

347 . 78.033 : (063) : =10:(492)

97-776

Boekmanschting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

Podiumkunsten en Naburige Rechten

Verslag van een symposium, georganiseerd door het Theater Instituut Nederland in samenwerking met de Erasmus Universiteit Rotterdam (EUR) en de Boekmanstichting en gehouden op 10 maart 1997 in Rotterdam.

Inhoudsopgave

verslag

Naburige rechten: het spel en de knikkers

Helma Fokkink, Kamiel Koelman

5

lezingen

Auteursrecht en naburige rechten

Tjeerd Schiphof

10

Wet Naburige Rechten, totstandkoming en inhoud

Gerrie Heevel

16

Naburige rechten: theorie en praktijk

Hans Kosterman

28

Image and sound sampling

Jacqueline Seignette

34

noten

42

deelnemerslijst

43

Naburige rechten: het spel en de knikkers ¹

door **Helma Fokkink** (studente Rechten en balletdocente) en
Kamiel Koelman (Instituut voor Informatierecht, Amsterdam)

Ruim drie jaar na de totstandkoming van de Wet Naburige Rechten (WNR), die de prestaties van uitvoerende kunstenaars beschermt, werd het effect van deze wet op dit symposium onderzocht.² Onder de belangstellenden waren maar weinig uitvoerende kunstenaars: wel aanwezig waren werkgevers en vertegenwoordigers van belangenorganisaties.

De middag werd voorgezeten door Andrée van Es. Tjeerd Schiphof (docent EUR) belichtte in een lezing de verhouding tussen het auteursrecht en de naburige rechten. Gerrie Heevel (SENA³) besprak de totstandkoming van de Wet Naburige Rechten en de inhoud van die wet. Hans Kosterman (Kunstenbond FNV) ging vervolgens in op de gevolgen voor de positie van uitvoerende kunstenaars.

Na de lezingen deelde het gezelschap zich in drieën. Men kon kiezen tussen een lezing van Jacqueline Seignette (advocaat Goudsmit & Branbergen Amsterdam) over *sampling* en twee werkgroepen. In de ene werkgroep, die door Paul Bronkhorst (Theater Instituut Nederland) werd geleid, concentreerde men zich op de sectoren dans, mime en toneel. In de andere groep, die onder leiding van Linus Hesselink (Boekmanstichting) stond, werd gepraat over het effect van naburige rechten in de muziek- en operasector.

Naburige rechten versus auteursrechten

Op grond van de Auteurswet van 1912 hebben scheppende kunstenaars, zoals schrijvers, beeldend kunstenaars en fotografen in principe het uitsluitend recht om hun werk te verveelvoudigen (bijvoorbeeld kopiëren, opnemen en verfilmen) en openbaar te maken (bijvoorbeeld tentoonstellen, uitzenden, opvoeren, uitvoeren en verkopen). Voor de uitvoerende kunstenaars werd een dergelijke bescherming aanvankelijk niet nodig geacht, aldus Tjeerd Schiphof. Kunstenaars verdienen een beloning voor hun schepping maar uitvoerende kunstenaars scheppen niet, ze voeren slechts uit - zo werd gedacht. Bovendien werden ze al beloond met entreegelden en na de uitvoering kon met hun prestatie toch niets meer worden gedaan, omdat daarvoor geen opnametechnieken bestonden.

Door nieuwe technieken en doordat algemeen werd aanvaard dat het werk van uitvoerende kunstenaars wel degelijk een scheppend karakter heeft, werd dat anders. In de WNR, van 1993, worden ze nog steeds 'uitvoerende kunstenaars' genoemd, maar de uitvoering wordt als

een scheppende daad gezien. Dit blijkt uit het feit dat, net als in het auteursrecht, vereist is dat de uitvoering een persoonlijk karakter moet hebben, wil die worden beschermd. De puur technisch totstand gebrachte uitvoering (draaiorgelmuziek) valt niet onder de WNR.⁴

Zeggenschap

In 1993 is de WNR in werking getreden, zo genoemd omdat het object daarvan naburig is aan - lijkt op - het auteursrecht. De wet is bedoeld om de belangen van onder meer uitvoerende kunstenaars te beschermen. Uitvoerende kunstenaars (zoals zangers, dansers, musici en acteurs) hebben met de WNR in beginsel een *naburig* recht gekregen op het opnemen van uitvoeringen waar zij aan meewerken en op het verder exploiteren van de gemaakte opname. Makers van werken (zoals tekstschrijvers, choreografen, componisten en toneelschrijvers) hebben *auteursrecht* op de exploitatie van hun werken.

Voor het overige zijn er veel overeenkomsten tussen beide rechten. In praktijk blijkt dan ook niet altijd duidelijk te zijn wie een auteursrecht en wie een naburig recht heeft. Is een lichtontwerper nu een scheppend of een uitvoerend kunstenaar of (geen van) beide?

Verwarrend is ook dat een dirigent en een toneelregisseur over het algemeen als uitvoerend kunstenaars worden beschouwd (zij geven aan hoe anderen een werk moeten uitvoeren), terwijl de filmregisseur weer auteursrechtelijke bescherming geniet. Schiphof benadrukte in zijn lezing dat de belangrijkste overeenkomst tussen auteursrechten en naburige rechten is dat het in beide gevallen gaat om het spel en de knikkers: om zeggenschap en om vergoedingen.

Lobby tegen totstandkoming

Al in 1961 werd een internationaal verdrag gesloten (Conventie van Rome) waarin diverse landen beloofden aan uitvoerende kunstenaars bescherming te verlenen. Pas 28 jaar later werd het eerste wetsvoorstel daartoe aan de Tweede Kamer aangeboden en pas in 1993 trad de WNR in werking. En dat terwijl de meeste andere landen een dergelijke wet al in de jaren zestig en zeventig ingevoerd hadden. Gerrie Hevel (SENA) legde uit waarom Nederland daar zo laat mee was. Allereerst omdat vanuit de omroep, de podiumkunstinstituten, de horeca en de detaillisten een sterke lobby tegen een dergelijke wet werd gevoerd. Zij hadden geen zin om naast de 'auteursrechtelijke' van BUMA voor openbaar muziekgebruik ook voor naburige rechten te moeten gaan betalen.

De belangrijkste reden voor de Nederlandse traagheid was echter dat de politiek er niet voor voelde de publieke omroep op hogere kosten te jagen. Deze kosten zouden worden doorberekend in de omroepbijdrage, de omroepbijdrage is een factor in de berekening van de koopkracht en dat is in de politiek een gevoelig onderwerp. Bovendien zou het toekennen van naburige rechten de betalingsbalans nadelig beïnvloeden, omdat Nederland meer

entertainment importeert dan exporteert. Ten slotte zou de WNR een contraproductief effect op het cultuurbeleid kunnen hebben. Nederlandse producties zouden voor de omroepen duurder worden, zodat deze gedwongen zouden worden om meer pulp uit de VS uit te zenden. In 1986 keerde het tij. De omroep had met de branche-organisatie van de platenmaatschappijen (de NVPI) een contract gesloten waardoor de toekenning van naburige rechten niet zoveel zou kosten. Bovendien had Amsterdam zich kandidaat gesteld voor de Olympische Spelen (van 1992). De omroepen roken nu geld: naburige rechten op hun programma's zouden financieel zeer gunstig uitpakken.⁵ Ook de Minister van WVC achtte toekenning van naburige rechten aan omroepen nu van vitaal belang. Het duurde volgens Heevel toch nog even voordat de wet tot stand kwam omdat de omroep wel de lusten, maar niet de lasten wilde. Bovendien konden de Ministeries van Justitie en WVC het niet eens worden over de positie van de werkgever van de uitvoerende kunstenaar. WVC vond dat de werkgever naast loon niet tevens een vergoeding voor de naburige rechten verschuldigd was. Het Ministerie van Justitie vond dat dit juridisch niet klopte. Uiteindelijk kwam men in artikel 3 van de wet volgens Heevel tot 'een zouteloos compromis' (zie onder).

Het spel: verbodsrechten

Naburige rechten zijn behalve aan uitvoerende kunstenaars ook aan platenmaatschappijen, omroepen en filmproducenten toegekend. De hoofdregel is dat zij allen een 'verbodsrecht' op het gebruik van een opname hebben: zonder hun toestemming mag een opname niet op een geluidsdrager gezet, verspreid of verhuurd worden, of uitgezonden, of anderszins openbaar worden gemaakt. De uitvoerende kunstenaar heeft daarbovenop een verbodsrecht op het maken van de opname (het opnemen van een uitvoering). Om inbreuk op deze rechten (zogenaamde 'piraterij') tegen te kunnen gaan is bovendien het *in voorraad hebben* van reproducties van opnamen onder het verbodsrecht geschaard.

Soms is het verbodsrecht verzacht tot een recht op een billijke vergoeding. Zo hoeft een omroep geen toestemming te vragen voor het uitzenden van uitgebrachte muziek en mag een gereproduceerde opname worden uitgeleend - als daar maar een vergoeding voor wordt betaald.

Wat het 'zouteloze compromis' tussen uitvoerende kunstenaar en werkgever (meestal een podiumkunstinstantie) aangaat: volgens de wet is in de eerste plaats beslissend wat in de arbeidsovereenkomst of de CAO staat. Als clausules over (exploitatie)rechten⁶ ontbreken, dan zijn de aard van de overeenkomst, de gewoonte of de eisen van redelijkheid en billijkheid doorslaggevend. Een lid van een radio-orkest weet dat zijn uitvoering bestemd is voor uitzending en zal daarvoor niet iets extra's kunnen vragen. Iemand die in Het Concertgebouw-orkest speelt wordt betaald voor de live-uitvoeringen, zodat een vergoeding voor radiowerk

redelijk lijkt. Uit artikel 3 WNR blijkt echter dat ook de werkgever in die situatie met de werknemer kan overeenkomen om toch geen vergoeding te betalen. Zo blijft er volgens Heevel weinig over van het exploitatierecht van de uitvoerend kunstenaar. Met artikel 3 kan men alle kanten op.

De knikkers: exploitatie in de praktijk

Hans Kosterman (Kunstenbond FNV) las voor uit contracten die hij in de praktijk was tegengekomen. Uitvoerende kunstenaars blijken vaak hun rechten weg te (hebben moeten) geven. De zaal was gechoqueerd door de clausules die hij voordroeg. De wet beschermt de uitvoerende kunstenaar nauwelijks tegen een al te inhalige contractpartner, die meestal meer onderhandelingservaring heeft en meer kennis. De kunstenaar wil bovendien maar al te graag ('Voor jou tien anderen.'). Slechts een kleine groep uitvoerende kunstenaars met een sterke onderhandelingspositie (lees: hoge marktwaarde) weet haar exploitatierechten te behouden. In de praktijk heeft de WNR meestal niets veranderd aan de positie van de uitvoerende kunstenaar.

In de werkgroep muziek, opera en andere vormen van muziektheater kwamen de positieve gevolgen van de WNR voor werkgevers ter sprake. Gerrie Heevel (SENA) stelde dat werkgevers nu gedwongen worden goede afspraken te maken en daarom geen last meer hebben van ad hoc stakingen. Bridgit Kievits (zakelijk leider van het koor van De Nederlandse Opera) beaamde dat. Ze herinnerde zich van voorheen gevallen waarin moeizaam en tot op het laatste moment onderhandeld moest worden. Met name de 'Overeenkomst televisie-medewerking' (ook wel de 'WOP-overeenkomst' genoemd)⁷ heeft daartoe bijgedragen: hierin verlenen werknemers van gesubsidieerde podiumkunstinstituten hun medewerking aan televisie-opnamen en -uitzendingen in ruil voor vaste vergoedingen.⁸ Deze regeling is enkele jaren voor de WNR vastgesteld, vanwege juist de moeizame onderhandelingen met de werknemers en omdat de WNR er aan kwam.

In de werkgroep over naburige rechten in de sectoren dans, mime en toneel bevestigde Maarten Leopold (advocaat) dat de WNR niet veel heeft veranderd. Niet in de contractuele relatie tussen werkgever en werknemer, maar wel ter bestrijding van piraterij. Gerrit Korthals Altes (zakelijk leider Toneelgroep Amsterdam) zei dat hij blij was met de verworvenheid dat het recht op prestatie van de uitvoerend kunstenaars erkend wordt en is vastgelegd in wetgeving. Ook stelde hij dat de naburige rechten voor werkgevers geen hogere kosten mee hoeven te brengen. Berend Jan Langenberg (docent EUR en voormalig zakelijk leider van een toneelgezelschap) beweerde zelfs dat de WNR de kosten kan verlagen omdat werkgevers nu minder 'transactiekosten' hebben: er gaat minder tijd verloren met stakingen en onderhandelingen met werknemers.

Willie Rückert (Internationaal Danstheater) merkte op dat de 'WOP-overeenkomst' voor haar gezelschap niet alleen positief heeft gewerkt. Door de hoogte van de toeslagen kan het Danstheater maar geen overeenstemming met de omroepen bereiken en is de groep al jaren niet meer op tv geweest. Volgens de WOP-overeenkomst moet er per persoon worden betaald, iets wat relatief duur uitpakt nu haar gezelschap meestal uit dertig dansers en musici bestaat. Er werd geopperd dat de WOP-overeenkomst misschien niet gedifferentieerd genoeg is.

Blij met het spel

Moeten de uitvoerende kunstenaars blij zijn met de WNR? Wel met het spel, niet met de verdeling van de knikkers, dat leek de strekking van de middag in Rotterdam. Hoe kunnen die knikkers beter en eerlijker verdeeld worden? Kosterman (Kunstenbond FNV) en Heevel (SENA) denken dat dit probleem grotendeels opgelost kan worden door collectieve belangenbehartiging van de podiumkunstenaars. Een collectieve belangenbehartiger heeft in ieder geval ervaring en kennis van zaken. Bovendien zou de positie van de uitvoerende kunstenaar sterker worden bij collectief geregelde overeenkomsten, zoals de WOP-overeenkomst.

Een andere mogelijkheid zou zijn om de contractsvrijheid wettelijk te beperken (bijvoorbeeld door aanpassing van artikel 3 WNR). Producenten en werkgevers zouden de artiest dan minder makkelijk kunnen afknijpen. Ten slotte werd door deelnemers gesteld dat een vorm van zelfregulering een oplossing kan bieden. Er zou zoiets als het keurmerk van bonafide werkgevers kunnen ontstaan. In de klassieke muzikwereld blijken ingewijden elkaar al te waarschuwen tegen bepaalde producenten.

Auteursrecht en naburige rechten

door mr drs Tjeerd A. Schiphof (Erasmus Universiteit Rotterdam)

In 1993 is de Wet Naburige Rechten (WNR) tot stand gekomen. Een beschouwing over de achtergronden van deze regeling moet ook het auteursrecht betreffen. De rechten in kwestie zijn immers naburig aan, dat is gelijkend op auteursrechten. Het belangrijkste verschil zit in de sfeer van de rechthebbenden: uitvoerende kunstenaars hebben een naburig recht ten aanzien van hun prestatie, anderen die een creatieve prestatie leveren (componisten, schrijvers) hebben een auteursrecht. De inhouden van de twee rechten verschillen niet zo erg veel. Het gaat in beide gevallen om het spel en de knikkers: om zeggenschap en om vergoedingen. Vandaar dat het vruchtbaar is om het reeds bekende auteursrecht als uitgangspunt te nemen. Het auteursrecht speelt een belangrijke rol omdat het als voorbeeld functioneert voor de naburige rechten van de uitvoerend kunstenaar. Het merkwaardige is dat de uitvoerend kunstenaar vanouds is buitengesloten van de bescherming van ditzelfde auteursrecht.

Een belangrijk onderscheid is dat tussen verbodsrechten en vergoedingsrechten. Het toekennen van een verbodsrecht is de sterkste vorm van bescherming. Er zijn gevallen waarin de wetgever een verbodsrecht niet gewenst vond maar desalniettemin de auteur een vergoeding voor het gebruik wilde toekennen. We spreken in die gevallen dan ook van vergoedingsrechten. Tenslotte zijn er de gevallen waarin het gebruik geheel vrij is, bijvoorbeeld in het geval iets gebruikt wordt als citaat. Zowel ten aanzien van auteursrecht als van het naburige recht van de uitvoerend kunstenaar is een onderscheid te maken tussen een exploitatiekant en een ideële kant. Dit laatste omvat de zogenaamde persoonlijkheidsrechten of morele rechten, op grond waarvan bezwaar gemaakt kan worden tegen verminking en aantasting.

De WNR heeft dus niet alleen betrekking op geld, maar geeft de uitvoerend kunstenaar ook een ander soort zeggenschap over het gebruik dat wordt gemaakt van zijn prestatie. Hij heeft immers de genoemde morele rechten. Een mooi voorbeeld dat het belang van dit aspect onderstreept is het volgende: ongeveer een jaar geleden verscheen een bericht in *de Volkskrant* waaruit bleek dat een gerenommeerd platenlabel - ik meen DGG - een cd in het buitenland had uitgebracht met de *adagios van Mahler*. Dat lijkt mij net zo iets als het publiceren van alle tweede coupletten van Bloem. Mahler zelf zou er niet blij mee zijn geweest,

maar hij overleed in 1911 zodat er geen auteursrechtelijke claims meer kunnen bestaan op zijn oeuvre. Wie zich wel in zijn goede naam aangetast voelde was de dirigent die de hele Mahler-cyclus op cd had gezet. Dit is een duidelijk geval waarin een uitvoerend kunstenaar zich op zijn moreel recht kan beroepen. Dit is ook mogelijk als hij zijn exploitatierechten zou hebben overgedragen. Als ik het me goed herinner is de cd uit de handel genomen. Het doet denken aan het auteursrechtelijk getinte geval van de toneelschrijver Beckett, die in 1988 met een rechtszaak opvoeringen van *Wachten op Godot* wilde vrijdelen. Er was aanvankelijk toestemming voor opvoering, maar Beckett kwam erachter dat het stuk door vrouwen (in mannenkleren, dat wel) werd gespeeld. Daar had hij bezwaar tegen en hij begon een procedure. Beckett kon zijn eis baseren op de morele rechten die de Auteurswet biedt. De rechter heeft de eis van Beckett overigens niet ingewilligd. In Frankrijk procedeerde Beckett in een vergelijkbaar geval, en daar werd een verbod wel toegewezen.

Menig uitvoerend kunstenaar, orkest of toneelgezelschap, kent de ergernissen die het auteursrecht met zich mee kan brengen. Het lijkt een natuurlijke vijand die op zijn minst een financiële hobbel vormt en in het slechtste geval zelfs een onneembare hindernis. Voor elke verveelvoudiging of openbaarmaking van een auteursrechtelijk beschermd werk is toestemming van de rechthebbende nodig. Opvoering is zonder meer een vorm van openbaarmaken. Soms zijn er meer rechthebbenden. Zo is het goed mogelijk dat de schrijver van de roman, de vertaler van de roman en de maker van de encenering die op de vertaling is gebaseerd allen een auteursrecht hebben. Aan ieder van hen moet toestemming worden gevraagd, en alle drie kunnen ze in principe hun eisen stellen. Het lokaliseren van de rechthebbenden kan een hele speurtocht zijn. Veel rechthebbenden laten hun rechten beheren door auteursrechtenbureaus. Die zijn makkelijk te benaderen en stellen geen inhoudelijke eisen. Maar er blijven auteurs die de uitvoering van hun werk in eigen hand willen houden en alleen toestemming geven aan mensen die hun vertrouwen hebben.

Zo kreeg de pianist Ronald Brautigam jaren geleden geen toestemming om werk van Ligeti uit te voeren. De componist had Brautigam laten voorspelen en was kennelijk niet gecharmeerd van zijn interpretatie. Een ander geval betreft Jan Ritsema, die vorig jaar zijn debuut als danser met een stuk van Messiaen had willen maken (*Quator pour la fin du temps*). Hij kreeg geen toestemming van de weduwe van Messiaen. Niet alleen de literaire wereld, maar ook de muziekwereld kent zijn lastige weduwen die als een kloek op de erfenis van hun echtgenoot zitten. De weduwe motiveerde het verbod door te zeggen dat Messiaen tijdens zijn leven altijd geweigerd had zijn muziek voor iets anders te laten gebruiken dan voor concerten of zuiver religieuze uitvoeringen. Vaak regeren auteurs over hun graf heen door bijvoorbeeld te bepalen

dat stukken niet in een bepaald land mogen worden uitgevoerd (Bernhard, Oostenrijk) of juist in een bepaald land hun première moeten beleven (Fassbinder, Duitsland, *Het vuil, de stad en de dood*).

Tot zover het auteursrecht zoals u dat wellicht al kende. We mogen het niet uit het oog verliezen omdat de Wet Naburige Rechten de uitvoerende kunstenaar rechten heeft gegeven die sterk lijken op auteursrecht. De bron van het huidige Nederlandse auteursrecht, de Auteurswet, is in 1912 tot stand gekomen. De vraag dringt zich op waarom deze wet de uitvoerende kunstenaars geen bescherming verleende en waarom het meer dan zeventig jaar heeft geduurd voor er een regeling voor hen werd getroffen. Voor een antwoord op deze vragen moeten we een flink stuk terug in de geschiedenis van het auteursrecht. Een belangrijk moment in de ontwikkeling van het internationale auteursrecht is de totstandkoming van de Berner Conventie in 1886. De hoofdlijnen van de Nederlandse Auteurswet van 1912 zijn naar dit verdrag gemodelleerd. Bescherming van uitvoerende kunstenaars was toen niet aan de orde, eenvoudigweg omdat ze die niet nodig hadden. Openbaarmakingen of verveelvoudigingen van een uitvoering zoals we die nu kennen waren niet mogelijk, de techniek stond nog in de kinderschoenen of de toepassingen waren kleinschalig. Bovendien moet bedacht worden dat nieuwe rechten vaak bevochten moeten worden, en de uitvoerende kunstenaars als belangengroep waren niet bij de opstelling van de Berner Conventie betrokken. Het idee van prestatiebescherming ten behoeve van uitvoerende kunstenaars leefde dus niet in een belangrijke periode voor de ontwikkeling van het auteursrecht. Het is niet eenvoudig gebleken om de nodige bescherming naderhand tot stand te brengen. De wijziging of aanvulling van een internationaal verdrag is een moeizaam proces. Nederland had natuurlijk op eigen initiatief de rechten van uitvoerende kunstenaars kunnen erkennen, maar wilde niet voorop lopen en heeft de invoering van een regeling (om weinig verheffende redenen) zo lang mogelijk uitgesteld.

Het debat over de rechten van uitvoerende kunstenaars heeft zich uitgestrekt over een periode van zo'n vijftig jaar. De stelling die vanaf de jaren twintig werd becommentarieerd zou kunnen luiden: dienen uitvoerende kunstenaars auteursrechtelijk (of vergelijkbaar) beschermd te worden? De argumenten die in de loop van de tijd zijn gewisseld zijn verschillend van aard: technisch-juridisch, sociaal-economisch en cultuur-politiek, en zeker niet in de laatste plaats werd vaak een beroep gedaan op de rechtvaardigheid.

Om te beginnen een aantal argumenten tegen het erkennen van een auteursrecht op de prestaties van uitvoerende kunstenaars. Ik noemde al het punt dat de codificatie van het auteursrecht rond de eeuwwisseling zonder de invloed van de uitvoerende kunstenaars tot

stand is gekomen. Verder is belangrijk dat het rechtsbewustzijn in die tijd niet zodanig ontwikkeld was dat men inzag dat hier sprake zou zijn van beschermenswaardige prestaties. Een eerste obstakel was de visie dat het auteursrecht alleen prestaties beschermd die op de een of andere manier waren vastgelegd. De auteursrechtelijke bescherming van deze lezing bijvoorbeeld, zou dan afhankelijk zijn van de toevalligheid of hij op papier is vastgelegd. Hetzelfde zou gelden voor een choreografie. Het vereiste van vastlegging is reeds lang verlaten en vervangen door het criterium van een waarneembare uiting.

Een ander obstakel was de visie dat het geen intellectuele prestatie zou zijn om werk van een ander uit te voeren. Auteursrecht beschermt in die optiek alleen scheppende, en geen herscheppende arbeid. De vertolking door de uitvoerend kunstenaar zou geen zelfstandig te beschermen werk kunnen zijn. Dit onderscheid tussen scheppende en herscheppende kunst is geforceerd en dus moeilijk vol te houden, maar het heeft wel zeer sterk het debat beïnvloed. De Auteurswet is overigens op dit punt nooit consequent geweest door wel auteursrecht mogelijk te maken op vertalingen en muziekbewerkingen. Als het onderscheid scheppend/herscheppend beslissend is, dan zou een vertaling toch onder de categorie herscheppend moet vallen. Die consequentie is niet getrokken.

In een andere gedachtengang van tegenstanders wordt er op gewezen dat veel uitvoerende kunstenaars (musici, acteurs) in loondienst werkzaam zijn. Er is een interessant verband met sociaal-economische condities. Toen in de jaren twintig veel uitvoerende kunstenaars (meest musici) werkloos werden, maakte het ILO (de internationale arbeidsorganisatie) zich al sterk voor naburige rechten. Dit terzijde. De gedachtengang is dat er bij werk in loondienst geen behoefte meer is aan een intellectueel eigendomsrecht. Het auteursrecht was immers voor een belangrijk deel tot stand gebracht om schrijvers, componisten en beeldend kunstenaars in staat te stellen van hun kunst te leven. Dit argument is nog steeds actueel: is het redelijk dat mensen die een salaris krijgen voor verrichte arbeid daar bovenop nog auteursrechtelijke of nabuurrechtelijke aanspraken hebben? Zoals u weet is deze kwestie actueel bij de dagbladen, waar de journalisten in loondienst een vergoeding willen hebben voor heruitgave van hun bijdragen op onder meer CD-ROM. De regeling in de WNR wijkt af van wat de Auteurswet bepaalt. Het zal interessant zijn om vandaag te horen wat de stand van zaken is in de sfeer van de podiumkunsten. Er is nog een vervolg op het loondienstargument, van veel recenter datum. Het heeft betrekking op de overheidssubsidies die worden verstrekt aan de grote gezelschappen. Die subsidies hebben er voor gezorgd dat veel uitvoerende kunstenaars een inkomen hebben dat niet is weggelegd voor individuele schrijvers, componisten of beeldend kunstenaars. Dit zou ook tot de conclusie moeten leiden dat uitvoerende kunstenaars geen behoefte hebben aan een regeling.

Veel bezwaren zijn altijd uit een licht verdachte hoek gekomen, namelijk van de zijde van

belanghebbenden die al auteursrecht hadden. Je zou kunnen spreken van *haves* en de *have nots*. De eersten vreesden dat erkenning van de rechten van de uitvoerende kunstenaars hun eigen rechten zouden kunnen uithollen. Ook waren de *haves* bevreesd dat hun inkomsten zouden teruglopen als er meer kapers op de kust kwamen. Dit staat bekend als de koek-theorie, die stipuleert dat er een gefixeerd bedrag aan royalties te innen is. Dit bedrag zou dan onder meer rechthebbenden moeten worden verdeeld en dus per rechthebbende lager uitvallen. De componist krijgt geld voor een opvoering van zijn werk; als ook de uitvoerende kunstenaars meedelen wordt de spoeling dunner. Of deze koek-theorie juist is kan op zijn minst twijfelachtig worden genoemd.

Ook bij de Nederlandse regering hebben financiële overwegingen lange tijd de boventoon gevoerd en de invoering van de naburige rechten tegengehouden. Met name de financiële consequenties voor de omroep speelden een rol. De omroepen zouden meer geld kwijt zijn door de toename van aanspraken, en dat zou gevolgen moeten hebben voor de omroepbijdrage. Deze omroepbijdrage wordt door de burgers betaald en telt mee voor de berekening van de koopkracht, een politiek gevoelige zaak. Een andere reden in de financiële sfeer was de verwachting dat Nederland meer aan buitenlandse artiesten zou moeten betalen dan het buitenland aan ons land zou moeten afdragen. Sinds 1961 lag er een verdrag, het Verdrag van Rome, waarin niet alleen voor uitvoerende kunstenaars maar ook voor fonogrammenproducenten en omroepinstellingen rechten waren opgenomen. Het ironische is dat de politiek pas wat in dit verdrag ging zien toen bleek dat de omroep zeer gebaat zou zijn met de rechten die in het verdrag waren opgenomen.

Een belangrijk principe van auteursrecht is de bescherming van diegene die een creatieve prestatie levert. Als een ander ongecontroleerd gebruik kan maken van die prestatie is er sprake van een ongerechtvaardigde verrijking. Vanuit dit gezichtspunt is het moeilijk te verantwoorden waarom de uitvoerende kunstenaar die bescherming zou moeten missen. Veel van de argumenten die voor auteursrecht pleiten kunnen evengoed ingezet worden ten behoeve van uitvoerende kunstenaars: sociaal-economische, cultuur-politieke argumenten of gewoon een beroep op de rechtvaardigheid. Waarom zou een solist of dirigent minder goed in staat gesteld moeten worden als zelfstandige ondernemer te functioneren dan een schrijver of componist? Ik wil daar niet te diep op in gaan. Het rechtvaardigheidsgehalte van het principe van de naburige rechten is heden ten dage onbetwist. Als het gaat om kwesties als economisch belang, nut of doelmatigheid is meer discussie mogelijk.

Ook al veranderde in de loop van de jaren de stemming ten gunste van de uitvoerende kunstenaars, daarmee kwam een internationale of nationale regeling nog niet zonder meer tot stand. In Nederland was de politiek niet genegen iets in die richting te doen. De rechter kwam uitvoerende kunstenaars in voorkomende gevallen regelmatig te hulp, maar ging nooit zover te erkennen dat de uitvoerende kunstenaars een op het auteursrecht lijkend verbodsrecht zouden hebben. Terecht, zou men kunnen zeggen, omdat daarmee de rechter op de stoel van de wetgever zou plaatsnemen. Op internationaal niveau bood een eventuele aanpassing van de Berner Conventie, of een apart verdrag ten behoeve van uitvoerende kunstenaars geen perspectief. Uiteindelijk bleek een regeling haalbaar waarin niet alleen uitvoerende kunstenaars, maar ook fonogrammenproducenten en omroepinstellingen rechten kregen toebedeeld. Dit is het Verdrag van Rome, dat in 1961 tot stand kwam. Ik heb al ter sprake gebracht dat Nederland pas laat de zegeningen van dit verdrag kon inzien, namelijk toen beseft werd dat ook de (publieke) omroep een lucratief verbodsrecht in handen zou krijgen. In de tweede helft van de jaren tachtig werd een begin gemaakt met wat nu de WNR is en met de ratificatie van het Verdrag van Rome. Dit verdrag geeft alleen minimumnormen. De nationale wetgever mag in zo'n geval een ruimere bescherming geven en moet een aantal keuzes maken. Daarover vertelt Gerrie Heevel u meer.

Wet Naburige Rechten, totstandkoming en inhoud

door *mr Gerrie J. Heevel (SENA)*

Inleiding

Het doet me bijzonder veel genoegen dat het Theater Instituut Nederland in samenwerking met de vakgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam en de Boekmanstichting het initiatief hebben genomen om ter gelegenheid van het verschijnen van de *Rechtwijzer voor theater* een symposium te organiseren over *Podiumkunsten en naburige rechten*, twee zaken die - zowel in mijn persoonlijk leven, als in de wereld daarbuiten - onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Ik dank de organisatoren voor de eervolle uitnodiging vandaag mijn woordje hierover te mogen doen.

Toen de uitnodiging mij bereikte, dacht ik onmiddellijk terug aan de presentatie van *Klankrechtwijzer*, eveneens een uitgave van de Boekmanstichting, in juni 1991. De politieke behandeling van de ontwerp-wetgeving inzake de naburige rechten, die op 5 augustus 1989 aan de Tweede kamer was aangeboden, lag stil sinds oktober 1990. In de wandelgangen van Den Haag was namelijk een gevecht gaande tussen de ministeries van toen nog WVC (nu OCenW) en Justitie. Het ministerie van WVC liet zijn oren hangen naar cultuur-politieke argumenten tegen een al te sterke bescherming van uitvoerende kunstenaars, die werden aangevoerd door de omroep en de podiumkunstinstituten. Het ministerie van Justitie daarentegen zag meer in de vooral juridische argumenten van rechthebbenden. Uit de wijze waarop ik de meningen van de onderscheiden ministeries benoem, zal u duidelijk zijn aan welke kant ik stond, niet aan de kant van de podiumkunstinstituten. Ik gebruikte de gelegenheid die mij werd geboden in de vorm van het houden van een kort praatje bij de presentatie van *Klankrechtwijzer* in juni 1991 dan ook vooral om - zo fatsoenlijk als mogelijk - de vloer aan te vegen met de bijdrage die Van Moort, destijds ambtenaar bij WVC, aan *Klankrechtwijzer* had geleverd. Het is naar alle waarschijnlijkheid daarom dat de organisatoren van vandaag mij niet hebben gevraagd iets over de inhoud van de recent verschenen *Rechtwijzer voor theater* te laten vertellen. Ik zal dit ook niet ongevraagd doen. Ik heb bovendien van de inhoud nog geen kennis kunnen nemen, dus u kunt gerust zijn.

Vandaag 10 maart 1997, op een week na exact vier jaar nadat de WNR door de Eerste Kamer werd goedgekeurd, gaat de discussie niet meer om het zijn van vóór of tegen naburige

rechten van uitvoerende kunstenaars. De vraag die nu centraal dient te staan is: *wat heeft de WNR in haar korte bestaan opgeleverd of zo men wil veroorzaakt?*

Ofwel toegespitst op het onderwerp van het symposium van vandaag:

a) heeft de WNR rechthebbenden, in het bijzonder de uitvoerende kunstenaars werkzaam in de podiumkunstensector, in de praktijk gebracht wat zij van deze wet verwachtten? en

b) is de angst van destijds van WVC en de podiumkunstinstellingen bewaarheid, d.w.z. de angst "dat een maatregel ter verbetering van de rechtspositie van de uitvoerende kunstenaar, die mede op grond van cultuur-politieke overwegingen is genomen, tot contra-productieve effecten op het cultuurbeleid kan leiden" (Van Moort in *Klankrechtwijzer*, p. 117). Simpel gezegd: als uitvoerende kunstenaars een uitzending van een voorstelling kunnen verbieden, stijgt de prijs die de omroep moet betalen en wordt afgezien van uitzending van het Nederlandse product.

Het beantwoorden van de centrale vraag en de deelvragen laat ik graag over aan het publiek van vandaag, nadat men kennis heeft genomen van de gang van zaken in de praktijk in de onderscheiden sectoren van de podiumkunsten. Ik zal mij verder beperken tot de totstandkoming en inhoud van de WNR, tot het bespreken van het wettelijk kader.

Totstandkoming WNR, of te wel het moeizame voortraject

Zoals in mijn inleiding al is vermeld, werd eerst op 5 augustus 1989, derhalve 38 jaar na de totstandkoming van het internationale verdrag terzake, de Conventie van Rome van 1961, een eerste ontwerp van wetgeving op het terrein van de naburige rechten aangeboden aan de Tweede Kamer. Wat is de reden dat Nederland zo lang heeft gewacht? Was de situatie in Nederland zo wezenlijk anders dan in al die andere landen die in het algemeen reeds in de zestiger en zeventiger jaren over gingen tot ratificatie van de Conventie en invoering van nationale wetgeving? Nee, dat was de situatie niet: ook in Nederland leed de muziekindustrie onder de piraterij, het klakkeloos kopiëren van met veel zorg en veel geld geproduceerde platen respectievelijk cd's, een kwaad waartegen naburige rechten bescherming bieden. En ook in andere landen was sprake geweest van een anti-lobby gevoerd door de publieke omroep, de podiumkunstinstellingen en overige muziekgebruikers, zoals de horeca en winkeliers. Zij allen vreesden dat de kosten van het gebruik van artistieke producties zoals het uitzenden van een theatervoorstelling, het uitzenden en het in het openbaar ten gehore brengen van muziek dermate veel geld zou gaan kosten, dat welhaast gevreesd moest worden voor het voortbestaan van de omroep, van het theatergezelschap en de horeca-exploitant. Wat wel verschilde was de kracht van de anti-lobby of zo men wil de bereidheid van de regering naar de anti-lobby te luisteren.

Wanneer we terugkijken op de periode van 1961, het jaar waarin de Conventie van Rome tot stand kwam tot 1989, het jaar waarin de WNR in concept werd aangeboden aan de Tweede Kamer, dan kan geconstateerd worden dat de eerste tien jaar, tot aan 1972, helemaal geen enkele actie van overheidswege werd ondernomen. Dit is op z'n minst verbazingwekkend omdat de Nederlandse delegatie onder leiding van Bodenhausen, bij de totstandkoming van de Conventie een zeker niet onbelangrijke rol had gespeeld en in de literatuur door vele wetenschappers toetreding tot de Conventie was bepleit.

Vanaf 1972 wordt de regering langzaam actief. Er breekt een periode aan, die zal duren tot 1986, waarin de regering meerdere malen advies vraagt aan de geleerden, belanghebbenden hoort en veelvuldig interdepartementaal overleg voert. Over hoe een eventuele nationale wet er uit zou kunnen zien hoefde men zich eigenlijk geen zorgen te maken, dit was reeds door een aantal geleerden, verenigd in de Vereniging voor Auteursrecht, onder leiding van Jaap Spoor, vrijwel kant en klaar op een presenteerblad in 1973 aangedragen (*Auteursrecht 1977/1*, pp.14-22). Het mocht echter niet baten. De regering was en bleef huiverig. Waarom? De toenmalige Minister van Justitie verwoordde het in 1983 in antwoord op door de Tweede Kamer gestelde vragen als volgt: "De reden dat een ratificatie van dit Verdrag (Conventie van Rome, GJH) vooralsnog niet verantwoord wordt geacht door mijn ambtgenoot van WVC en mij is dat daardoor ernstige gevolgen voor het omroepbudget en in verband hiermee de hoogte van de omroepbijdrage zouden ontstaan" (*Verkade/Visser, Parl. Gesch.*, p. 303 en 305). Bovendien vreesde men dat een groot gedeelte van de te betalen gelden naar buitenlandse rechthebbenden toe zou vloeien. Om deze redenen dus vooralsnog géén ratificatie van het Verdrag. Waar men wel toe bereid was, was het toekennen op nationaal niveau van bepaalde rechten aan uitvoerende en fonogrammenproducenten, zodat deze zich beschermd zouden weten tegen piraterij. Maar ook daartoe werden geen nadere stappen ondernomen.

Het tijt keerde pas in maart 1986: de regering ging 'om'. Reden was de gewijzigde positie van de omroep, zo bleek uit een brief aan de Tweede Kamer (*Parl. Gesch.*, pp. 316-322).

Allereerst had de omroep kans gezien voor de eerstkomende tien jaar de financiële lasten binnen de perken te houden, door een contract te sluiten met de NVPI, de belangen-organisatie van platenmaatschappijen/fonogrammenproducenten. Een wat ik zou willen noemen, met gebruikmaking van de politieke machtsverhoudingen, gesloten contract. Daarnaast, zo stelde de regering - en daar ging het mijn inziens echt om - bleek de omroep zelf belang te hebben bij ratificatie van Rome: men hoopte op toewijzing van Amsterdam als Olympische stad voor de spelen in 1992. En "in verband met verkoop van uitzendrechten van sportevenementen" bleek toetreding ineens van "vitaal belang". Welnu, dat begrijpt iedere Nederlander.

Ratificatie van de Conventie van Rome en een nationale wet waarin de naburige rechten

geregeld moesten worden van de drie groepen rechthebbenden, te weten: uitvoerende kunstenaars, fonogrammenproducenten en omroeporganisaties. Iedereen in Nederland dacht dat het nu snel gebeurd zou zijn. Er lag immers ten departemente een proeve van een wetsontwerp, men had jaren nagedacht over het waarom en hoe en de omroep leek de anti-lobby te hebben opgegeven. Dit laatste bleek een misvatting. De omroep was niet meer tegen een wet, waarin ook rechten voor de omroep zelf, maar zou blijven strijden tegen een te vergaande bescherming van uitvoerende kunstenaars en producenten voor het uitzenden van theaterproducties en muziek. Met andere woorden: de omroep wilde, op zich begrijpelijk, wel de lusten maar niet de lasten van naburige rechten. De omroep wist wat dit aangaat - zoals hiervoor al is gesteld - de podiumkunstinstanties en muziekgebruikers als de horeca en de Albert Heynen aan haar zijde. Deze groepen werden afwisselend gesteund door het ministerie van WVC en het ministerie van EZ, zodat Justitie als verantwoordelijke voor het uitvoeren voor de plannen tot wetgeving, moest zoeken naar compromissen. En er zijn wat compromissen bedacht en gesloten in die tijd.... Het allerbelangrijkste compromis is totstandgekomen in de in mijn inleiding al even aangestipte periode van absolute politieke stilte (oktober 1990 tot maart 1992). Het politieke struikelblok was: wel of geen werkgeversrecht naar analogie van de Auteurswet in de WNR. Met andere woorden: moeten uitvoerende kunstenaars in de situatie dat zij in dienst zijn bij een werkgever zelf over hun naburige rechten kunnen beschikken of ligt het meer voor de hand deze rechten alsdan aan de werkgever toe te kennen? De podiumkunstinstanties onderschreven laatstgenoemd standpunt: men zou er niet aan moeten denken dat een enkele violist, acteur of danser een uitzending van een theatervoorstelling zou kunnen tegenhouden door gebruik te maken van een hen toekomend verbodsrecht. Heel begrijpelijk en terecht deze angst, maar om die situatie te vermijden is het niet nodig de rechten af te nemen, maar volstaat het treffen van een regeling voor het gezamenlijk moeten uitoefenen van de rechten, zo stelden de tegenstanders. Daarnaast speelde natuurlijk ook het geld een rol: ingeval de rechten bij de werkgever liggen, kunnen de werknemers/uitvoerende kunstenaars geen financiële eisen stellen voor uitzending etcetera, zo was de gedachte. Als dit wel zou kunnen, zouden de claims terzake wel eens exorbitant hoog kunnen worden. Hiertegenover stond de opvatting van de uitvoerenden: zij wilden juist graag onderhandelen over de financiële voorwaarden en wel vanuit een sterke positie, als naburig rechthebbenden. Behalve de hier genoemde argumenten speelden ook meer juridische argumenten een rol, waarmee ik u nu niet zal vervelen. Belangrijk is dat deze hele kwestie uiteindelijk heeft geleid tot een compromis. Op de inhoud hiervan kom ik zo dadelijk terug.

Vanzelfsprekend was de discussie over de gewenste regeling van de relatie werkgever-werknemer niet het enige politieke hangijzer. Een ander belangrijk issue was: het toekennen

van vergoedingsrechten voor het zogenaamde secundaire gebruik van fonogrammen: het draaien van platen/cd's door de omroep en door horeca-exploitanten en winkeliers. Ook deze discussie laaide hoog op. Ik herinner mij een krantenartikel uit die tijd, waarin een horeca-exploitant betoogde dat hij niet voornemens was voor Vanessa (vergelijkbaar met Tatjana nu) te betalen, wel of geen wet en dit was de algemene opinie. De discussies hierover duurden eveneens 'eindeloos'. Vreemd genoeg had het feit dat er al sinds jaar en dag wel voor componisten en tekstdichters werd betaald, geen voor uitvoerende kunstenaars en producenten 'positief' effect. Vreemd, omdat geredeneerd had kunnen worden dat het ook belonen van de uitvoerende musici en de producenten dus niet meer dan redelijk is. Het al beschermd zijn van auteurs speelde echter uitsluitend in negatieve zin mee: het gebruik van het product zou nog duurder worden en daar was men faliekant tegen.

Een laatste politiek punt, dat ik zou willen memoreren betreft een politiek issue van de, in dit geval heren, politici zelf: in hoeverre moest gelijkwaardige bescherming worden geboden aan onderdanen van andere lidstaten van de (toen nog) Europese Gemeenschap? Enkele lieden uit de Tweede Kamer, onder leiding van de hooggeleerde heer Jurgens vond dat Nederland niet roomser hoefde te zijn dan de paus en niet europeser dan de rest van de lidstaten en dus was een expliciete regeling in de wet om gelijke behandeling te garanderen niet noodzakelijk. Men bleef bij deze mening desondanks een andersluidend advies van de heer Bangemann van de Europese Commissie en desondanks andersluidend advies van enkele, weliswaar nog geen hooggeleerden, maar wel reeds geleerden uit Nederland. Men heeft zijn zin via een amendement in de Tweede Kamer, leidend tot wetgeving in samenwerking met het Europese recht, doorgedreven. Wetgeving die vervolgens later op dit punt weer moest worden 'rechtgezet'. Ik moet eerlijk bekennen dat ik mij destijds als wetenschapper, als één van deze nog maar slechts geleerden, uitermate heb opgewonden over dit verspillen van energie en tijd aan politieke ijdeluiterij.

Tot zover de politieke voorgeschiedenis, over naar de inhoud van de WNR.

Inhoud WNR

A) Geboden rechtsbescherming voor de verschillende rechthebbenden

* Laten we eerst eens kijken naar de geboden **bescherming aan uitvoerende kunstenaars**.

Uitvoerende kunstenaars kunnen een verbodsrecht doen gelden met betrekking tot de volgende handelingen (artikel 2 lid 1 WNR):

a) het opnemen van uitvoering

- b) het reproduceren van een opname van een uitvoering
- c) het verkopen, verhuren, uitlenen, afleveren of op een andere wijze in het verkeer brengen van een opname of reproductie daarvan en het voor die doeleinden invoeren, aanbieden of in voorraad hebben
- d) het uitzenden, het heruitzenden of het op andere wijze openbaar maken van een (reproductie van een) opname.

Deze rechten die verder gaan dan de Conventie van Rome voorschrijft bieden de uitvoerende kunstenaars allereerst een uitstekende bescherming tegen de verschillende vormen van muziek- en videopiraterij.

'Bootlegging' oftewel het maken van illegale opnamen van een live-optreden kunnen zij verbieden op basis van het opnamerecht (a). Wanneer deze illegale opnamen vervolgens op de plaat of video worden gezet of er wordt rechtstreeks een illegale kopie van een cd gemaakt (piraterij), welke illegale kopieën vervolgens in de handel worden gebracht, kunnen de uitvoerende kunstenaars optreden op grond van hun reproductierecht (b) en het verspreidingsrecht (c). Het in het bezit hebben van illegale exemplaren kan ook worden verboden (c). Deze kunnen bovendien, zo staat verder op in de wet te lezen, in beslag worden genomen of vernietigd.

Wanneer we de opgesomde rechten vertalen naar de dagelijkse werkzaamheden van de uitvoerende kunstenaars betekent het hebben van deze rechten *in beginsel* dat een voorstelling of optreden niet zonder hun toestemming rechtstreeks mag worden uitgezonden (d) of worden opgenomen (a). Wanneer toestemming voor opname is verleend betekent dit nog niet dat hiervan (bijvoorbeeld van de moederband) kopieën (zoals cd's) mogen worden gemaakt (b) en in de handel mogen worden gebracht (c). Daarvoor is aparte toestemming nodig.

Dit trapsgewijze toestemmingsvereiste moet de uitvoerende kunstenaars garanderen dat er duidelijke contracten worden afgesloten, zodat zij weten wat ze weggeven.

Toch lijkt dit mooier dan het is, omdat hier en daar nogal wat van deze in artikel 2 lid 1 van de WNR neergelegde hoofdregel, dat uitvoerende kunstenaars een verbodsrecht toekomt met betrekking tot alle mogelijke exploitatievormen, wordt afgeknabbeld.

De eerste groep van uitzonderingen/beperkingen op dit verbodsrecht worden gevormd door de *vergoedingsrechten*:

Slechts een recht op vergoeding geldt met betrekking tot de volgende handelingen:

- 1) het uitzenden of openbaar maken van een voor commerciële doeleinden uitgebrachte fonogram (een cd en dergelijke) - artikel 7 WNR
- 2) het uitlenen van een cd of video - artikel 2 lid 3 WNR
- 3) het zogenaamde thuiskopiëren - artikel 10 WNR

Daarnaast gelden nog wat algemene uitzonderingen waarvoor het gebruik geheel vrij is, zoals het gebruiken van korte fragmenten in een radio of t.v.-rapportage over actuele gebeurtenissen, het maken van een tijdelijke opname door de omroep (uitsluitend voor omroepdoeleinden/te bewaren 28 dagen na uitzending), gebruik voor onderwijsdoeleinden etcetera. Vrijstellingen die overgenomen zijn uit de Auteurswet.

Tenslotte, maar daarover straks meer zijn er nogal wat beperkende maatregelen door de wetgever genomen die de rechten van uitvoerenden beperken tegenover hun contractpartner.

* Het 'plaatje' aangaande **de bescherming van de fonogrammenproducenten** ziet er vrijwel gelijk uit.

Een *verbodsrecht* komt de producenten toe met betrekking tot de volgende handelingen (artikel 6 WNR):

- a) het reproduceren van een door hem vervaardigd fonogram
- b) het verkopen, verhuren, uitlenen, afleveren of op een andere wijze in het verkeer brengen van een door hem vervaardigd fonogram of reproductie daarvan en het voor die doeleinden invoeren, aanbieden of in voorraad hebben
- c) het uitzenden, het heruitzenden of het op andere wijze openbaar maken van een (reproductie van een) door hem vervaardigd fonogram.

Veel van wat hiervoor is gezegd met betrekking tot de bescherming van uitvoerende kunstenaars geldt onverkort voor producenten. Dit geldt met name voor wat betreft de bescherming tegen muziekpiraterij, de beperking van deze verbodsrechten door deze hier en daar te vervangen door vergoedingsrechten en de algemene vrijstellingen voor bepaalde vormen van gebruik.

* Ook voor de derde groep rechthebbenden, **de omroeporganisaties**, geldt dat zij als hoofdregel een *verbodsrecht* hebben toegekend gekregen en wel terzake van:

- a) het heruitzenden (dwz gelijktijdig uitzenden) van hun programma's
- b) het opnemen van hun programma's en het reproduceren van een dergelijke opname
- c) het verkopen, verhuren, uitlenen, afleveren of op een andere wijze in het verkeer brengen

van een opname van een uitzending of reproductie daarvan en het voor die doeleinden invoeren, aanbieden of in voorraad hebben

d) het openbaarmaken van programma's, ongeacht welke technische middelen worden gebruikt, maar dit alleen indien deze openbaarmaking gebeurt in voor publiek toegankelijke ruimten tegen betaling van entreegeld. Deze laatste beperking is eerst sinds kort in de wet opgenomen, voorheen mocht de omroep o.g.v. de wet ook het openbaar maken dus het aanzetten van de t.v. in de cafés verbieden

e) het openbaar maken van *opnamen* van programma's, ongeacht welke technische hulpmiddelen daarbij worden gebruikt.

Het recht tot het openbaar maken *verschilt* dus nogal van het recht terzake van uitvoerenden en producenten.

Aangaande het thuishopiëren, uitlenen en de vrijstelling geldt voor de omroep wel weer *eenzelfde* regeling als voor de uitvoerenden en producenten.

* Dan heel kort iets over de vierde groep van rechthebbenden, de **filmproducenten**.

Deze komen in de Conventie van Rome niet voor en ook in de oorspronkelijke WNR niet. Op grond van de Europese richtlijn inzake het verhuur- en uitleenrecht was Nederland echter verplicht de filmproducenten ook een aantal naburige rechten toe te kennen. Dit is gebeurd bij wetwijziging van 21 december 1995. Op grond hiervan heeft de filmproducent een eigen (naburig) verbodsrecht terzake van:

a) het reproducieren van een door hem vervaardigde film of reproductie daarvan;

b) het verkopen, verhuren, uitlenen, afleveren of op een andere wijze in het verkeer brengen van een door hem vervaardigde film of reproductie daarvan en het voor die doeleinden invoeren, aanbieden of in voorraad hebben.

Dit laat overigens onverlet de bescherming die de filmproducent kan ontlenen aan de Auteurswet (art. 45a t/m g AW).

Naast deze zogenoemde exploitatierechten hebben, uitsluitend **uitvoerende kunstenaars**, nog een heel ander soort rechten, te weten de *persoonlijkheden-rechten* (artikel 5 WNR), inhoudende:

a) het recht op naamsvermelding, beter gezegd het recht zich te verzetten tegen openbaarmaking van zijn uitvoering zonder het vermelden van zijn naam of onder vermelding van een andere naam dan de zijne, tenzij een beroep hierop in strijd is met de redelijkheid;

b) het recht zich te verzetten tegen een wijziging van zijn uitvoering, ook hier weer met de beperking dat de wijziging van dien aard is dat het verzet in strijd zou zijn met de redelijkheid

c) het recht zich te verzetten tegen elke misvorming, verminking of andere aantasting van de uitvoering, die nadeel zou kunnen toebrengen aan zijn eer of goede naam of aan de waarde van de uitvoerende kunstenaar in die hoedanigheid af zou doen.

Deze rechten, en dat is heel bijzonder, blijven bij de uitvoerende kunstenaar ook na overdracht van rechten in een contract, zij het dat van deze rechten met uitzondering van het recht zich te verzetten tegen misvorming etcetera wel afstand kan worden gedaan.

Dit was in hoofdlijnen het stelsel van rechten. Dan wil ik nu kort iets zeggen over het verschijnsel vergoedingsrechten en de voorgeschreven collectieve uitoefening hiervan.

B) Vergoedingsrechten en de voorgeschreven collectieve uitoefening hiervan

Zoals hiervoor is aangegeven, hebben uitvoerende kunstenaars met betrekking tot het zogenaamde secundaire gebruik van geluidsdragers (het uitzenden of het ten gehore brengen in supermarkten, disco's, kroegen en liften van cd's en geluidsbanden via radio/t.v. etcetera) slechts een vergoedingsrecht. De gebruiker mag dit doen mits men maar een billijke vergoeding betaalt. Aan de individuele uitvoerende musici en de platenmaatschappijen? Nee, dat vond de wetgever te ingewikkeld en daarom is bepaald dat dit recht uitsluitend collectief, dat wil zeggen door een daartoe door de Minister aangewezen organisatie, mag worden uitgeoefend (art. 15 WNR). En deze organisatie nu is SENA, de organisatie bij welke ik werkzaam ben. SENA incasseert deze vergoedingen bij de gebruikers en verdeelt deze onder de twee groepen rechthebbenden en wel conform de wettelijke regeling op fifty-fifty basis.

Ook een vergoedingsrecht en een voorgeschreven collectieve uitoefening van rechten, maar in dit geval tezamen met andere rechthebbenden, waaronder auteurs geldt voor de thuisnamelijke en uitleenvergoeding.

Deze constructie van voorgeschreven collectieve uitoefening betekent in de praktijk dat dan weliswaar het recht beperkt mag zijn, maar dat de gebruiker een organisatie tegenover zich vindt met een monopoliepositie. In de praktijk leidt dit er toe dat de rechthebbenden uiterst sterk staan en hun rechten via zo'n organisatie daadwerkelijk af kunnen dwingen.

Hoe staat het wat dit betreft eigenlijk in normale contractuele relaties? Kan met name de uitvoerende daar zijn in beginsel toekomstig sterkere verbodsrecht daadwerkelijk gebruiken? Het antwoord op deze vraag verschilt in de praktijk per situatie, niet in het minst doordat de wetgever nadere regels heeft gemeend te moeten stellen inzake deze onderlinge relaties.

C) *Onderlinge relatie rechthebbenden*

Wat regelt de wet wel en wat niet?

Allereerst heeft de wetgever in artikel 13 van de WNR een algemene regel neergelegd met betrekking tot de uitoefening van de verbodsrechten bij een 'gezamenlijke uitvoering'.

Deze regeling komt er op neer dat niet alle individuele uitvoerende kunstenaars bijvoorbeeld een t.v. uitzending van een voorstelling kunnen verbieden of toestaan, maar dat men via een vertegenwoordiger moet laten weten of men hier wel of niet mee instemt.

Wat betreft de contractuele relatie tussen **uitvoerende kunstenaar - overige rechthebbenden** geldt het volgende:

* Relatie uitvoerende kunstenaar - **platenproducent**:

a) inzake het verhuurrecht: cf art. 2a kan het zo zijn dat de uitvoerende kunstenaar het exclusieve verhuurrecht aan de producent heeft overgedragen, maar dan houdt hij, zo stelt deze bepaling tegen over de producent aanspraak op een billijke vergoeding.

b) inzake de verdeling van de vergoeding ez artikel 7 WNR: 50-50

* Relatie uitvoerende kunstenaar - **filmproducent**:

a) ook tegen over deze producent geldt de regeling betreffende het verhuurrecht

b) o.g.v. art. 4 jo gewijzigd 45d geldt daarnaast het volgende:

Wanneer acteurs hebben meegewerkt aan een film, dan worden zij geacht al hun rechten te hebben overgedragen aan de filmproducent, tenzij in het contract iets anders is bepaald.

Dit betekent dus dat met het tekenen van een filmcontract alle verbodsrechten komen te vervallen. Alleen de producent heeft dan nog zeggenschap over de exploitatie hiervan en alleen hij kan derden verbieden dan wel juist toestemming verlenen voor een bepaalde handeling, bijvoorbeeld het uitzenden van de film door een omroeporganisatie.

Wel hebben uitvoerende kunstenaars op grond van de wettelijke regeling recht op een billijke vergoeding voor 'iedere vorm van exploitatie' van het filmwerk. Vertaald naar de praktijk betekent dit dat in het contract bij de vaststelling van het honorarium een onderscheid zou moeten worden aangebracht tussen onder andere de beloning voor het vertonen van de film in de bioscoop en vertoning via de t.v. Deze regeling geldt overigens ook voor auteurs.

Hans Kosterman zal zo dadelijk nader ingaan op de vraag hoe deze regeling in de praktijk wordt verstaan en dus wordt uitgevoerd.

* Relatie uitvoerende kunstenaar - **omroep**:

C) *geen bijzondere regeling.*

Dan nu de onderlinge relatie tussen de uitvoerende kunstenaar en zijn werkgever.

Deze werkgever kan natuurlijk één van de bovengenoemde andere rechthebbenden zijn, maar ook - en dat is van belang voor vandaag - een podiumkunstinstantie.

D) *Relatie uitvoerende kunstenaar - werkgever (veelal podiumkunstinstantie)*

Zoals al eerder vermeld is, is deze relatie onderwerp van een jarenlange politiek discussie geweest. Wat de wet uiteindelijk bepaalt is in wezen vlees noch vis, een echt compromis dus.

Artikel 3, de werkgeversbepaling, luidt als volgt:

"De werkgever is bevoegd de rechten van de uitvoerende kunstenaar, als bedoeld in artikel 2 (exclusieve rechten, GJH), te exploiteren, voorzover dit *tussen partijen is overeengekomen dan wel voortvloeit uit de aard van de tussen hen gesloten arbeidsovereenkomst, de gewoonte of de eisen van redelijkheid en billijkheid. Tenzij anders is overeengekomen of uit de aard van de overeenkomst, de gewoonte of de eisen van redelijkheid en billijkheid anders voortvloeit, is de werkgever aan de uitvoerende kunstenaar of zijn rechtverkrijgende een billijke vergoeding verschuldigd voor iedere vorm van exploitatie van diens rechten.....*" (cursivering GJH = toevoeging na mondeling overleg TK)

Wat zijn nu de voor - en nadelen van dit typisch 'compromis'?

Nadelen:

- ° de bepaling biedt partijen slechts één zekerheid: niets is zeker, *tenzij anders* overeengekomen. Immers, wanneer er geen duidelijk contract ligt, kan het zo zijn dat de uitvoerende kunstenaar de hem in artikel 2 bedoelde rechten 'verliest', kan het zo zijn dat hij zelfs geen recht heeft op een billijke vergoeding, maar dat hoeft niet. Of dit zo is, is afhankelijk van de aard .. etcetera In een conflictsituatie kan met andere woorden alléén de rechter uitkomst bieden. In zoverre lost deze bepaling dus helemaal niets op.
- ° de bepaling leidt ook niet tot een (herstel van) 'evenwicht' in de relatie werkgever - werknemer, zoals de staatssecretaris van destijds ons wilde doen geloven. Het is nu eenmaal zo dat de uitvoerende kunstenaar voor zijn werk, net als iedere andere werknemer, afhankelijk is van de werkgever: de omroep, de podiumkunstinstantie etcetera. Een gegeven waarop ons hele arbeidsrechtelijke systeem is gebaseerd. Om toch een 'machtsevenwicht' binnen deze relatie te creëren is het gebruikelijk dat de wetgever de werknemer extra

beschermd, zodat in geval van twijfel de weegschaal doorslaat naar het beschermen van de zwakkere partij in de onderhandelingen. Wat de wetgever nu heeft gedaan is in wezen de ruimte bieden aan de rechter het omgekeerde hiervan te doen.

Voordeel:

Het enige positieve punt van artikel 3 is dat zij, dankzij de bemoeienis van de Tweede Kamer duidelijker dan voorheen, het primaat legt bij de overeenkomst.

Met dit laatste is gelijk aangegeven wat partijen in de praktijk moeten doen om deze onzekerheid creërende bepaling te omzeilen: onderhandelen en duidelijke, sluitende afspraken maken. Of dit in de praktijk wil lukken? Daarover laat ik graag het woord aan Hans Kosterman.

Conclusies

Deze bijdrage wil ik besluiten met een paar voorlopige conclusies, die zich naar aanleiding van het geschetste wettelijk kader opdringen, in de vorm van een aantal stellingen die ik voor een nadere invulling aan Hans en de werkgroepen ter beantwoording zou willen voorleggen:

- 1) het stelsel van verbodsrechten toegekend aan uitvoerende kunstenaars lijkt fraai, maar biedt eigenlijk alleen een fatsoenlijke bescherming tegen piraterij;
- 2) de nadere regelgeving betreffende de onderlinge relatie tussen de uitvoerende kunstenaar en zijn contractpartners kan meebrengen dat de uitvoerende kunstenaar in deze situaties in de praktijk niet veel aan deze rechten heeft;
- 3) met een verzwakking van verbodsrechten tot vergoedingsrechten, mits gecombineerd met wettelijk voorgeschreven collectieve uitoefening van rechten is de uitvoerend kunstenaar wellicht beter af.

Naburige rechten: theorie en praktijk

door *mr Hans Kosterman* (Kunstenbond FNV)

Het kernartikel van de Wet Naburige Rechten (de WNR van 1993) is artikel 2.

Dit artikel geeft uitvoerende kunstenaars een exclusief recht met betrekking tot

- het opnemen van een uitvoering
- het reproduceren van een opname van een uitvoering
- het verkopen, in het verkeer brengen, invoeren, aanbieden of in voorraad hebben van een opname of een reproductie daarvan
- het uitzenden, heruitzenden of op andere wijze openbaar maken van een live-uitzending, of een eerder gemaakte (reproductie van een) opname.

Zonder toestemming van de uitvoerende kunstenaar mogen deze handelingen niet plaatsvinden. We spreken van een absoluut recht, een verbodsrecht, een exclusief recht, allemaal aanduidingen die erop wijzen dat de uitvoerend kunstenaar in de WNR een dijk van een positie heeft toebedeeld gekregen.

Niet alle uitvoerende kunstenaars hebben dezelfde positie van exclusief rechthebbende. In de artikelen 3, 4 en 7 worden uitzonderingen gemaakt.

Ik zal trachten de groepen van rechthebbenden die schuil gaan achter artikel 1, het kernartikel en de artikelen 3, 4 en 7, tot leven brengen, en duidelijk te maken wat volgens de wetstekst hun positie is en wat daar vervolgens het praktische resultaat van is.

Uitvoerende kunstenaars die meewerken aan audio-visuele producties (art. 4 WNR)

De uitvoering van een uitvoerend kunstenaar, die bestemd is als bijdrage voor de totstandkoming van een filmwerk, valt volgens artikel 4 WNR onder het regime van de artikelen 45a tot en met 45g van de Auteurswet. De Auteurswet is voor dit doel dusdanig aangepast dat onder het begrip 'maker' ook de uitvoerende kunstenaar valt, terwijl het begrip 'filmwerk' zo breed wordt opgevat dat elke audio-visuele productie daaronder valt.

Artikel 45d formuleert het vermoeden van overdracht. Het artikel zegt, geparafraseerd: als je met betrekking tot overdracht van rechten niets afspreekt, heeft de producent alle rechten.

De producent moet de acteur in dat geval wel voor alle exploitatievormen en voor alle toekomstige, ook nu nog niet bekende exploitatievormen, een billijke vergoeding betalen. We zien dat het imposante verbodsrecht van artikel 2 WNR hier is teruggebracht tot een recht op een billijke vergoeding voor elke exploitatievorm die plaatsvindt en zal plaatsvinden. Het komt erop neer dat de inhoud van de te sluiten overeenkomst voor deze groep van uitvoerende kunstenaars van cruciaal belang is.

De verhouding werknemers/werkgevers (art. 3 WNR)

Een andere groep van uitvoerende kunstenaars is eveneens buiten het regime van artikel 2 WNR geplaatst. Dat zijn de werknemers. Artikel 3 heeft betrekking op deze groep. Het gaat in de praktijk om duurzame dienstverbanden.

Het artikel is vis noch vlees en heeft een vrij gratuit karakter. Het komt erop neer, om met Spoor/Verkade te spreken dat 'als de relatie er naar is mag de werkgever de exploitatierechten uitoefenen; doet hij dat ook inderdaad **kan** de werknemer recht hebben op een vergoeding.'

Door de vrijblijvende tekst is de inhoud van de onderliggende overeenkomst wederom van groot belang.

Musici die hebben meegewerkt aan een geluidsdrager (art. 7 WNR)

Deze groep van uitvoerende kunstenaars is eveneens aan het exclusieve recht van art. 2 WNR onttrokken. Artikel 7 van de WNR regelt de rechten van deze groep. Het artikel spreekt van 'een voor commerciële doeleinden uitgebrachte fonogram', waaraan de uitvoerend kunstenaar moet hebben meegedaan, wil hij onder art. 7 WNR vallen.

In samenhang met art. 15 WNR is bepaald dat de rechten van deze groep collectief geëxploiteerd worden. Collectieve exploitatie vindt plaats op praktische gronden. Het is nu eenmaal onmogelijk dat een artiest van wie een cd op de markt is verschenen, bijhoudt wie dat plaatje allemaal gebruikt en voor dat gebruik ook nog een prijs afspreekt.

Het volgende is daarom bepaald:

- ° voor het gebruik van eenmaal uitgebrachte cd's (fonogrammen) moet een billijke vergoeding worden betaald;
- ° een door het Ministerie van Justitie aan te wijzen representatieve rechtspersoon incasseert en verdeelt die vergoeding. Die rechtspersoon is SENA (Stichting ter Exploitatie van Naburige Rechten) geworden. SENA moet ook onderhandelen over de hoogte van de vergoeding en is voor de uitvoerende kunstenaars wat BUMA voor de auteurs is.

- De geïncasseerde vergoeding wordt 50/50 verdeeld tussen uitvoerende kunstenaars en producenten van de gebruikte fonogram.

De uitvoerende kunstenaar sluit hier geen overeenkomst met de gebruiker. Hij sluit een exploitatie-overeenkomst met SENA en moet maar afwachten wat SENA uit onderhandelt met de gebruikers, zoals de omroep en koepelorganisatie zoals de Horeca.

De contractpraktijk

We hebben nu het beeld van drie groepen van rechthebbenden, vallend onder de artikelen 2, 3 en 4 WNR, die, gesteund door verschillende wetsteksten, individueel overeenkomsten moeten afsluiten met producenten. De vierde groep van rechthebbenden (art. 7 WNR) is aangewezen op SENA.

De eerste groep bestaat uit uitvoerende kunstenaars, niet zijnde acteurs (art. 4 WNR) en niet zijnde werknemers (art. 3 WNR).

Het zijn bijvoorbeeld musici die een platenovereenkomst aangaan. Deze musici hebben dus het exclusieve recht ex art. 2 WNR. Het verschijnsel doet zich nu voor dat de producent die een investering gaat plegen dat slechts doet als hij de positie van exclusief rechthebbende van de musicus daarvoor in de plaats krijgt. De producent wenst een schoon product, dat wil zeggen hij wil vrij ondernemen met dat product en niet, als hij een goed plan heeft nog eens toestemming moeten vragen aan zijn wederpartij.

Er ontstaat hier een ernstig conflict met de achterliggende ideeën van de WNR dat een uitvoerend kunstenaar voor elke exploitatievorm die er met zijn uitvoering plaatsvindt, een vergoeding moet ontvangen.

De machtsverhoudingen in de markt spelen hier een doorslaggevende rol. Het kan voorkomen dat beginnende platenartiesten, bijvoorbeeld aangaande de duur van een overeenkomst de volgende voorwaarden tegenkomen:

'De eerste contractperiode is twee jaar en zal gelden tot 1 november 1998. Dit contract wordt telkenmale stilzwijgend met een periode van 1 jaar verlengd, tenzij het door de maatschappij niet verlengd wordt.'

Omdat de maatschappij wel inziet dat een artiest geen eeuwigdurend contract tekent tegen dezelfde voorwaarden, worden er twee opties afgesproken, die de maatschappij schriftelijk moet verzilveren en waarbij de voorwaarden in redelijkheid aangepast kunnen worden.

Helemaal aan het eind van de algemene bepalingen, staat onder het hoofdje OPTIES dan nog de volgende voorwaarde:

‘Indien de maatschappij enig recht van optie ingevolge van het contract niet uitoefent voordat de duur van de overeenkomst verstrijkt, zal de artiest bij aangetekend schrijven de maatschappij op de hoogte stellen van het verzuim van de maatschappij om bedoeld recht van optie uit te oefenen, waarna de maatschappij nog 1 maand na ontvangst van dat schrijven het recht heeft de optie uit te oefenen.’

De maatschappij is ongegeneerd en afficheert zich in deze tekst openhartig om zijn doel te bereiken.

De kern in dergelijke platenovereenkomsten betreft de overdracht van rechten. De volgende formulering is zeer gebruikelijk:

‘De artiest draagt met uitsluiting van ieder ander aan de maatschappij over alle rechten, die hij op de ingevolge deze overeenkomst vervaardigde opnamen heeft of zal hebben. Indien en voorzover bovengenoemde rechten bij ondertekening van de overeenkomst niet overgedragen kunnen worden, zal de artiest zodanige rechten overdragen indien en zodra mogelijk is. Deze overdracht zal alsdan stilzwijgend geacht worden te geschieden.’

Dit beding gaat vergezeld van het royalty-artikel dat immer als volgt begint:

‘Indien in de overeenkomst voor de door artiest aan de maatschappij verleende rechten een vergoeding is overeengekomen in de vorm van een royalty, zullen deze bedragen worden berekend conform het hierna volgende:’

Omdat er altijd een royalty-percentages wordt afgesproken is de heersende praktijk zo dat de rechten met betrekking tot alle exploitatievormen worden overgedragen en dat daar tegenover staat een vergoeding voor de verkoop van exemplaren, dat wil zeggen slechts een exploitatievorm.

Nogmaals, artiesten met een grote marktwaarde zijn meer in staat om enig tegenwicht te bieden tegen contracten met bovenbedoelde bedingen.

De Kunstbond FNV is met de vereniging van platenproducenten (NVPI) overeengekomen dat collectieve exploitatievormen, zoals die worden verricht door SENA, BUMA, Thuisnamelijke en Leenrecht, buiten de overdracht blijven. De volgende stap, waaraan wordt gewerkt is dat de vergoeding uitgedrukt in royalties slechts betrekking heeft op verkoop van exemplaren en dat voor andere exploitatievormen in de vorm van een vangnet-artikel een vergoedingsafpraak wordt gemaakt.

De praktijk van de acteurs (m/v) en werknemers

De onder art. 4 WNR vallende groep uitvoerende kunstenaars heeft volgens de tekst van art. 45d Auteurswet in ieder geval recht op een billijke vergoeding voor elke exploitatievorm.

De uitleg in de Tweede Kamer van dit artikel heeft het recht van de acteur evenwel volstrekt ontkracht. Men werd het erover eens dat betaling van die billijke vergoedingen in een keer, dus in een bedrag afgekocht kan worden, als je maar opsomt voor welke exploitatievormen die eenmalige betaling was bedoeld.

Er is hier van de absurde vooronderstelling uitgegaan dat men zou kunnen calculeren wat een billijke vergoeding is voor exploitatievormen die nog niet hebben plaatsgevonden. Er is wel zeer tegemoet gekomen aan het overigens begrijpelijk streven van producenten om met een schoon product te willen ondernemen. Het leidt in de praktijk tot de volgende formuleringen:

‘De acteur draagt hierbij in volle omvang en exclusief aan de producent over alle auteursrechten en naburige rechten die de acteur op zijn uitvoering kan doen gelden, waaronder met name, doch niet uitsluitend: het opnemen van de uitvoering, reproduceren van de opname van de uitvoering, het verkopen, afleveren of anderszins in het verkeer brengen van een opname of reproductie daarvan, danwel het voor die doeleinden invoeren, aanbieden of in voorraad hebben, alsmede het uitzenden, heruitzenden of het op een andere wijze openbaar maken van de uitvoering. Daarboven in ieder geval, doch niet uitsluitend de distributierechten, vertoning in bioscopen, op videocassettes, videodisc, betaaltelevisie, CD-i, CD-ROM, alsmede het recht van overbrenging per draad- of satelliettelevisie en de vergunning tot publieke ontvangst.’

Dit artikel gaat vergezeld van de volgende formulering:

‘De op grond van art. xx aan de acteur toegekende vergoeding cq. het toegekende honorarium, wordt geacht een all-in-vergoeding te zijn en heeft derhalve mede betrekking op iedere vorm van exploitatie van de televisieproductie die ten tijde van de ondertekening niet voorzienbaar was.’

De prachtige, geheel volgens de bedoelingen van de wet gemaakte modelovereenkomst, ontwikkeld door de Kunstbond FNV, helpt hier marginaal iets tegen te doen. Een bekend acteur uit mijn praktijk ging met die modelovereenkomst in de hand eens praten met een producent en kreeg voor de vijf maanden die de overeenkomst duurde fl. 5000.- reiskosten erbij... Leuk, maar niet wat er nu beoogd was.

De werknemers ex art. 3 WNR die met een CAO in de gesubsidieerde sector werken kunnen terugvallen op de WOP-overeenkomst. WOP staat voor Werkgeveroverleg Podiumkunsten. Het is een CAO met betrekking tot t.v.-opnamen en uitzendingen, waar een aantal gesubsidieerde gezelschappen ondervallen, zoals orkesten aangesloten bij het Contactorgaan van Nederlandse Orkesten, dansgezelschappen aangesloten bij het Directie Overleg Dansgezelschappen (DOD) en toneelgezelschappen aangesloten bij de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (VNT). Het bij de CAO behorende uitvoeringsbesluit hanteert tarieven voor de opname, de eerste uitzending, de eventuele eerste heruitzending van een gekende podiumproductie en een uitzending voor dagtelevisie. Voor verdere heruitzendingen zijn percentages van de vergoedingsbedragen vastgesteld. Niet-genoemd gebruik behoeft eerst toestemming van de uitvoerend kunstenaar.

Conclusie

1. De inhoud van de overeenkomst is bepalend, waarbij een sterkere wettelijke positie niet leidt tot een betere overeenkomst voor de uitvoerende kunstenaar. Exclusief recht of een recht op een billijke vergoeding, het maakt niet veel uit als je zelf je overeenkomst moet afsluiten. Bepalend is je marktpositie.

Daar waar de CAO heerst is het uitgangspunt al beter: er worden in ieder geval concrete bedragen genoemd.

De collectieve exploitatie, zoals SENA die verricht, levert paradoxaal genoeg een vrij zekere en positieve uitkomst op. De uitvoerende kunstenaars van een cd-productie krijgen in ieder geval evenveel als de producent van die productie.

2. De reden van het bestaan van deze situatie is dat producenten een schoon product in handen willen hebben. Ze willen bij het afsluiten van deals, waar dan ook ter wereld, zeker weten dat ze alle rechten hebben en, het liefst, dat ze daarvoor ook al betaald hebben.

3. Een eventuele oplossing, bijvoorbeeld voor acteurs, zou kunnen zijn dat deze groep van uitvoerende kunstenaars als tegenprestatie voor het honorarium dat wordt ontvangen aan de producent levert:

- a. de tijd die aan een opname wordt besteed waarin hun uitvoering wordt vastgelegd.
- b. één uitzending en één heruitzending van de opname van de uitvoering.

De rechten met betrekking tot alle andere exploitatievormen die mogelijk zijn met de opname van hun uitvoering, dragen deze uitvoerende kunstenaars over aan een rechtenorganisatie, die de exploitatie daarvan ter hand neemt.

De positie van deze groep van rechthebbenden zal versterkt worden indien een rechtenorganisatie als wederpartij van de producent optreedt.

Image en Sound Sampling

door *mr Jacqueline M. B. Seignette* (Goudsmit & Branbergen Advocaten, Amsterdam)

Met behulp van digitale technologie wordt het steeds gemakkelijker om beelden en geluiden te registreren, te reproduceren en te manipuleren. De apparatuur en software die men hiervoor nodig heeft worden steeds beter, goedkoper en gebruiksvriendelijker.

Een duidelijke exponent van deze ontwikkeling in de computertechnologie is de house-muziek. Veel house-muziek wordt gemaakt vanachter de computer, zonder dat er een band of studio-muzikant aan te pas komt.

Een ieder die Internet gebruikt weet verder dat het heel eenvoudig is om andermans teksten, beelden en geluiden naar de eigen computer te halen en deze te gebruiken om er zelf dingen mee te doen, bijvoorbeeld een eigen home page maken.

Het woord 'sampling' heeft vele betekenissen. Ik zal het hier gebruiken als aanduiding voor het gebruiken van een stuk(je) van een muzikale uitvoering, acteer- of dansprestatie, stem, beeltenis, etcetera in een nieuwe geluid- of beeldopname.

Sampling kan door middel van digitale vastlegging en reproductie van geluiden of beelden die eerder op cd, cd-rom, video, etcetera zijn vastgelegd. Ook is het mogelijk dat men beelden of geluiden van het Internet downloadt.

Naast digitale sampling van vastgelegde beelden of geluiden, kan men ook beelden en klanken imiteren, dat wil zeggen tonen naspelen of zingen in de sound van een bepaalde artiest.

Voorbeelden van sound sampling:

- de typische sound van ...

(drumaanslag Phil Collins, gitaar Johnny Guitar Watson, de schreeuw van James Brown, etcetera)

- korte samples van andere cd's

(vergelijk Eboman - Donuts with Buddah)

- stem

(vergelijk bijvoorbeeld gebruik van bekende stemmen in reclamespotjes: de dokter uit Medisch Centrum West, de mannen van Jiskefet, etcetera)

- stukje van compositie, deze bewerken en uitvoeren in de sound van de artiest die de originele compositie zong

(vergelijk Taxi song: bewerking van "I wanna be loved by you" in de vertolking van Marilyn Monroe)

- muziekstuk en opname daarvan vormt basis voor een nieuwe opname

(O Fortuna - Carmina Burana)

- sound bites op radio, televisie, Internet

(vergelijk websites platenmaatschappijen, homepages fans, on-line cd-verkoop)

Voorbeelden van image sampling:

- televisie: beeldfragmenten met bekende sterren als leader of reclamespotje voor televisieprogramma's, o.a. talkshows
- beeldende kunst: Rob Scholte
- Internet
- beeldmanipulatie: gezichten die in elkaar overgaan: Michael Jackson videoclip, talkshow Karel; special effects in films: wat nu al kan met dieren (Jurassic Park, Dragonheart), straks ook met acteurs (computer generated actors)??

Valt sampling toe te juichen of is het juist nadelig voor de uitvoerend kunstenaar?

Sampling voegt een belangrijk element toe aan de mogelijkheden voor artiesten om voort te kunnen bouwen op andermans creaties en op basis daarvan iets nieuws te maken. Steeds meer artiesten maken dan ook gebruik van sampling. In zoverre is sampling positief. Sampling kan ook positief zijn doordat het als reclame kan fungeren. Een herkenbare sample kan bijdragen tot de bekendheid van de gesampled artiest of opname.

Als een sample herkenbaar is terug te voeren op een bepaalde artiest of uitvoering, kan het echter ook zijn dat de artiest minder blij is met de sample.

- om financiële redenen: mislopen licentievergoeding, aantasting exclusiviteit van eigen compositie, uitvoering, beeltenis, stem, etcetera
- om creatieve redenen: vermindering van eigen werk of uitvoering doordat er slechts een stukje uit wordt genomen, doordat ermee wordt geknoeid, of doordat het in een ongewenste context wordt geplaatst.
- om persoonlijke redenen: de uitvoerend kunstenaar wordt in een ongewenst daglicht gesteld doordat zijn uitvoering, beeltenis of stem in bepaalde context wordt gebruikt.

Welke juridische middelen heeft de uitvoerende kunstenaar om deze negatieve effecten van sound sampling tegen te gaan?

Het is belangrijk om te onderscheiden tussen de verschillende rechtsobjecten.

auteursrecht op 'werk': compositie, tekst, film, choreografie, televisieprogramma

- exploitatierechten
- morele rechten

naburig recht op 'uitvoering' (muziek, dans, theater, film, tv-drama)

- exploitatierechten
- morele rechten

naburig recht op 'fonogram' (geluidsopname)

- exploitatierechten

portretrecht op afbeelding, bijv. foto of beeldfragment

vereiste: redelijk belang

De stem, dus los van wat er wordt gezongen of gezegd, wordt niet door het auteursrecht, naburig recht of portretrecht beschermd. Het kan onder omstandigheden eventueel wel **onrechtmatig** zijn om iemands stem te gebruiken. Hier kom ik later op terug.

Sound sampling: auteursrecht en naburig recht

Hier kunnen aan de orde zijn:

- auteursrecht op de compositie;
- auteursrecht op de tekst;
- naburig recht op de vastgelegde uitvoering (let op: naburig recht beschermt niet tegen imitatie, naspelen).

Wat is nu het criterium? Hoe lang mag een sample zijn voordat men toestemming moet vragen? Hier zijn geen keiharde regels voor te geven. Het is in ieder geval niet zo dat er ongeschreven regels zouden bestaan die sampling van een aantal maten toelaten, zoals men wel denkt.

Als grove vuistregel voor wat betreft het auteursrecht op de compositie zou men kunnen aanhouden: hoe karakteristieker een fragment voor de betreffende compositie, hoe korter het fragment hoeft te zijn om van een inbreuk te spreken.

In auteursrechtelijk termen gesproken moet er sprake zijn van een 'verveelvoudiging al dan niet in gewijzigde vorm van een werk'. Twee eisen:

- ° de oorspronkelijke compositie moet een 'werk' zijn, dat wil zeggen 'een eigen, oorspronkelijk karakter hebben dat het persoonlijk stempel van de componist draagt'.
- ° in de sample moeten beschermde trekken uit dat werk zijn overgenomen.

Het gaat er met andere woorden om of de sample trekken overneemt die de oorspronkelijke compositie tot een auteursrechtelijk beschermd werk maken.

De rechtspraak kent intussen een voorbeeld waarin een bewerking van een akkoordenschema als een inbreuk op het auteursrecht op de oorspronkelijke compositie werd beschouwd. Het betrof een bewerking van het akkoordenschema van het liedje "I wanna be loved by you" tot een deuntje voor een commercial voor Taxi (chocoladedrankje).

Indien de sample is aan te merken als een 'verveelvoudiging al dan niet in gewijzigde vorm van een werk', is toestemming van de auteursrechthebbende vereist. Dit is niet nodig als het gebruik onder een van de artikelen 15 tot en met 16a Auteurswet valt en aan de in deze artikelen gestelde voorwaarden is voldaan. Het gaat hier om het overnemen van een nieuwsbericht uit het ene persmedium in een ander persmedium (art. 15); citeren in een aankondiging, beoordeling, polemiek of wetenschappelijke verhandeling (art. 15a); gebruik van door of vanwege overheid openbaar gemaakt werk (art. 15b); overnemen ten behoeve van het onderwijs (art. 16); reportages van actuele gebeurtenissen (art. 16a).

Welke test bij het naburig recht moet worden toegepast, is nog niet helemaal duidelijk. Met name is niet duidelijk of hele korte fragmenten reeds een inbreuk opleveren.

Voor het naburig recht op de fonogram zou men kunnen beargumenteren dat een kort fragment reeds een inbreuk oplevert. Of de rechter het daarmee eens is, zal moeten blijken. Voor het naburig recht op de uitvoering wordt aangenomen dat een met het auteursrecht vergelijkbare test moet worden toegepast, dus dat er in ieder geval karakteristieke trekken uit de oorspronkelijke uitvoering in de sample moeten voorkomen. De jurisprudentie zal moeten uitwijzen hoe dit uitpakt.

Dit brengt mij op de 'sound' van een artiest. Kan men die beschermen? Denk bijvoorbeeld aan het specifieke drumgeluid van Phil Collins. Is deze door het naburig recht of het auteursrecht beschermd in die zin dat iedereen die de drumaanslag sampelt en gebruikt voor zijn eigen opname, inbreuk maakt? Waarschijnlijk niet. Hier ontbreken voorzover mij bekend voorbeelden in de Nederlandse rechtspraak. Op zich kan ik mij wel voorstellen dat er bijzondere omstandigheden kunnen zijn die maken dat het onrechtmatig is om iemands 'sound' na te

bootsten, bijvoorbeeld indien men in een commercial iemands specifieke sound nabootst, daarmee aanhakend bij diens reputatie en bij het publiek de indruk wekkend dat de nagebootste artiest het product aanprijst.

Morele rechten

Ik heb het nog niet over morele rechten gehad. Makers van auteursrechtelijke werken (dat wil zeggen componisten, tekstschrijvers, filmmakers, choreografen, etcetera) en uitvoerende kunstenaars hebben morele rechten. Deze rechten houden zij ook als zij de exploitatierechten op hun werk of uitvoering aan een ander hebben overgedragen. Na overlijden kunnen de morele rechten worden uitgeoefend door degene die daartoe bij testament of codicil is aangewezen.

Morele rechten (art. 25 Auteurswet, art. 5 Wet op de Naburige Rechten):

- recht om zich te verzetten tegen wijzigingen in het werk of de uitvoering, tenzij dit verzet in strijd met de redelijkheid is;
- recht om zich te verzetten tegen verminkingen, misvormingen en andere aantastingen van het werk of de uitvoering, welke nadeel zou kunnen toebrengen aan de eer of de naam van de maker of uitvoerende kunstenaar of aan zijn waarde in deze hoedanigheid;
- recht om zich te verzetten tegen openbaarmaking van het werk of de uitvoering zonder vermelding van de maker/uitvoerende kunstenaar, tenzij dit verzet in strijd met de redelijkheid is.

Een voorbeeld van een sampling-zaak waarin de rechter vond dat er inbreuk op de morele rechten van de componist was gemaakt, betrof de single 'O Fortuna'. De single is een bewerking van een uitvoering van de 'Carmina Burana', door Carl Orff gecomponeerd in 1936.

De erfgenamen van Orff vonden dat het werk was verminkt en wezen er daarbij onder andere op dat de opening van het stuk was weggelaten, dat er een discoritme onder was gezet en dat er paardengehinnik in voorkwam. De rechter vond dat het verzet van de erfgenamen van Orff hiertegen niet onredelijk was en verbood verdere verspreiding van de single.

Sampling van een stem

Eerder gaf ik al aan dat het gebruik van andermans stem onder omstandigheden onrechtmatig kan zijn. Een relevante omstandigheid kan bijvoorbeeld zijn dat een stem zo karakteristiek is dat de betreffende artiest veel geld zou kunnen vragen voor het inspreken van teksten.

Een andere omstandigheid die gebruik van een stem onrechtmatig kan maken, is als de stem in een voor de betreffende persoon schadelijke context wordt geplaatst.

Bij de beoordeling van de onrechtmatigheid zullen steeds de belangen van de persoon wiens stem worden gebruikt, worden afgewogen tegen de belangen van degene die de stem heeft gebruikt en dan met name diens belang bij vrije meningsuiting. Zo zal het uitzenden van een fragment uit een toespraak van een politicus in een nieuwsprogramma eerder toelaatbaar worden geacht, dan het gebruik van de stem van een beroemde voetballer voor een radio-commercial.

Voorbeelden:

- Bette Midler kreeg van de Amerikaanse rechter gedaan dat deze een reclamespotje voor het automerk Ford verbood, omdat men daarin haar stem imiteerde en zo profiteerde van haar populariteit;
- Dominee Dimitri: house-cd waarin samples waren opgenomen van een interview van Jack Spijkerman met een dominee die een fervent tegenstander is van house-muziek. Op de house-plaat werd zijn stem gesampled, soms vervormd en gevolgd door de uitroep 'Ach man!'. De uitspraken die hij in het interview deed, werden in andere volgorde in het nummer verwerkt en daardoor uit hun verband getrokken. De rechter oordeelde dat dit een belediging was en verbood verdere verspreiding van de cd. Het argument van de producent dat het om een parodie ging, een kritiek op de mening van de dominee, werd afgewezen.
- De rechter vond dat men best op een minder grievende wijze uiting had kunnen geven aan de mening dat men het niet met de uitspraken van de dominee eens was. Dit laatste is een belangrijk punt: parodie kan toelaatbaar zijn, maar men moet bij de keuze van de vorm waarin men dit doet niet verder gaan dan noodzakelijk is.

Licenties voor samples

Als men enigszins herkenbare samples gebruikt, is het aan te bevelen om vooraf toestemming te vragen. Doet men dit niet en laat men het erop aan komen, dan riskeert men een verbod op verdere verspreiding. Daarbij kan men verplicht worden om de cd's (cd-roms, video's) uit de winkels terug te halen en deze met de voorraad af te geven. Voorts kan de verplichting tot betaling van een schadevergoeding worden opgelegd. Inclusief advocatenkosten zullen de kosten dan veel groter zijn dan wanneer men vooraf een licentie had geregeld.

Wie regelt: de artiest of de platenmaatschappij?

Dit hangt van het geval af. Als de artiest zelf produceert, zal de platenmaatschappij eisen dat de artiest alle benodigde toestemmingen regelt en de platenmaatschappij vrijwaart voor

aanspraken van derden terzake. Gaat het om een duidelijk herkenbare bewerking van een ander nummer, dan kan het zijn dat de platenmaatschappij de clearance zelf ter hand neemt. Het kan zijn dat de platenmaatschappij de kosten van de licentie in dat geval doorberekent aan de artiest.

Tot wie moet men zich wenden om een licentie voor een sound sample te verkrijgen?

- bij de muziekuitgever toestemming vragen in verband met het auteursrecht op de compositie en de tekst (het standaard BIEM contract dat producenten met Stemra kunnen aangaan, geeft geen toestemming voor het gebruik van fragmenten). De muziekuitgever zal overleggen met de oorspronkelijke uitgever (in geval van een buitenlandse song) en doorgaans ook met de componist en/of tekstdichter over de vraag of en op welke voorwaarden er zal worden gelicenseerd. Het antwoord kan nee zijn.
- bij de platenmaatschappij toestemming vragen in verband met het naburig recht op de uitvoering en op de fonogram. Vraagt men licentie aan de platenmaatschappij, dan dient de licentie zich dus mede uit te strekken tot het naburig recht van de artiest. Of de platenmaatschappij overleg pleegt met de artiest, zal afhangen van het contract dat men met de artiest heeft. Gaat het om een topartiest, dan zal de platenmaatschappij waarschijnlijk zonder meer overleg plegen. Kan de platenmaatschappij geen licentie voor de artiest geven, dan moet men apart licentie vragen aan de artiest.
- als men vermoedt dat de componist, tekstdichter of uitvoerend kunstenaar wel eens bezwaren zou kunnen hebben op grond van diens morele recht, kan het verstandig zijn om rechtstreeks diens toestemming te vragen of om ervoor te zorgen dat de muziekuitgeverij en platenmaatschappij mede *namens* de componist en uitvoerend kunstenaar toestemming geven.

De licentienemer dient er voor te zorgen dat de auteursrechtelijke en nabuurrechtelijke licenties zich uitstrekken tot alle gewenste exploitatievormen, bijvoorbeeld cd, cd-rom, video, film, Internet, etcetera. Staat in de licentie-overeenkomst dat uitsluitend voor cd toestemming wordt gegeven, dan zal het later moeilijk zijn om te beredeneren dat de licentie ook toestemming gaf voor bijv. cd-rom-exploitatie. Let voorts op dat de licentie geldt voor het gehele exploitatiegebied (bij voorkeur wereldwijd). Uiteraard moet de uitgever of platenmaatschappij daartoe wel bevoegd zijn.

De rechthebbenden die licentie verlenen kunnen naast afspraken omtrent de vergoeding en de omvang van de licentie, een regeling treffen voor naamsvermelding. De maker en uitvoerende kunstenaar hebben een wettelijk recht op naamsvermelding.

Welke vergoeding vraagt men voor de licentie?

licentie auteursrecht:

uitgever/licentiegever en licentienemer spreken een verdeling af van de mechanische rechtenvergoeding voor de nieuw te vervaardigen opname. Hoe omvangrijker en belangrijker de sample, hoe groter het percentage van de oorspronkelijke uitgever/licentiegever zal zijn. De verdeling wordt aan Stemra doorgegeven.

licentie naburige rechten:

- ° flat fee
- ° royalty (% PPD)
- ° royalty + voorschot

De hoogte van de vergoeding hangt af van verschillende factoren:

- ° de omvang van de sample en het aantal keren dat deze in de opname voorkomt (mede in verhouding tot eventuele samples van andere opnamen);
- ° de populariteit van de tune of de artiest die wordt gesampled;
- ° het verwachte aantal exemplaren dat zal worden verkocht;
- ° de omvang van de licentie: alleen cd, of ook cd-rom, video, film, etcetera

Licensering van image samples

Het verkrijgen van licenties voor image samples, gaat min of meer op dezelfde wijze als bij sound sampling: toestemming vragen aan de rechthebbende. In de praktijk is het echter veel gecompliceerder dan bij muziek, omdat er veel meer rechten en rechthebbenden bij filmwerken betrokken zijn (auteursrechthebbenden op filmwerk, auteursrechthebbenden op muziek en andere werken in de film zoals foto's en beeldende kunst, naburige rechthebbenden op de muziek in de film, etcetera). Men heeft dus met veel meer partijen te maken, die bovendien niet altijd even makkelijk te identificeren en te vinden zijn. Alvorens andermans beelden te gebruiken, dient men derhalve steeds af te wegen of de voordelen daarvan opwegen tegen de kosten en inspanningen die het verkrijgen van toestemming met zich meebrengt.

Noten

- ¹ Deze tekst is verschenen in *Boekmancahier* 32, jrg. 9, juni 1997
- ² De aanleiding voor het symposium was de publikatie van Hesselink, L. (red.). *Rechtwijzer voor theater*, Den Haag/Amsterdam: Sdu/Boekmanstichting, 1997
- ³ De Stichting Exploitatie Naburige Rechten is de organisatie die wettelijk gerechtigd is de gelden die de horeca, detaillisten en omroepen verschuldigd zijn voor het openbaar maken van muziek, te innen en te verdelen over de rechthebbenden (producenten en uitvoerend kunstenaars).
- ⁴ Deze eis betekent overigens niet dat alleen uitvoeringen van onbetwiste kwaliteit worden beschermd. Ook choreografie en de uitvoering van amateurdans vallen onder auteurs- en naburige rechten.
- ⁵ Een omroeporganisatie die sportprogramma's verzorgt, uitzendt of laat uitzenden heeft als enige het recht om toestemming te verlenen voor het opnieuw uitzenden, opnemen, kopiëren en openbaar maken van die programma's (een zogenaamd verbodsrecht). In ruil voor het verlenen van toestemming kan zij geld vragen. Sportbeoefenaren zelf hebben geen naburige rechten.
- ⁶ Zoals het recht om toestemming te geven voor het opnemen van uitvoeringen, het maken van kopieën daarvan, het op de markt brengen en openbaar maken van die opnamen.
- ⁷ @wop: Werkgeversoverleg Podiumkunsten
- ⁸ Acteurs/mimespelers, musici/zangers en dansers krijgen (zowel in binnen- als buitenland) vaste vergoedingen voor een tv-opname, de eerste opname, de eerste uitzending, de eerste heruitzending en dagtelevisie.

Deelnemerslijst

De heer M. Austen
Springdance
Eekhoornstraat 58
1216 AT Hilversum
Tel 035 628 10 96

De heer R.E. Bachman
Erasmus Universiteit R'dam
Zwaanshals 260 C
3035 KM Rotterdam
Tel 010 467 30 36

Mevrouw R.T. von
Bönninghausen
Dogtroep
Ged. Hamerkanaal 16
1021 KM Amsterdam
Tel 020 632 11 39

De heer R. Breteler
Rotterdamse Schouwburg
Schouwburgplein 25
3012 CL Rotterdam
Tel 010 404 41 11

De heer P. Bronkhorst
Theater Instituut Nederland
Postbus 19304
1000 GH Amsterdam
Tel 020 551 33 00

De heer T. Bruning
Contactorgaan Nederlandse
Orkesten
Herengracht 122
1015 BT Amsterdam
Tel 020 620 90 00

De heer J. Bunnik
Het Zuidelijk Toneel
Carel Reinierszkade 227
2593 HR Den Haag
Tel 070 383 93 78

Mevrouw L. Burghout
DOD
Herengracht 122
1015 RT Amsterdam
Tel 020 620 35 00

Mevrouw mr C.P.R.M. Buster
Het Nationale Ballet
Tobias Asserlaan 222
5042 NX Tilburg
Tel 013 468 30 58

De heer A. Diederik
Perspekt Studio's
H.N. Werkmanweg 15
2031 BA Haarlem
Tel 023 531 63 12

De heer F. Diepenbrock
[NES]Theaters
Oudezijds Voorburgwal 304
1012 GL Amsterdam
Tel 020 622 78 60

De heer T. Edzes
Arcade Music Groep
A. van Ostadelaan 123
3583 AE Utrecht
Tel 030 254 55 83

Mevrouw E. van Eeghen
Huis aan de Amstel
J.J. Viottastraat 18
1071 JR Amsterdam
Tel 020 675 65 76

De heer D. Elders
Theater Instituut Nederland
(m.i.v. 1 april 1997:
Rijksmuseum Amsterdam
Postbus 74888
1070 DN Amsterdam
Tel 020 673 21 21)

Mevrouw J. Ernst
Paardenkathedraal Utrecht
Bekkerstraat 141
3532 XC Utrecht
Tel 030 271 14 14

Mevrouw H. Fokkink
Kadelaan 132
2725 BL Zoetermeer
Tel 079 342 49 34

Mevrouw T. van Genderen
Erasmus Universiteit
Pijnackerplein 3
3035 GB Rotterdam
Tel 010 467 30 55

Mevrouw Y. Gieles
Theatergroep Carrousel
Kloveniersburgwal 131
1011 KD Amsterdam
Tel 020 624 84 73

De heer F. de Glas
Rijksuniversiteit Utrecht
Prinses Beatrixstraat 30
3981 BK Bunnik
Tel 030 657 13 99

De heer H. Jetten
Muziekcentrum Frits Philips
Postbus 930
5600 AX Eindhoven
Tel 040 265 5600

Mevrouw A. Krans
Theater Instituut Nederland
Postbus 19304
1000 GH Amsterdam
Tel 020 620 9813

Mevrouw H. Hameete
Theatergroep Bonheur
Eendrachtsstraat 81
3012 XH Rotterdam
Tel 010 404 67 16

De heer J. Jong
VNT
Herengracht 122
1015 BT Amsterdam
Tel 020 620 0201

Mevrouw K. Krüse
Speeltheater Holland
Damplein 9
1135 BK Edam
Tel 0299 372 295

Mevrouw L.L.M. Heslenfeld
Steinhauser Hoogenraad
Advocaten
Keizersgracht 81
1015 CE Amsterdam
Tel 020 646 3838

Mevrouw B. Kievits
De Nederlandse Opera
Waterlooplein 22
1011 PG Amsterdam
Tel 020 551 8263

De heer mr M. Laan
Kalff Katz & Koedooder
Concertgebouwplein 29
1071 LM Amsterdam
Tel 020 676 07 80

Mr R.W. Holzhauser
Erasmus Universiteit
Rotterdam
Juridische Faculteit
Postbus 1738
3000 DR Rotterdam
Tel 010 408 16 45

Mevrouw M. Klaasen
St. Carte Blanche
Tramstraat 15
5611 CM Eindhoven
Tel 040 245 1739

De heer A. Laheij
Buma/Stemra
Postbus 725
1180 AS Amstelveen
Tel 020 540 75 16

Mevrouw H. van Hulst
Erasmus Universiteit/KCW
Talmastraat 54b
3038 SR Rotterdam
Tel 010 465 1055

De heer H.B.J.M. van
der Knaap
T.T.S. Tryater
Neptunusweg 34
8938 AA Leeuwarden
Tel 058 288 2335

De heer H. Lamers
St. Samenwerkende
Ned. Korenorganisaties
Plompstorengracht 3
3512 CA Utrecht
Tel 030 231 31 74

Mevrouw H.W. Insinger
Vereniging BUMA
Postbus 725
1180 AS Amstelveen
Tel 020 540 7314

De heer Mr. K. Koelman
Instituut voor Informatierecht
Rokin 84
1012 KX Amsterdam
Tel 020 525 39 20

De heer B.J. Langenberg
Erasmus Universiteit R'dam
Weteringschans 119
1017 SC Amsterdam
Tel 020 623 23 39

De heer G. Korthals Altes
Toneelgroep Amsterdam
Marnixstraat 427
1017 PK Amsterdam
Tel 020 523 78 00

Mevrouw B. Leach
Kunstenbond FNV
Korte Dijkstraat 1
1011 GM Amsterdam
Tel 020 627 46 59

De heer M. Leopold
Van der Kroft c.s.
Keizersgracht 561-563
1017 DR Amsterdam
Tel 020 626 48 47

Mevrouw M.E. van Ligten
Joop van den Ende
Productions B.V.
Van Cleeffkade 15
1431 BA Aalsmeer
Tel 0297 351 450

De heer P. Marcus
RO Theater
Schepenstraat 40 b
3039 NJ Rotterdam
Tel 010 265 38 12

De heer R. Marijnissen
Culturele Marketing
Nieuwsbrief
Prinsengracht 1087
1017 JH Amsterdam
Tel 020 623 50 01

Mevrouw C. v.d. Meer
Vereniging van Theater-
en Televisieproducenten
Steenshuur 17
2311 ES Leiden
Tel 071 514 78 36

De heer N. Mulder
Belcanto Festival Dordrecht
Groenmarkt 76
3311 BE Dordrecht
Tel 078 631 40 29

De heer P. Post
Theater Instituut Nederland
Postbus 19304
1000 GH Amsterdam
Tel 020 551 33 00

Mevrouw C. Prinsen
Onafhankelijk Toneel
St. Jobsweg 3
3024 EH Rotterdam
Tel 010 478 02 81

De heer E. Pul
Federatie van Kunstenaars-
verenigingen
Wassenaarseweg 13
2596 CH Den Haag
Tel 070 363 99 39

Mevrouw E.C. Reijnders
Joop van den Ende
Productions B.V.
Van Cleeffkade 15
1431 BA Aalsmeer
Tel 0297 351 977

Mevrouw W. Rückert
Het Internationaal
Danstheater
Postbus 16885
1001 RJ Amsterdam
Tel 020 623 91 12

Mevrouw drs. M.A. Rutters
Ministerie van OCenW/Dir.
Kunsten
Postbus 25000
2700 LZ Zoetermeer
Tel 079 323 43 42

De heer T. Schiphof
Erasmus Universiteit R'dam
Postbus 1738
3000 DR Rotterdam
Tel 010 408 28 04

De heer T. Schippers
Orkater
Anjeliersstraat 470
1015 NL Amsterdam
Tel 020 627 99 43

Mevrouw M. Schoenmakers
De Vorst, Podium voor
Theater & Dans
Willem IIstraat 47-49
5038 BD Tilburg
Tel 013 544 60 28

Mevrouw R. Simi
Erasmus Universiteit R'dam
Monteverdistraat 45
2901 KE Capelle a/d IJssel
Tel 010 447 25 65

De heer J.G.I. van Slingerland
KUB Tilburg
Boeimeerlaan 92 a
4819 BJ Breda
Tel 076 514 41 33

De heer C. Smithuijsen
Boekmanstichting
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel 020 624 37 36

Mevrouw L. Spooren
Muiderpoorttheater
2e van Swindenstraat 26
1093 VS Amsterdam
Tel 020 692 54 21

Colofon

Het symposium *Podiumkunsten en naburige rechten* werd georganiseerd door het Theater Instituut Nederland in samenwerking met de Erasmus Universiteit Rotterdam en de Boekmanstichting.

Redactie en samenstelling: Linus Hesselink, Boekmanstichting

Dtp: Deirdre Roovers

Productie: Marjolein Marreveld

Uitgave: Theater Instituut Nederland, 1997

© Theater Instituut Nederland
Herengracht 168
1016 BP Amsterdam
Nederland
tel 020 551 33 00
fax 020 551 33 03
e-mail Tinedit@GN.APC.ORG