

Teju Cole



ROMAN

Tremor

ullstein 

TEJU COLE, geboren 1975, wuchs in Lagos auf. Er ist Schriftsteller, Kritiker, Kurator und Fotograf. Für seine Bücher, darunter der Roman *Open City*, erhielt er zahlreiche Preise, unter anderem den PEN/Hemingway Award, den New York City Book Award, den Windham Campbell Prize und den Internationalen Literaturpreis. Teju Cole ist derzeit Professor für Kreatives Schreiben an der Harvard University. Er lebt in Cambridge, Massachusetts.

Von Teju Cole sind in unserem Hause bereits erschienen:

Open City

Jeder Tag gehört dem Dieb

Black Paper

Teju Cole

Tremor

Roman

Aus dem Englischen
von Anna Jäger

Ullstein

Besuchen Sie uns im Internet:
www.ullstein.de

Die in diesem Roman dargestellten Ereignisse sind rein fiktiv.
Alle Personen, Orte oder Handlungen sind frei erfunden.
Ähnlichkeiten mit tatsächlichen Ereignissen, Orten und
mit lebenden oder toten Personen sind rein zufällig
und nicht beabsichtigt.



Ungekürzte Ausgabe im Ullstein Taschenbuch
1. Auflage August 2025

© für die deutsche Ausgabe Ullstein Buchverlage GmbH,
Friedrichstraße 126, 10117 Berlin 2024 / Claassen

© 2023 by Teju Cole

Die amerikanische Originalausgabe erschien 2023 unter dem Titel
Tremor bei Random House, New York

Wir behalten uns die Nutzung unserer Inhalte für Text und Data
Mining im Sinne von § 44b UrhG ausdrücklich vor.

Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an
produktsicherheit@ullstein.de.

Umschlaggestaltung: Marion Blomeyer

Titelabbildung: plainpicture / © CLAIRE DORN (Laub in Pfüte)

Satz: Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin

Gesetzt aus der Aldus nova Pro

Druck und Bindearbeiten: ScandBook; Litauen

ISBN 978-3-548-07326-2

1

Die Blätter sind glänzend und dunkel, aus den absterbenden Blüten steigt ein Duft, vielleicht Jasmin. Er stellt sein Stativ auf und beginnt, die Kamera einzurichten. Zweimal hat er den Auslöser betätigt, als er eine aggressive Stimme aus dem Haus zu seiner Rechten rufen hört. Es ist nicht das erste Mal, dass ihm so etwas passiert, doch es erschreckt ihn. Mit freundlicher Stimme erklärt er, Künstler zu sein und einfach nur die Hecke zu fotografieren. Das können Sie hier nicht machen, sagt die Stimme. Das ist Privatgelände. Die Muskeln in seinem Rücken spannen sich an. Er klappt das Stativ zusammen, verstaut die Kamera in der Tasche und entfernt sich.

Am Montag geht er ins Institut, wo ihn Pakete und andere Sendungen erwarten, darunter ein weißer Umschlag mit einer dicken schwarzen Linie über der Lasche. Zwei oder drei solcher Briefumschläge erreichen ihn jeden Monat, offizielle Mitteilungen über den Tod von aktuellen oder ehemaligen Mitgliedern des Instituts. Der Umschlag ist

beinahe quadratisch. Er sitzt in seinem Büro und öffnet ihn. Die darin liegende Karte ist ebenfalls schwarz umrandet. Ein emeritierter Professor der Mikrobiologie ist verstorben. Niemand, den er kennt. Die Karten weichen nie vom gleichen Muster ab: Die Dekanin bekundet ihr Bedauern über den Tod des jeweiligen Professors in einer antiquierten Sprache. Ein Tod, der am »sechsten des Hartung« eintrat, ist einer, der sich am sechsten Januar ereignet hat; der »letzte Ultimo« ist der letzte Tag des vergangenen Monats. Er hatte begonnen, die Karten zu sammeln und ihre hochtrabende Förmlichkeit als ein Echo der in früheren Zeiten üblichen Trauerkleidung zu betrachten, der Seide und Grenadine der Kleider von Witwen zur Zeit des Bürgerkriegs, der schwarzen Schleier, der schwarzen Handschuhe, der schwarzen Schmuckstücke, mit denen man vor der Gesellschaft das Einhalten der Trauerzeit bezeugte. Die symbolische Zuordnung der Farben gibt es heute nicht mehr, dieses Beschreiben von schwerer, umfassender oder leichter Trauer mit der Sprache von Schwarz, Grau, Lila oder Flieder.

Zwei Bücher liegen auf seinem Schreibtisch: Calvinos *Die unsichtbaren Städte* und eine Übersetzung des Sunjata-Epos. Im zweiten finden sich Versionen des Epos von zwei Djelis, Bamba Suso und Banna Kanute, von denen er Bamba Susos Version kürzlich las. Im Regal steht ein Fläschchen mit dunkler Tinte, die ihm Paul Lanier zugesandt hat. Die Tinte wird aus wilden Trauben hergestellt, die rund um die Bahnschienen in St. Louis ge-

sammelt werden. Da sie selbst gemacht ist, hat sich die Farbe verändert. In der Flasche sieht sie noch dunkel, beinahe violett aus. Auf Papier aufgetragen, erinnert die blasse Farbe nach einer Weile an die des Meeres. Aber was meint das überhaupt, die Farbe »des Meeres«? Wenn wir sagen, dass das Meer blau ist, denken wir an ein helles oder blasses Blau, eine Farbe, die dem Himmelblau nahekommt. Das Meer ist manchmal von einem dieser Blautöne und manchmal dunkler, aber meistens ist das Meer überhaupt nicht blau, sondern orange oder grau oder lila mit dem Schimmern von Homers πορφύρεος, und manchmal nichts: transparent, Wasser. In der Dämmerung verfärbt es sich von silbrig zu zinnfarben. In einer mondlosen Nacht ist es schwarz.

Er nimmt die Flasche mit der Tinte in die Hand, ein reifes Lavendel, ein Lila, das in seinen Tiefen von Indigo heimgesucht wird. Der Name stammt vom Usambaraveilchen aus der Gattung der Violen ab, und ihm gefällt das trügerische Netz aus Etymologien, zu dem der Name einlädt: die Sanftheit einer Viola, die Spannung einer Violine, ein Anflug von Violenz, von Gewalt. Nicht das Violett mittelalterlicher Bischöfe und Universitätsprofessoren, vielmehr das Violett der dunkelsten afrikanischen Haut. Gemälde von Mark Rothko, Agnes Martin, Lorna Simpson und allen voran Chris Ofili. In den unteren Lagen ist dessen *Mary Magdalene* von einem so tiefen Violett, dass die Augen darin ertrinken könnten, und in seinem *Raising of the Lazarus* setzt er ein Violett ein, so

schlicht, dass es Tote wieder zum Leben erwecken könnte. Das handgefärbte, handgewobene Tuch, das Tunde wenige Monate nach dem Tod seiner Großmutter aus ihrem Kleiderschrank nahm. Grau für die Trauer, Violett für die Liebe.

Sie fahren nach Maine, um nach Antiquitäten zu suchen. Die Fahrt dauert anderthalb Stunden, und während der kurzen Fährüberfahrt nach New Hampshire tauschen sie die Plätze, und sie fährt. Sie wollen im südlichen Maine bleiben, nur bis nach Kennebunk hoch, und unterwegs verschiedene Läden aufsuchen. Sie nehmen sich den ganzen Nachmittag dafür Zeit. In einem großen Geschäft in York betrachtet er eine von einem Kind gemalte Karte Nordamerikas aus dem neunzehnten Jahrhundert. Am Stadtrand von Ogunquit stehen Schilder mit der Aufschrift »Blue Lives Matter«, die im Ortszentrum Regenbogenflaggen weichen. Schließlich kommen sie in Wells an, wo sie auf einen großen Laden in einem Gebäude stoßen, das früher eine Scheune gewesen sein könnte. Auf zwei Etagen stehen dicht an dicht Möbel, Gemälde, Glaswaren und Porzellan, das meiste stammt aus dem frühen oder mittleren neunzehnten Jahrhundert, etliches ist noch älter. Sie stöbern einzeln. Sie schaut sich einen Kolonialstil-Sekretär aus Ahornholz an. Er ist überrascht, eine Sammlung hölzerner Masken und Skulpturen zu finden, von denen drei erkennbar afrikanisch sind, die anderen scheinen pazifisch, asiatisch oder indigen nord-

amerikanisch. Ein eleganter Antilopenkopfschmuck mit nach oben ragenden Hörnern, eine Ci Wara, zieht ihn sofort in seinen Bann. Sie ist etwa ein Meter zwanzig hoch und scheint alt zu sein, das Holz ist dunkel gebeizt, die Angabe auf dem Schild unbestimmt. Die geschwungenen Linien und durchbrochenen Schnitzereien zeigen eine weibliche Antilope mit einem Antilopenjungen auf dem Rücken. Das Kitz ist eine Miniaturausgabe der Mutter, der Hauptunterschied besteht darin, dass seine Hörner unverhältnismäßig kürzer sind. Junge Männer, die den Kopfschmuck in der männlichen wie der weiblichen Form tragen, tanzen bei Festen zur Aussaat und Ernte mit einer Ci Wara, die den Bambara zufolge der Menschheit die Landwirtschaft gebracht haben soll.

Die beiden Männer, die das Antiquitätengeschäft betreiben, sehen aus wie Mitte oder Ende achtzig, und ihre Neckereien erwecken den Eindruck einer eingespielten komödiantischen Aufführung. Sie erzählen Tunde, dass sie Schwager seien, aber oft für Brüder gehalten würden. Der eine scherzt, dafür sei der andere viel zu alt, dieser erwidert, jener sei nicht hübsch genug, um mit ihm verwandt zu sein. Tunde fragt den etwas jünger Aussehenden nach der Ci Wara, aber außer der Annahme, dass die Skulptur »echt sein könnte«, hat der Mann keine weiteren Informationen.

Tunde fragt sich, was Echtheit in dem Fall bedeutet. Dass mit genau dieser Ci Wara bei einem landwirtschaftlichen Fest der Bambara getanzt wurde? Oder dass

sie, ungeachtet dessen, ob mit ihr getanzt wurde oder nicht, nicht für den touristischen Handel hergestellt worden war? Dass sie von Bambara gemacht wurde, um von Bambara benutzt zu werden? Was auch immer ihr Ursprung gewesen sein mag, sie hatte den Weg an die Küste Neuenglands gefunden. Sie befand sich in einem Laden, einer unter vielen unzusammenhängenden Schätzen, die weiße Menschen auf der ganzen Welt mit redlichen oder unlauteren Mitteln gesammelt hatten. Im Westen bedeutet die Vorliebe für das »Echte«, dass die Kunst-sammelnden es vorziehen, wenn ihre afrikanischen Objekte zweckentfremdet werden, sodass nur das real wird, was aus seinem Zusammenhang gerissen wurde. Umso besser, wenn der Name des Künstlers nicht bekannt ist, umso besser, wenn die Künstlerin bereits lange tot ist. Die Enteignung derer, die diese Objekte erschaffen haben, verleiht dem Objekt auf mystische Weise monetären Wert, und die Bedeutung des Objekts wird durch das Narrativ erhöht, das man über dessen Rolle in der Geschichte der modernen europäischen Kunst erzählen kann.

Er hat schon einmal eine weibliche Ci-Wara-Skulptur gesehen, die der vor ihm stehenden ähnelte und die bei einer Auktion für 400 000 Dollar verkauft wurde. All diese Nullen, das ist ihm klar, hängen eng mit der Wolke aus magischen Wörtern zusammen, mit der das Auktionshaus das Objekt vernebelt hat: »in situ«, »erworben«, »ausgestellt«. Je umfangreicher der Besitznachweis, desto

höher die Summe, die zwischen Verkaufenden und Kaufenden ausgetauscht werden kann. Die Ci Wara, die er in Wells betrachtet, hat einen Preis von 250 Dollar, womit die Frage der Echtheit geklärt sein dürfte: Die Skulptur hat keine »Provenienz« und ist deshalb nur wenig wert. In ihm kommt das Gefühl auf, dass er sie retten sollte. Er möchte sie ihrem Zuhause näher bringen, seinem eigenen Zuhause, wo wohlwollendere Augen sie betrachten, die ihre Echtheit anders bewerten. Warum sollte die Arbeit eines zeitgenössischen Künstlers, der eine Ci Wara schnitzt, um sie an Reisende zu verkaufen, weniger ehrenvoll sein als die des »traditionellen« Künstlers, der eine Ci Wara erschafft, mit der beim Erntefest getanzt wird? Doch er will sich nichts vormachen. Geld wandert so oder so von einer Hand in die andere.

Sadako hat sich für den Ahornschreibtisch entschieden. Er ist kompakt und passt wahrscheinlich in ihren gemieteten Geländewagen. Im letzten Moment kommen ihm Zweifel an der Ci Wara, aber Sadako besteht darauf, dass sie sie kaufen. Sie gehen in den vorderen Bereich des Ladens, wo der Balken über der Kasse mit Fotos, Karikaturen und Ausschnitten von alten Anzeigen übersät ist. Hinter der Theke hängt eine von Laura Bush signierte Karte. Das überrascht ihn nicht, da sich das Anwesen der Familie Bush, nur fünfzehn Minuten entfernt, in Kennebunkport befindet und diese Gegend von Maine beim noblen Flügel der politischen Rechten beliebt ist. An einem Holzpfosten neben der Ladentheke

sieht er zwischen verblassten Flugblättern und sich kräuselnden laminierten Zetteln eine kleine fotokopierte Notiz in Großbuchstaben, von der Zeit gezeichnet und undatiert:

HOF DER FAMILIE WELLS. DIESES GEHÖFT WURDE 1657 VON DR. THOMAS WELLS ERRICHTET. IM AUGUST 1703 BEGAB SICH SEIN ENKEL DEACON THOMAS AUF DIE SUCHE NACH EINER KRANKENSCHWESTER FÜR SEINE FRAU SARAH (BROWNE), DIE AM VORABEND EINE TOCHTER ZUR WELT GEBRACHT HATTE. WÄHREND SEINER ABWESENHEIT WURDE DIE STADT WELLS VON INDIANERN ANGEGRIFFEN, ZUERST DIESER HOF. SIE DRANGEN MIT ÄXTEN INS HAUS UND MASSAKRIERTEN MRS WELLS, IHREN SÄUGLING, DIE VIERJÄHRIGE SARAH UND DEN ZWEIJÄHRIGEN JOSHUA. DANN BRANNTEN SIE DAS HAUS NIEDER. NACH DIESER SCHRECKLICHEN TRAGÖDIE GING MR WELLS NACH IPSWICH, MASSACHUSETTS, UND KEHRTE NACH 1718 MIT EINER NEUEN FAMILIE ZURÜCK, UM SEINEN ANSPRUCH AUF DAS GEHÖFT ZU ERHEBEN. ES BLIEB BIS 1906 IM BESITZ DER FAMILIE WELLS.

Der ältere der beiden Schwager kassiert sie ab. Er versucht, die Mehrwertsteuer auf einem Taschenrechner mit großen Tasten auszurechnen, und vertut sich beim ersten Mal. Langsam wiederholt er die Berechnung, macht wie-

der einen Fehler und kommt erst beim vierten Versuch auf das richtige Ergebnis. Die Ausstattung des Ladens ist offensichtlich gewollt rudimentär. Das Kartenlesegerät, in das Tunde seine Kreditkarte einführt, piept einige Male, bevor es einen gleichmäßigen Ton von sich gibt. Der Mann stellt eine Quittung auf dünnem gelbem Papier aus, dann wickeln die Schwager die Ci Wara in weiche Papierbögen ein. Ihre zitternden, von Altersflecken bedeckten Hände scheinen die Skulptur zu streicheln und sie in das hauchzarte weiße Gewand einer Braut zu hüllen. Die Antilopenhörner ragen aus dem dünnen Papier hervor. So eingehüllt fühlt die Ci Wara sich leicht wie Luft an. Sadako trägt sie vorsichtig zum Wagen. Tunde bringt zunächst die drei Schubladen des Ahornschreibtisches nach draußen, dann den Tisch selbst.

Wildgänse ziehen, in die Abenddämmerung schreiend, über ihnen hinweg. Himmel und Klang sind eins, und gegenüber der Scheune befindet sich ein Haus mit offensichtlich modernen Erweiterungen um ein drittes Stockwerk und eine überdachte Veranda. Zwischen dem Haus und der Scheune steht der große, alte Baum, unter dem ihr Geländewagen parkt. Im Jetzt ist alle Zeit enthalten.

Die Scheinwerferlichter fallen vor ihnen auf der I-95 zusammen. »If You Don't Believe« von Deniece Williams erfüllt das Auto mit Musik. Eins von Sadakos Lieblingsliedern. Beim Nachdenken über Wells spürt er, wie sich

in seinem Gehirn ein Knoten löst. Nach fast drei Jahrzehnten in den USA wurden seine Sympathien in bestimmte Richtungen gelenkt. Er hat früh verstanden, dass eine »schreckliche Tragödie« bedeutet, dass die Opfer weiß waren. Später und durch bittere Erfahrungen musste er lernen, dass hinter jeder Tragödie mehr steckt, als erzählt wird, und dass die Erzählung nie neutral ist. Aber was ihm jetzt widerfährt, ist seltsamer: seine mangelnde Empathie für die Wells-Familie und wie schwer es ihm fällt, sie sich überhaupt vorzustellen. Eine solch heftige Gegenreaktion ist eine neue, brutale Seite in ihm. Ist es brutal? Das Einzige, woran er denken kann, ist der sogenannte dritte »Indianerkrieg«, bei dem die Abenaki von den kolonialen Siedlern vertrieben wurden, die es als ihr gottgegebenes Recht ansahen, die Ländereien der Abenaki zu beschlagnahmen und sie zu töten, wenn sie Gegenwehr leisteten.

Bei dem Text im Antiquitätenladen handelte es sich allerdings um einen Fiebertraum sinnloser Gewalt von »Indianern« gegen Leute wie »uns«. Später wird Tunde die Namen und Geburtsdaten der Kinder von Deacon Wells in den Archiven des County herausfinden: Sarah Wells, neunten März 1699; Joshua Wells, neunten Oktober 1701. Die »Indianer« blieben namenlos, sie waren mit Äxten bewaffnet aufgetaucht und hatten gemordet und skalpiert und das Haus niedergebrannt. Dennoch war Deacon Wells fünfzehn Jahre später zurückgekehrt. Seine Verluste waren ihm – wie Hiob – ersetzt worden,