

Jana Maria Weiß

Class Listening mit Deniz Ohde

Über Sound, Klasse und Affekt in der Gegenwartsliteratur

„Die Macht der Liebe kann Klassenunterschiede für eine Zeit lang außer Kraft setzen. Und zwar genau für die Dauer eines Popsongs. Es ist eine herrliche Zeit.“¹ Mit diesen Zeilen von Barbara Juch eröffnet *Herz & Habitus* (2023), eine Textsammlung, in der 15 Gegenwartsautor:innen „ihre Verhältnisse ins Verhältnis zu den Verhältnissen“² setzen. Es geht um Liebe in der Klassengesellschaft und darum, wie soziale Ungleichheit die kulturellen und sozialen Praktiken intimster Beziehungen bestimmt. Juchs Eingangsstatement richtet die Aufmerksamkeit auf ein bekanntes Phänomen: die Verbundenheit von Liebespaaren durch einen Song – in der zum Pathos neigenden Sprache von Frischverliebten oft ‚unser Lied‘ genannt. Soziologisch sind diese ‚couple defining songs‘ als wichtiger Bindungskleber von Paarbeziehungen beschrieben und empirisch erforscht worden.³ In der Bezugnahme auf ein geteiltes Gut – ‚unser Lied‘ – entsteht Gemeinschaft zwischen zwei Individuen. Aus zwei einzelnen Hörenden entsteht ein Wir. Was in Bezugnahmen auf ‚couple defining songs‘ in der Regel lebenslang halten soll und in der viel bemühten Zeile ‚Sie spielen unser Lied‘ situativ stets neu entflamme, erlischt bei Juch jedoch bereits nach einer Hördauer. Eine idealisiert romantische Liebe, die sich über alle realweltlichen Grenzen und so auch über Klassengrenzen hinwegsetzt, erscheint nur flüchtig, bleibt eine kurze Illusion.

Damit macht die österreichische Gegenwartsautorin nicht nur ihre Vorbehalte gegenüber apolitischen Liebesvorstellungen deutlich. Wenn Juch die Nachhaltigkeit klassenübergreifender Verbundenheit durch Popmusik in Zweifel zieht, scheint gleichzeitig die Frage auf, welche affektiven Bindemittel Menschen zusammenhalten und inwiefern sie durch Klang vermittelt sind. Dass die Wahl eines ‚couple defining songs‘ Klassenfragen aufwirft, überrascht kaum. Als Verbindungselement der romantischen Beziehung dient hier schließlich ein geteiltes Geschmacksurteil. In seinen kultursoziologischen Studien hat Pierre Bourdieu dargelegt, dass Musik – anders als es die Vorstellung von Musik als ‚Weltsprache‘

1 Barbara Juch in Christian Dittloff und Paula Fürstenberg (Hg.), *Herz & Habitus*, Berlin 2023, 6.

2 Christian Dittloff und Paula Fürstenberg, Intro, in: *Herz & Habitus*, hg. von dens., Berlin 2023.

3 Vgl. Celia B. Harris, Amee Baird, Sophia A. Harris et al., „They’re Playing Our Song“. Couple-Defining Songs in Intimate Relationships, in: *Journal of Social and Personal Relationships* 37 (2020), H. 1, 163–179.

spätestens seit der Romantik suggeriert⁴ – keineswegs ein universal verbindendes Medium ist, sondern dass sich Musikgeschmack nach Klassenlage strukturiert.⁵ Popmusik scheint für Juch dabei zunächst eine Art ‚kleinsten gemeinsamen Nenner‘ zu eröffnen,⁶ doch hält dieser nicht lange vor. Als scheinbar konfliktfreier Raum wirft der von ihr beschriebene Popsong vielmehr die Frage auf, wie und wo die Dissonanzen sozialer Ungleichheit zum Ausdruck kommen, in welchen Klängen, Wörtern und Rhythmen sie spürbar und artikulierbar sind. Für negative Affekte wie Klassenscham oder -hass scheint im besagten Lovesong kein Platz zu sein. Für die Länge des harmonischen ‚couple defining songs‘ werden diese Gefühle ausgeblendet – und treten so nach Ende des Tracks vielleicht besonders laut hervor. Klassengrenzen und die mit ihnen verknüpften Affekte, das deutet sich hier bereits an, manifestieren sich auf akustischer Ebene somit nicht allein in der Präferenz bestimmter Musikrichtungen und Interpreten. Sie zeigen sich, wie ich nachfolgend ausführen möchte, auch im Wechsel von Ruhe und Lärm, in Stimmkulturen, Klanglandschaften und Geräuschen.

Ziel meines Beitrags ist es, diese Soundscapes von Klasse in der Gegenwartsliteratur hör- und beschreibbar zu machen. Zunächst einmal geht es mir also darum, Aufmerksamkeit für die bislang kaum diskutierte akustische Dimension sozialer Stratifizierung in literarischen Texten zu wecken; zum anderen möchte ich aufzeigen, wie klangensible Lektüren zur literaturwissenschaftlichen Erforschung von Klasse und Affekt beitragen können. Dazu wird in einem ersten Schritt ein Panorama entfaltet, das veranschaulicht, auf welch vielfältige Weise Klasse und Klang in der Gegenwartsliteratur miteinander verschränkt sind. In einem kurzen interdisziplinären Exkurs werden im Anschluss verschiedene Ansätze zur Erforschung des Konnexes von Klasse, Sound und Affekt vorgestellt und gefragt, wie sich diese für die Literaturwissenschaft fruchtbar machen lassen. Im Hauptteil des Beitrags werden diese Perspektivierungen in einer soundfokussier-

4 Vgl. dazu Hans-Georg Nicklaus, *Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie*, Paderborn 2015.

5 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer (im französischen Original: 1979), Berlin 1982, 34–43.

6 Die Vorstellung von Popmusik als klassenübergreifendem Genre findet sich in der Musikwissenschaft immer wieder. So schreibt 1985 bereits Jacques Attali: „[P]opular music is no longer hierarchically organized according to class. It is the same at the top and the bottom of the social scale, because the media have considerably reduced the time it takes for a success to penetrate socially and geographically, as well as reducing its life span.“ Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, ins Englische übersetzt von Brian Massumi (im französischen Original: 1977), Minneapolis 2009, hier: 119–120.

ten Textlektüre praktisch erprobt. Mit Deniz Ohdes *Streulicht* (2020) wurde dafür ein Roman ausgewählt, der von der Forschung intensiv als autosoziobiografischer Klassentext diskutiert wurde, ohne dass Klang dabei Berücksichtigung fand.⁷ Im Fall von Ohdes Text mag das nicht überraschen, schließlich spricht schon sein Titel gezielt das Auge an: *Streulicht* bezeichnet ein visuelles physikalisches Phänomen, das auftritt, „wenn Licht auf eine raue Oberfläche oder Staubpartikel in der Luft trifft“.⁸ Auch das Cover des Textes setzt dieses Lichtphänomen in Szene und stellt es in Verbindung mit dem Herd seiner Entstehung: einer luftverschmutzenden Industrieanlage. Ausgehend davon scheint Visuelles auch in den Vordergrund der bisherigen Beschäftigung mit Ohdes autosoziobiografischer Klassen-erzählung gerückt zu sein: sei es mit Fokus auf die Rolle öffentlicher Blicke im Roman⁹ oder in Bezug auf Klasse und „intersectional visibility“.¹⁰ Die „unsichtbare Wand“,¹¹ die die Erzählerin zwischen sich und ihrem Herkunftsmilieu wahrnimmt, wird, wie ich zeigen möchte, im Text jedoch auf verschiedene Weisen hörbar gemacht. Akustische Elemente – Musik, Sound, Geräusche und Sprechlautstärken – spielen für die Konturierung von Klasse bei Ohde eine tragende Rolle und geben, so meine These, wichtige Einblicke in die Gefühls- und Klassenlage ihrer Protagonistin.

1 Soundscapes von Klasse in der Gegenwartsliteratur: Ein Klangpanorama

Die Bedeutung von Klang für die Darstellung von Klassenverhältnissen manifestiert sich in der Gegenwartsliteratur auf zahlreichen Ebenen – angefangen bei

7 Zu Klassismuserfahrungen in Ohdes Roman vgl. Yvonne Zimmermann, Diskriminierung und Klassismus erzählen. Am Beispiel von Deniz Ohde, *Streulicht* (2020), in: Text Trifft Theorie. Literaturwissenschaftliche Methodenkompetenz in der Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Yongqiang Liu und Franziska Bomski, Berlin und Boston 2025, 157–182; sowie die Beiträge von Lisa Wille und Sarah Mahlberg im vorliegenden Band.

8 Ingo Eisenbeiß, Langer Weg ins Licht, in: Deutschlandfunk, 18.08.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/deniz-ohde-streulicht-langer-weg-ins-licht-100.html> (25.05.2025).

9 Philipp Böttcher, Ewig Peripherie? Raumdarstellung, Postmigrationserfahrungen und Gesellschaftsdiagnose in Deniz Ohdes *Streulicht*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 48 (2023), H. 2, 481–506, hier: 495.

10 Christoph Schaub, Arbeitende Klasse und Diversität. Über persönliche Erzählungen in der Gegenwartsliteratur (*Klasse und Kampf*, *Streulicht*), in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 15 (2024), H. 1, 33–46, hier: 40.

11 Deniz Ohde, *Streulicht*, Berlin 2020, 22.

Titeln und Paratexten. Im Fall von Romanen, die thematisch von musikalischem Protest ‚von unten‘ handeln, wie etwa Sibylle Bergs *GRM* (2019) über die Grime-Bewegung in britischen Sozialbausiedlungen, mag es nicht überraschen, dass ein Musikbegriff den Titel stellt.¹² Doch auch Texte, in denen Musik kein zentrales Sujet darstellt, greifen oft auf musikalische Metaphern zurück, um Erzählungen über soziale Herkunft zu verbinden und vom Mehrheitsdiskurs der Mittelklasse abzugrenzen: Feridun Zaimoglus *Kanak Sprak* (1995), das wütende Stimmen junger Männer aus der Einwanderungsgesellschaft versammelt, präsentiert diese im Untertitel so etwa als *24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*.¹³ Die Anthologie *check your habitus* (2021), in der sich 18 Autor:innen mit Gefühlen wie Klassenscham auseinandersetzen, setzt sich im Vorwort das Ziel, „aus der gefühlten Vereinzelung ein[en] Chor gegen die Einsamkeit“¹⁴ entstehen zu lassen.

Auch innerhalb von Texten, die um das Thema ‚Klasse‘ kreisen, ist Musik ein wichtiger Bezugspunkt. Dinçer Güçyeter ruft in seinem genreübergreifenden Text *Unser Deutschlandmärchen* (2022) gleich ein ganzes Repertoire verschiedener Musikgenres auf, um postmigrantische Stimmen erklingen zu lassen – vom Wiegenlied über das Duett bis zum DJ-Auftritt.¹⁵ Durch die dramatische Instanz eines ‚Gastarbeiterchors‘ werden zudem Arbeiter:innenlieder laut – etwa *Das Lied der Mütter vor dem Parlament*, vorgetragen von „Frauen in Arbeitskitteln“, instrumental begleitet von „Davul, Saz, Zurna und Keyboard“.¹⁶ Auch in autosozio-biografischen Erzähltexten dient Musik immer wieder als Marker von Herkunftsmilieus. Wenn der Protagonist aus Christian Barons *Ein Mann seiner Klasse* (2020) seine Mutter über ihr Lieblingslied charakterisiert – *Heidschi Bumbeidschi*, gesungen von Peter Alexander –, situiert er die Mutter-Sohn-Konstellation zugleich im Kontext einer bestimmten Zeit und sozialen Schicht.¹⁷ Auch bei Annie Ernaux werden in Auflistungen tagesaktueller Popsongs oder französischer Chansons Zustände intimer emotionaler Affiziertheit im Hören von Musik mit historischen und sozialen Indices versehen – ganz im Sinne des übergeordneten Anliegens der

12 Vgl. Sibylle Berg, *GRM*. Brainfuck, Köln 2019.

13 Vgl. Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprak*. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1995.

14 Daniela Dröschner, Intro, in: *check your habitus*, hg. von ders. und Paula Fürstenberg, 3.

15 Vgl. Dinçer Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, Frankfurt a. M. 2024, 50–51, 188 und 116–119.

16 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 129. Vgl. dazu auch Juditha Balint, Von der Fürsprache zur shared authority. Dinçer Güçyeters *Unser Deutschlandmärchen* (2022) als (post-)migrantisches Chorwerk, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 34 (2024), H. 1, 147–165.

17 Vgl. Christian Baron, *Ein Mann seiner Klasse*, Berlin 2021, 185–187.

Autorin, das Allgemeine im Persönlichen aufscheinen zu lassen.¹⁸ Die Verschränkung von individueller und kollektiver Erfahrung, die für Klassenerzählungen von zentraler Bedeutung ist, lässt sich über Musikbezüge eindrücklich vermitteln.

Neben Referenzen auf Musikgenres wird Klasse literarisch zudem auf der Ebene von Stimme und Sound transportiert. Stimmlich spielen dabei insbesondere habitualisierte Sprechweisen und Sprechlautstärken eine Rolle. Zum einen werden Mundart und sprachliche Färbungen zur Markierung von Klassenzugehörigkeiten genutzt. Pedro Lenz' Roman *Primitivo* (2020), der aus der Perspektive eines Schweizer Maurers ein Arbeiterleben ausleuchtet, ist im Original so etwa vollständig ‚anti-schriftsprachlich‘ auf Schweizerdeutsch verfasst.¹⁹ Texte über Klassenübergänger:innen wie Elena Ferrantes Romanreihe über eine Bildungsaufsteigerin aus Neapel fokussieren hingegen oft Scham für sozial markierte Sprechweisen und zeigen die Versuche von Figuren, sich den Klang ihrer Herkunft in der Stimme abzutrainieren. Die Verwendung von Dialekt im literarischen Schreiben wird von zur Schriftstellerin gewordenen Erzählerin Elena Greco äußerst kritisch betrachtet.²⁰ Im Gegensatz zu Lenz' Arbeiterroman in Mundart ist Ferrantes Aufstiegserzählung entsprechend auch durchwegs in Hochsprache verfasst, Dialekt erscheint hier nie in Form direkter Rede. Zum anderen werden Klassengrenzen literarisch über Stimmlautstärken kartiert: In *Eine Frau* grenzt Ernaux ihre Mutter als laute Frau aus der Arbeiter:innenklasse von stillen bürgerlichen Frauen ab: „Alles, was sie tat, war laut“.²¹ In *Die Jahre* (2017) reflektiert sie demgegenüber die Anpassung an bürgerliche Stillegebote als Erfahrung des Klassenübergangs:

Auf der Zugfahrt am Sonntag versuchte ich, meinen Sohn zu beschäftigen, damit er ruhig blieb, die Reisenden der ersten Klasse mögen keinen Lärm und keine herumlaufenden Kinder. Mit einem Mal fassungslos, jetzt gehöre ich wirklich zum „Bürgertum“.²²

Still werden bürgerliche Räume aber nicht nur durch menschliche Stimmpraktiken. Insbesondere in literarischen Texten, die sich Themen wie Gentrifizierung und der sozialen Strukturiertheit städtischer Räume widmen, ist die Abwesenheit

¹⁸ So etwa in Annie Ernaux, *Erinnerung eines Mädchens*, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 2016), Berlin 2018, 78. Zu Ernaux' Affektpolitik vgl. den Beitrag von Sarah Carlotta Hechler in diesem Band.

¹⁹ Vgl. Pedro Lenz, *Primitivo*, Muri bei Bern 2020.

²⁰ Vgl. Elena Ferrante, *Die Geschichte des verlorenen Kindes*. Band 4 der neapolitanischen Saga (Reife und Alter), aus dem Italienischen von Karin Krieger (im Original: 2014), Berlin 2018, 85.

²¹ Annie Ernaux, *Eine Frau*, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 1988), Berlin 2019, 42–43.

²² Annie Ernaux, *Die Jahre*, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 2008), Berlin 2017, 19.

von Lärm ein zentrales Merkmal einer privilegierten Position. Eine ‚ruhige Lage‘ gehört für die urbane Mittelklasse ebenso zum guten Leben wie die Nähe zu Kulturangeboten oder die berühmten *Bodentiefe[n] Fenster* (2015), nach denen die Figuren aus Anke Stellings gleichnamigem Roman streben.²³ Laute Straßen, Fabriklärm und schlecht isolierte Wände hingegen prägen die Klangkulisse von Texten, die Einblicke in die Lebens- und Arbeitswelten unterer Klassen geben. Szenen wie bei Franco Biondis *In deutschen Küchen* (1997), in denen sich der Protagonist in einer Fabrikhalle wiederfindet, deren dröhnende Maschinengeräusche ein Gespräch zwischen den Arbeitenden verunmöglichen, sind in Texten aus dem Feld der ‚Gastarbeiterliteratur‘ zahlreich vertreten.²⁴ In Heike Geißlers jüngst erschienenem Essay *Arbeiten* (2025) wiederum wird ein akustisches Signal – die Wohnungsklingel – zum Ausgangspunkt für eine Reflexion über das Verhältnis zwischen der Mittelklasse, die im ruhigen Home Office sitzt, und dem Lieferdienstprekariat, dessen Arbeitsalltag im lauten Stadtverkehr stattfindet.²⁵

Die Heterogenität der Klangeindrücke in diesem zwangsläufig lückenhaft bleibenden Panorama legt es nahe, dem Zusammenhang von Klasse und Sound in der Gegenwartsliteratur genauer nachzugehen und ihn für die literaturwissenschaftliche Analyse systematischer zu erschließen. In Anlehnung an Charles Bernsteins Konzept des „Close Listening“²⁶ – einer klangfokussierten Lektüre literarischer Texte – schlage ich dazu den Ansatz eines ‚Class Listeners‘ vor: eine Lektüre, die Klang- und Klassensensibilität verbindet und Bernsteins auf das Individuum zentriertes ‚Close Listening‘ gezielt mit gesellschaftlichen Perspektiven verschränkt. Zur theoretischen Verankerung dieses Vorhabens lohnt ein Seitenblick auf andere Disziplinen. Denn während die Literaturwissenschaft der akustischen Dimension sozialer Ungleichheit bislang kaum Beachtung geschenkt hat, ist sie in den Sound Studies, ebenso wie in Teilen der Anthropologie, Kultur- und Sozialwissenschaften schon fest als Forschungsgegenstand verankert.

23 Vgl. Anke Stelling, *Bodentiefe Fenster*, Berlin 2015.

24 Vgl. Franco Biondi, *In deutschen Küchen*, Frankfurt a. M. 1997.

25 Vgl. Heike Geißler, *Arbeiten*, Berlin 2025, 25–26.

26 Charles Bernstein, *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford 1998, 1.

2 Sound, Klasse, Affekt: Interdisziplinäre Perspektiven

Die Auffassung, dass Klasse auch klanglich vermittelt wird, ist heute in erster Linie mit Bourdieus kulturalistischer Klassentheorie verknüpft. In *Die feinen Unterschiede* (1982) untersucht der französische Soziologe an einem Repertoire verschiedener Musikstücke – von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* über den Walzer *An der schönen blauen Donau* bis hin zu Schlagern und Chansons –, wie viel Gefallen diese in verschiedenen Klassen finden.²⁷ Die Divergenzen, die dabei zwischen den Hörenden – von der Arbeiter:in bis zur Hochschullehrer:in – hervortreten, bringen Bourdieu zu dem Schluss, dass „nichts eindrucksvoller die eigene ‚Klasse‘ in Geltung zu setzen hilft, nichts unfehlbarer auch die eigene ‚Klassenzugehörigkeit‘ dokumentiert als der musikalische Geschmack“.²⁸

Neben Bourdieus prominenten Studien zur sozialen Distinktion durch Musikgeschmack finden sich jedoch noch weitere Auseinandersetzungen mit der akustischen Dimension von Klasse, in denen Musik zum einen weiter gefasst und zum anderen als ein akustisches Phänomen unter vielen betrachtet wird. Im anglophonen Raum rückte der Klang von Klasse durch die sozialhistorischen Studien der britischen *New Left* etwa schon in den 1960er Jahren in den Fokus. In seiner Sozialgeschichte über die englische Arbeiterklasse, *The Making of the English Working Class* (1963), hält E. P. Thompson fest: „[C]lass is not this or that part of the machine, but the way the machine works once it is set in motion [...] – the movement itself, the heat, the thundering noise.“²⁹ Wenn Thompson Klasse hier unter anderem als Geräusch beschreibt – sie sei nicht als Teil einer Maschine zu denken, sondern als deren Bewegung, ihre Hitze, ihr ohrenbetäubender Lärm und donnernder Klang –, richtet er sich gegen Definitionen, die Klasse zu abstrahieren suchen statt sie als lebendige, gefühlte und eben auch gehörte Realität zu beschreiben: „Class is a social and cultural formation (often finding institutional expression) which cannot be defined abstractly“.³⁰ Sein Fokus auf sinnliche Erfahrungen, visuelle Eindrücke und Klang unterstreicht: ‚Making‘ – *The Making of the English Working Class* – meint hier keineswegs bloße Fiktion, sondern fasst Klasse als eine unter bestimmten historischen Bedingungen menschlich erzeugte Wirk-

²⁷ Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 34–43.

²⁸ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 41.

²⁹ E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, London 1963, 668.

³⁰ Thompson, *English Working Class*, 668.

lichkeit, die in einem spezifischen „imagery“³¹ artikuliert wird ebenso wie in bestimmten Bewegungen, Stimmungen und Klängen. Neben dem Klappern, Rasseln und Lärm von Maschinen, die die Realität von Arbeiter:innen im Industriekapitalismus prägen, beschreibt Thompson so etwa Stampfgeräusche von Protestierenden, Trommelklänge von Versammlungen und das Singen von Arbeiterliedern.³² Dass er die ‚Herstellung‘ (‚Making‘) dieser Klang-, Bild- und Vorstellungswelten von Klasse in den Vordergrund rückt, zeugt dabei von der Weigerung des postmarxistischen Sozialhistorikers, diesen Prozess mimetisch zu denken. Thompson interessieren soziokulturelle Formationen, die, wie Patrick Eiden-Offe es treffend zusammengefasst hat, „eine vorgegebene Identität nicht bloß bestätigen, sondern die es den Akteuren erlauben, aus sich herauszutreten und sich in neuer Identität wieder zu begegnen“.³³

Die Frage nach Veränderungspotenzial und projektiven Möglichkeitsräumen, die sich auf akustischer Ebene eröffnen, wird in Untersuchungen zu Klasse und Klang immer wieder zur Sprache gebracht und dabei auf stets andere Weise gestellt. Fokussiert Thompson die Spannung zwischen der Prägung von Arbeiter:innen durch klassenspezifische Sounds („conditioning“) und ihrer eigenen Handlungsmacht zur Gestaltung dieser Klangwelten („agency“),³⁴ beleuchtet ein Jahrzehnt nach ihm auch Jacques Attali Musik als Medium, das Klassenverhältnisse nicht nur „dokumentiert“³⁵ (Bourdieu), sondern in dem sie zugleich fragil werden. In seiner Studie *Noise. The Political Economy of Music* (1977) untersucht der französische Philosoph, wie gesellschaftliche Umbrüche musikalisch anklingen, und resümiert:

[I]t is senseless to classify musicians by school, identify periods, discern stylistic breaks, or read music as a direct translation of the sufferings of a class. Music, like cartography, records the simultaneity of conflicting orders, from which a fluid structure arises, never resolved, never pure.³⁶

Solchen beweglichen ‚Kartografien‘ widmen sich seit den 1970er Jahren auch die Sound Studies, die ihren Fokus von Musik auf sämtliche hörbare Phänomene ausweiten. Mit dem Begriff der ‚Soundscape‘ hat R. Murray Schafer eine Leitkate-

31 Thompson, *English Working Class*, 42. Patrick Eiden-Offe spricht im Anschluss an Thompson in seiner Studie *Poesie der Klasse* von „Bildern, Erzählungen und Mythen, in Sprechweisen, Vorstellungsmustern und Bildersprachen“ (Patrick Eiden-Offe, *Poesie der Klasse*, Berlin 2017, 23).

32 Vgl. Thompson, *English Working Class*, 122, 135, 333, 363, 438.

33 Eiden-Offe, *Poesie der Klasse*, 73.

34 Thompson, *English Working Class*, 9.

35 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 41.

36 Attali, *Noise*, 45.

gorie für diese Erforschung der akustischen Strukturierung von Räumen und Milieus geprägt.³⁷ Klasse kommt bei der Untersuchung solcher ‚Soundscapes‘ auf zweifache Weise ins Spiel: Einerseits lassen sich Klassengrenzen in Hinblick auf ‚noise pollution‘ (Lärmkontamination) an konkret messbaren akustischen Daten geografisch verorten, andererseits werden sie durch die Wahrnehmung und Bewertung von Klängen sozial erzeugt. Unter Schlagworten wie ‚Soundscapes of Social Justice‘ und ‚Sonic Habitus‘ ist in den letzten Jahren interdisziplinär untersucht worden, wie Sound und Lautstärke Klassenbewusstsein prägen und als Marker von Klassenzugehörigkeit gelesen werden. Ori Schwarz’ Studie *The Sound of Stigmatization: Sonic Habitus, Sonic Styles, and Boundary Work in an Urban Slum* (2015) etwa zeigt, wie die Bewohner:innen eines sozioökonomisch heterogenen Stadtviertels bei der Beschreibung ihrer Nachbarschaft Lautstärke als Klassenindiz heranziehen.³⁸ Auch Arbeiten zum Thema Gentrifizierung, wie Linda O’Keeffes *The Sound Wars: Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield* (2017), die urbane Kämpfe um Wohnraum als ‚Klangkriege‘ beschreibt, setzen quantifizierbare Lautstärken in Bezug zu klassistischen Abwertungen von Sound als Lärm oder Ruhestörung.³⁹ Stets zeigt sich: Ausschlaggebend für die Verknüpfung von Klasse und Klang sind nicht nur die akustischen Phänomene ‚an sich‘, sondern die affektiven Reaktionen auf sie und ihre Einordnung aus verschiedenen Klassenpositionen. Es geht, mit Hillel Schwartz gesprochen, stets um die Frage: „How loud is too loud, and says who?“⁴⁰

An diesem Punkt zeigt sich, wie sich Sound Studies und Literaturwissenschaft in der Erforschung von Klasse, Klang und Affekt wechselseitig bereichern können. Einerseits werden im Fokus auf Klangkulissen affektive Dynamiken von Klasse in literarischen Texten lesbar, die sich nicht in ein bestimmtes Repertoire von Emotionswörtern und ‚Klassengefühlen‘ übersetzen lassen und ohne Soundsensibilität in der Lektüre sonst vielleicht überhört blieben. Andererseits eröffnet die Analyse literarischer Erzähltexte, in denen Sound sprachlich und standortgebunden vermittelt wird, erhellende Perspektiven für die Sound Studies, für deren Erforschung von Klasse narrative Perspektivierungen von Klängen zentral sind. Welche Einsichten sich so über Klasse und Klang gewinnen lassen, will ich nachfolgend am Beispiel von Deniz Ohdes *Streulicht* verdeutlichen.

37 Vgl. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1977.

38 Ori Schwarz, *The Sound of Stigmatization. Sonic Habitus, Sonic Styles, and Boundary Work in an Urban Slum*, in: *American Journal of Sociology* 121 (2015), H. 1, 205–242.

39 Linda O’Keeffe, *The Sound Wars. Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield*, in: *Politiques de communication* (2017), H. 1, 147–178.

40 Hillel Schwartz, *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*, New York 2011, U4.

3 Dröhnende Soundscapes, leise Subjekte: Class Listening in Deniz Ohdes *Streulicht* (2020)

Am Anfang von Ohdes Roman *Streulicht* kehrt die namenlose Erzählerin nach Hause zurück. Das Betreten der elterlichen Wohnung wird im Text eingeleitet von einem wohlvertrauten Klang: „Der Schlüssel dreht sich leichtgänglich im Schloss der maroden Holztür, sie gibt das gleiche Geräusch von sich wie immer, als würde ich gerade von der Schule nach Hause kommen.“⁴¹ Die Heimkehr ist für die Protagonistin jedoch nicht nur eine Rückkehr an den Ort ihrer Kindheit. Sie ist auch die Rückkehr in ein spezifisches Milieu. Noch bevor das heimische Knarzen der Wohnungstür im Roman erklingt, wird im Text so noch eine breitere Klangkulisse entfaltet. Das Überqueren der Schwelle zur Wohnung ist eingebettet in einen größeren Schwellenübertritt:

Die Luft verändert sich, wenn man über die Schwelle des Ortes tritt. Eine feine Säure liegt darin, etwas dicker ist sie, als könnte man den Mund öffnen und sie kauen, wie Watte. Niemandem hier fällt das mehr auf, und auch mir wird es nach ein paar Stunden wieder vorkommen wie die einzig mögliche Konsistenz, die Luft haben kann. [...] Kein Geräusch dringt durch die Straßen bis auf das leise Brummen, das den Ort zu jeder Zeit erfüllt, nachts fällt es besonders auf. Ein weißes Rauschen, das von der anderen Seite des Flusses herrührt und sich schon in meine Ohrmuschel gräbt, weich und rau zugleich, wie ein vertrauter Deckenbezug sich auf der Haut anfühlt. Auch das ist eine Eigenart des Ortes, die mir wie allen anderen hier schon nach wenigen Stunden nicht mehr ungewöhnlich vorkommen wird. (7–8)

Der Ort, der hier beschrieben wird, bleibt wie die Protagonistin im Roman namenlos und erfährt doch unmittelbar eine detailreiche Charakterisierung. Gemeinsam mit der Erzählerin, deren Sätze im autosoziohistoriografischen Stil zwischen unpersönlichen, allgemeinen Formulierungen („man“) und subjektiven Eindrücken („ich“) changieren, fühlen und schmecken wir die Luft dieser Umgebung, und wir beginnen, den Ort zu hören: Sinnlich-atmosphärisch wird hier ein Raum umrissen, der die Wohnung, die die Protagonistin einen Absatz später betreten wird, klassengeografisch verortet. Saure Luft und eine Form konstanter Lärmbelastung weisen auf eine arme Wohngegend hin. Dass mit Betreten des Orts eine Klassengrenze überschritten wird, zeigt sich jedoch nicht in der bloßen Präsenz von Luft- und Lärmkontamination, sondern auch in der Relation der Bewohner:innen zu diesem Umfeld. Ihre Heimkehr beschreibt die Erzählerin auch als Rückkehr in deren

⁴¹ Deniz Ohde, *Streulicht*, Berlin 2020, 8. Alle nachfolgenden Zitate aus dem Roman entstammen dieser Ausgabe und werden im Fließtext nur mit Seitenzahl zitiert.

Wahrnehmungsmodus: „Niemandem hier“ falle die Verschmutzung der Luft auf, „und auch mir wird es nach ein paar Stunden wieder vorkommen wie die einzig mögliche Konsistenz, die Luft haben kann“. In der Lärmkontamination findet die Erzählerin gar ein Gefühl von Geborgenheit: Das konstante „Brummen“ der Industrieanlage klingt für sie „weich und rau zugleich“. Wenn sich die industrielle Klangkulisse „wie ein vertrauter Deckenbezug“ auf ihre Haut legt, weicht die Wahrnehmung der Industrier Geräusche als störend der Wahrnehmung eines Milieus, in dem sie zur Normalität gehören. Über die Beschreibung der Höreindrücke wird so auch die Position der Erzählerin bestimmt: Ihre schrittweise Wiederangleichung an die Hörweisen des Herkunftsmilieus zeugt von einer Distanz, die zwischen ihr und dem verlassenen Ort entstanden ist, weist diese jedoch zugleich als instabil aus. Schon „nach wenigen Stunden“, prophezeit die Erzählerin, werde das Fabrikgeräusch ihr „wie allen anderen hier“ schlicht nicht mehr auffallen.

Gleich auf den ersten Seiten werden die Eckpfeiler von Ohdes Klassenerzählung somit akustisch abgesteckt. Die Einbettung des Türgeräuschs der elterlichen Wohnung in einer größeren Soundscape verdeutlicht: Die Familiengeschichte, die hier erzählt wird, ist fest verankert in einer von Industriebelastungen geprägten Klasse. In der Wechselhaftigkeit der akustischen Wahrnehmung der Erzählerin wiederum zeigt sich: Die zentrale ‚Ohrenzeugin‘⁴² des Textes ist eine ‚transclasse‘-Figur, also eine Klassenübergängerin, deren „schwebende oder schwankende Identität“ Chantal Jaquet zufolge verdeutlicht, „dass das menschliche Dasein die Farben“ – und, wie hinzuzufügen wäre, Klänge – „der Orte, an denen es sich abspielt, annehmen kann und daß es unter dem Zeichen von Variation und Varietät steht“.⁴³ Mit dem Begriff ‚transclasse‘ will die französische Philosophin verdeutlichen, dass der Wechsel in eine andere Klasse kein abgeschlossener Vorgang ist. Auch die Klassenerzählung, die Ohde entfaltet, zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Erzählerin zwischen den Soundscapes, Hörgewohnheiten und akustischen Praktiken verschiedener Klassenlagen changiert, sie in Beziehung zueinander setzt und ihr eigenes Verhältnis zu den Klängen ihres Umfelds stets neu auslotet.

42 Im Original „ear witness“ (Schafer, *The Soundscape*, 8).

43 Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*, mit einem Nachwort von Carlos Spoerhase, aus dem Französischen von Horst Brühmann, 2., unveränderte Aufl., Konstanz 2018, 107, 118.

3.1 Zwischen Klavierklängen und Kehrmaschinen: Zur Macht der Töne

Bourdieu's Grundannahme, dass Musikgeschmack und Klassenposition verknüpft sind, spiegelt sich auch in der akustischen Anlage von Ohdes Roman: Musik wird hier sowohl genutzt, um die Klassenlage des Herkunftsmilieus zu vermitteln als auch die ‚transclasse‘-Position der Erzählerin. Charts aus dem Regionalsender beschallen die familiäre Wohnung der Erzählerin, in der das Radio

morgens mit den ersten Handgriffen angestellt wurde und zuerst noch aus den Boxen eines tragbaren Rekorders kam, später, integriert in die Mikrowelle aus kleinen Löchern die größten Hits der Achtziger und Neunziger in die Küche plärrte. (64)

Immer wieder erscheint der Regionalsender als ein zentrales verbindendes Medium der Arbeiter:innenschaft des Orts: „[J]emand stellte Musik an, die gleiche, die auch morgens im Regionalsender lief, wenn alle auf dem Weg zur Arbeit waren“ (278). Während Musik hier als zugehörigkeitsstiftendes Element der Gemeinschaft fungiert, eröffnet sie für die junge Erzählerin hingegen einen Raum, sich aus der Gemeinschaft des Orts fortzudenken in ein anderes soziales Umfeld: eine höhere Klasse. Wenn sie gemeinsam mit anderen Jugendlichen im Keller den Heavy-Metal-Track ‚Iron Man‘ von Black Sabbath hört, steckt darin für die Protagonistin nicht nur eine pubertäre Abgrenzung von den Erwachsenen. In ihrer Praktik, den Heavy-Metal-Track so aufzulegen „wie bei einem vornehmen Abendessen“ (19–20), manifestiert sich auch eine Sehnsucht nach bürgerlichen Lebensformen. Später versucht sich die Teenagerin durch die Umstellung ihres Radios von ihrem Umfeld abzugrenzen: „Am späten Morgen wurde ich von meinem Radio geweckt, das ich seit kurzem auf den Kultursender eingestellt hatte. Das Programm, freitags nur gestört von den Kehrmaschinen, war ein Vorgeschmack auf das Leben, das ich mir wünschte.“ (143) Musik wird für die jugendliche Erzählerin zum Imaginationsraum eines ‚Klassenaufstiegs‘, der über den Kontrast zwischen Kehrmaschinen und Klaviermusik, Radiowecker und Plattenspieler geradezu klischeehaft vermittelt wird: „In meinen Räumen würde Klaviermusik vom Plattenspieler erklingen, die wegen der schlechten Lautsprecher meines Radioweckers jetzt nur in den Höhen in mein Zimmer drang.“ (144)

Dass die hier imaginierte Szene im Roman nie eintritt, rückt nicht nur die Unzulänglichkeiten des sozial undurchlässigen deutschen Bildungssystems in den Fokus. In seiner komplexen akustischen Gestaltung richtet sich *Streulicht* auch gegen Deutungen von Klasse, in denen soziale Ungleichheit auf die „Frage des

ungleichen Zugangs zu symbolischen Ressourcen“⁴⁴ reduziert wird. Was Carlos Spoerhase für die berühmte ‚Besteckszene‘ gezeigt hat, gilt auch für die Musikszene bei Ohde: Ihre Attraktivität liegt darin, dass sie „soziale Phänomene, die eher latent und unsichtbar sind, beobachtbar“ – in diesem Falle: hörbar – „macht“.⁴⁵ „[D]ie schwer zu durchschauende Struktur einer stratifizierten Gesellschaft“⁴⁶ lässt sich im bloßen Fokus auf kulturelles Kapital – Kniggekundige versus Kniggeunkundige, Popmusikhörer:innen versus Klassikhörer:innen – allerdings nicht fassen. Dass „Symbolisierungen“ von Klasse wie die Gegenüberstellung von Plattenspieler und Radiowecker in der Rezeption des Textes von der Literaturkritik teils dankbar aufgenommen wurden, mag sein.⁴⁷ Dabei wird jedoch übersehen, dass Unterscheidungen von Klasse entlang repräsentativer kultureller Symbole wie dem Musikgeschmack im Roman selbst vielmehr zitiert als reproduziert werden: Die erwachsene Erzählerin verortet sie erstens im Denken ihres jugendlichen Ichs und zweitens in der Erwartungshaltung eines bürgerlichen Publikums.

In der Beschreibung des Drehs einer Sozialreportage über die angrenzende Hochhaussiedlung kommentiert sie die Sehnsucht des Fernsehpublikums nach Darstellungen von Musik als kulturellem Gut, an dem sich Klasse einerseits ablesen, mittels dessen sie sich aber auch überwinden lässt:

Dankbar fing die Kamera Abziehbilder ein. [...] Die Doku zeigte die Männer in ihren Kinderzimmern, aus denen sie nicht herausgekommen waren, zeigte die Mütter, die Tee brachten und über das ganze Gesicht strahlten, als sie ihre Mikrostände und großen Kopfhörer herausholten, um sich beim Rappen filmen zu lassen. [...] Seit eine von der Abendschule es mal zu den *No Angels* geschafft hatte, wollten alle mit der Musik nach draußen ... (136)

Diese mediale Perspektivierung von Klasse und Klang wird von der erwachsenen Erzählerin ebenso kritisch auf Abstand gehalten wie die Hörscene des Radiosenderwechsels aus ihrer Jugend. Ihre eigene ‚transclasse‘-Erzählung entwickelt sie stattdessen ausgehend von Geräuschen, Sprechlautstärken und akustischen Signalen, die das Leben verschiedener Klassen prägen.

44 Carlos Spoerhase, Literarische Besteckszenen. Über den sozialen Aufstieg mit Messer und Gabel, in: *Merkur* 78 (2024), H. 897, 66–74, hier: 72.

45 Spoerhase, Literarische Besteckszenen, 71.

46 Spoerhase, Literarische Besteckszenen, 74.

47 Heribert Tommek, Rückkehr zur Klasse. Soziologisierte Gegenwartsliteratur in Frankreich und Deutschland (Eribon, Ernaux, Ohde, Baron), in: „Die drei Kulturen“ reloaded. Neue Perspektiven auf einen Klassiker der Literatursoziologie, hg. von Christine Magerski und Christian Steuerwald, Wiesbaden 2024, 105–122, hier: 116.

3.2 Jenseits der Schallschutzmauer: Die Klassenübergängerin als Sound-Kartografin

Im Verlauf des Romans wird ihr Herkunftsmilieu von der Protagonistin auf verschiedene Weisen klanglich umrissen. Die eingangs geschilderten Höreindrücke – das „weiße Rauschen“ und „leise Brummen, das den Ort zu jeder Zeit erfüllt“ (8) – nehmen dabei die Rolle von ‚keynote sounds‘ ein, die im Text immer wieder aufgegriffen werden und die charakteristische Klangkulisse des Herkunftsmilieus bilden. „In sound-scape studies“, so Schafer,

keynote sounds are those which are heard by a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived. Examples might be the sound of the sea for a maritime community or the sound of the internal combustion engine in the modern city. Often keynote sounds are not consciously perceived [...].⁴⁸

Zu ‚keynote sounds‘ werden Geräusche also erst durch ihre Bedeutung für eine soziale Gruppe, in deren Alltag sie omnipräsent sind und von der sie inoffiziell nicht mehr bewusst wahrgenommen werden. Die Vertrautheit, mit der Ohdes Protagonistin das „Brummen“ und „Rauschen“ beschreibt, und ihre Ankündigung, sie werde diese bald „wie alle[] anderen hier“ nicht mehr als störend empfinden, markieren ihre Zugehörigkeit zum beschriebenen Milieu. Dass sie die Geräusche einführt, ohne ihre Quellen zu nennen, unterstreicht diese Selbstverständlichkeit. Wenn sie die Klänge einige Seiten später hingegen als „das Brummen des Industrieparks“ (31), „Straßenverkehr auf der A66“ (11) und das Rauschen einer nahe gelegenen „Kläranlage“ (31) spezifiziert, hat sich ihre Hörperspektive dezent verschoben: Die Erzählerin tritt hier als einordnend-reflexive Hörerin in den Vordergrund, die die Lärmkontamination ihrer Umgebung nicht als gegeben hinnimmt, sondern auf menschengemachte Ursachen zurückführt. Als Geräusche von Industriepark, Autobahn und Klärwerk werden das Brummen und Rauschen als Klänge eines sozioökonomisch benachteiligten Umfelds hörbar. In Anlehnung an Ralf Dahrendorfs Unterscheidung zwischen Schicht und Klasse, von denen die erste im Modus des Beschreibens, die zweite im Modus des Erklärens gefasst wird,⁴⁹ ließe sich auch sagen: Sie werden als Klänge einer Klasse präsentiert. Die Erzählinstanz wechselt in ihrer akustischen Wahrnehmung von einer beschrei-

⁴⁸ Schafer, *The Soundscape*, 272.

⁴⁹ Ralf Dahrendorf, Gibt es noch Klassen? Die Begriffe der ‚sozialen Schicht‘ und ‚sozialen Klasse‘ in der Sozialanalyse der Gegenwart, in: *Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse*, hg. von Heike Solga, Justin Powell und Peter A. Berger, Frankfurt a. M. und New York 2009, 207–237, hier: 211.

benden Darstellung in eine erklärende, indem sie die Ursprünge der Geräusche benennt und in einen Klassenzusammenhang einordnet.

Dies geschieht durch die Herstellung von Bezügen zu den Soundscapes benachbarter Klassen: Im Kontrast zur Geräuschkulisse des bürgerlichen Viertels ihrer Schuldfreundin Sophia, wo nur das zarte Wassersprühen der Rasensprengler im Garten zu hören ist, wird die Lärmbelastung der Wassergeräusche der Kläranlage und die des „plumpe[n] Wasserstrahl[s]“ (40) des Industrieparks von der Erzählerin negativ beurteilt. Im Vergleich zu einer Hochhaussiedlung direkt an der Autobahn, die die Erzählerin nur aus der Ferne kennt und deren Häuser unzureichend geschützt „weit über deren Schallschutzmauer hinaus“ (136) ragen, besitzt die Nachbarschaft ihrer Kindheit hingegen eine privilegiere, ruhigere Lage. Die von der Erzählerin erzeugte Relationalität klassenspezifischer Soundscapes ist jedoch nicht als Relativierung misszuverstehen: Denn die An- oder Abwesenheit von Fabrikgeräuschen, Verkehrslärm und den Klängen des Klärwerks – ebenso wie die Grade ihrer Intensität – zeugen nicht von Differenzen zwischen gleichgestellten Klanglandschaften, sondern verweisen auf einen Kausalzusammenhang, in dem die Auslagerung von Lärm seitens der oberen Klassen die Lärmbelastung der unteren Klassen erhöht. Anders gesagt: Diejenigen, die auf der Autobahn fahren – Pkw-Besitzer:innen aus überwiegend einkommensstarken Haushalten –, sind nicht diejenigen, die zu Hause die Autobahn hören.⁵⁰ Auch Fabrik und Klärwerk dienen als gesellschaftliche Infrastruktur, der Preis ihrer Lärm- und Luftverschmutzung wird jedoch maßgeblich von schlechter gestellten Mitgliedern der Gesellschaft bezahlt, die in deren direkter Umgebung leben. Die ‚keynote sounds‘, die Ohde zur Charakterisierung des Herkunftsmilieus ihrer Protagonistin wählt, spiegeln so die Kernannahme der Klassenanalyse, „dass es einer Klasse besser geht, weil es einer anderen schlechter geht“.⁵¹

Die Prekarität der Wohnverhältnisse wird im Roman zudem auf einer weiteren Ebene akustisch vermittelt: In regelmäßigen Abständen wird der Herkunfts-

50 Eine Studie des Robert Koch-Instituts zur „Sozialen Ungleichheit von Lärmbelästigung und Straßenverkehrsbelastung“ brachte das Ergebnis, „dass Kinder aus Familien mit hohem Sozialstatus signifikant häufiger in Wohnungen mit geringerer Belastung durch Verkehrsimmissionen wohnten als Kinder aus sozial benachteiligten Familien“ (Detlef Laußmann, Marjolein Haftenberger, Thomas Lampert et al., Soziale Ungleichheit von Lärmbelästigung und Straßenverkehrsbelastung, in: Bundesgesundheitsblatt 56 (2013), 822–831, hier: 829). Zur Verteilung von Pkw-Besitz nach Einkommen in Deutschland vgl. Nelly Unger, Sarah Hoesch, Konstantin Kreye et al., Analysen zur Umsetzung eines Sozial-Leasing-Programms in Deutschland, 13.05.2025, <https://www.oeko.de/publikation/analysen-zur-umsetzung-eines-sozial-leasing-programms-in-deutschland/> (31.05.2025).

51 Oliver Nachtwey, Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne, Frankfurt a. M. 2016, 170.

ort der Erzählerin von einem durchdringenden Ton erfüllt – dem Alarm zur Warnung im Fall von Industrieunfällen: „Wir übten den Chemieunfall, wie wir auch den Feuersalarm übten. Alle paar Monate schickte der Park sein Dröhnen durch den Ort wie ein Riese mit rundem, weit offen stehendem Mund.“ (47) Was hier erklingt, fassen die Sound Studies als ‚sound signal‘. Neben den Hintergrundgeräuschen der ‚keynote sounds‘ spielt auch diese Klanggattung eine zentrale Rolle in der sozialen Strukturierung von Räumen. Für Schafer stehen beide Kategorien in einem kontrastiven Verhältnis: ‚sound signals‘ verhielten sich zu ‚keynote sounds‘ wie in der Malerei Figuren zum Grund, denn es handele sich um Klänge, die ganz gezielt menschliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen.⁵² Neben geteilten Hintergrundgeräuschen werden soziale Gemeinschaften so auch über ein gemeinsames Repertoire an Soundsignalen verbunden, denen sie geteilte Bedeutung zuschreiben. Auch bei Ohde verleiht der Alarmton Klasse Kontur und lässt zugleich soziale Grenzen innerhalb des Herkunftsmilieus hervortreten. Als die ‚transclasse‘-Erzählfigur nach dem Abitur in ein Student:innenviertel umzieht, bemerkt sie sofort seine Abwesenheit: „[N]ie gab es einen Alarm“ (239). Doch auch innerhalb der Welt ihrer Kindheit werden ausgehend vom Alarmton soziale Unterschiede erkennbar. Als Arbeiterin und Migrantin wird der aus der Türkei eingewanderten Mutter der Protagonistin im Text eine doppelt benachteiligte gesellschaftliche Position zugeschrieben.⁵³ Diese wird auch akustisch markiert – in einer Überforderung der Mutter mit den Geräuschen ihrer Umgebung. Die Unzugehörigkeit der Mutter zum Arbeiter:innenmilieu des Industrieparks manifestiert sich so unter anderem in ihrer Unkenntnis der Soundsignale:

Selbst den Sirenenalarm des Industrieparks hielt sie manchmal für etwas in ihrem Ohr, und ich musste ihr sagen, was zu tun war, wie ich es in der Schule gelernt hatte. „Das ist nur eine Übung“, sagte ich. Ich erkannte es an dem blechernen und etwas leiernenden Entwarnungston, der zuerst aktiviert wurde. „Was ist eine Übung“, fragte sie. „Die Sirenen“. „Ach, das sind wirklich Sirenen“, sagte sie und ihr Blick, der nervös auf ihren Händen hin und her geirrt war, entspannte sich. „Wir müssten jetzt die Fenster schließen, wenn es echt wäre“, sagte ich. Der Ton schwoll an und wieder ab. (47)

Während die Tochter Klänge erkennt, unterscheidet und so ihre emotionale Affiziertheit durch die Alarmsignale regulieren kann, gelingt es der Mutter nicht, die bedrohliche Klangkulisse zu strukturieren und damit Kontrolle über die Situation

⁵² Vgl. Schafer, *The Soundscape*, 275.

⁵³ Zur postmigrantischen Dimension des Textes vgl. Arianna Di Bella, Zur Vater-Tochter-Beziehung in Familien mit postmigrantischem Hintergrund. Deniz Ohdes *Streulicht* und Dilek Güngörs *Vater und ich*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 55 (2023), H. 2, 45–56.

zu gewinnen. Die dröhnende Geräuschkulisse der Industrieumgebung bleibt für sie ein unsortierbares Arsenal an Höreindrücken, die derart zudringlich auf sie hereinprasseln, dass sie gar nicht mehr unterscheiden kann, ob sie von außen oder innen kommen: „Meine Mutter hörte nachts einen LKW durch die Wand kommen. ‚Das war ein richtiger Krach‘, sagte sie, ‚so als wäre direkt neben meinem Kopf etwas Großes zusammengestürzt‘.“ (49) Die Unmöglichkeit, sich vom Lärm abzugrenzen, führt im Laufe der Jahre zu einer massiven gesundheitlichen Belastung der Mutter – in Form von Ohrgeräuschen und einer konstanten psychischen Angespanntheit. Schließlich erleidet sie einen Hörsturz (vgl. 74). Wenn die Einordnung und Klassifikation von Klängen für die Tochter eine ermächtigende Fähigkeit im Umgang mit den Lärmbelastungen des Industrieparks darstellt, zeigt sich an der Figur der Mutter so im tragischen Umkehrschluss: Wer die industrielle Klangkulisse nicht reflektierend auf Distanz halten kann, bleibt ihrer Lärmbelastung offen ausgeliefert.

3.3 Laute Männer, leise Frauen: Eine akustische Familienaufstellung

Unterschiede im Umgang mit Klang, Lärm und Lautstärken innerhalb des Herkunftsmilieus treten im Roman zudem entlang von Geschlechtergrenzen hervor. Während sich die Eltern der Protagonistin in der Öffentlichkeit beide äußerst still verhalten, werden innerhalb der Familie akustisch starke Genderunterschiede laut. Wie Christoph Schaub ausgeführt hat, erscheint die Arbeiter:innenklasse in *Streulicht* mit Julia Friedrichs gesprochen als „ungehörte Hälfte“⁵⁴ der Gesellschaft: „[D]ie Möglichkeit, eine legitimierte Sprechposition in öffentlichen Räumen“⁵⁵ einzunehmen, bleibt ihr verwehrt. Das zeigt sich im Roman eindrücklich an den Sprechweisen und Lautstärken der Figuren: Wenn sich der Vater nach einem Elternabend mit klassistischen Diskussionen fragt „Warum hast du nichts gesagt?“ (215), zeugt dies ebenso von einer Zurückhaltung, die Stimme zu erheben, wie die Lautstärke, mit der er spricht, wenn er doch einmal öffentlich das Wort ergreift: „[E]r sprach [...] mit seiner dünnen, verhuschten Stimme“ (67). Eine ganz andere Seite des Vaters zeigt sich innerhalb der heimischen vier Wände: Hier tritt er laut aufbrausend auf und beschallt das Wohnzimmer ohne Rücksicht auf andere Familienmitglieder „mit seiner lauten Musik“ (88). Für die Frauen der Familie

⁵⁴ Julia Friedrichs, *Working Class. Warum wir Arbeit brauchen, von der wir leben können*, Berlin 2021, 17.

⁵⁵ Schaub, *Arbeitende Klasse und Diversität*, 43.

bietet die Wohnung hingegen keinen akustischen Freiraum. Im Gegenteil: Die laute Selbstentfaltung des Vaters erfolgt auf ihre Kosten. Zum einen, weil sie grenzüberschreitende bis gewaltsame Züge annimmt. Wiederholt beschreibt die Protagonistin die „immer lauter werdende Stimme“ (171) des Vaters als bedrohlich; in Wutausbrüchen „hämmer[t] er an die Tür“ (47). Zum anderen, weil der lärmende Vater von Frau und Tochter lautloses Verhalten erwartet. Sie müssen sich so durch die Räume bewegen, dass er „ungestört das Wohnzimmer mit seiner lauten Musik füllen“ (88) kann. In steter Wachsamkeit, den gewaltbereiten Vater nicht zu irritieren, zieht sich die Mutter in eine stumme Existenzform zurück, aus der sie selbst dann nicht ausbricht, als sie die Familie schließlich verlässt: „Es war ein Nachmittag, an dem alles still verlief“ (114), heißt es im Text, und als die Mutter geht, erklingt nur jenes leise Türgeräusch, das vom Romananfang bekannt ist: „Das gedämpfte Öffnen der Eingangstür; meine Mutter mit einer kleinen Reisetasche in der Hand“ (115). Die Stille der Mutter bleibt jedoch auch nach deren Weggang bei der Erzählerin – als innere Haltung, zu der sie sie erzogen hat:

„Sei still, sei still“, sagte meine Mutter, und still war ich, anstelle der Regionen, die für das Speichern von Vokabeln zuständig waren, befand sich in meinem Gehirn ein Areal von Stille, eine Qualität von Stille, wie sie auftrat kurz nach dem Geräusch von zerberstendem Glas. (67)

Dass diese schockstarrenhafte Stille einer ängstlichen Anpassung entspringt, die depressive Haltungen begünstigt, wird von der Erzählerin mehrfach verdeutlicht: „Für mich gab es damals nur zwei Möglichkeiten: sich entweder sehr leise oder sehr laut auszulöschen“ (281). Statt sich laut gegen die Verhältnisse zu wehren, habe sie sich immer „leiser bewegt, bis man mich nicht mehr hören konnte“ (213).

3.4 Gute Stille, schlechte Stille: Stimmfindungsprozesse im deutschen Bildungssystem

Die Stille der Protagonistin steht auch im Zentrum ihrer Bildungsbiografie. Ruhige Räume und ruhiges Verhalten werden in *Streulicht* zum einen mit bürgerlichen Lebenswelten verknüpft: Neben dem leisen Rasensprenklersound der Vorgärten verdeutlichen dies auch die sozialen Erwartungen verschiedener Figuren. Den Umzug in eine sozioökonomisch besser gestellte Wohngegend erzeugt beim Vater der Protagonistin so direkt Angst vor akustischer Stigmatisierung: „Wir dürfen dann nicht mehr so laut sein“, hatte er gesagt, [...] „Wir müssen uns dann zusammenreißen. Wie würde das wirken, wenn die Nachbarn uns hören?“ (113). Klassistische Wertungsmechanismen von Geräuschen und Lautstärken, wie sie der Vater verinnerlicht hat, prägen auch die Schullaufbahn der Protagonistin. Was die

Sound Studies unter der Leitfrage „How loud is too loud and says who?“⁵⁶ verhandeln – die Manifestation sozialer Ungleichheit im Umgang mit Sound –, zeigt sich dabei eindrücklich in den stark divergierenden Bewertungen eines stets gleichbleibenden Nicht-Klangs: der Stille.

Von der Schulfreundin Sophia bis hin zu Lehrer:innen und Direktor:innen mangelt es den Figuren höherer Klassen an Verständnis für den stillen Habitus der Protagonistin, was Irritation, Erstaunen, aber auch Tadel und strenge Ablehnung hervorruft: „Du tauchst immer so aus dem Nichts auf“, hat Sophia oft zu mir gesagt, und ich habe gelächelt, als wäre meine Lautlosigkeit eine charmante Eigenschaft und nicht Ausdruck einer erlernten Überlebensstrategie.“ (213) Beim Vorstellungsgespräch für ein Oberstufengymnasium entlarvt die überraschte Reaktion des Schulleiters sein Vorurteil, Kinder aus unteren Klassen verhielten sich auffällig laut: „Sie sprechen ja wirklich sehr leise, Sie sprechen ja wirklich sehr bedacht –“ (169). Um Anpassung bemüht, sucht die Erzählerin diesen Eindruck gleich zu bestärken: „Ja“, sagte ich mit dieser dünnen bittstellenden Stimme [...]: „Sie sehen, ich werde niemanden stören.“ (169) Dass diese Anpassung misslingt, flaggt der Roman sehr deutlich aus: Denn die Lautlosigkeit, die die Schule von der Erzählerin zu erwarten scheint, wird ihr dort ebenfalls zum Vorwurf gemacht. Welchen Kriterien diese schwankenden Bewertungen von Stille genau folgen, bleibt für die Protagonistin wie auch die Lesenden undurchsichtig. Von der Frage ‚Wie leise ist zu leise und wer bestimmt das?‘, die sich in Anlehnung an Hillel formulieren ließe, beantwortet der Text so nur den zweiten Teil: die höheren Klassen, vertreten durch die Lehrpersonen – von der Grundschullehrerin der Erzählerin, die ihr „dünn[e]s Stimmchen“ kritisiert und anmahnt, sie müsse „mal lauter werden“ (49), bis zu den Gymnasiallehrenden, die sie mit unterschiedlicher Vehemenz dazu auffordern, lauter zu sein: „[M]ein letzter Deutschlehrer, der sagte: ‚Du bist nun alt genug, du musst dich trauen zu sprechen‘“ (252) – „Warum schweigen Sie?“, hatte die Stimme des Lehrers auf mich eingedonnert, und nochmals lauter: ‚WARUM SCHWEIGEN SIE?‘“ (254)

Aufmerksam zeichnet der Text nach, wie die junge Protagonistin versucht, auch diesem Lautstärkegebot zu folgen. Wenn sie als Schülerin englische Verbformen auf Kassette einspricht, um „beim späteren Abhören in die Pausen hinein die richtigen Vergangenheitsformen aufzusagen“, übt sie nicht nur englische Grammatik, sondern auch das laute Sprechen. Bildung und Stimmbildung gehen hier Hand in Hand: „Beat – beat, beaten, sprach ich auf Band, mit Nachdruck in der Stimme. ‚Become – became, become‘“ (84) Was wie der Beginn einer meritokratischen Aufstiegserzählung klingt, in der Ehrgeiz als „souveräne Kraft der

56 Hillel, Noise, U4.

Nicht-Reproduktion⁵⁷ sozialer Ungleichheit fungiert, wird von der erwachsenen Erzählerin jedoch relativiert: In ihrer Erinnerung an die Vokabelszene – „als ich auf dem Boden saß, um meine aufgesagten Vokabeln anzuhören, und die Abspiel-taste nur halb herunterdrückte, sodass meine Stimme aus dem Rekorder klang, als hätte ich mich bei der Aufnahme unter Wasser befunden“ – erscheint die Stimmbildung weniger ermächtigend als entfremdend. In der akustischen Verfremdung der Aufnahme setzt sich die Protagonistin in Distanz zu ihrer „mit Nachdruck“ sprechenden ‚Bildungsstimme‘. Bezeichnenderweise wird diese Wahrnehmung am Ende ihrer Schullaufbahn noch einmal aufgegriffen: Den Beifall bei ihrer Abiturzeugnisverleihung beschreibt die Erzählerin als einen „Applaus, der zu mir drang wie durch Wasser“ (202). Trotz öffentlicher Anerkennung steht die Erzählerin selbst weiterhin in Distanz zum eigenen Bildungserfolg. Dass sie über Momente, in denen sie die Stimme ergreift, rückblickend sagt „[I]ch sprach es den anderen nur nach“ (241), erschwert es zusätzlich, den Roman als Prozess einer emanzipativen Stimmfindung durch Bildung zu lesen. Wenn gegen Ende des Textes im Kopf der Erzählerin ein Chor von Stimmen erklingt, der ihren Werdegang kommentiert, wird eine Stimme von ihr nicht benannt, sondern scheint hinter den anderen zu verschwinden: ihre eigene (vgl. 252–255).

4 Klasse hörend erzählen: Class Listening und Autosoziobiografie

Auch in den letzten Sätzen des Romans schweigt die Protagonistin. Wir hören noch einmal das Geräusch der Wohnungstür und die Stimme des Vaters:

Ich habe die Tür geöffnet, das schmatzende Geräusch des Holzes, das rundgeriebene Schnappen des Schlosses, und während ich noch den Knauf in der Hand hatte, hörte ich ihn hinter mir sagen: „Wenn’s nichts wird, kommst wieder heim.“ (285)

Von den zwei Auswegen – „Ob man sich in die Luft sprengt oder ob man geht, sehr leise geht“ (235) – scheint sie, wie ihre Mutter, den zweiten Weg gewählt zu haben. Doch dieser Schluss ist vorschnell, wenn man bedenkt, dass die Erzählerin die zwei Optionen dem Denken ihres jugendlichen Ichs zuschreibt. Im Präteritum fügt sie hinzu: „[D]as schienen mir früher die beiden Möglichkeiten zu sein“ (235). Der Weg, den die erwachsene Erzählerin beschreitet, liegt zwischen ‚laut‘ und

57 Jaquet, Zwischen den Klassen, 30.

„leise“: im aufmerksamen Hören und der klassenbewussten Einordnung von Klängen, die sie im Laufe des Romans entfaltet hat.

Interpretationen von *Streulicht* als ‚Bildungsroman‘ oder als „Weg ins Licht“ sind von der Forschung jüngst zu Recht verworfen worden.⁵⁸ Dass der Text kein meritokratisches Aufstiegsnarrativ liefert, heißt jedoch nicht, dass die ‚transclasse‘-Figur keinen Ermächtigungsprozess durchlaufen hat. In den akustischen Reflexionen des Romans begegnet uns eine Erzählerin, die erfahren hat, dass man die Klasse nicht wechselt wie den Radiosender, sondern auf grundlegendere, unbewusste Weise geprägt ist vom Sound des Herkunftsmilieus. Darin steckt zweifellos eine ernüchternde Erkenntnis. Für die Protagonistin hat sie jedoch auch eine ermächtigende Dimension: Im Wechsel der akustischen Perspektive weg vom individuellen Musikkonsum hin zu gesellschaftlich erzeugten Klangkulturen lenkt die Erzählerin die Aufmerksamkeit von einer individuellen Aufstiegserwartung, die auf den Schultern einzelner ‚transclasse‘-Figuren lastet, hin zur gesellschaftlichen Verantwortung für die Bekämpfung sozialer Ungleichheit. Der Kerngedanke von Chantal Jaquet – „[D]as Ziel besteht nicht darin, als einzelner die Klassenschranken zu überwinden, sondern sie für alle abzuschaffen.“⁵⁹ –, den Ohdes Erzählerin nie explizit formuliert, wird durch die Hörperspektiven im Roman lautlos vermittelt.

In seinem Essay *Politik der Form* (2017) hat Carlos Spoerhase auf ein Perspektivproblem des autosozio biografischen Genres hingewiesen: Dass Autosozio biografien meist aus der Ich-Perspektive einer einzelnen Klassenübergänger:in erzählt werden, stütze einen „politische[n] Individualismus“,⁶⁰ der Klassenunterschiede nicht als kollektives Problem adressiert. Wie Eva Blome betont hat, finden autosozio biografische Texte damit jedoch verschiedene „Umgangsweisen“.⁶¹ Auch literarische ‚Ich-Perspektiven‘ können so gestaltet sein, dass sie den Blick auf „kollektive Problemlagen und Lösungsansätze“⁶² freigeben, anstatt ihn zu verstellen. Es lohnt also, genauer hinzuhören – wie hier gezeigt wurde auch im wörtlichen Sinne: denn der akustischen Ebene kommt in Ohdes Roman *Streulicht* in dieser Hinsicht eine tragende Rolle zu. Durch die subjektive Hörentwicklung einer einzelnen Erzählfigur vermittelt der Roman eine Entwicklung weg vom politischen Individualismus:

58 Vgl. Böttcher, *Ewig Peripherie?*, 502–503.

59 Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 224.

60 Carlos Spoerhase, *Politik der Form. Autosozio biografie als Gesellschaftsanalyse*, in: *Merkur* 71 (2017), H. 818, 27–37, hier: 37.

61 Eva Blome, *Rückkehr zur Herkunft. Autosozio biografien erzählen von der Klassengesellschaft*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020), H. 3, 541–571, hier: 548.

62 Spoerhase, *Politik der Form*, 37.

von der jungen Hörerin, die sich von ihrem Herkunftsmilieu zu distanzieren sucht, indem sie sich einen anderen Musikgeschmack aneignet, bis zur erwachsenen Hörerin, die in der bewussten Auseinandersetzung mit den sonst unbewusst bleibenden Klängen ihres Umfelds zu einem anderen Klassenbewusstsein findet. Wenn sie als ‚Kartografin‘ von Klassenklängen Geräusche auf ihre Ursachen zurückführt und so die gesellschaftliche Gemachtheit von Lärm und Ungleichheit erkundet, nimmt sie in der Erzählgegenwart jene reflektierende und erklärende Position ein, die Klassenübergänger:innen in Autosozio biografien typischerweise zukommt. Damit ist der „politische Individualismus“⁶³ allerdings noch nicht vollständig überwunden – denn als soziologisch vermittelnde „Übersetzer des Sozialen“⁶⁴ werden ‚transclasse‘-Figuren, wie Spoerhase zu Recht betont, immer noch in die individuelle Verantwortung gezogen. Die Emanzipation der Gesellschaft hänge von ihrer Emanzipation zu intellektuellen Erklärer:innen ab. Auf welcher radikalen Weise Ohdes Roman mit dem politischen Individualismus bricht, zeigt sich schließlich daran, dass sie am Ende des Textes nicht nur die Rolle der Bildungsaufsteigerin zurückweist, sondern auch die der soziologisch einordnenden ‚transclasse‘-Figur. Noch bevor die Erzählerin die elterliche Wohnung verlässt, zieht sie sich hörend aus dieser Rolle zurück: Wenn sie am Ende von „dem vertrauten Brummen der Klärwasser“ spricht, „das mich von hinten hält“ (282), erlaubt sie sich ein affektives Erleben von Klängen, das sie zuvor erklärend auf Abstand zu bringen suchte. Dass sie an diesem Punkt nicht mehr als „Übersetzer[in] des Sozialen“⁶⁵ agiert, zeigt sich deutlich daran, dass sie auf eine Überführung ihres Erlebens in Emotionswörter oder konkrete ‚Klassengefühle‘ wie Wut, Scham, Schuld oder Geborgenheit verzichtet. Wenn in den letzten Sätzen das Türgeräusch und die Stimme des Vaters von der Erzählerin unkommentiert stehen bleiben, steckt darin somit auch ein stummer Widerstand gegenüber einer Gesellschaft, die die Verpflichtung, sich mit Klasse und ihrer Überwindung zu befassen, einzelnen ‚transclasse‘-Figuren aufbürden möchte. Leise zieht sich die Erzählerin aus der Affäre und so die Lesenden in die Verantwortung. Ihnen wird hier die kollektive Aufgabe übertragen, auf Dissonanzen sozialer Ungleichheit zu hören – nicht nur bei der Lektüre dieses Romans.

⁶³ Spoerhase, Politik der Form, 37.

⁶⁴ Spoerhase, Politik der Form, 35.

⁶⁵ Spoerhase, Politik der Form, 35.

Literatur

Primärliteratur

- Baron, Christian: Ein Mann seiner Klasse, Berlin 2021.
- Berg, Sibylle: GRM. Brainfuck, Köln 2019.
- Biondi, Franco: In deutschen Küchen, Frankfurt a. M. 1997.
- Dittloff, Christian, und Paula Fürstenberg (Hg.): Herz & Habitus, Berlin 2023.
- Dröschner, Daniela, und Paula Fürstenberg (Hg.): check your habitus, Berlin 2021.
- Ernaux, Annie: Eine Frau, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 1988), Berlin 2019.
- Ernaux, Annie: Die Jahre, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 2008), Berlin 2017.
- Ernaux, Annie: Erinnerung eines Mädchens, aus dem Französischen von Sonja Finck (im Original: 2016), Berlin 2018.
- Ferrante, Elena: Die Geschichte des verlorenen Kindes. Band 4 der neapolitanischen Saga (Reife und Alter), aus dem Italienischen von Karin Krieger (im Original: 2014), Berlin 2018.
- Geißler, Heike: Arbeiten, Berlin 2025.
- Güçyeter, Dinçer: Unser Deutschlandmärchen, Frankfurt a. M. 2024.
- Lenz, Pedro: Primitivo, Muri bei Bern 2020.
- Ohde, Deniz: Streulicht, Berlin 2020.
- Stelling, Anke: Bodentiefe Fenster, Berlin 2015.
- Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1995.

Sekundärliteratur

- Attali, Jacques: Noise. The Political Economy of Music, ins Englische übersetzt von Brian Massumi (im französischen Original: 1977), Minneapolis 2009.
- Balint, Iuditha: Von der Fürsprache zur shared authority. Dinçer Güçyeters *Unser Deutschlandmärchen* (2022) als (post-)migrantisches Chorwerk, in: Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 34 (2024), H. 1, 147–165.
- Bernstein, Charles: Close Listening. Poetry and the Performed Word, Oxford 1998.
- Blome, Eva: Rückkehr zur Herkunft. Autosozio biografien erzählen von der Klassengesellschaft, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 3, 541–571.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer (im Original: 1979), Berlin 1982.
- Böttcher, Philipp: Ewig Peripherie? Raumdarstellung, Postmigrationserfahrungen und Gesellschaftsdiagnose in Deniz Ohdes *Streulicht*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 48 (2023), H. 2, 481–506.
- Dahrendorf, Ralf: Gibt es noch Klassen? Die Begriffe der ‚sozialen Schicht‘ und ‚sozialen Klasse‘ in der Sozialanalyse der Gegenwart, in: Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse, hg. von Heike Solga, Justin Powell und Peter A. Berger, Frankfurt a. M. und New York 2009, 207–237.
- Di Bella, Arianna: Zur Vater-Tochter-Beziehung in Familien mit postmigrantischem Hintergrund: Deniz Ohdes *Streulicht* und Dilek Güngörs *Vater und ich*, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 55 (2023), H. 2, 45–56.

- Eiden-Offe, Patrick: Poesie der Klasse, Berlin 2017.
- Eisenbeiß, Ingo: Langer Weg ins Licht, in: Deutschlandfunk, 18.08.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/deniz-ohde-streulich-langer-weg-ins-licht-100.html> (25.05.2025).
- Friedrichs, Julia: Working Class. Warum wir Arbeit brauchen, von der wir leben können, Berlin 2021.
- Harris, Celia B., Amee Baird, Sophia A. Harris et al.: „They're Playing Our Song“. Couple-Defining Songs in Intimate Relationships, in: Journal of Social and Personal Relationships 37 (2020), H. 1, 163–179.
- Jaquet, Chantal: Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht, mit einem Nachwort von Carlos Spoerhase, aus dem Französischen von Horst Brühmann, 2., unveränderte Aufl., Konstanz 2018.
- O'Keeffe, Linda: The Sound Wars. Silencing the Working Class Soundscape of Smithfield, in: Politiques de communication (2017), H. 1, 147–178.
- Laußmann, Detlef, Marjolein Haftenberger, Thomas Lampert et al.: Soziale Ungleichheit von Lärmbelastung und Straßenverkehrsbelastung, in: Bundesgesundheitsblatt 56 (2013), 822–831.
- Nachtwey, Oliver: Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne, Frankfurt a. M. 2016.
- Nicklaus, Hans-Georg: Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie, Paderborn 2015.
- Schafer, R. Murray: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Rochester 1977.
- Schaub, Christoph: Arbeitende Klasse und Diversität. Über persönliche Erzählungen in der Gegenwartsliteratur (*Klasse und Kampf; Streulich*), in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 15 (2024), H. 1, 33–46.
- Schwartz, Hillel: Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond, New York 2011.
- Schwarz, Ori: The Sound of Stigmatization. Sonic Habitus, Sonic Styles, and Boundary Work in an Urban Slum, in: American Journal of Sociology 121 (2015), H. 1, 205–242.
- Spoerhase, Carlos: Literarische Bestecksszenen. Über den sozialen Aufstieg mit Messer und Gabel, in: Merkur 78 (2024), H. 897, 66–74.
- Spoerhase, Carlos: Politik der Form. Auto-soziobiografie als Gesellschaftsanalyse, in: Merkur 71 (2017), H. 818, 27–37.
- Thompson, E. P.: The Making of the English Working Class, London 1963.
- Tommek, Heribert: Rückkehr zur Klasse. Soziologisierte Gegenwartsliteratur in Frankreich und Deutschland (Eribon, Ernaux, Ohde, Baron), in: „Die drei Kulturen“ reloaded. Neue Perspektiven auf einen Klassiker der Literatursoziologie, hg. von Christine Magerski und Christian Steuerwald, Wiesbaden 2024, 105–122.
- Unger, Nelly, Sarah Hoesch, Konstantin Kreye et al.: Analysen zur Umsetzung eines Sozial-Leasing-Programms in Deutschland, 13.05.2025, <https://www.oeko.de/publikation/analysen-zur-umsetzung-eines-sozial-leasing-programms-in-deutschland/> (31.05.2025).
- Zimmermann, Yvonne: Diskriminierung und Klassismus erzählen. Am Beispiel von Deniz Ohde, *Streulich* (2020), in: Text Trifft Theorie. Literaturwissenschaftliche Methodenkompetenz in der Praxis, hg. von Andrea Albrecht, Yongqiang Liu und Franziska Bowski, Berlin und Boston 2025, 157–182.