

später, widmete ich ihr zum Gedenken *Was vom Tage übrig blieb*.) Etwa um dieselbe Zeit wurde mir ein Job bei Channel 4 angeboten, der in Kürze sein Programm aufnehmen sollte, und diese Erfahrung als TV-Drehbuchautor (letztendlich wurden auf diesem Kanal nur ganze zwei Filme von mir gesendet) hatte bedeutsame, wenn auch gegenteilige Auswirkungen auf mein Schreiben von *Der Maler*.

Ziemlich besessen verglich ich meine Drehbücher – insbesondere die Dialoge und dazugehörigen Regieanweisungen – seitenweise mit meinem veröffentlichten Roman und fragte mich: »Unterscheidet sich meine Fiktion ausreichend von einem Drehbuch?« Große Teile von *Damals in Nagasaki* erschienen mir einem Drehbuch entsetzlich ähnlich – Dialog, gefolgt von einer »Anweisung«, wiederum gefolgt von Dialog. Ich war ernüchtert. Warum sich die

Mühe machen, einen Roman zu schreiben, wenn er doch mehr oder weniger die gleiche Erfahrung bot, die man beim Einschalten des Fernsehers machen konnte? Wie sollte der Roman, als Form, gegen die Macht des Kinos und des Fernsehens aufs Überleben hoffen, wenn er nicht etwas Einzigartiges zu bieten hat, etwas, das die anderen Formen so nicht können? (In den frühen Achtzigerjahren, das sollte ich betonen, schien es dem zeitgenössischen Roman deutlich schlechter zu gehen als heute.) Ich hatte seit jenen morgendlichen Anstrengungen in Shepherd's Bush eine klare Vorstellung von der Geschichte, die ich schreiben wollte. Aber in Sydenham trat ich nun in eine lange Phase des Experimentierens, auf welche Weise ich sie erzählen würde. Ich hatte mir fest vorgenommen, dass mein neuer Roman kein

»Drehbuch in Prosa« werden sollte. Aber was könnte er dann sein?

Zu der Zeit schnappte ich einen Virus auf und lag ein paar Tage im Bett. Als ich das Schlimmste überstanden hatte und nicht mehr stundenlang schlief, entdeckte ich, dass es sich bei dem Buch, das ich mit ins Bett genommen hatte, bei dem Gegenstand, der in meinen Bettbezug geraten war, um den ersten Band der kürzlich erschienenen Proust-Übersetzung *Remembrance of Things Past* von Kilmartin-Moncrieff handelte. Möglicherweise hat der Umstand meines Krankseins diesem Werk einen besonderen Rahmen gegeben (ich war damals kein bedingungsloser Proust-Anhänger und bin es auch heute nicht: Ich finde weite Strecken seines Schreibens schrecklich langweilig), aber die »Overture« und »Combray« fesselten mich. Immer wieder las ich sie. Ganz abgesehen von

der sublimen Schönheit dieser Passagen begeisterte mich das, was ich damals in Gedanken (und später in meinen Aufzeichnungen) die Proust'schen »Methoden der Bewegung« nannte – die Mittel, mit denen er die Übergänge von einer Episode zur nächsten gestaltete. Die Anordnung der Ereignisse und Szenen folgte nicht den Anforderungen der Chronologie und ebenso wenig denen einer sich linear entfaltenden Handlung. Stattdessen schienen sprunghafte Gedankenassoziationen oder die Launen der Erinnerung den Roman von einem Teil zum nächsten voranzutreiben. Manches Mal führte allein schon die Tatsache, dass die gegenwärtige Episode durch die vorherige ausgelöst wurde, zu der Frage: »Warum?« Aus welchem Grund standen diese scheinbar unverbundenen Momente im Kopf des Erzählers nebeneinander? Ich entdeckte nun

eine aufregende, freiere Möglichkeit, meinen Roman zu komponieren; eine, mit der ich Fülle auf jede Seite bringen und innere Bewegungen zeigen könnte, die auf einem Bildschirm oder einer Leinwand unmöglich darzustellen wären. Würde ich also mit Gedankenassoziationen und schweifenden Erinnerungen des Erzählers von einer Passage zur anderen übergehen, so könnte ich nahezu auf die Weise komponieren, wie ein abstrakter Maler Formen und Farben auf einer Leinwand anordnet. Ich könnte eine Szene von zwei Tagen zuvor direkt neben eine von vor zwanzig Jahren stellen und den Leser auffordern, über die Beziehung zwischen beiden nachzusinnen. Oft würde nicht einmal der Erzähler die tieferen Gründe für eine bestimmte Reihung wissen müssen. Ich sah eine Art des Schreibens vor mir, welche die vielen Schichten der Selbsttäuschung und Verleugnung