

Naburige rechten: veel argumenten, weinig geld

Tjeerd Schiphof Presteert de musicus minder dan de componist en de acteur minder dan de toneelschrijver? Tjeerd Schiphof analyseert de slepende discussies over de late invoering van naburige rechten en rekent uit wat het de vertolker opbrengt: erkenning maar geen geld.

De podiumkunstenaar komt met veel aspecten van het recht in aanraking. Hij betaalt belasting en sociale premies, net als iedere andere burger. Als hij werkt als zelfstandige is hij onderworpen aan de omzetbelasting (BTW), in geval van loondienst is de verhouding met de werkgever onderworpen aan het arbeidsrecht. Als hij aan een gezelschap is verbonden wordt zijn juridische positie mede bepaald door de soort rechtspersoon die dat gezelschap heeft aangenomen, een vereniging of maatschap bijvoorbeeld. Als de podiumkunstenaar te maken heeft met overheidssubsidies is het bestuursrecht van belang, dat de verhouding regelt tussen overheid en burger, bijvoorbeeld de gang van zaken bij weigering van subsidie. Al deze regelingen zijn niet speciaal voor kunstenaars en hun prestaties opgesteld.

Twee categorieën van rechten hebben wel een speciale betekenis voor de kunstsector: het auteursrecht en de naburige rechten. De

prestaties van bijvoorbeeld componisten en (toneel)schrijvers worden beschermd door het auteursrecht. Dit betekent dat voor het uitvoeren van hun werken toestemming is vereist, die meestal zonder meer tegen een vaste vergoeding wordt gegeven. Niet altijd overigens: er zijn eigenzinnige (toneel)schrijvers en componisten die zelf willen bepalen wie hun werk uitvoert, en het auteursrecht geeft hun deze bevoegdheid. Zo is bekend dat de componist Ligeti zeer kieskeurig is. Toen de pianist Ronald Brautigam werk van hem wilde uitvoeren, liet Ligeti hem voorspelen en gaf vervolgens geen toestemming het werk uit te voeren. Ook voor het verveelvoudigen van beschermd werk is toestemming van de rechthebbende vereist.

Er is een betrekkelijk nieuwe loot aan het juridische struikgewas: de zogenoemde *naburige rechten*, die hun naam ontleen aan de verwantschap met het auteursrecht. Deze

rechten zijn van belang omdat ze de uitvoerend kunstenaar, net als de (toneel)schrijver of componist, zeggenschap geven over het gebruik van zijn prestaties, zoals bij vastlegging op video of cd. De uitvoerende kunstenaar - toneelspeler, zanger, danser, musicus en ieder ander die een werk van letterkunde of kunst uitvoert - heeft in principe het exclusieve recht om toestemming te geven (en te weigeren) voor het opnemen van de uitvoering, het maken van kopieën daarvan, het op de markt brengen van de opnamen, en het uitzenden of anderszins openbaar maken van de opnamen (zie Arkenbout 1994, Hesselink 1997 en Van Leeuwen 1997).

Het auteursrecht is het oudst en het meest geaccepteerd. Het kwam in Nederland tot stand in 1912 met de Auteurswet van dat jaar. Pas tachtig jaar later, in 1993, werd de Wet op de naburige rechten (WNR) van kracht. Dat deze rechten veel minder bekend zijn ondervond de SENA, het bureau dat de incasso en de verdeling (de 'repartitie') doet voor uitvoerende kunstenaars en platenproducenten. Toen deze 'BUMA voor de naburige rechten' bedrijven als disco's ging aanschrijven, adviseerde de politie in het oosten van het land de brieven weg te gooien omdat men dacht met oplichters te maken te hebben. De artiesten zelf konden ook nauwelijks geloven dat ze 'zomaar' geld kregen (*de Volkskrant*, 12 december 1995).

Uitvoering is geen auteursrechtelijk werk
Auteursrechten in de moderne zin werden geformuleerd vanaf het begin van de achttiende eeuw. Ze boden een beperkte bescherming tegen nadrukken, soms ook tegen het uitvoeren van toneelstukken en muziekwerken. In de negentiende eeuw werd het auteursrecht langzaam maar zeker uitgebreid. Hoogtepunt in deze ontwikkeling was de Berner Conventie van 1886. Deelnemende landen verplichtten zich tot een zekere, ook internationale

minimumbescherming van auteurs. Nederland sloot zich net als de andere West-Europese landen aan en stelde daarom de Auteurswet van 1912 op.

Met het auteursrecht heeft de maker drie soorten bevoegdheden in handen. Allereerst heeft de maker een exclusief verbodsrecht, wat betekent dat eenieder die de prestatie wil exploiteren daarvoor toestemming moet vragen. Dit sterke recht is, ten tweede, soms teruggebracht tot een vergoedingsrecht, in gevallen waarin de wetgever meende dat een verbodsrecht te zwaar aangezet zou zijn, maar de rechthebbende toch moest kunnen profiteren van gebruik van zijn werk.

In de derde plaats zijn er de persoonlijkheidsrechten, ook wel morele rechten of integriteitsrechten genoemd. Deze zijn gebaseerd op de band die verondersteld wordt te bestaan tussen de maker en zijn werk. Met een beroep op deze bevoegdheden kan de maker zich bijvoorbeeld verzetten tegen verkeerde of ontbrekende naamsvermelding en tegen knoeien met het werk, ook als hij de rechten heeft overgedragen. Dit is minder bekend van het auteursrecht maar hier van belang omdat deze rechten ook in de Wet naburige rechten zijn opgenomen.

Een voorbeeld is het incident rond dirigent (en dus uitvoerend kunstenaar) Claudio Abbado. Deze had voor Deutsche Grammophon de symfonieën van Mahler opgenomen. De platenmaatschappij bracht later een cd uit met alleen de adagio's uit deze symfonieën. Abbado vond die compilatie artistiek onacceptabel en kondigde juridische stappen aan. DGG nam daarop de cd uit de handel (*de Volkskrant*, 30 maart 1996). In Nederland zou Abbado zeer sterk staan met een beroep op zijn persoonlijkheidsrecht, dat soelaas biedt als de integriteit van een uitvoering wordt aangetast en de reputatie van de vertolker schade lijdt.

Het auteursrecht stelt eisen aan het te beschermen werk. Het moet gaan om een

voortbrengsel dat een zekere mate van oorspronkelijkheid heeft en het moet in een waarneembare vorm bestaan. Op grond van dit laatste is het idee of het concept voor een toneelstuk niet beschermd, alleen het stuk zoals het daadwerkelijk is geschreven of op de planken gezet. Nu vallen uitvoeringen volgens de auteursrechtelijke doctrine traditioneel niet onder de definitie van auteursrechtelijk beschermd ‘werk’. Dit was een gevolg van het feit dat rond 1900 (de tijd dat de Berner Conventie en vele moderne auteurswetten tot stand kwamen) nog niet de techniek bestond waarmee prestaties van uitvoerende kunstenaars konden worden vastgelegd. Men kon niet om de liveacteur en -musicus heen.

In de eerste decennia van deze eeuw waren er ook andere geluiden te horen. De Duitse jurist Josef Kohler (1849-1919) was aanvankelijk van mening dat aan de uitvoerende kunstenaar slechts een moreel recht en geen volledig auteursrecht toekwam. In 1909 herzag hij deze mening op grond van technische ontwikkelingen. Hij stond echter alleen: de echte pleidooien komen pas vanaf de jaren twintig tot stand (Krüger 1987:867).

Bescherming buiten het naburig recht

Was er eigenlijk wel een speciale regeling nodig? Was het gewone recht niet in staat de prestaties van de uitvoerende kunstenaar te beschermen, bijvoorbeeld via de regels van de onrechtmatige daad? Een musicus van wie zonder zijn toestemming opnamen zijn uitgebracht, zou bijvoorbeeld kunnen stellen: ‘Weliswaar heb ik geen specifiek recht dat is geschonden, maar het handelen van gedaagde is maatschappelijk onzorgvuldig en daardoor onrechtmatig’.

De rechter is in het algemeen onwillig om via de achterdeur een bescherming tot stand te brengen die de wetgever juist niet wilde verlenen. Toch zijn er rechterlijke uitspraken

waarin uitvoerende kunstenaars op deze wijze gelijk kregen. Zo kreeg dirigent Furtwängler bijvoorbeeld in Frankrijk praktisch de bescherming van een auteursrecht (Spoor 1973, 344-345). De uitkomsten van dit soort procedures zijn echter onzeker, en afhankelijk van de omstandigheden van het geval. De bewijslast is zwaarder dan bij een wettelijk recht, als het auteursrecht.

Ook contracten kunnen een auteursrecht niet vervangen omdat ze slechts bindend zijn voor de partijen. Tegenover een niet-gebonden derde sta je als contractant meestal machteloos. De kracht van een verbodsrecht als het auteursrecht is nu juist dat je het kunt gebruiken tegen iedereen die inbreuk maakt.

Een andere optie was de aanpassing van de Berner Conventie. Deze is verschillende keren gemoderniseerd maar nooit in de hier bedoelde zin. Een poging in 1948 om de vertolking een bescheiden plaatsje te gunnen, strandde op het argument dat de arbeid van de vertolker niet beschouwd kan worden als een ‘création intellectuelle’ en dus niet kan worden gelijkgesteld aan de arbeid van de auteur (Hirsch Ballin 1957, 460).

Nog een andere mogelijkheid was wijziging van de nationale wetgeving, onafhankelijk van internationale overeenstemming. Nederland heeft in dit opzicht nooit een voortrekkersrol gespeeld. Dat het anders kan bewijst Zwitserland, dat uitvoerende kunstenaars een auteursrecht toekende, en Italië introduceerde in 1941 een regeling die de kenmerken van een naburig recht voor uitvoerende kunstenaars bevatte (Strauss 1985, 21).

Een vierde optie is in Nederland door auteursrechtjurist Joop Spoor en anderen bepleit: uitvoeringen onder de letter en geest van de nationale auteurswet brengen. Het is dan de rechter die de knoop kan doorhakken. Dit is niet gebeurd en dat mag ook niet te zeer verwonderen, want de rechter, trouw aan de

scheiding der machten, is nu eenmaal huiverig om op de stoel van de wetgever te gaan zitten.

Zwakke argumenten tegen

Na de Tweede Wereldoorlog kwam van verschillende zijden steun voor een auteursrecht voor vertolkers (Spoor 1973, 327). De analyse van de argumenten is een academische kwestie, gezien de historische ontwikkeling naar de Wet naburige rechten, maar de aangevoerde argumenten blijven interessant omdat ze laten zien welke moeite de juridische doctrine heeft gehad met het duiden van de prestatie van de uitvoerende kunstenaar. Spoor meent dat de vertolker een auteursrecht verdient: omdat het auteursrecht elke creatieve prestatie beschermd en de vertolker scheppend werk verricht, is deze een volwaardig ‘auteur’. De Nederlandse Auteurswet sluit vertolkingen niet uitdrukkelijk uit. De wet somt voorbeelden op van ‘werken’ en deze opsomming wordt besloten met: ‘en in het algemeen ieder voortbrengsel op het gebied van letterkunde, wetenschap of kunst, op welke wijze of in welken vorm het ook tot uitdrukking zij gebracht’.

Het probleem schuilt niet zozeer in de wettekst van 1912 maar in het commentaar dat de regering erbij gaf in de Memorie van Toelichting: ‘Handelingen zelve komen als zodanig niet voor auteursrecht in aanmerking; op het acteren, het voordragen, het zingen, het bespelen van muziekinstrument, kan geen auteursrecht bestaan.’ Op basis van deze zin is een recht voor de uitvoerend kunstenaar afgewezen. Bij het duiden van wetteksten raadplegen juristen vaak de parlementaire stukken, dit heet de ‘wethistorische interpretatiemethode’. Hierbij gelden geen expliciete regels, het gaat om de overtuigingskracht van de argumentatie. In dit geval was omstreden hoeveel gezag aan de Memorie van Toelichting moest worden toegeschreven.

De gewraakte zinsnede uit de toelichting houdt verband met de eis van het geciteerde wetsartikel dat er sprake moet zijn van een bepaald ‘voortbrengsel’. De uitvoerend kunstenaar zou wel iets ‘doen’ maar niet iets ‘maken’. Het accent werd gelegd op de handeling, waaraan bovendien een vluchtig karakter werd toegeschreven. Rond de eeuwwisseling meende men nog dat een werk moest zijn vastgelegd om voor bescherming in aanmerking te komen, maar deze opvatting is inmiddels verlaten: een niet-genoteerde muziekinprovisatie wordt zeker beschermd. Tegenwoordig is ook aanvaard dat een uitvoering of vertolking wel degelijk bescherming verdient.

Dan is er de vraag naar de oorspronkelijkheid, nog altijd een eminente auteursrechtelijke eis. Er werd betoogd dat een goede vertolking juist niet oorspronkelijk is. Omdat de uitvoerend kunstenaar verplicht zou zijn tot nauwgezette *Werktreue* zou hij niets uitdrukken wat niet al in het werk aanwezig is, zo meent ook De Beaufort (een in de eerste helft van deze eeuw gezaghebbende Nederlandse auteursrechtjurist). Anderen wijzen er daarentegen op dat de uitvoerend kunstenaar een persoonlijke inbreng heeft en dat deze ook van hem verlangd wordt (Spoor 1973, 332). Overigens wordt de eis in de huidige WNR niet gesteld; elke uitvoering van een auteursrechtelijk beschermd werk valt onder de wet.

Het argument dat de vertolking slechts een afgeleid werk is kan worden weerlegd aan de hand van de rechtsregels die voor vertalingen gelden. Vertalingen kunnen net als vertolkingen niet bestaan zonder het onderliggende werk, maar ze worden zelf zonder twijfel auteursrechtelijk beschermd. Er lijkt geen doorslaggevende reden te zijn vertalers wel, en vertolkers geen auteursrecht te gunnen. De rechten van auteur en van vertaler kunnen heel goed naast elkaar bestaan.

Vertolkers tegenover auteurs

Naast principiële argumenten zijn er in de loop van de tijd ook praktische argumenten naar voren gebracht. Een auteursrecht voor vertolkers zou voor een Berner-Conventieland als Nederland de minder prettige consequentie hebben dat aan buitenlanders in Nederland dezelfde bescherming zou moeten worden geboden (dat overkwam ook Zwitserland). Een ander financieel aspect was de veronderstelling dat nieuwe aanspraken van vertolkers ten koste zouden gaan van de inkomsten van auteurs, alsof er een vast totaalbedrag zou zijn voor alle rechthebbenden samen. Dit wordt ook wel de 'koektheorie' genoemd: als er meer rechthebbenden zijn krijgt ieder een kleiner deel van de koek (Stewart, geciteerd in Grosheide 1986, 188 noot 261). Spoor merkt hierover op dat een deel van de kostenstijging op de gebruikers kan worden afgewenteld, en als er al financieel nadeel is gaat het om een tot dusverre ten onrechte genoten voordeel (Spoor 1973, 340).

Deze discussie is relevant voor de huidige situatie, waarin vertolkers geen auteursrecht maar een naburig recht hebben. Er is namelijk gewaarschuwd voor versnippering door het grote aantal rechthebbenden, al zal dit in de praktijk wel meevallen omdat niet al die vertolkers maar veelal hun werkgever de naburige rechten bezit. Zoals in de Auteurswet artikel 7 bepaalt dat in geval van een dienstverband de werkgever en niet de werknemer het auteursrecht heeft, zo zal ook de (vaag geformuleerde) verhouding werkgever-werknemer in de WNR ertoe leiden dat de werkgever meestal aan het langste eind trekt. Het zijn de werkgevers en free-lancers die het meest kunnen profiteren van auteurs- of naburige rechten. De angst dat een derde violist van het Concertgebouworkest op grond van de WNR een radio-uitzending kan tegenhouden, is dus niet terecht.

De WNR gaat versnippering ook tegen door te eisen dat de rechten van een gezelschap van zes of meer mensen worden uitgeoefend door een aangewezen vertegenwoordiger. Dirigent, solist en regisseur vallen buiten deze regeling.

Conventie van Rome liet op zich wachten

De ontwikkeling van de radio en de grammofoonplatenindustrie is van grote invloed geweest op de positie van uitvoerende kunstenaars: ze verdrongen de levende muziek. De komst van de geluidsfilm maakte een einde aan de bioscooporkesten. Sommige uitvoerende kunstenaars hadden hun succes juist te danken aan de radio, de grammofoonplaat en de film, maar hun aantal was klein. De economische crisis verergerde de werkloosheid van de beroepsgroep. Ook rezen er problemen rond de toen nog niet erkende morele rechten van uitvoerende kunstenaars. Door dit alles ontstond de wens tot verbetering van de (rechts) positie van uitvoerende kunstenaars.

In 1926 werden de eerste stappen gezet door de International Union of Musicians, in de vorm van een adres aan de Internationale Arbeidsorganisatie. Het duurde echter tot 1937 voor het op de agenda van deze ILO werd geplaatst. Vanaf het begin zijn dergelijke pogingen nationaal en internationaal gefrustreerd door de auteurs en hun belangenverenigingen. Deze waren bang dat hun recht uitgehold zou worden en dat ze inkomsten zouden mislopen. Spoor vergelijkt het auteursrecht in deze context met een 'reddingsboot, waarin de reeds geredden uit angst voor hun hachje geen nieuwe drenkelingen willen opnemen; ze gunnen hun slechts een zwemvest' (Spoor 1973, 348).

Intussen gingen andere belangengroepen tegen het auteursrecht aanschurken: omroepen en platenproducenten (in jargon: 'fonogrammenproducenten') hadden namelijk in toenemende mate te lijden van piraterij. Het

belang van de omroepen bij een nieuw verbodsrecht was aanvankelijk niet groot, door de publieke financiering. Gaandeweg werd het belang groter, met name door de ontwikkeling van de handel in rechten van sportevenementen. Maar de omroepen (en de financierende overheden) wilden ook weer niet dat de fonogrammenproducenten en de uitvoerende kunstenaars meer rechten kregen, vanwege de hiermee gepaard gaande kosten en de beperking van de vrijheid van handelen.

Juridisch-dogmatisch is het niet fraai de bescherming van de rechten van uitvoerende kunstenaars, omroeporganisaties en fonogrammenproducenten bij elkaar te nemen¹, maar op grond van pragmatische overwegingen geschiedde dat wel: de bescherming van deze drie categorieën kwam in één ontwerp-verdragstekst te staan. Deze werd gesteund door de ILO, door de groep van Berner-Conventielanden en door de UNESCO. De ILO was erbij betrokken wegens de sociaal-economische problemen in de kunstensector; zij zocht naar een pragmatische oplossing. De twee andere partijen hadden vooral oog voor de gevolgen voor auteurs. Zo kwam na een lange voorbereiding in 1961 het verdrag tot stand.

Omroepen op goudader

Omdat het verdrag open moest staan voor alle landen was er een bescheiden minimumbescherming opgenomen. Desalniettemin sloten slechts weinig landen zich aan. Na tien jaar waren er slechts dertien ratificaties, waarvan vijf Europese. Nederland was bij de landen die niet wensten te tekenen. De ernstigste bezwaren bestonden tegen de zogenoemde secundaire rechten, op grond waarvan omroeporganisaties voor het gebruik van grammofoonplaten een redelijke vergoeding moeten betalen aan uitvoerende kunstenaar en fonogrammenproducent. Men

meende dat dit een te grote aanslag zou zijn op het omroepbudget, zodat de omroepbijdrage omhoog zou moeten. Dit laatste lag gevoelig in de vaderlandse politiek, omdat de omroepbijdrage deel uitmaakt van het 'koopkrachtplaatje'. Een ander argument luidde dat Nederland meer aan het buitenland zou moeten betalen dan andersom, omdat de muziekimport groter is dan de export.

De omslag kwam begin jaren tachtig toen de omroepen zich realiseerden dat ze op een potentiële goudader zaten: misschien kwamen de Olympische spelen naar Amsterdam. Met een naburig recht zou veel geld te verdienen zijn aan de verkoop van rechten. In 1984 werd de regering dringend geadviseerd een wetsontwerp in te dienen (*Interimrapport* Interdepartementale werkgroep piraterij, 29-08-1984, excerpt in Verkade/Visser 1993, 309-310).

De opbrengsten

Het bestuur van de Nederlandse Toonkunstenaars Bond schreef in 1972 dat de Conventie van Rome aanvaardbaar was omdat ze het verdrag niet zag 'als een gelegenheid om inkomsten te verwerven voor een betrekkelijk kleine groep platen makende musici, maar als een mogelijkheid tot cultuurbescherming. De ontwikkeling van de cultuur vereist een steeds groter aantal beroepskunstenaars. Deze laatsten zullen echter een bestaansminimum moeten hebben, dat niet bedreigd kan worden door een uitvoeringspraktijk op platen, banden en cassettes. De conventie van Rome geeft geen totale bescherming aan nationale culturen, maar iets is beter dan niets' (NTB 1972, 11). Verbetering van de rechtspositie werd gezien als een kwestie van rechtvaardigheid, remedie tegen werkloosheid en onderdeel van cultuurbeleid.

Een naburig recht is rechtvaardig, maar levert het de uitvoerend kunstenaar ook wat op? Voor de individuele artiest kunnen de

Tjeerd Schiphof

was in 1998 universitair docent, Faculteit
Historische en Kunstwetenschappen,
Erasmusuniversiteit Rotterdam

inkomsten uit naburige rechten oplopen tot enige duizenden gulden per jaar. Uit het jaarverslag over 1996 van de SENA blijkt dat er twintig miljoen gulden beschikbaar is voor de verdeling. Dat bedrag moeten uitvoerende kunstenaars en fonogrammenproducenten delen. Voor de 15.000 artiesten die eind 1995 bij SENA waren ingeschreven was dus tien miljoen gulden beschikbaar. Gemiddeld ontvangt een artiest dan minder dan zeventien honderd gulden.

De aanspraken kunnen bovendien worden overgedragen ('weggecontracteerd'); deze voorziening komt voor in de meeste standaardcontracten die de producenten hanteren. De vertolker draagt de rechten meestal over en loopt zo de inkomsten uit naburige rechten mis. Alleen uitvoerende kunstenaars met een sterke onderhandelingspositie kunnen andere afspraken maken.

De wet is nauwelijks van belang voor werknemers. De WNR kent een merkwaardige regeling die weliswaar niet uitsluit dat de werknemer royalty's ontvangt, maar in de praktijk is het de werkgever die deze zal kunnen innen. De WNR is niet van toepassing op uitvoerende kunstenaars die een bijdrage leveren aan een filmwerk (voor hen gelden bepalingen uit de Auteurswet op grond waarvan de rechten geacht worden te zijn overgedragen aan de producent).

Kortom, slechts voor een enkeling houden de naburige rechten een substantiële financiële verbetering in, al ligt dit minder aan de wet zelf dan aan de waarde van de prestaties in het economisch verkeer en de rechtspositie van de uitvoerende kunstenaar. Al brengt het weinig brood op de plank, de wettelijke vastlegging van de rechten van de uitvoerend kunstenaar betekent de erkenning dat diens artistieke inbreng op gelijke hoogte staat met die van de componist en de schrijver.

Literatuur

- Arkenbout, E.J. (1994) 'Het boek op het toneel'. In: *Rechtwijzer voor auteurs. Contract, fiscus en beleid rond schrijven en vertalen*; L. Hesselink (red.) Amsterdam/Den Haag: Boekmanstichting/Sdu, 65-68.
- Engelen, Th. C.J.A. van (1985) 'Uitvoerende kunstenaars en vertolkers, naburige rechten en auteursrechten'. In: *Auteursrecht/AMR* september.
- Grosheide, F.W. (1986) *Auteursrecht op maat*. Deventer: Kluwer.
- Haaren, E. van (1997) 'Auteursrecht en naburige rechten'. In: *Rechtwijzer voor theater*; L. Hesselink (1997) (red.) Amsterdam/Den Haag: Boekmanstichting/Sdu, 93-108.
- Hesselink, L. (1994) 'Rechtsbescherming in de letteren'. In: *Rechtwijzer voor auteurs. Contract, fiscus en beleid rond schrijven en vertalen*; L. Hesselink (red.) Amsterdam/Den Haag: Boekmanstichting/Sdu, 145-160.
- Hirsch Ballin, E.D. (1957) 'Zekere, zogenaamd aan het auteursrecht grenzende rechten'. *Rechtsgeleerd Magazijn Themis* 459-480.
- Klaver, F.M.Th. (1962) 'De uitvoerende kunstenaars en de Conventie van Rome over de droit voisins', *Nederlands Juristenblad*, 425.
- Krüger, C. von (1987) 'Schutz des ausübenden Künstlers'. In *Urheberrecht*; G. Schrickler (red.). München: Beck.
- Leeuwen, C.H.J. van e.a. (1997) *Praktijkgids Artiest & Recht*. Deventer: Kluwer.
- Nederlandse Toonkunstenaars Bond (1972) *De bescherming van de uitvoerende kunstenaars*. Amsterdam: NTB.
- Spoor, J.H. (1973) 'De auteursrechtelijke positie van de uitvoerende kunstenaar'. *Rechtsgeleerd Magazijn Themis* 324-351.
- Spoor, J.H. en Verkade, D.W.F. (1993) *Auteursrecht*. Deventer: Kluwer.
- Strauss, J. (1985) 'Der Schutz der ausübenden Künstler und das Rom-Abkommen von 1961 - eine retrospektive Betrachtung'. In: *GRUR Int* 19-29.
- Verkade, D.W.F. en Visser, D.J.G. (1993) *Parlementaire geschiedenis van de Wet op de naburige rechten*. Delft: Delftse Academische Pers.

Noot

1. Voor een auteursrecht kwamen de tweede en derde categorie nooit in aanmerking, omdat hun prestaties de vereiste oorspronkelijkheid missen. De term 'naburige rechten' wordt ook voor hun aanspraken gebruikt, hoewel hun prestaties verschillen van die van uitvoerende kunstenaars.

Bibliografische gegevens

Schiphof, T. (1998) 'Naburige rechten: veel argumenten, weinig geld'. In: *Boekmancahier*, jrg. 10, nr. 35, 20-27.