

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe
Fachbereich Medien und Kultur
Medienproduktion B.A.

Bachelorarbeit zum Thema:

Der narrativ-journalistische Podcast

Dramaturgie und journalistische Qualität

Zur Erlangung des Grades: Bachelor of Arts

Vorgelegt von:

Jessica Jahnke

Matrikelnummer: [REDACTED]

Abgabedatum: 12.08.2026

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Lechtenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Guido Falkemeier

Dieser Text ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 lizenziert.
Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Frage, wie sich journalistische Qualitätsmerkmale und dramaturgische Gestaltung im narrativ-journalistischen Podcast miteinander vereinbaren lassen. Um diese Frage zu beantworten, werden narrative Gestaltungsmerkmale und journalistische Qualitätsmerkmale herausgearbeitet. Aufgrund dieser werden Kategorien für eine strukturierende qualitative Inhaltsanalyse entwickelt. Die Analyse wird anhand von acht Podcast-Folgen aus vier deutschsprachigen Podcast-Serien durchgeführt. Die Analyseergebnisse werden diskutiert und auf ein neues Podcast-Konzept beispielhaft angewendet. Die Analyse hat ergeben, dass sich narrative Gestaltung und journalistische Qualität in erster Linie durch Transparenz, also einen transparenten Umgang beispielsweise mit Quellen, Recherche und Meinungen, in Best-Practice-Podcasts miteinander vereinbaren lassen. Bezüglich des Verhältnisses zwischen Qualität und Dramaturgie wurden keine eindeutigen Konflikte, aber Grenzfälle gefunden, die sich überwiegend durch Transparenz auflösen. Durch die Konzeptentwicklung ist klargeworden, dass diese Transparenz sich durch den gesamten Prozess ziehen muss und nicht schlicht geplant werden kann. Weiterführende Forschung sollte einzelne Merkmale differenzierter untersuchen. Außerdem könnte eine tiefgehende Analyse zur journalistischen Qualität von Podcasts durch eigene Recherche der behandelten Themen durchgeführt werden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Problemstellung und Relevanz	1
1.2 Forschungsfrage und Zielsetzung	1
1.3 Aufbau der Arbeit.....	2
2. Theoretischer Rahmen	4
2.1 Stand der Forschung.....	4
2.2 Definition „narrativ-journalistischer Podcast“	5
2.2.1 Definition „Podcast“ im Allgemeinen.....	5
2.2.2 Abgrenzung des „narrativ-journalistischen Podcasts“	8
2.3 Podcast und Radio	9
2.3.1 Gemeinsamkeiten und Angleichung	9
2.3.2 Unterschiede	11
2.4 Dramaturgie narrativ-journalistischer Podcasts	12
2.4.1 Storytelling-Strategien	13
2.4.2 Audioinszenierung.....	16
2.4.3 Die Host-Persona	17
2.5 Journalistische Qualität des Mediums	20
2.5.1 Qualitätskriterien	20
2.5.2 Dramaturgie und journalistische Anforderung.....	23
3. Methodik.....	25
3.1 Forschungsdesign und Begründung.....	25
3.2 Auswahl des untersuchten Materials.....	26
3.3 Entwicklung des Kategoriensystems.....	26

3.4 Durchführung.....	29
4. Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse	30
4.1 Narrative Gestaltung.....	30
4.1.1 Akt-Struktur.....	30
4.1.2 Plot-Points und Cliffhanger	31
4.1.3 Szenisches Erzählen	32
4.1.4 Audioinszenierung.....	33
4.1.5 Host-Persona	35
4.2 Journalistische Qualität	36
4.2.1 Glaubwürdigkeit	36
4.2.2 Transparenz	37
4.2.3 Multiperspektivität	38
4.2.4 Relevanz/„Bigger Idea“	39
4.2.5 Verhältnismäßigkeit.....	40
5. Diskussion der qualitativen Inhaltsanalyse	42
5.1 Einordnung und Diskussion der Ergebnisse.....	42
5.2 Limitationen der Untersuchung	45
6. Praktische Anwendung: Entwicklung „Mufflon-Podcast“	47
6.1 Idee und Hintergrund	47
6.2 Anwendung dramaturgischer Erkenntnisse	47
6.3 Umsetzung journalistischer Qualitätskriterien	49
6.4 Reflexion der praktischen Anwendung	50
7. Fazit	51
7.1 Beantwortung der Forschungsfrage	51
7.2 Ausblick	52

Literaturverzeichnis.....	iv
Anhangsverzeichnis	xiv
Erklärung zur Nutzung von KI.....	xlix
Eidesstattliche Erklärung.....	l

1. Einleitung

1.1 Problemstellung und Relevanz

Journalistische Podcasts gibt es viele. Einige orientieren sich stark an klassischen Radio-Formaten, wie beispielsweise Nachrichten-Podcasts. In den letzten zehn bis zwölf Jahren sind Podcasts als Medium insgesamt, aber vor allem auch ein bestimmtes Format immer populärer geworden: der narrativ-journalistische Podcast. In diesem werden wahre Geschichten und Ereignisse journalistisch recherchiert und aufgearbeitet. Sie werden in Form eines Podcasts, meist über mehrere Folgen erzählt und folgen dramaturgischen Strukturen. Dabei stellen sich allerdings auch Fragen. Journalismus soll faktenbasiert und neutral sein. Gegen die Form des narrativ-journalistischen Podcasts werden Einwände erhoben wie: „Geschichten seien eben Geschichten und damit Fiktion, kein Journalismus“ (Preger, 2020, S. 3). Die Gegenthese ist, dass Nachricht und Narration nicht nur koexistieren, sondern sich auch gegenseitig ergänzen können (Klås & Birkner, 2020, S. 9). Es gibt also eine weite Spanne zwischen Einschätzungen dazu, ob Journalismus narrativ gestaltet werden sollte und darf. Jedenfalls ist es wichtig, zu wissen, worauf es bei so einem Podcast ankommt, damit diese vorgeschlagene Koexistenz funktionieren kann.

1.2 Forschungsfrage und Zielsetzung

Diese Arbeit beschäftigt sich im Ganzen mit der Frage: „Wie lassen sich journalistische Qualitätsmerkmale und dramaturgische Gestaltung in einem Podcast miteinander vereinbaren?“. Ziel ist es mittels der Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Thema, wie narrative Gestaltung und die Sicherstellung journalistischer Qualität umgesetzt werden können, einen Überblick darüber zu erhalten, was für diese Vereinbarkeit nötig ist. Dies soll anhand von mehreren Podcasts in der Praxis überprüft werden. Die Arbeit beschränkt sich dabei auf narrativ-journalistische Podcasts, da dort die Spannung zwischen den beiden Seiten durch das oft aufwendige Storytelling am stärksten sein dürfte.

1.3 Aufbau der Arbeit

Für diese Arbeit sind hauptsächlich neuere Publikationen seit 2014 relevant, da sich das zu behandelnde Medium Podcast und insbesondere die Spezifizierung „narrativ-journalistisch“ erst seitdem richtig entwickelt hat. Ältere Quellen finden ihre Relevanz vor allem in den Bereichen des Journalismus und der Dramaturgie bzw. narrativer Formate im Allgemeinen. Einige Quellen sind nicht wissenschaftlich fundiert, sondern stammen aus der Praxis.

Im folgenden Kapitel 2 wird der theoretische Rahmen behandelt, wo zunächst der Stand der Forschung umrissen wird. Darauf wird das Medium Podcast im Allgemeinen definiert und die spezielle Gattung, des narrativ-journalistischen Podcasts eingegrenzt und erläutert. Außerdem werden der Bezug von Podcasts zum Radio, Gemeinsamkeiten, sowie Unterschiede aufgezeigt. Im theoretischen Rahmen wird auch die Dramaturgie des narrativ-journalistischen Podcast erläutert. Dazu gehören Storytelling-Strategien, die Audioinszenierung von Podcasts, sowie die Rolle von Host-Personas. Darauf folgt die journalistische Qualität des Mediums Podcast. Hier werden Qualitätsmerkmale herausgearbeitet und erläutert, inwiefern klassische journalistische Qualitäten im Podcast umsetzbar sind.

Das Herzstück der Arbeit ist die strukturierende qualitative Inhaltsanalyse verschiedener Podcasts in Bezug auf Dramaturgie und journalistische Qualität. Zunächst wird im Kapitel 3 zur Methodik diese genauer erläutert und ein Kategoriensystem aufgestellt, welches auf den vorherigen beiden Kapiteln basiert. Darauf folgen in Kapitel 4 die Ergebnisse der Analyse, welche nach den Kategorien erfolgt und somit die Podcasts schon miteinander vergleicht. In diesem Kapitel wird auch die Kategorie der Verhältnismäßigkeit zwischen dramaturgischen Mitteln und journalistischer Qualität näher besprochen, welche die beiden Oberkategorien in Verbindung setzt und die Forschungsfrage direkt aufgreift. Die Ergebnisse werden in der Diskussion in Kapitel 5 erläutert und kritisch eingeordnet. Außerdem werden die Limitationen der Analyse aufgeführt.

Nach der Analyse wird in Kapitel 6 ein Podcast-Konzept, das die Ergebnisse der Arbeit anwendet, sowie die Produktion der ersten Minuten der ersten Folge vorgestellt und reflektiert.

Im Fazit in Kapitel 7 werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst, die Forschungsfrage beantwortet und ein Ausblick auf die weitere Forschung in diesem Bereich gegeben.

2. Theoretischer Rahmen

2.1 Stand der Forschung

Forschende sind sich darin einig, dass die Forschung um das Medium Podcast lückenhaft ist. Besonders die deutschsprachige Podcast-Landschaft ist bisher wenig bis gar nicht erforscht (Reiterer, 2022, S. 3). Reiterer (2022) bezeichnet dies angesichts der Beliebtheit von Podcasts als verwunderlich (S. 25). Die praktische Umsetzung schreitet laut Baumann (2023) schneller voran als die wissenschaftliche Einordnung (S. 359). Auffällig ist, dass ein großer Teil der Veröffentlichungen in erster Linie aus der Praxis stammt und wenig empirische Grundlagen aufweist. Sie beziehen sich auf die Produktion und Gestaltung von Podcasts und wurden von erfahrenen Podcaster:innen, wie Sven Preger (2024), verfasst. Er behandelt dokumentarische Podcasts und wie sie erzählt werden können. Damit sind seine Veröffentlichungen eine gute Grundlage für diese Arbeit. Andere beschäftigen sich auch wissenschaftlich mit veröffentlichten Podcasts, das beschreibt Reiterer (2022). Jedoch geschieht dies meist sehr fragmentiert und selektiv (S. 25). Besonders das Sub-Genre True Crime ist besser erforscht (bspw. Baumann, 2023; Kläs & Birkner, 2020), wie auch einzelne Podcasts, wie beispielsweise „Serial“ (bspw. Berry, 2015; Hancock & McMurtry, 2018), der häufig als Ausgangspunkt der anhaltenden Beliebtheit von Podcasts gesehen wird (Kläs & Birkner, 2020, S. 2).

Ein Vorreiter in der Podcast-Forschung ist Richard Berry. Schon 2006 hat er einen Artikel verfasst, der auch heute noch häufig referenziert wird. Dabei stellte er die Frage: „Will the iPod kill the Radio Star?“ (Berry, 2006). Er veröffentlicht auch weiterhin Artikel und Bücher zum Thema Podcast. Eine andere wichtige Forscherin in dem Feld ist Mia Lindgren. Ihre meist-zitierte Arbeit „Personal narrative journalism and podcasting“ erschien 2016. Vorher forschte sie viel zu Radio und Storytelling. Auch sie veröffentlicht weiterhin zu Podcasts.

Diese Arbeit soll ein Beitrag zur schrittweisen Schließung der Lücke in der wissenschaftlichen Forschung zum sonst so praktischen Podcast sein.

2.2 Definition „narrativ-journalistischer Podcast“

2.2.1 Definition „Podcast“ im Allgemeinen

Podcasts sind weit verbreitet und in den Alltag vieler Mediennutzer:innen integriert (Reiterer, 2022, S. 3). Katzenberger et al. (2023) versuchen die Entwicklungsgeschichte in vier Phasen zu erklären: Die Basisinnovation (bis ca. 2000), Invention (ca. 2000-2004), Expansion (2004-2014) und Etablierung (ab ca. 2014). Die Phase der Basisinnovation beschreibt die Entwicklung aller sozialen, kulturellen und besonders technischen Voraussetzungen. Invention beinhaltet die Entwicklung der Hard- und Software zur Produktion und Rezeption des Mediums, genannt werden hier die RSS-Technologie, MP3-Dateien und mobile Abspielgeräte, wie der iPod. Es folgt die Expansion in der sich der Podcast als Massenmedium durchsetzt und die Etablierung, zu der unter anderem die Weiterentwicklung des digitalen Raums beigetragen hat (S. 3 f.). Seinen Namen bekam das neue Medium durch einen Artikel in *The Guardian*:

With the benefit of hindsight, it all seems quite obvious. MP3 players, like Apple's iPod in many pockets, audio production software cheap or free, and weblogging an established part of the internet; all the ingredients are there for a new boom in amateur radio. But what to call it? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia? (Hammersley, 2004)

Der Begriff „Podcast“ ist eine Wortneuschöpfung aus den Worten „Broadcast“ im Sinne von „senden“ und dem Namen des schon genannten MP3-Players „iPod“ der Marke Apple, auf dem dieses neue Medium geladen und abgespielt werden konnte (Dudenredaktion, o. J.). Richard Berry (2006) hat zu diesem Namen kritisch angemerkt, dass er eine Exklusivität des Mediums für die Marke Apple nahelegen würde (S. 144) und dieser Begriff sich wahrscheinlich verändern werde (S. 157). Damit lag er falsch. Auch wenn Apple schon 2014 begann, die Produktion seiner iPods einzustellen und 2022 die endgültige Einstellung erfolgte (Lindner, 2026), bleibt der Begriff bestehen. Der Name Podcast hat sich von der Markenbezogenheit

emanzipiert. Die RSS-Technologie („really simple syndication“) wird auch heute noch zur Verbreitung von Podcasts auf die verschiedenen Streaming-Plattformen genutzt (Sullivan, 2018, S. 38), wird hier aber nicht weiter erläutert.

Berry (2006) definierte das Medium Podcast noch als „media content delivered automatically to a subscriber via the Internet“ (S. 144) und Katzenberger et al. beschrieben im Jahr 2022/2023: „Podcasts sind audiobasierte, nichtlineare, serielle Formate, die für eine selbstsouveräne Rezeption zur Verfügung stehen und über Online-Plattformen wie Spotify oder Apple Podcasts sowie über die Online-Auftritte der Podcaster*innen für die Nutzer*innen zum Abruf bereitgestellt werden“ (S. 11). Es ist zu erkennen, dass dieses Medium sich immer weiterentwickelt und komplexer geworden ist. Rime et al. (2022) argumentieren nach ihrem eigenen Versuch eine Definition zu formulieren, dass sich die Definitionen auch immer ändern könnten, da sie nur den Ist-Stand abbilden (S. 1270). Das Medium zu definieren ist also keine leichte Aufgabe.

Podcasts kamen wie erwähnt schon in den 2000ern auf und erlebten zu diesem Zeitpunkt schon eine kleine Hochphase. Die Beliebtheit, die sie heute haben, kam erst Jahre später auf. „[P]odcasts’ streak of success declined by 2009 with many blaming the creative industries’ indifference to the medium, and the sector’s struggle to monetise it“ (Vrikki & Malik, 2019, S. 273). Es lässt sich sagen, dass das Medium seiner Zeit anfangs voraus war. „If podcasting arose in 2004, it can be said to have become ‘mainstream’ in 2014“ (Hancock & McMurtry, 2018, S. 81). Gut 10 Jahre liegen zwischen dem Aufkommen des Podcast-Mediums und dem erneuten, nach wie vor anhaltendem Aufschwung. „[T]he confluence of two events in October 2014 had a significant impact in media circles: the launch by Apple of a native podcast app that made it much easier to download a podcast . . . and the publication of . . . a serialized, podcast-first true-crime investigation called Serial (2014).“ (McHugh, 2016, S. 65).

Podcasts waren nie so beliebt und vielfältig wie heute. Die Zahl der Nutzer:innen wird jährlich im Rahmen der ARD/ZDF Medienstudie erhoben. „Nach den stagnierenden Nutzungszahlen in [2023 und 2024] zeigt [sich 2025] ein deutliches

Wachstum der Podcast-Nutzung bei allen relevanten Kenngrößen” (Müller, 2025, S. 2). Die Zahl der Hörer:innen, die mindestens einmal im Monat Podcasts hören, ist seit 2018 nicht gesunken, 2025 waren es 45 % der deutschen Bevölkerung ab 14 Jahren. (Müller, 2025, Abbildung 1). Das heißt, fast jede zweite Person in Deutschland hört monatlich Podcasts. Das Angebot ist entsprechend groß. Mayr (2025) nennt eine Menge von 4,5 Millionen Podcasts mit mindestens drei veröffentlichten Folgen und berechnet, dass alle bis dahin je veröffentlichten Folgen 14.000 Jahre ununterbrochen gehört werden können. Und es werden jeden Tag mehr.

Dabei ist auch kurz auf den Umfang des Mediums und deren Genres einzugehen. Llinares et al. (2018) sagen dazu: „No matter how deep or obscure your interests are, there is a podcast for you” (S. 2). Warum das funktioniert, erklärt die „Long Tail“-Vermarktungslogik (Anderson, 2009, zitiert nach Schlütz, 2020, S. 12). Sie wird auf digitale Inhalte und Medien angewandt und zeigt auch im Kontext von Podcasts, dass Nischen-Themen rentabel sein können. Sie akkumulieren über einen langen Zeitraum Konsument:innen, auch über das erste Hoch nach Veröffentlichung hinaus (Schlütz, 2020, S. 12). Podcasts sind somit kein zeitlich begrenztes Medium und können über eine lange Zeitspanne aktuell bleiben und gehört werden. Jedenfalls, wenn es sich nicht um Nachrichten-Podcasts handelt, die aktuelle Geschehnisse ohne signifikanten weiteren Mehrwert besprechen, oder wissenschaftliche Podcasts, deren Inhalte langsam veralten.

Scheid (2023) teilt die Masse an Podcasts grob in sechs Genres ein: News, Comedy, Dokumentation, True Crime, Wissenschaft und Lifestyle. Wobei sie Comedy als das beliebteste Genre nennt (Scheid, 2023). Außerdem wird häufig der „Lager-Podcast“ als eigene Gattung genannt, der sich durch lockere Gespräche zu verschiedenen Themen von einer Person im Monolog oder mehreren Personen im Dialog auszeichnet (Katzenberger et al., 2023, S. 6). Die in dieser Arbeit behandelten narrativ-journalistischen Podcasts sind in erster Linie dem Dokumentations-Genre zuzuordnen. Dies wird folgend erläutert.

2.2.2 Abgrenzung des „narrativ-journalistischen Podcasts“

Beim narrativ-journalistischen Podcast handelt es sich um eine Art von Podcast, die hier genauer definiert wird. Gemeint sind auf Fakten basierende Erzählungen von echten Ereignissen und Geschichten. Sie sind journalistisch aufgearbeitet und wirken durch Verwendung von narrativer Gestaltung trotzdem unterhaltsam. Fachleute sind sich nicht einig, wie diese Art zu nennen ist. Vorgeschlagen werden: „narratives Audio“ (Baumann, 2023, S. 360), „narrativer Journalismus“ (Schlütz, 2020, S. 3) oder nur „journalistischer Podcast“ (Krause & Uhrig, 2023, S. 445). Begriffe, die meist zur Beschreibung verwendet werden, sind „Journalismus“, „Narration“ und „Podcast“. Letzteres wurde schon definiert, nun wird es um die ersten beiden gehen und so dieses Sub-Genre abgegrenzt.

Prochazka (2020) erklärt, Journalismus sei „ein Teil von Öffentlichkeit, der die zentralen Vermittlungs- und Informationsleistungen in demokratischen Gesellschaften erbringt“ (S. 7). Außerdem müsse dieser auf Basis nachprüfbarer Fakten entstehen, sich an der Wirklichkeit orientieren (Prochazka, 2020, S. 8) und dürfe „keine fiktiven Ereignisse thematisier[en]“ (Körner, 2024, S. 12). Es fällt auf, dass diese Erklärungen sehr breit gefasst sind. Journalismus ist aber auch ein großer Begriff, unter den viele Medien und Praktiken fallen und er bleibt demnach schwer zu greifen.

Wie Journalismus ist auch Narration an sich ein weitgehender Begriff. Ursprünglich stammt er vom lateinischen Wort „narrare“ ab, was auf Deutsch „erzählen“ bedeutet. Narration beinhaltet jedoch mehr als nur die Erzählung an sich. Nach Kläs und Birkner (2020) sind Narrationen Repräsentationen von fiktionalen oder realen Ereignissen, bestehend aus zeitlich und kausal zusammenhängenden Handlungen von Akteur:innen, was zu einer Veränderung des Ausgangszustandes führt. Zu ihnen gehört auch ein:e Erzähler:in (S. 5). Eine Narration ist das Erzählen einer Geschichte und somit ist der Begriff eng verwoben mit Storytelling und Dramaturgie. In dieser Arbeit werden diese Begriffe immer in enger Verbundenheit verwendet und betrachtet, da sie im Zusammenspiel miteinander wirken. Storytelling bezieht sich in erster Linie auf die Wirkungsebene einer Erzählung. Während Narration das

System der Erzählung beschreibt, versucht Storytelling die Aufmerksamkeit bei der Geschichte zu behalten und gleichzeitig Hirn und Herz anzusprechen (Lampert & Wespe, 2011/2013, S. 11). Es ist jedoch schwierig, die Begriffe Narration und Storytelling streng voneinander zu trennen. Ihnen zugrunde liegt die Dramaturgie (Van Krieken & Sanders, 2021, S. 1399), sie ist das Werkzeug, das eine Erzählung erst möglich macht. Sie gibt die theoretische Grundlage, wie eine Geschichte in ihren Grundstrukturen aufgebaut werden kann.

Narration an sich ist in vielen Medien zu finden. Sie wird deshalb zwar insgesamt als medienunabhängig betrachtet, zeigt sich jedoch jeweils auf verschiedene Weisen. Beispielsweise zeichnet sie sich im Podcast bzw. auditiven Medien besonders durch Aspekte wie Sound und Gesprächsstruktur aus (Klås & Birkner, 2020, S. 5). Storytelling hilft im Journalismus bei der Verständlichkeit der Geschichte. Herkömmliche Nachrichten-Formate funktionieren nach dem Hol-Prinzip, was bedeutet, dass für die rezipierende Person Arbeit erforderlich ist, um die überbrachte Botschaft zu verstehen. Storytelling-Formate drehen dies um und funktionieren damit nach dem Bring-Prinzip, was bedeutet, dass die Botschaft einem praktisch serviert wird, ohne weiteren Aufwand des Publikums (Lampert & Wespe, 2011/2013, S. 193). Forschende führen die Idee vom narrativen Journalismus auf die New Journalism Bewegung in den 1960ern und 1970ern zurück (Van Krieken & Sanders, 2021, S. 1400). Zwar hat diese Bewegung als Ganzes wieder abgenommen, in Podcasts ist narrativer Journalismus jedoch beliebt und etabliert.

Für diese Arbeit wird ein narrativ-journalistischer Podcast definiert als nichtfiktionales, meist serielles Audioformat, das journalistisch recherchiert ist und dramaturgisch strukturiert von einem/einer Host erzählt wird.

2.3 Podcast und Radio

2.3.1 Gemeinsamkeiten und Angleichung

Die offensichtliche Gemeinsamkeit von Podcasts und Radio, die Begrenzung auf die auditive Ebene, lässt vermuten, dass sich die Medien auf viele Weisen ähneln. Schon früh argumentierte Berry (2006), dass Podcasts zwar der klassischen

Definition von Radio in vielerlei Hinsicht entsprechen, Podcast als Radio zu klassifizieren jedoch die eigenen Qualitäten beider Medien zu sehr in den Hintergrund schiebe (S. 155). Er betont aber auch die „radio-like nature of Podcasts“ (Berry, 2006, S. 144). Eine gewisse Ähnlichkeit beider Medien wird besonders inhaltlich gesehen. In Bezug auf neue Medien wird generell gesagt, dass sie in der ersten Phase ihres Lebens immer ihre Inhalte aus anderen, etablierten Medien ziehen (Gates, 1995, zitiert nach Berry, 2006, S. 156).

Podcasts wurden nicht nur durch Radio geprägt, auch das Radio hat sich durch Podcasts verändert: „a lot of radio shows have diversified their output to offer both a live broadcast and a podcast version“ (Breitman, 2024). Immer wieder taucht auch die Debatte auf, ob Radio endgültig von Podcasts verdrängt wird. Berry (2006) argumentiert, dass Podcasts für Radio nur der Anfang für einen langen Weg der Veränderung waren (S. 159). Besonders das Radio-Feature ähnelt dem Dokumentations-Podcast sehr, nur dass Features in der Regel in sich geschlossen sind und solche Podcasts gerne mehrere Folgen lang die gleiche Geschichte behandeln. Ein Artikel in der taz von 2024 reflektiert darüber, ob das Feature als solches noch weiter bestehen kann und kommt zum Schluss, dass ein Koexistieren und voneinander Profitieren möglich sei (Friedrich, 2024).

Allgemein wird jedoch durch den Großteil der Forschung deutlich, dass die Unterschiede überwiegen: „The lines between these mediums are both grey and fluid. But the lines do exist, and we need to reckon with them“ (Ragusea, 2015). Podcasts vermeiden inzwischen laut Heise (2016) den Begriff Radio, um sich als eigenes Medium vom traditionellen Radio abzugrenzen (S. 4). Rime et al. (2022) charakterisieren Radio und Podcast als Geschwister (S. 1264), statt Elternteil und Kind, womit verdeutlicht wird, dass sie zwar eine gemeinsame Herkunft teilen, sich jedoch getrennt voneinander entwickeln. Laut dem Riepl'schen Gesetz verdrängt ein neues Medium das alte Medium nie völlig (Riepl, 1913, zitiert nach Gerhards, 2015).

2.3.2 Unterschiede

Die meisten Unterschiede erscheinen klein und irrelevant, sie sind jedoch signifikante Faktoren, die das Medium prägen und es vom Radio abgrenzen.

Zunächst ist hier auf den Unterschied der Sendep Praxis einzugehen. Radio wird im Gesamtkontext live und anhand eines Sendep Plans gesendet, nur einzelne Beiträge werden vorproduziert, während Podcasts aufgenommen, bearbeitet und dann erst veröffentlicht werden. „Die Unabhängigkeit von festen Sendep läätzen und Formaten ermöglicht z.B. eine Flexibilisierung, die den Inhalten häufig besser gerecht wird als die strukturelle Fixierung in Programmplänen“ (Schlütz, 2020, S. 12), wobei Podcasts und Radio durchaus die gleichen Themen behandeln können. Nur sind Podcasts durch diese Unabhängigkeit in der Lage, Themen ausführlicher aufzuarbeiten, denn „inhaltliche Tiefe lässt sich kaum in zwei oder drei Minuten erzeugen“ (Preger, 2020, S. 10), wie es in einem Standard-Radiobeitrag häufig der Fall ist. Preger (2020) benennt dies auch als einen der zentralen narrativen Unterschiede zwischen Radio und Podcast:

In einem kurzen Beitrag wäre die Gefahr groß, als Reporter:in oder Moderator:in noch mehr Drama aufbauen zu wollen. . . . In einem langen Format wie dem Podcast hingegen ist Platz für schrittweise Entwicklung, Differenzierung, Tiefe und das Entstehen einer (gefühlten) Nähe zu den Protagonist:innen. (S. 10)

Dies trifft insbesondere auf den narrativ-journalistischen Podcast zu, da in diesem häufig Ereignisse aus persönlichen Perspektiven dargestellt werden und deshalb eine Bindung zu Protagonist:innen zum Verstehen der Hintergründe von Vorteil sein kann. Es ist dabei „nicht das primäre Ziel, ein Thema faktisch abzubilden, sondern [er] verfolg[t] vielmehr die Absicht, den Hörer*innen ein emotionales Erlebnis zum Mitfiebern zu liefern“ (Katzenberger et al., 2023, S. 6).

Durch das Angebot von Radio als Liveformat im Gegensatz zur Abrufbarkeit von Podcasts ergibt sich auch ein Unterschied in der Art wie Hörer:innen das jeweilige Medium konsumieren. Radio muss von Konsument:innen eingeschaltet werden, es

läuft vor sich hin, ob jemand zuhört oder nicht, ohne, dass das Publikum Einfluss auf das Gesendete und Gehörte nehmen kann. Im klassischen Radio gibt es keine Option zum Stoppen oder Zurückspulen der Inhalte. Preger (2024) nennt es deshalb ein „Medium des Vorbei-Fließens“ (S. 24). Auf der anderen Seite müssen sich Konsument:innen, um einen Podcast zu hören, aktiv für einen spezifischen entscheiden und haben die volle Kontrolle darüber, wann was gehört wird, also auch die Entscheidungsmacht (Sharon & John, 2019, S. 334). Dies führt zwangsläufig dazu, dass Hörer:innen von Podcasts einen größeren Einfluss auf die Inhalte und Produktion haben als beim Radio. Dazu kommt, dass es bei Podcasts im Gegensatz zum Radio durch die Verbreitung über Streaming-Plattformen viel einfacher ist, etwas über die eigene Zielgruppe zu erfahren und sich Kritik einzuholen. Es besteht ein höheres Maß an Austausch. Der Podcast unterscheidet sich vom Radio nach dem Dargestellten insgesamt deutlich stärker, als sich das moderne „Streaming“ vom Fernsehen unterscheidet.

2.4 Dramaturgie narrativ-journalistischer Podcasts

Wenn es um die narrative Gestaltung eines Podcasts geht, sind drei wesentliche Bereiche eng miteinander verbunden: das Grundkonstrukt der Geschichte, hier Storytelling-Strategien genannt, die Audioinszenierung und die Rolle des/der Host/s und dessen/deren Persona. Deshalb wird im Folgenden konkreter auf diese Elemente eingegangen, die sich jedoch durch ihre Nähe zueinander überschneiden können.

Im Hinterkopf zu behalten ist dabei die gesteigerte Aufmerksamkeit und Intimität, die dieses Medium mit sich bringt (Lindgren, 2016, S. 24). Die Nähe, beispielsweise, aber nicht ausschließlich, durch das Hören über Kopfhörer (Reiterer, 2022, S. 11), führt dazu, dass „Menschen an die Geschichte gebunden werden, weil sie mitdenken und -fühlen“ (Preger, 2020, S. 9). Sie führt dazu, dass jede Gestaltungsmöglichkeit in der Narration noch stärker wirkt. Soltani (2018) beschreibt diesen Unterschied, diese gesteigerte Nähe so: „Whereas radio was the theatre of the mind, podcasts can move past the theoretical separation of body and mind, and become the theatre in the body“ (S. 206). Er behauptet, dass das Medium

Podcast, durch die gesteigerte Intimität und das damit grundsätzlich unterschiedliche Hörverhalten, seine eigene Form von Dramaturgie mit sich bringt, die sich von narrativen Radio-Formaten unterscheidet (Soltani, 2018, S. 191).

2.4.1 Storytelling-Strategien

Für Storytelling ist eine dramaturgische Grundstruktur essenziell, nach der sich ein Podcast mehr oder minder richten sollte. In so gut wie allen narrativen Medienformaten sind Grundlagen der Dramaturgie zu finden. Preger (2024) nennt drei Modelle, die helfen, einen vorhandenen Hergang von Ereignissen für einen Podcast in eine dramaturgische Struktur einzuordnen. Als ersten Schritt zur groben Strukturierung nennt er die 3-Akt-Struktur, wobei diese auch auf mehr Akte erweitert werden kann, soweit es die Geschichte hergibt (S. 72 f.). Dabei wird auch schon die kausale Abfolge der Ereignisse festgelegt (S. 58). Zur Verfeinerung, besonders von charakterlichen Entwicklungen der Protagonist:innen, kann im weiteren Verlauf das Modell der Heldenreise herangezogen werden (S. 74 ff.), denn „[v]or allem die figurale Charakterisierung lässt sich in Podcastmedien gut umsetzen, denn das Tonmaterial aus Gesprächen bietet genügend Raum für Protagonist*innen [sic] sich selbst zu beschreiben“ (Michael, 2023, S. 265). Die Heldenreise wird auch als Urgeschichte bezeichnet, die allen Geschichten, bis zurück zu klassischen Mythen und Märchen, zugrunde liegt (Lampert & Wespe, 2011/2013, S. 144). Um ein Publikum an eine Geschichte zu binden, ist ein guter Einstieg, der Aufmerksamkeit und Interesse erzeugt, essenziell. Eine gängige Methode ist es, mit Leerstellen zu arbeiten, sodass das Publikum diese durch das Weiterhören füllen möchte. Es gibt jedoch einen schmalen Grat zwischen zu viel Information, wodurch kein Interesse entsteht, und zu wenig, wodurch das Publikum nicht sicher ist, wofür es sich interessieren soll (Lampert & Wespe, 2011/2013, S. 94). Essenziell für die Dramaturgie sind laut Preger (2024) außerdem Plot-Points, welche den Plot voranbringen und Dynamik sowie Tempo in der Erzählung erzeugen (S. 82). Dabei muss ein Plot-Point drei Merkmale erfüllen: er muss kraftvoll, sowie irreversibel sein und sich auf den Plot beziehen (S. 84 f.). Durch diese Grundlagen lässt sich eine geeignete Geschichte in eine für ein Publikum interessante Struktur

ordnen. Diese Modelle sind ausreichend für die Zwecke der vorliegenden Arbeit, weshalb auf eine Erörterung weiterer Theorien verzichtet werden kann.

Um nicht stumpf eine von einer Erzählstimme eingesprochene Geschichte zu hören, werden in Podcasts häufig sogenannte „Szenen“ genutzt, die Hörer:innen in die Geschichte eintauchen lassen. Dieses Storytelling-Werkzeug ist nicht einzigartig für Podcasts, sondern kann für jede Art des Storytellings verwendet werden: „Szenen sind die Moleküle, die Bausteine einer Geschichte. Eine Szene ist eine dreidimensionale Erzählung. Der Autor ist nah am Ort des Geschehens und damit auch der Leser“ (Lampert & Wespe, 2011/2013, S. 38). Preger (2024) sieht Szenen als das zentrale Element für die Narration einer Geschichte an und definiert sie in Bezug auf Podcasts als Mini-Story, in welcher grundlegend gesagt eine Person etwas will, aber auf Hindernisse stößt (S. 185 ff.). Sie können entweder in einer echten Situation während der Recherche, in der der/die Reporter:in dabei ist, aufgenommen worden sein oder eine nachgestellte Situation aus der Geschichte abbilden (Preger, 2024, S. 190 f.). Anekdoten, Situationen und Beispiele sind laut Preger (2024) nicht direkt Szenen. Es braucht ein klares Ziel und/oder eine Herausforderung (S. 191). „Emotionen entstehen beim Hören, ohne dass sie direkt benannt werden müssen. Inszenatorisch folgt die Szene damit dem Storytelling-Grundsatz: ‚show, not tell‘“ (Preger, 2020, S. 9 f.). Preger (2020) erklärt außerdem, dass die inhaltliche Dichte sowie angemessene Länge eines Podcasts maßgeblich davon abhängig sind, wie viele Szenen für eine Geschichte gefunden werden (S. 8).

Es ist zu beachten, dass sich nicht jedes Material für einen narrativ-journalistischen Podcast eignet. Ein Indikator für eine gute Geschichte ist, wenn hinter ihr eine „bigger idea“ steht, die gesellschaftliche Relevanz liefert (Preger, 2024, S. 36 ff.). Dies ist der Fall, wenn die Geschichte als Veranschaulichung für einen beispielsweise strukturellen gesellschaftlichen Missstand dient und damit über die Geschichte hinaus einen Mehrwert liefert. Es sollte außerdem schon früh in der Recherche erkannt werden, ob sich die Geschichte gut erzählen lässt und genug Material liefert. Besonders bieten sich komplexe Geschichten mit tiefgründigen Zusammenhängen an, denn das Medium lebt von „Nuancen, Entwicklungen und

Differenzierung” (Preger, 2020, S. 4). Es braucht also im Idealfall eine Tiefe, durch die sich Podcastproduzent:innen in der Recherche graben können, damit sich dadurch eine Geschichte herauskristallisieren kann. Ein Problem dabei ist, dass diese häufig viel zu umfangreich sind, um sie im Detail und in ihrer Gesamtheit erzählen zu können. Deshalb werden sie meist in mehreren Folgen erzählt, was zu dramaturgischen Besonderheiten führt.

Eine dieser Besonderheiten sind Cliffhanger am Ende einer Folge, was auch in Fernsehserien ein oft genutztes Werkzeug ist. Sie geben einen Anreiz, einen Teaser, damit Hörer:innen die nächste Folge weiterhören wollen: „Offene Fragen sind wie ein Juckreiz: Wir können sie nur ganz schwierig ignorieren. Deswegen sind sie so wichtig.” (Preger, 2024, S. 143). Dieses „immer die nächste Folge hören Wollen” gibt einer Podcast-Serie, wenn es richtig gemacht wird, „binge-listening”-Potenzial (Krause & Uhrig, 2023, S. 459). „[I]m Idealfall [sollte sich] aus dem Höhepunkt der einen Folge eine weitere Frage ergeben (,Cliffhanger’), die dann in der nächsten Folge beantwortet wird” (Preger, 2020, S. 5). Das Erzählen über mehrere Folgen bringt auch die Notwendigkeit mit sich, am Anfang jeder Folge einen Rückblick beziehungsweise Einstieg einzuarbeiten, damit sich Hörer:innen an das schon Gehörte erinnern. So ein Rückblick muss genug Anhaltspunkte für Hörer:innen bieten, bei denen die letzte Folge schon etwas her ist, darf aber gleichzeitig die, die direkt weiterhören, nicht langweilen (Preger, 2024, S. 105).

Die besprochenen Strategien sind grundsätzlich auf alle Medien anwendbar. Was macht den Podcast also besonders? Was ihn in erster Linie ausmacht, ist seine rein auditive Form. Ein Podcast kann nicht genau so erzählen wie ein audio-visuelles Medium, sondern muss sich rein auf den Hörsinn reduzieren, somit wird das gesprochene Wort zum wichtigsten dramaturgischen Element und es muss eine klare, bedeutungsvolle Audiospur entstehen, die die visuellen Elemente stattdessen im Kopf erzeugt (Soltani, 2018, S. 193). Hier setzt die Audioinszenierung an.

2.4.2 Audioinszenierung

Zur Audioinszenierung gehört neben Musik und Geräusche auch die Nachbearbeitung von aufgenommenen Audiospuren. Lindgren (2016) führt die Intimität von Podcasts darauf zurück, dass Geräusche und das gesprochene Wort einem ins Ohr geflüstert werden (S. 24). Umso wichtiger ist es, dass sich alles gut anhört, was dort ankommt. Ähnlich funktionieren auch Hörspiele.

Die Grundlage der Audioinszenierung bildet eine saubere Abmischung und Bearbeitung der gesprochenen Audiospuren. Sowohl O-Töne aus Interviews und anderen Situationen, als auch die Erzählstimme selbst, sind Teile davon. So sollten Versprecher, Husten, Räuspern, Trinkgeräusche und Ähnliches in der Regel immer entfernt werden. Es gibt jedoch auch Ausnahmen: „Das Ziel ist . . . nicht, einen besonders ‚cleanen‘ Sound zu produzieren, sondern einen Sound zu gestalten, der gut ‚hörbar‘ ist und zugleich die Realität angemessen akustisch abbildet“ (Preger, 2020, S. 12 f.). Sollte es also Störgeräusche geben, die aber beispielsweise bei einem Interview zu einer speziellen Situation oder Emotion einer Person geführt haben, die relevant für die Geschichte ist, müssen sie zum Verständnis und für die Erzählung erhalten bleiben.

Grundsätzlich gilt: „Eine gute Inszenierung ist eine konsequente Inszenierung. Sie setzt die Geschichte in Szene. Dabei dient die Inszenierung der Geschichte, sie ist kein Selbstzweck“ (Preger, 2024, S. 249). Besonders gilt dies bei der Nutzung von Musik. In emotional aufgeladenen Momenten kann Musik helfen, die Wirkung zu verstärken und für Hörer:innen zu verdeutlichen, wobei sie auch unfreiwillig komisch wirken kann, wenn sie in ohnehin schon hoch emotionalen Situationen eingesetzt wird (Preger, 2020, S. 12). Musik, so wie jedes andere Element auch, sollte „immer einen Grund haben und der Geschichte dienen“ (Preger, 2024, S. 269). Preger (2020) formuliert dazu den Grundsatz: „Musik kommentiert immer. Sie verstärkt, widerspricht, deutet eine Situation aus oder gibt so etwas wie narrative Orientierung“ (S. 12). Das bedeutet jedoch auch, dass die Auswahl und das Platzieren von Musik einen Kommentar und eine Deutung der Geschichte mit sich bringen.

Mit Geräuschen verhält es sich ähnlich. Auch sie sollen kommentieren, verdeutlichen und untermalen. Geräusche werden besonders in Szenen eingesetzt. Hierbei ist es von Vorteil, wenn die Geräusche auch tatsächlich aus der abgebildeten Situation stammen, das erhöht die Glaubwürdigkeit, denn so wird die Realität bestmöglich akustisch abgebildet (Preger, 2020, S. 12 f.). Außerdem helfen Geräusche auch bei der Verständlichkeit: „[A]kustische Elemente liefern Erzählinweise und erhöhen womöglich Textverständnis und Engagement mit der Geschichte. Die Audionarration weist damit prinzipiell geringere Rezeptionsbarrieren auf als das Storytelling in Textform“ (Michael, 2023, S. 269).

Insgesamt ergibt sich im Idealfall ein harmonisches Zusammenspiel von gesprochenem Wort, szenischen Darstellungen, Geräuschen zur Verdeutlichung und Ergänzung vom/zum Plot und kommentierender oder untermalender Musik. „Der resultierende ‚Soundscape‘ [...] ermöglicht eine besondere Präsenzerfahrung“ (Schlütz, 2020, S. 11).

Es stellt sich allerdings die Frage, inwiefern die Audioinszenierung einer Geschichte im Podcast zu Überdramatisierung führen könnte, was im Journalismus sehr problematisch sein kann. Preger (2024) sagt, dass beim Inszenieren immer die Fragen gestellt werden müssen: „Was ist noch angemessen? Wo ist eine Grenze überschritten?“ (S. 279). Ein gutes Verhältnis zwischen Audioinszenierung und Faktenlage ist wichtig.

2.4.3 Die Host-Persona

Podcasts werden in der Regel von Erzähler:innen oder auch Hosts (englisch für Gastgeber:innen) geleitet. Sie sind die Erzählstimme in einem Podcast, die immer wiederkehrt und damit eine Konstante und einen Wiedererkennungswert darstellt. „Er ist die Persönlichkeit, durch die Hörer in die Geschichte eintauchen. Der Host ist Gastgeber, Vertrauter und Reiseführer durch die Geschichte gleichermaßen“ (Preger, 2024, S. 227).

Dabei nutzen sie in Podcasts nur selten eine objektive Nachrichtenstimme: „Podcast-Hosts . . . verkörpern häufig sowohl die Subjektperspektive, die

persönliche Erfahrungen ausdrückt, als auch die sogenannte ‚authorial voice‘, die das Gehörte in einen größeren Kontext einordnet” (Schlütz, 2020, S. 10). Besonders auf dem deutschen Markt stößt diese subjektive Perspektive in einem journalistischen Format noch auf Ablehnung, da dort nach wie vor der German Narrator, der objektiv, trocken und ohne eigenen Kommentar berichtet, als Standard gesehen wird (Preger, 2024, S. 224 f.). In Podcasts hingegen ist eine subjektive Erzählperson üblich. Sie teilt Gedanken, Begegnungen und Beschreibungen und lässt den Podcast damit lebendig wirken (Klås & Birkner, 2020, S. 9).

McHugh (2019) argumentiert, dass die ohnehin schon starke Wirkung narrativ-journalistischer Medien, durch die rein auditive Ebene und die erzählende Stimme im Ohr noch stärker ist: „the authorial voice is literally heard, direct and unmediated, via the podcast host. This foments a strong bond” (S. 38). Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Schlütz und Hedder (2021, zitiert nach Katzenberger et al., 2023, S. 10) herausgefunden haben, dass Hörer:innen das Gefühl entwickeln, die Hosts ihrer Lieblingspodcasts auf einer persönlichen Ebene zu kennen und eine freundschaftliche Beziehung mit ihnen zu führen. Llinares et al. (2018) formulieren dies so: „To be a private, silent participant in other people’s interests, conversations, lives and experiences, relating to a subject you are passionate about, generates a deep sense of connection” (S. 2). Diese gefühlte, persönliche Ebene ist auch ein Grund, warum viele Hosts ihre Werbung häufig selbst einsprechen sollen, sie bauen auf diese parasoziale Beziehung zu ihren Hörer:innen (Reiterer, 2022, S. 16). Wichtig für die Erhaltung dieser Vertrautheit ist das konstante Beibehalten der etablierten Erzählweise des/der Hosts. Dabei kommt es vor allem darauf an, auf Augenhöhe zu sprechen, denn „bescheidene Erzähler:innen sind gute Erzähler:innen” (Preger, 2020, S. 13). Host-Bindung wird zu einem Großteil über Authentizität aufgebaut, Benutzung von Alltagssprache, subjektive Einschätzungen und das Transportieren von Emotionen durch die Stimme (Michael, 2023, S. 269).

Aufgrund der Einbringung der eigenen Persönlichkeit im Podcast kann es auch vorkommen, dass einige Hörer:innen diese/n Host einfach nicht mögen und aus Angst vor dieser Ablehnung greifen manche Produktionen doch auf eine möglichst distanzierte, objektiv-berichtende Erzählhaltung zurück, was jedoch laut Preger (2024) eher zu mehr Ablehnung führt. Er empfiehlt, eine Erzählhaltung zu entwickeln, die der Geschichte dient und vom Publikum gemocht wird (S. 227). Sie sollte sich von der Erzählhaltung anderer Hosts unterscheiden und dient auch als Wiedererkennungswert. Zur Entwicklung einer Erzählhaltung formuliert Preger (2024) vier Fragen: Wie steht der/die Host zur Geschichte? Wie zum Charakter der Erzählung? Wie zum Publikum? Und welchen Ort, welche Perspektive nimmt er/sie in der Geschichte ein? (S. 228 ff.). Die Erzählhaltung ist ein wichtiges Element und muss vor der Aufnahme bestimmt, sowie konsequent gleich verwendet werden.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie sich Hosts in einem narrativ-journalistischen Podcast darstellen können. Häufig waren sie selbst als Journalist:in in der Recherche involviert und wissen deshalb schon daraus viel über das Thema und den Hintergrund. Sie übernehmen als Host dann sowohl die Rolle als private Person, als auch professionelle/r Journalist:in. Dann ist es naheliegend, aus der Ich-Perspektive zu erzählen. Hier gibt es laut Preger (2024) zwei Möglichkeiten, damit umzugehen. Zum einen als Protagonist:in der Geschichte, was jedoch schnell übertrieben wirken kann, wenn er/sie sich als allwissend darstellt und in den Fokus der Geschichte rückt. Das kann zu Ablehnung im Publikum führen, denn eine Geschichte braucht auch gemäß der Heldenreise Schwächen des Helden, um zu funktionieren (S. 234). „Die persönliche Entwicklung der Hosts und die Öffentlichmachung ihrer Zweifel, Methoden und zur Verfügung stehenden Quellen ist bei seriellen Podcasts jedoch zentrales Mittel der Dramaturgie“ (Krause & Uhrig, 2023, S. 455). Deshalb kann es von Vorteil sein, den zweiten Weg einzuschlagen, in dem der/die Host nicht als Protagonist:in agiert, sondern eher als Berichterstatte:r:in fungiert, der/die nicht so sehr in der Geschichte involviert ist (Preger, 2024, S. 234 f.). Wichtig ist es dabei jedoch, als Host nicht zu naiv zu wirken, indem er/sie sich als nicht-allwissend zeigt, weil auch dies zu Abneigung im Publikum führen kann (Preger, 2020, S. 8 f.). Es ist also ein schmaler

Grat. Im Endeffekt muss die Erzählweise in erster Linie der Geschichte dienen, dabei ist die Ich-Erzählweise kein Muss, aber ein gutes und oft genutztes Mittel, um neben Subjektivität auch mehr Transparenz zu vermitteln. Eine Ich-Perspektive geht dabei damit einher, Redaktionsprozesse offenzulegen und das Publikum auch mit hinter die Kulissen der Recherche zu nehmen.

Insgesamt lässt sich argumentieren, dass die Host-Persona und die Erzählweise mit das wichtigste und einflussreichste Element im Podcast darstellen. Wenn das Publikum den/die Host nicht mag, wird wahrscheinlich nicht weitergehört, denn „[t]he core medium of podcasting is the human voice“ (Dowling & Miller, 2019, S. 171).

2.5 Journalistische Qualität des Mediums

Podcasts haben sich, wie schon beschrieben, als Medium etabliert und das auch als Vermittlung für journalistische Inhalte. Im Bereich des narrativ-journalistischen Podcasts gibt es jedoch nach wie vor Vorbehalte, wie geeignet das Medium für journalistische Themen wirklich ist. Besonders die subjektive Einordnung der Inhalte durch Hosts sorgt für viel Kritik (Lindgren, 2016, S. 24). Es wird jedoch auch entgegnet, dass „die offen ausgelegte Subjektivität eine besondere Qualität“ (Arnold, 2016, S. 557) darstellen kann und sich das Medium gerade deshalb zur Behandlung journalistischer Themen eignet.

2.5.1 Qualitätskriterien

Die Qualität von journalistischen Medien ist seit Jahrzehnten ein Thema, welches Forschende beschäftigt. Sie ist jedoch trotz viel Diskussion bis heute durch keinen einheitlichen Begriff definiert (Haarkötter, 2018, S. 39), wobei die Debatte über eine Definition von Bucher und Altmeyen (2003) sogar als unabschließbar betrachtet wird (S. 11). Sie sehen den Grund in der Komplexität des Qualitätsbegriffs an sich (S. 12) und nennen verschiedene Aspekte. Ein zentraler Punkt sei demnach, dass Qualität im Auge des Betrachters liege und verschiedene Personen, sowie verschiedene Interessensgruppen, andere Maßstäbe ansetzen und verschiedene Ansprüche an journalistische Medien stellen (Bucher & Altmeyen, 2003, S. 12 ff.).

Besonders „[d]ie Perspektive eines Medienmachers kann sich dabei fundamental von der Perspektive eines Rezipienten unterscheiden“ (Sturm, 2013, S. 11). Es ist zwar sinnvoll, bezüglich journalistischer Qualität zwischen verschiedenen Medien zu unterscheiden, laut Arnold (2016) müssen die Qualitätskriterien jedoch nur „entsprechend konkretisiert, modifiziert und gewichtet werden“ (S. 557). Für den narrativ-journalistischen Podcast würden allgemein die gleichen Regeln gelten, die auch Qualitätsjournalismus im Allgemeinen ausmachen (Krause & Uhrig, 2023, S. 447).

Was dem Journalismus immer zu Grunde liegt, sind seriöse Quellen. Journalismus zeichnet sich besonders dadurch aus, dass er auf Fakten basiert und echte Ereignisse schildert. Im Pressekodex des Deutschen Presserats heißt es: „Recherche ist unverzichtbares Instrument journalistischer Sorgfalt“ (Deutscher Presserat, 2025, Ziffer 2). Und so ist auch im journalistischen Podcast Quellenstärke sehr wichtig und ein zentrales Qualitätsmerkmal. Ruß-Mohl (1996) hat ein viel zitiertes Modell zur Definition journalistischer Qualität entwickelt, das „Magische Vieleck“, das ursprünglich die fünf Qualitätsziele, Komplexitätsreduktion, Aktualität, Originalität, Transparenz/Reflexivität und Objektivität, umfasste (S. 103). Jedoch nennt er dies selbst nur einen Näherungsversuch, denn „Qualität im Journalismus definieren zu wollen, gleicht dem Versuch, einen Pudding an die Wand zu nageln“ (Ruß-Mohl, 1996, S. 102). Kläs und Birkner (2020) haben dieses Modell zusätzlich, in Anlehnung an drei weitere Modelle, um die Ziele Relevanz und Interaktivität/Dialogfähigkeit erweitert (S. 7). Das Modell suggeriert, dass all diese Ziele miteinander in Zusammenhang stehen. Sie überlappen sich teilweise und konkurrieren auch gegeneinander (Ruß-Mohl, 1996, S. 103). „Schließlich ist es nicht möglich, alle Qualitäten gleichermaßen in einem hohen Maß zu erfüllen. So kann bei einer sehr hohen Aktualität nur wenig oder überhaupt nicht recherchiert werden und die Informationen sind dann möglicherweise weniger glaubhaft“ (Arnold, 2016, S. 557). Haarkötter (2018) argumentiert, dass solche sich ausschließenden Kriterien eher weniger zielführend sind, da es sich dabei um den Versuch handelt, den komplexen Sachverhalt von

Qualität zu definieren (S. 45), trotzdem können sie von Vorteil sein, um Problemstellen in einer journalistischen Publikation zu benennen.

Klås und Birkner (2020) nennen als weiteres Qualitätsmerkmal die Subjektivität, die als Gegenpol zur Objektivität fungiert (S. 7 f.). Mit Subjektivität ist gemeint, dass persönliche Meinungen und Anmerkungen in einem journalistischen Medium mitgeteilt werden. Dies ist häufig und besonders der Fall in narrativen Formen, da hier subjektive Wahrnehmung in einer Erzählung eine große Rolle spielt. „Sie mit den üblichen journalistischen Maßstäben zu beurteilen, muss zwangsweise zu Irritationen, vielleicht sogar zu Widerstand und dem Gefühl führen: Das ist doch kein Journalismus“ (Preger, 2024, S. 284). Geuß (2023) argumentiert, dass das Spannungsverhältnis zwischen Objektivität und Subjektivität durch Medienkritik gelöst werden kann (S. 278 f.). Dabei wird laut Haarkötter (2018) auch das Qualitätsmerkmal Transparenz mitgemeint: „Hier deckt sich die Journalismus- und Medienkritik mit dem Gebot der Transparenz: Nur wer Einblick ins eigene professionelle Tun bietet, macht sich bereit und offen für Kritik und wird selbst als kritische Instanz ernst genommen“ (S. 55). Transparenz ist also ein Weg, sich für Kritik zu öffnen und kann Subjektivität zu einem Qualitätsmerkmal transformieren, da sie durch Kritik kontrolliert werden kann. McHugh (2019) behauptet, dass Subjektivität als Mittel im Podcast nicht nur möglich, sondern sogar essenziell sei (S. 40). Subjektivität in journalistischen Medien kann also durch Transparenz funktionieren: „Damit Podcasts glaubwürdig sind, müssen sie nicht objektiv, aber authentisch kommunizieren. . . . Es bedeutet, dass Informationen faktenbasiert ohne Wertung (neutral) oder meinungsbasiert mit transparenten Begründungen vermittelt werden“ (Geuß, 2023, S. 292). Eigentlich ist es also Transparenz, die Miteinbeziehung in den journalistischen Prozess und die damit einhergehende Offenheit für Kritik, die narrativen Journalismus ausmacht und auch dessen „Kern der DNA“ (Dowling & Miller, 2019, S. 168) genannt wird.

Transparenz bedeutet, Hörer:innen Einblick in die Produktion und Recherche hinter dem Podcast zu geben und offen mit allen Hintergrundinformationen, Quellen, Zusammenhängen und der eigenen Meinung umzugehen. Wenn Hörer:innen

außerdem wissen, welche Aussagen subjektiv sind, werden sie laut Van Krieken und Sanders (2021) in die Verantwortung gezogen, sich eine eigene Meinung zu bilden. Dadurch verschiebt sich auch die Beziehung zwischen Journalist:innen und Publikum, da das Publikum durch Subjektivität, weniger Vertrauen in Meinungen haben solle, und selbst nachdenken müsse (S. 1394). Transparenz schafft insofern Vertrauen, dass Hörer:innen wissen, was Fakt und was subjektive Aussage ist. Sie wird in der behandelten Art von Podcast viel genutzt. Sie ist kein Alleinstellungsmerkmal, wird aber in anderen Medien nicht so konsequent verwendet wie im Podcast (Krause & Uhrig, 2023, S. 455). Deshalb kann sie trotzdem als Besonderheit und Qualität des Podcasts gesehen werden.

2.5.2 Dramaturgie und journalistische Anforderung

Besonders im Zusammenspiel mit dramaturgischen Strukturen kann es so wirken, als würden journalistische Standards, wie der Wahrheitsanspruch, vernachlässigt werden. Preger (2024) zählt sechs häufig genannte Kritikpunkte in Bezug auf narrativen Journalismus auf: Narrationen würden nur die Fakten beinhalten, die der Geschichte dienen, nur auf Emotionen setzen, keine journalistische Distanz wahren, andere Formen verdrängen, wären nicht mehr zeitgemäß und Journalist:innen hätten nur das Interesse, sich selbst zu inszenieren (S. 284 ff.). Die Selektierung von Fakten, erhöhte Emotionalität, mangelnde journalistische Distanz und die vermeintliche Selbstinszenierung von Hosts können als substanzielle Kritik gesehen werden. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Sorge besteht, dass die wahre Geschichte zum Zweck der Erzählung verändert und anders konstruiert wird.

Wichtig in dieser Debatte ist: Jedes Medium ist konstruiert. Eine „wirkliche Wahrheit“ lässt sich in keinem Medium wiedergeben. Journalist:innen selektieren immer, was im Artikel, im Beitrag, in der Dokumentation oder im Podcast vorkommt und als wichtig betrachtet wird. Dabei ist es egal, ob es sich um ein narratives oder ein klassisches, nicht-wertendes Endprodukt handelt:

Die Vorstellung, ‚Erzählung‘ beschränke sich nur auf ‚fiktionale‘ Texte, also auf Ausgedachtes und Erfundenes, verstellt den Blick dafür, daß es sich auch bei Nachrichten immer um gestaltete, einer ‚Dramaturgie‘, einem

Darstellungskonzept unterworfenen Mitteilungen handelt. Nachrichten sind, auch wenn sie den Anspruch erheben, Realität ‚unverstellt‘ abzubilden, nie die Realität selbst. (Hickethier, 1997, S. 8)

Somit müssen Sorgen über die Konstruiertheit von Geschichten genau genommen für alle journalistischen Medien gleich gelten. Auch hier wird das Publikum mit in die Verantwortung gezogen. Es muss sich der Konstruiertheit bewusst sein und eine eigene Meinung bilden, welchen Aussagen es mehr oder weniger Glauben schenken will (Schlütz, 2020, S. 6). Einem Podcast darf Konstruiertheit also nicht stärker zum Vorwurf gemacht werden als jedem anderen Medium.

Trotz vieler Vorbehalte argumentieren Forschende, dass narrative Podcasts als Medium sogar besser geeignet sind, um Nachrichten oder nicht-fiktionale Geschichten zu behandeln und in ihrer Ganzheit abzubilden. Häufig gibt es nicht die eine objektive Wahrheit, wie es in klassischen Nachrichtenformaten durch das objektive Erzählen klingen kann, sondern verschiedene Lesarten (Schlütz, 2020, S. 7). Die Sorge, dass Storytelling Fakten auslasse, um eine bessere Geschichte zu haben, widerspricht laut Preger (2020) dem, was Storytelling eigentlich erreichen will:

Bei vielen Podcast-Produktionen sind es genau die Nuancen, Zwischen- oder Grautöne, die das Gefühl von Echtheit erzeugen oder noch verstärken. Noch dazu ist das reale Leben oft komplexer als eine aalglatte und vereinfachte Geschichte. Und für diese Form der Komplexität ist in Podcasts meist mehr Platz als in anderen journalistischen Formaten. (S. 6)

Diese Nuancen können durch eine oder mehrere transparentgemachte, subjektive Meinungen besser dargestellt werden. So können auch „[m]ultiperspektivische Ansätze helfen, Normalisierung spezifischer (unter Umständen ideologischer) Aspekte zu vermeiden“ (Schlütz, 2020, S. 6), wenn es um kritische Themen geht. Durch diese Abbildung der Realität in mehreren Facetten und aus mehreren Blickpunkten kann sogar argumentiert werden, dass Narrationen dieser Art ein Mittel gegen Fake News sind (Preger, 2024, S. 291).

3. Methodik

Zur Erforschung des Verhältnisses zwischen narrativer Gestaltung und journalistischer Qualität sollen die Gestaltungs- und Qualitätsmerkmale aus dem vorherigen Kapitel 2 an Einzelfällen überprüft werden.

3.1 Forschungsdesign und Begründung

Es wird eine strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring durchgeführt. Sie ist eine Auswertungsmethode aus der Soziologie, deren Vorgehen „streng regelgeleitet und damit . . . intersubjektiv überprüfbar ist“ (Mayring & Fenzl, 2022, S. 691). Sie hilft die Forschungsfrage dieser Arbeit, wie sich in diesem Format journalistische Qualitätsmerkmale und dramaturgische Gestaltung miteinander vereinbaren lassen, zu beantworten. Die qualitative Methode eignet sich hier besonders, da nicht die Häufigkeit bestimmter Merkmale, sondern Gestaltungsweisen sowie Qualitätsmerkmale herausgearbeitet werden sollen und diese von interpretativer Natur sind.

Die Podcasts werden nicht vollkodiert. Das heißt sie werden nicht Satz für Satz einer Kategorie zugeordnet. Eine Vollkodierung wäre von Vorteil, wenn Häufigkeiten der Kategorien im Podcast für die Forschungsfrage relevant wären. Da dies nicht der Fall ist, wird zwar jeweils die gesamte Folge gesichtet, es werden aber nur besonders relevante Stellen kodiert und herausgearbeitet.

Für die Analyse wird ein Kategoriensystem entwickelt, welches klar definiert, was vorhanden sein muss, damit eine Stelle im Podcast der jeweiligen Kategorie zugeordnet und kodiert werden kann (Mayring & Fenzl, 2022, S. 693). In dieser Arbeit ist es durch die vorangegangenen Literaturkapitel naheliegend, eine strukturierende qualitative Inhaltsanalyse durchzuführen, in welcher Kategorien zur Einordnung der untersuchten Materialien deduktiv aus der Literatur hervorgehen (Mayring & Fenzl, 2022, S. 696). Es werden Folgen mehrerer Podcasts analysiert, die der Definition vom narrativ-journalistischen Podcast entsprechen. Dabei entspricht jede Folge einer Auswertungseinheit. Als Kodiereinheit, also der kleinste Analysebestandteil, wird hier eine sinntragende Aussage aus der Podcast-Folge

definiert. Für die Kontexteinheit, also den größten möglichen Analyseteil, wird ein Handlungsabschnitt festgelegt.

3.2 Auswahl des untersuchten Materials

Es wurden vier verschiedene Podcast-Reihen zur Untersuchung ausgewählt. Da es sich bei dem untersuchten Genre häufig um serielle Podcasts handelt, werden nur solche analysiert. Diese lassen sich dann außerdem besser vergleichen. Es werden jeweils zwei Folgen von jedem Podcast behandelt, um ein besseres Bild der Serie zu erlangen und Unterschiede innerhalb einer Serie erkennen zu können. Es wurde darauf geachtet, dass sich das Produktionsteam jeweils unterscheidet und sich die Podcasts auch thematisch voneinander abgrenzen. Das ist wichtig, um eine möglichst weite Bandbreite innerhalb des Genres untersuchen zu können. Die Folgen wurden aus der Mitte der jeweiligen Reihe ausgewählt, weil sich der angestrebte Stil dort schon etabliert haben sollte. Alle Podcasts weisen eine Länge von mindestens sechs Folgen auf. Die Längen der jeweiligen Folgen befinden sich alle im Rahmen von 30 bis 60 Minuten. Die untersuchten Podcasts sind frei verfügbar und können auf jeder gängigen Podcast-Plattform abgerufen werden.

Die ausgewählten Podcasts sind „*Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen?*“ 2021 (im Folgenden „*Cui Bono*“ genannt), „*Die OpenAI Story*“ 2026 (im Folgenden „*OpenAI Story*“ genannt), „*Boys Club - Macht & Missbrauch bei Axel Springer*“ 2023 (im Folgenden „*Boys Club*“ genannt) und „*DER ABSTURZ VON MOIS*“ 2025 (im Folgenden „*Der Absturz von Mois*“ genannt). Genauere Beschreibungen der untersuchten Podcasts und der jeweiligen Folgen sind in Tab. A1 zu finden.

3.3 Entwicklung des Kategoriensystems

Die Kategorien, anhand derer die Podcast-Folgen analysiert und kodiert werden, werden aus dem vorausgehenden Kapitel 2, insbesondere 2.4 und 2.5, deduktiv erschlossen und basieren demnach auf dem abgebildeten aktuellen Forschungsstand zum Thema. Damit basieren sie unter anderem auf dem, was Personen, die in der Podcast-Produktion tätig sind, in Praxishandbüchern als Standard ansehen, insbesondere Sven Preger (2020, 2024). Geprüft wird also, ob

und wie diese Elemente in verschiedenen professionellen Produktionen tatsächlich Anwendung finden.

Die erste der beiden Oberkategorie ist die narrative Gestaltung. Hier werden die Unterkategorien Akt-Struktur, Plot-Points/Cliffhanger, Szenisches Erzählen, Audioinszenierung und Host-Persona analysiert, welche jeweils besprochen wurden. Die Unterkategorie Akt-Struktur umfasst die dramaturgische Grundstruktur und deren Einordnung in Akte. Hierbei handelt es sich um eine Unterkategorie, die nicht streng kodierbar ist. Sie wird für jede Folge zusammengefasst. Cliffhanger und Plot-Points werden im Podcast genutzt, um eine Geschichte spannend zu erzählen. Dabei ist es wichtig, dass sie als solche erkennbar sind und die Geschichte verändern. Im szenischen Erzählen wird analysiert, wie Szenen eingesetzt werden. Dabei wird die echte, inszenierte Szene von nacherzählten nicht-inszenierten Szenen unterschieden und nur erstere kodiert. Die Unterkategorie Audioinszenierung behandelt die auditive Gestaltung eines Podcasts durch Musik, Geräusche und O-Töne, zur Verdeutlichung der Geschichte. Die Host-Persona betrifft die Erzählstimme, also den/die Host. Dabei wird darauf geachtet, was für eine Erzählhaltung der/die Host annimmt.

Die zweite Oberkategorie ist die journalistische Qualität. Sie umfasst die Unterkategorien Glaubwürdigkeit, Transparenz, Multiperspektivität, Relevanz/„Bigger Idea“ und Verhältnismäßigkeit. Hierbei geht es nicht darum, generelle journalistische Qualitätsmerkmale zu analysieren, sondern darum, mehr auf die Besonderheiten im Podcast und was diese für die journalistische Qualität bedeuten, einzugehen. Glaubwürdigkeit bezieht sich darauf, wie sichergestellt wird, dass das Publikum dem Podcast Glauben schenkt. Dazu gehören in erster Linie Quellenbelege oder das Heranziehen von Expert:innen. Transparenz ist, wie schon herausgearbeitet, eine der größten Qualitäten im Podcast. Als Unterkategorie in der Analyse zielt sie darauf ab, wie transparent der Rechercheprozess, Meinungen oder auch Unsicherheiten für das Publikum gemacht werden. Einige Aussagen können sowohl Glaubwürdigkeit als auch Transparenz herstellen, die Kategorien zielen jedoch auf unterschiedliche Aspekte

ab. Multiperspektivität bezieht sich auf die Darstellung mehrerer Perspektiven und Meinungen bei subjektiven Themen. Zu Relevanz und „Bigger Idea“ zählen Sequenzen, die zeigen, dass die erzählte Geschichte auch über den eigenen Kosmos hinaus von Bedeutung ist und zum Beispiel gesellschaftlich relevante Themen aufgreift.

Die Unterkategorie Verhältnismäßigkeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Spannungsaufbau und journalistischer Qualität. Sie bewertet die journalistische Qualität an dramaturgisch-relevanten Stellen. Verhältnismäßigkeit ist gegeben, wenn die dramaturgische Gestaltung durchgehend faktisch fundiert ist. Da Positiv-Beispiele allein nicht zielführend sind, wurden nach einer Probekodierung Regeln für Negativ-Beispiele hinzugefügt. Verhältnismäßigkeit ist nicht gegeben, wenn eine Aussage für Dramaturgie genutzt wird, ohne die faktische Grundlagen dafür liefern zu können (Preger, 2024, S. 284 ff.). Außerdem nicht gegeben ist sie, wenn Wertung nicht als solche deklariert ist (Geuß, 2023, S. 292) oder Perspektiven an wichtigen Stellen fehlen, wo sie zur Einordnung nötig wären (Schlütz, 2020, S. 6). Sowohl Positiv- als auch Negativ-Beispiele werden benannt. Auch Grenzfälle, auf die zwar die Verhältnismäßigkeitskriterien zutreffen, aber aufgelöst werden, werden in das Ergebnis aufgenommen. Die Kategorie Verhältnismäßigkeit soll also prüfen, ob journalistische Qualität vernachlässigt wird, um eine bessere Geschichte erzählen zu können.

Eine Probekodierung hat ergeben, dass sich Audioinszenierung und Plot-Point/Cliffhanger häufig überschneiden, da wichtige Momente oft durch Audioinszenierung untermalt werden. Da diese Kategorien jedoch auf verschiedene Aspekte eingehen, wurde entschieden, dass eine Doppelkodierung möglich ist. Außerdem wurde deutlich, dass neben der Akt-Struktur auch die Verhältnismäßigkeit schwierig zu kodieren ist, da sie kein Einzelmerkmal ist. Deshalb wird auch sie für jede Folge zusammengefasst.

Eine Übersicht der Kategorien (siehe Tab. A2) und das gesamte Kategoriensystem mit Definitionen, Kodierungsregeln und Ankerbeispielen (siehe Tab. A3) nach Mayring und Fenzl (2022, S. 696 f.) sind im Anhang zu finden.

3.4 Durchführung

Zur Zitation und Kodierung wurden Transkripte aller Podcast-Folgen angefertigt. Lediglich für *Cui Bono* gibt es Transkripte, die direkt von der Produktion stammen und heruntergeladen werden konnten. Grobe Fehler in diesen wurden behoben, jedoch kein textlicher Inhalt verfälscht. Die restlichen drei Podcasts wurden mithilfe des Programms noScribe transkribiert und händisch nachbearbeitet. Dies führt zu maßgeblichen Unterschieden im Transkript, insbesondere im Bereich der Audioinszenierung, wo in den drei restlichen Podcasts genauere Beschreibungen hinzugefügt wurden. Es wurden Hinweise zur Audioinszenierung händisch hinzugefügt, um diesen maßgeblichen Unterschied zu kompensieren. Auch sind bei *Cui Bono* keine Timecodes enthalten. Deshalb werden relevante Stellen, die zitiert werden, nachträglich mit einem Timecode versehen. So können alle Belege einheitlich an den frei verfügbaren Podcasts per Timecode überprüft werden.

Zur Überprüfung der Kategorien und Kodierregeln wurde Folge 3 von *Cui Bono* probeweise kodiert. Dabei wurden einige Anpassungen vorgenommen, die schon angesprochen wurden. Dies entspricht dem Vorgehen für qualitative Inhaltsanalysen nach Mayring (Mayring & Fenzl, 2022, S. 696).

Die Kodierung wurde für jede Podcast-Folge einzeln anhand des Podcasts selbst und eines Transkripts mithilfe von KI durchgeführt. Dabei wurden für jede Kategorie prägnante Stellen kodiert. Die relevanten Stellen werden in den Ergebnissen besprochen und untereinander verglichen. Von besonderem Interesse sind Negativ-Beispiele der Kategorie Verhältnismäßigkeit. Auf diese wurde überprüft, jedoch wurden nur Grenzfälle gefunden, welche besprochen werden.

Die Transkripte werden ausschließlich den Prüfenden dieser Arbeit zur Überprüfung der Nachvollziehbarkeit der Kodierung zugänglich gemacht (vgl. § 60c Abs. 1 Nr. 2 UrhG). Eine Veröffentlichung, Weitergabe oder sonstige Verwertung erfolgt nicht.

4. Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse

Die Podcast-Folgen wurden nicht vollkodiert und es werden hier nicht alle relevanten und interessanten Stellen ausführlich aufgeführt. Die Befunde pro Folge sind in Anhang B zu finden. Hier werden Ergebnisse exemplarisch erläutert und teils untereinander verglichen. Das bedeutet auch, dass, nur weil eine Folge oder ein Podcast in einer Kategorie nicht genannt wird, es nicht heißt, dass diese/dieser keinerlei relevante Stellen enthält. Sollte dies der Fall sein, wird es explizit aufgeführt.

4.1 Narrative Gestaltung

4.1.1 Akt-Struktur

Eine Akt-Struktur ist über alle untersuchten Folgen hinweg gut erkennbar. Dabei fällt auf, dass die Folgen in der Regel bei den klassischen drei Akten bleiben. Lediglich bei der *OpenAI Story* Folge 4 sind vier Akte zu erkennen: Altman auf dem Höhepunkt seiner Karriere, Altman wird als CEO abgesetzt, Offener Brief für seine Rückkehr und das Angebot bei Microsoft, Altmans Rückkehr zu OpenAI als Auflösung (Espenlaub, 2026a). Dabei werden alle Podcast-Folgen größtenteils chronologisch erzählt, da so kausale Zusammenhänge oft klarer sind. Ausnahmen sind Prologe, Rückblicke und vorweggenommene Fakten.

Es fällt auf, dass fast alle Folgen mit Einstiegen beginnen, welche ähnlich funktionieren. Eine gängige Methode scheint ein prolog-artiger Einstieg mit einer zunächst abgekapselten Handlung zu sein. Diese wird erst im späteren Verlauf wieder aufgegriffen. So beispielsweise Folge 4 von *Cui Bono*. Sie beginnt mit O-Tönen vom versuchten Reichstagssturm 2020 und der Host stellt den Zusammenhang zum Protagonisten her, dann sagt er: „Aber alles der Reihe nach. Denn die Eskalation beginnt ziemlich genau fünf Monate vorher“ (Behroz, 2021b, 01:30). Es wird eine Ringstruktur genutzt, die endet, wo sie angefangen hat. Die restliche Folge arbeitet auf diesen Zeitpunkt hin und endet im dritten Akt dort. Andere der behandelten Folgen nutzen zum Einstieg eine Situation, die die Stimmung der Folge einleitet, wie beispielsweise Folge 4 von *Boys Club*. Hier wird

die Autofahrt der Host und einer Kollegin nach Potsdam zum Wohnort von Mathias Döpfner als Einstiegsszene genutzt. Sie unterhalten sich über das bevorstehende Treffen und darüber, was sie erwarten (Stendera, 2023a, 00:11). Dieser Einstieg hat an sich nichts mit der Handlung zu tun, führt aber die Hörer:innen in das Geschehen und Vorhaben ein. Folge 3 der *OpenAI Story* beginnt nicht mit einem klassischen Einstieg, sondern mit einem Interview mit dem damaligen Bundeskanzler Olaf Scholz (Esenlaub, 2026b, 00:33), welches zum Ende der Folge erneut aufgegriffen wird (Esenlaub, 2026b, 26:39). Eine Ausnahme bildet Folge 3 von *Cui Bono*, sie startet direkt, ohne Einstieg und chronologisch mit der Handlung der Folge, bei der Einführung von KenFM auf YouTube (Behroz, 2021a, 00:39). Im Fall von *Cui Bono* unterscheiden sich die Einstiegsmethoden der beiden behandelten Folgen.

Die genaue Akt-Struktur jeder Folge ist in Anhang B aufgeführt.

4.1.2 Plot-Points und Cliffhanger

In allen behandelten Folgen sind Plot-Points vorhanden, die auf die Definition Pregers (2024), wie in Kapitel 2.4.1 besprochen, zutreffen, dass sie kraftvoll sein, sich auf den Plot beziehen und die Geschichte irreversibel verändern müssen (S. 84 f.). Ein Plot-Point aus *Cui Bono* Folge 3 ist beispielsweise die Kursänderung Jebbens. Er versteht sich selbst als links und seine Community als bunt gemischt. Als er jedoch viel Kritik für seine anti-faschistischen Aussage über die Ereignisse in Chemnitz aus dem rechts-orientierten Teil seiner Zuschauer:innen bekommt, ändert er den Kurs und übernimmt das rechte Narrativ (Behroz, 2021a, 35:48). Dieses Ereignis bildet einen Kipppunkt für Jebben und markiert seinen Wechsel in seiner politischen Orientierung. In Folge 4 von *Der Absturz von Mois* bildet das Verschwinden und der damit einhergehende „Pilztrip“ von Mois einen Plot-Point. Freunde und Bekannte von Mois schildern dies selbst als bedeutend: „Dieser Pilztrip, der hat irgendwas mit ihm gemacht“ (Kahya, 2025b, 17:21). Nach diesem Ereignis verhält er sich angeblich völlig anders, womit es einen wichtigen Punkt in *Der Absturz von Mois* abbildet.

Cliffhanger werden in allen behandelten Folgen eingesetzt und sie erfüllen das, was Preger (2020) beschrieben hat. Sie stellen eine neue Frage, die erst in der nächsten

Folge beantwortet wird (S. 5). Außerdem geht in den meisten der behandelten Folgen eine Audiocollage aus O-Tönen der nächsten Folge mit dem Cliffhanger einher. Cliffhanger sind in den untersuchten Folgen also sehr ähnlich gestaltet. Eine leicht andere Herangehensweise zeigen die Folgen der *OpenAI Story*. Am Ende der Folge 3, als Altman als der gefeierte Chef von OpenAI um die Welt reist, deutet der Host an, dass hinter seinem Rücken schon daran gearbeitet wird, ihn „abzusägen“ (Esenlaub, 2026b, 32:04). Es folgt darauf jedoch keine O-Ton Collage. Auch am Ende von Folge 4 gibt es keine O-Töne. Sie endet mit einem ironischen „Wird schon gut gehen. Wird schon nichts passieren“ (Esenlaub, 2026a, 37:15) in Bezug auf die neue Mentalität, die Sam Altman in das Unternehmen bringt. Der Cliffhanger zur nächsten Folge ist dabei jeweils nur mit Musik unterlegt. Damit ist die *OpenAI Story* hier eine Ausnahme.

4.1.3 Szenisches Erzählen

Szenen sind im Gegensatz zu Plot-Points in den behandelten Folgen auf verschiedene Weisen und in unterschiedlichen Ausmaßen vorhanden. *Boys Club* Folge 4 beinhaltet einige Szenen, die in tatsächlichen Recherche-Situationen aufgenommen wurden: Die Autofahrt nach Potsdam als Einstieg (Stendera, 2023a, 00:11), die Museumsführung im Haus der Geschichte als wiederkehrende Rahmenhandlung (Stendera, 2023a, 06:33) und die Ankunft in Heidelberg und Suche nach Klaus Steg (Stendera, 2023a, 21:56). Sie vermitteln teils wenig der erzählten Geschichte an sich, helfen aber der Atmosphäre, Transparenz und Charakterisierung. Auffällig ist, dass Folge 5 von *Boys Club* keine solcher vor-Ort Szenen beinhaltet, sondern ausschließlich nachinszenierte Szenen, wie den Einstieg, in welchem die Erzählung, wie eine „Lage“ im Axel-Springer-Verlag abläuft, dramaturgisch aufgebaut und inszeniert ist (Stendera, 2023b, 00:00). Es können also auch innerhalb einer Reihe Unterschiede bei der Nutzung von Szenen bestehen. Während Folge 4 sich zu großen Teilen auf persönlich durchgeführte Recherche vor Ort stützt, basiert Folge 5 auf Archivmaterial und Interviews. Dies spiegelt sich in dem Einsatz und der Art von Szenen wider.

Auch in Folge 3 von *Cui Bono* wird in erster Linie mit Archivmaterial gearbeitet und es kommt keine einzige Szene vor, wenn man streng nach Mini-Story Definition geht (Behroz, 2021a). Am ehesten als Szene kann die Schilderung von Sophia über ihre erste Begegnung mit Ken Jebsen gesehen werden. Da diese jedoch nicht der Definition folgt und nicht intentional inszeniert ist, wurde sie nicht kodiert. Auch hier ist die andere Folge anders. *Cui Bono* Folge 4 findet zu einem Teil vor Ort auf einer Demo statt, auf welcher sich Szenen ergeben (Behroz, 2021b, 07:12, 28:42).

4.1.4 Audioinszenierung

Audioinszenierung zeigt sich in vielen Formen und ist bei allen behandelten Folgen im Prinzip durchgehend präsent, weil auch die Abwesenheit von Audioinszenierung ein Teil dessen sein kann. Ein großer Teil der Audioinszenierung lässt sich als Rahmung von Aussagen oder Strukturierung der Geschichte klassifizieren. Sie grenzt Aussagen voneinander ab und gibt Hinweise über die Struktur und Handlungsstränge. Wie es beispielsweise die abrupt endende Musik in *Cui Bono* Folge 3 nach Jebsens Aussage über Greta Thunberg tut (Behroz, 2021a, 39:19). Sie setzt einen Marker, verdeutlicht die Aussage und setzt einen auditiven Schlussstrich. In den beiden behandelten Folgen von *Der Absturz von Mois* wird besonders die Strukturierung der Geschichte durch Hintergrundmusik deutlich. Die Serie behandelt die Geschichte von Mois, einer Person aus der Deutschrap-Szene, und das zeigt sich auch stilistisch in der Hintergrundmusik. Die Musik setzt ein und hört wieder auf, jeweils wenn ein Gedanke oder Handlungsstrang vorbei ist oder anfängt. Das gibt eine Struktur und kann helfen, der Geschichte zu folgen. Dies zeigt sich über beide Folgen verteilt (Kahya, 2025a, 2025b).

Außerdem können Geräusche wie auch Musik zur besonderen Verdeutlichung bestimmter Aussagen verwendet werden. In Folge 4 von *Boys Club* wird ein berühmtes SMS Zitat von Mathias Döpfner einerseits von einem Schauspieler ausgesprochen, aber auch durch typische Tippgeräusche hinterlegt (Stendera, 2023a, 45:01). Das verdeutlicht das Zitat und macht es zusätzlich noch als SMS hörbar. In Folge 4 von *Cui Bono* wird ein O-Ton von Jebsen durch Musik und deren

abruptes Ende eingeleitet. Darauf folgt Stille im Hintergrund von Jepsens Aussage, was sie zusätzlich verdeutlicht und bedrohlich wirken lässt (Behroz, 2021b, 19:30).

Geräusche werden auch dafür verwendet, Hinweise zum Kontext zu geben. Solche Erzählinweise können das Textverständnis und das Engagement mit der Geschichte erhöhen (Michael, 2023, S. 269). Dies wird in den behandelten Folgen besonders als Hilfe für das Publikum genutzt, den Handlungsort durch Geräusche zu verstehen. In Folge 5 von *Boys Club* werden in Situationen, in denen jemand mit einem Flugzeug fliegt, im Hintergrund typische Durchsagen abgespielt, wie „Meine Damen und Herren, bitte bleiben sie noch so lange angeschnallt...“ (Stendera, 2023b, 12:24). In Folge 4 von *Der Absturz von Mois* wird etwas Ähnliches verwendet. Vieles spielt sich im Goldmann Tower ab und um eine Ankunft zu verdeutlichen, werden Aufzug-Geräusche, wie das typische „ping“, wenn der Aufzug auf der gewünschten Etage ankommt, verwendet (Kahya, 2025b, 06:26, 07:08). Neben Kontext zum Handlungsort können Geräusche auch Hinweise zur Quellenlage geben. In beiden behandelten Folgen der *OpenAI Story* wird das Zwitschern, was bei Tweets, also Beiträgen auf Twitter, jetzt X, ertönt, gespielt und damit zitierte Tweets eindeutig markiert (Esenlaub, 2026b, 15:42, 2026a, 32:09).

Musik wird im Fall von *Der Absturz von Mois* auch als Quelle selbst verwendet. Gleichzeitig sorgt sie für eine ständige Atmosphäre der Deutschrapp-Szene. Das ist besonders in Folge 3 deutlich. Der Rapper Asche hat einen Disstrack gegen Mois veröffentlicht. Anstatt dass die Host die Inhalte erklärt, wird dieser in Ausschnitten selbst abgespielt, was als Beleg authentischer ist. Nach Ende der relevanten Textzeilen hört häufig in dieser Serie die Musik nicht auf. Der Beat läuft im Hintergrund weiter und behält so die Atmosphäre des Kontextes weiter bei, während die Host erzählt. Folgt ein nächster Songtext-Ausschnitt, ist der Übergang nahtlos (Kahya, 2025a, 02:58-03:39). Auch in *Boys Club* Folge 4 wird ein Liedausschnitt als Beleg genutzt. Zur Charakterisierung Axel Springers wird sein Lieblingslied eingespielt, woraus seine Sicht auf Frauen deutlich werden soll (Stendera, 2023a, 08:10). Auch hier dient die Musik nicht nur als Beleg, sondern sie lässt das Publikum sich ein eigenes Bild von ihm machen. Auch der Klang, der

schon lange nicht mehr modern ist, kann den Ton von ihm als Person setzen und ihn zeitlich einordnen.

4.1.5 Host-Persona

Wie in Kapitel 2.4.3 besprochen, sollten Hosts und deren Erzählhaltung sich von denen anderer Podcasts unterscheiden. In den behandelten Podcasts bestätigt sich dies auch in der Praxis. Das Auftreten der Hosts ist sehr unterschiedlich.

Khesrau Behroz aus *Cui Bono* gibt sich als subjektiver Erzähler, der selbst-reflektiert ist (Behroz, 2021b, 07:42), aber auch seine Meinung und Wertung mit in seine Erzählung einfließen lässt (Behroz, 2021a, 02:51, 38:22). Außerdem stellt er sich nicht als allwissend dar, was besonders darin klar wird, wie er Sören Musyal vorstellt und mit ihm redet. Musyal ist häufig im Podcast zu hören, Behroz stellt ihn als Experten vor und fragt ihn immer wieder nach einer Einordnung (Behroz, 2021a, 10:41). So eine bescheidene Erzählweise kann auf das Publikum sympathischer wirken, als wenn jemand allwissend von oben herab berichten würde (Preger, 2020, S. 8 f.).

Fritz Espenlaub aus der *OpenAI Story* wirkt in erster Linie sehr objektiv, lässt jedoch durchaus ab und zu private Anekdoten, meist über seine Erfahrung mit KI, in die Erzählung einfließen. So erzählt er beispielsweise von seinen erfolglosen KI-Anfängerkursen (Esenlaub, 2026b, 10:25). Damit verdeutlicht er aber auch sein Interesse für KI und zeigt, dass er im technischen Hintergrund nicht viel Wissen mitbringt. Die Begeisterung für das Thema, die er zeigt, überträgt das Gefühl der Euphorie bei den ersten KI-Fortschritten. Er ist außerdem viel in die Recherche involviert und an manchen Stellen auch direkt vor Ort, wie 2023 in München bei einem Vortrag von Protagonist Sam Altman. Auch hier wird seine Begeisterung deutlich: „Die Stimmung ist elektrisch. Alle hängen an seinen Lippen“ (Esenlaub, 2026b, 25:56).

Pia Stendera aus *Boys Club* lässt nur wenige persönliche Erfahrungen einfließen, ist jedoch viel in Recherche-Situationen zu hören, die auch schon in Kapitel 4.1.3 besprochen wurden, in denen sie sich vor Ort ein Bild macht. Dabei ist sie auch

etwas lockerer zu hören als im Erzählfluss: „Allein der Wintergarten ist größer als meine ganze Wohnung.“ (Stendera, 2023a, 03:45). Sie erklärt und ordnet ein (Stendera, 2023b, 21:56). Ansonsten spricht sie mit eher wenig Persönlichkeit im Vergleich zu den anderen Hosts.

Selly Kahya aus *Der Absturz von Mois* hat einen besonderen Stimmton, der sehr trocken wirkt und auch als objektiv wahrgenommen werden kann. Es sind nicht unbedingt viele Gefühle in ihrer Stimme zu vernehmen. Trotzdem beinhaltet ihre Erzählweise auch subjektive Kommentare, auch in Form von Fragen, wie: „Wahrscheinlich fragt ihr euch jetzt zum mindestens siebten Mal, wieso tun sich diese drei Jungs das die ganze Zeit an?“ (Kahya, 2025b, 41:39). Dabei spricht sie auch das Publikum direkt an. Sie erzählt sehr nahbar und direkt. Besonders an ihrer Erzählweise ist ihr Ausdruck. Sie gleicht ihre Sprache und ihren Ausdruck an die Sprechweisen der Personen in der Geschichte bzw. die O-Töne an und übernimmt Wörter, wie „Beef“ statt Streit und „exposed“ statt entlarvt/bloßgestellt (Kahya, 2025a, 00:37).

4.2 Journalistische Qualität

4.2.1 Glaubwürdigkeit

Die behandelten Podcast-Folgen tun vieles dafür, um von ihrem Publikum als glaubhaft wahrgenommen zu werden. Dazu zählen die Nennung von Quellen, Interviews mit vorgestellten Expert:innen und Beleg-Diversität.

In der *OpenAI Story* wird Keach Hagey als Tech-Journalistin und Sam Altmans Biografin vorgestellt (Eспенlaub, 2026b, 12:16, 2026a, 10:36). Sie kommt immer wieder zu Wort. In *Cui Bono* Folge 3 wird der Autor und Soziologe Sören Musyal vom Host als solcher vorgestellt. Er wird auch als „Charaktermaske der transatlantischen Zensur“ vorgestellt, weil er dies selbst in seinem Twitter-Profil stehen hat. Musyal erklärt, dass ihn der „rechtsextreme österreichische Aktivist“ Martin Sellner so genannt hat. Außerdem wird der Grund genannt, warum Musyal im Team des Podcasts ist, er kenne sich sehr gut mit der rechten Szene aus (Behroz,

2021a, 03:56-04:30). Das stellt ihn vor, charakterisiert ihn und etabliert ihn als Experten und damit glaubwürdig.

Glaubwürdigkeit wird in den behandelten Podcasts auch durch faktische Einordnung von Aussagen hergestellt. In *Cui Bono* Folge 4 wird auf einer Demonstration nach der Aussage einer angeblichen Biologin, die behauptet, Corona hätte keine Todesfolgen, vom Host gesagt: „Zur Einordnung: damals schon hatten wir alle die Bilder aus Italien gesehen, die überfüllten Leichenhäuser, Särge“ (Behroz, 2021b, 06:48). Das funktioniert besonders gut, da ein Bezug zu allgemein bekannten Bildern hergestellt wird. In *Der Absturz von Mois* Folge 4 werden die Schilderungen von Anis über die Vorfälle mit Mois eingeordnet. Die Host sagt offen, dass sich die Aussagen nicht überprüfen lassen und nur ihre Seite darstellen. Sie erklärt aber auch, dass die Staatsanwaltschaft Braunschweig auf Anfrage der Redaktion bestätigt hat, dass Anis beim Besuch der Beamten tatsächlich Blessuren aufwies, die zu ihrer Schilderung passen (Kahya, 2025b, 33:17). Damit wird ihre Aussage nicht allein dargestellt, sondern so weit wie möglich überprüft, da Mois sich hierzu nicht selbst geäußert hat (Kahya, 2025b, 30:59).

In Folge 4 von *Boys Club* kommen auch externe Recherchebelege von Financial Times und Die Zeit zum Einsatz (Stendera, 2023a, 01:16, 43:46). Damit nutzt die Podcast-Redaktion andere Redaktionen als Quelle.

4.2.2 Transparenz

Wie schon in Kapitel 2.5.1 dargestellt, gilt Transparenz als ein wichtiges Qualitätsmerkmal in journalistischen Podcasts. Dementsprechend wird sie auch in den behandelten Podcast-Folgen viel verwendet.

Besonders häufig handelt diese Art von Podcast von kritischen Themen über Personen. Es ist naheliegend und journalistisch wichtig, diese Personen zu Wort kommen zu lassen, oder ihnen jedenfalls die Möglichkeit geben. Dabei kann es vorkommen, dass keine Antwort kommt. Das wird transparent angesprochen: „Eine Sache noch: natürlich haben wir Ken Jebesen um eine Stellungnahme gebeten. . . . Bislang hat er sich trotz mehrfacher Anfragen jedoch nicht zurückgemeldet“

(Behroz, 2021a, 00:25), „Wir hätten ihm auch gerne ein paar Nachfragen dazu gestellt, aber leider hat [Sam Altman] uns kein Interview gegeben“ (Eспенlaub, 2026a, 12:39), „Weder Julian Reichelt noch [der Verlag] Axel Springer haben bis Redaktionsschluss auf unsere Fragen reagiert“ (Stendera, 2023b, 38:28) und „da haben wir bei Mois nochmal nachgehakt. Aber Überraschung, von dem kam keine Antwort“ (Kahya, 2025a, 15:11). In allen behandelten Podcast-Serien wird die ausbleibende Beantwortung von Fragen an den Protagonisten angesprochen und damit die journalistische Sorgfalt der Konfrontation transparent gemacht.

Transparenz bezieht sich auch viel auf die Offenlegung von Recherche-Prozessen. In *Cui Bono* Folge 4 sind das Team und der Host vor Ort auf einer Demonstration, auf der Ken Jebsen angekündigt hatte, aufzutreten. Es wird klar, dass das Team alles versucht hat, um ihn zu finden, er jedoch nicht auffindbar ist. Sie machen den Prozess transparent, indem genau gesagt wird, was unternommen wurde: Sie fragen herum und schauen auf Twitter (Behroz, 2021b, 30:10), sie sind ein paar Stunden da (Behroz, 2021b, 31:07), sie finden auch in den sozialen Netzwerken nichts (Behroz, 2021b, 31:19). Das zeigt, was sie alles getan haben, um ihn zu finden und macht dies transparenter, als wenn sie nur sagen würden, dass er nicht dort war.

Es wird auch offen damit umgegangen, wenn etwas nicht recherchierbar ist oder aus Gründen nicht genannt wird, wie in Folge 5 von *Boys Club*. Das Team hat mit mehreren ehemaligen Mitarbeitenden aus der BILD-Redaktion gesprochen, die nicht genannt werden wollen. Um die Aussagen dennoch zu teilen, werden sie durch Schauspieler:innen eingesprochen. Das wird transparent vermittelt (Stendera, 2023b, 19:22).

4.2.3 Multiperspektivität

Podcasts eignen sich besonders gut, um möglichst genau das wahre Leben, mit allen Nuancen und Grautönen abzubilden (Preger, 2020, S. 6). Das wurde schon in Kapitel 2.5.2 erläutert. Dazu gehört auch, verschiedene, alternative Lesarten mit abzubilden, selbst wenn sie nicht der gewollten Aussage entsprechen. Das wenden alle untersuchten Podcast-Folgen an.

In *Cui Bono* kommen immer wieder Menschen aus der eher rechten Szene in ihrer eigenen Stimme zu Wort. So beispielsweise eine Frau, die bei den Montagsmahnwachen dabei war, die ihre Sicht selbstkritisch schildert und erzählt, warum sie daran teilgenommen hat (Behroz, 2021a, 18:22). Auch bei einer, aus heutiger Sicht, Querdenker-Demonstration kommt eine Teilnehmerin zu Wort, die sich Sorgen um Deutschland macht, weil es schon autoritäre Züge habe (Behroz, 2021b, 28:57). Sie wird gefragt, ob sie es schlimm finde, dass neben ihnen Reichsbürger stehen und sie antwortet, dass ihr ihr Anliegen wichtiger sei als das (Behroz, 2021b, 29:19). Sie darf ausreden und ihre Meinung sagen, obwohl sie nicht zur Richtung des Podcasts passt. Diese Sichtweisen bieten einen Gegenpol zur Erzählung.

Besonders divers sind die Sichtweisen in einer Sequenz in Folge 5 von *Boys Club*. Hier werden ehemalige Mitarbeitende der BILD gefragt, wie sie Julian Reichelt erlebt und wahrgenommen haben. Die Antworten sind sehr durchmischt und fallen ihm gegenüber teilweise auch positiv aus. „Das war einfach seine Art, dieses Temperamentvolle“ (Stendera, 2023b, 19:54) und „Julian war mal ein guter Chef. Später ist er unberechenbar geworden“ (Stendera, 2023b, 20:57).

4.2.4 Relevanz/„Bigger Idea“

Narrativ-journalistische Podcasts behandeln in der Regel eine komplexe, reale Geschichte. Sie eignen sich besonders gut für das Medium, wenn sie auch über die Geschichte an sich hinaus Relevanz haben, eine „bigger idea“, die dem Publikum die Möglichkeit gibt, die Geschichte auf etwas Größeres anzuwenden (Preger, 2024, S. 36 ff.). Relevanz hat auch in der Qualitätsdiskussion ihren Platz, wie in Kapitel 2.5.1 erläutert. Kläs und Birkner (2020) ordnen sie mit in ihrer Version des „Magischen Vielecks“ zur Qualitätsbewertung ein (S. 7).

Sowohl in Folge 3 als auch in Folge 4 von *Cui Bono* bezieht sich die „bigger idea“ auf den politischen Wandel in der Gesellschaft. In Folge 3 wird von „lang aufgestaute[r] Unzufriedenheit“ gesprochen, die sich in dem Zulauf zu den Montagsmahnwachen entlädt (Behroz, 2021a, 10:45). Analog dazu in Folge 4, die zeitlich in der Corona-Pandemie stattfindet, heißt es, „der Hass ist angekommen in der gesellschaftlichen

Mitte” (Behroz, 2021b, 33:59). Die *OpenAI Story* stellt in Folge 4 die Grundsatzfragen der Kontrolle über KI, wem diese Technologie anvertraut werden darf, ob alle Macht bei nur einer Person oder Firma liegen darf (Eспенlaub, 2026a, 06:59). Damit bezieht sie sich über OpenAI hinaus auf die gesamte Industrie. In *Boys Club* werden insgesamt Machtgefälle und toxische Arbeitsumfelder thematisiert, die am Beispiel BILD und Julian Reichelt veranschaulicht werden (Stendera, 2023a, 2023b). Und auch in *Der Absturz von Mois* sind übergeordnete Themen zu finden, die sich insbesondere auf Aufmerksamkeits-Ökonomie in sozialen Medien beziehen, aber auch zwischenmenschliche Konflikte sowie mentale Erkrankungen (Kahya, 2025a, 2025b).

4.2.5 Verhältnismäßigkeit

Geprüft wurde, ob dramaturgisch wichtige Momente ausreichend faktisch fundiert sind. Es wurden keine eindeutigen Beispiele, in denen die Faktenlage vernachlässigt wurde, gefunden. Es lassen sich jedoch Grenzfälle feststellen. In den Anhängen B1 bis B8 wird die Verhältnismäßigkeit für jede Podcast-Folge im Einzelnen bewertet.

In allen behandelten Podcasts fehlen die Stellungnahmen der Protagonist:innen. Die damit ausbleibende selbst ausgesprochene Perspektive sorgt für ein ungleiches Verhältnis zwischen den Standpunkten, was auch Einfluss auf die dramaturgische Wirkung hat. Trotzdem wird versucht, diese Perspektive so gut wie möglich durch andere O-Töne darzustellen und nachzuvollziehen. Dabei wird das Ausbleiben einer Antwort jeweils thematisiert, aber lediglich als Fakt dargestellt und nicht überinterpretiert oder für das Narrativ genutzt.

In *Der Absturz von Mois* geht es in der gesamten Serie viel um den mentalen Zustand von Mois. Dieser kommt jedoch nie selbst zu Wort und in den behandelten Folgen werden Aussagen über diesen Zustand nicht von Expert:innen eingeordnet. Der „Pilzetrip“, den Mois in Folge 4 durchlebt haben soll, wird von Hamza, der für Mois als Cutter gearbeitet hat, erzählt. Er legt nahe, dass mit Mois durch den Drogenkonsum psychisch etwas passiert sei, weil er sich danach komisch verhalten hätte (Kahya, 2025b, 17:21). Diese Stelle wird vorher schon am Ende von

Folge 3 und am Anfang von Folge 4 verkürzt eingespielt (Kahya, 2025a, 54:59, 2025b, 02:31). Damit wird nahegelegt, dass einerseits der Drogenkonsum eskaliere und andererseits sich Mois' Verfassung verschlechtere. Die fehlende Einordnung, was das tatsächlich mit ihm gemacht haben könnte, dramatisiert den Moment eher unbegründet. Die Erzählung von Hamza wird aber als seine deklariert und im weiteren Verlauf nicht als Fakt behandelt, was das Ganze zu einem Grenzfall und nicht direkt einem Problem macht.

Außerdem ist zu erwähnen, dass die Audioinszenierung besonders der Gefahr von Überdramatisierung unterliegt (Preger, 2024, S. 279). Ein Beispiel, in dem diese grenzwertig sein könnte, ist Folge 3 von *Cui Bono*. Jebson ist hier zu hören, wie er eine verachtende Aussage über Greta Thunberg trifft. Sie ist mit Musik unterlegt, die am Ende der Aussage abrupt stoppt, wie in Kapitel 4.1.4 auch schon erwähnt (Behroz, 2021a, 39:19). Das inszeniert eine so schon belastende Aussage zusätzlich, trägt aber an sich nichts zur Geschichte bei. Die Audioinszenierung kann jedoch auch als Verdeutlichung der Aussage gesehen werden. Die Wahrnehmung dabei ist subjektiv, weshalb hier nicht absolut gesagt werden kann, ob die Audioinszenierung übertrieben ist. Da sie jedoch als Kommentar erkennbar bleibt und Jebsons Aussage für sich steht, bleibt es ein Grenzfall.

5. Diskussion der qualitativen Inhaltsanalyse

5.1 Einordnung und Diskussion der Ergebnisse

Insgesamt lassen sich die meisten Kategorien in den behandelten Folgen auffinden. Das Ausmaß ist jeweils unterschiedlich. Es lässt sich zwar sagen, dass diese Gestaltungs- und Qualitätsmerkmale als Standard gesehen werden können, der üblicherweise in Podcasts verwendet wird, jedoch nicht in der Absolutheit, wie manche Stimmen, wie Preger (2024) zu Szenen, es formulieren. Es lassen sich leicht unterschiedliche Herangehensweisen an diese Merkmale erkennen, die jedoch nicht nur von Serie zu Serie unterschiedlich sind, sondern auch innerhalb einer Serie zwischen den Folgen bestehen.

Ein Unterschied zwischen den Folgen lässt sich im Einstieg erkennen. Sie sind teilweise unterschiedlich aufgebaut und mit verschiedenen Methoden gestaltet. Auch die Weise, wie in einer Folge erzählt wird, mit wie vielen Szenen, mit Archivmaterial oder mit Interviews, unterscheidet sich teils stark. Szenen werden in manchen Folgen viel genutzt, in anderen überhaupt nicht. Die Nutzung von Szenen wird somit nicht unbedingt für die gesamte Podcast-Serie bestimmt, sondern auf Folgenbasis. Abhängig zu sein scheint dies von dem jeweils vorhandenen Material. Auch wenn es sich um eine große Geschichte handelt, unterscheidet sich das verfügbare Material zwischen den Folgen dennoch teils stark. In dieser Analyse scheinen besonders Folgen, die mehr auf Archivmaterial statt Recherchen vor Ort basieren, weniger Szenen zu beinhalten. Es ist also fraglich, ob Szenen tatsächlich das „Rückgrat jeder Geschichte“ sind (Preger, 2024, S. 185), wenn eine ganze Folge auch ohne auskommt. Es gibt also nicht die eine Weise der Podcast-Gestaltung.

Auch die Audioinszenierung ist in den vier behandelten Podcasts unterschiedlich. Jeder Podcast arbeitet mit einer individuellen Auswahl an Audio-Elementen. Damit wird auch ein Wiedererkennungswert erzeugt. Teilweise fungiert Musik auch als Primärbeleg. Die Audioinszenierung scheint neben der Host-Persona, das wichtigste Mittel zur Vermittlung von Atmosphäre und Kontext zu sein. Die Host-Personas unterscheiden sich alle stark voneinander und sind jeweils auf das Thema

des Podcasts abgestimmt. Dass eine individuelle Erzählhaltung entwickelt werden sollte, wie in Kapitel 2.4.3 besprochen, findet also in der Praxis Anwendung.

Die erarbeiteten Qualitätskategorien wurden in den behandelten Podcasts nachweislich angewendet. Da nicht vollkodiert wurde, kann keine absolute Qualität nachgewiesen werden. Es lässt sich jedoch sagen, dass die behandelten Podcasts zumindest versuchen, journalistische Qualität zu bewahren und auch zu vermitteln.

Transparenz erweist sich hier tatsächlich als „Kern der DNA“ (Dowling & Miller, 2019, S. 168) der behandelten Podcast-Folgen. In der Analyse ist klar geworden, dass fast alle Qualitätskategorien in gewisser Weise etwas mit Transparenz zu tun haben. Glaubwürdigkeit wird in erster Linie durch transparenten Umgang mit Quellen hergestellt. Multiperspektivität beinhaltet auch an sich Transparenz, indem durch die Miteinbeziehung mehrerer Perspektiven transparent gemacht wird, dass es verschiedene Lesarten gibt und diese ihre Daseinsberechtigung haben. Verhältnismäßigkeit wird auch durch Transparenz-Aussagen gesichert, da damit einzelne Punkte relativiert werden können, bevor sie zu einer Überdramatisierung führen.

Die Podcast-Folgen, die analysiert wurden, beinhalten alle subjektive Meinungen und Kommentare durch Hosts und Interviewpartner:innen. Dies wird aber durch die Transparenz ausgeglichen. Qualitativer Journalismus muss laut Geuß (2023) faktenbasiert und ohne Wertung oder „meinungsbasiert mit transparenten Begründungen“ (S. 292) vermittelt werden.

Es lässt sich vermuten, dass Multiperspektivität ein zentrales Problem dieses Podcast-Genres ist. Wie in Kapitel 2.5.2 erläutert, sehen einige, wie beispielsweise Preger (2020), in Podcasts einen großen Vorteil gegenüber objektiver Berichterstattung in der Abbildung von Realität in Nuancen und verschiedenen Perspektiven (S. 6). Dies erscheint zwar wie die bessere Art von Journalismus, dieser Eindruck könnte jedoch auch die Gefahr mit sich bringen, das Publikum glauben zu lassen, es würde alle Seiten im gleichen Maße hören. Ob dies tatsächlich der Fall ist, weiß das Publikum nicht unbedingt und wird es vermutlich

auch nicht selbst recherchieren. Das Publikum weiß nur, was ihm erzählt wird. Besonders auffällig ist das in den untersuchten Folgen in Bezug auf die Sichtweisen der Protagonist:innen. Diese Art von Podcast handelt häufig von dem Leben einer Person. Dabei ist es wichtig, nach ihrer Sichtweise zu fragen, um ihr die Möglichkeit zu geben, ihre Perspektive zu vertreten. Wie in den behandelten Podcasts gibt es häufig keine Antwort. Dann sind Annäherungen die beste Möglichkeit, dies auszugleichen, die Perspektive fehlt trotzdem.

Ein multiperspektivischer Podcast kann, trotz Abbildung verschiedener Perspektiven, das Publikum dennoch bzw. vielleicht gerade deshalb in eine Perspektive drängen. Sollte dies bei einem Podcast so sein, ist es schwer nachzuweisen. Ebenso schwierig wäre es, einen solchen Vorwurf zu widerlegen. Menschen haben Meinungen. Auch die Menschen hinter Podcasts haben Meinungen zu der Geschichte, die sie erzählen. Ob sie es wollen oder nicht, diese Meinung wird sich im Endprodukt zeigen. Hier kommt wieder die Verantwortlichkeit ins Spiel, in welche das Publikum gezogen wird. Es muss sich, wie bei allen Medien, der Konstruiertheit bewusst sein und diese reflektieren. Auch hier ist Transparenz der beste Lösungsansatz für das Problem. Durch Transparenz hat das Publikum Stellen, an denen es ansetzen kann, um die Inhalte zu reflektieren und sich eine eigene Meinung zu bilden.

Eine tatsächlich belastbare Aussage über die Abbildung von Wahrheit in einem Podcast lässt sich nur treffen, wenn eine eigene, unabhängige Recherche zu den bestimmten Themen, die in den Podcasts behandelt werden, durchgeführt wird. Die Ergebnisse lassen sich dann mit dem Podcast vergleichen, woraus Schlüsse gezogen werden können. Ein solcher Aufwand wäre enorm. Es lässt sich ohne eigene Recherche nicht aussagekräftig behaupten, wie viel Wahrheit und Überdramatisierung in einem Podcast vorhanden sind. Das Publikum eines Podcasts kann dies nicht leisten.

5.2 Limitationen der Untersuchung

Als Limitation ist in erster Linie die kleine Zahl an Podcasts und Podcast-Folgen zu sehen. Das Sample ist nicht besonders umfangreich. Die Podcast-Serien wurden subjektiv ausgewählt und können ebenfalls nicht repräsentativ für alle narrativ-journalistischen Podcasts stehen. Sie unterscheiden sich zwar thematisch und die Geschlechter-Verteilung bei den Hosts ist gleichmäßig, sie stammen jedoch, mit Ausnahme von *Boys Club*, der von Spotify Studios kommt, mindestens in Teilen von Institutionen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und sind damit nicht als Nischen-Podcast einzuordnen. Die Miteinbeziehung dieser würde die Ergebnisse diversifizieren. Die Podcasts sind Best-Practice-Beispiele. Damit konnten grobe Verstöße gegen Qualitätsstandards von vornherein fast ausgeschlossen werden, was zu einer genaueren Betrachtung des „Wie“ statt des „Ob“ führt. Die Arbeit zeigt nicht, dass Vereinbarkeit die Regel ist, sondern, dass sie möglich ist und wie sie hergestellt wird.

Eine weitere maßgebliche Limitation sind die für die Analyse erstellten Transkripte. Sie wurden größtenteils mithilfe von KI geschrieben und nur händisch nachbearbeitet. Besonders im Bereich der Audioinszenierung geht gezwungenermaßen Information durch das Transkribieren verloren. Es wurde zwar versucht, den Großteil händisch nachzutragen, jedoch kann hier keine Garantie auf Vollständigkeit gegeben werden. Außerdem ist die Wahrnehmung von Musik subjektiv. Durch Text kann die Wirkung nicht wiedergegeben werden. Eine Analyse mit Fokus auf die Audioinszenierung anhand des Audiomaterials selbst könnte zu besseren Ergebnissen in dem Bereich führen.

Außerdem wurden die Kategorien für die Analyse recht weit gefasst, um einen angemessenen Umfang für diese Arbeit zu erreichen. Zur genaueren Analyse wären differenziertere Kategorien, um mehr Unterschiede und differenziertere Ansätze der jeweiligen Podcasts gut erkennen zu können, von Vorteil. Auf eine Vollkodierung wurde, wie erklärt, verzichtet, da für diese Analyse prägnante Beispiele ausreichend sind. Um Lücken zu vermeiden, wurde trotzdem das gesamte Material gesichtet.

Eine Vollkodierung wäre als nächster Schritt denkbar, um auch Aussagen über die Häufigkeit der Verwendung der jeweiligen Kategorien treffen zu können.

Da die Kodierung lediglich durch eine Person mithilfe von KI erfolgt ist, stellt auch dies eine Limitation dar, da die Beispiele subjektiv ausgewählt wurden. Die Kodierung ist überprüfbar und nachahmbar, würde aber bei anderen Personen womöglich zu anderen einschlägigen Beispielen und damit Ergebnissen führen.

6. Praktische Anwendung: Entwicklung „Mufflon-Podcast“

Um die Ergebnisse zu verdeutlichen, wurde ein Podcast konzipiert, der versucht, diese anzuwenden. Im Anhang C ist das ausformulierte Konzeptpapier. Der Einstieg der ersten Podcast-Folge ist unter dem Download-Link in Anhang D zu finden. Dies wurde mithilfe der dort angegebenen Personen produziert.

6.1 Idee und Hintergrund

Der entstehende Podcast behandelt die Geschichte und den Rechtsstreit um eine Mufflon-Herde, welche seit mehr als 60 Jahren in einem Wald bei Bielefeld lebt. Eine Stiftung, der ein Teil des Gebiets, in dem die Mufflons leben, gehört, versucht seit den späten 2000ern von der Stadt Bielefeld die Erlaubnis zum Totalabschuss zu bekommen. Sie begründet dies mit dem Schaden, den die Herde durch das Fressen der Rinde an den Bäumen verursacht. Dieser Streit besteht seitdem und wird durch verschiedene gerichtliche Instanzen getragen. Eine Lösung ist zum Zeitpunkt der Arbeit noch nicht in Sicht. Der Hergang der Geschichte wird in Anhang C genauer erläutert.

Ziel ist es, eine Podcast-Serie zu entwickeln, die diesen Konflikt aufarbeitet, mit den Beteiligten spricht und Expertenmeinungen einholt. Recherchen wurden schon unternommen, sind jedoch zeitweise zu einem Stillstand gekommen, da sich eine Schlüsselperson nicht mehr gemeldet hat. Zur Neuorientierung wurde ein Konzept verfasst, welches zeigt, wo in der weiteren Recherche der Fokus liegen soll. Außerdem wurde der Anfang der ersten Folge produziert, um die Gestaltung des gesamten Podcasts zu veranschaulichen und zu testen.

Im Folgenden wird erklärt, wie die Ergebnisse dieser Arbeit auf das Podcast-Konzept angewendet wurden.

6.2 Anwendung dramaturgischer Erkenntnisse

Die Geschichte der Mufflons wurde in eine grobe Akt-Struktur unterteilt. Der erste Akt beinhaltet die Aussetzung und das Leben der Herde bis in die 2000er. Den

Übergang in den zweiten Akt markiert der aufkommende Streit bis hin zur ersten Klage. Im zweiten Akt finden die ersten beiden Prozesse statt. Der erste Höhepunkt ist das Urteil 2013, die Steigerung dann die Bestätigung des Urteils der höheren Instanz 2019. Die Stadt legt eine Beschwerde bei der noch höheren Instanz ein, welche abgewiesen wird. Damit hat die Stadt alle Mittel erschöpft. In Akt drei geht es um den vermeintlich anstehenden Abschuss der Herde. Es erscheint ein Artikel in der taz und eine Online-Petition hat 130.000 Unterschriften für die Mufflons gesammelt. Es kommt nicht zum Abschuss, da der Oberbürgermeister das letzte Wort über den Abschuss von Tieren in den Wäldern Bielefelds hat. Der Streit ist aber noch nicht vorbei. Es folgt ein Ausblick in die Gegenwart und Zukunft. Es gibt eine erneute Klage und ein neues Gutachten soll erstellt werden. Wie und wann es weitergeht, ist unklar.

Diese übergeordnete Struktur kann in vier Folgen unterteilt werden. Eine für Akt 1, zwei für Akt 2 und eine für Akt 3. Die genauere Aufteilung ist in Anhang C zu finden. Dort sind auch die jeweiligen Einstiege und Cliffhanger aufgeführt.

Es ist schwierig, Szenen exakt vor auszuplanen. Idealerweise ergeben sie sich in Recherche- und Interviewsituationen. Sie sind stark davon abhängig, mit wem gesprochen wird und welche Sichtweise diese Personen vertreten.

Die Audioinszenierung soll, wie in den analysierten Folgen, kommentierend und durchgehend präsent sein. In diesem Fall kann viel mit Wald-Atmosphäre gearbeitet werden. Diese kann, wenn es passt, von Aussagen oder Geräuschen, die zu einer folgenden Aussage passen, gestört und unterbrochen werden. Die Wald-Atmosphäre soll sehr idyllisch sein und im Finalprodukt aus dem tatsächlichen Wald stammen. Passen würden auch Rufe von Mufflons. Diese Töne können im Zweifel im Heimattierpark Olderdissen aufgenommen werden. Außerdem soll es eine Titelmusik geben, die innerhalb der Folge auch ab und zu auftaucht, wenn sie einen Nutzen hat. Für das Demonstrations-Intro wurde die Musik mit KI erstellt. Für das Endprodukt soll eine andere Musik produziert werden. Außerdem wurden exemplarische O-Töne von „Wanderinnen“ und einem „Förster“ aufgenommen, wie sie eventuell klingen könnten, um den Stil zu veranschaulichen.

Die Host-Persona ist stark abhängig davon, wer den Podcast tatsächlich einspricht. Insgesamt soll sie jedoch nahbar, sympathisch und fragend sein. Der/die Host soll Teil der Recherche sein und dies auch zeigen, jedoch nicht als Protagonist:in, sondern als Berichterstatter:in. Das Thema verlangt keine besonderen Ausdrücke. Wichtig ist es, dass der/die Host Fachbegriffe verständlich für das Publikum erklärt, da durch die Urteile und komplexe forstwirtschaftliche Zusammenhänge solche in O-Tönen und Interviews wahrscheinlich genannt werden.

6.3 Umsetzung journalistischer Qualitätskriterien

Mit dem Recherche-Prozess soll im Podcast transparent umgegangen werden. Alle Qualitätskriterien sollen konsequent umgesetzt werden. Zur Glaubwürdigkeit werden Expert:innen zu den Themen Forstwirtschaft/Jagd und Forst-Recht befragt und als solche auch im Podcast vorgestellt. Es soll ein gutes Verhältnis zwischen Faktentreue und dramaturgischer Gestaltung entstehen.

Zur Multiperspektivität ist es wichtig, die Sichtweisen der Stadt, der Stiftung und der Bewegung gegen den Abschuss zu behandeln. Dabei ist auch eine möglichst neutrale, externe Sicht auf die tatsächlichen Schäden möglich und von Vorteil zur Einordnung. Es könnte besonders schwierig werden, eine Antwort von der Stiftung zu bekommen. Sollte es dort tatsächlich keine Rückmeldung geben, wird auch dies im Podcast thematisiert. Dann wird auch versucht, sich so gut wie möglich der Position anzunähern.

Die „bigger idea“, die in dem Podcast laufend behandelt werden soll, ist einerseits das Verhältnis zwischen Wild und Eigentum. Dabei geht es um die Frage, wie sich die Rechte am eigenen Eigentum im Gegensatz zu natürlichen Lebensweisen von wild lebenden Tierarten verhalten. Wie viel Schaden ist hinzunehmen und gibt es keine anderen Lösungen als den Totalabschuss? Damit einher geht die Frage, inwiefern sich die Gesellschaft und die Politik in diese Fragen einmischen sollten oder ob es eine Frage unter Fachleuten bleiben sollte.

6.4 Reflexion der praktischen Anwendung

Das Konzept entspricht den Ergebnissen dieser Arbeit. Ein Konzept zu entwickeln und es umzusetzen, sind jedoch zwei verschiedene Dinge. Demnach lässt sich nicht endgültig sagen, ob diese Ergebnisse tatsächlich gut im Endprodukt angewendet werden können und der Podcast diese erfüllt. Das Konzept kann noch keine journalistische Qualität garantieren, da diese erst durch mehr Recherche und deren Offenlegung gesichert wird.

Die Produktion des Einstiegs der ersten Folge konnte das Konzept umsetzen. Damit wird versucht, das Konzept in Ansätzen zu realisieren und auszutesten, ob es für die ganze Serie geeignet ist. Natürlich lässt sich dies nicht eindeutig sagen, jedoch zeigt der produzierte Einstieg, dass es möglich ist. Da die Recherche noch nicht beendet ist, können sich noch Details an der zu erzählenden Geschichte ändern. Es kann auch sein, dass bis zur Produktion der gesamten Serie ein neues Gutachten erscheint oder sogar ein neues Urteil fällt. Demnach sind auch Änderungen an der Folgenaufteilung noch möglich und wären im Fall von neuen Entwicklungen auch wahrscheinlich. Das Konzept bietet dennoch eine gute Grundlage für die weitere Arbeit und wird im weiteren Prozess noch angepasst.

7. Fazit

7.1 Beantwortung der Forschungsfrage

Diese Arbeit hat gezeigt, dass sich die vermeintlichen Widersprüche, zwischen narrativer Gestaltung und journalistischer Qualität, in der Praxis von Best-Practice-Podcasts nicht bewahrheiten. Durch Transparenz und saubere journalistische Arbeit lassen sich die Probleme ausgleichen. Ein Podcast kann also auch guter Journalismus sein. Gleichzeitig bietet der Podcast eine gute Möglichkeit, Geschichten journalistisch aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und kann somit einen Mehrwert gegenüber vermeintlich rein objektiver Berichterstattung leisten. Es gibt keine Anhaltspunkte, die nahelegen würden, dass Podcasts ein stärker problembehaftetes Medium im Journalismus seien.

Im Ergebnis sind narrative Gestaltung und journalistische Inhalte miteinander vereinbar, wenn besonders Transparenz, wie in den analysierten Podcasts, gut und bewusst angewendet wird. Dafür müssen der Produktion die Problematiken, die aufkommen können, bewusst sein, damit diese durch Transparenz vermieden werden können. Transparenz hat sich als das zentrale Mittel zur Behebung von Unstimmigkeiten erwiesen. Grenzfälle der Verhältnismäßigkeit werden größtenteils durch Transparenz aufgelöst.

Das Ergebnis der Arbeit zeigt explizit nicht, dass jeder Podcast, der dem behandelten Genre angehört, auch journalistische Qualität aufweist. Es zeigt lediglich, dass es diese Vereinbarkeit gibt, sie in Best-Practice-Beispielen angewendet wird und zeigt auf, wodurch sie möglich wird.

Das Podcast-Konzept zeigt, dass Transparenz kein planbares Merkmal ist. Sie findet in dem Stadium, in dem das Konzept entwickelt werden konnte, noch keine tatsächliche Grundlage oder Anwendungsbereiche. Trotzdem ist Transparenz auch schon in diesem Stadium wichtig. Sie muss während der Recherche im Bewusstsein bleiben, damit ersichtlich bleibt, welche Elemente der Geschichte im Endprodukt transparent vermittelt werden müssen.

7.2 Ausblick

Das Feld Podcast ist nur wenig erforscht, obwohl es mehr als genug Material gibt. Llinares et al. (2018) stellen selbst die schon öfter aufgekommene Frage, ob das Feld nicht groß genug für eigene „podcast studies“ ist (S. 7). Das, was diese Arbeit versucht hat zu erforschen, reicht nicht aus, um den komplexen Zusammenhang zwischen narrativer Gestaltung und journalistischer Qualität gänzlich zu verstehen. Eine umfangreichere, aber ähnliche Analyse wie die vorliegende, kann einen weiteren Beitrag leisten. Analysen, die sich nur auf spezifische Kategorien, wie Audioinszenierung, Host-Persona oder Glaubwürdigkeit konzentrieren, sind auch denkbar. Besonders Szenisches Erzählen scheint sehr unterschiedlich verteilt zu sein. In dem Versuch, ein möglichst großes Bild zu bekommen, konnte diese Arbeit jeweils nur an der Oberfläche kratzen. Besonders die Frage, wie sich das Verhältnis in kleineren Podcast-Produktionen mit weniger Kapazitäten und Möglichkeiten äußert, wäre sehr interessant.

Eine ausführliche Forschung dazu, wie gut diese Podcasts die Geschichte faktisch wiedergeben, mit eigener Recherche der behandelten Themen, wäre die wahrscheinlich beste Möglichkeit, eine fundierte Aussage über die journalistische Qualität zu treffen. Sie würde außerdem die Frage klären, wie meinungsbasiert die Podcasts sind und inwiefern sie trotz Multiperspektivität eine Perspektive vorgeben.

Auch Forschung zu anderen Formaten ist möglich. Die Host-Persona des/der Host in einem „Solo-Laberpodcast“ funktioniert vermutlich anders. Somit sind auch Vergleichsstudien denkbar. Journalistische Podcasts, die eher wie eine Nachrichtensendung fungieren als wie eine Dokumentation, bieten auch die Möglichkeit einer Analyse darüber, wie dort Glaubwürdigkeit hergestellt wird. Eine Vergleichsstudie zwischen dokumentarischen und nachrichten-orientierten Podcasts ist vorstellbar. Sie könnte die Unterschiede in der Herangehensweise aufzeigen, die sich vermutlich in objektiv und subjektiv transparent einteilen lassen.

Literaturverzeichnis

- Arnold, K. (2016). Qualität des Journalismus. In M. Löffelholz & L. Rothenberger (Hrsg.), *Handbuch Journalismustheorien* (S. 551–563). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-531-18966-6_34
- Baumann, L. (2023). How to talk about Murder? Die Erzählstrategien der beliebtesten True Crime Podcasts im deutschsprachigen Raum. In V. Katzenberger, J. Keil, & M. Wild (Hrsg.), *Podcasts: Perspektiven und Potenziale eines digitalen Mediums* (korrigierte Auflage, S. 357–373). Springer VS.
- Behroz, K. (Gastgeber). (2021a, Juni 5). Querfront (Nr. 3) [Audio-Podcast]. In *Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen?* rbb, NDR, Studio Bummens, K2H. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:section:984e51c02ec5a4d2/>
- Behroz, K. (Gastgeber). (2021b, Juni 8). Invasion (Nr. 4) [Audio-Podcast]. In *Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen?* rbb, NDR, Studio Bummens, K2H. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:section:93e06b6aa59980d4/>
- Berry, R. (2006). Will the iPod Kill the Radio Star? Profiling Podcasting as Radio. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 12(2), 143–162. <https://doi.org/10.1177/1354856506066522>
- Berry, R. (2015). A Golden Age of Podcasting? Evaluating *Serial* in the Context of Podcast Histories. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 170–178. <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083363>

Breitman, K. (2024, März 28). *Podcast vs Radio: Differences & Similarities & How to Choose*. Riverside. <https://riverside.com/blog/podcast-vs-radio>

Bucher, H.-J., & Altmeyden, K.-D. (2003). Journalistische Qualität und Theorien des Journalismus. In *Qualität im Journalismus: Grundlagen, Dimensionen, Praxismodelle* (1. Aufl., S. 11–35). Westdt. Verlag.

Deutscher Presserat. (2025, März 19). *Pressekodex*. Presserat. https://www.presserat.de/pressekodex.html?file=files/presserat/dokumente/pressekodex/Presse-kodex_Leitsaetze_RL12.1.pdf

Dowling, D. O., & Miller, K. J. (2019). Immersive Audio Storytelling: Podcasting and Serial Documentary in the Digital Publishing Industry. *Journal of Radio & Audio Media*, 26(1), 167–184. <https://doi.org/10.1080/19376529.2018.1509218>

Dudenredaktion. (o. J.). *Podcast*. Duden online. Abgerufen 28. Juni 2026, von <https://www.duden.de/node/112677/revision/1343063>

Espenlaub, F. (Gastgeber). (2026a, Mai 19). Der Blip (Nr. 4) [Audio-Podcast]. In *Die OpenAI Story*. Deutschlandfunk. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:episode:a4e345b72de07bac/>

Espenlaub, F. (Gastgeber). (2026b, Mai 19). Der ChatGPT-Moment (Nr. 3) [Audio-Podcast]. In *Die OpenAI Story*. Deutschlandfunk. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:episode:01db2b05b810a609/>

Friedrich, S. (2024, August 17). Die Zukunft des Radiofeatures: Geht's noch ins Ohr?

Die Tageszeitung: taz. <https://taz.de/Die-Zukunft-des-Radiofeatures/!6028040/>

Gerhards, C. (2015, August 10). *Besser Fernsehen – mit dem Internet?*. bpb.de.

<https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/medienpolitik/172741/besser-fernsehen-mit-dem-internet/>

Geuß, A. (2023). Medienqualität durch Medienkritik: Qualitätskriterien in und für

Podcasts am Fallbeispiel des Übermedien-Podcasts Holger ruft an. In V.

Katzenberger, J. Keil, & M. Wild (Hrsg.), *Podcasts: Perspektiven und Potenziale eines digitalen Mediums* (korrigierte Auflage, S. 277–306). Springer VS.

https://doi.org/10.1007/978-3-658-38712-9_11

Haarkötter, H. (2018). Verweile doch, du bist so schön: Qualitäten und

Dysqualitäten im Journalismus. In H. Haarkötter & J.-U. Nieland (Hrsg.),

Nachrichten und Aufklärung (S. 39–65). Springer Fachmedien Wiesbaden.

https://doi.org/10.1007/978-3-658-18099-7_3

Hammersley, B. (2004, Februar 12). Audible revolution. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>

Hancock, D., & McMurtry, L. (2018). 'I Know What a Podcast Is': Post-Serial Fiction

and Podcast Media Identity. In D. Llinares, N. Fox, & R. Berry (Hrsg.),

Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media (S. 81–105). Springer

International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8_5

- Haverkamp, S. (2021, Juli 30). *Stadt erteilt Absage: Kein Totalabschuss der Mufflons*. hallo24. <https://www.hallo24.de/bielefeld/bielefeld-mufflons-kein-totalabschuss-2402676>
- Heise, N. (2016). *ON THE SHOULDERS OF GIANTS? How audio podcasters adopt, transform and re-invent radio storytelling*. Unpublished. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4930.4089>
- Hickethier, K. (1997). Das Erzählen der Welt in den Fernsehnachrichten: Überlegungen zu einer Narrationstheorie der Nachricht. *Rundfunk und Fernsehen*, 45(1), 5–18.
- Kahya, S. (Gastgeber). (2025a, August 28). UNTERWELTFILME / DEUTSCHE MR. BEAST (Nr. 3) [Audio-Podcast]. In *DER ABSTURZ VON MOIS*. Fritz (rbb) und BANKproduziert. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:episode:51af0b2298c96f11/>
- Kahya, S. (Gastgeber). (2025b, August 28). ZIEGEN; PILZE & DER GOLDMANN TOWER (Nr. 4) [Audio-Podcast]. In *DER ABSTURZ VON MOIS*. Fritz (rbb) und BANKproduziert. <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:episode:0975fe128b1bd55c/>
- Kalischek, I. (2019, November 12). Todesurteil für Bielefelds Mufflons: Jetzt spricht der Waldbesitzer. *Neue Westfälische*. https://www.nw.de/lokal/bielefeld/mitte/22611416_Neue-Hoffnung-fuer-Mufflon-Herde-in-Bielefeld.html
- Kappel, N. (2021, Juli 25). Wild im Teutoburger Wald: Der Bielefelder Mufflon-Streit. *Die Tageszeitung: taz*. <https://taz.de/Wild-im-Teutoburger-Wald/!5787162/>

- Katzenberger, V., Keil, J., & Wild, M. (2023). Mehr als die Summe seiner Teile: Entwicklung, Forschungsstand und Definition von Podcasts. In V. Katzenberger, J. Keil, & M. Wild (Hrsg.), *Podcasts: Perspektiven und Potenziale eines digitalen Mediums* (korrigierte Auflage, S. 1–19). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-38712-9_1
- Kläs, A., & Birkner, T. (2020). Listen! Let me tell you a story: True Crime-Berichterstattung in Podcasts. *kommunikation@gesellschaft*, 21(2). <https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.627>
- Körner, T. (2024). Grundlegende Begriffe: Journalismus und seine Publika. In T. Körner, *Generalisiertes Vertrauen in automatisierten Journalismus* (S. 11–14). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-42735-1_2
- Krause, T., & Uhrig, K. (2023). Journalismus zum Bingen: Potenziale und Funktionen serieller Podcasts für das digitale Storytelling. In V. Katzenberger, J. Keil, & M. Wild (Hrsg.), *Podcasts: Perspektiven und Potenziale eines digitalen Mediums* (korrigierte Auflage, S. 445–460). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-38712-9_18
- Lampert, M., & Wespe, R. (2013). *Storytelling für Journalisten* (3., überarbeitete Auflage, Bd. 89). UVK. (Ursprünglich erschienen 2011)
- Lindgren, M. (2016). Personal narrative journalism and podcasting. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 23–41. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23_1

Lindner, R. (2026, Mai 16). *25 Jahre iPod: Revolution in der Tasche*. FAZ.NET.

<https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/25-jahre-ipod-revolution-in-der-tasche-accg-200808439.html>

Llinares, D., Fox, N., & Berry, R. (Hrsg.). (2018). *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. Springer International Publishing.

<https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8>

Mayr, N. (2025, Juni 11). Wepodit – 199 Millionen Folgen später – Die Podcast-Welt in Zahlen. *wepodit*. <https://wepodit.com/blog/allgemein/199-millionen-folgen-spaeter-die-podcast-welt-in-zahlen/>

Mayring, P., & Fenzl, T. (2022). Qualitative Inhaltsanalyse. In N. Baur & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, Bd. 1, S. 691–706). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-37985-8_43

McHugh, S. (2016). How podcasting is changing the audio storytelling genre. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 65–82. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.65_1

McHugh, S. (2019). Podcasting as Extreme Narrative Journalism. *Nieman Reports*, 73(4), 36–41.

Michael, H. (2023). Podcasts als Erzählmedium. Grundmuster des Erzählens und die Intermedialität von journalistischem Storytelling in Podcasts. In V. Katzenberger, J. Keil, & M. Wild (Hrsg.), *Podcasts* (korrigierte Auflage, S. 251–

275). Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-38712-9_10

Müller, T. (2025). Zuwachs bei Podcastnutzung nach Jahren der Stagnation: Ergebnisse der ARD/ZDF-Medienstudie 2025. *Media Perspektiven*, 30.

Oberverwaltungsgericht NRW. (2019).

ECLI:DE:OVGNRW:2019:1108.16A447.13.00.

https://nrwe.justiz.nrw.de/ovgs/ovg_nrw/j2019/16_A_447_13_Urteil_20191108.html

Preger, S. (2020). Dokumentarisches Erzählen in Podcasts: Wenn Storytelling auf Journalismus trifft – Ein Praxisbericht. *kommunikation@gesellschaft*, 21(2).

<https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.634>

Preger, S. (2024). *Geschichten erzählen: Storytelling für Radio und Podcast* (2. Aufl.). Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-43635-3>

Prochazka, F. (2020). *Vertrauen in Journalismus unter Online-Bedingungen: Zum*

Einfluss von Personenmerkmalen, Qualitätswahrnehmungen und Nachrichtennutzung. Springer Fachmedien Wiesbaden.

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-30227-6>

Ragusea, A. (2015, Juli 14). Three ways podcasts and radio actually aren't quite the same. *Current*. <https://current.org/2015/07/three-ways-podcasts-and-radio-actually-arent-quite-the-same/>

- Rahn, J. (2026, Januar 20). Lebt die Bielefelder Mufflon-Herde weiter—Oder wird sie abgeschossen? *Neue Westfälische*.
https://www.nw.de/lokal/bielefeld/mitte/24254286_Lebt-die-Bielefelder-Mufflon-Herde-weiter-oder-wird-sie-abgeschossen.html
- Reiterer, S. (2022). Hörbare Lücken: Zum Stand der kommunikationswissenschaftlichen Podcast-Forschung. *Journal.kommunikation-medien*. <https://doi.org/10.25598/JKM/2022-14.11>
- Rime, J., Pike, C., & Collins, T. (2022). What is a podcast? Considering innovations in podcasting through the six-tensions framework. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28(5), 1260–1282. <https://doi.org/10.1177/13548565221104444>
- Ruß-Mohl, S. (1996). Am eigenen Schopfe... Qualitätssicherung im Journalismus: Grundfragen, Ansätze, Näherungsversuche. In J. Wilke (Hrsg.), *Ethik der Massenmedien* (S. 100–114). Braumüller.
- Scheid, N. (2023, Februar 3). Podcast Formate - Die bekanntesten Genres und Formate. *Filmproduktion und Videoproduktion Frankfurt*. <https://nurmuth.com/blog/podcast-formate/>
- Schlütz, D. (2020). Auditive „deep dives“: Podcasts als narrativer Journalismus. *kommunikation@gesellschaft*, 21(2).
<https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.620>
- Sharon, T., & John, N. A. (2019). Imagining An Ideal Podcast Listener. *Popular Communication*, 17(4), 333–347.
<https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1610175>

- Soltani, F. (2018). Inner Ears and Distant Worlds: Podcast Dramaturgy and the Theatre of the Mind. In D. Llinares, N. Fox, & R. Berry (Hrsg.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media* (S. 189–208). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8_10
- Stendera, P. (Gastgeber). (2023a, April 23). Der Apparat (Nr. 4) [Audio-Podcast]. In *Boys Club—Macht & Missbrauch bei Axel Springer*. Spotify Studios und TRZ Media. <https://open.spotify.com/episode/3XCv9KejBmUMd2zyn88xwQ>
- Stendera, P. (Gastgeber). (2023b, April 30). Beef Candy (Nr. 5) [Audio-Podcast]. In *Boys Club—Macht & Missbrauch bei Axel Springer*. Spotify Studios und TRZ Media. <https://open.spotify.com/episode/67jxiJsUPkg5m7rwqAkLmm>
- Sturm, S. (2013). *Digitales Storytelling: Eine Einführung in neue Formen des Qualitätsjournalismus*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-02013-2>
- Sullivan, J. L. (2018). Podcast Movement: Aspirational Labour and the Formalisation of Podcasting as a Cultural Industry. In D. Llinares, N. Fox, & R. Berry (Hrsg.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media* (S. 35–56). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8_3
- Van Krieken, K., & Sanders, J. (2021). What is narrative journalism? A systematic review and an empirical agenda. *Journalism*, 22(6), 1393–1412. <https://doi.org/10.1177/1464884919862056>
- Vrikki, P., & Malik, S. (2019). Voicing lived-experience and anti-racism: Podcasting as a space at the margins for subaltern counterpublics. *Popular*

Communication,

17(4),

273–287.

<https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1622116>

Anhangsverzeichnis

Anhang A: Methodische Grundlagen der qualitativen Inhaltsanalyse	xv
Tab. A1: Übersicht des untersuchten Materials.....	xv
Tab. A2: Kategorienübersicht der strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse	xvi
Tab. A3: Kodierleitfaden	xvi
Anhang B: Kodierung der untersuchten Folgen.....	xix
B1: Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen? - Folge 3: Querfront	xix
B2: Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen? - Folge 4: Invasion	xxii
B3: Die OpenAI Story - Folge 3: Der ChatGPT-Moment	xxv
B4: Die OpenAI Story - Folge 4: Der Blip	xxvii
B5: Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 4: Der Apparat	xxx
B6: Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 5: Beef Candy	xxxiii
B7: DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 3: UNTERWELTFILME/DEUTSCHE MR.BEAST	xxxvi
B8: DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 4: ZIEGEN, PILZE & DER GOLDMANN TOWER	xxxix
Anhang C: Podcast-Konzept	xlili
Anhang D: Download Transkripte und Podcast-Einstieg	xlvi

Anhang A: Methodische Grundlagen der qualitativen Inhaltsanalyse

Tab. A1: Übersicht des untersuchten Materials

Name des Podcasts	Produktion	Folge	Veröffentlichung	Länge
Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen?	Studio Bummens, rbb, NDR, K2H	„Querfront“ Folge 3/6	05.06.2021 (ARD Sounds)	43 Minuten, 5 Sekunden
Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen?	Studio Bummens, rbb, NDR, K2H	„Invasion“ Folge 4/6	08.06.2021 (ARD Sounds)	36 Minuten, 56 Sekunden
Die OpenAI Story	Deutschlandfunk	„Der ChatGPT-Moment“ Folge 3/6	19.05.2026 (ARD Sounds)	33 Minuten, 41 Sekunden
Die OpenAI Story	Deutschlandfunk	„Der Blip“ Folge 4/6	19.05.2026 (ARD Sounds)	38 Minuten, 45 Sekunden
Boys Club – Macht und Missbrauch bei Axel Springer	Spotify Studios, TRZ Media	„Der Apparat“ Folge 4/8	23.04.2023 (Spotify)	49 Minuten
Boys Club – Macht und Missbrauch bei Axel Springer	Spotify Studios, TRZ Media	„Beef Candy“ Folge 5/8	30.04.2023 (Spotify)	41 Minuten, 55 Sekunden
DER ABSTURZ VON MOIS	BANKproduziert, Fritz (rbb)	„UNTERWELTFILME/ DEUTSCHE MR. BEAST“ Folge 3/6	28.08.2025 (ARD Sounds)	57 Minuten, 27 Sekunden
DER ABSTURZ VON MOIS	BANKproduziert, Fritz (rbb)	„ZIEGEN, PILZE & DER GOLDMANN TOWER“ Folge 4/6	28.08.2025 (ARD Sounds)	46 Minuten, 24 Sekunden

Tab. A2: Kategorienübersicht der strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse

Hauptkategorie	Unterkategorien
1. Narrative Gestaltung	1.1 Akt-Struktur 1.2 Plot-Points und Cliffhanger 1.3 Szenisches Erzählen 1.4 Audioinszenierung 1.5 Host-Persona
2. Journalistische Qualität	2.1 Glaubwürdigkeit 2.2 Transparenz 2.3 Multiperspektivität 2.4 Relevanz/„Bigger Idea“ 2.5 Verhältnismäßigkeit

Tab. A3: Kodierleitfaden

Kategorie	Definition	Kodierregel	Ankerbeispiel (aus <i>Cui Bono</i>)
1. Narrative Gestaltung			
1.1 Akt-Struktur	Das Vorliegen einer dramaturgischen Struktur, die in Akte aufgeteilt werden kann.	Wird nicht kodiert, sondern für jede Auswertungseinheit zusammengefasst.	-
1.2 Plot-Points und Cliffhanger	Ereignisse in einer Geschichte, welche sie unwiederbringlich verändern.	Kodiert wird, wenn ein Ereignis, welches der Definition entspricht, eintritt.	Ein Anruf teilt Shahyar mit, dass die Zusammenarbeit mit ihm beendet wird.
1.3 Szenisches Erzählen	Eine Rekonstruktion oder wirklich aufgenommene Situation als „Mini-Story“.	Kodiert wird, wenn eine Szene stattfindet, in der jemand etwas will und auf Hindernisse stößt. Diese muss mit Intention gesetzt sein und nicht zufällig.	Die Redaktion gerät in die Reichsflaggen-Ecke und sucht stundenlang erfolglos nach Jebesen.

1.4 Audio-inszenierung	Einsatz von Musik, Atmo und O-Töne zum Zweck des Erzählens.	Kodiert wird, wenn durch Audioelemente die Erzählung kommentiert oder untermalt wird.	Verzerrtes Abbrechen eines O-Tons von Jepsens „Endlösung“
1.5 Host-Persona	Erzählhaltung oder Persönlichkeit des/der Host.	Kodiert wird, wenn der/die Host etwas kommentiert, eine Anekdote erzählt, Details erklärt oder Gedanken teilt.	Im CamFM-Studio wirke „alles irgendwie ziemlich muffig, ehrlich gesagt“
2. Journalistische Qualität			
2.1 Glaubwürdigkeit	Fundierung der Geschichte auf überprüfbaren Fakten.	Kodiert wird, wenn ein Fakt durch Expert:innen oder eine andere Quelle belegt wird. Es wird nicht kodiert, wenn die Quelle nur im Nebensatz erwähnt wird.	Musyal wird als Soziologe, Autor und Experte für die rechte Szene eingeführt.
2.2 Transparenz	Offenlegung von Recherchewegen, Zweifeln und Trennung zwischen Fakt und Meinung.	Kodiert wird, wenn über Recherche-Hintergründe, Nichtwissen, Zweifel, etc. geredet wird.	„natürlich haben wir Ken Jepsen um eine Stellungnahme gebeten . . . Bislang hat er sich trotz mehrfacher Anfragen jedoch nicht zurückgemeldet.“
2.3 Multi-perspektivität	Einbeziehen verschiedener Blickwinkel und Beleuchtung der Nuancen zwischen der Erzählung.	Kodiert wird, wenn eine Perspektive mit einbezogen wird, die im Kontext des Podcast als alternative Lesart verstanden werden kann.	Kritik von rechts als alternative Lesart: Oliver Flesch wirft Jepsen die „Menschenjagdlüge des Mainstream“ vor.
2.4 Relevanz/ „Bigger Idea“	Der behandelte Einzelfall wird als Beispiel für ein größeres z. B. gesellschaftliches Problem genutzt.	Kodiert wird, wenn eine „Bigger Idea“ besprochen wird und ein Bezug zu einem größeren Thema klar wird.	Musyal deutet den Zulauf als Entladung „lang aufgestaute Unzufriedenheit“.

2.5 Verhältnismäßigkeit	Das Verhältnis zwischen Spannungsaufbau und Faktizität.	Wird nicht kodiert, sondern für jede Auswertungseinheit zusammengefasst. Ist nicht gegeben bei dramaturgisch tragenden Aussagen ohne faktische Grundlage, nicht als solche erkennbaren Wertungen, fehlenden Perspektiven an wichtigen Stellen. Ausführlich in Kapitel 3.3.	-
----------------------------	--	---	---

Anhang B: Kodierung der untersuchten Folgen

B1: Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen? - Folge 3: Querfront

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Akt I - Exposition (Neustart auf YouTube 2012): Nach dem Rausschmiss beim rbb macht sich Jebsen unabhängig. Der Host setzt die Leitfrage der Folge, indem er Jebsens Weg als zunehmendes Eingraben „in den Kaninchenbau seiner Verschwörungstheorien“ rahmt.

Akt II - Konfrontation (Montagsmahnwachen 2014): Die Ukraine-Krise und die Mahnwachen bilden den Wendepunkt. Hier wird das titelgebende Konzept der Querfront eingeführt und durch Sophia und Pedram Shahyar aus der Innenperspektive erschlossen.

Akt III - Eskalation und Bruch (2017–2019): Karlspreis-Eklat, Chemnitz, Trump-Wahl und die Äußerungen über Greta Thunberg führen zum endgültigen Bruch zwischen Shahyar und Jebsen. Die Folge endet mit dem Ausblick auf die Corona-Pandemie.

Die Struktur ist rein chronologisch getaktet.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Ende der Zusammenarbeit: Ein Anruf teilt Shahyar mit, „dass die Zusammenarbeit mit mir beendet wird“.	TC 33:29
1.2	Kursänderung nach Shitstorm: Jebsen „korrigiert“ seine Chemnitz-Position; laut Shahyar der Moment, in dem rechte Kräfte den Diskurs übernehmen.	TC 35:48
1.2	Cliffhanger: Ankündigung der Pandemie „eine mysteriöse Lungenkrankheit sei ausgebrochen . . . auf einem Markt in Wuhan“, gefolgt von einer Collage an O-Tönen der nächsten Folge.	TC 40:10
1.3	Keine Kodierung. Die Folge arbeitet ausschließlich mit Archivmaterial, Interview-O-Tönen und nacherzählten	—

	Erinnerungen. Eine intentional inszenierte Szene liegt nicht vor.	
1.4	Halliger Ton als Kapitelmarke: ein verhallender Toneffekt trennt die Erzählabschnitte (etwa vor der Einführung Musyals und vor dem Dezember-2017-Vorfall) und gliedert die Folge hörbar.	TC 03:50, 32:01
1.4	Verzerrtes Abbrechen eines O-Tons: Jebbens „Endlösung“-Passage endet mit „[O-Ton hört verzerrt auf]“ Die Tongestaltung entzieht der Aussage hörbar die Bühne.	TC 21:28
1.4	Ein- und ausgeblendete Demo-Atmo als Beleg: „[Beginn Demo Atmo]“ unter der Schilderung der Chemnitzer Ausschreitungen, die exakt mit Shahyars Einordnung endet („[Ende Demo Atmo]“).	TC 34:49
1.4	Kommentierender Musikstopp als moralische Markierung: Nach Jebbens zynischem Greta-Thunberg-Kommentar bricht die Musik abrupt ab („[Musik endet abrupt]“), bevor Shahyars Bruch-Statement folgt.	TC 39:19
1.5	Subjektive Wahrnehmung als Beschreibungsmittel: Im CamFM-Studio wirke „alles irgendwie ziemlich muffig, ehrlich gesagt“.	TC 02:51
1.5	Host als Fragender: „Sören, was erleben wir hier? Was passiert da in der Welt?“ Der Host treibt die Analyse durch Nachfragen und ist nicht allwissend.	TC 10:41
1.5	Offene moralische Positionierung: Jebben äußere sich „auf eine – anders kann man es nicht sagen – ekelhafte Art und Weise“.	TC 38:22
2.1	Vorstellung Musyals als Experten: Musyal wird als Soziologe und Autor eingeführt.	TC 03:56 – 04:30
2.1	Belegte Erklärung der Anziehungskraft: Musyal führt drei überprüfbare Faktoren an (seriöses Auftreten, Themen-Gesamtangebot, Personenmarke Jebben).	TC 06:40
2.1	Einordnung zu Chemnitz: Maaßens Aussage bestätigt rechte Interpretation, wird aber gegen Kanzlerin, Augenzeug:innen und Videomaterial gestellt.	TC 36:03
2.2	Konfrontationsanfrage im Intro: „natürlich haben wir Ken Jebben um eine Stellungnahme gebeten . . . Bisläng hat er sich trotz mehrfacher Anfragen jedoch nicht zurückgemeldet.“	TC 00:25

2.2	Offenlegung der Teamrolle: Musyal sei im Team, „weil du dich sehr gut auskennst mit der rechten Szene“, und habe sich „durch das KenFM-Archiv gegraben“.	TC 04:14
2.2	Nutzung vom Konjunktiv: „Sophia sagt, Jebesen habe sich nur mit Lars Mährholz unterhalten.“	TC 17:48
2.2	Quelleneinordnung: Die „Neue Rheinische Zeitung“ sei „keine Zeitung, sondern ein antiamerikanischer und antizionistischer Blog“.	TC 32:17
2.3	Stimmen der Szene im O-Ton: Lenz, Schattauer und Ganser kommen als KenFM-Protagonisten selbst zu Wort. Innensicht statt Referat.	TC 04:30
2.3	Aussteigerinnen-Innensicht: Sophia schildert die Anziehungskraft der Bewegung selbstkritisch.	TC 18:22
2.3	Kritik von rechts als alternative Lesart: Oliver Flesch wirft Jebesen die „Menschenjagdlüge des Mainstream“ vor.	TC 35:12
2.3	Perspektive des ehemaligen Verbündeten: Shahyar beschreibt die schrittweise Entfremdung von linken Werten.	TC 36:39
2.4	Musyal deutet den Zulauf als Entladung „lang aufgestaute Unzufriedenheit“ – „unten gegen oben“ statt links gegen rechts.	TC 10:45

Tab. B1: Kodierung - Cui Bono: WTF happened to Ken Jebesen? - Folge 3: Querfront

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Wertungen werden als Wertungen gekennzeichnet. Etwa wenn Behroz Jebesens Greta-Thunberg-Äußerung als „anders kann man es nicht sagen – ekelhafte Art und Weise“ bezeichnet und unmittelbar den belastenden O-Ton nachliefert. Faktentreue unterbricht mehrfach den Erzählfluss: Der Kölner Karlspreis wird ausdrücklich vom Aachener Karlspreis abgegrenzt, die „Neue Rheinische Zeitung“ wird als Blog und nicht als Zeitung eingeordnet. Belastende Aussagen Dritter stehen konsequent im Konjunktiv („Jebesen habe sich überzeugen lassen, sagt Shahyar“). Kritisch gesehen werden kann die musikalische Rahmung um das Thunberg Zitat von Jebesen. Der abrupte Musikstopp am Ende inszeniert eine so schon belastende Aussage zusätzlich, trägt faktisch aber nichts bei. Dies ist als kommentierendes Mittel erkennbar und bleibt an eine belegte Aussage gebunden. Insgesamt überwiegt die faktisch gedeckte Dramatisierung.

B2: Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen? - Folge 4: Invasion

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Prolog: Die Folge beginnt mit dem Sturm auf den Reichstag am 29. August 2020 – dem chronologischen Endpunkt der erzählten Handlung. Der Host bricht die Szene bewusst ab („Aber alles der Reihe nach. Denn die Eskalation beginnt ziemlich genau fünf Monate vorher.“) und erzeugt so einen dramaturgischen Rahmen.

Akt I - Anfang der Pandemie (März 2020): Jebsens Ofenrost-Video und die ersten Hygiene-Demos vor der Volksbühne markieren den Beginn der Radikalisierungsbewegung.

Akt II - Analyse und Ausweitung (Mai–August 2020): Am Beispiel „Fridays for Hubraum“, der Identitären Bewegung und der AfD erklärt Musyal die Strategie der „Themeninvasion“. Die Bewegung wächst und radikalisiert sich.

Akt III - Eskalation (29. August 2020): Die Erzählung kehrt zum Prolog zurück und löst ihn auf. Der Sturm auf den Reichstag findet statt, Jebsen selbst bleibt jedoch unauffindbar, trotz Ankündigung, dass er dabei sein wird.

Die Ringkomposition (Prolog und Akt III schließen denselben Handlungsmoment ein) ist das auffälligste Strukturmerkmal dieser Folge.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Prolog als vorgezogener Höhepunkt: „Der Mob versucht, den Reichstag zu stürmen.“ – der Versuch scheitert „an drei Polizisten“.	TC 00:49
1.2	Jebsen hält eine lange Rede auf einer Veranstaltung, verlässt demonstrativ die Bühne und redet von dort weiter. Ein Wendepunkt in seiner öffentlichen Rolle.	TC 24:01
1.2	Cliffhanger: Musyal findet über die Schreibweise „Jepsen“ ein Video von einer Konferenz auf der Krim. Auf die Frage, was er dort mache: „Tja.“	TC 34:48

1.3	Ich-Reportage auf der Hygiene-Demo: „Diesmal sind wir auch dabei.“ Host trifft verschiedene Menschen.	TC 07:12
1.3	Ich-Reportage auf der Großdemonstration: „Auch wir sind wieder vor Ort.“ Die Redaktion gerät in die „Reichsflaggen-Ecke“ und sucht stundenlang erfolglos nach Jebesen.	TC 28:42
1.4	Eröffnungs-Atmo mit gezieltem Schnitt: Demonstrationstöne vom 29. August 2020 eröffnen die Folge; sie brechen auf das Wort „Sie scheitern“ hin ab, was den gescheiterten Sturm akustisch pointiert.	TC 01:09
1.4	Atmo-Musik-Übergang als Verdichtung, leitet vom Ortsbesuch zur wachsenden Teilnehmerzahl über.	TC 10:32
1.4	Kommentierender Musikstopp: Vor Jebesens „Scheißangst“-O-Ton bricht die davor länger laufende Musik abrupt ab und verdeutlicht die Aussage durch Stille.	TC 19:30
1.5	Direkte Einordnung eines Holocaust-Vergleichs: Jebesen relativiere „das Leid von und den systematischen Mord an Millionen von Jüdinnen und Juden“.	TC 03:35
1.5	Reflektierte Ich-Perspektive: „Die Leute sehen erstmal ganz normal aus. Das ist ein doofes Wort, aber sie fallen nicht sonderlich auf.“	TC 07:42
1.5	Subjektiver Vergleichsmaßstab vor Ort: „Es fühlt sich viel aggressiver an als damals auf den Hygiene-Demos.“	TC 29:56
2.1	Faktische Widerlegung: Der Corona-Leugnerin wird entgegengehalten, „damals schon hatten wir alle die Bilder aus Italien gesehen, die überfüllten Leichenhäuser“.	TC 06:48
2.1	Institutionelle Einordnung: AfD-Fraktion Sachsen-Anhalt als Verdachtsfall, Identitäre Bewegung als Beobachtungsobjekt des Verfassungsschutzes.	TC 17:53
2.1	Gegenüberstellung der Zahlen: 1,3 Millionen laut Organisator:innen gegen 30.000 laut Polizei.	TC 26:27
2.2	Anfrage an Ken Jebesen im Intro, wortgleich zur Vor-Folge und damit als Serienstandard erkennbar.	TC 00:30
2.2	Offenlegung des eigenen Vorgehens: „Wir fragen auch herum, schauen immer wieder auf Twitter [...] Leider ohne Erfolg.“	TC 30:10
2.2	Dokumentierter Negativbefund: „Wir finden keine Fotos von ihm, von Jebesen, unter den Leuten, die er auch gerufen hat.“	TC 31:19

2.2	Erneute Dokumentation der ergebnislosen Anfrage zum konkreten Vorwurf: „Auf unsere Anfragen, auch hierzu hat er nicht reagiert.“	TC 32:42
2.3	Journalistische Außenperspektive: Tagesspiegel-Reporter Geiler ordnet die Eskalation aus der Beobachterrolle ein.	TC 22:00
2.3	Perspektive einer Demonstrationsteilnehmerin: Sie äußert Sorge über autoritäre Tendenzen und wird ausreden gelassen.	TC 28:57
2.3	Selbstauskunft zur Toleranz gegenüber Extremen: Ihr Anliegen sei ihr wichtiger „als die Frage, wer vielleicht neben mir steht“.	TC 29:19
2.4	Benennung des Musters durch die Akteure: „Ausweitung der Kampfzone“ bzw. „Themeninvasion“.	TC 16:00
2.4	Gesellschaftliche Verallgemeinerung am Ende: „der Hass ist angekommen in der gesellschaftlichen Mitte“	TC 33:59

Tab. B2: Kodierung - Cui Bono: WTF happened to Ken Jebsen? - Folge 4: Invasion

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Die Folge inszeniert viel: Der vorgezogene Prolog, die Ich-Reportage von der Demonstration, die Nachrichten-Collagen. Die Inszenierung basiert aber durchgehend auf belegbare Fakten. Besonders deutlich wird das Verhältnis an der Behandlung der Teilnehmerzahlen: Der Angabe der Organisator:innen von 1,3 Millionen wird die Polizeizahl von 30.000 gegenübergestellt, der Widerspruch benannt („Ein eklatanter Unterschied“) und die Zahl dennoch eingeordnet („aber immer noch eine sehr große Zahl“). Ähnlich wird die Suche nach Jebsen auf der Demonstration behandelt: Statt eine dramaturgisch naheliegende Anwesenheit zu suggerieren, wird nachgeforscht („Wir finden auch keine Beweise, dass er je auf der Demo war“). Auch die Einordnung der Corona-Leugnerin erfolgt faktisch gedeckt durch den Verweis auf die Bilder aus Italien. Ein Überschreiten der faktischen Basis ist in dieser Folge nicht festzustellen.

B3: Die OpenAI Story - Folge 3: Der ChatGPT-Moment

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Akt I - Vorgeschichte (2019–2022): Der Host führt über die Metapher vom „Motor ohne Auto“ in die Entwicklung der Sprachmodelle GPT-2 und GPT-3 ein. Die Unternehmerin Elisabeth Lorange schildert die frühe Nutzung über die API.

Akt II - Der Launch (30. November 2022): Der Release von ChatGPT als unterschätztes Nebenprojekt. Die Reaktion überrollt das Unternehmen.

Akt III - Folgen und Wandel (2023): Altmans Welttournee, die Begegnung mit Scholz, die Abschottung des Unternehmens. Die Folge endet mit dem Cliffhanger auf den Machtkampf im Aufsichtsrat.

Die Rahmung erfolgt über das Scholz-Interview, das am Anfang und erneut in Akt III aufgegriffen wird und der Folge einen deutschen Bezugspunkt gibt.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Der Launch als irreversibler Moment: „Altmans Tweet geht raus und verändert die Welt.“	TC 15:30
1.2	Strategischer Kurswechsel: „OpenAI wechselt die Seiten“ von der API hin zu ChatGPT als „Goldmine“.	TC 27:49
1.2	Cliffhanger: Während Altman gefeiert wird, arbeiten „ein paar seiner wichtigsten Mitarbeiter schon daran, ihn abzusägen“.	TC 32:04
1.3	Besuch bei Sean Jayne in Daly City: Host beschreibt Anfahrt und Haus, steht im Wohnzimmer mit Blick auf den Hot Tub und verknüpft die Szene mit der eigenen abgebrochenen KI-Ausbildung.	TC 09:41
1.4	Bedeutungstragender Musikwechsel: Die Musik wird bedrohlicher und verhalt, als GPT-2 als zu gefährlich eingestuft wird.	TC 05:00
1.4	Signalgeräusch als Zäsur: ein Tweet-Ton markiert den Veröffentlichungsmoment.	TC 15:42

1.4	Internationale O-Ton-Collage zur weltweiten Reaktion auf den Launch.	TC 15:51
1.5	Selbstironischer Einstieg: Host schildert, wie er als Bundeskanzler „wahrscheinlich ausgeflippt“ wäre, und kontrastiert das mit Scholz.	TC 00:07
1.5	Persönliche Verletzlichkeit: Der Host habe sich an KI-Kursen „erfolglos die Zähne ausgebissen“.	TC 10:25
1.5	Anwesenheit als Zeuge: „In München sitze ich im Publikum, als Altman an der Technischen Universität auf der Bühne sitzt.“	TC 25:56
2.1	Namentlich ausgewiesene Fachquelle: Tech-Journalistin Keach Hagey ordnet ein, ChatGPT sei als zurückhaltende Forschungsvorschau gestartet.	TC 12:10
2.1	Insiderquelle mit Funktion: Nick Turley wird als heutiger Head of ChatGPT eingeführt, 2022 im Produktteam.	TC 14:53
2.2	Offenlegung der Interviewführung: „Das Interview mit Olaf Scholz habe ich nicht selbst geführt. Das war mein Kollege Christian.“	TC 01:41
2.2	Kennzeichnung als Gerücht: Zur Konkurrenzsituation seien das „damals die Gerüchte in der KI-Szene“.	TC 12:40
2.2	Trennung von Zitat und Bewertung: „Jayne klingt bewundernd. Aber zur Wahrheit gehört auch [...]“	TC 28:47
2.3	Anwenderinnenperspektive: Elisabeth Lorange schildert die Frühnutzung als „magischen Moment“ und verkörpert eine euphorische Gegenlesart zum Sicherheitsdiskurs.	TC 09:05
2.3	Kritische Deutung: Wer nach Regeln rufe, wirke „nicht wie ein gieriger Profiteur, sondern wie ein verantwortungsbewusster Pionier“.	TC 26:49
2.3	Politisch-nüchterne Gegenperspektive: Scholz mahnt, man dürfe „mächtige wirtschaftliche Interessen“ nicht übersehen.	TC 27:27
2.4	Verallgemeinerung: ChatGPT sei der Moment, in dem KI aufhört, „ein Thema für Nerds zu sein“ – „Dein Opa, deine Chefin, die Tagesschau.“	TC 03:25
2.4	Institutioneller Widerspruch: eine Firma, „die immer noch Open im Namen trägt und die jetzt zunehmend auf Geheimhaltung sitzt“.	TC 30:35

Tab. B3: Kodierung - Die OpenAI Story - Folge 3: Der ChatGPT-Moment

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Die Folge arbeitet stark mit erklärenden Metaphern: Der Motor ohne Auto, das Virus, das aus dem Labor entweicht, die fremde Spezies im Textkasten, gegen deren Glas die Menschen mit einem Stock klopfen. Diese Bilder dienen der Verständlichkeit eines technisch komplexen Gegenstands und sind als Bilder erkennbar markiert („Ich stelle mir diese Modelle immer ein bisschen vor wie...” und „Wenn man sich KI als eine Art Virus vorstellt”). Die Faktenbasis bleibt davon unberührt.

B4: Die OpenAI Story - Folge 4: Der Blip

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Prolog - Der Sydney-Vorfall: Der Münchner Student Marvin von Hagen entlockt Bing Chat den System-Prompt, veröffentlicht ihn und wird daraufhin von der KI bedroht. Der Fall dient als konkrete Veranschaulichung der Sicherheitsdebatte.

Akt I - Aufbau der Fallhöhe: Altman auf dem Höhepunkt seines Ansehens. Sein eigenes Zitat, der Aufsichtsrat könne ihn feuern, das sei wichtig, wird als dramaturgische Vorbereitung gesetzt.

Akt II - Der Sturz: Die Vorgeschichte um das Paper von Toner und Altmans Falschbehauptung gegenüber dem Aufsichtsrat führt zur Absetzung.

Akt III - Die Gegenbewegung: Microsofts Jobangebot, der offene Brief von 700 der 770 Mitarbeitenden, Satskewas öffentliche Entschuldigung.

Akt IV - Auflösung und Folgen: Altman kehrt zurück, der Aufsichtsrat wird ausgetauscht, Sicherheitsleute verlassen die Firma. Die Folge endet mit der Deutung des Wandels als „Purge”.

Auffällig ist die Verklammerung von Prolog und Hauptteil: Die Drohung der KI gegen Marvin illustriert genau das Risiko, um dessentwillen der Aufsichtsrat später gegen Altman vorgeht.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Videocall in dem Altman entlassen wird.	TC 09:11
1.2	Aufdeckung der Falschbehauptung: Altman gibt an, McCauley habe Toner's Abberufung gefordert: „Das hat Tasha McCauley nie gesagt.“	TC 16:04
1.2	Nadellas Tweet als Wendepunkt: das Jobangebot ist „der Anfang vom Ende der Verschwörung des Aufsichtsrats“.	TC 32:18
1.2	Cliffhanger: Umstrukturierung nach Altmans Rückkehr und die Veränderung in der Mentalität: „alles immer schneller. Wird schon gut gehen. Wird schon nichts passieren.“ Deutet das Thema der nächsten Folge an.	TC 37:06
1.3	Marvin beschreibt den Chat mit Bing Chat und wie er von der KI bedroht wurde. Wird durch Host und Audio zu einer Szene inszeniert.	TC 00:59
1.4	Abrupter Musikstopp als Bedeutungsträger: Die Musik bricht ab, als die KI die Auskunft verweigert.	TC 01:53
1.4	Erfolgssound als Kommentar: ein Signalton markiert das Gelingen des Tricks.	TC 02:13
1.4	Atmosphärische Vorwegnahme: Rennwagengeräusche leiten die Las-Vegas-Szene ein.	TC 08:08
1.4	Nachrichten-O-Ton: „Breaking News: Sam Altman is out as CEO of OpenAI“.	TC 20:40
1.4	Tweet Geräusch als Marker.	TC 32:09
1.5	Ironische Wertung des Hosts: „Es klingt wie eine Telenovela. Die Haare im Wind, die fiese Intrige, der liebevolle Partner, der arglose Held, komplett überrascht, weiß überhaupt nicht, was los ist.“	TC 12:23
1.5	Reflexion der eigenen Interviewführung: „Ich habe ihn nicht gefragt, was der stressigste war.“	TC 21:20
1.5	Wertende Zuspitzung mit Autorenstimme: das „vielleicht verrückteste Wochenende in der Geschichte des Silicon Valley“.	TC 20:30
2.1	Primärbeleg im Originalton: „The board can fire me, that's important.“	TC 07:43

2.1	Belegte Selbstaussage: Altmans Schilderung stammt aus dem Social-Radars-Podcast und wird ausgewiesen.	TC 08:46
2.1	Durchgehende Belegführung über Keach Hagey, deren Aussagen jeweils im englischen Originalton stehen.	TC 14:52
2.1	Konkrete Zahlen: 700 der 770 Mitarbeitenden unterzeichnen den offenen Brief.	TC 32:40
2.2	Interview-Anfrage bei Altman wurde abgelehnt: „Wir hätten ihm auch gerne ein paar Nachfragen dazu gestellt, aber leider hat er uns kein Interview gegeben“	TC 12:39
2.2	Quellenzuweisung: „Keach Hagey sagt, Satskewa hat nur auf eine Gelegenheit gewartet, Altman loszuwerden.“	TC 18:30
2.2	Offenlegung der Intransparenz-Gründe: anwaltliche Empfehlung für den Aufsichtsrat und Quellenschutz werden benannt und ihre Folgen analysiert.	TC 19:33
2.2	Kennzeichnung der Deutung: der Begriff „Purge“ wird ausdrücklich Cocotello und anderen zugeschrieben.	TC 35:14
2.3	Perspektive des Aufsichtsrats: Hagey gibt dessen Sorge um eine sichere Super-KI wieder.	TC 17:11
2.3	Perspektive der Sicherheitsfraktion: Cocotello schildert seine Machtlosigkeit und „terrible things were happening“.	TC 21:51
2.3	Perspektive der Belegschaft: der offene Brief steht der Sicht des Aufsichtsrats entgegen.	TC 32:40
2.3	Gegenposition im Originalton: Altman argumentiert, Sicherheit entstehe durch iteratives Ausrollen bei niedrigen Einsätzen.	TC 36:20
2.4	Der Einzelfall als Beleg der Debatte: die Drohung gegen Marvin sei „genau das, worum es bei den ganzen Safety-Debatten immer geht“.	TC 04:56
2.4	Grundsatzfrage der Kontrolle: man solle „weder einer Firma noch einer Person“ diese Technologie anvertrauen.	TC 06:59

Tab. B4: Kodierung - Die OpenAI Story - Folge 4: Der Blip

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Die Folge behandelt schwerwiegende persönliche Vorwürfe wie Unehrllichkeit, toxisches Verhalten, gezielte Falschbehauptungen und bindet sie durchgängig an eine genannte Quelle. Der Großteil der belastenden Aussagen wird Keach Hagey zugeordnet und im englischen Originalton belegt, bevor sie auf Deutsch

wiedergegeben werden. Dass der Aufsichtsrat seine Gründe nicht öffentlich machte, wird nicht als Schwäche dargestellt, sondern mit dem anwaltlichen Rat und dem Quellenschutz erklärt und danach in seiner Wirkung analysiert („Das ist verständlich, aber es schafft natürlich auch Probleme“). Das Verhältnis ist zugunsten der Faktizität gewichtet.

B5: Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 4: Der Apparat

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Einstieg - Die Fahrt nach Potsdam: Stendera und von Holt fahren zur Villa Döpfners. Die Autofahrt mit Radio und Zeitungslektüre etabliert das Duo und den Rechercheanlass.

Akt I - Herkunft der Macht (1912–1968): Axel Cäsar Springer, die Gründung der BILD, die Rolle im Nachkriegsdeutschland. Der Museumsführer Peter Hoffmann fungiert als „Reiseleiter“ durch die Geschichte.

Akt II - Der Konflikt (1968–1972): Studentenbewegung, das Attentat auf Rudi Dutschke, der RAF-Anschlag auf das Springer-Hochhaus. Der Kritiker Klaus Steg schildert den Boykottaufruf.

Akt III - Die Gegenwart (bis 2023): Döpfners Aufstieg, die Übertragung der Stimmrechte durch Friede Springer, die veröffentlichten SMS. Die Folge endet mit dem Übergang zu Julian Reichelt.

Die Folge verwendet durchgehend die Museumsführung als Strukturhilfe und kehrt mehrfach zu ihr zurück.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Axel Cäsar Springer steigt die Macht zu Kopf.	TC 14:17
1.2	Die Schenkung als Machtübergang: Friede Springer überträgt Döpfner Anteile und Stimmrechte. Er wird „im Unternehmen nahezu unbesiegbar“.	TC 40:42
1.2	Cliffhanger: Ankündigung Reichelts, dessen Grenzenlosigkeit „die Zukunft des ganzen Springer-Konzerns gefährdet“. O-Ton der nächsten Folge.	TC 45:13
1.3	Autofahrt nach Potsdam als Eröffnungsszene: Straßen-Atmo, zufallende Tür, Dialog über die taz-Titelseite. „Bist du bereit für Potsdam?“	TC 00:11
1.3	Ortsbegehung am Pfingstberg: die Host und Kollegin nähern sich der Villa, kommentieren die Umgebung und sprechen Anwohnende an.	TC 03:25
1.3	Museumsführung im Haus der Geschichte: Hoffmann führt durch die Ausstellung; die Bewegung durch den Raum strukturiert den historischen Teil.	TC 06:33
1.3	Ankunft bei Klaus Steg in Heidelberg: die Suche ist szenisch ausgespielt („Sie haben sich aber gut versteckt“).	TC 21:56
1.4	Straßen-Atmo und Türgeräusch verorten die Hörenden zu Beginn im Auto.	TC 00:11
1.4	Musikalische Unterlegung: Springers Lieblingslied läuft, während sein Verhältnis zu Frauen charakterisiert wird, was auch durch das Lied deutlich wird.	TC 08:10
1.4	Sprecherstimme für Textdokumente: Döpfners SMS wird mit Tippgeräusch gelesen – Kennzeichnung als schriftliches Zitat.	TC 45:01
1.5	Ironische Erzählhaltung: „Wahrscheinlich sieht er deswegen auch so Verschwörungen, wie andere sie nicht sehen.“	TC 02:02
1.5	Subjektiver Vergleichsmaßstab: „Allein der Wintergarten ist größer als meine ganze Wohnung.“	TC 03:49
1.5	Offene Fragehaltung: „Aber ich frage mich schon, über wessen Freiheit redet Döpfner hier?“	TC 43:13
1.5	Markierung der Erzählentscheidung: „Ich greife hier vielleicht etwas vor. Aber das muss kurz sein.“	TC 43:50

2.1	Externer Recherchebeleg: die Financial Times habe aufgedeckt, dass Döpfner früh von Reichelts Verhalten wusste.	TC 01:16
2.1	Dokumentarischer Beleg: die Regierungskommission stellte fest, dass Springer eine Gefahr für die Pressefreiheit darstelle.	TC 20:37
2.1	Publikationsnachweis: Die Zeit veröffentlicht 2023 mehrere SMS Döpfners.	TC 43:46
2.2	Offenlegung des Rechercheanlasses und seiner Fragwürdigkeit: der Ausflug sei „etwas boulevardesk“, „aber wir haben unsere Gründe“.	TC 00:30
2.2	Kennzeichnung der eigenen Bewertung: nach Döpfners DDR-Vergleich folgt „So ein Vergleich? Sehr gewagt.“	TC 42:02
2.2	Vollständiger Abspann mit Ausweisung von Archivrecherche und Fact-Checking.	TC 46:09
2.3	Wohltuende Anwohnerperspektive: ein Anwohner lobt Döpfners Sanierung und ist damit eine der Stoßrichtung entgegenlaufende Stimme, ungekürzt.	TC 04:16
2.3	Axel Cäsar Springer kommt häufiger im O-Ton zu Wort und kann sich selbst darstellen.	TC 08:54, 11:47, 19:09, 44:18
2.3	Perspektive des langjährigen Kritikers: Steg begründet den Boykottaufruf.	TC 25:59
2.4	Machtstrukturelle Verallgemeinerung: Reichweite bestimme, „wer gefeiert und wer gehasst wird“.	TC 25:17

Tab. B5: Kodierung - Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 4: Der Apparat

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Die Folge macht ihr eigenes methodisches Vorgehen offen zum Thema. Sie kündigt den Ausflug zur Villa selbst als „etwas boulevardesken“ an und begründet ihn. Wertungen werden als solche kenntlich gemacht, etwa beim Vergleich Döpfners zwischen Medienaufsicht und DDR. Auf die Wiedergabe folgt die ausdrücklich als eigene Einschätzung markierte Bewertung („So ein Vergleich? Sehr gewagt.“). Belastende Informationen werden auf ihre Quelle zurückgeführt, die frühe Kenntnis Döpfners von Reichelts Verhalten auf die Financial Times, die SMS auf die Zeit. Die Folge zeichnet sich durch diverse Meinungen aus. Die Anwohnerstimme am Kleingarten fällt positiv über Döpfner aus und wird ungekürzt stehen gelassen,

obwohl sie der Stoßrichtung der Folge widerspricht. Auffällig ist die Selbstunterbrechung „Ich greife hier vielleicht etwas vor“. Die Erzählerin markiert eine dramaturgisch motivierte Vorwegnahme ausdrücklich als solche.

B6: Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 5: Beef Candy

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Einstieg - Die „Lage“: Der ehemalige BILD-Redakteur Henry beschreibt den Ausnahmezustand in der Redaktion als adrenaliningetriebenes Erlebnis.

Akt I - Reichelts Aufstieg und Prinzip: Biografie Reichelts, das verschärfte Chefredakteursprinzip, belegt durch den Medienwissenschaftler Volker Lilienthal, der die Redaktion als erster Wissenschaftler von innen untersuchen durfte.

Akt II - Das System der Loyalität: Der „Boys Club“ um Reichelt, die Bevorzugung loyaler Mitarbeitenden (meist Männer), der Umgang mit abweichenden Meinungen.

Akt III - Der Konflikt im Slack-Channel: Der titelgebende Kanal „Beef Candy“ als Schauplatz. Ein Politikredakteur kritisiert die Trump-Berichterstattung und wird heruntergemacht und schließlich versetzt.

Schluss - Strukturelle Deutung und Cliffhanger: Es sei eine Frage der Zeit bis Reichelt gestürzt wird und die nächste Folge wird aus Perspektive der betroffenen Frauen angekündigt.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Übernahme des Verlags durch KRR und Reichelts Umstrukturierung als Folge. Springer soll wirtschaftlicher werden.	TC 18:33
1.2	Die Versetzung des Politikredakteurs. Zeigt die Richtung auf, die der Verlag eingeschlagen hat.	TC 37:23

1.2	Cliffhanger: Ankündigung der Reichelt-Affäre aus Perspektive der Frauen. O-Ton einer Betroffenen aus der nächsten Folge.	TC 39:28
1.3	Dramaturgisch aufgebaute und inszenierte Erzählung darüber, wie eine „Lage“ im Springer Verlag abläuft als Einstieg.	TC 00:00 – 01:59
1.4	Sirenengeräusch als Illustration der „Lage“: der Ton setzt den Begriff akustisch um und vermittelt das Gefühl der Dringlichkeit einer „Lage“.	TC 00:19
1.4	Flugzeug-Durchsage zur Verortung.	TC 12:24
1.4	O-Töne von Donald Trump als Überleitung.	TC 33:54
1.5	Offenlegung der eigenen These: „In diesem Podcast haben wir uns aus dem Fenster gelehnt und gesagt, dass die Affäre um Julian Reichelt ausgerechnet bei der BILD passiert ist, ist kein Zufall.“	TC 02:33
1.5	Sarkastische Übernahme fremder Rede: Reichelt sei „der letzte und einzige Journalist in Deutschland . . . , der noch mutig gegen den neuen DDR-Obrigkeitsstaat aufbegehrt.“ Wird danach als Döpfner-Zitat aufgelöst.	TC 04:58
1.5	Sortierung, Einordnung und Zusammenfassung der Aussagen über Reichelt durch die Host.	TC 21:56
2.1	Beobachtungsbeleg: Lilienthal schildert die Morgenkonferenz als selbst beobachteten Vorgang.	TC 06:07
2.1	Selbstzuschreibung als Beleg: Diekmanns „Ich war BILD“ und Reichelts Steigerung „BILD war Julian Reichelt“.	TC 07:34
2.1	Dokumentarischer Beleg: die internen Slack-Nachrichten liegen der Redaktion vor.	TC 34:03
2.2	Verfremdung von Aussagen wird offengelegt und begründet: „Deshalb haben wir ein paar ihrer Zitate von SchauspielerInnen nachsprechen lassen“	TC 19:22
2.2	Explizite Gewichtung der Belegdichte: „einige Menschen aus der Redaktion“ vs. „in den Gesprächen nur dieses eine Mal gehört“.	TC 36:33
2.2	Benennung der offenen Fragen und des Ausbleibens einer Antwort von Reichelt und Springer.	TC 38:23
2.3	Ambivalente Innenperspektive: Henry beschreibt die belastende Arbeitsweise zugleich als „mega cool“.	TC 01:03

2.3	Diverse Aussagen ehemaliger Mitarbeitenden, die ein breites Bild und verschiedene Meinungen übermitteln.	TC 19:54 – 21:22
2.3	Perspektive des kritischen Redakteurs im Wortlaut: Kritik an der Trump-freundlichen Linie.	TC 34:41
2.3	Gegenposition des Reichelt-nahen Redakteurs: „Rufe ich zu Gewalt auf? Hetze ich gegen Minderheiten?“	TC 35:09
2.3	Position aus dem Boys Club: Streit ja, „Fundamentalkritik, die unterschwellig Zensur vorwirft“ nein.	TC 36:57
2.4	Abhängigkeit in einem toxischen Arbeitsumfeld: es blieben vor allem jene, die „eine Familie zu ernähren haben“.	TC 38:23

Tab. B6: Kodierung - Boys Club - Macht und Missbrauch bei Axel Springer - Folge 5: Beef Candy

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Diese Folge zeigt eine vorsichtige Quellenbehandlung. Interne Chatnachrichten werden von Sprecher:innen gelesen und mit Pieptönen anonymisiert. Besonders auffällig ist die ausdrückliche Gewichtung der Belegdichte. Zur Praxis umgeschriebener Artikel heißt es, davon hätten „einige Menschen aus der Redaktion berichtet“, zum nicht publizierten Text dagegen einschränkend, das habe man „in den Gesprächen nur dieses eine Mal gehört“. Vorgänge, die nicht abschließend belegt werden konnten, stehen konsequent im Konjunktiv („soll es ein weiteres Personalgespräch gegeben haben“). Die offenen Fragen an Reichelt und Springer werden einzeln benannt und ihr Ausbleiben dokumentiert. Die dramatische Zuspitzung des Schlusses ist als Deutung formuliert und nicht als Tatsachenbehauptung. Der abschließende O-Ton wird eingeleitet mit der Ankündigung, dass die nächste Folge die Geschichte aus Sicht der Frauen behandeln wird.

B7: DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 3: UNTERWELTFILME/DEUTSCHE MR.BEAST

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Einstieg - Das blutige Waschbecken: Die Folge eröffnet mit einem Rätselbild („Und Mois? Der hängt irgendwo in NRW über einem Waschbecken voller Blut.“) und stellt sofort die Frage, wie es dazu kam.

Akt I - Die Rekonstruktion des Konflikts: Über den Diss-Track von Asche, Mois' eigene Videos und den anonymen „Unterweltmenschen“ wird versucht, die Vorgänge um Schläge, Schutzgeld und eine mögliche Entführung zu rekonstruieren.

Akt II - Belgien und der Keller: Umzug, Aufbau einer neuen Community, der Einbruch im Kellerstudio und der Bruch mit Sinan.

Akt III - Braunschweig und der Mr.Beast-Plan: Die Halle, das Penthouse, die Arbeitsbedingungen der Cutter, die zunehmende finanzielle Schieflage.

Schluss - Xatars Anruf kündigt die nächste Eskalationsstufe an.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Bestätigung der Schläge durch Mois selbst: der Vorfall „scheint schon wirklich so passiert zu sein“.	TC 04:12
1.2	Einführung des Schutzgeld-Motivs: „das ist die dunkle Seite von diesem Hundesohn-Business, okay? Wenn man kein Schutzgeld abdrückt.“	TC 04:23
1.2	Der Kellereinbruch und der Bruch mit Sinan, der danach „in Mois' Videos überhaupt nicht mehr“ auftaucht.	TC 24:26
1.2	Cliffhanger: Xatars Anruf als Chance und Risiko, unterlegt mit O-Tönen der nächsten Folge („Und wir haben plötzlich Polizei“).	TC 54:24, 54:52
1.3	Konfrontationsszene im Interview: nach Darlegung des Verdachts von Mois' Community „Wir fragen ihn direkt“ Sinan	TC 23:13

	behauptet es gab keinen Einbruch und die verblüffte Rückfrage der Host „Es gab keinen Einbruch?“	
1.4	Songausschnitte als Belegmaterial: Asches Diss-Track wird im Original eingespielt und ist Ausgangspunkt der Recherche. Beat läuft im Hintergrund weiter.	TC 02:58, 03:11
1.4	Wald-Atmo und Vogelgezwitscher im Hintergrund verorten den anonymen „Unterweltmenschen“ auch akustisch in seinem Kleingarten.	TC 06:06
1.4	Musikalische Markierung des Widerspruchs: ein Musikwechsel setzt ein, als die unvereinbaren Versionen gegenübergestellt werden.	TC 14:27
1.5	Fragende Erzählhaltung: „Aber warte mal, wie ist Mois denn bitte hier gelandet?“	TC 00:33
1.5	Kurzer Kommentar und offene Skepsis gegenüber der Quelle: „Autsch. Wenn Asche es zweimal sagt, dann muss es ja so sein, oder?“	TC 03:39
1.5	Ratlosigkeit als markierte Position: „Das ergibt doch alles keinen Sinn. Also noch nicht.“	TC 04:36
1.5	Einordnung der Sichtweisen: „Der eine erzählt von einem Streit unter Freunden. Der andere von einem richtigen Thriller“	TC 14:27
2.1	Selbstbeleg über Primärquellen: die Rekonstruktion stützt sich auf Songs, Interviews und Statement-Videos, deren Herkunft benannt wird.	TC 01:58
2.1	Videobeleg für einen Verdacht: „auch uns liegt ein Video vor, das stark darauf hindeutet, dass Sinan wirklich in der Tatnacht im Studio war“.	TC 23:13
2.1	Nennung von Verantwortlichen für Fact-Checking und Recherche im Abspann.	TC 55:06
2.2	Offenlegung des Vorgehens: Hinweise seien „über die Jahre verstreut“, die Redaktion glaubt „dass die Hinweise alle was miteinander zu tun haben“ deshalb habe man sie „chronologisch sortiert“.	TC 01:58
2.2	Explizite Grenzen der Überprüfbarkeit: „ihre Aussagen können wir nicht komplett überprüfen.“	TC 04:50
2.2	Dokumentierte Konfrontationsanfrage: „da haben wir bei Mois nochmal nachgehakt. Aber Überraschung, von dem kam keine Antwort.“	TC 15:11

2.2	Benennung der Unauflösbarkeit: „Diese beiden Versionen . . . sind unvereinbar.“ Belegt wird nur Mois' erkennbare Angst.	TC 14:27
2.2	Offenlassen der Bewertung: „Egal was jetzt stimmt, ob das eine Verzweiflungstat war, ein Racheakt oder ob Mois das sogar komplett inszeniert hat.“	TC 24:26
2.3	Version des Betroffenen: Mois schildert Erpressung, Entführung und Uhrverlust.	TC 13:20
2.3	Vollständige Gegendarstellung: der Unterweltmensch weist alles zurück „weder eine Uhr, noch eine Entführung, noch eine Erpressung.“	TC 14:20
2.3	Perspektive des Beschuldigten: Sinan bestreitet den Einbruch und deutet ihn um.	TC 23:37
2.3	Perspektive der Angehörigen: Ehefrau Anis beschreibt die Umzüge als Belastung – „einfach kein Zuhause zu haben“.	TC 16:58
2.4	Probleme in der Branche: die Verweise auf „die dunkle Seite von diesem Hundesohn-Business“ und Schutzgeld.	TC 04:23
2.4	Arbeitsbedingungen in der Creator-Ökonomie: Hamzas Schilderung der „Fließbandarbeit“ von morgens bis abends.	TC 50:48
2.4	Ökonomischer Wachstumszwang: „wenn ich das aber nicht ausbebe, dann werde ich nicht größer, dann wachse ich nicht“.	TC 54:01

Tab. B7: Kodierung - DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 3: UNTERWELTFILME / DEUTSCHE MR.BEAST

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Diese Folge basiert auf einer schwierigen Quellenlage. Die zentralen Vorgänge, Schläge, Schutzgeldforderungen, eine mögliche Entführung, sind ausschließlich über Beteiligte zugänglich, die sich widersprechen, und über Personen, die anonym bleiben wollen. Die Redaktion macht diese Lage konsequent zum Thema, statt sie zu überspielen. Bereits vor der Erzählung wird der Status der Informationen offengelegt („ihre Aussagen können wir nicht komplett überprüfen“), die Einordnung erfolgt durchgehend im Konjunktiv und mit Aussagen wie „soweit wir wissen“ oder „scheinbar“. Der zentrale Widerspruch zwischen Mois' Entführungsschilderung und der vollständigen Zurückweisung durch den Unterweltmenschen wird nicht aufgelöst, sondern als unauflösbar benannt („Diese beiden Versionen von dem, was damals passiert sein soll, sind unvereinbar“). Die

Redaktion beschränkt sich auf das, was sie belegen kann, nämlich Mois' erkennbare Angst. Auch beim Kellereinbruch bleibt die Bewertung ausdrücklich offen („Egal was jetzt stimmt, ob das eine Verzweiflungstat war, ein Racheakt oder ob Mois das sogar komplett inszeniert hat“). Der Musik- und Atmo-Einsatz folgt einer Deutschrap-nahen Ästhetik. Er dient jedoch überwiegend der Gliederung und Sprecherzuordnung. Grenzwertig ist die Passage über Mois' Drogenkonsum, die detailliert aus zweiter Hand geschildert wird. Sie ist zwar als Aussage Kamils markiert („behauptet Kamil“), geht aber in ihrer Ausführlichkeit über das für die Erzählung Notwendige hinaus (53:16) und kann nicht in diesem Ausmaß belegt werden.

B8: DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 4: ZIEGEN, PILZE & DER GOLDMANN TOWER

1.1 Akt-Struktur (zusammenfassend)

Einstieg - Xatars Tod (Mai 2025): Die Folge beginnt mit einem Zeitsprung in die Gegenwart und dem Nachruf auf Xatar. Erst danach kehrt sie in die erzählte Zeit zurück. Dies lässt sich jedoch nicht als gestalterische Entscheidung, sondern als notwendig bewerten, da dessen Tod zu der Zeit der Veröffentlichung erst drei Monate her war.

Akt I - Der Wechsel nach Köln (März 2022): Xatars Anruf, der Bruch mit Kamil, der Verzicht auf die Braunschweiger Halle und der Einzug in den Goldmann Tower.

Akt II - Eskalation im Tower: Mois' Auftreten, wachsende Konflikte und das Verschwinden und der Pilzetrip als Wendepunkt.

Akt III - Der Zerfall (bis 30. Mai 2022): Die weitere Eskalation von Mois. Rückkehr zu Anis und der Vorfall, verschwundene Uhr im Goldmann Tower, Ende der Zusammenarbeit im Goldmann Tower, Untertauchen von Mois mit den Cuttern und dessen Flucht vor Mois.

Schluss - Mois am Ende, Mois' späterer Auftritt als angeblicher Immobilienunternehmer und Maestros Enthüllungen kündigen die Fortsetzung an.

Der Einstieg erfüllt eine doppelte Funktion: Er würdigt eine reale Person nach ihrem Tod, etabliert aber auch deren Status, um die spätere Fallhöhe verständlich zu machen.

Kodierung der Kategorien 1.2 bis 2.4

Kategorie	Belegstelle (Ankerbeispiel)	Timecode
1.2	Xatars Anruf als Weichenstellung: „Dieser Anruf, der wird für Mois alles verändern.“	TC 04:04
1.2	Der Bruch mit Kamil: „wenn da 100.000 Euro reinfließen und der Typ zieht am nächsten Tag um.“	TC 04:18
1.2	Der Pilzetrip als Wendepunkt: „Dieser Pilzetrip, der hat irgendwas mit ihm gemacht.“	TC 17:21
1.2	Mois fängt an sich in Dinge hineinzusteigern: „er hat gesagt, er ist der neue Prophet“. Mois ist etabliert als gläubiger Muslim und das ist Gotteslästerung. Bruch in seinem Charakter.	TC 24:41
1.2	Cliffhanger: „Mois hat keine Wohnung. Seine Freunde und Geschäftspartner sind weg. Seine Frau ist mit den Kindern nach Österreich geflohen. . . . Aber die Geschichte von Mois ist hier noch nicht vorbei.“ Gefolgt von O-Tönen der nächsten Folge.	TC 43:25
1.3	Erinnerungsszene im Café: Hamza rekonstruiert den Entscheidungsmoment – der selbst gezahlte Tee, die Erniedrigung eines Kollegen, der Entschluss „wir müssen weg“.	TC 42:08
1.4	Keine Kodierung: Immer wieder Beat unter gesprochenen Sequenzen. Behält das Gefühl der Szene, in der die Geschichte spielt, bei.	-
1.4	Songausschnitte als Charakterisierung: Xatars Zeilen belegen dessen Selbstdarstellung als Labelchef.	TC 05:53
1.4	Aufzug-Signalton als Ortswechsel: ein „Ping“ markiert die Ankunft im Goldmann Tower.	TC 06:26, 07:08
1.4	Uhrenticken zur Verdeutlichung der langsam voranschreitenden Zeit während die Cutter nichts zu tun	TC 12:18

	haben. Verdeutlichung, dass Mois' Verhalten mit der Zeit immer merkwürdiger wird.	
1.4	Autotürgeräusche als Szenenmarker beim Aufbruch nach Hamm.	TC 41:15
1.5	Verwendung von Ausdrücken aus der Rapperszene bzw. Jugendsprache, wie „Beef“ und „exposed“.	TC 00:37
1.5	Relativierender Nebensatz: „Als Kamil davon hört, ist er, sagen wir mal, überrascht.“	TC 04:04
1.5	Einordnung und Verdeutlichung: „Man muss sich das mal vor Augen führen.“	TC 26:22
1.5	Direkte Ansprache: „Wahrscheinlich fragt ihr euch jetzt zum mindestens siebten Mal, wieso tun sich diese drei Jungs das die ganze Zeit an?“	TC 41:39
2.1	Selbstbeleg über öffentliches Material: Xatars Roomtour durch den Goldmann Tower auf YouTube wird als Quelle benannt.	TC 06:12
2.1	Einordnung der Aussage „Was ihr hier jetzt hört, ist natürlich Anis' Version der Geschichte. Und Mois, wir haben ihn nach seiner Version gefragt. Auch hier wieder keine Reaktion“	TC 30:59
2.1	Nachfrage bei der Staatsanwaltschaft Braunschweig, die Anis Aussage stützt. Erzählung von Anis wird nicht als alleinige Quelle genommen, was die fehlende Aussage von Mois etwas relativiert.	TC 33:17
2.1	Ausweisung von Fact-Checking und Recherche im Abspann.	TC 44:31
2.2	Funktionale Einführung der Sprechenden: Kamil als Assistent mit Finanzverantwortung, Hamza als Cutter – Nähe zum Geschehen offengelegt.	TC 03:25
2.2	Kennzeichnung als fremde Einschätzung: Kamils „da stimmt irgendwas nicht psychisch“ bleibt dessen Wertung.	TC 04:18
2.2	Anonymisierung schützenswerter Angaben: Firmen- und Personennamen durch Pieptöne unkenntlich.	TC 43:53
2.3	Perspektive des Managements: Kamil beurteilt den Wechsel als wirtschaftlich unvernünftig und persönlich verletzend.	TC 04:18
2.3	Perspektive des Teams: Hamza wertet denselben Wechsel zunächst als „Geben und Nehmen“.	TC 03:53
2.3	Perspektive der Angehörigen: Anis' Flucht mit den Kindern als eigenständiger Strang.	TC 43:25

2.4	Abhängigkeitsstrukturen: Mois gegenüber Hamza „Wenn ihr weggeht, ich werde hier sterben. . . . Wollt ihr mich verraten wie die anderen?“	TC 41:48
2.4	Ökonomie der Aufmerksamkeit: „komm in den Goldmann Tower, wir drehen Videos, jeder promotet jeden“.	TC 03:53

Tab. B8: Kodierung - DER ABSTURZ VON MOIS - Folge 4: ZIEGEN, PILZE & DER GOLDMANN TOWER

2.5 Verhältnismäßigkeit (zusammenfassend)

Die Folge behandelt mit dem Drogenkonsum und dem psychischen Zustand des Protagonisten besonders sensible Sachverhalte und markiert deren Status überwiegend sorgfältig. Kamils Einschätzung, es stimme „irgendwas nicht psychisch“, steht als dessen Aussage und wird nicht zur Diagnose der Redaktion erhoben. Der Anfang zum Tod Xatars ist zurückhaltend gestaltet: Er würdigt die Person über O-Töne aus der Szene, bevor er sie in die Erzählung einbindet, und vermeidet es, den Todesfall dramaturgisch auszubuten. Die Belastungen der Beteiligten werden durchgehend über deren eigene Schilderungen vermittelt, nicht über auktoriale Zuspitzung. Die fehlende Sicht von Mois auf die Geschehnisse wird auch hier thematisiert. Den Versuch ihn zu kontaktieren und dessen fehlende Antwort ist wichtig zu nennen, trotzdem fehlt diese Sicht.

Anhang C: Podcast-Konzept

Geschichte hinter dem Podcast:

Im Jahr 1962 wurde eine Mufflon-Herde aus dem Heimattierpark Olderdissen in einem Stück des Teutoburger Waldes in Bielefeld ausgewildert, in der Hoffnung die Tiervielfalt zu fördern (Kappel, 2021; Rahn, 2026). Beim Muffelwild handelt es sich um eine Art des Wildschafs, dessen Widder charakteristisch schneckenförmig eingedrehte Hörner tragen (Rahn, 2026). In Deutschland gibt es ca. 8.000 Tiere (Kappel, 2021). Anfang der 2000er Jahre bahnte sich der zentrale Konflikt an. Eine Waldbesitzerin eines der Waldstücke, in dem die Mufflons leben, meldete sich bei der Stadt Bielefeld und klagte über Schältschäden an ihren Bäumen, mutmaßlich verursacht durch die Mufflons (Oberverwaltungsgericht NRW, 2019). Die Waldbesitzerin, eine nicht-gemeinnützige Familienstiftung (Kappel, 2021), forderte eine Lösung. Nach vielen Gesprächen und Lösungsansätzen beantragte sie schließlich sogar die Genehmigung zum Totalabschuss (Oberverwaltungsgericht NRW, 2019). Als die Stadt dies nicht bewilligte, zog die Stiftung 2011 vor das Verwaltungsgericht Minden (Rahn, 2026).

Minden gab der Waldbesitzerin zwar Recht, die Stadt Bielefeld wehrte sich jedoch dagegen. Ohne genauer auf den rechtlichen Hergang einzugehen, ist es wichtig zu wissen, dass es weiter über das Oberverwaltungsgericht Nordrhein-Westfalen bis zum Bundesverwaltungsgericht in Leipzig ging (Kalischek, 2019; Rahn, 2026). Sie gaben der Stiftung jeweils Recht und trotzdem lebt die Mufflon-Herde heute noch, weil die Stadt Bielefeld sich quer stellt (Haverkamp, 2021; Rahn, 2026). Der Stand im Jahr 2026 ist, dass wieder eine Klage der Stiftung beim Verwaltungsgericht Minden vorliegt und ein Gutachten über den Schaden erstellt wird (Rahn, 2026).

Das Thema ist sowohl politisch als auch gesellschaftlich sehr aufgeladen. Nach dem zweiten Urteil wurde eine Online-Petition gestartet, die über 130.000 Unterschriften gesammelt hat (Kappel, 2021). Der damalige Oberbürgermeister Pit Clausen trug bei einer Veranstaltung sogar einen Mufflon-Hoodie (Kappel, 2021).

und die neue Oberbürgermeisterin Christiana Bauer hat sich auch schon „pro-Mufflon“ geäußert (Rahn, 2026).

Zielgruppe:

Keine spezielle Altersklasse aus dem Großraum Bielefeld, mit Interesse an Tieren, komplexen Rechtsstreits und leicht absurden Geschichten. Es wird explizit ein durchmisches Publikum angesprochen, das sich fachlich nicht in den behandelten Bereichen auskennt.

Angestrebte Audioinszenierung:

Die Audioinszenierung soll durchgehend mit Intention gestaltet sein und eine kommentierende Position einnehmen. Es gibt Leit motive, wie Wald-Atmo, Mufflon Rufe und eine Titelmusik, die zur Gesamtstimmung passt. Die Audioinszenierung soll nichts überdramatisieren.

Angestrebte Erzählhaltung des/der Hosts:

Die Erzählhaltung soll eine investigativ-vermittelnde sein. Nicht von oben herab gesprochen, sondern auf Augenhöhe. Der/die Host hat den Fall selbst recherchiert und ist demnach teils selbst involviert in Interviews und Szenen, ist aber kein/e Protagonist:in der Geschichte. Der/die Host erklärt Fachbegriffe und ordnet komplexe Zusammenhänge verständlich ein.

Aufteilung der Geschichte in einen Podcast:

	Folge 1	Folge 2	Folge 3	Folge 4
Zentraler Konflikt/ Leitfrage	Wie konnte eine Ansiedlung einer Herde zu einem Rechtsstreit führen?	Warum entscheidet das Gericht gegen die Tiere?	Wie lassen sich hier moralische Werte mit rechtlichen Entscheidungen vereinbaren?	Kann die Herde weiter bestehen?
Rückblick/ Einstieg	Wald-Atmosphäre: Wird durch Aussagen unterbrochen, die Fallhöhe bringen.	Rückblick auf den Konflikt und die Klage.	Rückblick auf die Urteile. Beschwerde höhere Instanz.	Rückblick bis zur Abweisung der Beschwerde.
Akt 1	Auswilderung 1962 und die Idee dahinter. Das Leben der Herde bis 2000. Was kann diese Idylle stören?	Das Gericht entscheidet zugunsten der Stiftung. Es soll ein neuer Abschussplan vorgelegt werden.	Erläuterung, wozu die Urteile verpflichten und wozu nicht.	Die Stadt entwickelt einen neuen Abschussplan. Und überlegt, wie sie den Abschuss doch noch verhindern kann.
Plot Point 1	Eine der Waldbesitzer:innen, eine Stiftung, beschwert sich über die Herde.	Der Prozess geht weiter in die höhere Instanz. Urteil wird geprüft.	Der Oberbürgermeister hat das letzte Wort.	Es passiert trotzdem weiter nichts. Aufgrund der "neuen Sachlage" kein Totalabschuss.
Akt 2	Mufflons sollen Schaden an Bäumen anrichten. Auseinandersetzung zwischen Stiftung und der Stadt.	Was das Gericht im Urteil festhält. Einstufung von forstwirtschaftlichen Interessen höher als die von wilden Tieren. Mildere Mittel ausgeschöpft.	Es gibt viel Widerstand. Online-Petition mit 130.000 Unterschriften. Moralische gegen juristische Überzeugung.	"Neue Sachlage" durch das Fichtensterben. Herde wird jährlich auf 12 Tiere begrenzt. Der Stiftung reicht das nicht.

Plot Point 2	Die Stiftung beantragt Totalabschuss.	Auch dieses Urteil gibt der Stiftung recht. Stiftung erhält Abschusserlaubnis.	Beschwerde wird abgewiesen.	Neue Klage beim ersten Gericht: Fortsetzungsfeststellungsklage.
Akt 3	Erläuterung der Schäden. Die Stadt möchte den Totalabschuss nicht und genehmigt ihn nicht.	Stadt muss den Abschuss eigentlich bewilligen. Sie weigert sich weiter und der Druck der Öffentlichkeit steigt.	Die Stadt muss jetzt laut dem Gericht einen neuen Abschussplan entwickeln.	Was sind die Alternativen Lösungen? Ist dieses Gerichtsverfahren das Ende?
Cliffhanger/ neue Frage	Die Stiftung klagt. Wie wird das Gericht entscheiden?	Stadt reicht Nichtzulassungsbeschwerde bei der höchsten Instanz ein.	Droht jetzt doch das Ende?	Schluss: Der Konflikt ist noch nicht abgeschlossen.

Tab. C1: Folgenkonzept

Skript - Einstieg erste Folge:

Vorbemerkung: Das Skript entspricht dem fertigen Produkt nicht im Wortlaut. Die O-Töne sind fiktiv, basieren jedoch auf der Recherche und dienen der Veranschaulichung.

[Wald-Atmo]

Wanderin:

Ich bin schon damals mit meinen Eltern viel hier gewesen. Meine Mutter hat die schon als Kind gerne beobachtet. Die gehören einfach zu Bielefeld.

Förster:

Naja, eigentlich sind die ja eine Plage und gehören hier gar nicht hin.

Wanderin:

Ne, gesehen habe ich die heute noch nicht. Leben die noch? Ich dachte die sollten abgeschossen werden?

[Schuss-Geräusch, Hintergrundgeräusche verhallen]

Host:

Plage? Abgeschossen? Worüber sprechen die?

Wir befinden uns in einem Teil des Teutoburger Waldes in Bielefeld. In diesem Wald lebt seit den 60ern eine Mufflon-Herde.

Wenn ihr jetzt schon gegoogelt habt, Mufflons sind tatsächlich keine Ziegen, wie man auf den ersten Blick denken könnte. Sondern Wildschafe.

Sie kommen eigentlich aus dem Mittelmeerraum. In Deutschland wurden aber auch einige angesiedelt. Die Zahl der Tiere wird auf etwa 8.000 geschätzt. Und 12 davon leben auch in Bielefeld.

Die Frage ist nur: Wie lange noch? Sie sind zu einem riesigen Streitthema geworden. Sie sollen alle abgeschossen werden. Im Streit um das Leben der Herde ging man sogar bis vor das oberste Gericht in Deutschland, das Bundesverwaltungsgericht in Leipzig. Um die Frage zu beantworten: Was ist mehr wert, Tier oder Eigentum?

Das ist... „Der Mufflon-Streit“ (Arbeitstitel), Folge 1. „Das Problem“ (Arbeitstitel)

Um den Konflikt zu verstehen, müssen wir erstmal zurück in das Jahr 1962...

Anhang D: Download Transkripte und Podcast-Einstieg

Inhalt:

D1: J.Jahnke.Transkripte.pdf

D2: J.Jahnke.Podcast.Einstieg_Der.Mufflon.Streit.mp3

Anmerkung zu D1: Die Transkripte werden ausschließlich den Prüfenden dieser Arbeit zur Überprüfung der Nachvollziehbarkeit der Kodierung zugänglich gemacht (vgl. § 60c Abs. 1 Nr. 2 UrhG). Eine Veröffentlichung, Weitergabe oder sonstige Verwertung erfolgt nicht.

Anmerkung zu D2: Der Einstieg wurde in Zusammenarbeit mit anderen Personen produziert. Sprecher:innen sind [REDACTED] (Host), [REDACTED] (Förster), [REDACTED] und Jessica Jahnke (Wanderinnen). Das Skript wurde geschrieben von Jessica Jahnke mithilfe von [REDACTED] Nachbearbeitung von [REDACTED]

Download-Link: [REDACTED]

Passwort: [REDACTED]

Die Dateien verbleiben nach Abgabe unverändert in dem Cloud-Speicher unter dem angeführten Link und Passwort bis zur Abschließung des Prüfungsverfahrens.

Erklärung zur Nutzung von KI

Ich erkläre, dass ich bei der Erstellung dieser Arbeit folgende KI-Werkzeuge eingesetzt habe:

Werkzeuge: noScribe, Claude, Gemini Notebook, Suno

Nutzungszwecke (betroffene Abschnitte/Material): Gliederung und Korrektur von Rechtschreibung und Grammatik (gesamte Arbeit), Hilfe beim Durcharbeiten und teilweise Kodieren der Transkripte zur Analyse (Anhang B), Ideenfindung des Podcast-Konzeptes (Anhang C), Erstellung und Formatierung von Transkripten (Anhang D1), Musikerstellung für das Podcast-Konzept (Anhang D2)

Reflexion: Ich habe den KI-Output jeweils kritisch geprüft, indem ich ihn eigenständig kontrolliert und angepasst habe. Es wurde nichts ohne Überprüfung und Nachbearbeitung übernommen.

Detmold, den 12.08.2026 —  —

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig, ohne unerlaubte fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Detmold, den 12.08.2026 ____  ____