

„Medieval theories of the creative act / Theorien des kreativen Aktes im  
Mittelalter / Théories de l'acte créatif au Moyen Âge“

Abstracts

---

PD Dr. Jens Ruffer (Universität Bern)

“*Artes mechanicae, creatio, ingenium* and *phantasia* – Some remarks on the term of art in the Middle Ages”

The early modern meaning of the term *art* has been formed between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. By 1900 – art history was well-established as an academic discipline – the group which has been labelled as *Fine Arts* has already been questioned. New genres like photography or film put the traditional meaning of the term *art* alike into question, but also the self-image of the artist changed. There is no straight development from the medieval craftsmen to the early modern artist. Medieval people did not distinguish between artistic and artificial, art and technics. The difference between the medieval design process and the early modern artistic process is not gradual but rather categorical. I shall begin with a short résumé of the most important features and the distinctive meanings of the early modern term of *art*. Against this background I wish to direct the attention to the medieval meaning and the intellectual context of those terms which are of importance for comprehending much better the qualitative difference between the medieval design process and the early modern artistic process.

*Artes mechanicae, creatio, ingenium* and *phantasia* – Anmerkungen zum Begriff der *Kunst* im Mittelalter

Die früh-neuzeitliche Bedeutung des Begriffs *Kunst* festigte sich zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert. Um 1900 – Kunstgeschichte war bereits als akademisches Fach etabliert – wurde der Kanon der *Schönen Künste* bereits in Frage gestellt. Neue Genres wie Fotografie oder Film stellten ebenso die traditionelle Bedeutung des Kunstbegriffs in Frage aber auch das Selbstverständnis des Künstlers wandelte sich. Es gibt keine geradlinige Entwicklung vom mittelalterlichen Handwerker zum früh-neuzeitlichen Künstler. Die Menschen im Mittelalter unterschieden noch nicht zwischen künstlerisch und künstlich, Kunst und Technik. Der Unterschied zwischen mittelalterlichen Gestaltungsprozessen und dem frühneuzeitlichen künstlerischen Prozessen ist kein gradueller, sondern ein kategorischer. Ich werde zu Beginn die wichtigsten Merkmale und die charakteristischen Bedeutungen des frühneuzeitlichen Kunstbegriffs zusammenfassen. Vor diesem Hintergrund soll dann die Aufmerksamkeit auf die mittelalterliche Bedeutung und den intellektuellen Kontext jener Begriffe gerichtet werden, die wichtig sind, um den qualitativen Unterschied zwischen mittelalterlichen Gestaltungsprozessen und frühneuzeitlichen künstlerischen Prozessen besser verstehen zu können.

Prof. Dr. Tiziana Suarez-Nani (Université de Fribourg)

« Création divine et production humaine : un itinéraire entre Moyen Âge et Renaissance »

Les penseurs du Moyen Âge latin sont unanimes quant à la distinction fondamentale entre création divine et production humaine. La création est l'acte propre de Dieu en tant que principe premier de toutes choses, alors que la production est le propre de l'être humain en tant que créature douée de raison. Il s'ensuit qu'à proprement parler l'homme ne crée pas, mais « produit » des choses, qui peuvent être concrètes et matérielles ou abstraites et universelles. Afin de mieux cerner en quoi consiste la production humaine, y compris la production artistique, dans cet exposé nous allons (1) clarifier la notion de création et sa modalité de réalisation et (2) examiner différentes conceptions de la production humaine en tant qu'imitation de la Nature et de l'oeuvre divine.

Les caractéristiques saillantes de la création sont l'unicité, l'absence d'une matière préalable et sa conformité aux Idées ou exemplaires présents dans l'intellect divin. De manière analogue, mais inversement, la production humaine se caractérise par sa particularité et sa multiplicité, par le fait qu'elle présuppose une matière donnée et par le recours à une forme qui fournira le modèle de la production artisanale ou artistique. De ce fait, la production humaine imite à la fois la Nature, objet de la création divine, et l'oeuvre de Dieu en tant que fondée sur des archétypes ou Idées exemplaires. Dans le cadre des théories que nous allons exposer, cette imitation est conçue de manière à ce que la production humaine s'apparente de plus en plus à l'acte créateur de Dieu, que ce soit par le biais des formes conçues par l'artisan/artiste ou par celui du savoir mathématique en tant que reflet de la sagesse divine.

Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Universität Zürich)

„*Virtus* und *memoria*. Schwierigkeiten des spätmittelalterlichen Kompositionsbegriffs“

Im 9. Jahrhundert hat sich die musikalische Wirklichkeit grundlegend verändert, und zwar durch die Erfindung eigener Schriftzeichen nur für die Musik, der Neumen. Damit verfügte die Musik über ein eigenes Zeichensystem, das zugleich für jenen Bereich reklamiert wurde, der etwas verlegen ‚Musiktheorie‘ genannt wird. Die Herauslösung der musikalischen Überlieferung aus einer weitestgehend auf Oralität beschränkten Sphäre hat demnach eine ‚doppelte Schriftlichkeit‘ gezeitigt: die Ausprägung einer eigenen Notenschrift, an dessen Ende die Musikhandschrift als eigener Überlieferungstypus steht, und die Begründung eines von Boethius angeregten selbständigen Musikschrifttums, das schliesslich in eine Reihe komplex miteinander verwobener und aufeinander reagierender, jedoch vom Konzept der *artes liberales* überwölbter Musiktraktate führen sollte. Diese Einbindung von Musik in eine differenzierte Kultur von Schriftlichkeit war in hohem Masse dynamisch. Die Erfindung einer abstrakten Notenschrift hat zugleich den immer differenzierteren Umgang mit ihr herausgefordert (bis hin zur Mensuralnotation), mit erheblichen Rückwirkungen auf die Herausbildung einer professionellen Schicht des ‚Musikerberufes‘. Am Ende dieses Prozesses steht die willentliche Zusammenfügung der musikalischen Bestandteile im Sinne einer individuellen ‚compositio‘, schliesslich das musikalische ‚Werk‘ in einem emphatischen Sinne. Daneben steht die lange, differenzierte schriftliche Auseinandersetzung mit der Musik im Sinne der *artes liberales*. Doch dieser Prozess hat ebenfalls eine eigene, separate Dynamik entfaltet, der sich schliesslich immer weiter von der aufgezeichneten, komponierten Musik entfernt hat. Im Spätmittelalter sollte sich der hier erkennbare Konflikt, vor dem Hintergrund des musikalischen Kunstwerks, folgenreich zuspitzen. Diese Problemlage soll im Referat ausführlicher skizziert werden, und zwar im Blick auf die mit dem musikalischen Kunstwerk verbundenen Konzepte von *virtus* und *memoria*.

Prof. Dr. Max Haas (Universität Basel)

## „Über Voraussetzungen der musikalischen Produktion im 14. Jahrhundert“

Von psychologischer Seite wird heute angenommen, dass es wenig sinnvoll ist, vom Individuum zu reden. Es geht immer um das Individuum in der Gruppe und um die Frage, welche Bedeutung diesen Faktoren zukommt. Im Zuge der zunehmenden Kenntnis der aristotelischen Schriften bilden sich im 13. Jahrhundert *Curricula* heraus, in denen festgelegt wird, welche *textus* (Textbücher) zu lesen, d.h. zu kommentieren sind. (Der Zusammenhang ist wichtig, da *musica* als poetisches Ding nach Massgabe der Nik. Eth. aufgefasst wird.) *Curricula* bilden sich in einem sozialen Verband mit unterschiedlichen Gruppierungen heraus, während das, was der Magister in seinem Kommentar vorlegt, von ihm allein zu verantworten ist. Es gibt etwa von ‚De anima‘ durchaus einige hundert Kommentare, die uns erhalten sind. Aus dieser Masse schält sich der individuelle Beitrag eines magisters heraus, wenn die im Text vertretenen Meinungen geprüft werden. Dieses Verhältnis von Gruppe und Individuum lässt sich im Einzelnen anhand der Ausbildung einer Notationstheorie um 1320/25 beobachten. Die Theorie soll es erlauben, jede musikalische Produktion mit Zeichen zu erfassen. Damit liefert sie die Grundlage für die Verschriftlichung musikbezogener Kreativität. Ausgehend von dieser Sachlage diskutiere ich zwei sehr unterschiedliche Meinungen dazu: eine philosophische und eine völlig gegensätzlich fundierte theologische. Die philosophische stützt sich auf Physik und Mathematik, die theologische bezweifelt entsprechende Folgerungen aufgrund einer schöpfungstheologischen Position.

Prof. Dr. Almut Schneider (Universität Magdeburg)

„*erniuwen – ergründen – übergiuden*. Poetisches Sprechen als kreativer Akt bei Konrad von Würzburg“

Gibt es die Vorstellung eines kreativen Aktes in der mittelalterlichen Literatur? Darf es eine solche Vorstellung überhaupt geben angesichts der alleinigen Schöpferkraft Gottes? Walter Haug hat dies unter dem Begriff der Leugnung von Kreativität verneint – und zugleich eine ganze Reihe von Strategien aufgezeigt, mit denen die volkssprachigen Dichter des Mittelalters dieses Verdikt zu unterlaufen suchen: indem sie Neues als Altes verkaufen, Beglaubigungen fingieren, faktische Wahrheiten vortäuschen oder ihre Neukonzeptionen durch angebliche Inspiration oder Lehrhaftigkeit im Sinne des *argumentum* legitimieren. Sind dies Strategien, die sich vor allem dem Inhalt einer Dichtung widmen, so möchte ich zu zeigen versuchen, wie mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts die Sprache selbst als die vornehmste Gabe, die Gott dem Menschen geschenkt hat, als Legitimierungsgrund dichterischer Gestaltung mehr und mehr in den Blick gerät. Auf Gottes Schöpfungswort, das seinen Kulminationspunkt in der Inkarnation findet, kann der Mensch antworten mit einer Sprache, die die Möglichkeit zur dichterischen Kreativität in sich trägt: in den Bildern, Metaphern und Allegorien, mit denen der Dichter als Künstler sichtbar werden kann. So fasst Konrad von Würzburg in seinem Marienlob, der ‚Goldenen Schmiede‘, die Inkarnation in solchen Bildern, die er auch für seine eigene dichterische Tätigkeit veranschlagt, und rückt damit seine *poiesis* in die Nähe zur göttlichen Schöpferkraft, ohne je die Differenz aus dem Blick zu verlieren. *Creatio ex nihilo* kommt dem Dichter nicht zu – vielleicht aber eine Form der Partizipation am göttlichen Schöpfungsprozess. Dennoch zielt Konrad nicht auf eine theologische Begründung für die Möglichkeit dichterischer Gestaltung. Indem er Gottfrieds von Straßburg Dichtungskonzept auch in dessen Bildlichkeit des *verwens*, *webens*, *flechtens* und *zierens* weiterführt, greift er auch auf den poetologischen Diskurs aus. Beispiel dafür ist Arachne bei Ovid, die als Künstlerin des Gewebes dem Dichter eng verwandt ist. Der Blick auf Ovid öffnet damit eine andere Perspektive: eine literarisch motivierte Begründung dichterischer Kreativität, die jenseits der theologischen Dominanz ein eigenes Modell für die Kunst poetischen Sprechens zu entwerfen sucht.

Dr. Marco Nievergelt (Institut d'Études Avancées, Paris)

## “Creation, Reproduction and Idolatry: Pygmalion and Generative Textuality in the Tradition of the Roman de la Rose”

The Roman de la Rose (completed 1269–78) is nothing if not ‘seminal’: it is one of the most widely circulated vernacular poems of the late medieval period, with over 300 manuscripts, and it is widely read, annotated, edited, translated, fought over and adapted in the most diverse forms well into the sixteenth century. But the Rose is also ‘seminal’ in a rather different, more literal and even obscene manner: its ends with a celebration of natural generation in the form of a sexual insemination of its central metaphor – the ‘rose’ – the poem’s central object and signifier.

But how are we to understand this ‘seminal’ moment in the poem, and what does it suggest about the generative, reproductive powers of poetry? More importantly still, what does it tell us about Jean de Maun’s attitude to his own poetic work, and to literary creation more broadly? I will be suggesting that far from simply celebrating the generative qualities of his own poetry, this closing episode tends to problematise the act of literary creation as such, notably by raising the possibility that poetic language itself, relying on oblique transfers of meaning, is fundamentally ‘unnatural’, idolatrous, even sodomitical and hence sterile – an idea that Jean develops in particular in relation to the figure of Pygmalion, whose own idolatrous act of creation is evoked just before the poem’s obscene conclusion. By staging an act of sexual generation and procreation described in terms of idol worship, Jean does not so much inaugurate a new model of literary authorship, but rather forces his later readers to reflect on the nature of literary creation as such: what does poetry actually produce? What is its ultimate ‘object’? In what sense is the Rose itself, as a poem, ‘seminal’ and ‘generative’ – and generative of what?

I will be suggesting that Jean finally highlights the generative qualities of textuality at the expense of the creative agency of the literary author, and thus pushes a number of later fourteenth-century poets, notably Langland and Chaucer, to develop deeply ambivalent, highly complex and often ironic attitudes to their own poetic craft.

Dr. Olivia Robinson (Brasenose College, Oxford)

## “Creation through replication? Theorising Creativity in the Late Medieval Franco-English Translation”

My paper will address the question of translation and creativity through the example of Middle English translations from French, particularly those associated with Chaucer. Translations – particularly those which overtly proclaim themselves to *be* translations – are arguably situated at a point of particular pressure when considering medieval creativity: as is well documented, all translation at its base involves tension between the *replication* of a work, and its *alteration*, between sameness and difference. Yet it is undeniable that the post-medieval fetishization of the individual author and his or her ‘original’ works has led us, as critics, to value *difference* or perceived uniqueness within a translation a long way above replication. In the field of Middle English, Geoffrey Chaucer has long been a central figure of enquiry in this regard: the authorial personae he creates in some of his most canonical and highly-valued works clearly stand firmly in this space of tension between replication and alteration. In the words of the conference description he ‘invokes’ but simultaneously ‘parodies’ an author-translator figure who sticks rigidly close to his venerated Classical source texts. As such, Chaucer has come to be lauded critically as a real innovator: works like the ‘Legend of Good Women’ use translation into the vernacular to daringly reimagine their Latin predecessors in a variety of complex ways, and in the discipline of English studies, Chaucer has been consistently valued for precisely these innovatory traits. But what has happened to translations which are associated with Chaucer, but which are *not* perceived to follow this trend? Translations which have fallen into disfavour with modern critics for their apparent literalness and pedestrian-ness, their lack of skill at marking themselves out as sufficiently different, creative or unique? The focus of this paper will be one such translation – the Middle English ‘Belle Dame Sans Mercy’ – but it will also draw on a range of other translated works to explore the tension between sameness and difference within late medieval translations between French and English, and to investigate the limitations of our own critical and theoretical responses to these texts.

Prof. Dr. Helen Swift (St Hilda's College, Oxford)

## “Decomposition and Recomposition: Death and Identity in the Late Medieval France”

For Philippe Ariès, an emergent preoccupation in the later Middle Ages is ‘la mort de soi’: a new sense of individualism in relation to life and death. This has been linked with the late-medieval proliferation of funerary art and literature, and efforts of memorialisation to triumph over time and death in a ‘pré-Renaissance’ Petrarchan vision of glory. When applied to poetry on death in the later fifteenth and early sixteenth centuries, Ariès’s influential reflection misses the point in terms of the relationships between mortality, creativity and identity that many writers explore. Theirs is not, as some have said, a vision of literary creation as a monumentalising exercise aimed at fixing identity monolithically. Whilst it is concerned with an individual’s survival, this concern plays out in more interrogative and exploratory vein, using literary representation of the dead to dramatize questions about the relationship between living and dead selves, addressing identity as a malleable narrative for whose construction death constitutes an acme moment. Several writers (e.g. Chastellain, Molinet, Bouchet) play on what Jacqueline Cerquiglini-Toulet calls ‘une composition sur la décomposition’ to explore the processes of identity composition through/after death; identity is friable, but in its lack of fixity lies its potency. By probing selected literary epitaphs, I shall also highlight the importance of the *recreative* act, insofar as certain poems feature anonymously in the late-medieval anthology ‘Le Jardin de plaisance’ (c. 1500). In this print context, the individual behind each composition’s creative act is effaced in favour of exploring identity and death more broadly, subordinating individual poets’ voices to a other creative agencies: the editor-compiler as well as the intertextually astute reader.



Elsa Strietman (University of Cambridge)

“The Bliscapen: staging episodes in the history of creation”

At a time when Cycle Plays emerge in a number of Western European countries, it is surprising to find that the prolific drama production of the Low Countries is represented in this genre only by two cycles, one in French-speaking Lille and one in Dutch-speaking Brussels. My paper discusses the context of these plays in terms of the society of the provinces and the producers of drama, and discusses, and speculates about, the structure and the narrative focus of the surviving Brussels plays, only two out of a series of seven. I also pay some attention to the stagecraft involved in the Brussels plays.

Dr. Emma Buckley (St Andrew's University)

## “Medieval and Early Modern : Classical Authorities in Academic Drama”

It has long been assumed that the academic drama of early modern England – plays written and acted within university communities, performed in Latin or Greek, and often heavily dependent on classical source texts – take a rather old-fashioned approach to their material. Plays like William Gager's 'Dido' (1583) or Matthew Gwinne's 'Nero' (1603) embrace the *de casibus* tradition, insist on their moralizing exemplarity, and proclaim their status as firmly homiletic texts: plays, in other words, that bear small resemblance to the exciting, morally challenging and explorative drama of the contemporary vernacular stage.

In this paper I will argue that the relationship between classical source and early-modern university play often in fact offers a more provocative engagement with its classical authorities. Examining in particular William Gager's 'Dido', I aim to show that Gager's return to the most challenging episode of the 'Aeneid', central text of medieval and early modern western education – moves far beyond simple didacticism. 'Dido' does not just reflect upon the feminine fallibility of Dido as a woman who causes the destruction of herself and her city through her inability to control her desires, but uses classical authorities to interrogate more deeply the limitations and possibilities of female rule: no theoretical question during the reign of Elizabeth I. And in the figure of Aeneas Gager applies modern critical thinking to the question of the hero's culpability, and his conflict between passion and duty. I will conclude that 'Dido', and academic drama more broadly, is nuanced, politically-engaged and interrogative in its purpose even as it proclaims its conservative and homiletic intent.

Prof. Peter Mack (University of Warwick)

## “Expected responses and linguistic creativity in the Renaissance Rhetoric”

### A. Some general reflections on literary creativity

1. In order for there to be literary creativity, some individuals in a society need to enjoy a certain amount of leisure to consume or produce literature. This involves the enjoyment of pleasure and is related to the human capacity for play.
2. Writing creatively requires knowledge of many kinds, especially of many different aspects of life and also of earlier literature. Travel or traveller's tales. Tools for working creatively with knowledge.
3. The audience and in particular the writer's critical understanding of the audience plays a crucial role. Just as any writer needs to understand the impact which particular ideas, stories or expressions will have on a particular audience, so a writer of innovative texts will need a sense of how far to go, of when to shock and when to cajole, of what kinds of relationship to the old will enable innovations to be received and understood.
4. Creativity in literature is often connected with new conditions of literary production and new audiences.
5. Creativity in literature often involves a conscious response or reaction to what other writers have done with particular stories, situations and values.
6. Many examples of creativity in literature are closely related to the development of a critical tradition and to a sense on the part of a writer of making progress or of achieving improvements over other writers in relation to certain critical criteria belonging to the art of literature.
7. Competition plays a role. Playhouses and the publishing industry continue to depend to a certain extent on conscious competition between writers, which in some cases drives innovation.
8. None of the previous observations should be understood as diminishing the role of luck. Continued literary creativity depends on success and success often depends on the right person being alive in the right place and time and under the right conditions.

### B. Some ideas from renaissance rhetorical theory and some aspects of renaissance education which may have favoured literary creativity

B1 Rudolph Agricola, *On dialectical invention*, frequently makes the move of returning to the first principles of communication. Consider each decision one makes in writing in relation to the over-riding issue of what the speaker is trying to convey to the audience.

B2 Refine one's sense of a particular rhetorical doctrine by considering the way in which it operates in particular examples from classical Latin literature.

B3 New understandings of the role of the audience. The way the audience can construct its own persuasion. The role of narrative in persuasion.

B4 Agricola using Aristotle's *Rhetoric* to derive some simple general principles for the arousal of emotions. The good or bad outcome which is undeserved leading to pity or envy. Arousing emotion by using the topics of invention.

B5 Agricola's topics: exploring the relationship implied by the topic; analysing examples from the past to enrich one's sense of what the topic means. Topics as tools for thinking.

B6 Dialectical reading. Analysing the structures of argument underlying a text.

B7 Erasmus and teaching you how to reuse your reading. The commonplace book.

B8 Erasmus and linguistic play: the possibilities of language, trying on language

B9 Importance of reading: grammar school as training in reading. Reading for the sake of writing.

Reading as a craftsman

B10 Narrative, axiom and argument as material to think with, taken from your reading and presented to your readers

B11 Labelling as a way to make possible critical understanding of techniques and innovation in their use

B12 Role of dialectic in analysis and criticism