

De Phaedra-mythe in de toneelbewerking van Seneca*

MARC VAN DER POEL

Summary: This contribution contains a reading of Seneca's Phaedra, with emphasis on Phaedra's declaration of love to Hippolytus (lines 589-719). Against some scholars who believe that Seneca's tragedies are not true plays I argue that Seneca's handling of the Phaedra myth shows his enthusiasm for tragedy and his skill as a dramatist. It is fair and worthwhile to assess the Phaedra as a drama in its own right, rather than as an appendage to Seneca's philosophical works.

Inleiding

De tragedie was geen sterk ontwikkeld genre bij de Romeinen, en onze kennis erover is nogal beperkt bij gebrek aan voldoende bronnenmateriaal.¹ Er zijn niet meer dan tien tragedies overgeleverd, alle op naam van Seneca de filosoof, waarvan er acht volgens de consensus zeker van hem zijn. Deze toneelstukken krijgen nog steeds niet de aandacht die ze verdienen. Het zijn vooral drie factoren die bijdragen tot hun onderwaardering, namelijk het feit dat ze veel verschillen vertonen met de sinds hun herontdekking in de 19e eeuw zowel onder filologen als dramaturgen toonaangevende Attische tragedies, hun retorische karakter, dat ze delen met alle poëzie van de keizertijd, en het gegeven dat we helemaal niet weten of Seneca een bepaalde opvoeringspraktijk voor ogen heeft gehad met zijn drama's. Desondanks zijn ze de moeite waard. Zoals alle geleerden in zijn tijd beheerste Seneca de dichtkunst, en talrijke uitspraken in zijn prozawerk tonen dat hij geboeid was door de toneelkunst en de tragedie in het bijzonder.² Het ligt voor de hand er van uit te gaan dat Seneca de tragedie mede gebruikt heeft om zijn filosofische gedachten vorm te geven, maar er is geen enkele reden om niet ook aan te nemen dat de mythische stof van de tragedies hem werkelijk boeide, en dat hij zijn eigen bijdrage aan het genre heeft willen leveren.

* Dit is de bewerkte versie van een voordracht, gehouden op de 'Tekst-in-Context'-dag over Seneca's Phaedra, gehouden te Nijmegen op 1 april 2004. Ik dank dr. P. Tuynman voor zijn opmerkingen bij de tekst.

1 Boyle 2006 biedt een goede inleiding in de geschiedenis van de Romeinse tragedie; 189-218 handelt over Seneca's 'tragic theatre', 201-205 over de Phaedra.

2 Rozelaar 1976, 522-523.

De *Phaedra* behoort volgens de meest recente onderzoekingen tot de oudste van Seneca's tragedies en is vermoedelijk voor het begin van de regering van Nero geschreven.³ Het verhaal van de noodlottige liefde van Phaedra voor haar stiefzoon Hippolytus is bij de Grieken in verschillende versies op het toneel gebracht. De twee bekendste, die Seneca naar men aanneemt in ieder geval tot voorbeeld hebben gediend, zijn van Euripides. In diens eerste bewerking van de mythe moet Phaedra op het toneel zijn gebracht als een uitgesproken ontuchtig personage dat Hippolytus probeert te verleiden. De kuis Hippolytus bedekte zijn hoofd om zich tegen deze schande te beschermen, en dat is de reden waarom dit verloren gegane stuk sinds de Alexandrijnen bekend staat onder de naam *Hippolytus kaluptomenos*. In het tweede, wel bewaarde stuk van Euripides is Phaedra veeleer zelf een slachtoffer van Aphrodite. Ze uit weliswaar een valse beschuldiging aan het adres van Hippolytus, maar deze misdaad wordt verzoend door haar zelfmoord; haar dood, noodzakelijk maar eervol, lijkt er op te wijzen dat Euripides in deze versie, *Hippolytus stephanophoros* genaamd, de verantwoordelijkheid bij de goden wil leggen.

Seneca's Phaedra: een echt drama

In Seneca's dramatische bewerking van het verhaal is de belangstelling van de auteur voor de menselijke emoties en de verschillende manieren waarop ze een destructieve kracht kunnen zijn duidelijk herkenbaar. Seneca lijkt de meeste zorg te hebben besteed aan de uitwerking van het personage Phaedra. Haar innerlijke strijd tussen 'furor' en 'ratio' is het hoofdthema en Phaedra karakteriseert het zelf ook zo (184). Zij is vanaf het eerste moment dat ze op het toneel verschijnt een ongelukkige figuur, niet alleen omdat ze verblijft in een vreemd land en getrouwd is met de vijand van haar familie – haar echtgenoot Theseus, Hippolytus' vader, heeft haar inmiddels verlaten om in de onderwereld, zoals Phaedra het ziet, echtbreuk en ongeoorloofde liefde na te jagen⁴ –, maar ook omdat ze zelf een noodlottige liefde heeft opgevat voor haar stiefzoon, die deze liefde nooit zal kunnen beantwoorden. In het vervolg van het stuk toont Seneca telkens weer hoe Phaedra's innerlijke verscheurdheid (het besef dat haar liefde oneerbaar en onvervulbaar is en haar onvermogen en op sommige plaatsen misschien zelfs onwil zich ertegen te verzetten) tot uitdrukking komt in haar woorden en gedragingen totdat ze, helemaal aan het slot van het stuk,⁵ eraan ten onder gaat en zelfmoord pleegt.

Gezien de filosofische achtergrond van de schrijver kan een personage als

3 Mayer 2002, 13 met noot 6, en Fitch 2002, algemene inleiding, 10-14.

4 Theseus was samen met zijn vriend Pirithous in de onderwereld afgedaald om hem behulpzaam te zijn bij het schaken van Proserpina.

5 Dit is een van de markante verschillen met Euripides' Hippolytus, waarin Phaedra reeds op het eind van de tweede episode sterft.

Phaedra gezien worden als *exemplum* van menselijk gedrag (Lefèvre), maar het gaat m.i. te ver om met Lefèvre in één adem tevens te beweren dat Seneca louter in de tragedie geïnteresseerd was als middel om als filosoof te beleren en niet in het drama als literaire kunstuiting als zodanig, of met Leeman dat Seneca niet geïnteresseerd was in de karakters als individuen, maar slechts als uitdrukkingen van bepaalde innerlijke houdingen.⁶ Integendeel, Seneca brengt de hartstocht van Phaedra zodanig levensecht naar voren, dat het voor de lezer of toeschouwer gemakkelijk is zich in het drama dat zich voltrekt in te leven. Dat zou lastig of helemaal niet mogelijk zijn geweest als hij alleen maar een theoretische, filosofische belangstelling voor haar geesteshouding had gehad. Uit de hier volgende korte impressie van de *Phaedra* moge blijken dat Seneca dit treurspel met gevoel voor het genre en als een vakkundig dramaturg heeft geschreven. De vraag of het stuk bestemd was om metterdaad opgevoerd te worden, in het theater, het auditorium of in de private omgeving van het keizerlijk hof of het huis van een vooraanstaand Romein, is in dit verband niet van wezenlijk belang.⁷

De meeste aandacht in de volgende bladzijden zal uitgaan naar de Phaedra-figuur, en vooral naar de liefdesverklaring van Phaedra aan Hippolytus in het tweede bedrijf (589-671). Ik hoop aannemelijk te maken dat de strijd tussen rede en gevoel in Phaedra's innerlijk in de loop van het stuk consistent ten tonele is gevoerd en met een helder oog van de dichter voor de menselijke dramatiek van een noodlottige liefde. Vermeende ongerijmdheden of tegenstrijdigheden in de uitwerking van Phaedra's karakter, waarop onder anderen Mayer heeft gewezen in zijn commentaar uit 1990, kunnen mijns inziens verklaard worden als uitingen van haar innerlijke verscheurdheid, niet als bewijzen van Seneca's onbekwaamheid als dramaturg of als teken van zijn desinteresse in het genre.

Phaedra toont direct in haar eerste optreden dat ze weet dat haar liefde voor haar stiefzoon niet alleen ontoelaatbaar is, maar ook onbereikbaar. Desondanks zal ze proberen haar liefde in vervulling te doen gaan. Deze stap zal noodlottig blijken, want de reactie van haar stiefzoon op haar liefdesverklaring zal leiden tot haar en zijn eigen ondergang. Dit is een belangrijk verschil met het stuk van Euripides, waarin Phaedra's liefde voor Hippolytus een straf is van Aphrodite, omdat Hippolytus afkerig is van de godin van de liefde. Bij Euripides verzet Phaedra zich tevergeefs tegen de goddelijke straf en kiest uiteindelijk voor de dood. Haar schuld is terug te voeren op de godin, niet, zoals bij Seneca, op haar eigen falen om haar emoties in harmonie met de rede te brengen, al zinspeelt Phaedra in haar eerste optreden wel op de voorgeschiedenis waarin Venus het hele geslacht van haar grootvader Helios beladen

6 Lefèvre 1969, m.n. 132-133; Leeman 1985, m.n. 278.

7 Zie ook Fitch 2002, algemene inleiding, 19-21. Gedurende de Renaissance, de grote bloeiperiode van het Senecaanse drama, maar ook in onze tijd is de *Phaedra* met succes ten tonele gevoerd. Zie Mayer 2002, 99-103.

heeft met 'probra nefanda' (126-7, onnoemelijke schandvlekken). De voedster speelt bij Seneca een opmerkelijk actieve rol. Zij zorgt er voor dat Phaedra in haar labiele, beïnvloedbare toestand daden stelt die noodlottig voor haarzelf en Hippolytus zullen blijken te zijn. Zij is het namelijk die Phaedra aanspoort haar liefdesgevoelens te openbaren aan Hippolytus, en wanneer deze afwijzend reageert, maakt ze Phaedra mede schuldig aan het complot om de verantwoordelijkheid op Hippolytus af te schuiven.

Ik zal zoals gezegd vooral ingaan op de scene waarin Phaedra haar liefde aan Hippolytus verklaart (tweede bedrijf, 589-671). Deze liefdesverklaring is een vernieuwing ten opzichte van het bewaard gebleven stuk van Euripides. Mogelijk heeft Seneca zelfs als eerste Phaedra's 'aanval' op Hippolytus op het toneel gebracht en is deze passage de reden waarom hij dit stuk geschreven heeft (Mayer 1990, noot bij 671). Hoe dit ook zij, Seneca heeft Phaedra's liefdesverklaring aan Hippolytus heel knap uitgewerkt en toont daarin het hoogtepunt van haar innerlijke strijd, die haar noodlottige situatie onomkeerbaar maakt. Gezien Hippolytus' levensinstelling waarin hij de vrouw ziet als de oorzaak van alle bloedige oorlogen (559-564) zal hij haar liefde niet kunnen beantwoorden. Zij weet dit, maar toch probeert ze, wanhopig en daartoe aangezet door de voedster, hem in haar hartstocht te overreden. Verre van haar doel te bereiken, slaagt ze er lange tijd niet in aan Hippolytus duidelijk te maken wat ze wil, en als het eindelijk tot hem doordringt dat zij verliefd op hem is, reageert hij zo furieus en vijandig (672 e.v.) dat Phaedra's ondergang (en de zijne, door toedoen van de voedster) onvermijdelijk wordt.

De oorspronkelijke tekst van de Phaedra kan het best gelezen worden in de meest recente teksteditie, met een aanvaardbare vertaling, door J.G. Fitch (Loeb-ed., 2 delen, 2002; deze editie vervangt de oude Loeb-editie van F.J. Miller). Er is ook een Nederlandse vertaling uit 1918 door J. van Wageningen. Daarnaast is er natuurlijk een groot aantal oudere en meer recente edities, commentaren en studies, waarvan enkele geciteerd worden in de noten (zie de lijst van de aangehaalde literatuur aan het slot). Ik volg de versnummering van Fitch' editie.

Het eerste bedrijf (85-273)

Het toneel is de voorhof van Theseus's paleis in Athene. In haar eerste optreden, onmiddellijk na de proloog waarin Hippolytus bij het organiseren van een jachtpartij geportretteerd wordt als iemand die zich alleen op zijn plaats voelt in de wilde natuur (1-84), herkent Phaedra in haar verlangen naar de jacht (110-112) de onnatuurlijke, monstrueuze liefde van haar moeder Pasiphae voor een mooie wilde stier, die een kleine kudde runderen in het bos leidt. Wetend dat Hippolytus' levensinstelling hem ongevoelig voor de liefde maakt stelt ze zichzelf als ongelukkiger voor dan haar moeder, omdat Pasi-

phae's liefde tenminste op een bepaalde manier beantwoord werd (119 *sed amabat aliquid* 'hij, de stier, die de vader werd van haar zoon, de Minotaurus, had tenminste op zijn manier lief'). Phaedra ziet zich in haar ongeoorloofde gevoelens voor haar stiefzoon, die ze ook betitelt als *nefas* (128, mensen niet toegestaan), getroffen door de wrok van Venus tegen de zonnegod, de vader van haar moeder. Desondanks geeft ze niet te kennen zich tegen haar gevoelens te willen verzetten.

De voedster reageert geschokt met een krachtige oproep aan Phaedra om niet toe te geven aan haar liefdesdrang (165 *amor impius* 'schuldige liefde'); ze wijst haar op haar verantwoordelijkheid en houdt haar voor dat als ze er aan toe zou geven en zich tegenover Hippolytus zou uiten, die oneerbare daad niet verborgen en ongestraft zal kunnen blijven. En bovendien, houdt de voedster Phaedra voor, zal ze nooit een gerust geweten hebben indien ze aan haar hartstocht toegeeft. Phaedra antwoordt dat ze wel weet dat de voedster gelijk heeft, maar dat een uitzinnige aandrift haar dwingt voor het slechte te kiezen (178-79 *sed furor cogit sequi / peiora* 'maar blinde hartstocht drijft me naar het slechte'; 184 *quid ratio possit? vicit ac regnat furor* 'wat zou de rede kunnen uitrichten? De blinde hartstocht heeft gewonnen en heerst over me'). In de daarop volgende discussie weerlegt ze de argumenten van de voedster: ze meent dat Theseus na zoveel jaren niet meer terug zal keren uit de onderwereld en rekent, zonder dit te kunnen motiveren, op zijn vergevensgezindheid als hij onverhoopt en onverwacht toch terug zou keren; tevens verwacht ze tegen beter weten in Hippolytus te kunnen verleiden.

Na een korte smeekbede van de voedster krijgt het besef dat haar gevoelens slechts schande kunnen brengen tijdelijk de overhand bij Phaedra: ze wil haar reputatie beschermen en ziet zelfmoord als haar enige redding (250-254). Deze stemmingswisseling is onverwacht en dramatisch noodzakelijk met het oog op de medewerking van de voedster, zoals Mayer (1990, noot bij 250) opmerkt, maar is tevens verklaarbaar als teken van het noodlottige innerlijke conflict dat in haar woedt. Haar plotselinge gemoedsverandering is zodoende onderdeel van de realistische weergave van Phaedra's extreme innerlijke tweespalt, en niet louter een blijk van de retorische instelling van de schrijver, zoals Tarrant gesteld heeft.⁸ De voedster schrikt van Phaedra's reactie en ze probeert haar van haar impulsieve voornemen tot zelfmoord af te brengen. Als Phaedra zich vastberaden toont te sterven, spoort zij haar met de moeder wanhoop aan zich niet te bekommeren om haar reputatie. Zelf neemt ze de taak op zich om te trachten Hippolytus voor Phaedra te winnen (267-273).

8 Tarrant 1976, 230, noot bij 307.

Het tweede bedrijf (360-735)

Het eerste koorstuk (274-359) bezingt de macht van de liefde en vormt zo de overgang van het eerste naar de beginsituatie van het tweede bedrijf: Phaedra is in het paleis, zij heeft zich laten overreden door de voedster en wordt aanhoudend verteerd door haar hevige gevoelens van liefde voor Hippolytus. Reagerend op de vraag van het koor naar de toestand van de koningin beschrijft de voedster de effecten van de passie op Phaedra's fysieke voorkomen (360-383). Deze indringende beschrijving wordt gevolgd door het openen van de paleisdeuren aan de ene kant van het toneel (384) en een korte verschijning van Phaedra in de deuropening aan de zijkant op het toneel, gelegen op een rustbed of gezeten in een draagstoel. Blijkbaar wil zij, gekleed als koningin, afscheid nemen van Hippolytus die zich op de jacht is gaan voorbereiden, maar bedenkt zij zich plotseling en valt terug op haar voornemen, in 235 tegen de voedster geuit, Hippolytus op de jacht te vergezellen (waarop ze al direct in haar eerste optreden in 110-2 had gezinspeeld). Blijkbaar ziet ze de voedster aan de andere kant van het toneel niet, die zojuist het koor heeft ingelicht over de wanhopige toestand waarin Phaedra verkeert. Ze beveelt haar dienaressen haar mooie koninginnekleren weg te halen en een jachttenue te brengen: zo zal ze in de bossen gaan (403 *talīs in silvis ferar*); met dit verzoek kondigt ze indirect aan zich bij Hippolytus te willen voegen.

De verdeling van de volgende regels varieert sterk in de handschriften en heeft veel discussie opgeleverd. Mayer wijst 404-405 toe aan de voedster en het gebed tot Diana (406-422) gevolgd door de aanspreking van de op dat moment op het toneel verschijnende Hippolytus (423-426) aan Phaedra, die onmiddellijk daarop het toneel verlaat.⁹ Vervolgens neemt de voedster weer het woord (427 e.v.); ze spreekt zichzelf moed in alvorens een vergeefse poging te doen Hippolytus te overreden de liefde van Phaedra te beantwoorden. Andere editoren, onder wie Leo (1878-79), Van Wageningen (1918), Miller (1917), Herrmann (1925), Grimal (1965), Zwierlein (1986) en Fitch (2002) wijzen 404-405 toe aan de koorleider (die deze regels waarschijnlijk tot de voedster richt), en het daaropvolgende gebed tot Diana met de aanspreking van Hippolytus aan de voedster, die tot en met 430 aan het woord blijft.

Mijns inziens verdient de laatstgenoemde verdeling de voorkeur, en wel met het oog op de eerstvolgende verschijning van Phaedra op het toneel in 583. Na het mislukte onderhoud tussen de voedster en Hippolytus (431-579) keert Phaedra zeer opgewonden terug, aangekondigd door de voedster in de loop van een bewogen terzijde (580-586); hierin wordt beschreven hoe Phaedra, na op het toneel te zijn gestormd, plotseling lijkkleek wordt en ademloos neervalt, waarna de voedster haar maant het hoofd op te richten en Hippolytus toe te spreken (587-588). Mayer (1990, noot bij 580-2) ziet Phaedra's terugkeer in

⁹ Mayer 1990 volgt Friedrich 1933, 24 e.v., gesteund door Vretska 1968, 152 e.v.

583 als een kunstgreep om de impasse te doorbreken die ontstaan is in 582, waar volgens Mayer de terzijde van de voedster eindigt. Phaedra's ongeduldige en opgewonden verschijning is inderdaad moeilijk te begrijpen als we Mayer's verdeling van de regels 404 e.v. overnemen en dus aannemen dat Phaedra in 404-405 tot bedaren was gebracht door de voedster, waarna zij kalm het gebed tot Diana had uitgesproken om Hippolytus ontvankelijk te maken voor de liefde, Hippolytus' verschijning op het toneel in 424 had aangezien en de voedster in 425-30 had aangespoord hem te overreden. Maar als we, met sommige van de andere genoemde editores, ervan uitgaan dat Phaedra onmiddellijk na haar korte verschijning aan de rand van het toneel in opgewonden staat (387-403) het paleis weer ingaat, dan hoeft haar plotselinge optreden in 583 niet als een verrassing te komen. Gedurende het onderhoud tussen de voedster en Hippolytus (431-582) heeft haar gepassioneerde verlangen om naar Hippolytus te gaan en hem op de jacht te vergezellen voortgeduurd, totdat ze, niet langer in staat zich te beheersen (583 *impatiens morae*), het toneel opstormt en bij het zien van Hippolytus pardoes ademloos neervalt.¹⁰

De voedster, gefrustreerd door haar mislukte poging Hippolytus te overreden, vraagt zich vlak voor Phaedra neervalt vertwijfeld en vol bange voorgevoelens af hoe het nu met Phaedra zal aflopen (584 *Quo se dabit fortuna? Quo verget furor?* 'waar zal haar lot toe leiden?').¹¹ Waartoe zal haar verblinde hartstocht voeren?). Hippolytus, niet begrijpend wat er aan de hand is, komt zijn stiefmoeder te hulp. De voedster ziet in dit gebaar een nieuwe kans en spreekt Phaedra eerder berekenend dan liefdevol toe: 588 *tuus en alumna, temet Hippolytus tenet* 'Kijk, meesteres, uw eigen Hippolytus houdt u in zijn armen'. Dit is een opvallende regel. Boyle noteert het klankeffect van de t ('nerveuze alliteratie'); het gebruik van 'tuus' verhoogt de dramatiek sterk, omdat Phaedra het opvat als 'jouw geliefde' (en misschien veronderstelt ze dat de voedster geslaagd is in haar poging Hippolytus over te halen), terwijl Hippolytus 'tuus' niet anders kan opvatten dan als verwijzing naar de familierelatie tussen hem en Phaedra.¹² In deze woorden van de voedster loopt de dichter vooruit op het onvermogen van Hippolytus om Phaedra te begrijpen, dat vervolgens in zijn volle omvang en dramatiek zal worden uitgebeeld in de nu volgende scene waarin Phaedra haar liefde probeert te verklaren aan Hippolytus.

10 Blijkbaar is ze niet in jachtkostuum gekleed, want Hippolytus maakt daarop geen enkele toespeeling. We moeten dus aannemen dat ze zich ondanks haar in 387 vv. geuite voornemen toch niet verkleed heeft; zo wordt ze in haar hartstocht heen en weer geworpen.

11 Van Wageningens (1918) vertaling *Wat zal ons thans gebeuren?* is banaal.

12 Het is onduidelijk waarom 'tuus' te warm zou zijn voor de relatie stiefmoeder/stiefzoon, zoals Mayer stelt (1990, noot bij 588).

De liefdesverklaring van Phaedra (589-671)

Phaedra reageert aanvankelijk verstoord dat ze weer bijgebracht wordt (589-590), maar als ze beseft dat het Hippolytus is die haar vasthoudt en haar vraagt waarom ze het daglicht niet wil zien (591), spreekt ze zich in een terzijde moed in (592-599) alvorens haar liefde tegenover Hippolytus te verklaren.¹³ In deze aanloop naar de liefdesverklaring spreekt Phaedra zoals gezegd zichzelf toe: 592 *Aude, anime, tempta, perage mandatum tuum* 'Waag het erop, mijn hart, doe het, volbreng je taak' en 599 *en, incipe, anime* 'toe dan, vang aan, mijn hart'. Van Wageningen ziet, in navolging van Leo, de aanspreking van de *animus*, het eigen hart, als een Homerische reminiscentie (ᾠ θυμῆ), die we ook bij Euripides vinden.¹⁴ Het is nuttig de aanspreking van het eigen hart ook te lezen tegen de achtergrond van de bekende brief aan Lucilius over stijl, waarin Seneca kernachtig formuleert dat de *animus* onze koning of onze tiran is:

Animus noster modo rex est, modo tyrannus. Rex, cum honesta intuetur, salutem commissi sibi corporis curat et illi nihil imperat turpe, nihil sordidum. Ubi vero impotens, cupidus, delicatus est, transit in nomen detestabile ac dirum et fit tyrannus; tunc illum excipiunt adfectus impotentes et instant, ... (Ep. 114,25)

Ons hart is nu eens koning, dan weer tiran. Koning, als het acht slaat op wat eerbaar is, goed zorgt voor het lichaam dat aan hem is toevertrouwd, en het niets schandelijks of laags laat doen. Maar wanneer het hart teugelloos en begerig is en door de zinnen beheerst wordt, dan krijgt het een verfoeilijke en gehate naam, het wordt een tiran; het is dan ontvankelijk voor onbeheerste, zich opdringende gevoelens.

Deze beschrijving helpt de situatie van Phaedra te begrijpen zoals Seneca die ziet: op het moment dat ze op het punt staat haar liefde aan Hippolytus te openbaren doet Phaedra een beroep op haar hart alsof het een koning is, maar de liefdesverklaring toont dat ze in feite beheerst wordt door de noodlottige passie die haar blind maakt voor de werkelijkheid en haar te gronde zal richten. Dat Phaedra zichzelf voor de gek houdt blijkt duidelijk uit 597, waarin ze hoop put uit de illusoire gedachte dat een huwelijk met Hippolytus mogelijk is omdat ze zich wijsmaakt dat Theseus niet terug zal komen.¹⁵

In een eerste woordenwisseling met Hippolytus (599-608) treedt vooral duidelijk naar voren hoe verscheurd Phaedra is, met name in 603-604:

¹³ Terzijdes zijn een normaal onderdeel in het postklassieke drama (Tarrant 1978, 242-246). Er lijkt geen reden te zijn aan te nemen dat deze terzijde in de ogen van de Romeinse lezer/toeschouwer de dramatiek aantast, zoals Mayer 1990 betoogt (noot bij 592-9).

¹⁴ Van Wageningen noemt als voorbeeld Alc. 837. Het aanspreken van de *animus* komt vaker voor in Seneca's tragedies, b.v. Tr. 613, 662; Med. 41, 976; Ag. 192; Thy. 192.

¹⁵ Zie de opmerking van Grimal 1965 bij 592. Volgens het Romeins recht was in de familieband die Phaedra met Hippolytus had sprake van incest bij een relatie tussen haar en Hippolytus (Mommsen 1899, 686), ook na een ontbinding van haar huwelijk met Theseus om onverschillig welke reden.

Vis magna vocem mittit et maior tenet.
 Vos testor omnes, caelites, hoc quod volo
 <me nolle>

Een grote kracht zet me aan tot spreken, maar een nog grotere houdt me tegen.
 Ik roep u allen, goden, tot getuigen dat ik dat wat ik wil
 <niet wil>

Hier verklaart ze nog, ook al heeft ze zichzelf net moed ingesproken om Hippolytus haar liefde te verklaren, dat haar liefde voor Hippolytus weliswaar groot is (*vis magna*), maar haar verlangen haar eer te bewaren groter (*vis maior*). Vers 604 *Vos testor omnes, hoc quod volo*, met aansluitend <605 *me nolle*>, heeft veel discussie opgeroepen. Sommige recente commentatoren en bezorgers van de tekst beschouwen 605 als een onvoltooid vers (Fitch 2002, Mayer 1990 en Boyle 1987, die stelt dat de afgekapte regel de rhetorische kracht versterkt), maar zowel in de A-traditie als in de E-traditie vormen de woorden ‘me nolle’ geen aparte versregel en er is een groep handschriften waarin deze woorden niet voorkomen.¹⁶ Ik geloof met Zintzen en anderen dat ‘me nolle’ een interpolatie is en dat na *volo* een aposiopesis volgt, die laat zien dat Phaedra haar best doet, maar de moed verliest, en waarop Hippolytus’ naïeve vraag in 606 op vanzelfsprekende wijze volgt: *Animusne cupiens aliquid effari nequit?* ‘Verlangt je hart tevergeefs iets uit te spreken?’¹⁷ Deze korte woordenwisseling sluit af met een *sententia* (607), die haar expressieve kracht mede ontleent aan de voorafgaande aposiopesis: *curae leves loquuntur ingentes stupent* ‘Kleine zorgen worden geuit, grote slaan een mens met stomheid’. Met deze *sententia* wordt Phaedra’s vertwijfeling mooi samengevat. De dichter houdt met deze regel de juiste spanning vast voor het langere vraag- en antwoordspel dat volgt (609-671), aan het slot waarvan Hippolytus eindelijk zal begrijpen waarop Phaedra al die tijd gezinspeeld heeft.

Het centrale gedeelte in de liefdesverklaring heeft een heldere structuur in drie delen. Ieder deel eindigt met ‘miserere’, verbonden met een woord dat de opbouw van het geheel duidelijk maakt:

- a: 609-623a (miserere viduae)
- b: 623b-636 (miserere, tacitae mentis exaudi preces)
- c: 637-671a (miserere amantis)

Dit is een zeer geslaagde passage, waarin Seneca met psychologisch inzicht en dramatisch overtuigend niet alleen nogmaals Phaedra’s innerlijke verscheurdheid toont, maar ook het dovemansgesprek dat zich ontwikkelt als ze Hippolytus probeert duidelijk te maken wat hij niet kan en wil begrijpen. In ieder

16 Namelijk de sigma-groep: handschriften die afgeleid zijn van een apograaf van E die gecontamineerd was met een handschrift uit de A-traditie.

17 Zintzen 1960, 70 (‘ein Zusatz eines pedantischen Interpolators’). Van Wageningen 1918, Herrmann 1925 en Giomini 1955 beschouwen *me nolle* ook als een interpolatie. De discussie over deze verzen gaat terug tot de humanisten; zie b.v. Farnabius 1632 en de variorum-editie van Gronovius 1661.

deel wordt de spanning hoog gehouden doordat Phaedra's woorden onduidelijk of dubbelzinnig zijn en telkens verkeerd begrepen worden door Hippolytus, totdat deze haar bedoeling eindelijk begrijpt en buiten zinnen raakt.

609-623a: Phaedra verklaart dat haar gevoel (*affectus*) dicteert dat ze in plaats van moeder dienaar van Hippolytus wil zijn: zij is bereid iedere dienstbaarheid (612 *omne servitium*) op zich te nemen. In het vervolg wordt ze iets concreter met het aanbieden van de scepter aan Hippolytus als erfgenaam van Theseus (*paterno imperio* 621) en het uitspreken van de gedachte dat vrouwen niet behoren te regeren (617-619). Zij besluit met het verzoek haar in zijn armen te nemen en te beschermen: hij moet medelijden hebben met de vrouw die geen echtgenoot meer heeft (*miserere viduae*). Hippolytus vat dit alles argeloos op als een verzoek het koningschap waar te nemen zolang zijn vader op reis is. De lezer/toeschouwer weet dat Phaedra iets heel anders bedoelt, want kort tevoren heeft ze in de reeds genoemde terzijde gezegd dat zij met Hippolytus hoopt te kunnen trouwen omdat ze zichzelf wijs maakt dat Theseus dood is (597). Hippolytus tast over de ware bedoeling van Phaedra volledig in het duister.

623b-636 In deze verzen vindt een discussie tussen Phaedra en Hippolytus plaats over de vraag of Theseus zal terugkeren. De woorden *thalamus* (627) en *amor* (628) zijn voor de lezer/toeschouwer tekens van datgene waaraan Phaedra denkt, maar Hippolytus begrijpt het niet. Dit stuk levert geen voortgang in de bekentenis op; de spanning daarentegen die in het eerste stuk was opgewekt wordt consistent volgehouden en aangescherpt. In 628 raakt Phaedra even geïrriteerd: *nisi forte amori placidus et Pluton sedet* 'Of blijft ook Pluto soms ongevoelig voor de liefde stilzitten?' Volgens Mayer (1990) is deze verwijzing naar Pluto en de roof van Proserpina in 628 louter een 'mythologische spitsvondigheid', maar het is beter *placidus amori* niet op te vatten als 'toegevend aan de liefde (van Pirithous)' (Hermann 1961, Fitch 2002) maar als 'onverschillig, zonder gevoel voor de liefde' (Van Wageningen 1918, Giomini 1955), waardoor het, zoals Giomini zegt, een venijnig ironische opmerking wordt,¹⁸ die Hippolytus' naïveteit onderstreept. De verzen 629 en volgende vormen de opstap naar het derde deel. Hippolytus snapt de sarcastische opmerking en de insinuaties van Phaedra niet, want hij gaat ervan uit dat zijn vader terug zal keren. In zijn argeloosheid zegt hij dat hij de functie van zijn vader zal waarnemen tot diens terugkeer. Phaedra, wanhopig door het conflict tussen haar schuldbesef en haar liefde, hoopt dat hij haar bedoeling, hoewel nog steeds niet duidelijk uitgesproken, nu begrepen heeft. Deze redeloze verwachting wordt fraai duidelijk gemaakt aan de lezer/toeschouwer in een nieuw terzijde (634-635), waarin ze zich de vraag stelt of ze wel duidelijk genoeg is geweest en zichzelf aanspoort te insisteren. Dan smeekt ze Hippolytus: 636 *miserere, tacitae mentis exaudi preces* 'Heb medelijden, luister naar de

¹⁸ Farnabius 1632 merkt ook op dat *placidus amori* ironisch bedoeld kan zijn.

smeekbede van mijn onuitgesproken gedachten'. Ik denk niet dat Phaedra hier listig een valstrik legt waar Hippolytus vervolgens intrapt (Mayer 1990, noot bij 633), maar blijkt geeft van haar eigen wanhoop.

637-671a Het slotdeel van de liefdesverklaring begint met nogmaals een blijk van Phaedra's vertwijfeling, woorden waarvan Hippolytus onmogelijk de strekking begrijpen kan: 637 *Libet loqui pigetque* 'Ik wil graag spreken, maar ook weer niet' en, in reactie op Hippolytus' vraag welk *malum* (637) dit dan veroorzaakt: 638 *Quod in novercam cadere vix credas malum* 'Een kwaad waarvan je niet zou denken dat het een stiefmoeder kan treffen'. Dan is Hippolytus ten einde raad en vraagt Phaedra om eindelijk duidelijke taal te spreken (639-640). Vers 639 *Ambigua voce verba perplexa jacis* 'Je slaat warrige taal uit met dubbelzinnige woorden' is erg veelzeggend: de in chiasme geplaatste woorden drukken het raadsel uit waarvoor Hippolytus staat.¹⁹

Voordat de gevraagde duidelijkheid (640 *effare aperte*) er voor Hippolytus komt, wordt de confrontatie door de aanhoudende stroom verkeerd begrepen woorden tot een hoogtepunt gevoerd. Phaedra zegt dat ze hartstochtelijk verliefd is (641-644); Hippolytus, nog steeds argeloos, vermoedt dat ze de liefde bedoelt die ze als echtgenote voor Theseus voelt: 645 *Amore nempe Thesei casto furis* 'Je bedoelt toch dat je brandt van liefde voor Theseus?' Phaedra's antwoord hierop is: 646 *sic est*. Deze twee verzen spelen een sleutelrol in de noodlottige openbaring van Phaedra. Volgens Mayer 1990 is Hippolytus' opmerking dramatisch zwak omdat Phaedra niet een eerbare liefde (*amore casto*) heeft beschreven. Volgens mij is Hippolytus' reactie dramatisch juist erg sterk, want hij is onbekend met de liefde en kan dus niet anders dan denken dat Phaedra over haar echtelijke liefde voor Theseus spreekt. Als hij die gedachte uitspreekt (645), ziet Phaedra de opening die ze nodig heeft om hem eindelijk duidelijk te maken waarop ze steeds gezinspeeld heeft. Ze bevestigt dat ze Theseus bedoelt (646 *sic est*), en legt dit vervolgens zo uit dat ze verliefd is op het gezicht van de jonge Theseus, dat leek op dat van Hippolytus, alleen minder mooi (646-660). Vervolgens werpt ze zich aan Hippolytus' voeten, zegt dat ze nu eindelijk haar eer opoffert aan Hippolytus en besluit met de smeekbede dat hij medelijden moge hebben met een vrouw die liefheeft (671 *miserere amantis*). Deze slotwoorden brengen, in het licht van wat vooraf gaat, Hippolytus ten slotte tot het besef van de ware bedoeling van Phaedra.

Mayer noemt Hippolytus' reactie (671-697) een overdreven greep naar het sublieme (1990, noot bij 671-83). Mijns inziens toont Seneca op geloofwaardige wijze hoe iemand reageert wiens wereld letterlijk ineenstort. Dat hij eerst zichzelf deze catastrofe verwijt en vervolgens, en vanuit zijn perspectief terecht, Phaedra beschuldigt (684-689), is in dit verband niet ongerijmd. Phaedra werpt zich, schuld bewust en in het volle besef niet meester van zichzelf te

19 Het is onnodig *perplexa voce* op te vatten in de ongebruikelijke betekenis van 'met weifelende stem' (Herrmann 1925: *d'une voix hésitante*).

zijn (698-699), nogmaals aan Hippolytus' voeten; vol walging heft hij het zwaard om haar te doden, maar als ze zegt dat ze de dood wenst vlucht hij weg en blijft zij gebroken achter. Vanaf dit moment neemt de voedster het initiatief. Nu hun beider schuldig gedrag ontdekt is,²⁰ besluit zij de verantwoordelijkheid af te wentelen op Hippolytus; ze roept de Atheense burgers erbij en beschuldigt hem van een poging tot aanranding (719-733). Wanneer ze met Phaedra van het toneel afgaat om plaats te maken voor het koor, maant ze Phaedra tot zichzelf te komen (733-735). Aan het slot van het tweede koorstuk dat gewijd is aan Hippolytus' schoonheid en de gevaren die zij voor hem meebrengt (736-834), wordt aangekondigd dat Phaedra meedoet aan het complot van de voedster (824-828).

De drie laatste bedrijven (835-1280)

In het derde bedrijf (835-958) voltrekt zich deze misdaad: Phaedra beschuldigt Hippolytus ten overstaan van Theseus, die net uit de Hades is teruggekeerd naar de aarde, en zegt dat ze zelfmoord wil plegen om de bezoedeling van haar eerbaarheid uit te wissen (888-893). Het zwaard dat ze bij zich heeft (897) wijst ondubbelzinnig naar Hippolytus als dader en Theseus spreekt dientengevolge een vervloeking over hem uit. Na een derde koorstuk dat gewijd is aan de veranderlijkheid van de fortuin (959-988) vertelt de bode aan Theseus hoe Hippolytus met zijn wagen is verongelukt; de dienaren zijn (aan het strand) bezig de stukken van zijn uiteengereten lichaam te verzamelen. Theseus is uit het veld geslagen door dit bericht, maar de bode wijst hem er op dat hij Hippolytus' dood zelf gewild heeft (vierde bedrijf, 989-1122). Het daarop volgende koorstuk gaat over de slagen die de fortuin toebrengt, met Theseus als voorbeeld (1123-1153).

Aan het begin van het slotbedrijf (1154-1283) jammert Phaedra, een zwaard in de hand, bij de lichaamsresten van Hippolytus. Ze is diep geschokt, maar, de misdaad die ze begaan heeft nu eindelijk beseffend, ook berouwvol.²¹ Geconfronteerd met de gevolgen van haar passie, is haar zelfmoord nu de enige manier om haar ongeoorloofde gevoelens voor Hippolytus en de op initiatief van de voedster uitgevoerde afwenteling van de schuld op het slachtoffer weer goed te maken (1197-1200). Na haar zelfmoord uit Theseus, nu geconfronteerd met een dubbele gewelddadige dood, een bittere weklacht (1201-1243), waarna hij beveelt dat alles in gereedheid wordt gebracht om de laatste eer aan zijn zoon te bewijzen, waarna op het toneel de brandstapel wordt ingericht die op Theseus' bevel in 1277 later zal worden aangestoken.

²⁰ 719 *depressa culpa est*; Fitch vertaalt *her* (=Phaedra's) *guilt*; de weergave van Van Wageningen *onze misdaad* is beter; de voedster is namelijk mede schuldig omdat zij Phaedra heeft overreed om Hippolytus te benaderen.

²¹ Van Wageningen 1918, I, XIV.

Het laatste bedrijf heeft mijns inziens ten onrechte veel negatieve kritiek opgeroepen.²² Zwierlein heeft bijvoorbeeld uitvoerig betoogd dat dit bedrijf 'bühnenfremd' is, omdat Phaedra aan het begin ervan op het hoge dakterras van het paleis staat (1154 *altis tectis*) en tegelijkertijd over het lijk van Hippolytus gebogen staat, dat men zich volgens Zwierlein alleen als op het toneel gelegen kan voorstellen. Om die reden acht Zwierlein het ook ongerijmd dat Theseus' aan Phaedra vraagt waarom ze zo buiten zinnen is (1156-1158):

Quis te dolore percitam instigat furor?
quid ensis iste quidve vociferatio
planctusque supra corpus invisum volunt?

Wat voor uitzinnigheid jaagt je zo door smart gedreven op?
Wat moeten dat zwaard, het geschreeuw
en de jammerklachten boven het gehate lijk?

Rieks heeft, in zijn recensie van Zwierleins studie, volgens mij op overtuigende wijze diens bezwaren weerlegd.²³ Phaedra is er, meer dan Theseus, op gebrand Hippolytus' lijk te zien en te bejammeren, en beveelt de dienaren de lichaamsresten naar haar toe te brengen op het dakterras van het paleis, d.w.z. op een verhoogd gedeelte van het toneel. De toeschouwer kan dit vanaf de tribune zien. Theseus daarentegen, die een eind verwijderd van Phaedra op het toneel staat, ziet het lijk niet liggen, en daarom is zijn vraag aan Phaedra waarom ze zo heftig geëmotioneerd is, helemaal niet vreemd. De afstand tussen hem en Phaedra op de verhoging is ook de reden waarom hij niet probeert haar het zwaard af te nemen en waarom hij in 1247-1248 vraagt om het lijk van zijn zoon naar hem toe te brengen.²⁴ Als we ons de situatie op het toneel aldus voorstellen, is het duidelijk dat Seneca hier de ramp die het gevolg is van Phaedra's passie in zijn maximale omvang letterlijk toont: eerst de weeklacht en zelfmoord van Phaedra wanneer ze geconfronteerd wordt met Hippolytus' lijk, dan de weeklacht van Theseus, die door toedoen van Phaedra verantwoordelijk is voor de dood van zijn zoon en, indirect, zijn echtgenote zelf, en ten slotte de voorbereidingen om het lichaam van Hippolytus te cremen.²⁵

Het is moeilijk in te zien waarom het op hun juiste plaats neerleggen van de stukken van het lijk van Hippolytus op de brandstapel op aanwijzing van Theseus (1262 e.v.) saai of komisch is, zoals Mayer stelt (noot bij 1256-61). Deze handeling vormt op passende wijze een uiterst gruwelijk slottaferieel, en is bo-

22 Coffey 1990, Introduction, 17: 'The final scene of *Phaedra* ... has occasioned ridicule from Seneca's detractors'; Mayer 1990, 187, Introductory note to Act V: 'the impression of a flagging invention is hard to escape'. Zwierlein 1966, 13-24.

23 Rieks 1967, 568.

24 Mayer 1990, noot bij 1157 en bij 1158, kwalificeert deze punten als ongerijmdheden.

25 Phaedra's lijk (1279 *istam* 'die daar boven') moet maar begraven worden, zegt hij tot slot, in tegenstelling tot wat hij in 1215-1216 nog dacht.

vendien nodig met het oog op de begrafenis. Enk citeert voor dit laatste een parallelplaats bij Apuleius, *Met.* 7.26,²⁶ en Jonkers heeft in aansluiting daarop gesuggereerd dat Seneca hier mogelijk geïnspireerd was door de passiespelen die gebruikelijk waren bij de Isismysteriën, die in zijn tijd steeds meer aanhangers vond, en waarin werd uitgebeeld hoe de stukken van het lijk van Osiris aan elkaar gepast werden.²⁷ Jonkers stelt terecht dat het verzamelen van de lichaamsdelen indruk moet hebben gemaakt op de Romeinen. Tot slot weerspiegelt deze scene misschien niet alleen een aspect van het Romeinse leven, maar bevat ze ook een literaire verwijzing naar het (niet bewaarde) slot van Euripides' *Bacchae*, waarin een soortgelijke *constitutio membrorum* werd getoond.²⁸

Slotwoord

Het bovenstaande bevat niet meer dan een globale beschrijving van het verloop van Seneca's *Phaedra*, met nadruk op Phaedra's liefdesverklaring aan Hippolytus, de passage waarin Seneca waarschijnlijk het meest origineel was. Op talrijke punten zou dit betoog nader uitgewerkt en aangevuld kunnen worden, wat betreft zowel filologische en dramaturgische details als de interpretatie. Niettemin moge het voldoende duidelijk zijn geworden dat deze Romeinse bewerking van de Phaedra-mythe heel anders is dan de Griekse, waarmee de lezers van Lampas vertrouwd zullen zijn. Zoals we zagen verklaart Phaedra bij Seneca haar liefde rechtstreeks aan Hippolytus en sterft ze pas op het einde van het stuk, en ook de afwezigheid van de godinnen Artemis en Aphrodite is een bijzonder kenmerk van Seneca's versie. Waar de Attische tragedies vooral gaan over de juiste houding tegenover de goden die van mensen verwacht wordt op straffe van rampspoed en uiteindelijk de dood, staan bij Seneca de innerlijke drijfveren van de mens en zijn noodlottige onvermogen het goede te kiezen centraal. Ik hoop met deze bijdrage duidelijk gemaakt te hebben dat een onbevooroordeelde lectuur van Seneca's *Phaedra* als toneelstuk op zichzelf de moeite waard is, en dat dit drama niet alleen als ahangsel bij het filosofische werk van de auteur gelezen moet worden.

Om die reden, en omdat de tragedies van Seneca een grotere invloed op de Europese beschaving hebben gehad dan de Attische, zou het mijns inziens de moeite lonen om bij de lectuur van tragedies op school Seneca niet als vanzelfsprekend over te slaan. Voor het Centraal Schriftelijk Eindexamen in 2010 staat Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, in 2013 Euripides' *Medea* op het programma. Wellicht zou overwogen kunnen worden om Seneca's gelijknamige stukken niet alleen zijdelings aan de orde te stellen bij de uitwerking van de

²⁶ Enk 1957, 305 (verwijzing ook bij Mayer 1990); zie ook Enk 1943, 119.

²⁷ Jonkers 1944, 26.

²⁸ Dodds 1960, 232 (noot bij regel 1300), Roux 1972, 613, Seaford 1997, 249-250 (noot bij regels 1300-1301).

syllabi van de twee Griekse tragedies – zoals ook gedaan is met Seneca's Phaedra in de syllabus van Euripides' Hippolytus –, maar om, bijvoorbeeld in 2014, ter afwisseling van de 'eeuwige' dichters Vergilius en Ovidius, een tragedie van Seneca als kerntekst van het eindexamen Latijn te kiezen.

RU, Griekse en Latijnse Taal en Cultuur, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen
m.v.d.poel@let.ru.nl

Lijst van geciteerde literatuur

Teksten

- Boyle, A.J., ed., 1987. *Seneca's Phaedra. Introduction, Text, Translation and Notes*. Leeds.
- Coffey, M., & Mayer, R. eds. 1990. *Seneca Phaedra*, Cambridge. (Introduction: M. Coffey; Commentary: R. Mayer).
- Dodds, E.R., ed. *Euripides, Bacchae. Edited with Introduction and Commentary. Second Edition*, Oxford.
- Farnabius, Th., ed., 1632. *L. & M. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Thom. Farnabii*. Amsterdam. (eerste uitgave 1613).
- Grimal, P., ed., 1965. *L. Annaei Senecae Phaedra. S n que Ph d re. Edition, introduction et commentaire*, Paris.
- Giomini, R., ed., 1955. *Seneca, Phaedra, ed. et comm. instr.*, Rome.
- Gronovius, J.F., ed., 1661. *L. Annaei Senecae Tragoediae. I.F. Gronovius recensuit. Accesserunt ejusdem et variorum notae*.
- Herrmann, L., ed., 1925. *Sénèque. Tragédies. Tome I*, Paris. (Collection des Universités de France).
- Leo, F., ed., 1878-1879. *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Berlin (reprint 1963).
- Mayer, R., zie Coffey, M.
- Miller, F.J., ed., 1917. *Seneca: Tragedies. Vol. 1*, London & Cambridge, Mass.
- Roux, J., ed., 1972. *Euripide. Les Bacchantes. II Commentaire*, Paris.
- Seaford, R., 1997. *Euripides, Bacchae, with an Introduction, Translation and Commentary*. Warminster.
- Tarrant, R., ed., 1976. *Seneca, Agamemnon, edited with a commentary*. Cambridge.
- Van Wageningen, J., ed., 1918. *I: Seneca's Phaedra, met inleiding en aantekeningen voorzien. II: Seneca's Phaedra, in het Nederlandsch vertaald*. Groningen.
- Zwierlein, O., ed., 1986. *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford.

Studies

- Boyle, A.J. 2006, *Roman Tragedy*, London.
- Enk, P.J. 1943. Seneca als treurspeldichter. *Hermeneus* 15: 106-111; 113-120; 129-134; 145-150.
- Enk, P.J. 1957. Roman Tragedy, *Neophilologus* 41: 282-307.
- Jonkers, E.J. 1944. Invloed van de Isismysteri n in een tragedie van Seneca? *Hermeneus* 16: 23-26.
- Leeman, A.D. 1985. Seneca's Phaedra as a Stoic tragedy, in: id., *Form und Sinn: Studien zur römischen Literatur (1954-1984)*, Frankfurt/M: 269-280 (= Bremer, J.M. e.a., red., 1976. *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam: 199-212).
- Lefèvre, E. 1969. 'Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama'. *Wiener Studien*, NF 3: 131-160.
- R. Mayer, *Seneca: Phaedra*, London 2002.
- Mommmsen, Th. 1899. *Römisches Strafrecht*, Leipzig (reprint Graz 1955)
- Rieks, R. 1967. Review of Zwierlein 1966. *Poetica* 1: 567-571.
- Rozelaar, M. 1976. *Seneca. Eine Gesamtdarstellung*, Amsterdam.
- Tarrant, R.J. 1978. Senecan Drama and its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology* 82: 213-263.
- Vretska, H. 1968. Zwei Interpretationsprobleme in Senecas Phaedra. *Wiener Studien*, NF 2 (1968): 153-170.
- Zintzen, C. 1960. Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra, diss. Aachen.
- Zwierlein, O. 1966. *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischem Anhang*, Meisenheim am Glan.