

Michaela Ott

Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/801>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ott, Michaela: Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 8 (2013), Nr. 1, S. 180–186. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/801>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

WAS WILL DIE MEDIENWISSENSCHAFT VON DER KUNST?

Seit einigen Jahren tauchen innerhalb der Medienwissenschaft nicht nur verstärkt differenzierte theoretische Bezüge insbesondere zu ästhetischer Theorie auf, sondern auch explizite Bezugnahmen auf Kunstwerke. Das kann verschiedene Gründe haben: Findet hier ein Diskursfeldwechsel an theoretisch heiklen Stellen statt, die ohne eine Ausweichbewegung nicht zu besprechen sind? Wird Kunst funktionalisiert, als Anderes, Unverfügbares beschworen, als ein Refugium von Autonomie im Zeichen des Megakapitalismus? Oder dienen Bezüge auf Kunst als Theorie-Illustrationen – und was hieße das?

Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, darüber, was MedienwissenschaftlerInnen wirklich von ›der Kunst‹ lernen können.

Warum Kunst und Medienwissenschaft in einem Atemzug nennen? Warum diese beiden ungleichen Erkenntnisverfahren und Disziplinen nebeneinander stellen, wo deren Vergleichbarkeit unter erkenntnistheoretischen Rücksichten nicht gesichert ist? Wo doch die eine, die Medienwissenschaft, sich gerne als Leitdisziplin der Gegenwart begreifen und die Medien aller Wissenschaften ihrem methodischen Vergrößerungsglas unterziehen möchte. Wo sie als Meta-wissenschaft auf die mediale Bedingung der Möglichkeit von Äußerungen überhaupt reflektieren und auch Funktionssysteme wie die Finanzwirtschaft auf ihre mediale Konstituiertheit hin analysieren will.

Die Kunst dagegen, ja was ist die Kunst? Unter diesem Kollektivsingular versammeln sich bekanntlich eine nicht-zählbare und umstrittene Menge ästhetischer Hervorbringungen, die hinsichtlich ihres Einsatzes von Material, Methoden, Medien und Absichten, hinsichtlich ihrer praktischen Exzellenz und symbolischen Aussagekraft kulturrelative Bedeutung genießen und bereits untereinander schwer vergleichbar sind. Sie verfügen weder zwangsläufig über ein erkenntniskritisches Potential noch stellen sie Diskurse auf wissenschaftlichem Niveau bereit. Im Wissensfeld der Gegenwart ist die Kunst randständig

positioniert, was sie freilich nicht daran hindert, von dieser wenig beachteten Position aus provokativ im Wissensfeld zu intervenieren und neuerdings mit dem Anspruch auf künstlerische Forschung hervorzutreten. Denn auch sie reflektiert in anspruchsvollen zeitgenössischen Varianten über die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Setzung, über die Formatisierungs- und Kontextgebundenheit ihrer medialen Äußerungen und über ihre Rolle und Sichtbarkeit im globalisierten künstlerischen Feld. Sie beansprucht mit Recht, andere, nicht-diskursförmige Wissensweisen und ästhetische Erfahrungen anzubieten, die mit Affizierungs- und Wahrnehmungsvorgängen experimentieren, andere Denkmöglichkeiten anbieten und im besten Fall vorführen, dass das Wissbare auf der kulturspezifischen Grundlegung des Sinnlichen, seiner ästhetisch-medialen Konstituierung, seiner zeitgenössischen Verschränkung mit Technologien und auf deren symbolischer Kodierung beruht. Sie erweitert das Spektrum der Artikulation und erzählt vom globalisierten Austausch ästhetischer Zeichen und deren medienbedingter Hybridisierung. Ist das ein ausreichender Grund, sie mit der Medientheorie zusammen zu denken und über deren Verhältnis zu reflektieren?

Wie mir scheint, ja. Denn die beiden Erkenntnisverfahren bedürfen einander; sie sind, wenn auch uneingestanden, aufeinander bezogen, ihre medientheoretischen und -praktischen Suchen sind aufschlussreich ineinander verschränkt. Da die zeitgenössischen Künste eine wachsende Zahl und häufig auch unzeitgemäße Medien in Einsatz bringen, erinnern sie die Medientheorie daran, dass das Spektrum des Medialen reicher als von ihr wahrgenommen ist. Umgekehrt schärft die Medientheorie das Bewusstsein für die Medienrelativität jeder künstlerischen Setzung und für deren kontingente Valeur. Aus der Engführung der beiden Disziplinen lassen sich daher Einsichten in ästhetisch-epistemologische Genesen und in Kompromissformeln zwischen Artikulationspotenz und -beschränkung gewinnen, die das Feld der Erfahrung und des Wissens beweglich halten – und hier nur in symptomatischen Stationen zu skizzieren sind.

Zunächst ließe sich behaupten, dass die Medientheorie zusammen mit dem entstand, was unter dem Namen «Künste» eine erste europäische Wissensordnung geliefert hat: Bekanntlich war «artes» über den Zeitraum von etwa eineinhalb Jahrtausenden hinweg die Bezeichnung für verschiedene Wissenskünste, die mit Medien operierten, diese erforschten und zur Einübung anboten: mit Sprache, Ton und Zahl. Seit der lateinischen Antike wurde dieses medientechnisch Erlernbare unter dem Namen der Künste gefasst, an den frühen Universitäten bereits mit Baccalaureats- und Magisterprüfungen verbunden und dem darauf folgenden Theologie-, Medizin- oder Jurastudium zugrunde gelegt. Selbst diese Zeitspanne erscheint noch zu eng umrissen, wenn man mit Friedrich Kittler und seinen späten *Hellas*-Studien¹ musikalisch-mathematische Wissenskonstruktionen aus dem 6. Jahrhundert v. u. Z. mit berücksichtigt, die sich in ihren, der Kunst entlehnten Erkenntnismustern bis ins 17. Jahrhundert

¹ Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Band 1: *Hellas*, Teil 1: *Aphrodite*, München (Fink) 2006; ders., *Musik und Mathematik*, Band 1: *Hellas*, Teil 2: *Eros*, München (Fink) 2009.

weitgehend behauptet haben: Die für harmonisch befundenen musikalischen Proportionsgesetze, wie sie die pythagoräische Schule dem Monochord abgelauscht, errechnet und dem Kosmos übergestülpt hat, wurden trotz späterer empirischer Beobachtungen bis hin zu Kepler immer wieder bestätigt. Bekanntlich erblickt Kittler in diesem künstlerisch-spekulativen Anfang zusammen mit der Vokal- und Zahlenanschreibung der griechisch-phonetischen Schrift die dreifache Wurzel der späteren Medientheorie. Posthum scheint er uns zudem daran erinnern zu wollen, dass es einst ein Medium namens Körper gab, dessen Rhythmen und Ausdrucksgebärden die frühen Artikulationen von Musik, Schrift und Zahl mitaffiziert haben. Marshall McLuhan wiederum erhofft sich eine Befreiung von der schriftinduzierten Wahrnehmungslenkung durch Wiederentdeckung noch früherer Medienpraktiken: Die allseitige Hör- und Sprechkultur einer Stammesgesellschaft wünscht er sich im elektronischen Medienverbund wiederbelebt.

Zwiefältige Figuren

Erst die Absetzung vom pythagoräisch-platonisierenden Erkenntnisparadigma etwa in der französischen *Encyclopédie* und in deren Hochschätzung von physiologischer Erkenntnis und wissenschaftlichem Experiment führt Ende des 18. Jhs. zur Gleichbehandlung von «art» und «science». Allerdings lassen die Enzyklopädisten die «arts mécaniques» als die in ihrer Nützlichkeit relevanteren Wissenskünste über «science» und «arts libéraux» rangieren. Die Geburt jener Episteme, die sich unter dem Namen Wissenschaft von den Künsten abkoppelt, ist bekanntlich ein neuzeitlicher Vorgang, der im 17. Jahrhundert zunächst in London und in Paris, dann auch in Berlin-Brandenburg in den voneinander getrennten Akademien, zunächst der Künste, dann der Wissenschaften, institutionalisiert wird. An die Stelle der «freien Künste» treten damit die «schönen» und «bildenden Künste», in denen die Malerei die Führungsrolle in der neuen Repräsentationspflicht der Künste zugewiesen erhält. Trotz des in den Wissenschaftsakademien betonten methodologischen Schwenks hin zu induktiven und erweiterten medialen Verfahren sowie zur Laboratoriumsforschung korrigiert etwa die Biologie noch im 19. Jahrhundert² die Unregelmäßigkeiten von unterm Mikroskop beobachteten Phänomenen zum Zweck der Bestätigung von Idealformen nach.

Einen Paradigmenwechsel erbringt hier weniger die aufklärerische Aufforderung zur Kritik der menschlichen Erkenntnisvermögen und zur Aufwertung der praktischen Künste als der Einsatz einer der praktischen Künste: der Fotografie. Indem sie nämlich die Regelmäßigkeit der Abweichung vom Idealtyp festhält und in ihrer Wiederkehr dokumentiert, macht sie die Einsicht und Akzeptanz des Unterschieds zwischen Idealform und Einzelphänomen unumgänglich. Als künstlerische Praxis liefert sie eine Erkenntniskritik, die der naturwissenschaftlichen Forschung aufgrund idealisierender und typisierender

² Lorraine Daston, Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität, in: Stefan Iglhaut, Thomas Spring (Hg.), *Science + Fiction, Zwischen Nanowelt und globaler Kultur*, Berlin (Jovis) 2003, S. 47f.

Vorannahmen bereitzustellen nicht möglich war. Dass dabei auch die Fotografie das Erkenntnisobjekt nur unter bestimmten Parametern erfasst und in ihrer Fixierung von Zeitschnitten seiner «Lebendigkeit» und Veränderlichkeit enthebt, bietet in der Folge Anlass zu Reflexion und Kritik nicht nur in zeitreflexiven Philosophien, sondern in einer weiteren technischen Kunstform: dem Film.

Während in der medientheoretisch informierten Philosophie von Henri Bergson und in deren späterer Fortsetzung bei Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze Zeit und Bild ontologisiert und zu anthropogenetischen Größen erklärt werden, gibt sich das filmische Bewegungsbild als das späte Anschauungspendant jener epistemologischen Wende des 19. Jahrhunderts zu erkennen, die in ihrer Orientierung auf Geschichtlichkeit die Entstehung der Lebenswissenschaften mitbefördert hat. In seinen avanciertesten Produktionen liefert auch das filmische Medium Selbstreflexionen seiner Lebendigkeit: Wenn es, wie in Dziga Vertovs Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* (UdSSR 1929), sein mediales Dispositiv und dessen technische Potenz zur Verlebendigung mit performiert, bezieht es daraus ein Gefühl modernistischer Überlegenheit über andere Künste und einen zusätzlichen ästhetischen Reiz. Erklärt sich daraus die Vorzugsstellung des Bewegungsbilds in der medientheoretischen Debatte bis in die Gegenwart?

Was für Kant eine unhinterfragte Voraussetzung für Erkenntnisprozesse war, die Absoluta von Zeit und Raum, welche als innerer und äußerer Sinn das Urteilsvermögen vorstrukturieren und ein ideales Zusammenspiel zwischen menschlichen Vermögen und künstlerischen Zeichnungen gewährleisten sollten, werden nun als Vorgang der (Selbst-)Konstituierung von Zeit und Bild und als erste Medialität theoretisiert. Zu dieser philosophischen Grundlegung des Medialen gehört die Annahme notwendig zwiefältiger Figuren, die explizieren helfen, dass sich das Mediale immer voraussetzen muss, um sich konstituieren zu können, und dass die in ihm implizierte zeitliche Spannung von (Selbst-)Vorgängigkeit und Aktualisierung seine fortgesetzte Weiterentfaltung erzwingt. In der zeitgenössischen Medienreflexion werden Zeit und Bild allerdings weniger als präanthropomorphe Mitkonstituenten der Anthropogenese denn in ihrer Reproduzierbarkeit durch technologische Medien diskutiert.

Wiederholung in sich selbst

Die digitale Reproduktion von Zeit und Bild, aber auch von Schrift, Zahl und Ton – sie stellt angesichts dessen nur eine der möglichen Wiederholungen der ontologischen Grundlagen dar. Ihr gingen bekanntlich anders mediatisierte Wiederholungsweisen voran, die die menschlichen Vermögen anders modellierten und beispielsweise in ihrer phonetisch-linearen Verschriftlichung sowohl gepriesen wie kritisiert worden sind. Die von Benjamins Kunstwerkaufsatz in den 1930er Jahren angestoßene, vor allem aber in den 1960er Jahren

geführte Diskussion um die den Zuschauer transformierende Potenz des technisch reproduzierten Bewegungsbildes brachte auch andere Künste wie etwa die US-amerikanische Malerei dazu, Reproduktionstechniken zu ihrem konstitutiven Prinzip zu erheben. Mittels Serialisierung gegebener Medienbilder verwies Andy Warhols



Siebdrucke mehr als andere Kunstpraktiken dieser Jahre darauf, dass «die Leinwand der Welt voll ist» (Deleuze) und ab sofort nurmehr qua intensiverer Wiederholung Minimaldifferenz generiert werden kann. Obwohl McLuhans Schrift *The Gutenberg Galaxy*³ von 1962 reiche Ausführungen zur Reproduktion von Schrift und Bild in der 5000jährigen Menschheitsmediengeschichte enthält, beachtet er weder die zeitgleiche Selbstreflexion der Bildkünste noch die Infragestellung von Bildrezeptionsstandards in den Ansätzen der Minimal Art, der Konzeptkunst und des künstlerischen Films. Aufgrund seiner erkenntniskritischen Beachtung allein des Schriftmediums, das in der Sequentialität des Films eine Verlängerung finden soll, übersieht er die von den Kunstpraktiken seiner Zeit angebotenen Wahrnehmungsalternativen. Bei stärkerer Beachtung künstlerischer Artikulationen hätte sich die Medientheorie beizeiten darüber belehren lassen können, dass die Medialisierung der Anthropogenese vielfältiger und disparater als von ihr angenommen erfolgt. Umso mehr gilt es für die Gegenwart daran zu erinnern, dass die Medientheorie in ihrer gegenwärtigen Fokussierung auf digitale Medien sich selbst beschneidet und die auf deutlich mehr Medien gestützten zeitgenössischen Symbolisierungsweisen übersieht.

Sie würde, so meine Annahme, an Erkenntnisgegenständen und gesellschaftlichen Einsichten gewinnen, wenn sie medienreflexive künstlerische Praktiken und deren Umnutzung medialer Dispositive stärker berücksichtigte. In seiner Einführung in Medientheorien betont Dieter Mersch, dass sie sich von den Künsten daran erinnern lassen könnte, dass Medialität auf unterschiedlicher materialer Basis und verwoben mit unterschiedlichen Kulturtechniken vielfältige Artikulationen ermöglicht und befördert. Wie er entlang der Geschichte des Medienbegriffs zu zeigen sucht, «bezeichnet das Mediale überhaupt keinen auf Technik oder Operationalität kaprizierbaren Begriff, vielmehr sind wir mit einem Pluralismus konfrontiert, zu dem eine Vielzahl anderer Funktionen wie Erscheinenlassen, Darstellen, Kommunizieren, Lesen, Ordnen, Herstellen, Unterscheiden, Aufführen, Komponieren gehören. Wir haben es folglich gleichermaßen mit poetischen, symbolischen und ästhetischen Praktiken zu tun, die sich jeder Subsumtion unter ein einheitliches, insbesondere mathematisches Format verweigern».⁴ Kritik an einem technizistischen Medienverständnis üben jene künstlerische Praktiken, die die Leistungsfähigkeit des

Abb. 1-4 Angela Melitopoulos, Videostills aus *Passing Drama*, 1999

³ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man*, Toronto, London (Univ. of Toronto Press) 1962.

⁴ Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2006, 220f.



digitalen Mediums durch Vergleiche mit analogen Techniken relativieren oder die Uneindeutigkeit der digitalen Bildaussage thematisieren, indem sie das Abgebildete auf seine simulakrenhafte Materialität durchleuchten und in Pixeln und Video-Schnee zergehen lassen. Unter Umständen prangern sie die technologische Eng-

führung von Affizierungs- und Wahrnehmungsweisen und die Zurichtung des Wissens durch digitale Kodierungen und Formatierungen an. Heute zeichnet sich ein weiterer epistemologischer Grund für eine Neurelationierung von Kunst, (Natur-)Wissenschaft und Medientheorie ab: Naturwissenschaftliche Forschungen problematisieren neuerdings selbst die mediale Bedingtheit ihrer Erkenntnisobjekte und gestehen ihre methodische Nähe zu künstlerischen Verfahren zu. Da es die zeitgenössische Biologie und Physik nach eigenem Bekunden nicht mehr mit Phänomenen, sondern mit Ergebnissen medialer Versuchsanordnungen zu tun haben, die durch wilde Hypothesenbildung und Rechenprogramme erschlossen werden müssen, nähern sie sich experimentellen Verfahren der zeitgenössischen Kunst. Den Aufbau molekularbiologischer Versuchsanordnungen beschreibt Soraya de Chadarevian kunstnah als Zusammenspiel kognitiver, politischer, medial-ästhetischer und persönlicher Faktoren und als «pragmatische Bricolage» zwischen diesen Elementen.⁵ Auch die zeitgenössische Einsicht der Physik, auf der Basis beobachteter Phänomene zum Zweck von deren Plausibilisierung weitere Wirklichkeitsdimensionen annehmen zu müssen, die nicht beobachtet und nachgewiesen werden können, treibt sie zurück in die Arme der Kunst. Nicht nur spekuliert sie in Anlehnung an Hollywood-Filme über «dunkle Materie» im All; zur Deutung der unter erheblichem Aufwand gesicherten, kaum wahrnehmbaren Spuren bedarf es algorithmischer Vordefinitionen und selektionsfähiger Suchmaschinen, die erneut jenes alte philosophische Problem aufwerfen, dass theoretisch vorformuliert sein muss, wonach gesucht werden soll.

⁵ Soraya de Chadarevian, Architektur der Proteine. Strukturforschung am Laboratory of Molecular Biology in Cambridge, in: Michael Hagner, Hans-Jörg Rheinberger, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Objekte, Differenzen und Konjunkturen*, Berlin (Akademie) 1994, 181–200.

⁶ Volker Pantenburg weist darauf hin, dass der Abschluss des gemeinsamen Projekts in dem Kongress «Suchbilder» mündete, der nicht zufällig in den Berliner Kunstwerken abgehalten wurde; vgl. Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst. Harun Farockis Installationen, in: Henry Keazor, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), *Film Kunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, Marburg (Schüren) 2011, 39–56.

Komplementär zu dieser Annäherung der Naturwissenschaften an die Künste gerieren sich gewisse Bewegungsbildkünste heute selbst als medientheoretische Statements und beanspruchen die Höhe wissenschaftlicher Reflexion. Harun Farocki, Alexander Kluge oder Hito Steyerl suchen seit geraumer Zeit die theoretischen Bildanalysen durch eine Bewegung von der Praxis zur Theorie zu komplettieren⁶ und das medientheoretische Nachdenken durch unbekanntes Anschauungsmaterial, durch Selbstaussstellung des Trägermaterials und durch Montageexperimente zu entgrenzen. Andere filmische Recherchen setzen auf Wahrnehmungsanalysen und deren erweiternde Differenzierung: Die film-künstlerischen Arbeiten von Tony Oursler, Douglas Gordon und Eija-Liisa

Ahtila sind nur einige Beispiele dafür. Gesellschaftsreflexive Kunstpraktiken weisen ebenso wie kritische Medientheorien die Selbstbeweihräucherung der sozialen Medien zurück und nutzen das Internet, wie etwa Michaela Melián in *Memoryloops* (2010), um ihre archivgestützten Recherchen, in diesem Fall Zeugnisse der NS-Zeit, allgemein zugänglich und von jedem anders abrufbar zu machen.⁷ Über die Möglichkeiten einer Medientheorie hinausgehend, präsentieren sie qua praktischer Durchspielung die zwangsläufige Verwobenheit des Medialen mit den gesellschaftlichen Strukturen und thematisieren dessen artikulierende Begrenztheit und statusmäßige Kontingenzen. Indem diese Kunstpraktiken unerwartete Einsichten als Nebeneffekt ihrer Rechercheverfahren aufscheinen lassen, liefern sie ein künstlerisches Surplus, das die Medientheorie nicht erbringen kann. So evozieren etwa die abstrakten, zwischen Figuration und Pixelstruktur changierenden Bilder des Films *Passing Drama* (1999) von Angela Melitopoulos nicht nur die bereits digital bedingte Unbeendbarkeit der Migrationsbewegung (Abb. 1–4). Sie führen zudem Artikulationen von dinghaften und namenlosen AkteurInnen vor – von bewegten Wasser- und rauen Asphaltflächen, von Staub, trockener Erde und ganzen Bergen, die sich in ein Partikelgewimmel transformieren, bevor sie wieder Kontur gewinnen. Sie sprechen, wie die den Film eröffnenden Webhandgriffe irgendeiner Penelope, aus unvordenklichen Zeiten her und treiben erkenntnistheoretische Fragen, über Einzelschicksale hinaus, in eine unbestimmte Zukunft hinein.

Radikale Filmkunstwerke erinnern erneut an die philosophische Einsicht, dass das Medium seine Existenz zunächst vorgängigen (Selbst)Mediatisierungen von Zeit und Bild, von Sprache, Ton und Zahl verdankt. Sie verweisen noch einmal darauf, dass sich Medialität nicht auf technologische Dispositive beschränkt, sondern in der Zwiefalt von Wiederholung und Aktualisierung von Quasi-Uneinholbarem grundgelegt ist. Derart selbstreflexiven Kunstpraktiken gelingt es denn auch, in Verfahren der Verfremdung, der figurativen Entstellung oder der seriellen Überausstellung die unendliche Verschiebenheit des Medialen gegenüber sich selbst zu thematisieren.

Farocki wünscht sich in diesem Sinn von der institutionalisierten Medienwissenschaft, dass sie die frühere Rolle des experimentierfreudigen Fernsehens übernehme und künstlerisch-medienreflexive Filme und andere anspruchsvolle Medienartikulationen als wissenschaftliche Beiträge in ihre wirklichkeitshungrigen Forschungen integriere. Wünscht er zu radikal?

⁷ Michaela Melián, *Memory Loops. 300 Tonspuren zu Orten des NS-Terrors in München 1933–1945*, <http://www.memoryloops.net>, 2008.