Percentage in the Programming of 2001**

<b>Raiuno</b>	<b>Raidue</b>	<b>Raitre</b>	<b>Tot. Rai</b>	<b>Tot. hours</b>	<b>Difference '00-'01</b>
16,9	21,9	4,1	14,2	3499	-276 hours
<b>Canale 5</b>	<b>Italia 1</b>	<b>Rete 4</b>	<b>Tot. Mediaset</b>	<b>Tot. hours</b>	<b>Difference '00-'01</b>
32,5	34,1	25	30,5	6623	-297 hours

*Source: Marketing strategico RAI*

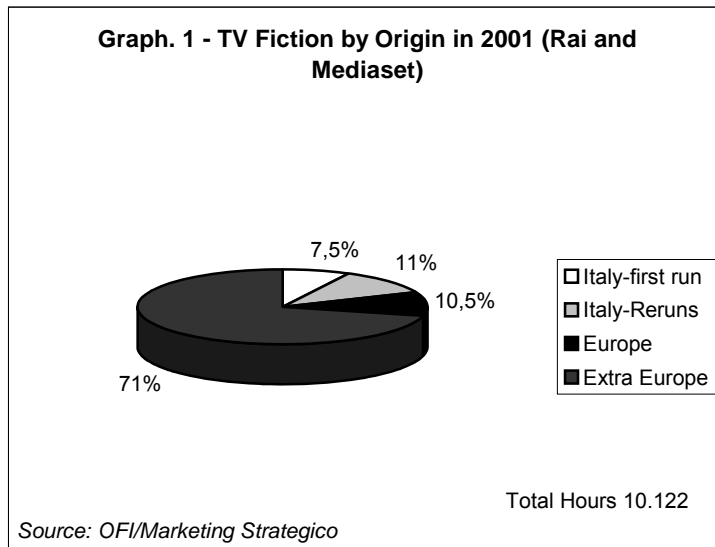


It is too early to say whether this is a signal of a new trend or a transitory event. However, since in 2001 the offer of first run domestic fiction increased considerably and the volume of repeats (as well as the European imports) remained more or less the same, it can be affirmed that those who have vanished to an extent of several hundred hours are the extra-European products, i.e. the fiction imported (mainly) from the USA and Latin American countries.

The Italian broadcasters have for some time now declared that they no longer want to invest in the extra-European fiction imports, which in any case have lost their ability to generate outstanding ratings. However the American series maintain, among the viewers, a hard core of faithful fans and they are generally able to guarantee audience in accordance with the average share of the channels, in off prime time, which is when they are normally shown. Only 6% of American products have access to prime time on the Italian channels - dominated by domestic fiction - and they are mostly TV movies or a small number of series suitable for a family audience or young adults. All the rest is spread over the daytime or in the case of harder or more edgy products late night or touching the night-time slots. In 2001 the programming of *The Sopranos* (Canale 5) round about midnight caused much controversy among television critics and some viewers. Although debatable, this innovative and intense series was destined to exploit only a handful of night wandering spectators.

On the other hand, the proposals for downsizing American imports find an objective stumbling block in the role of an authentic mainstay of the Italian schedules – specially for the commercial channels - played by television fiction. A programming volume of approximately 10 thousand hours a year would be impossible to keep up, without falling back on the great availability of the extra-European products. At present the ratio between European fiction (national and not) and extra-European is 1 in 3 hours on the public channels, and 1 in 4 on the commercial ones.

The possibility to exploit to a greater extent the patrimony of European fiction (non-Italian), which is placed at a modest 10%, is due to the good proposals declared but in fact denied by the broadcasters. As everybody knows, this is not just an Italian syndrome and it is not necessary to insist here on an issue - the skimpy circulation of European fiction inside the Europe itself - which is systematically dealt with in all the Eurofiction reports (see, Comparative Overview).



It is worth mentioning that, thrown out of the terrestrial television, the non-national European fiction has begun to appear at the window of the satellite channels. Canal Jimmy, included in the basic bouquet of Tele+, regularly shows English series, from the classical ones *The Prisoner* to the contemporary gay sitcom *Gimme Gimme Gimme*. At the beginning of 2001, the public television also launched an all-fiction satellite channel Raisatfiction, which alongside the domestic products, proposed offering and enhancing the little known productions of other European countries. English literary adaptations, the new French cop series and first run German action series were broadcast in multiprogramming during 2001, often in the original version with subtitles - something unusual and in reality not at all appreciated by the Italian viewers. However, the limited budget of the channel did not allow it to go any further with European acquisitions, or to face the costs of dubbing which was requested by many viewers; thus, in its second year Raisatfiction has now decided to exploit the American series, and has shown the complete series of *Friends* and *Emergency Room*, already broadcast by the terrestrial channels of RAI.

**Tab. 3 – Origin of TV Fiction** (Sample Week 4-10 March 2001)

<b>ENTIRE DAY</b>					
	<i>Domestic</i>	<i>Euro</i>	<i>USA</i>	<i>Other</i>	<i>Total</i>
Raiuno	38%	16%	42%	3%	23h10
Raidue	13%	13%	74%	-	23h33
Raitre	100%	-	-	-	3h45
<i>tot. Rai</i>	<i>31%</i>	<i>13%</i>	<i>54%</i>	<i>2%</i>	<i>50h28</i>
Canale 5	23%	7%	66%	4%	47h15
Rete 4	12%	3%	31%	54%	44h05
Italia 1	3%	4%	93%		42h08
<i>Tot. Mediaset</i>	<i>13%</i>	<i>5%</i>	<i>63%</i>	<i>19%</i>	<i>133h28</i>
<b>Total</b>	<b>33h40</b>	<b>13h10</b>	<b>111h26</b>	<b>26h05</b>	<b>184h21</b>
<b>Tot. %</b>	<b>18%</b>	<b>7%</b>	<b>61%</b>	<b>14%</b>	<b>100%</b>
<b>PRIME TIME</b>					
	<i>Domestic</i>	<i>euro</i>	<i>USA</i>	<i>Other</i>	<i>Total</i>
Raiuno	100%	-	-	-	4h50
Raidue	32%	-	68%	-	4h40
Raitre	100%	-	-	-	3h45
<i>Tot. Rai</i>	<i>76%</i>	<i>-</i>	<i>24%</i>	<i>-</i>	<i>13h15</i>
Canale 5	64%	-	36%	-	4h40
Rete 4	-	47%	-	53%	3h10
Italia 1	-	-	100%	-	3h38
<i>Tot. Mediaset</i>	<i>26%</i>	<i>13%</i>	<i>46%</i>	<i>15%</i>	<i>11h28</i>
<b>Total</b>	<b>13h05</b>	<b>1h30</b>	<b>8h28</b>	<b>1h40</b>	<b>24h43</b>
<b>Total %</b>	<b>53%</b>	<b>6%</b>	<b>34%</b>	<b>7%</b>	<b>100</b>

Source: Eurofiction

The results for the sample week of 2001 (4 – 10 March) show the breakdown - channel by channel - of the fiction offer according to origin, throughout the entire day and in prime time. Since the week was selected from the most intense period of the television season - the so-called “guarantee period”, when the networks try to achieve the highest ratings - we cannot expect it to fully coincide with the data of the entire year seen above. However, all the components of the basic structure of the fiction offer can be seen: the higher concentration on the commercial channels, the ever significant incidence of the American imports, the marginality of the non-national European product, and the predominance of domestic fiction in prime time.

### **3. Domestic TV Fiction in 2001: All-Time Peak**

2001 was a record year as far as quantitative data are concerned and, if the unfavourable forecasts referred to later on in this report should materialise, it could be remembered as the year in which domestic fiction reached its historical peak: 760 hours, more than 130 compared with the previous year

and more than three and a half times the hourly volume of 1996: when the Italian television industry was at the tail-end of the five largest European countries. The “overtaking” of France (see, Comparative Overview) achieved in 2000 by a handful of hours, rapidly increased to establish a precedence of more than 200 hours.

The comparison with France, anything but simply gratifying national pride, can be used for calling attention to the top-most opposition between the production strategies of the Italian and French televisions. The former chose not to invest in daytime fiction and namely the long seriality of the soaps (*Cap des Pins* was the only unsuccessful experiment) during the second half of the nineties; the Italian broadcasters, overcoming almost immediately a long-lasting resistance and even aversion, decided once and for all to take the road of industrial production of serial fiction.

**Tab. 4 – TV Fiction by Channels**

<b>CHANNEL</b>	<b>HOURS</b>
RAIUNO	211h50
RAIDUE	50h55
RAITRE	145
<b>TOT. RAI</b>	<b>407h45</b>
CANALE5	333h50
RETE4	9h30
ITALIA1	9h36
<b>TOT. MEDIASET</b>	<b>353h05</b>
<b>TOTAL</b>	<b>760h50</b>

*Source: Eurofiction*

Three daily soaps, *Un posto al sole* and *Ricominciare* on the first Rai channel, *Vivere* on Canale 5, overtook and went alongside each other since 1996; in 2001 *Centro Vetrine* (Canale 5) was added. The temporal extension of the fourth soap (almost 100 hours) contributes significantly to the increase in hours recorded during the year. The latter immediately became the most popular of the domestic soaps with a share of approximately 30%: thanks, among other things, to the suitable scheduling in the early afternoon straight after *Beautiful* - still the most watched soap in Italy - in the time slot previously occupied by *Vivere*. The relegation of the latter to midday slot upset both actors and public, but it was beneficial for Canale 5 which at that time of the day was chronically weak; even if the audience of the soap dropped drastically in absolute figures, the share was satisfactory for the channel’s objectives.

45% of the entire hourly volume of offer, which increases to 55% in the case of private television, is supplied by the four domestic soaps. Abundant and economical, although not always successful – *Ricominciare* was

cancelled and the new soap in 2002 on the second RAI channel *Cuori rubati* is having trouble getting going - the daily serials present the further advantage of creating steady jobs for a wide range of professional people of the productive and creative world, as well as assisting a great quantity of related industries. The regionalistic character of Italian soaps, produced in the studios of Naples, Milan, Turin and Terni, does actually ensure a pluralistic representation of the geo-social reality of the country less than it intends to favour a decentralised distribution of the occupational resources of the seriality industry. On the other hand, the making of the soaps is in the hands of only two production companies, both owned by pan-European operators, and each company has a privileged relationship with one broadcaster: Aran-Endemol produces the soaps for Mediaset, and Grundy Pearson works for RAI.

A little more than half the fiction (53%) is commissioned by the public television for its three channels, whereas for private television the domestic product supplies almost exclusively the flag-ship Canale 5. The youth channel of the group, Italia 1, subsists on massive doses of American imports; for Rete 4 the perspective of programming quasi-domestic fiction is assigned to the co-production of the sequel of the Brazilian soap *Terra Nostra*, which will be shown in the autumn of 2002.

If, from the point of view of quantity of fiction production, the two broadcasters appear close to each other, the respective editorial strategies are very different indeed. Public television activates a greater number of programmes - 33 titles in 2001 compared to 24 of the private television – to be scheduled above all in prime time, included one of the two soaps; more than 8 out of 10 hours of Rai’s fiction fill the prime time slots as can be seen by the high number and progressive growth of the evenings dedicated by the public channels to domestic productions.

**Tab. 5 – Evenings**

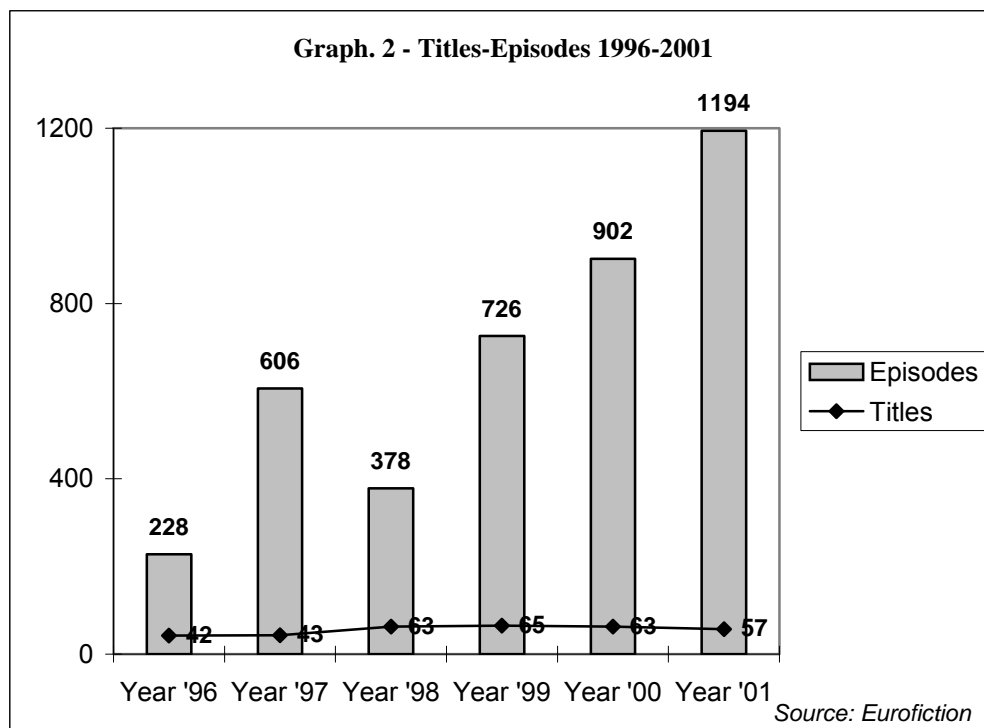
	<b>1999</b>	<b>2000</b>	<b>2001</b>
RAI	107	145	161
MEDIASET	61	79	72
<b>TOTAL</b>	<b>168</b>	<b>224</b>	<b>233</b>

*Source: Eurofiction*

In a complementary manner, the fiction on Mediaset is conceived of mainly for off prime time (70% of the hourly volume), otherwise it is placed in a makeshift slot should it not be successful. Apart from the soaps, two or three of the sitcoms produced each year are destined to daytime as well – usually late afternoon on Sundays on Canale 5 and more recently for early afternoon on Saturday. In the sitcom genre - a vehicle for some of the most popular entertainers - commercial television has in fact the exclusive, since public television has stopped showing this type of programme after several

mediocre results obtained in the past. Unlike the customs established in other countries, in Italy the sitcoms are not broadcast in prime time, owing to the fact that they are considered unsuitable because they are short; the experimental collocation of *Via Zanardi*, 33 in the evening of Italia 1 was, if not the main, one of the causes of the last unsuccessful attempt by Mediaset to produce original fiction for its youth channel.

Although they are far from occupying high levels in the standard of quality of Italian fiction, and are rather rough and ready productions, and lacking in bite, thought for a Sunday family audience and children, the private television sitcoms perform a worthy task: they provide the site where the comedy genre is regularly shown, which at least in its purest form is gradually disappearing from domestic fiction. Public television, for example, has not presented any comedy in their 2001 offer, though rich in drama and cop-shows; it is however true that both dominant genres of RAI's fiction are often crossbreeds dotted with comical and humorous themes.



The process of serialisation of the domestic product - further accentuated in 2001, as evident from the linking between the fall in titles and the increase in episodes - has also earned itself a place in prime time. Concerning this time slot there is quite a widespread practice of *stretching*: in other words an expansion of the number of segments, episodes or instalments round which the narrative structure of a fiction is articulated. Apart from the mini-series and several Italian style series (4/8 cinematographic length episodes), for the prime time the so-called *seriali* are produced and this definition covers at

least three typologies: 1) episodic series of 50 minutes, in 24/25 parts to be programmed in pair to fill the lengthy slot of Italian prime time (*Una donna per amico*, *Distretto di Polizia* and *Compagni di scuola*); 2) episodic series of 90/100 minutes, with a variable number of parts from 12 (*Il bello delle donne*) to 30 (*La squadra*); real serials produced in blocks of 26 seasonal instalments (*Incantesimo* and in 2002 *Vento di Ponente*). This latter typology has been so far the prerogative of the public channels; private television is at present working on some similar projects.

But, although the broadcasters seem to have found a kind of “holy grail” in the *seriali* - at least concerning their size and partially for the economy of production - the serialisation process is not only connected with, but is even functional for the revaluation of the format embodied in the “genetic patrimony” and in the tradition of domestic fiction, established since the inception of the Italian public television: the mini-series, for which both RAI and Mediaset dedicate half of their titles, with more editorial care and higher investments.

**Tab. 6 – TV Fiction in 2001**

	<b>PRIME TIME</b>	<b>OTHER TIME SLOTS</b>	<b>TOTAL</b>
Episodes	509	685	<b>1194</b>
Titles	49	8	<b>57</b>
Hours	461h09	299h41	<b>760h50</b>

*Source: Eurofiction*

#### **4. Successes and Failures: Back To the Past**

The mini-series reward the high consideration that they enjoy with the broadcasters. Producers, authors and actors, and increase at the same time their own prestige, proving themselves year after year the “prince” of the formats of Italian fiction, that which is provided with more possibility of success. A large portion of the best ratings, also favoured by the historical familiarity of the domestic audience with this almost cinematographic format, and by the similarly historical sedimentation of experience by the producers, is guaranteed by the mini-series on a yearly basis. In 2001 it was exactly the same: starting from the first, 11 positions out of 20 in the list of most watched episodes are occupied by titles of mini-series. This is a peculiarity in the Italian Top 20 which cannot be seen in other countries, and reinforces the national preference for a format which is widely recognised to square the circle: i.e. to achieve the conciliation between ratings and quality, popularity and culture, requisites of which normally is complained about, or taken for granted, the polar opposition.

Therefore the new course of serialisation has not dethroned the mini-series, which in the year under analysis has 50% of the titles, instead has induced the broadcasters to develop a mixture - more or less well balanced and

rather often effective - between serial and non-serial titles, *stretching* and contraction (the mini-series are mostly in two parts). If the *seriali*, well represented among the Italian Top 20 together with the Italian style series, present a dual competitive advantage - moderate cost and the structural contribution to the prime time schedules (filling numerous evenings with one title only) - the mini-series possess a sole requirement: that which the broadcasters and the marketing operators call “channel illumination”, in other words a flattering return of image, and a positive lasting aura which surrounds the network and gives it a marked identity. This is not an absolute guarantee; the aforementioned illumination is the strong point of the small number of mini-series events (in 2001 *Uno Bianca*, *Come l’America* and *Cuore*), and the format is not without its mediocre results and failures; but the failure of a mini-series does not jeopardise in fact that the results of two evenings, and even at their worst do not result in painful and uneconomical reprogramming or cancellations.

The total of the 20 most watched episodes in 2001 is a meaningful extract of the tendencies and results observable in Italian fiction of today. The comparison with the same results of the previous year highlights the fall in highest ratings, both in terms of viewers as well as share. In 2000, 8 out of the first 10 positions were occupied by episodes with a viewing rate of more than 9 million (actually the top programme had 14 million): in 2001 they fall to 3 and the upper limit of 10 million was never exceeded. Similarly, the episodes with a share of over 30% decrease from 8 to 5, and the threshold of 40% passed by the first two in 2000 was never reached.

The more novel and significant data is however in the reshaping of the relative positions of RAI and Mediaset, and in particular the respective flagship channels Raiuno and Canale 5, in the production of successful fiction programmes. This aforementioned reshaping reflects the overshooting in 2001 of the main commercial channel on the main public network during the evening, and therefore shows the increasing impact capacity of fiction on private television. Because it produces more programmes and, as mentioned in another part of this chapter, it concentrates its efforts on prime time, as well as the fact that it can count on a long-lasting productive tradition dating back to the fifties, public television over the years has systematically been the unquestionable leader in audience ratings of domestic fiction: it has always held first place (the top programme in the classification) and has accumulated a number of placings among the top 20 clearly superior to those of private television. In 2000 there were 14 episodes, 8 of which among the first 10, and all were from Raiuno. The scenario for 2001 is different: There are still more of RAI’s successful programmes in evidence, but they decrease to 11 subdivided between Raiuno (8) and Radue (3); Canale 5 has 9 positions as already



**Tab. 7 - Top 20 Episodes in 2001<sup>5</sup>**

TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE	SHARE
Uno bianca	Canale 5	Miniseries	Crime	9936	34.98
Il Maresciallo Rocca 3	Raiuno	Series	Crime	9864	37.00
Come l'America	Raiuno	Miniseries	Drama	9442	34.03
Distretto di polizia	Canale 5	Series	Crime	8437	30.24
Cuore	Canale 5	Miniseries	Drama	8330	29.90
La memoria e il perdono	Raiuno	Miniseries	Drama	8176	29.46
Le ali della vita	Canale 5	Miniseries	Drama	8066	30.15
Piccolo mondo antico	Canale 5	Miniseries	Drama	7596	28.01
Angelo il custode	Raiuno	Series	Drama	7509	29.18
Il Commissario Montalbano	Raidue	Series	Crime	7357	29.65
Incantesimo	Raiuno	Serial	Drama	7329	25.05
Il testimone	Canale 5	Miniseries	Crime	7187	25.98
Brancaccio	Raidue	Miniseries	Drama	7108	26.18
Casa Famiglia	Raiuno	Series	Drama	7108	27.71
Non lasciamoci più 2	Raiuno	Series	Drama	7104	25.86
Don Matteo	Raiuno	Series	Crime	7031	26.55
Per amore per vendetta	Canale 5	Miniseries	Drama	7026	25.66
Il bello delle donne	Canale 5	Series	Drama	6660	24.69
La Piovra 10	Raidue	Miniseries	Crime	6624	23.51
L'impero	Canale 5	Miniseries	Crime	6419	24.97

Source: Eurofiction

happened in 1999, but with a difference in that there is a definite move towards the top of the classification (5 titles in the top 10); and above all, the most watched episode of the year coincides for the first time ever with a fiction from Canale 5, the mini-series-event *Uno bianca*. At the time of writing, the data at our knowledge do not appear to confirm similar performances over the current year; but it remains that 2001 will be remembered as the year in which the fiction produced by Italian private television was strongly confirmed.

The variety of formats destined for prime time is totally represented in the ranking of successful programmes, where we can find:

- 1) the Italian style short series, either when it prestigiously materialises into an event (the very popular cop show *Il Maresciallo Rocca* at its third edition) or coincides with productions of average stable standards (*Casa famiglia*), a “social” series on the theme of children’s condition with a priest as the main character; the second edition of *Non lasciamoci più*, where a lawyer specialised in divorce cases successfully manages to help couples in crisis to get back together again);

<sup>5</sup> The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

- 2) the different types of *seriali* (the 50 minute long *Distretto di Polizia*, an interesting and well produced choral cop show now in its second edition, with a woman as head of the department; the 90 minute female choral series *Il bello delle donne*, set in a beauty salon and which deploys an all-star cast and was one of the most well promoted programme of the year; the seasonal serial *Incantesimo*, a classic melodrama which right from its debut in 1998 convincingly demonstrated the possibility of reconverting long serials to prime time);
- 3) and naturally the mini-series (*Uno bianca*, *Come l'America*, *La memoria e il perdono*, the sequel to *Le ali della vita*, *Piccolo mondo antico* and others); once again confirming a further exchange of positions, in the forefront we find the mini-series (7 out of 9 titles) among the successful programmes from Canale 5, while the successes of the public channels (in 7 out of 11 cases) are produced by series and serials: this is also a rather unusual result since the mini-series, heir to the historical *sceneggiato* of the years during which RAI had the monopoly, is strongly identified with the public television and has always constituted its paramount factor of “illumination”.

Crimes committed in a provincial environment (*Il maresciallo Rocca*, *Don Matteo*, *Il commissario Montalbano*) and those on the urban outskirts (*Distretto di Polizia*); old and new organised crime (*Brancaccio*, *La piovra*, *L'impero*); the conflicts among generations (*Per amore per vendetta*); crises (*Non lasciamoci più*) and family hardship (*Casa famiglia*); the melodramatic conflicts between good and evil (*Le ali della vita*, *Incantesimo*); the world of relationships among women between sorority and antagonism (*Il bello delle donne*): a large slice of programmes which have touched success, as well as those which have not or which have remained in the background, articulate these and other traditional themes of Italian fiction, perhaps with a new turn towards the characters and the female point of view, and at the same time recuperating a social issues vein, now preferably devoted to characters and stories of common people.

More than ever before in the previous years, concerning successful programmes and speaking generally of the offer in 2001, a distinguishing feature can be noted: it is not universal or unifying, rather more the appearance of an inclination, which finds its preferential means in the mini-series (and which the perspective for 2002 fully confirms as a recognised editorial style, shared by both broadcasters). It is “*looking back*”.

In remembering news items and national history events, which highlight the moral and sometimes exceptional behaviour of “heroes” (*Uno bianca*, *Brancaccio*, *L'attentatuni*, *Senza confini*); in the literary adaptations which revitalise the unforgettable season of Italian *sceneggiati* (*Cuore*, *Piccolo mondo antico*, *Nanà*); in the reconstruction of crucial events in

social history (*Come l'America*, an intense account of the Italian emigration in America, a quality and wealthy international co-production); in the popular tales (*Le ali della vita*) and even in contemporary stories which are linked to events happened in the distant past (*La memoria e il perdono*). In a temporary itinerary which from the last decade just ended goes back to the fifties and the sixties, to the Second World War, to the nineteenth century and to the Middle Ages (*Crociati*), the past and the memory of the past dominate Italian fiction in 2001, and constitute its most significant new element.

As far as failures are concerned, it is only worth pointing out those likely to affect the future chances of narrative genres and production commitments. In this instance we must mention the disappointing results of the third edition of *Una donna per amico* (Raiuno) and the authentic failure of the amateurish and confusing *Camici bianchi* (Canale 5), which jeopardise for an indefinite period the Italian hospital genre, even though there had been some promising debuts. And there is no doubt at all that the rather mediocre result obtained by *Via Zanardi, 33*, a superficial imitation of *Friends*, put an end to the intermittent and unconvincing attempts of Italia 1 to produce fiction for its youthful audience. *Compagni di scuola*, a series based on the Spanish format *Compañero*, was also unconvincing in spite of the authoritative contribution of one of the most important Italian scriptwriters, but it has been given a chance to do a second season by Raidue.

## 5. Last Fires?

On the quantity front - in terms of volume of supply and audience data – and, speaking in a general way of quality, 2001 was once again a good year for Italian fiction, in the wake of its electrifying rediscovery and expansion starting from the second half of the nineties. But in the light of the present day, we must ask ourselves if this situation can be called “last fires<sup>6</sup>”: a really bizarre result for a sector of such recent renaissance and not totally well-developed.

On the health, and above all the prospective of domestic production in the near future, there are reasons for concern which increased during 2001 and intensified at the beginning of the autumn season. In the spring of 2002 professional circles of the producers and the creative people started spreading the word of an imminent crisis, following the cuts in budget that had been announced by the broadcasters since the beginning of the year. These cuts were motivated both by the fall in advertising resources as well

---

<sup>6</sup> “ultimi fuochi” is an Italian idiom that takes origin from the final “crescendo” of the fireworks, and thus refers to the last radiance of phenomena drawn to an end.

as the necessity, according to those broadcasters, to downsize production costs which recently had been swollen out of all proportion.

**Tab. 8 – Broadcaster’s Investments in Fiction**

(in billion of Italian lira)

<b>Year</b>	<b>Raifiction</b>	<b>Mediatrade</b>
2000	330	270
2001	350	320
2002	320	280

*Source: puntocom 3,7.2002*

In the middle of 2002 the director of Raifiction resigned - Raifiction being the production structure of public television, which during the lengthy process of change regarding the leadership of the company had been working in slow motion - and at the same time the Mediatrade, its equivalent in private television, closed down (a decision officially justified by functional needs for reorganisation). Both of the events appeared as confirmation of the already widespread fears and accentuated the alarmist climate regarding the destiny of Italian fiction in the months or years to come.

If, during the many meetings which have taken place, the broadcasters continue to confirm their strategic commitment to fiction, the producers on their part mention the projects frozen or cancelled, the total inactivity of some companies, cut-backs in others and the beginnings of loss of work. On the other hand the Italian production apparatus is too undercapitalised to allow the same producers to go ahead with the projects on their own.

This problematic situation is not without its empiric indicators. For the first time in the last six years, the seasonal offer (2001-2002) did not show signs of growth compared to the previous one; and although some mini-series have obtained sensational ratings and popularity, the average audience for fiction lost half a million viewers and more than one point of share. It is not just the craze for reality shows (and in some cases the competition from American films) that has weakened the performances of domestic fiction, but the same inherent weakness of several titles; the episodic series in particular appears to be a critical format for national production and there are very few exceptions.

The most worrying effects of this situation concern, among others, the ability to renovate. Also because it is conceived and produced for a family and generalist audience (belonging to a population with a high rate of elderly people), even the most excellent example of Italian fiction generally clings to the certainty of tradition both from a cultural as well as an aesthetic and linguistic point of view. A greater productive diversification together

with adequate resources could help to face the risk of innovation - although being called for by many. Evidently this does not seem to be the case now or in the near future.



## 5. The Moment of Local Fiction Spanish TV Fiction in 2001

by Carlos Arnanz, Charo Lacalle and Lorenzo Vilches

### 1. The Audiovisual Landscape: The Year of *Operación Triunfo*

The year 2001 will be remembered for the terrorist attacks on September 11, which thanks to live TV became one of the most spectacular events in recent history. On a national level it was the year of *Operación Triunfo* which consolidated the reality show genre. Conventional programming risks permanent destabilisation due to this phenomenon. Furthermore the format has started to diversify its tentacles and to reinterpret all the other genres in a process which will have unpredictable consequences.

In 2001 the macro-sector of telecommunications and entertainment continued to gravitate round digital migration. The debate on the insufficient width of the band given to the television channels for digital terrestrial TV passed from a climate of distrust to an agreement on the standard MHP. Besides, notwithstanding the efforts made by the various administrations, the market of digital decoder is almost non-existent in Spain. Contracts concerning the transmission in DTT were signed both by already existing national analogical operators as well as two new competitors.

As far as the autonomic regions are concerned, the new channels (Castilla-La Mancha and the programming of Extremadura, backed by Andalusian television) are strangely enough, analogical. La Otra, the second public channel in DTT in Madrid has officially begun its transmissions. Also in Madrid, Onda 6, the first private DT regional broadcaster rapidly changed ideas a year after its debut and became a conventional local channel. La Rioja conceded their regional licenses in DTT. The autonomic regions of Madrid and Navarra created their own Audiovisual Committees who work alongside that already existing in Catalonia. Due to a lack of real interest by the government, Spain does not have a State Committee.

In 2001 only 7 programmes reached the average 20 points of share, the equivalent of 8 million viewers: of these, 3 are in fact the same programme (the football match, extra time and the penalties between Bayern Munich and Valencia in the European League Cup final) to which we can add another two matches on TVE 1, the final of *Gran Hermano 2* on Tele 5 and the New Year's Eve show on TVE1.

The figures for advertising fell for the first time in many years: 2001, according to Infoadex, closed with a decrease of 7,85% in traditional TV, compensated by a slight increase in the other optional markets.

In 2001 subscriptions to pay-TV went up. The net increase was 550 000 units which brings the total amount to almost 2,8 million. Canal Satélite Digital ended the year with 1,2 million subscribers. Via Digital with 800 thousand and the cable operators with 574 thousand. Notwithstanding, the economic results of many operators continued to be disastrous and the comments on the necessity of rationalised mergers were omnipresent. While this report was being finished, a merger has been announced (as is happening in several European countries) as well as the definite closure of the DTT platform Quiero TV due to financial difficulties.

There was a slight decrease in television viewing consumption for the second year running, and the result was 208 minutes daily per person. The erosion concerning the generalist channels was evident: the three great national broadcasters lost two points of share during the year in spite of the slight improvement in TVE1's results (24,8%). The private channels lost one point each (Tele 5 21,0% and Antena 3 TV 20,4%) while the autonomic televisions obtained one of their best results ever (17,0%): among these, only TV3 headed its market with 21,8% in Catalonia. Pay-TV gained more than one point of share and the local channels got a record-winning 1,9%. The interactive services of the digital platforms did not have a particularly brilliant year. Interactive advertising was experimented as well as interactive participation in programmes (*Quiere ser millonario*), a bit of restyling in choice and management of the users and the integration of the various communication functions put forward through TV-mail and SMS but there were certainly not mind-shattering innovations.

The digital cinema, at the centre of a pioneering experiment in Barcelona, showed its likelihood of becoming similar to TV; digital radio, on the other hand, did not arouse much interest: the total number of people receiving DAB are between 600 and 1 000 in the country. RTVE with their more classical series and Admira with *Padre Coraje*<sup>7</sup> began the commercialisation of TV fiction in DVD: at the end of 2001 there were about one million Spanish homes with DVD equipment.

The reality formats have been diversified in new ways and have continued to absorb other genres. The revelation of the year *Operación Triunfo* was presented by TVE as a “worthy alternative” where young competitors had to reach their goals instead of the emptiness of *Gran Hermano*. All the resources of both the state broadcasters were thrown into the concept and even La2 changed its programming so as to transmit a daily summary. In a rather impromptu manner the programme was extended to the thematic TV (Canal Satélite Digital) and it was used as a backing for a successful telephonic and record business with the calls being used for voting.

---

<sup>7</sup> Dramatic mini-series transmitted by Via Digital



**Tab. 1 – Consumer Evolution and Channels Shares 1990-2001**

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Target	10 years and +	10 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +	4 years and +
Universe (000)	33,038	33,208	35,918	35,918	36,135	36,539	36,601	36,658	38,345	38,414	38,634	39,282
Minutes TTV	184	187	194	204	210	211	214	209	210	213	210	208
TVE1	52,4	43,0	32,6	29,8	27,6	27,6	26,9	25,1	25,6	24,9	24,5	24,8
La2	20,2	14,2	12,9	9,6	9,8	9,2	9,0	8,9	8,8	8,1	7,9	7,8
TVE	72,6	57,2	45,5	39,4	37,4	36,8	35,9	34,0	34,4	33,0	32,4	32,6
TELE 5	6,5	15,9	20,8	21,4	19,0	18,5	20,2	21,5	20,4	21,0	22,3	21,0
Antena 3	3,7	10,1	14,7	21,1	25,7	26,0	25,0	22,7	22,8	22,8	21,5	20,4
Canal (+)	0,3	0,9	1,7	1,9	1,9	2,3	2,2	2,5	2,4	2,4	2,1	2,3
Private TV	10,5	26,9	37,2	44,4	46,6	46,8	47,4	46,8	45,5	46,2	45,9	43,7
Autonómicas	16,4	15,5	16,5	15,6	15,2	15,4	15,4	17,4	16,5	16,5	16,9	17,0
Other (*)	0,5	0,4	0,8	0,6	0,8	1,0	1,3	1,8	3,6	4,5	4,8	6,7

*	SHARE 1999	SHARE 2000	SHARE 2001
Digital	2,1	2,2	3,3
Local	1,2	1,5	1,9
Rest	1,1	1,2	1,5
Other	4,5	4,8	6,7

Source: SOFRES and Eurofiction - Area: 1990-1997 Spain (included only Balear Islands)/ 1998-2001 Spain (included Balear and Canarian Islands)

Other examples of reality TV were shown by TV3 (*Explica'ns la teva vida* and *Barri*) and by Tele 5 with the second edition of *Gran Hermano* (without the devastating effects of the first but more cost-effective together with *Supervivientes* and *Esperando a Miss España*).

Films and sport programmes were less again this year in spite of the use of feature films in prime time to cover the slots that were weaker as far as competition or to replace unsuccessful new programmes. *Titanic* was the film with the highest ratings this year on Antena 3. As far as sport is concerned, Via Digital obtained the World Cup 2002 rights for the first time. Quiz programmes disappeared. Some old ones were cancelled (*Quiere ser Millonario* and *El juego del Euromillón* on Tele 5) and the new experiences in prime time were unsatisfactory (*Audacia* on TVE1, *Fort Boyard* on Tele 5) but there were others which had better luck in the horizontal slots (*Pasapalabra* on Antena 3).

The hybridisation of the genres gave titles such as *Investigación Policial* (Antena 3, a reconstruction of true cases that exploits the documentation created in the series *Policías*), *Cinco en el Corte Inglés* (Tele 5, a curious mix of fiction and television advertising), *Muchoviaje* (Antena 3 TV, a combination of a travel documentary and publicity for tourist resorts), the

quiz about economic issues *Mi cartera* (Tele 5), or the magazine about flamenco *Tirititrán* (with Lolita Flores on La 2).

On digital TV, Gran Via transmitted the mini-series *Padre Coraje* and the portal Plus.es was very active in the micro series planned for slow access to Internet, as well as in a 2 minute news programme. The regional election period and world events of the last three months permitted Gran Via to show the possibility of the multi-screen applications to information.

## 2. The Origin of Fiction: Fall in Offer

Television fiction offer during the sample week went right down to little more than 110 hours (124 last year). The fall is quite significant and indicates that some networks have stopped considering fiction - and in particular the domestic fiction - as an up and coming resource in the programming for trying to balance their centrality with other different types of contents. Neither can the drop be blamed on competition due to reality TV which was not included in the sample week.

**Tab. 2 – Origin of TV Fiction** (Sample Week 4-10 March 2001) - minutes

CHANNEL	DOMESTIC	%	EUROPE	%	OTHER	%	USA	%
TVE1	410	24,3	0	0,0	1050	62,1	230	13,6
La 2	0	0,0	0	0,0	0	0,0	450	100
Tele 5	855	57,0	105	7,0	0	0,0	540	36,0
Antena 3	240	34,8	0	0,0	0	0,0	450	65,2
TV3	605	50,6	0	0,0	0	0,0	590	49,4
C33-K3	0	0,0	0	0,0	0	0,0	1080	100
Total National TV	1505	34,8	105	2,4	1050	24,2	1670	38,6
Total	2110	31,9	105	1,6	1050	15,9	3340	50,6

*Source: Eurofiction*

TVE1 and Tele 5 transmit respectively 28 and 25 hours a week of series. Just behind them are the two Catalan channels (19,9 hours a week on TV3 and 18 hours on 33-K3) while at the bottom of the list there is Antena 3 (11,5 hours) and La 2 (7,5 hours).

With reference to time slots, the major concentration is in daytime with 77,8% of the total time dedicated to fiction, while in prime time it's 15,4%. As in past years, domestic production is dominant in the peak viewing slot although to a lesser degree. The transmissions of fiction in the late night slots are residual (6%) and are mostly north American productions. These percentages are obtained by including in the calculations TV3 and 33-K3. If we only take into consideration the national channels, the daytime fiction goes down to 73,4% while the concentration in prime time increases to 19,9%.

Domestic fiction does not manage to beat the North American one with regards to hours of transmission (1505 minutes compared to 1670 on the national channels and 3340 minutes of American series compared to 2110 of national product if we count the autonomic channels), but it does manage to do so when we speak about its prominent position in the programming: there are no series from America or non-European countries in prime time.

It is now quite normal for the non-domestic series to appear in prime time very occasionally, limited to launching new titles or seasonal tactics without too much continuity. As regards peak viewing slots the last few years have confirmed a very clear trend: the only fiction possible is films and domestic series.

**Tab. 3 – Origin of TV Fiction by Time-Slot - minutes**

	<b>DOMESTIC</b>	<b>%</b>	<b>EUROPE</b>	<b>%</b>	<b>OTHER</b>	<b>%</b>	<b>USA</b>	<b>%</b>
Daytime	1200	23,1	0	0,0	1050	20,2	2945	56,7
Nighttime	0	0,0	0	0,0	0	0,0	395	100,0
Prime time	910	89,7	105	10,3	0	0,0	0	0,0
<b>Total</b>	<b>2110</b>	<b>31,9</b>	<b>105</b>	<b>1,6</b>	<b>1050</b>	<b>15,9</b>	<b>3340</b>	<b>50,6</b>

*Source: Eurofiction*

The space for TV fiction from the rest of Europe represents a very small percentage of the total (almost 2%) concentrated on Tele 5, while the series from other countries (mainly the South American *telenovelas*) on TVE1 total 1 050 minutes.

Tele 5 and TV3 continue to be the channels that give more attention to domestic fiction (more than 50% of total fiction): by the frequency and diversity they continue to obtain good results. Both networks cleverly make use of repeats of the domestic series in secondary time slots.

In the sample week, Tele 5 transmitted its traditional youthful serial in the daytime (*Al salir de clase*) and four titles of domestic fiction in prime time (*Hospital Central*, *El Comisario*, *Moncloa ¿Dígame?* and *Siete Vidas*). It is the channel offering the highest number of titles. Tele 5 also exploits a programming formula which is not very common in Spain, consisting of the transmission of two sitcoms back-to-back (*Moncloa ¿Dígame?* and *Siete Vidas*) which have themes, style and target in common. The remaining fiction (36% of the total) is made up of venerable North American series transmitted intermittently: *Sensación de vivir*, *Walker Texas Ranger* and *Diagnóstico Asesinato*.

TV3 divides exactly into two parts its offer of domestic series and North American. The latter are used to segment the daytime programming and include well-known titles such as *Ironside*, *Los Angeles de Charlie* and *El Príncipe de Bel Air*. Among the original titles there are the serials *Nissaga*

*de poder* (repeats in the morning), *El Cor de la Ciutat* and the prime time series *Temps de Silenci*.

TVE1 concentrates mostly on the South American *telenovelas* (*Terra Nostra* in the daytime and the morning repeats of *Rosalinda*). The non-Spanish and the non-American fiction represent 62% of transmission time. The American series are on in the morning (*Conor*) and the late night slots (*Urgencias* and *Misión Especial*). Domestic fiction has a daytime serial (*El secreto*) which forms a block with *Terra Nostra* and two prime time comedies (*Ala...Dina* and *Academia de baile Gloria*).

Antena 3 distributes the offer of TV fiction between American (65%) and national (35%) productions. All the North American fiction is aimed at the same youthful target: *Sabrina*, *cosas de brujas*, *Los Simpson* and *South Park*. As far as domestic production is concerned there are two evening series, *Dime que me quieres* and *Manos a la obra*.

The second public channels (La 2 in Spain and 33-K3 in Catalonia) do not transmit either national, European or anything else other than North American. In many cases they are series for a youthful or young-adult public. *Guillermo Tell* and *Infelices para Siempre* are the only two fiction programmes on La 2. The American productions are transmitted in the programming of 33-K3 channel in various time slots: *Jim West*, *Boig per Tu*, *La tata*, *Stargate*, *Dies de ràdio* and *Mitges de Seda*.

Foreign serial fiction has completely disappeared from prime time and the only survivors are *Ally McBeal* on Tele 5 and *El Fugitivo* on TVE1, even though *Los Simpson* have held out in the main time slot.

On the contrary, the important series have found new niches in the afternoon during the weekend (*Embrujadas* and *Cazatesoros* on Tele 5). The most successful American series have passed on to pay-TV.

On most channels fiction exceeds films. The channels that transmit more cinema are La 2 and Antena 3, which are exactly those transmitting less fiction than the others. On the other channels TV fiction is in the forefront: TV3 favours more series rather than films, preceding Tele 5 and TVE1.

If, in past years the TV fiction produced many cases of domestic programmes competing among themselves in the same evening, in 2001 the situation is slightly modified. However, domestic fiction in prime time continues to be highly concentrated on certain days for two reasons: the high occasional presence of football on the public channels and the traditional prejudice that the weekend, including Friday, is not suitable for fiction.

During the sample week, Thursday is the only day with three domestic series: *Academia de baile Gloria* (TVE1), *Hospital Central* (Tele 5) and

*Manos a la obra* (Antena 3) in a situation which is becoming more and more exceptional.

### 3. Domestic TV Fiction in 2001: Autonomic Channels On the Up

Judging by the purely quantitative results of domestic production, the panorama should be positive. Even if in other sections of this report a serious preoccupation is expressed for the future of national fiction, 2001 shows the highest number of titles for the last 10 years, still a small amount in comparison with the other European countries. Thus the hours lost in 2000 have been recuperated. The same goes for the programming of 2467 new episodes - the highest in recent years. Apart from this quantitative data we must point out that there has been a qualitative change in the geographical areas of production. Traditionally the contribution of episodes was due to short serials shown on the state channels off prime time. The autonomic channels, instead got the upper hand as far as the daily series are concerned, in a year in which the market penetration of all these channels reached 17%, while the two private broadcasters Antena 3 and Tele 5 lost some of their audience in favour of TVE1 and the digital channels.

Other information to point out concerns the high number of transmissions in prime time. Fiction in peak viewing hours has increased by 178 hours (for a total of 1544 episodes) compared to last year and all the television channels have reversed the trend, started in 1996, of investing mostly in low budget programmes for the daytime. As regards audience, the tendency was completely different, as we can see from other parts of this report, and unrewarding for most of the new projects. There is however still a steady effort by television to take a chance with domestic production in spite of the boom of reality shows.

**Tab. 4 – TV Fiction Supply 1996-2001**

	<b>Total 2001</b>	<b>Total 2000</b>	<b>Total 1999</b>	<b>Total 1998</b>	<b>Total 1997</b>	<b>Total 1996</b>
N. Titles	61	54	51	33	36	27
N. Episodes	2 467	1 961	2 352	1 424	1 276	696
Hours	1.306:00	1.199:00	1.468:37	851:07	758:38	459:00

*Source: Eurofiction*

**Tab. 5 – TV Fiction by Channel in 2001 (Hours)**

<b>NATIONAL CHANNELS</b>	
TVE	153:25
Antena 3 TV	161:10
Telecinco	245:55

cont't – Tab. 5

AUTONOMICAS	
TVC	179:10
ETB	172:10
TVG	316:30
CSur	59:35
TVM	9:10
Canal 9	5:55

Source: Eurofiction

The other significant challenge in Spain is on short fiction which has increased a lot on TVE1 and Tele 5. This year TVE1 went as far as to transmit up to six short-length series in prime time even though this invasion was severely punished in terms of ratings. Vice versa the short format of 25' brought TV3 to a yearly average of 38,9%. The experience of fiction/clip on TV3 is interesting from many points of view and shows a certain reliance on audio-visual music, shorts, documentaries and series in Internet. *Ell i Ella*, which lasts 5 minutes has obtained almost 30% of audience.

But in general, the distribution of formats continues to dominate series over serials, TV movies and mini-series. Only for the number of episodes a well divided balance is maintained among the series and the serials thanks to the contribution of the autonomic channels. Europe and other countries are practically non-existent in an industry which does not believe in international co-productions.

Tab. 6 – Breakdown of formats by titles 1996-2001

	TOTAL 2001	TOTAL 2000	TOTAL 1999	TOTAL 1998	TOTAL 1997	TOTAL 1996
<b>N. titles</b>	<b>61</b>	<b>54</b>	<b>51</b>	<b>33</b>	<b>36</b>	<b>27</b>
Series	39	33	32	25	27	22
Open Serials	10	7	9	7	5	5
Mini-series	4	5	6	1	2	0
TV Movies	8	9	4	0	2	0

Source: Eurofiction

The national series were not favoured by the new situation of sharp competition with the format of reality shows. Only the dramedy *Cuéntame cómo pasó* and the mini-series *Severo Ochoa*, both on TVE1 obtained high ratings. The other successful series, coming mostly from previous seasons (*Periodistas*, *Compañeros...*) either did not obtain good results or they had to change day to avoid the clash with the reality shows.

A typical Spanish programme is a comedy, broadcast in peak time, choral, intergenerational and inter-sexual. In the sphere of narrative genres, crime became less important and the comedies were on the increase (8 titles more

compared to the year before and 25% more episodes). In this instance Spain is the leading country and this is reflected in the increase in hours (334 more hours of comedy in prime time and 8 in day time) as well as freeze of the cop show.

**Tab. 7 - TV fiction offer in prime time / off prime time by episodes 1996-2001**

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998	Total 1997	Total 1996
<b>N. Episodes</b>	2 467	1 961	2 352	1 424	1 276	696
<b>Prime time</b>	1 544	904	836	461	444	379
<b>off prime time</b>	923	1 057	1 516	693	832	317

Source: Eurofiction

**Tab. 8 - TV fiction offer in prime time / off prime time by hours 1997-2001**

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998	Total 1997
<b>Hours</b>	1.306:00	1.199	1.468:37	851:07	758:38
<b>Prime time</b>	894:15	717:45	690:47	462:00	371:41
<b>off prime time</b>	411:45	481:15	777:50	389:07	386:57

Source: Eurofiction

In terms of cultural identity, the Spanish macho is losing ground as leading character. If in 1999 he was represented in more than 125 episodes divided between drama and comedy, it is now less than 50. The results of this drift, however, does not favour the female but mixed sex groups which in 2001 were the protagonists of almost 500 episodes more compared to the previous year. Even so, the weight of male protagonists in the choral series, played by famous actors from cinema, theatre and television is qualitatively inevitable as we can see in the most watched series: *Cuéntame*, *Periodistas*, *El Comisario*, *Hospital Central* and *Policías*. These are all series which can also guarantee an accurate definition of the narrative universe and the identification with the viewers' feelings, leaving behind the policy of confused mixing of genres and target to please everybody or nobody.

The Spanish TV fiction industry cannot be understood without mapping out the autonomic channels. The support of the regional governments, more political than financial, the effort to produce quality programmes at low cost with the help of the television federation (FORTA) and the proposal for stories which are socially and linguistically closely located, represent an attempt at cultural diversification which cannot be underrated: the regional fiction is different from the state productions. We will take this opportunity to point out a singular case that cannot be considered just an anecdote for 2001. Something happened that had been expected for a long time: several channels were beaten by the autonomic channels not only in relative terms but in absolute values. It is the case of Antena 3 with *Papa* (a series which did not go beyond the fifth episode, killed off by the conflict between the channel and the production company of Pepe Navarro) and *Dos + una* (with

13 episodes transmitted) whose audience only obtained respectively 900 thousand and 800 thousand viewers and are far below *Plats bruts* and *Temps de silenci* the two winning series from TV3 which have obtained 38,9% and 32,7% of share. With *El cor de la ciutat* (41% of share) the pure uncontaminated melodrama has recovered ground. These have good scripts, production, acting and realisation and are faithful to the society they represent.

On a general level, TVE1 (with 4 series) and Tele 5 (with another 4) share the top places for yearly audience ratings followed by Antena 3 with two series, one of which is the youthful drama *Compañeros* (Antena 3) the most recorded series. Regarding the autonomic channels, TV3 obtained the first 8 positions, followed by Canal Sur with two series in a fluctuation of share between 38,9% and 20%.

**Tab. 9 - Breakdown of production**

	Total 2001	Total 2000	Total 1999	Total 1998
<b>N. titles</b>	61	54	51	33
<b>Domestic</b>	59	50	46	33
<b>Euro Partners</b>	1	3	4	--
<b>Other Partners</b>	1	1	1	--

Source: Eurofiction

In terms of production the autonomic channels share of fiction is now almost 50% of the total titles on Spanish television and increases to 564 original episodes compared with last year. Televisión de Galicia is the channel which has increased its hours and episodes, while TV3 (100 more episodes) is the more balanced offer for formats and genres. In terms of production the autonomic channels share of fiction is now almost 50% of the total titles on Spanish television and increases to 564 original episodes compared with last year. Televisión de Galicia is the channel which has increased its hours and episodes, while TV3 (100 more episodes) is the more balanced offer for formats and genres.

#### **4. Successes and Failures: The Rise of Nostalgic Comedy**

*Caution* is perhaps the right word to define the conservatism of Spanish fiction in 2001, built up of the great past successes (*Periodistas*, *El comisario* and *Compañeros*). On the most watched channel, *Cuéntame cómo pasó*, a nostalgic comedy set in Madrid at the end of the sixties obtained unquestionable success in a season which continues to shorten the distance between the first ranking programmes, while the rate of failures in new titles is more than 82%. On the FORTA networks *Temps de silenci*, a dramatic series structured as a serial on TV3 which tells of a love affair from a social and historical point of view, got the highest audience ratings of the regional debuts (32.7%) and is in second place in the annual classification just



behind *Plats brut*, the cult sitcom from the Catalan channel. Another feature which better illustrates the profile of the period under analysis is, generally speaking, the excellent situation of domestic fiction on the public channels which seem to have found the right way to reach the hearts of the audience.

In absolute terms Televisión Española is the winner after going through a period of constant decline which had moved away its fiction programmes from the top positions apart from *Ala...Dina!* or mini-series such as *Entre naranjos* or *El abuelo*. We must note however that on this occasion TVE1 has placed six of its productions (*Cuéntame*, *Severo Ochoa*, *Academia de baile Gloria*, *Ala...Dina!*, *Paraíso* and *El secreto*) among the 10 most successful programmes in terms of share with percentages of 31.1% for *Cuéntame* and 23.3% for *El Secreto*, *Academia de baile Gloria* the comedy starring Lina Morgan settles the score for the public corporation highly criticised in the 1998/1999 season for the absolute fiasco of the series *Una de dos* played by the same actress and whose costly special effects were not even able to attract the supposedly faithful part of the TV public. The mini-series *Severo Ochoa* which is in second place in the annual classification has the same actors as *Cuéntame* (Imanol Arias and Ana Duato) and has without doubt capitalised its success.

As far as the regional television is concerned the 41.2% of *El cor de la ciutat* the most watched serial among those broadcast up to now on TV3 or the 38.9% of *Plats bruts* represent ever more rare figures in the panorama of the extremely competitive Spanish television fiction. The 24.9% of *Terra de Miranda* is a good result for the new dramatic series on TVG even though it is placed at a certain distance from the veteran *Mareas vivas* (28.8%) or *Pratos Combinatos* (26.4%). The adaptation of *Love Bugs* a Canadian format of short sketches (from 2 to 6 minutes) experimented on three channels from the Autonomic Communities (Valencia, Catalonia and Madrid) were successful only on TV3 (29.9%).

Unlike recent years, the drama beats comedy even though we can already see the new trend to reintroduce comic elements in the most popular dramatic series (*Periodistas*, *Compañeros*, *Hospital Central*....), after the boom of the crime/action of last year. On the other hand the failure of *Mi teniente*, the new series centred on the work of the Guardia Civil, obviously managed to block the otherwise predictable expansion of the action genre, which for the present has found a viewing public of its own thanks to titles such as *El comisario* and *Policías en el corazón de la calle*. Actually the cop

**Tab. 10 - Top 20 Episodes in 2001<sup>8</sup>**

N.	TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE	SHARE	RAT.
1	CUÉNTAME	TVE 1	Series	Comedy	5 733	34,6	14,6
2	PERIODISTAS	T5	Series	Drama	5 036	31	12,8
3	DIME QUE ME QUIERES	A3	Series	Comedy	5 030	28,9	12,8
4	ACADEMIA DE BAILE GLORIA	TVE1	Series	Comedy	4 774	30,5	12,2
5	MANOS A LA OBRA	A3	Series	Comedy	4 641	27,3	11,8
6	EL COMISARIO	T5	Series	Crime	4 629	29	11,8
7	COMPAÑEROS	A3	Series	Drama	4 614	29,8	11,7
8	HOSPITAL CENTRAL	T5	Series	Drama	4 279	25,4	10,9
9	POLICIAS, EN CORAZÓN	A3	Series	Crime	4 181	27,9	10,6
10	ALA...DINA!	TVE1	Series	Comedy	4 126	23,1	10,5
11	7 VIDAS	T5	Series	Comedy	4 050	24,9	10,3
12	MONCLOA, ¿DIGAME?	T5	Series	Comedy	3 812	22	9,7
13	EL SECRETO	TVE 1	Serial	Drama	3 281	28,8	8,4
14	SEVERO OCHOA	TVE1	Mini-series	Drama	3 246	30,9	8,3
15	PARAISO	TVE 1	Series	Drama	3 047	23	7,8
16	AL SALIR DE CLASE	T5	Serial	Drama	2 984	24,8	7,6
17	LUCÍA Y CARLOS	A3	Tvmovie	Crime	2 953	19,7	7,6
18	UN CHUPETE PARA ELLA	A3	Series	Comedy	2 926	19,1	7,4
19	MI TENIENTE	TVE 1	Series	Crime	2 911	18,7	7,4
20	EL BOTONES SACARINO	TVE1	Series	Comedy	2 677	15,5	6,8

Source: Eurofiction

story is totally missing from FORTA after the very bad ratings obtained by *Crims* (TV3) last year.

The differences between the national and the autonomic channels are more evident when it comes to formats, much more diversified on the regional channels. The series reigns on TVE1, Tele 5 and Antena 3, which threatened due to the progressive erosion of viewers from the reality shows (*Operación Triunfo* in this case) are looking for faithful viewers for a weekly appointment. Compared to the excellent health of the Catalan, Andalusian or Basque series (*El cor de la ciutat*, *Plaza alta*, *Goenkale*) this format shows several signs of depletion in the national panorama. After the failure in the launching of *Ciudad Sur* (Antena3) or *Esencia de poder* (Tele 5), *La verdad de Laura* (TVE1) suffers from the competition of the Colombian telenovela *Yo soy Betty la fea* (on Antena 3 since September) and *Al salir de clase* is showing clear signs of natural wear and tear which has made Tele 5 decide to announce the end of this youthful classic in the Spring of 2002.

<sup>8</sup> The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.

The mini-series *Severo Ochoa* based on the life of a Nobel prize winner for medicine, represents the only foray by the big broadcasters into the noble formats seeing that the TV movie *Lucía y Carlos* (19,7%) limits itself to reconstruct one of the themes of *Policías en el corazón de la calle* integrated with new scenes and with narrative autonomy compared to the matrix series on Antena 3. The audience for the TV movies on TV3 (the only one which systematically cultivates this type of format subsidised at the moment by the Catalan government) showed modest results but the mini-series *Des del balcó* (30,1%) has the same share of *Severo Ochoa* (30,9%). *Dune* and *Los Miserables*, the two international co-productions with the participation of Tele 5, are a long way from recuperating their cost as they only obtained 15,8% and 16,7% of share respectively.

In order to find out the causes of the season's failures, it would be better to differentiate the unsuccessful new titles (*Mi teniente*, *Abogados*, *Papá*) or the programmes that were unable to face the challenge of renewal (*Un chupete para ella*, *Abierto 24 horas*) from other productions that were just simply obsolete as regards the representation of the period (*Manos a la obra*). We do not even need to forget those fiction stocks from the previous season which the channels were forced to liquidate as in the case of *Robles investigador privado* and *El botones Sacarino* on TVE1 or *Antivicio* on Antena 3. In a year in which it is impossible to paint an automatic picture of the winning programme (the differences between *Cuéntame...*, *Severo Ochoa* and *Periodistas* are significant) any attempt at tracing a profile of the losing ones would be useless.

Compared to the bad results obtained by Tele 5 in other TV programmes this channel is fairly strong in the field of fiction and its more ambitious series (*Periodistas*, *El Comisario* and *Hospital Central*) are among those in first place on the list, even though it was unsuccessful with *Abogados* (13,1%) and was unable to stop the free fall of the clever sitcom *Moncloa, ¿Dígame?* (17,2%) a kind of Spanish *Yes, Minister* (BBC) characterised by the unmistakable style of the Catalan production company El Terrat (*Plats bruts*). Different from Tele 5 which almost always takes a chance on its new productions, Antena 3 tends to get rid of them after a few episodes if they do not reach the infamous 20% of share which represents the acceptable limit in the Spanish system, as happened with the serial *Ciudad Sur* (14,9%) or the comedy *Papá* (7,5%). TVE1 followed a similar path with *Mi teniente* (16,6%) and did not go beyond the five episodes agreed on initially with the production company.

In a period in which the ratings of some autonomic channel televisions beat some of their own records, the differences between the networks of FORTA do not at all contradict their vocation to reflect their more immediate reality, moulded around stories whose symbolism gives the viewer that strange

identification which he does not seem to find in any other television genre. In a speculating and without doubt complementary way the stories told on the state TV drift progressively away from the mimicry of the family comedy which marked the fiction of the nineties, to deal with more global issues and take on characteristics of a more universal kind. The best and the worst of *Cuéntame* is that it probably represents an exception to the rule, something that turns it into a production difficult to imitate.

### **5. Focus: *Cuéntame cómo pasó* and *Temps de silenci***

There were very few television critics who were not tempted to compare *Cuéntame cómo pasó* with *The Wonder Years* (ABC 1988) even though Miguel Angel Bernardeau the executive producer and creator assures us that he referred mainly to *Die blechtrommel, le tambour* (Volker Schoedorft, 1979). Bernadeau had his idea for *Cuéntame*...seven years before TVE1 decided to bet on a programme so obviously *retrò*, becoming the natural destination of a series whose main attraction was in the quantity of footage (from RTVE and the TV news NODO).

*Cuentame*...portraits the story of a Spanish family during Franco's dictatorship in 1968, a year of great political and social importance systematically pushed into the background because of the emphasis put on the following decade: the transition to democracy. The family Alcántara of the low middle classes with three children and the wife's mother, become efficient narrative tools and privileged observers on the oncoming re-awakening of Spain towards modernity shown in an extremely exact reproduction of the customs and habits of that period.

For the purpose a very thorough research in the press of that period was carried out which permitted the opportunity of reproducing daily life in greatest detail. The streets of Madrid were combed in the search for original furniture and objects (which sometimes had been donated by the manufacturers); all the publications in the Cerván newsagents were copied and the street where the protagonist family lived was completely rebuilt - a mixture of real and virtual elements.

Carlos Alcántara, the youngest son, is the narrator who remembers a period in his family life and his childhood centred around several events which are used to present the different story-lines of the series: buying a television; his first communion, his brother Toni going to university; his sister's trip to London, etc. Even if the child's point of view dominates, the stories of different characters constitute a choral protagonism where the relationships are interwoven with great skill in the main theme told according to the narrative structure used. Apart from the spectacularly and the truthfulness and the laborious treatment given to *Cuéntame*....what the Alcántara see on

their television screens (Eurovision, strikes, police onslaughts...) and the different stories created, these are the main references of a type of collective self-portrait which turns this fiction into a social memorial.

On the other hand *Temps de silenci* prefers to deal with politics instead of portraying manners, and inserts the stories told into a framework of a historical and social review. The personal story of the narrator, Isabel Dalmau, a young lady from the Catalan high society in love with a man she cannot marry because he is from a lower class, is the main theme to which the recollection of the history of Catalonia from 1935 onwards is centred. Unlike the other historical sagas such as *Heimat* (ARD) or *Brideshead Revisited* (ITV) the genealogy of this series is rather like the Australian *Carson & Carson* or the British *Upstairs, Downstairs* (ITV). At first it was planned that *Temps de silenci* would end with the advent of democracy but due to the success of the series it went on to the attempted coup in 1981.

Compared to the exercise in style that we get in every episode of *Cuéntame...* the continuity and the consecution of the historical recollection and the different topics of this TV3 production, there is a narrative serial structure that runs in parallel with the historic reconstruction. The result is a pleasant didactic exposition which on this occasion institutionalises the fiction story as a social memorial.



## 6. Sclerosis of the Schedules UK TV Fiction in 2001

*by Richard Paterson*

### 1. The Audiovisual Landscape: Assessment for the Year

British television in 2001 was marked by an ever-intensifying platform battle for digital subscribers between satellite (BSkyB), digital terrestrial (ONDigital) and cable (Telewest and NTL). Almost unnoticed by the British public – indifferent as to the health of a system characterised by government as leading the world in the introduction of digital television – first the cable operators, NTL and Telewest, and then the digital terrestrial platform ONDigital (renamed ITV Digital during 2001 in an attempt to boost take up), began to show signs that their business plans were not being achieved and that their future was very uncertain. [By May 2002 ITVDigital had ceased operations and both NTL and Telewest were renegotiating their finances]. Meanwhile Sky Digital, the digital satellite platform continued to prosper after years of investing in its subscriber base; by year end it had 5.7 million subscribers and a very low churn rate of about ten per cent compared with 1.263 million subscribers for ITV Digital and just under two million for cable (out of 3.62 million cable subscribers).

The platform problems were paralleled by a downturn in advertising revenue for the commercial channels, ITV, Channel 4 and Channel 5. This had a particularly adverse effect on Carlton and Granada, the dominant owners of ITV franchises with only the small Ulster and Channel franchises alongside the Scottish franchises out with their control. Carlton and Granada were 50/50 partners in ITV Digital and the advertising downturn alongside an investment of nearly £1 billion in digital terrestrial proved unsustainable. There was a significant change in the shareholding of Channel 5 with Pearson selling its 22% stake in RTL to Bertelsmann so that Bertelsmann became the dominant shareholder in Channel 5. RTL also purchased the independent production company, Talkback, which became part of Fremantle Media and thereby was no longer deemed to be an independent production company for the purpose of the 25 per cent quota of independent commissions required from broadcasters. The difficulties of meeting these requirements was also behind the ongoing argument over the ‘independent’ status of Endemol which though deemed an independent in most European states was excluded from this status in the UK because of Telefonica’s ownership [this issue was finally resolved in early 2002 in Endemol’s favour].

Controversy surrounded the BBC’s request for permission to launch four new free-to-air BBC digital channels from the Secretary of State for

Culture, Media and Sport. The BBC met concerted opposition from existing children's channels – Nickelodeon, Disney – to its CBBC and CBeebies channels, and to its proposals for a youth oriented BBC3 from a range of channels. The only channel getting no opposition was BBC4 - a new arts and documentary channel – which, however, was seen by some commentators as a portent for the BBC ridding the schedules of BBC2 and BBC1 of serious, and particularly arts, programming. The only channel held back was BBC3 for which the BBC were asked to submit revised proposals.

The main press and political hare running in 2001 related to preparations for the Communications Bill to merge the regulatory bodies covering broadcasting and telecommunications in a single agency: OFCOM. Again the BBC came under close scrutiny in relation to the extent to which it would come within OFCOM's jurisdiction. This followed the publication of a preparatory White Paper, which proposed a dispensation for the BBC Governors to remain the predominant regulatory agency. There were particular concerns expressed when Gavyn Davies was appointed Chairman of the BBC Governors as his close connections with senior Labour Party politicians were seen as providing the BBC with undue influence in these political decisions. Other important personnel changes during the year included the replacement of Michael Jackson as Chief Executive of Channel Four (who took up a post with USA Networks in New York) by Mark Thompson, previously Director of Television at the BBC.

In the ratings battle BBC 1 had the highest audience share for the first time since the launch of ITV in 1955: 26,9% (from 27,1%) over ITV 26,7% (from 29,4%); BBC2 11,1% (10,7%); Channel 4 10% (10,1%); Channel 5 5,8% (5,7%). Paradoxically all the terrestrial channels except BBC2 lost audience share to satellite and cable whose share rose to 19,6% (16,6%). In prime time, however, ITV remained ahead. ITV, which had resisted moving either of its channels (rebranded as ITV1 and ITV2 during the year) on to the Sky Digital platform for commercial reasons associated with the launch of ITV Digital and the desire for exclusivity, changed tack as its audience share began to slip among Sky Digital subscribers.

In programming terms the big successes in non-fiction programming were *Big Brother* (the second series), *Popstars*, *Pop Idol*, *Blue Planet*, and *Walking with Beasts*. What is noteworthy is that these all involved some element of interactivity. There was a significant advance in the application of interactive television during the year so that more was being offered than the capacity to vote with particularly impressive innovation in its use with the BBC's *Walking with Beasts*. The greatest controversy surrounded the transmission by Channel Four of an episode of the satirical *Brass Eye* lampooning media coverage of paedophilia and leading to condemnation by



many politicians who had not even seen the programme. The most significant scheduling failure in 2001 was the attempt by ITV to introduce

**Tab. 1 – Channels Share in 2001**

	<b>2000</b>	<b>2001</b>	<b>% POINT CHANGE</b>
<b>BBC 1</b>	27,1%	26,9%	-0,2%
<b>BBC 2</b>	10,7%	11,1%	+0,4%
<b>ITV</b>	29,4%	26,7%	-2,7%
<b>Channel 4</b>	10,1%	10%	-0,1%
<b>Channel 5</b>	5,7%	5,8%	+0,1%
<b>Others</b>	16,6%	19,6%	3%

*Source: BARB*

Premier League football to the early evening schedule on Saturdays. The ratings were appalling and after a number of weeks the coverage returned to late evening where they had been for a number of years on BBC1.

## **2. The Origin of Fiction: UK Dominance**

The sample week showed again the dominance of US narrative fiction across the schedules of the UK's terrestrial channels. Despite the greatest popularity always being for domestically produced fiction (in terms of the number of viewers watching) US series continue to provide the highest proportion of narrative fiction in the schedules with much of it in off-peak viewing hours. Digital and satellite channels are also very dependent on US narrative fiction although for the UK the secondary market for older UK drama series and situation comedies has existed for a number of years through channels like UK Gold and more recently UK Drama.

As in previous years, in the week of 4 March 2001, in terms of narrative fiction (i.e. both films and TV fiction) transmitted on the UK terrestrial channels in all day parts, US product was in the majority (61,4 per cent), with no non-UK European fiction transmitted and a total of 34,2 per cent of UK narrative fiction. When film is excluded domestic TV fiction programming increased from 47% in 2000 to 48,5% in 2001. Film made up 46% of all fiction transmitted in the week (as in 2000) with British films making up 17,4% of the films shown against only 9% in 2000. However, in prime time domestic fiction increased to 58,39% of the total fiction that week from 51% in 2000. It is noteworthy that 87% of the non-domestic fictional content shown in prime time is transmitted on Channel 5 which continued to have a 9.00 p.m. nightly slot for movies every weekday.

**Tab. 2 – Origin of TV Fiction (Sample Week, March 2001)**

	<b>DOMESTIC</b>	<b>USA</b>	<b>OTHER</b>	<b>HOURS</b>
<b>BBC 1</b>	58,45%	24,66%	16,89%	24h40
<b>BBC 2</b>	37,78%	62,22%	-	7h30
<b>Total public</b>	<b>53,63%</b>	<b>33,42%</b>	<b>12,95%</b>	<b>32h10</b>
<b>ITV 1</b>	75,75%	19,78%	4,48%	22h20
<b>Channel 4</b>	41,60%	58,40%	-	20h50
<b>Channel 5</b>	26,88%	67,63%	5,49%	28h50
<b>Total private</b>	<b>46,30%</b>	<b>50,12%</b>	<b>3,59%</b>	<b>72h</b>
<b>Total in hours</b>	<b>50h35</b>	<b>46h50</b>	<b>6h45</b>	<b>104h10</b>
<b>Total %</b>	<b>48,56%</b>	<b>44,96%</b>	<b>6,48%</b>	<b>100%</b>

*Source: Eurofiction*

Channel 5 was responsible for 37% of all fictional programming scheduled during prime time followed by ITV (26%) and BBC 1 (21%). In terms of total fiction at all times, Channel 5 again transmitted the largest proportion (31%) followed by BBC1 (20%) and Channel Four (19%). When film is excluded from the figures Channel 5 transmitted the lowest proportion (8%) while ITV transmits 38% and BBC1 32%. This is consistent with the very deliberate adoption of a low cost programming strategy adopted by Channel 5 at its inception modeled on the way the commercial services in Italy and Germany had first sought market share through using low cost US programming. Channel 5's limited programming budget continues to inhibit the commissioning of much domestic fiction with its main ongoing commitment being to the 5 days a week soap opera *Family Affairs*.

In general the BBC schedules less American material than any of the commercial stations with domestically produced fiction making up more than half the fiction transmitted on both BBC1 and BBC2. However, it is interesting that a greater percentage of films was transmitted in the sample week by the BBC channels than last year (up from 33% to 38%).

**Tab. 3 – Origin of TV Fiction – Prime time Only**  
(Sample Week, March 2001)

	<b>DOMESTIC</b>	<b>USA</b>	<b>HOURS</b>
<b>BBC 1</b>	100%	-	8h40
<b>BBC 2</b>	61,11%	38,89%	3h
<b>Total public</b>	<b>90%</b>	<b>10%</b>	<b>11h40</b>
<b>ITV 1</b>	100%	-	10h30
<b>Channel 4</b>	66,67%	33,33%	3h
<b>Channel 5</b>	-	100%	2h15
<b>Total private</b>	<b>79,37%</b>	<b>20,63%</b>	<b>15h45</b>
<b>Total in hours</b>	<b>23h</b>	<b>4h25</b>	<b>27h25</b>
<b>Total %</b>	<b>83,89%</b>	<b>16,11%</b>	<b>100%</b>

Source: Eurofiction

### 3. Domestic TV Fiction in 2001: Marked Increase

Production of UK television fiction showed a marked increase in 2001 due in the main part to the introduction of two new continuous serials on ITV, *Crossroads* and *Night and Day*. However, in addition there was a marked increase in the number of programme titles, from 151 to 170, showing a growth in fiction across all genres. There was a significant increase in the number of short films produced and transmitted on BBC2 and Channel Four which in some ways distorts the picture.

Eurofiction's cultural indicators taxonomy provided few surprises or changes. The contemporary world dominates as subject matter and there is a continuing focus on stories with a national focus featuring mainly mixed groups of men and women. Within the national, the metropolitan and London based settings remain common although rural life (particularly through key Yorkshire TV produced programmes *Emmerdale* and *Heartbeat*) provide a leavening to the schedule. The UK production industry remains focused on London but the legacy of the powerful ITV federal system which allowed major production centers to be built up in Manchester and Leeds continues to provide some diversity of regional voice, and indeed the Carlton-produced revival of *Crossroads*, one of Britain's leading soaps in the 60s and 70s, was produced from its Nottingham studios.

The BBC maintains some fiction production in Wales, Northern Ireland and Scotland. In 2001 BBC Scotland continued to produce *Monarch of the Glen* to the network, while BBC Northern Ireland oversaw *Ballykissangel* and *McCready and Daughter*. BBC Wales continued to produce the Welsh language soap opera *Pobol y Cwm* for S4C. Channel Four's commitment to spending 30 per cent of its programme budget on commissions outside the London area also had some effect. In terms of domestic TV fiction production this was mainly reflected in the continuing commitment to two

series from Liverpool: Mersey Television's *Brookside*, which has been part of the Channel's schedule since its launch in 1982, and the teenage soap *Hollyoaks*.

**Tab. 4 - TV Fiction by Channel in 2001**

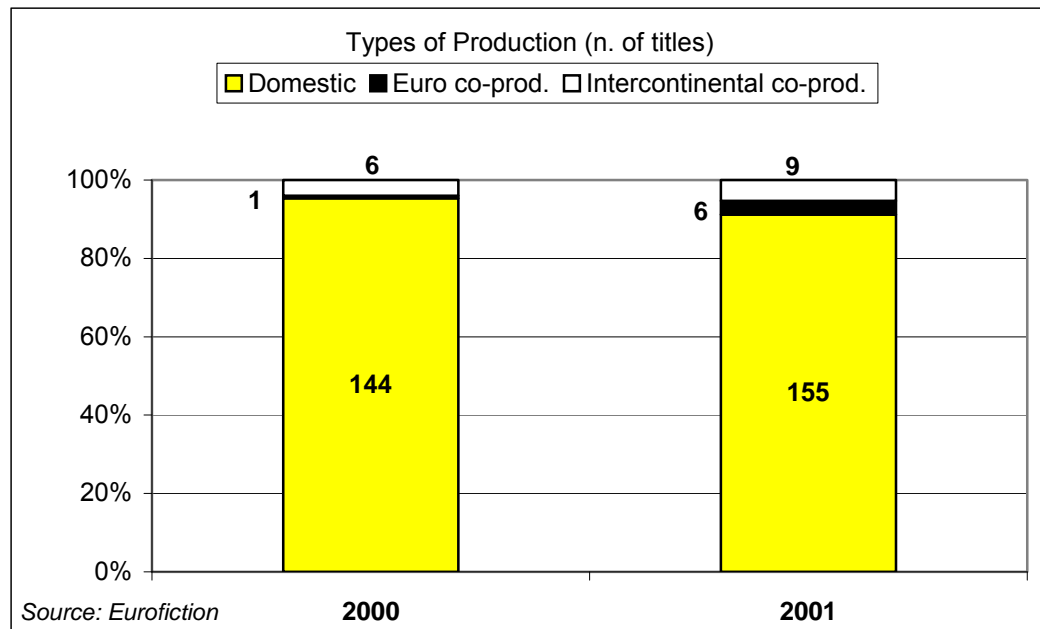
CHANNEL	HOURS	%
BBC1	423	28,9
BBC2	60	4,1
ITV1	654	44,7
Channel 4	205	14,1
Channel 5	119	8,2

Source: Eurofiction

The government has continued to emphasise the importance of an independent production sector to provide a diversity of centres of alternative supply as the restructuring of the regional ITV system has led to a dominance of two companies, Granada and Carlton, in both production and advertising revenue. Indeed Granada companies now supply more than 80 per cent of the non-independent sourced programmes to the ITV network. However, there are few large independent producers of drama, and there has been a significant shift in the market place with 'successful' independents courted and sometimes taken over by larger groups, so for example Talkback was taken over by Fremantle Media. Nicola Shindler's company Red Productions continues to prosper (with both *Bob and Rose*, *Linda Green* and *Bad Girl*) in the schedules in 2001). Other successful independents have struck deals with US partners. So, Bentley Productions' *Midsomer Murders* boasts the Arts and Entertainment Network as one of the commissioning broadcasters, while Carnival Films, a longstanding film and TV movie production company, produced *As If*, a Channel Four teen drama, in partnership with Columbia Tristar. This has subsequently led to a format deal for the series for US television. One of the problems is that producing fiction is capital intensive and few small companies have the requisite resources – a situation which parallels the dilemmas which have faced Britain's film industry for many decades. Notwithstanding these problems it is noteworthy that many of the most innovative TV fiction produced in 2001 came from the independent production sector.

Co-production is often critical for high cost programming whether fiction or documentary. One important – and high cost - co-production in the UK in 2001 was the Dreamworks/HBO/BBC series *Band of Brothers* filmed at a disused airfield north of London which to many commentators' surprise was then transmitted on BBC2 rather than BBC1 giving the minority channel an unexpected ratings boost.

European co-productions showed a significant increase in 2001 over the previous year as did other international co-productions but still remain secondary targets for funding for most UK companies.



The top ratings programmes in the UK have changed little in recent years with the stranglehold of soap operas on the early evening schedule imposing a sclerosis on the schedule. There are four *Coronation Street* episodes each week (Sunday, Monday, Wednesday and Friday); four *EastEnders* episodes (Monday, Tuesday, Thursday, Friday); five episodes of *Emmerdale* (Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday); two *Brookside* episodes (Wednesday, Thursday), five episodes of *Family Affairs* (Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday); together with *Neighbours* (five weekdays); *Home and Away* (five weekdays); with the addition of *Crossroads* (four per week) and *Night and Day* (two) during the year.

The British addiction to long running serials is not always inevitable and ITV had problems with the audience figures achieved by both *Crossroads* and *Night and Day*. This bold commissioning move by ITV was partly necessitated by the move of *Home and Away* to Channel 5 whose overall ratings performance improved as a result. *Night and Day* was particularly interesting as it attempted to make the serial form more aesthetically challenging. Its focus was life in a London street but for whatever reason it failed to achieve a following.

Alongside the soap operas, returning series have become sedimented into the UK TV schedules so that there is little scope for renewal in this genre. Programmes like the medical drama *Casualty* on BBC1 (and its spin off

*Holby City*) and *London's Burning* and *The Bill* on ITV have proved enduring ratings winners and programme controllers have been loathe to remove them from the schedules. As Nick Elliott, the ITV Network Controller of Drama noted in *Television* ('The Write Stuff' p.8 November 2001) 'in the late 1980s all ITV companies started building that successful raft of all-film drama that was to pull ITV ahead of the BBC: *Morse*, *Soldier, Soldier*, *Peak Practice*, *London's Burning*, *Frost*, *Heartbeat* and *The Bill*'. As series age it is in the best interests of a broadcaster to seek to find replacements but it is arguable that ITV has been caught lagging behind the BBC in its renovation of its schedule because of the relative ease of recommissioning a known winner. And this in spite of the innovative spirit introduced to the ITV Network Centre by Chief Executive David Liddiment.

In prime time, as with most countries with well funded public service channels, domestically produced TV fiction has had little competition from other programming from other origins for many years with the Australian soaps *Neighbours* and *Home and Away* the only exceptions. The best US TV fiction is available and does figure centrally in the schedules of Channel Four (with *the Sopranos*, *The West Wing*, *Frasier* and *E.R.*) and now of Channel 5 (with *Crime Scene Investigation:CSI*). However US series remain the staple fictional fare on Sky One which had begun to commission further UK fiction programming (in addition to the long running *Dream Team*) before changing strategies when Tony Ball became Chief Executive.

Quality drama, once the hallmark of British television, tends to be kept at the edge of the schedule on ITV and BBC1, except on Sunday evenings which often feature direct competition between high cost mini-series on these two channels as well as Channel Four. As noted above one reason for this is that the rest of the week's schedule has so little flexibility, but historically it has proved to be the time of week when audiences are most receptive to more difficult fare. Linda Agran, one of the main producers of quality drama in Britain in the 1990s (*Minder*, *Widows*, *Poirot*) complained in an article in *The Times* in 2001 that there is a lack of creativity and originality in today's schedules which, she asserted, are dominated by a 'seamless loop of badly made dross'. In a later debate she too contended that drama's cultural role had been squeezed out by the profusion of soaps. However, despite these problems some quality programmes did get shown: on the BBC examples included *Babyfather* and an adaptation of Nancy Mitford's *Love in a Cold Climate*, while on ITV there were two contemporary adaptations of famous literature: *Othello* and *The Russian Bride* (based on *Therese Raquin*).

The production of quality television fiction was however encouraged in 2001 by the clever adaptation of a tax measure (a sale and leaseback arrangement which boosted budgets by as much as 10% through tax write-

offs) introduced to support feature film production. This had been so loosely drafted that TV fiction (and even entertainment series) were given clearance. The loophole was closed by the government in April 2002 leading to a high level of uncertainty about its impact on high budget TV drama productions and affecting already overstretched companies like Granada which had benefited from the arrangement for *Coronation Street*, amongst other programming.

#### **4. Successes and Failures: Old Titles on Top**

The top 10 TV fiction programmes in the UK change little year from year. In 2001 (as in 1996) the highest rated programme of the year was a special edition of *Only Fools and Horses* shown on BBC1 on Christmas Day. This revival of a programme which had its finale with the previous special brought the ever popular David Jason back to the screen and showed the intent of the BBC to use every means possible to regain its ratings position.

The populist approach of BBC1, with Greg Dyke as Director General encouraging the Controller of BBC1 to compete aggressively, disappointed many and it was indeed noticeable that experiment in drama was more likely to be seen on ITV than the BBC.

The ongoing popularity of the continuous serial, and their longevity (a blessing to channel schedulers) is shown by the placing of *Coronation Street* (first transmitted in 1960), *EastEnders* (which premiered in 1985) and *Emmerdale* (first broadcast in 1972 as *Emmerdale Farm*) in the top 10. Indeed of the top 10 programmes only one, *Buried Treasure*, a vehicle for John Thaw one of the most loved stars of British television, was new. *Only Fools and Horses* was first shown in 1981, *A Touch of Frost* in 1992, *Heartbeat* in 1992 (both Yorkshire Television productions), *London's Burning* in 1986 (LWT), *Casualty* in 1986 (BBC) and *Midsomer Murders* in 1997 (Bentley Productions for ITV and the only independent production company in this group).

Generically we see the continuing success of police and medical series. In the crime genre, the BBC introduced several series like *In Deep* and *NCS Manhunt* but both had little success. *Merseybeat*, a sort of Liverpool *Bill*, with soap elements, seemed the most likely to succeed and be recommissioned. Other new series included ITV's *Bad Girls*, set in a women's prison and *The Vice*, exploring metropolitan sexual mores through the prism of a police unit.

In all these cases the main motive for the commissioning seems to be more to improve ratings than to innovate. For ITV, the demographic imperatives of meeting the advertisers' needs in terms of range of audience by age and gender, have taken less priority than would be expected, while paradoxically

the BBC, not encumbered by these pressures, seemed to provide less challenging programming. Channel Four, with its reliance on a younger upmarket audience has normally approached this task by non-fictional

**Tab. 5 - Top 20 Episodes in 2001<sup>9</sup>**

N.	TITLES	CHANNEL	FORMAT	GENRE	AUDIENCE
1.	Only Fools and Horses	BBC 1	Series	Sitcom	21,35
2.	Eastenders	BBC 1	Serial	Soap	20,05
3.	Coronation Street	ITV 1	Serial	Soap	16,22
4.	A Touch of Frost	ITV 1	Mini-series	Action/crime	14,69
5.	Heartbeat	ITV 1	Series	Rural Drama	13,82
6.	Emmerdale	ITV 1	Serial	Soap	12,42
7.	London's Burning	ITV 1	Series	Action/crime	11,38
8.	Buried Treasure	ITV 1	TV Movie	General Drama	10,67
9.	Casualty	BBC 1	Series	Medical Drama	10,02
10.	Midsomer Murders	ITV 1	Series	Action/crime	10,00
11.	Back Home	ITV 1	TV Movie	General Drama	10,00
12.	The Innocent	ITV 1	Series	General Drama	9,87
13.	Cold Feet	ITV 1	Series	General Drama	9,78
14.	The Bill	ITV 1	Series	Action/crime	9,74
15.	My Uncle Silas	ITV 1	Mini-series	General Drama	9,71
16.	Hot Money	ITV 1	TV Movie	General Drama	9,62
17.	Silent Witness	BBC 1	Series	Action/crime	9,43
18.	Judge John Deed	BBC 1	Mini-series	General Drama	9,43
19.	Bad Girls	ITV 1	Series	General Drama	9,42
20.	At Home with the Barithwaites	ITV 1	Series	General Drama	9,17

Source: Taylor Nelson-Sofres/BARB

programming genre (like *Big Brother*) but has been the main supplier of teen dramas like *As If* and *Hollyoaks* as well as comedies *Spaced* and *Metrosexuality*.

## 5. Concluding Remarks

To conclude it is worth focusing on further comments by Nick Elliott in his article in the *Television* magazine. He asserts that the most important principle for any popular drama audience is 'to be at one with his audience' and claims to want to reflect small provincial town Britain over metropolitan trendiness in the programming commissioned for ITV. His wish is to avoid condescension and to commission programmes which build

<sup>9</sup> The table has been elaborated choosing, for each programme, the top-rated episode or instalment.



characters who 'have warmth, humour, strength and principles...who stand out as individuals.' His final key principle is the need for renewal and innovation: 'Maybe not all new police dramas can reinvent the genre so thoroughly as *Morse* and *Cracker* did but equally there's no point just replicating old police shows on the grounds that that way should get a passable rating.' All of these general principles were offered in the wake of the advertising downturn and the looming troubles of the ITV Network Centre principal paymasters Carlton and Granada. He was arguing for ITV to sustain its spend on drama commissions at a level equivalent to that of the cash-rich BBC to provide a range of drama from writer-led series (like *Fat Friends* and *At Home with the Braithwaites*) to eccentric one-offs like *The Russian Bride*. In short, he was arguing publicly that British television fiction could be facing a cash crisis in the one broadcaster where innovation has been courted most assiduously in recent years. The reason for these looming problems are the downturn in advertising revenues in the last quarter of 2001 and the severe financial problems faced by Granada and Carlton. They will not manifest themselves fully in scheduling terms until late 2002 and early 2003 but do not augur well for the continuing vitality of British TV drama. One of the more bizarre consequences of the budget problems is that ITV has been unable to transmit some of the programmes it has commissioned because to do so would trigger licence payments – in short there is a growing stock of untransmitted programming at the ITV Network Centre and the companies which produced these programmes will not receive their payments in the timescale expected which may have other knock-on effects on those companies' futures.

The revenue downturn will also have an effect on the drama commissions from Channel Four whose FilmFour ventures (including film production and pay channels) lost heavily in 2001. No hits emerged from the slate of films it produced (including *Charlotte Gray* and *Lucky Break*) and the subscriber base stalled for the film channels at around 300 000. FilmFour's flirtation with Hollywood – through a production alliance with Warner Brothers – will have uncertain consequences as to the type of film commissioned by what was in the 1980s probably Europe's most innovative TV company investing in film production. The BBC remains the richest broadcaster for now as it benefits from a significant licence fee rise granted to assist its digital plans. Much responsibility lies with the main public service broadcaster to be innovative in drama commissioning and this needs to be as high a priority as the new competitiveness in seeking high audience figures.

This is an interesting moment in the evolution of British television fiction and of British film. For many years British television offered a cultural voice, and became the focus of training of many future film directors (alongside advertising). After the success of Film on Four the BBC began a quest for more cultural credibility by abandoning TV films and plays for

cinema film investment and somewhat undermined the vitality and contemporary relevance of stories which had been provided through innovative series and plays over many years. After a series of successes FilmFour has had a lean period but the BBC has invested in a number of critically well-received films in recent years like *Billy Elliott* and *Iris*. Such films have become the point of aspiration for many working in the British film and television industry but many believe the BBC should again invest and innovate with groundbreaking television genre alongside its film ventures.

Today the search for television's auteurs – for the writers and directors who can express more than an audience (and advertiser) pleasing populism - seems to be a forgotten task and the digital revolution, for all the potential for empowerment which it offers, is probably unsuited to the task of discovering these authentic voices. However, all is not gloom as despite the overwhelmingly negative climate some gems still manage to emerge, like FilmFour's *Gas Attack* disturbingly scheduled just as the letters containing anthrax were found in the US Congress, *Spaced*, a situation comedy from Channel Four which subverted many of the conventions of the genre, and above all *The Office* from the BBC. The nursery slopes of so many soap operas may continue to provide a nurturing space for writers like Jimmy McGovern or Jack Rosenthal, if the space for further development is provided. One other positive sign in this direction is the continuing presence of short films in the interstices of the schedule on BBC2 and Channel Four. These shorts – scheduled as strands like *Black Cabs* and *Table 12* - prove the continued possibility for innovation on television and, admittedly only for a small audience, balance the predictable offerings of soap operas, crime and medical series in Britain's TV schedules.

***Brennpunkt***  
*(Gerd Hallenberger, Herausgeber)*



## Anmerkung des Herausgebers

Als das Eurofiction-Projekt 1996 von Forschungsteams aus Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien und dem Vereinigten Königreich gestartet wurde, war sein Wirkungsbereich zunächst auf die fünf größten Länder Westeuropas beschränkt. Ermutigt durch die positive Resonanz auf unsere Arbeit wurden verschiedene Modelle geprüft, wie Eurofiction zu einem wahrhaft europäischen Unterfangen werden könnte, welches die vielen Facetten Europas, der europäischen Medienkulturen und der europäischen TV-Fiktionsprogramme berücksichtigt.

Angesichts der bekannten Probleme, die jedes internationale Forschungsprojekt mit sich bringt, haben wir einen schrittweisen Ansatz zur Erweiterung von Eurofiction gewählt, wobei wir die Schritte auch noch relativ klein gehalten haben. Um sowohl das Eurofiction-Projekt als Ganzes als auch die Jahresberichte in überschaubarer Größe zu halten, haben wir uns entschieden, jährlich nur ein oder zwei neue assoziierte Forschungsteams aufzunehmen und ihnen reichlich Raum in einem neuen Abschnitt der Eurofiction-Berichte, dem so genannten Brennpunkt, einzuräumen.

Dieser Abschnitt setzt sich genau genommen aus zwei Elementen zusammen. Das eine Element sind längere Überblicke, in denen Jahr für Jahr unterschiedliche Länder im Mittelpunkt stehen. Neben aktuellen Informationen zu den TV-Fiktionsprogrammen, die in den jeweiligen Ländern produziert wurden, geben sie ebenfalls Einblicke in die Struktur des nationalen Fernsehsystems, den Zustand der audiovisuellen Branche dieses Landes, die besonderen Präferenzen der Zuschauer und die Einbindung von TV-Fiktionsprogrammen in die nationalen Kulturen. Ein zweites Element sind kurze „Updates“ aus den in früheren Jahren vorgestellten Ländern. Die „Updates“ konzentrieren sich auf die Veränderungen gegenüber dem letzten Bericht, d. h. auf neue Entwicklungen bei TV-Fiktionsprogrammen und gegebenenfalls auf Veränderungen in der audiovisuellen Landschaft im Allgemeinen.

Ungeachtet der relativ langsamen Entwicklung dieses Modells sind heute schon Forscher aus einer beachtlichen Reihe von Ländern assoziierte Teilnehmer des Eurofiction-Netzwerks: aus Dänemark, Griechenland, den Niederlanden, Russland, Schweden, der Schweiz und der Türkei. Im vergangenen Jahr gab es sogar einen Gastbeitrag aus einem nicht europäischen Land, nämlich aus Kanada, da das Eurofiction-Konzept zur Analyse von TV-Fiktionen auch von Forschern in anderen Teilen der Welt übernommen wurde. Neben Kanada ist Brasilien ein weiteres Land, in dem

die von Eurofiction entwickelten Ideen und Hypothesen als Instrumente für die Untersuchung einheimischer TV-Fiktion getestet werden.

Der Brennpunkt des diesjährigen Berichts beinhaltet Updates aus den drei älteren assoziierten Ländern Niederlande, Schweiz und Türkei sowie zwei längere Beiträge aus den neuen Netzwerkteilnehmern Polen und Portugal.

In beiden letztgenannten Beiträgen sind wiederum Beispiele sowohl für die Vielfalt als auch die Einheitlichkeit, in der sich die europäischen (Medien) Kulturen heute präsentieren, enthalten. Ungeachtet aller Unterschiede zwischen Polen und Portugal tauchen in beiden Beiträgen zwei Schlüsselbegriffe auf, die mit den Veränderungen in den Medien im Zusammenhang stehen: Der eine Schlüsselbegriff heißt „Serien“. Diese spielen in allen kommerzialisierten Medienlandschaften eine strategische Rolle als einziger Typ einheimischer TV-Fiktion mit einem wirklich niedrigen Budget, sei es nun als „telenovelas“, wie in Portugal, oder als „Seifenoper“, wie in den meisten anderen Ländern. Der zweite Schlüsselbegriff ist natürlich „Big Brother“. Verweise auf nationale Ausformungen dieses Genre-Mixes aus Seifenoper, Dokumentation und Game-Show als Konkurrenz zu wirklicher TV-Fiktion sind bereits in einigen Beiträgen zu früheren Berichten zu finden, und in so unterschiedlichen Ländern wie Polen und Portugal haben sie auch letztes Jahr eine wichtige Rolle gespielt.

Somit unterstreicht dieser Brennpunkt ein weiteres Mal die Binsenweisheit, dass die Bestandteile von „Europa“ in der Tat sehr leicht zu beschreiben sind: Sie sind alle gleich und doch gleichzeitig extrem unterschiedlich.

*Gerd Hallenberger*

# 1. Saturated with Domestic TV Series and Soaps – The Mirror of Everyday Life Polish TV Fiction in 2001

*by Hanna Andrzejczyk*

## 1. The Audiovisual Landscape: Changes over Time

Like in many Central Eastern European countries, the Polish television landscape has undergone rapid and extensive changes. As recently as 1989, for example, the vast majority of Poles had access to only two channels of state-owned television, but by the end of 2001 over 50% of Polish households could receive around 40 channels via cable systems or satellite.

The history of public broadcasting in Poland started in 1992 when the Broadcasting Act abolished the legal monopoly of Polish Radio and Television and established both public radio and television in the form of one-person joint stock companies of the State Treasury. Public television is a single company operating both at a national level (with 2 nation-wide services TVP1 and TVP2 plus satellite channel TV Polonia) and a regional/local level (12 programme services covering different areas). The activity of public broadcasters is regulated by the Broadcasting Council. Public television is financed both from licence fees and advertising revenues with hardly any public funds expect for quite small subsidies from the Ministry of Education for the production of educational programming.

The Act of 2000 amending the Broadcasting Act of 1992 revised programming obligations, abolishing measures requiring the Polish nationality of the producer and introducing a quota system for programmes from European producers (50%), from European independent producers (10%), and programmes originally produced in the Polish language (30%, including 10% of recent productions). Also introduced were a quota for works sung in Polish language as well as a quota for musical works in general related to the Polish culture. The limit of foreign ownership in broadcasting companies amounting to 33% was preserved.

The most important development was the appearance in 1994 of a number of licensed channels (3 licences for supra-regional and 10 local terrestrial stations as well as numerous permissions for cable television programmes) from commercial television Polsat, which thus is the only national commercial broadcaster as of mid 1996. The duopoly situation has enabled public television to profit from advertising windfall and to develop almost unhindered so far. It has also given Polsat time to grow and extend its geographical reach without facing any serious commercial competition.

In that time the TV equipment of Polish households changed considerably – there was a rapid increase of VCRs and TV-text, as well as of cable and satellite penetration. In 1996 almost one of every two households with a television set also owned a VCR and 40% of households' TV sets were equipped with TV-text. At present the ownership of VCR is more or less at the same level and TV-text increased by 66%. Since 1996, the number of cable or satellite households has risen from 35% to 52% (from 4,2 million to 6,3 million households). Cable and satellite penetration provided interesting market opportunities for satellite broadcasters, and in 1996 RTL7 and HBO began transmitting from abroad. In 1997, Polsat launched its second satellite channel, Polsat2, and as a result of a process of consolidation and concentration two new channels emerged; the second important commercial channel TVN (current penetration 85%) and regional commercial channel Nasza TV (penetration 42%), both terrestrial.

The end of the 90s saw the introduction of the digital services Cyfra Plus and Vision TV via satellite transmission. Nowadays, only 5% of households have a digital decoder and further access is limited by its high cost. It was also the time of the PC and the Internet: PC penetration has grown from 13% of households in 1996 to 22% at present, and 13% of households today have access to the Internet.

Lack of capital has made further growth of Polish-owned commercial television difficult. By the end of 2000, Polsat bought the struggling station Nasza TV, and through joining with satellite Polsat2 launched its second terrestrial channel, TV4.

At the beginning of 2001 a new commercial channel, TV Puls, intended as family television and based entirely on Polish capital, was launched. The expected commercial success was not achieved because of low penetration (28%) and few commercials.

Also the first 24-hour news station, TVN24, owned by ITI Holdings and by Strategroup International, a part of SBS Broadcasting (founded in Scandinavia), was launched but distributed only by a few cable operators. At the end of 2001, ITI bought RTL7 (part of the RTL Group) and established its new channel TVN7, a third station owned by ITI. By that time, the merger of the two digital platforms Cyfra Plus and VisionTV was finalised. Tele 5, belonging to the Italian media group Finicast and distributed by satellite and cable started to broadcast in April 2002 with a schedule mainly consisting of European programmes.



A concentration of ownership is a defining characteristic of the commercial channels. The two key players are Polsat, owned by media industrialist Zygmunt Solorz, and ITI Holdings.

As the following table illustrates, the two main channels of TVP taken together continue to command the highest proportion of TV viewing, capturing 45% of the total viewership and the same share of the viewership in prime time. TVP has lost 1% of market share over the 1999-2001 period, however, dropping by 4% in prime time viewing, while main commercial competitor Polsat lost 2% of its share and the second commercial channel TVN increased sharply by 5% (both total and in prime time). Of the two TVP channels, TVP2 has smaller overall audience shares than TVP1, particularly during prime time hours, but seems to occupy the more stable position and even has managed to increase its share slightly by 2% (total) and 1% (prime time). TVP1 is the largest individual channel on the Polish market with an audience share of 25% in total and 27% in prime time.

**Tab. 1 – Audience Shares 1999- 2001**

	Total viewing				Prime time			
	1999	2000	2001	Diff. '99-'01	1999	2000	2001	Diff. '99-'01
TVP 1	28	26	25	-3	32	29	27	-5
TVP 2	18	20	20	2	17	17	18	1
TVP1&TVP2	46	46	45	-1	49	46	45	-4
Polsat	23	24	21	-2	24	26	22	-2
TV4	0	2	4	4	0	2	4	4
TVN	10	12	15	5	12	14	17	5
RTL 7*	4	3	2	-2	4	3	2	-1
Other	17	13	13	-4	11	9	10	-1

\* TVN 7 from the end of 2001

*Source: TNS OBOP*

Polsat, which is TVP's main competitor, despite a slight drop since 1999 has retained its edge over TVP2. Polsat together with its second channel TV4 maintained to reach as much as TVP1 (25%). The second commercial channel TVN is the only terrestrial channel which has managed a rapid and extensive growth, both off and in prime time.

Although the remaining terrestrial regional stations (TVP3, TV Puls and some local TV stations) and satellite channels constitute quite considerable shares of viewership or despite of it, these channels have collectively experienced the greatest loss in overall viewing compared to the 'Big Four'.

The strongest channels in this 'other' category are TVP3 – 3%, TV Puls – 1% and Eurosport, Discovery, VIVA1, MTV, Animal Planet and CNN.

The losses mentioned above since 2000 were caused to a large degree by the programming policy of TVN based on *Big Brother* and other reality shows as *Agent* and *Expedition*. Especially *Big Brother* which was a huge success. TVN holds in Poland exclusive rights to all Endemol formats including *Who Wants to Be a Millionaire* and *Big Brother* and has also signed long-term deals with major studios such as Warner Brothers and DreamWorks. As a reaction to TVN's *Big Brother*, Polsat started another reality show in 2001 (*Two Worlds*), however unsuccessfully. Apart from last year's success with ski jumping, public television TVP's key offerings in the competition for audiences are domestic serials and soap operas, news and more sports. The profiles of main channels can be summarised as follows:

**TVP1** has the greatest diversity and offers a large range of both factual and entertainment-oriented programming with relatively a large proportion of children's and youth's programmes. TVP1 is also strongly oriented towards information and current affairs programmes, particularly during prime time. Most of TVP1's viewing time is taken up by information and films.

**TVP2** also operates as a generalist channel but with a wide selection of entertaining programmes, TV series and soaps, especially during prime time and on weekends. Both TVP channels provide complementary offers as a key principle of programme scheduling.

**Polsat** is strongly oriented towards entertainment and tends to run feature films during prime time as well as reality-shows. The presence of sitcoms, soaps and children's cartoons is also massive.

**TVN** displays a strong entertainment profile in which reality-shows and docu-soaps are outstanding. Feature films, mainly from the USA, constitute quite a significant part of prime time programming.

## **2. Formats, Genres and the Origin of Fiction: The Stable Position of Domestic TV Fiction**

The rule which says that the amount of fiction programming is positively correlated with the degree of channel commercialisation seems to be confirmed in Poland. As Table 2 shows, in the year 2001 the largest amount of fiction programming is aired on private channel Polsat, where it constitutes 49% of total programming. On the second commercial station TVN fiction amounts to 44% of all broadcasts. Public channel TVP1 devotes 36% of its total airtime to fiction, TVP2 39%. Although the

percentage of fiction programmes is not that dissimilar between commercial and public channels there is a significant difference in absolute figures.

**Tab. 2 - Extent of Fiction Programming, by Channel, 2001**

	PUBLIC SERVICE						COMMERCIAL						TOTAL "BIG FOUR"		
	TVP 1			TVP 2			Polsat			TVN					
	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total	Hours	%	% Total
<b>TV Series</b>	790	30	11	1241	47	18	1639	40	20	1469	37	17	5139	39	17
<b>Soap Opera</b>	430	16	6	189	7	3	873	22	10	636	16	7	2128	16	7
<b>Sitcoms</b>	78	3	1	63	3	1	308	8	4	82	2	1	531	4	2
<b>Film</b>	1354	51	18	1149	43	17	1230	30	15	1760	45	19	5493	41	17
<b>Total</b>	<b>2652</b>	<b>100</b>	<b>36</b>	<b>2642</b>	<b>100</b>	<b>39</b>	<b>4050</b>	<b>100</b>	<b>49</b>	<b>3947</b>	<b>100</b>	<b>44</b>	<b>13291</b>	<b>100</b>	<b>43</b>

*Source: TNS OBOP*

According to the data in Table 2, the sitcom is not a very important genre on the Polish market. Although all channels, public and commercial, broadcast a relatively low proportion of this form of fiction (between 2%-8% of fiction contents), this genre is present on Polsat almost four times more than on all other stations.

Over half of the fiction programming of commercial channels and of the second public station TVP2 consists of TV series and soap operas. These genres are more prominent on Polsat (62% of the fiction output) than on public TVP2 (54%) and private TVN (53%). TVP2 has the highest proportion (47%) of TV series, mainly drama, and the lowest percentage of soap operas. The first public channel TVP1 has a proportion of soap operas similar to commercial stations.

In all, the fiction programming of the 'Big Four' consists of about the same amount of TV series (39%) as of feature films (41%).

Table 3 shows the distribution of fiction programming according to time slots. During prime time, commercial channel Polsat airs the highest proportion of fiction, except sitcoms.

As far as prime time fiction in general is concerned, the most prominent genre in this slot in terms of scheduling, not overall volume, is the sitcom. Compared to commercial stations both public channels place sitcoms more frequently in prime time slots (45% of them are shown during prime time). However, sitcoms are the smallest genre among the fiction output of the 'Big Four'.

The other prominent fiction category in prime time is the soap opera (29% of the fiction output of the ‘Big Four’), most so on private channel Polsat which broadcasts 41% of its soaps during prime time.

According to the data in this table, TVN shows a very small portion of its series during prime time, just 10%.

Finally, it is obvious that the majority of fiction programming on every channel is shown during non-prime time hours.

**Tab. 3 – Distribution of Fiction Genres in Prime Time, by Channel, 2001 (%)**

	TVP1+ TVP2		Polsat		TVN		Total ‘Big Four’	
	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt	Prime time	Off pt
TV Series	27	73	30	70	10	90	23	77
Soap operas	21	79	41	59	19	81	29	71
Sitcoms	45	55	30	70	22	78	33	67
Film	24	76	27	73	21	79	24	76

*Source: TNS OBOP*

While the prime time hours of commercial channel Polsat are dominated by fiction programming (70%), the figures for the public channels (34%) and commercial competitor TVN (30%) are considerably lower. The biggest segment of prime time fiction on both TVP’s channels and Polsat consists of TV series (on TVP 48% of fiction programming in prime time, on Polsat 49%). In contrast the second commercial channel TVN prefers films (52%) in this slot. It is significant that Polsat airs three times more soap operas, mainly produced in Latin America, than other channels.

In prime time, all major channels prefer domestic TV fiction and always first-run programmes. In-house production on public channels amounts to 48% of their whole fiction programming, while corresponding figures for commercial channels are much lower – 19% for Polsat, 9% for TVN. Regardless of channel, the percentage of Polish fiction in prime time is higher than during the rest of the day.

As can be seen in Table 4, there are big differences between public and commercial channels in terms of the origins of fiction programming. The general pattern of commercialisation again presents itself: The more commercial a channel is, the higher the percentage of non-Polish programming. Furthermore, the more commercial a channel is; the greater the prominence of American productions. The exception to this pattern is the category of soap operas - only public channels have Polish soaps.

Polish fiction programming is most prominent on public channels. On TVP2 the percentage of national fiction programming is even higher (34%) than on TVP1 (22%). Polish soap operas are the most dominant form of national fiction on public channels. Furthermore, TVP2 airs only Polish soaps.

Commercial channels prefer American production in all fiction categories except soap operas which are 100% of Latin-American origin. As far as TVN is concerned, the fiction output (except soap operas) is dominated to 81% by American production. On Polsat, the percentage of American fiction amounts to 68%. Public television tends to prefer US productions in feature film, but on public channels the percentage of American feature films is much lower than on commercial stations.

The proportion of European fiction on both public channels is the almost the same (18%/19%) and has a considerable size while on private stations the percentage of European productions is very low (3%-5%).

**Tab. 4 - Fiction Genres by Country of Origin, by Channel, 2001 (%)**

	Public Service								Commercial							
	TVP 1				TVP 2				Polsat				TVN			
	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other	Polish	Euro	USA	Other
TV series	15	26	48	11	39	14	42	5	19	1	71	9	4	6	80	10
Soap	74	0	20	6	100	0	0	0	0	0	0	100	0	0	0	100
Sitcoms	46	12	42	0	70	30	0	0	46	0	54	0	23	0	77	0
Film	9	21	60	10	16	24	43	17	0	10	79	11	1	6	86	7
<b>Total</b>	<b>22</b>	<b>19</b>	<b>49</b>	<b>10</b>	<b>34</b>	<b>18</b>	<b>39</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	<b>3</b>	<b>57</b>	<b>28</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>70</b>	<b>23</b>

Source: TNS OBOP

### 3. Domestic TV Fiction in 2001

Table 5 presents a more detailed breakdown of the types and amounts of fiction programming aired by the main Polish channels during the year 2001. The clearest pattern once again is the relative dominance of all fiction genres on commercial channels. The 'Big Four' broadcast 265 hours of fiction per average week, two thirds on commercial stations - Polsat 87 hours and TVN 76 hours, while public channels have far less, 51 hours each. In terms of genres, the 'Big Four' provide roughly the same amount of feature films (108 hours per week) and TV series (103 hours) and less than half as much soaps (43 hours) and hardly any sitcoms (11 hours).

Each of the main Polish channels presents a different mix of fiction programming. Public channel TVP1 shows drama films, soaps and TV series for children (including cartoons), while the second public channel

TVP2 provides viewers mainly with TV series drama and films, although they are less frequent than on TVP1. The biggest commercial channel Polsat competes with soaps and action series as well as with action movies. The second commercial station TVN can be described as a provider of drama and action films together with a huge amount of TV series for kids plus a considerable volume of daily soaps.

Browsing through a typical programme guide (as for autumn 2001), one notices that the early prime time hours (16:30-19:30) are dominated by telenovelas shown on commercial channels, in this slot public channels have non-fiction offers with only one 30-minute slot on each channel dedicated to Polish soaps). At the end of daytime Public TVP1 airs *The Bold and the Beautiful*, not to be missed for at least 2 million viewers. As far as Polsat is concerned, viewers are provided with American TV series like *Air America*, *Xena, Mc Gyver*, *Baywatch* and then episodes of 2 or 3 telenovelas (of Brazilian, Venezuelan or Mexican origin).

The second commercial channel TVN starts its prime time with telenovelas as well, but then airs *Big Brother* (at present the 3<sup>rd</sup> edition).

Late prime time (past 20:00) and post prime time hours bring a different offer of fiction programming on each channel. Commercial stations show a mixture of sitcoms and TV series which are mainly domestically produced, with well-known US series like *Ally McBeal* and *Chicago Hope* plus some feature films (mostly American) thrown in for a change. In periods when TVN broadcasts *Big Brother* the fiction offer is lower, of course. Both public channels have in general one slot at 20:00 for TV series like for example the American action/police series *The Sentinel*, *Viper*, *Nash Bridges* or films (on Mondays TVP1 broadcasts TV Theatre performances) and a second slot at about 23:00 dedicated to movies. Twice a week each channel has a slot for specially selected feature film, masterpieces of cinematography including a decent amount of European productions.

Sitcoms and TV series produced by the commercial channel Polsat and shown in prominent time slots like *Adam i Ewa* (Adam & Eve), *Rodzina Zastepcza* (Adopting Family), *13. Posterunek* (13. Police station), *Miodowe lata* (Honey years), *Graczykowie* (The Graczykowie), *Swait wedlug Kiepskich* (Kiepscy Family) are very similar in content (talking about the life and work of plain people) as well as similar in being a sort of light comedy or even a farce. There is a tendency to imitate US sitcoms. The second commercial channel TVN is not so much involved in the production of sitcoms or TV series but concentrates on American supply - *The Fugitive*, *Police Academy*, *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place*, *Trinity*, *Drew Carey Show*, *The Third Watch*, and the controversial drama *The Sopranos*.

**Tab. 5 – Fiction Genres in Hours by Channel, 2001**

	<b>TVP1</b>	<b>TVP2</b>	<b>Polsat</b>	<b>TVN</b>	<b>Total</b>
<b>TV Series</b>	<b>790</b>	<b>1241</b>	<b>1834</b>	<b>1469</b>	<b>5334</b>
Comedy	6	77	113	35	231
Drama	219	684	293	141	1337
Action	198	175	675	265	1313
For the family	32	161	196	134	523
Erotic	8	-	9		17
Other /e.g. Western/	21	76	136	23	256
For children	306	68	412	871	1657
<b>Soap operas</b>	<b>430</b>	<b>189</b>	<b>976</b>	<b>636</b>	<b>2231</b>
<b>Sitcoms</b>	<b>78</b>	<b>63</b>	<b>353</b>	<b>82</b>	<b>576</b>
<b>Film</b>	<b>1354</b>	<b>1149</b>	<b>1365</b>	<b>1760</b>	<b>5628</b>
Comedy	259	226	368	212	1065
Drama	608	479	288	700	2075
Action	259	314	474	622	1669
For the family	11	6	4	16	37
Animated	2	8	-		14
Erotic	7	2	73	41	123
Others /e.g. Western/	90	73	130	136	429
For Children	118	41	28	33	220
<b>Total</b>	<b>2652</b>	<b>2642</b>	<b>4528</b>	<b>3947</b>	<b>13769</b>

Source: TNS OBOP

Polish serials became one of the important ingredients of TV programming on all channels, but most of those making the top 20 list of most-watched programmes of the year 2001 are aired on public channels TVP. The ‘flagship’ Polish soap opera *Klan* (Clan), which has been running since 1997 on TVP1 is (about life and work of typical Polish family) and reflects the value system of the Polish middle class. The other most popular series shown on TVP2 are *Zlotopolscy* (The Zlotopolski saga), *Na dobre i na zle* (For better or worse), *M jak miosc* (L like love). They more or less in the same way portrait plain people in their family life and job environment, following the rules of political and moral correctness, as well as popularising socially accepted values.

**Tab. 6 – TV series, sitcoms, soaps Top 20 in 2001**

TOP 20 (excl. Films)						All 4+	
	Start	Ch.	Title			Rat%	Shr%
<i>Aver.</i>						15	38
1	20:22	TVP 1	With fire and sword	Series	Pl	28	59
2	16:33	TVP 2	For better or worse	Series	Pl	27	64
3	17:35	TVP 1	Clan	Soaps	Pl	25	65
4	15:01	TVP 2	The Zlotopolski saga	Series	Pl	24	64
5	20:00	Polsat	Kiepscy Family	Sitcom	Pl	20	40
6	17:34	TVP 1	Presbytery	Soap	Pl	19	55
7	19:18	Polsat	The rebellious angel	Telenovela	Bras	18	39
8	20:00	Polsat	Honey years	Sitcom	Pl	16	38
9	17:35	TVP 1	The tenants	Sitcom	Pl	16	40
10	20:52	Polsat	The Graczykowie	Sitcom	Pl	15	35
11	20:30	Polsat	Adopting Family	Series	Pl	15	36
12	20:02	Polsat	Adam and Eve	Soaps	Pl	15	33
13	18:58	TVP 2	The sacred war	Sitcom	Pl	15	32
14	20:00	TVP 2	L like love	Series	Pl	14	32
15	20:11	TVP 1	18. wheels of justice	Series	US	14	32
16	20:15	TVP 1	The life at stake	Series	Pl	14	38
17	17:44	Polsat	Fiorella	Telenovela	Venez	14	44
18	20:07	TVP 1	The thorn birds	Series	US	13	42
19	20:33	Polsat	I love Klara	Sitcom	Pl	13	31
20	20:15	TVP 1	Nash Bridges	Series	US	13	29

*Source: TNS OBOP*

#### **4. Trends and Developments**

Looking at the composition of fiction programming on the various channels over time, Table 7 shows that the level of fiction aired on TVN has remained stable during the period 1997 – 2001, constituting 44% of total programming, while the ratio of fiction to total programming has increased on the other channels. The most marked increase can be found on public channel TVP2, where fiction jumped from 22% in 1997 to 39% in 2001. On TVP1 the fiction proportion has been stable since 1999. The level of fiction programming on Polsat increased by 3% in 1999 and then has risen further by 1% each year.



**Tab. 7 – Percent Distribution of Fiction Programming, by Channel, 1997-2001 (%)**

	Public Service			Commercial	
	TVP1	TVP2	TVP1+TVP2	Polsat	TVN
1997	30	22	26	44	45
1998	33	29	31	44	45
1999	36	34	35	47	44
2000	35	38	37	48	44
2001	36	39	39	49	44

Source: TNS OBOP

In terms of specific fiction genres we have observed that the general pattern of fiction broadcasting of TVP1 has been stable. The most important changes during the period 2000 – 2001 occur in the realm of TV series and soap operas on public channel TVP2, where the percentage of this type of fiction increased by 3%. This would seem to reflect TVP2's relative emphasis on Polish TV series and soap operas. While these genres become more important on TVP 2, however, an almost identical decrease takes place on commercial channel TVN.

The explanation for the changes is the recent rise of reality shows. As can be seen in Table 8, commercial channels, mainly TVN, show a strong increase in the number of hours devoted to reality shows and docu-soaps over past two years. Taken as a whole, this genre jumped from a combined total of 4 hours per week in 2000 to 21 hours in the year 2001.

**Tab. 8 - Hours of Docu-soap and Reality Shows per Year, by Channel, 2000 - 2001**

	Public Service		Commercial			
	TVP1+TVP2		Polsat		TVN	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001
docu-soap	82:08	56:52	0	1:40	26:36	93:24
reality shows	0	0	0	84:00	31:29	847:19

Source: TNS OBOP

On TVN, this type of programming skyrocketed from 1 hour per week in 2000 to 18 hours in 2001. Reality shows such as *Big Brother* are aired on TVN at least three times each day. So a single programme can account for 16 hours of broadcasting per week. The reality show fever has not struck Polsat as hard, although this channel, too, has increased the volume of this type of programming.

This chapter has outlined the basic patterns associated with fiction programming on the four main Polish television channels during the year 2001 and in the recent past. Based on the above data, TV fiction on Polish television in the year 2001 can be summarised as follows:

- 1) The more commercial the channel, the greater the proportion of fiction to total programming. Similarly, the more commercial the channel, the smaller the proportion of Polish fiction compared to the fiction total and the greater the percentage of American productions.
- 2) The offer of commercial channels is strongly biased towards Latin American telenovelas, while public service channels are focused on fiction produced in Poland. Both TVP's channels air higher percentage of Polish production in every fiction genre.
- 3) Because of the tendency of public service channels to be more selective in terms of the quantity and geographic origin of fiction programming, a larger proportion of their fiction TV programmes appears during prime time.
- 4) The patterns associated with fiction programming have been stable since 1999 when all major channels increased their supply of TV fiction.
- 5) The most important change during the period 2000–2001 is the increasing popularity of reality shows, which influences the level of TV fiction on the channel most involved in this trend (TVN) and, which is likely to intensify in the coming years.

In terms of public-service TV's need to maintain legitimacy such programming as reality shows seems to be highly controversial, therefore public television maintains its audience share by airing Polish fiction, TV series and daily drama.

## **2. Domestic Soap Operas Overtake Brazilian Imports Portuguese TV Fiction in 2001**

*by Isabel Ferin and Francisco Rui Cádima*

### **1. The Audiovisual Landscape**

On 6 October 1992 and 20 February 1993, respectively, the first two private TV channels began broadcasting in Portugal: the Sociedade Independente de Televisão SIC was a project led by former Prime Minister Francisco Pinto Balsemão, the Televisão Independente TVI/Quatro was run by former Education Minister Roberto Carneiro, whose shares were then held by organisations connected with the Portuguese Catholic Church. With the launching of the two private channels a long state monopoly of the Portuguese Television (RTP) since 1957 came to an end.

RTP had been broadcasting on a national level since the mid-1960s but only in late 1968 (on 25 December) did its second channel (RTP-2) start operating. RTP International began broadcasting on 10 June 1992. Meanwhile, cable television had begun as a pilot project for 80 households in Lisbon and Oporto. The marketing of this system started in October 1994 and by 2001 Cable TV had attracted over a million subscribers.

In recent years, RTP's financial situation had been deteriorating, and in 2000 losses were totalled at around 164,6 million euro, 49,9 million euro more than the previous year. On the other hand, SIC has had positive results since 1995, with profits reaching around 20,5 million euro in 2000. In 2001 the situation changed drastically: The other commercial broadcaster TVI managed to lead the ratings in the last quarter of the year while it strengthened its share in the advertising market. TVI already had made a record profit of 15,5 million euro in 2000.

The overall turnover of the television sector in Portugal amounted to 325,2 million euro in 2000, around 43,8 million euro more than in the previous year. This rise is mainly due to an increase in SIC's turnover and the significant growth of TVI.

**Tab. 1 - Turnover in Television (in M euro)**

	1997	1998	1999	2000
<b>RTP*</b>	65.7	76.7	83.8	74.6
<b>SIC</b>	109.8	132.7	148.9	172.6
<b>TVI</b>	24.3	28.6	48.7	78.0
<b>TOTAL</b>	199.8	238.0	281.4	325.2

\*Excludes compensation for losses from public service

Source: Obercom

With the inclusion of Cable TV in the television global estimates, the total turnover in the television sector is over 500 million euro, given the good performance of the cable sector in Portugal. It should be noted that the cable business since it is the sector with the fastest growth in terms of turnover during the year 2000, represents 16,6% of the invoicing of all the media in Portugal.

**Tab. 2 - Total TV Turnover in Portugal\* (1999/2000)**

	1999 (M€)	2000 (M€)	% OF ALL MEDIA	DIFFERENCE IN %
Generalist Television	281,5	325,2	25,4	+16
Cable TV (3)	149,6	212,8	16,6	+42
Total TV	431,1	538,0	42,0	+25

Source: Obercom

## 2. The Role and Origin of Fiction

Fiction is one of the predominant genres of Portuguese television, sharing prime time with the news. As of September 2000, TVI sub-director José Eduardo Moniz took on a strategy that was based on three pillars: news, Portuguese fiction and entertainment. After the launching of the reality show *Big Brother*, the series attracted a new audience and took on a leading role in terms of ratings. A new era of fiction started with the soap operas *Todo o Tempo do Mundo* [*All the Time in the World*] and *Jardins Proibidos* [*Forbidden Gardens*], followed by *Olhos de Água* [*Water Eyes*], *Anjo Selvagem* [*Wild Angel*] and *Filha do Mar* [*Daughter of the Sea*].

It should be noted that both *Jardins Proibidos* and *Olhos de Água* managed to obtain ratings and shares that surpass everything ever achieved by Portuguese fiction after the monopoly period of state television. Series

production is currently an emerging industry, with channel three broadcasting three soap operas per day.

Fiction takes on a leading role on SIC as well. The prime time is usually taken up with soap operas from Globo, the Brazilian television channel whose exclusive broadcasting rights SIC holds for Portugal. Initially the Brazilian soap operas were the factor that kept SIC's audience faithful to the channel.

Portuguese fiction has always been strong on both RTP1 and RTP2, the protocols signed with ICAM [Multimedia and Audiovisual Film Institute] for the production of series and documentaries in Portuguese dating back to 1996.

In 2000, according to data supplied by the company, RTP1 broadcast around 1600 hours of fiction while RTP2 broadcast around 1181 hours (Tab. 3). On SIC, the leading genres were children's and teenagers' programmes, contests and the news. As for fiction, SIC broadcast 1121 hours of foreign programmes as opposed to 185 hours of fiction in Portuguese (Tab. 4). From these 185 hours, 170 hours were series produced in Portugal and the remaining 15 hours were telefilms. In 1999, SIC signed a protocol with the Ministry of Culture/ICAM in order to co-finance 30 telefilms in the following three years. To that effect, SIC Filmes Lda. was founded. This company will produce ten films per year. As far as foreign fiction is concerned, soap operas account for 882 hours of a total 1121 hours devoted to this genre. They are mainly produced by Globo – the Carnaxide television station owns the exclusive broadcasting rights for Portugal – and are shown in prime time.

**Tab. 3 - Total Hours devoted to Fiction Programmes on RTP1 e RTP2 in 1999 and 2000 (H:M:S / %)**

	RTP1				RTP2			
	1999		2000		1999		2000	
	H:M:S	%	H:M:S	%	H:M:S	%	H:M:S	%
Total Hours of Transmission	7967:29:00	100	8825:32:56	100	5333:16:27	100	7521:19:42	100
Fiction programmes	1486:06:26	18.7	1601:31:38	18.1	1128:45:12	21.2	1181:56:25	15.7

*Source: RTP / Obercom*

**Tab. 4 - Total Hours dedicated to Fiction programmes on SIC in 2000 (H:M:S / %)**

Total Hours of Transmission	8721:34:01	100,00
Total Hours of Programming	6139:52:58	70,40
Foreign TV Fiction	1121:49:46	12,86
- Fiction Series (only Foreign Production)	239:26:19	2,75
- Soap Operas	882:23:27	10,12
Portuguese TV Fiction	185:26:02	2,13
- Series of Portuguese Fiction	170:09:15	1,95
- Telefilms	15:16:47	0,18
Cinema	937:03:31	10,74
- Foreign Production	930:15:38	10,67
- National Production	06:47:53	0,08

*Source: SIC*

According to data supplied by Markttest regarding the main genres of programmes broadcast in 2000 on the four domestic channels, fiction programmes were the leaders, accounting for 24,6%. Regarding the relative importance of fiction per channel (see Tab. 5), TVI showed the most. Compared to other genres, fiction plays the leading role on all channels and - together with the news - is the type of programme shown most frequently.

**Tab. 5 - Overall Length of Fiction Programmes per Channel in 1999 and 2000 (in Minutes and % of Total Broadcasting Time of Channel)**

	1999		2000	
	Minutes	%	Minutes	%
RTP 1	90.007	19,1	101.796	19,4
RTP 2	68.751	22,0	77.593	17,4
SIC	137.305	27,2	147.887	28,3
TVI	187.745	40,0	169.508	32,2

*Source: Markttest*

As can be seen from tab. 6, programme imports on SIC have increased significantly. The number of hours of programmes commissioned from external domestic producers has also increased, whereas in-house production went down.

**Tab. 6 - Origin of Television Contents on SIC (H:M:S)***Source: SIC*

	1998	2000
Internal National Production	397:36:23	229:22:27
External National Production	1425:52:35	1813:24:19
Co-production with national entities	n/d	15:16:47
Foreign Production originating in the EU	559:05:59	2763:19:49
International Production	2989:54:55	5476:45:53

In the following table the year 2000 you see that the USA is the most important source for foreign fiction. The role played by Brazil on SIC with 1113 hours should also be noted.

**Tab. 7 - Origin of Television Contents per Country in 2000 (H:M:S)**

	RTP1	RTP2	SIC
Germany	37:17:23	20:57:26	2:47:26
Australia	196:37:04	50:36:59	10:51:50
Brazil	31:03:38	18:05:53	1113:22:55
Canada	40:27:25	55:03:56	61:54:29
Spain	20:52:17	90:11:30	33:10:19
United States of America	1218:04:47	1236:12:26	1332:18:34
France	50:29:01	157:34:51	250:25:06
Holland	1:13:20	n/d	7:26:12
Italy	5:19:03	57:33:49	21:29:41
Japan	24:31:05	29:41:42	238:36:46
Mexico	115:17:29	7:19:20	n/d
United Kingdom	419:53:34	1964:02:57	236:04:16
Sweden	21:46:25	1:27:04	15:39:20
Venezuela	60:42:18	n/d	n/d
Other	30:38:42*	62:14:09**	94:35:26***

\*South Africa, Austria, Belgium, Egypt, Hong Kong, New Zealand, Poland, Switzerland, Uruguay

\*\*South Africa, Belgium, Denmark, Finland, Hong Kong, Iran, Ireland, Yugoslavia, Lithuania, Macao, Poland, People's Republic of China, Switzerland

\*\*\*South Africa, Netherlands Antilles, Asia, Austria, Belgium, Denmark, Ireland, Eastern Europe

*Source: RTP and SIC*

According to a study conducted by the Media Planning Group (basis: broadcasts of terrestrial channels in June 2000 and June 2001), TVI is the channel with the highest ratio of local fiction in the evening. Also worth

mentioning is the strong increase of domestic programmes in 2001 on both RTP2 and SIC.

**Tab. 8 - Transmission Share per Country of Production in June 2000 and 2001 from 20h to 24h (%)**

	RTP1		RTP2		SIC		TVI	
	2000	2001	2000	2001	2000	2001	2000	2001
National	63.1	60.4	48.9	68.6	49.0	67.9	49.7	75.1
Brazil	-	-	-	-	32.9	12.8	-	-
USA.	-	14.4	15.9	8.8	1.9	1.0	20.9	5.0
Other	36.9	25.2	35.2	22.6	16.2	18.3	29.4	19.9

*Source: Media Planning Group*

### **3. A Case Study of Portuguese TV Fiction on Public and Private Television**

A case study to detect tendencies in fiction programming was done based on two weeks' data – one immediately before the beginning of Summer (21 to 28 May 2001), one after the start of the winter programme (14 to 21 January 2002). Channels included are RTP1 and RTP2, SIC and TVI. The source used for this study was Markttest, the only enterprise in Portugal at present doing systematic research work both on contents and in terms of audience ratings. The Portuguese market consists of 8 972 000 homes. Markttest uses a sample of 850 homes connected by audiometer. On the average, a Portuguese watches 3,5 hours of television every day. The timeslots mentioned are defined as: “overnight” (24:01 to 06:30), “morning” (06:31 to 14:00), “afternoon” (14:01 to 19:30), prime time (19:31 to 24:00). Programme's length includes advertising because no data are available about the breaks.

It must be noted that in Portugal two types of “sandwich programming” shape prime time television to a large degree. In 1977 RTP1 introduced a model telenovela-news-telenovela which was used successfully until 1994. The Brazilian telenovelas shown during those years, before and after the news, had a notable impact on Portuguese public opinion, such as *Gabriela*, *Cravo e Canela*, *Dancin' Days*, *Roque Santeiro*, *Escrava Isaura* and *Tieta do Agreste*. When competition between private and public television channels started in 1992, Globo's telenovelas were shown by RTP1 and commercial channel SIC achieving huge audiences for both. Since 1994, private channel SIC has exclusive access to Brazilian telenovelas,



continuing the old RTP1 model of programming and being quite successful at that.

A second type of “sandwich programming” was presented in November 2002 by the commercial channel TVI, here the formula is reality show-fiction-news-fiction-reality show, fiction meaning Portuguese telenovelas and series. A key role here is played by the Portuguese serials of *Big Brother*, which was promoted in new ways (the show was spoken about in the channel’s news) and used as a platform for product placement. *Big Brother* also made evident a gradual decline of viewers’ interests in telenovelas. According to the available data, already in 1999 the share of *Terra Nostra* fell from approximately 80% to 65%. One year later, the Brazilian telenovela *Laços de Família* even experienced a drop from 53% to 34% on SIC when competing against *Big Brother* on TVI. Another important aspect of this programming strategy is the attempt to extend TVI’s prime time with sandwiching 5 programmes instead of 3 as in the old RTP1 model.

Before the presentation of the data collected during the two weeks, we should make a brief reference to the particular characteristics of Portuguese television fiction. Public television survived for many years with the acquisition of foreign products like detective series, television movies or telenovelas (Brazilian or others). Contests or quizzes, either self-developed or international formats adapted to the local audience’s tastes were also very popular, as well as comedies, such as *Eu Show Nico* or *O Tal Canal*. For many years, Portuguese fiction was given an important place in televised theatre and by re-runs of famous Portuguese movies made in the forties and fifties. In 1982 premiered the first Portuguese telenovela, *Vila Faia* directed by Nuno Teixeira with a screenplay by Francisco Nicholson and Nicolau Breyner (based on Globo patterns). Shown on RTP1 immediately after the evening news, it lasted for far more than the expected 75 episodes. Other Portuguese telenovelas followed, for example, *Origens*, *Chuva na Areia*, *Palavras Cruzadas*, *Verão Quente* and *Terra Mãe*, with moderate success.

Until the end of the nineties the production of television fiction suffered significant ups and downs, but it is worth noting that several attempts were made in the production of television movies and telenovelas.

As from 1994, the fact that SIC had sole rights to the Globo Brazilian telenovelas created a new market for producers, actors and other audiovisual professionals, with NBP-Produção em Video investing not only in the adaptation of foreign formats of series and telenovelas to the Portuguese reality but also attempting to develop original fictional contents through *Casa da Criação (Creation House)*.

Although not considered fiction, a peculiar product of reasonable success common to all channels should also be mentioned. This is the comic sketch, used as a filler between the end of the evening news and the beginning of fiction programmes, for example *Os Malucos do Riso* (SIC, both weeks) or *Bora Lá Marina* (TVI, second week).

### 3.1 Data Analysis

When comparing the two weeks it has to be mentioned that the week of 21 to 28 May 2001 (1st week) is characterised by the showing of a television movie on SIC and the transmission of two important reality shows (*Big Brother* and *Bar da TV*, called real life telenovelas) which make up the larger part of prime time programming on SIC and TVI, either as live shows or as replays. The week of 14 to 21 January 2002 (2nd week) has as unique feature a large number of new fiction episodes in new time slots. Some channels have implemented new programming strategies, caused by a new management both on RTP1 and SIC. The weeks surrounding the sample weeks more or less show the same characteristics as the ones chosen.

It is important to note the different balance between the number of new episodes and reruns/replays in the two weeks. In both weeks reruns are preferably programmed in the morning and the afternoon. During the first week the large number of minutes given to reality shows (in all more or less 1997 minutes) of course leave comparatively little time for Portuguese television fiction (about 720 minutes). In the second week there is an increase of broadcasting time for Portuguese fiction (around 1520 minutes) but with an emphasis on reruns, namely on TVI.

Another analysis concerns the network station that shows more Portuguese fiction and presents the larger variety of formats. In both weeks this is RTP1. In the first week RTP1 shows one daily telenovela and three series, in the second week the same channel presents three daily telenovelas (two of which are reruns) one miniseries, two series (one a rerun) one long series, one sketch/comedy show and one telenovela. RTP 2 has only one series in the first week, a rerun broadcast four times a week, and nothing at all in the second week.

In the first week, commercial channel SIC does not have a Portuguese fiction programme regularly except for the sketches. SIC's fiction offering that week includes one TV movie (*Teorema de Pitágoras*), one series (one episode a week) and reruns (on a Monday at 17:00 hours) of a Portuguese telenovela with Brazilian actors. In the second week, the same channel

shows one telenovela daily, one weekly episode of a long series and comedy sketches.

Commercial competitor TVI in the first week has a daily telenovela, one series with two episodes a week and a rerun on Saturdays plus another series twice a week. In the second week, TVI dedicates far more time to Portuguese fiction, but closer observation shows that the majority of the time is dedicated to reruns and replays. That is, the telenovelas that are being shown (three) repeat past episodes, the series repeats the episodes twice a week at different times, and at the same time the channel has another rerun of a series. It is worth noting that the telenovelas and series episodes last about 45 to 50 minutes, slightly less than the times allotted by other channels.

It is also worth observing that Portuguese fiction is shown in different timeslots. In the first week, the programmes with larger ratings included on prime time are *Big Brother* (TVI); *O Bar da TV*, the Brazilian telenovelas *Um Anjo Caiu do Céu* and *Porto dos Milagres* and the Portuguese series *A Minha Família é uma Animação* (SIC) and on RTP1 the Portuguese telenovela “Ajuste de Contas”. In the second week the presence of Portuguese fiction in prime time is consolidated on TVI with the presentation of episodes of three telenovelas and one series. SIC presents a daily episode of a Portuguese telenovela and one episode of a series on week-ends. RTP1 shows episodes (not daily) of two series. In this second week TVI has the prime time top rating with an average of 54,4% (the telenovela *Anjo Selvagem*, based on an Argentinian format, *Muñeca Brava*).

Brazilian telenovelas are nevertheless always present in the national top ratings — including both reruns and new episodes. To give an impression of their number, daily Brazilian telenovelas shown in the first week are: *A Viagem* (rerun, strating at 16:15), *New Wave* (starting at 17:00), *Estrela Guia* (starting at 17:20), *Um Anjo Caiu do Céu* (starting at 18:30), *Porto dos Milagres* (starting at 22:00). In the second week we have: *Malhação* (rerun, starting at 14:10), *New Wave* (starting at 16:40), *A Padroeira* (starting at 17:35), *As Filhas da Mãe* (starting at 18:45) and *O Clone* (starting at 22:25).

### 3.2 Analysis of Cultural Settings

Regardless of the fact that we are speaking about Portuguese fiction made in Portugal one must mention that a large number of Brazilian professional (actors, set designers, artistic directors, lighting engineers, screenwriters and cameramen) take part in these productions. One must note that a large part of the formats are foreign, the majority from Latin-America (Argentina,

Venezuela and Mexico) and also from Italy (for example SIC's telenovela *Fúria de Viver*). From this perspective, these telenovelas appear as a 'closed serial', receiving only scenic adaptations to the Portuguese reality. But telenovelas like *Ganância* (shown on SIC) which are original creations are being subjected to continuous adjustments, usually after audience consultation and therefore are considered 'open serials'. The majority of the series are also imported formats, mainly from Spain (for example *Crianças SOS* on TVI), original Portuguese creations are usually historical reconstructions (for example *Alves dos Reis* on RTP1).

The majority of the Portuguese fiction (the telenovelas and also some series) of the general drama type can be attributed to one of two basic social models - dynastic or communitarian. The first model is about a powerful family that congregates huge numbers of employees or aggregates, linked by romance, rivalry and secrets (for example, *Anjo Selvagem*, TVI).

The community model focuses basically on extended and multi-generation middle-class or working class families linked by neighbourhood relationships, romance and social preoccupations (for example, *Fúria de Viver*, on SIC). Another version of this model is also possible - the dyadic or generational model centred on groups of people of the same age, usually youngsters or young adults who share the same sentiments, hopes, age and professional problems (for example the series *Riscos* on RTP1). Hybrid models between the dynastic and the communitarian also appear quite frequently (for example *Olhos de Água* on TVI).

The action or detective genre is less common, and some series are based on business activities (for example, the series *Sociedade Anónima* on RTP1), police stories or related matters (for example *Elsa*, on RTP1). As mentioned before, comedy is present on all channels through the sketches.

Concerning the setting in time, the two-week analysis points to a tendency to place the stories in the present but often the narrative strategy is to start the story decades before. Some series, especially those that are Portuguese creations, are placed in the past, but for the period in question only two are placed at the beginning of the 20th century. Portugal is the location of choice for fiction development but there is a new trend of telenovelas being filmed in other countries (Brazil and France).

An effort has been made especially in the productions by NBP for TVI to diversify the scenery introducing well-known tourist spots (Açores, Douro, Ribatejo or Alentejo), historical monuments or types of regional housing. The environment is generally urban, medium-sized coastal or interior cities but some alternation with rural areas is frequent.

The casting of the principal roles varies. In telenovelas there is a marked tendency for the creation of strong feminine characters, within certain stereotypes: the matriarch, the heroine, the villain. A dynastic model is frequently used, based on the matriarch and her rebel daughter and heir, while men have secondary roles and children are almost never present. Series appear to have a more diversified distribution of roles with a balance between the sexes and the generations (for example *A Minha Família é uma Animação*, SIC), or with man/woman playing the principal role assisted by several characters of the opposite sex, young people or children (for example, the woman role in *Elsa* on RTP1 or the man's in *Super Pai*, TVI).

After this study and taking into consideration additional data concerning the entire period it is possible to conclude that from May 2001 to January 2002 the channels made a significant investment in Portuguese fiction. This investment consists of Portuguese TV movies' premieres (SIC), telenovelas (TVI) and series (RTP1). Nevertheless one must not fail to mention that a large number of Brazilian telenovelas is shown continuously with an interruption for the evening news and comic sketches from early evening to late night, on SIC. It must also be remembered that TVI's schedule and audience figures are dominated by reality shows.

#### **4. TV Movies**

TV Movies are a fairly recent phenomenon on Portuguese television. They were initially produced in collaboration with the ICAM and the general television operators. Protocols were signed between the ICAM and three national generalist television operators (SIC; RTP and TVI). These protocols contemplate the joint financing of audiovisual works with a special emphasis on fiction series and TV movies.

In 1999, SIC signed a protocol with the Ministry of Culture, ICAM, for the joint financing of thirty TV movies to be made in the next three years. On the average, the ICAM supports each telefilm produced by SIC with approximately ten thousand euro. The first TV movies shown in 2000 were a success in terms of ratings. The first film, *Amo-te Teresa [I love you, Teresa]* obtained an audience share of 68,7% of thus becoming the most watched film ever in the history of Portuguese television, (see Tab. 9).

It should also be noted that SIC highly promoted these films. According to a study conducted by Tempo OMD about the first five TV movies shown on SIC until May 2000, promotional clips on this channel started to be aired five weeks before the date they were shown together with programmes on the making of these films.

As for RTP, the first protocol with ICAM was signed in September 1996 and resulted mainly in the joint financing of documentaries and fiction series in Portuguese. Following that, a new protocol was signed on

**Tab. 9 - TV Movies shown on SIC**

	Date	Hour	Duration	Programme	Universe	
					rat%	shr%
1	000111	22:00:08	1:41:39	AMO-TE TERESA	26,8	68,7
2	000215	21:59:03	1:38:14	MONSANTO	16,7	46,9
3	000314	22:00:38	1:41:23	FACAS E ANJOS	19,7	58,7
4	000418	22:08:58	1:38:48	MUSTANG	17,6	50,8
5	000530	22:11:55	1:57:05	O LAMPIAO DA ESTRELA	20,4	61,9
6	000627	22:15:52	1:49:20	A NOIVA	18,2	53,7
7	000912	22:59:03	1:52:00	UM PASSEIO NO PARQUE	10,2	40,4
8	001019	22:46:47	1:54:47	ANIVERSARIO	10,0	36,9
9	001116	22:43:37	1:58:51	ALTA FIDELIDADE	6,8	29,6
10	010128	14:01:31	1:49:49	OS CAVALEIROS DE AGUA DOCE	9,6	40,4
11	010304	21:11:51	1:44:58	O SEGREDO	10,1	26,1
12	010329	21:52:43	1:54:44	QUERIDA MAE	15,2	42,4
13	010430	20:59:37	1:56:16	MAIS TARDE	10,1	27,2
14	010527	17:58:54	1:57:25	TEOREMA DE PITAGORAS	7,7	40,6
15	010625	22:13:51	2:10:53	UMA NOITE INESQUECIVEL	6,8	22,5
16	010901	21:44:54	2:12:04	AMO-TE TERESA	3,9	12,5
17	010929	21:05:22	1:39:25	ANJO CAIDO	6,8	20,3
18	011027	21:05:18	1:50:46	UM HOMEM NAO E UM GATO	5,8	15,6

*Source: Marktest*

29 December 2000 with a view to the cooperation between the two entities in order to encourage television programmes by means of joint financing of original projects produced and directed in Portugal and made by independent producers.

The ICAM's financial participation in each project will be set by the Institute itself and the respective amounts must correspond to percentages neither below 30% nor above 50% of the RTP's participation, without

jeopardising participations above that percentage for projects that might be considered of major interest, opportunity and cultural relevance.

A series of three TV movies, a project called *Crimes Portugueses* [*Portuguese Crimes*] was also financed. This project had taken around a decade to mature and was only shown in early 2002. This project is made up of three independent films that have in common the fact of being based on fait divers, tackling the issues of love and death in Portugal. The three films – a co-production of RTP and Madragoa Filmes, the film production company owned by Paulo Branco – have been written by Paulo Filipe and João Mário Grilo. The films were shown on RTP2 on three consecutive Sundays.

What distinguishes the RTP telefilms from those broadcast by SIC is that the former are more directly connected with the logic of film-making, which can be seen by considering the directors, the scriptwriters and the plots, whereas those shown by SIC are more in line with television production as they are films with scripts signed by young screenwriters who made their debut in this project undertaken by SIC Filmes.

By the end of February 2002, RTP resumed its collaboration with the producer Paulo Branco, in the form of an agreement for the co-production of five TV movies to be shown in prime time. The films will amount to between 450 thousand euro and 600 thousand euro each, one third of which will be financed by the state-owned channel and the remainder by the producer himself, either by means of ICAM's subsidies or by foreign or national partnerships – as was the case with the first films.

TVI also signed on 29 December 2000 a first protocol with ICAM for the production and direction of original Portuguese TV movies. ICAM and TVI have undertaken to co-finance the production of five TV movies produced for digital video, the Institute contributing with around 100 thousand euro per film as an advance on revenues granted to the respective independent producer. These projects are still under appreciation and none of the films have been shown yet.

## **5. General Trends**

The reversal in the Portuguese audiovisual scene in terms of fiction is highly significant for the television industry. From the moment the soap operas produced by Rede Globo, shown exclusively by SIC, were surpassed in terms of ratings by the Portuguese soap operas broadcast by TVI (which happened in the 1999/2000 grid) there was in fact a highly important change. This change has to be considered within the context of

reinforcement of competences and abilities of the European audiovisual sector on the European market in competition with the USA and Brazil (the latter being extremely important in the case of Portugal).

This led, in fact, to a small revolution in the industry of television fiction among the main fiction producers. Namely NBP (Nicolau Breyner Produções) has seen its shareholders' structure reinforced by a major Portuguese group – Media Capital – which participates as well in the development of independent production for television: Obercom estimates that in 2002 the turnover amounted to 137,1 million euro, around eight times the estimated amount for the national film production.

On the other hand, TVI entered into exclusive contracts with many of the best Portuguese television actors while reinforcing its business in the areas of scenery, clothes, script, international distribution, etc. And as it has found the key to be the leading television station in terms of ratings on a national level, this station intends to maintain as the main axis of its strategy its investment in national fiction – soaps, series and TV movies. The competing television channels inevitably follow this strategy closely. Both RTP1 and SIC have other projects in the soap opera area for 2002-2003.

However, the crisis of Portuguese public television mentioned earlier tends to show itself in all national fiction production. The measures of economic contention, announced after the elections of 17 March 2002, if effectively put into practice, will have important consequences. Namely, they will affect a great number of independent television producers who will get less commissions and thus are faced bankruptcy. This being so, the Association of Independent Television Producers has been stressing the need to define special policies to support the industry of fiction, in order to prevent a decrease of commissions by public television. Such a decrease would mean wasting the large investments made in the last two years by all television channels. An investment that turned into a considerable growth of the amount of produced fiction, as well as an important technical evolution and a conquest of new audiences.



**„UPDATES“**



### 3. Historical Fiction and the Telefilm Dutch TV Fiction in 2001

*By Sonja de Leeuw*

The results of the restructuring of the three public channels which was effectuated in 2000, was visible in the different accents that the channels showed in the *programming* of fiction in 2001. Since the *production* of fiction takes a few years from concept to realisation, the fiction output in 2001 was the result of plans made years earlier. Changes only took place in 2001 within public broadcasting which therefore will be the focus of this update.

The average percentage of domestic fiction increased by 3,6% (in 2000 it rose by only 2,4%), mainly due to the efforts of the third (cultural progressive) channel. It not only produced a fair amount of ‘progressive’ comedies and parodies, it also continued its efforts in developing and producing single plays, some in co-production with the cinema. One of the most remarkable phenomena on Dutch television in 2001 was the presence of the “Telefilm”. The television movie is a well-known format, but it has only recently been introduced on Dutch television for strategic reasons. As one of the several measures initiated by the government to create a better infrastructure for a healthy audiovisual industry (next to tax measures and economic investments), the Telefilm was supposed to intensify the relationship between film and television. The restrictions given to the script writers are the actuality of subject, a maximum length of 90 minutes, and a budget of around 800 000 euro.

Scriptwriters are invited to send in a synopsis and treatment that are to be judged by all broadcasting companies. Six to eight are selected for further elaboration and finally for production. This means that the Telefilms by definition are broadcast by different broadcasters of the public service.

The first collection (in 1999) was realised as an experiment to be continued if funding could be continued, whatever the results were. The new collection of Telefilms in 2001 showed the potential of the format and good quality: a great variety of subjects and themes, all rooted in present-day Dutch society, next to personal approaches in diverse narrative styles. A nice example is *Ochtendzwemmers* (*Morning Swimmers*, AVRO and NCRV). This production reveals how a group of diverse people, who only meet during the morning swim, are getting closer connected, even in the sense that they are accused of forming a criminal group. All are looking for a ‘home’ which cannot be found in the literal sense. In the end, friendship turns out to be the

only thing that makes people feel at home. *Morning Swimmers* shows a mix of genres, such as the musical comedy and the light tragedy. As the quality of the second collection indicates, the Telefilm is a good ground to explore the domain of fiction.

The most remarkable event was the top-rated production *Wilhelmina* about the former queen, made by NCRV and broadcast on channel 1. *Wilhelmina* is a conventional historical drama in four parts, which traces the story of the queen's life until her abdication in 1948. The mini-series focuses especially on her role during the Second World War, reflecting the ongoing public debate on the question if her leaving the country was well chosen. Its being the most popular fiction program in 2001 can be explained by the way this mini-series brings together the two main points of reference in our national history: the relationship between the state and the monarchy and the Second World War. It showed how Wilhelmina wanted to stay to help her people, but couldn't due to the circumstances. Moreover, the mini-series showed how tough her struggle was against the male politicians around her and how she demanded the utmost of her self to really become the motherly symbol of her country. The popularity of *Wilhelmina* can also be explained by the way it celebrates the nation's unity in postmodernist times. It stresses the importance of historical drama in telling and retelling the stories of the recent past, from different points of view, including its controversies and its changes. The fact is however that broadcasters nowadays are very reluctant in producing historical drama because of its high cost since the Dutch Cultural Broadcasting Promotion Fund decided, for financial reason also, to only subsidize the developments of the scripts. Thus, the new trend for the following years becomes the mini-series situated in the present!

#### 4. Less Money to Spend, More Movies Made for SBC

##### Swiss Television Fiction in 2001

by Ursula Ganz-Blättler

Switzerland's population of 7,2 million people is for the majority German-speaking (64 percent), with a large minority of French-speaking natives (19%), a small minority of Italian-speaking natives (8%) and an even smaller congregation speaking Rhaetoromanic (1%). The remaining 8% of (mostly) immigrants speak different languages and do watch different (foreign) television programmes, thanks to either cable (in 84% of Swiss households) and / or satellite dishes. 91% of all Swiss households do have access to television, while 63,3% have access to VCR technology. The Swiss Broadcasting Corporation, as major (public) broadcaster, distributes television programmes in three languages via six stations ("Schweizer Fernsehen 1 & 2", "Télévision Suisse Romande 1 & 2" and "Televisione svizzera di lingua italiana 1 & 2", with regular programmes in Rhaetoromanic offered mainly by SF 1).

Two events dominated the Swiss mediascape in 2001 with regards to television fiction: one, for the first time in years, a series of five new dialect movies-made-for-television premiered on the German-speaking affiliate of the Swiss Broadcasting Corporation, SF DRS. Two, the two serious private competitors of public broadcaster SBC, the German-speaking stations Tele 24 and TV3, closed down after only a few years on air. While Tele 24 was a news-oriented station (and lives on as a local Zurich channel called Tele Zueri), TV3 - owned by Zurich-based news corporation "TA Media" - concentrated on entertainment such as daily talk shows, stand-up comedy, imported feature films and television series as well as reality soaps such as *Abenteuer Robinson* (a *Survival* adaptation), *Big Brother* or *Popstars* (a Swiss version of *Pop Idol*). Both breakdowns left a considerable number of young journalists as well as creative people and technical staff unemployed - a considerable loss, even if the Swiss film industry, as movie-making community, did not seem too concerned.

With regards to domestic television fiction both the French-speaking and the Italian-speaking SBC affiliates TSR and TSI went on producing new episodes for sitcoms such as *Paul et Virginie* and *La chronique* (TSR) or *Fitness Club* and *Sergio Colmes Indaga* (TSI). They continued producing as well as broadcasting domestic TV movies in their respective language (TSR: *15, rue de bains* by Nicolas Wadimoff and *Newsman* by Yvan Butler; TSI: *Radionotte* by Bruno Soldini and *Angeli non ne ho mai visti* by Matteo

Bellinelli). While SF DRS did continue its weekly broadcasts of the highly successful prime time soap *Luethi and Blanc*, the development of new sitcom concepts in German language was eventually stopped, due to an overall and rigid SF DRS savings programme. On the other hand, SF DRS presented the first results of a new movie development program called *Telefilm 2000* - which has since taken on a regular frequency, with follow-up seasons *Telefilm 2001* (movies to be presented in 2002) and *Telefilm 2002* (dito, 2003). The programme aims at close collaboration with established production companies and offers authors courses in project development as well as professional support by script doctors. Those 90-minute TV movies should tell popular stories with a distinct Swiss angle, make use of the native Swiss German dialect and address a large public. A generic affiliation is encouraged, such as comedy, thriller, melodrama, family movie or milieu movie.

While the initial budget for each TV movie was set at 1,4 million Swiss francs, the projects realized and broadcast by SF DRS in 2001 did cost between 1,6 and 2 million Swiss Francs each (2,4 - 3 million euro). About the same costs apply for TV movies made by French-speaking SBC-affiliate TSR, with one project actually granted 2,3 million Swiss francs. Financing was mixed, with biggest contributions done by SBC and its local affiliate SF DRS or TSR and additional support (about 10% of actual costs) offered by the Federal Office for Cultural Affairs. There was also the "Teleproduktions-Fond" as subsidizing organization as well as eventual co-production with German or French TV stations, and ARTE (3 projects).

And so, for the first time in about ten years, SF DRS did broadcast domestic TV movies in Swiss German dialect, aiming for high ratings and for a recurring prime time programme slot. As the table shows, both institutional goals were attained, with ratings improving considerably when the programme slot was changed from Wednesdays to Sundays and from (more youth and culture-oriented) SF 2 to (more general, and popular) SF 1.

It is also worth noting that the increase of domestic television movies made and shown on one of the SBC affiliates has led to an increase of respective program exchange among SBC affiliates, with fictional programmes from one linguistic region dubbed into another language before being broadcast. And so, *15, rue des bains* has been shown as *Il testamento di Madeleine* on TSI 2 in November 2001, with *Lieber Brad (Caro Brad)*, *Studers erster Fall (Il primo caso del commissario Studer)*, several TV movies produced earlier by TSR (*Charmants voisins, Kilimanjaro*) and finally *Tod durch Entlassung (Licenziamento colposo)* following on either TSI 2 or TSI.

**Tab. 1 - TV movies commissioned by the German service of Swiss TV in 2000**

<b>Title of Movie</b>	<b>Script / Dir.</b>	<b>Station</b>	<b>Program Slot</b>	<b>Audience</b>
Lieber Brad (Dear Brad)	Güzin Kar / Luz Konermann	SF 2 <b>(first run)</b>	28.2.2001 (Wednesday, 8pm)	222'000
Studers erster Fall (Studer's First Case)	Sabine Boss (script and direction)	SF 2 <b>(first run)</b>	21.3.2001 (Wednesday, 8pm)	195'000
Lieber Brad (Dear Brad)	Güzin Kar / Luz Konermann	SF 2 <b>(second run)</b>	15.4.2001 (Sunday, 8 pm)	144'000
Studers erster Fall (Studer's First Case)	Sabine Boss (script and direction)	SF 1 <b>(second run)</b>	1.7.2001 (Sunday, 8.30 pm)	325'000
Dragan und Madlaina (Dragan and Madlaina)	Linard Bardyll / Kaspar Kasics	SF 1 <b>(first run)</b>	7.10.2001 (Sunday, 8 pm)	225'000
Tod durch Entlassung (Death by Dismissal)	Christa Capaul / Christian Kohlund	SF 1 <b>(first run)</b>	11.11.2001 (Sunday, 8.30 pm)	361'000
Spital in Angst (Hospital Under Siege)	Jürg Brändli / Michael Steiner	SF 1 <b>(first run)</b>	9.12.2001 (Sunday. 8.30 pm)	399'000

The author wishes to thank Tiziana Mona, Alberto Chollet, Brunella Steger and Susann Wach (all of the Swiss Broadcasting Corporation SBC) for information and access to programme statistics regarding the year 2001.





## 5. Indirect Ways of Foreign Penetration Turkish TV Fiction in 2001

by Sevilay Celenk

For the Turkish television industry, the most important aspect about broadcasting is the prevention of foreign products dominating Turkish screens, especially in prime time. Among domestically produced programmes, domestic fiction is the most favourite offering of Turkish prime time television. As previously reported, five of the major commercial channels (ATV, Kanal D, Star TV, Show TV, TGRT) and TRT broadcast approximately 30-35 different domestic fiction programmes every week, they are mostly first-run.

In 2001, despite a stability in figures, there was a new trend worth mentioning. During the course of the year, a distinct tendency related to preferred generic formulation of domestic TV fiction has become apparent. This tendency was a growing number of format adaptations and can be seen as an "indirect foreign penetration". It has become most visible with respect to two different types of programming.

At first, the continued expansion of domestic fiction in prime time started to be challenged by imported formats of various game shows and contest programmes such as *Taxi Orange*, a slightly different version of *Big Brother* which is a well-known reality-based contest programme in Europe. Show TV owns the rights to this program and has re-formulated it with Turkish contestants under the name of *Biri Bizi Gözetliyor* or *BBG* for short. After seeing *BBG*'s salient achievement in capturing the interests of the audience, Turkish television institutions have attempted to broadcast several other adaptations of foreign contest programmes. The result was a fast and successful invasion of television schedules by this kind of reality-based programming.

A second and related development was that Turkish broadcasters finally became aware of the possible power of situation comedies to capture viewers' attention. As soon as they came to realise its potential, adaptations of foreign programmes permeated fiction production, too.

The first channel to do so was Show TV. The channel has made a contract with Columbia Tristar International to produce a domestic versions of the sitcom *The Nanny*. It can be said that Show TV's sitcom *Dadi* was the first typical example of situation comedies to appear on Turkish television.

A lot of “Dadi’s” fast-won popularity is owed to its leading woman character, played by a popular singer who is also a famous TV star. “Dadi’s” script was a full translation of the original programme with small differences regarding Turkish names of locations, people, meals etc. When industry’s majors came to realize the success of *Dadi*, they immediately began to search for other successful examples of foreign sitcoms. In the last quarter of 2001, there was a boom in sitcom production, in the shape of format adaptations, loose adaptations programmes originally written for Turkish television.

As a result, family serials representing the relations of low or middle class communities have been challenged as the most common formula of domestic fiction on prime time TV by sitcoms which also quickly reached equal peaks in ratings. It is no exaggeration to say that this change also relates to a struggle over meanings and their social grounding. Previously, stories screened by prime time TV focused on middle class majorities and not on upper class minorities. Suddenly, people who appeared on prime time TV serials started to talk with a different sense of humour, about different social and personal problems; they share an obviously Westernised life style and a different way of thinking compared to the familiar people of older Turkish serials. This thematic shift did not reflect any real changes in cultural, social or economic respect.

It is known that TV genres become inevitably exhausted over time and new genres spring up, but the current shift has little to do with processes of that kind. The main factor here as well as in the general process of “indirect penetration” through format adaptations is the logic of major broadcasters, and that is largely defined by their short-term commercial interests. Turkish broadcasters still have no long-term scheduling strategies what may also explain why they stuck to producing very similar family and community serials for so many years and why they detected the sitcom genre so late.



## *Zweiter Teil*



