



De billijke vergoeding in het filmrecht: eindelijk gerechtigheid? [1]

Enkele opmerkingen bij de zaak Poppenk/NCF

Verschenen in AMI 2002-2, p. 29-33

Jan Kabel

De uitspraak inzake Poppenk/NCF, gepubliceerd in het vorig nummer van dit blad, zou aanleiding moeten zijn voor de wetgever een meer doordachte regeling tot stand te brengen voor iets wat nu nog geheel open wordt gelaten: invulling van het begrip billijke vergoeding in het filmrecht. Daarvoor is des te meer reden vanwege de losse hand waarmee de wetgever de veronderstelde rechtenoverdracht in artikel 45d Aw heeft geregeld. Zonder nadere dwingende wettelijke regeling, zal de praktijk, zeker na deze uitspraak, de zaken contractueel afdoende afregelen, en dat in het nadeel van de makers van een filmwerk wier rechten zo gratis zijn prijsgegeven door de regeling van artikel 45d Aw. Het is wellicht nog eens zaak te herhalen wat al lang geleden is gezegd: 'En fait, et depuis toujours, le cinéma vit hors la loi sur le droit d'auteur, hors l'esprit de cette loi et le principe de l'intéressement de l'auteur au produit de son oeuvre.' [1]

De wetgever en de billijke vergoeding

De wetgever heeft op tal van plaatsen in het intellectuele eigendomsrecht het begrip billijke vergoeding ingevoerd, maar daar verder niets mee gedaan. Wij kennen dat begrip bij het filmrecht, het verhuurrecht, het leenrecht, de readerregeling, het reproductie recht, het octrooirecht en het kwekersrecht en op tal van plaatsen in de Wet op de naburige rechten. Over de inhoud van dat begrip is de wetgever opmerkelijk zwijgzaam, terwijl het toch gaat om een compensatie voor opheffing van het wettelijke en door sommigen zelfs als natuurrechtelijk beschouwde individuele verbodsrecht. Een billijke vergoeding kan van alles zijn. Er kan daarbij worden gekeken naar (1) de prestatie van de maker, (2) naar het voordeel dat anderen van die prestatie hebben, zoals (a) het gebruik dat van zijn prestatie wordt gemaakt dan wel (b) de winst die het gebruik oplevert. Een bedrag ineens kan billijk zijn, maar royalty's over het gebruik of het delen in de winst eveneens. Het is ook nog eens mogelijk om afstand te doen van een billijke vergoeding, op één uitzondering na, de vergoeding bij het verhuurrecht. [2] Kortom: 'Ius est Ars Aequi et Boni', maar aan de wetgever is die stelregel niet echt besteed: de rechter mag uitzoeken wat het *Suum Suique* inhoudt. Maar dat natuurlijk alleen als hij die vrijheid heeft en voorzover die niet contractueel is dichtgetimmerd.

Ook het filmrecht mankeert het aan invulling van het begrip. Dat is des te meer opmerkelijk, omdat onze Nederlandse wetgever met de regeling van het filmrecht onder meer wilde aansluiten bij het recht van de omliggende landen. Met name de Franse regeling zou, aldus indertijd de toelichting, tot voorbeeld voor Nederland hebben gestrekt. Welnu, die Franse regeling kent op het punt van de billijke vergoeding – ik ga hieronder iets uitvoeriger in op buitenlandse regelingen – een regeling die een bedrag ineens alleen maar in een beperkt aantal gevallen mogelijk maakt en als beginsel een

proportioneel vergoedingssysteem kent voor die gevallen waarin het publiek afzonderlijk betaalt voor het zien van een filmwerk. Dat laatste is natuurlijk het geval bij bioscoopvertoningen, maar ook bij betaaltelevisie.

De praktijk

De zwijgzaamheid van de wetgever wreekt zich volgens mij in de praktijk, zeker bij die van de uitvoerende kunstenaars maar ook bij gewone makers. Een scriptiestudente van mij heeft onlangs op dit punt de uitvoerende kunstenaar de 'derdewereldbewoner van Nederland' genoemd. Zij refereert dan aan de uitspraak van een vertegenwoordiger van de African Group in de WIPO discussies van november 1998 die aandacht vraagt voor de beroerde situatie van uitvoerend kunstenaars in de derde wereld en zij concludeert dat het met die kunstenaars in ons eigen land al even beroerd is gesteld. [3] Wellicht is die vergelijking overdreven; niettemin is het opvallend, dat met name in de culturele sector (onafhankelijke film- en tv-producenten, publieke omroepen) de vergoeding aan acteurs doorgaans wordt betaald in de vorm van een bedrag ineens, of erger nog, alleen wordt gezien als een vergoeding voor de feitelijke werkzaamheden, d.w.z. dat de vergoeding is gerelateerd aan de gedeclareerde uren en in een moeite door wordt gezien als een afkoopsom voor mogelijke royalty's, e.d. Dat is op zichzelf niet in strijd met de wet. De regeling van artikel 45d Aw is immers van regelend recht en dat wil ook zeggen dat de aanspraak op een billijke vergoeding kan worden weggecontracteerd (met uitzondering van de billijke vergoeding bij het verhuurrecht). Bovendien, zelfs wanneer niets anders is overeengekomen, kan – zie hierboven – als billijke vergoeding ook een bedrag ineens worden betaald; en waarom zou dat dan niet een declaratie voor de gewerkte uren kunnen zijn? Wij zullen straks zien dat de rechtspraak dat inderdaad accepteert. Die praktijk wordt bevorderd door toeneming van het aantal arbeidsrechtelijke verhoudingen in de sector, zoals met de Flexwet het geval is. [4] Wanneer er sprake is van een arbeidscontract tussen maker en exploitant, is een auteursrechtelijke vergoeding moeilijk in die verhouding in te brengen omdat daartegenover geen feitelijke werkzaamheden staan. Hoe meer de verhouding tussen makers en uitvoerend kunstenaars enerzijds en exploitanten anderzijds arbeidsrechtelijk wordt geregeld, des te minder aandacht er zal zijn voor vergoedingen als deze. Opvallend is dat in de reclamesector, wanneer men de gehanteerde contracten daar beziet, doorgaans wel een duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen vergoedingen voor feitelijke werkzaamheden en auteurs- of nabuurrechtelijke vergoedingen.

Rechtspraak

Er zijn enkele rechterlijke uitspraken geweest over de billijke vergoeding in het filmrecht. In de eerste zaak, Casting Company/VPRO, wordt de aanspraak op een billijke vergoeding van (edel)figuranten in het geheel niet gewaardeerd. In Balkan Baroque wordt als billijke vergoeding gekwalificeerd een vergoeding op basis van een zonder voorbehoud door de maker ingediende factuur voor feitelijke werkzaamheden. In Thunderdomebox middelt de rechter tussen wat eiser vraagt en gedaagde wil bieden. NOS/SENA is in dit opzicht nog relevant, vanwege de contractueelrechtelijke overweging dat wanneer de afnemer van een beschermde prestatie de indruk heeft gewekt dat het niet om een bedrag ineens zou gaan, daar achteraf ook niet op kan worden teruggekomen. [5] Het Hof kan op basis daarvan dan ook aanknopingspunten voor de invulling van dat begrip creëren. Als zodanig noemt het Hof in deze zaak onder meer het feitelijk gebruik van de prestatie en verwerpt het uitdrukkelijk het potentiële bereik als factor. Het maakt ook onderscheid al naar gelang de aard van de prestatie: acteurs hoeven minder betaald te worden dan makers. De Hoge Raad heeft in deze zaak aan het HvJEG prejudiciële vragen voorgelegd over de betekenis van het begrip billijke vergoeding in artikel 8 lid 2 van Richtlijn 92/100 EG. [6] Een conclusie is nog niet gepubliceerd.

Buitenland

In de reeds genoemde uitgave van Netwerk scenarioschrijvers heb ik een aantal buitenlandse varianten met betrekking tot de invulling van het begrip billijke vergoeding op een rij gezet (p. 51-56). Omdat die uitgave niet in de handel verkrijgbaar is, stip ik hier nog eens enkele aldaar genoemde wettelijke varianten aan, met de nodige actualisering. [7] Die varianten moeten worden gezien tegen de achtergrond van de keuze die de buitenlandse wetgever met betrekking tot het systeem van overdracht van auteursrechten aan de producent van het filmwerk heeft gemaakt, d.w.z. met betrekking tot de vraag op welke wijze de overdracht of de toestemming is geregeld, welke makers in die overdracht betrokken zijn en om welke rechten het gaat. Die keuzes lopen nogal uiteen. De Nederlandse wetgever is betrekkelijk gul voor de producent. Noorwegen en Duitsland houden bijvoorbeeld scenarioschrijvers en -bewerkers buiten de overdracht, Nederland niet.

Art. 39f van de Noorse auteurswet, zoals die laatstelijk is gewijzigd bij wet van 2 juni 1995, geeft in Hoofdstuk 3 over de overdracht van auteursrecht een regeling die van toepassing is bij filmproductieovereenkomsten. Overdracht van auteursrecht impliceert, indien niet anders is overeengekomen, enerzijds (lid 1) een afdwingbaar droit de publication, anderzijds (lid 2) een reproductierecht, een openbaarmakingsrecht en een eenvoudig bewerkingsrecht (ondertitels en vertalingen) ten behoeve van de producent indien niet anders is overeengekomen. De wettelijke overdracht van die laatste drie rechten geldt uitdrukkelijk niet voor onder meer het scenario en de regie. De Duitse auteurswet, zoals laatstelijk gewijzigd op 13 december 2001, bevat zoals bekend in het geheel geen overdrachtssysteem maar een toestemmingsstelsel. Indien niet anders is overeengekomen, heeft de producent reproductie- en openbaarmakingsrechten, maar ingevolge artikel 89 lid 3, valt de scenarioschrijver niet onder die automatische toestemming. De Portugese auteurswet, zoals laatstelijk gewijzigd op 3 september 1991, kent ingevolge artikel 125 lid 2 de producent alleen exploitatierechten toe, indien de maker uitdrukkelijk of impliciet heeft toegestemd in vertoning van de film.

Nederland springt voorts bepaald niet zuinig om met de openbaarmakingsrechten; deze worden immers op basis van artikel 45d Aw verondersteld alle te zijn overgedragen aan de producent (behoudens afwijkend beding). Het kan ook anders: Italië, Spanje en Portugal sluiten omroepuitzendingrechten uit van de overdracht. Portugal en Spanje sluiten, anders dan bij ons, ook nog eens de videomarkt uit.

De Italiaanse auteurswet, zoals laatstelijk gewijzigd op 26 mei 1997, kent de producent alleen het recht van cinematografische exploitatie toe (artikel 46 lid 1). Distributierechten voor verspreiding via ether, kabel of satelliet dienen uitdrukkelijk aan hem te worden overgedragen, zo volgt uit art. 46 *bis*, lid 1. Artikel 88 lid 1 van de Spaanse auteurswet van 12 april 1996 sluit van het wettelijk vermoeden van overdracht uit reproductierechten voor het maken van video's e.d. ter vertoning in de huiselijke kring of voor omroepuitzendingen. Artikel 127 lid 3 van de Portugese auteurswet sluit van de rechtenoverdracht uit vertoning via omroepuitzendingen en video's (artikel 125 lid 2). Die uitsluiting geldt overigens niet ingeval de omroeporganisatie als producent is opgetreden, zij het dat de overdracht dan beperkt is tot uitzending van de film via de eigen kanalen (artikel 127 lid 5).

Tegenover die ruime rechtenoverdracht zou m.i. een wettelijk doordachte en genuanceerde billijke vergoedingsregeling behoren te staan. Het is nu opvallend te constateren dat landen die een beperkte overdracht kennen, tevens een genuanceerde regeling kennen met betrekking tot de invulling van het begrip billijke vergoeding, terwijl daarentegen in ons land op beide punten juist wat losjes met de rechten van de makers wordt omgegaan, om het maar zacht uit te drukken. Dat zou nog allemaal tot daar aan toe zijn, wanneer ten onzent de organisatorische verbanden van makers in

onderhandelingsevenwicht zouden zijn met die van producenten. Dat zulks lang niet altijd het geval is, met name in de verhouding met de belangrijkste tegenpartij, de publieke omroepen, is langzamerhand wel duidelijk.

Ik stip aan hoe het ook had gekund en herinner er nog even aan dat die mogelijkheden in de context van het geheel van rechtenallocatie, omvang van de rechtenoverdracht en wijze van toedeling van die rechten moeten worden gezien. In de eerste plaats is het van belang vast te stellen dat een gedetailleerder wettelijke regeling dan de Nederlandse niet ongebruikelijk is. De Belgische wetgeving, waarop eiser zich in de straks te bespreken zaak op beroept, verplicht tot een proportioneel vergoedingssysteem van alle vormen van exploitatie waaronder met name ook omroepuitzendingen vallen. Spanje kent een zogenaamde *box office* regeling: indien een film openbaar wordt gemaakt tegen entreegelden, wordt aan de makers het niet voor afstand vatbare recht toegekend om een percentage van de entreegelden te incasseren. Frankrijk gaat in beginsel uit van een proportioneel vergoedingssysteem; betaling van een bedrag ineens is slechts onder een aantal limitatieve voorwaarden mogelijk. Kortom: de landen waarin afzonderlijk aandacht is besteed aan de billijke vergoeding, gaan allen in beginsel uit van een vergoeding die is gerelateerd aan de exploitatie van het werk.

De Belgische Auteurswet, zoals laatstelijk gewijzigd op 31 augustus 1998, geeft de filmmakers voor elke wijze van exploitatie recht op een afzonderlijke vergoeding (artikel 19 lid 1). De niet-culturele sector en de 'reclamewereld' zijn overigens van die regeling uitgezonderd; zoals wij hierboven hebben gezien, is in de Nederlandse reclamewereld de vergoeding voor afzonderlijke exploitatiewijzen van de prestatie van acteurs nu juist wel goed geregeld en het is dus niet onwaarschijnlijk dat soortgelijke gegevens voor de Belgische wetgever reden kunnen zijn geweest een regeling terzake met gerust hart aan de praktijk over te kunnen laten. De regeling van artikel 19 lid 1 is van dwingend recht. Regelend is slechts de bepaling van de vergoeding zelf. Wanneer niet anders is overeengekomen, heeft de maker recht op een vergoeding die wordt bepaald in verhouding tot de bruto opbrengsten die uit de exploitatie voortvloeien (lid 2). De producent is in dat geval ook verplicht jaarlijks een exploitatieoverzicht aan de makers te doen toekomen. Ik wijs er ten overvloede nog op dat de Belgische wet een bijzondere regeling kent voor het geval de producent faillieert. In dat geval blijven de contracten met de makers in stand. De Spaanse auteurswet bepaalt in artikel 90 lid 1 dat de makers recht hebben op een vergoeding voor elke exploitatie afzonderlijk. Die bepaling is van dwingend recht. Eveneens van dwingend recht is de zogenaamde *box office* regeling: dit recht op een percentage van de inkomsten bij publieke vertoning van een filmwerk is niet voor afstand vatbaar en niet overdraagbaar (artikel 90 lid 2). Betaling ineens is alleen mogelijk wanneer het werk naar het buitenland wordt verkocht en dan ook alleen nog maar, indien het onmogelijk of zeer bezwaarlijk is om de *box office* regeling in het buitenland toe te passen. Net zoals in België, is deze regeling niet van toepassing op de makers van een filmwerk dat promotiedoeleinden dient (lid 5). De Franse auteurswet, zoals laatstelijk gewijzigd op 27 maart 1997, kent eveneens een vergoedingssysteem dat uitgaat van een vergoeding voor iedere afzonderlijke exploitatie van het filmwerk (artikel L. 132-25). Deze regeling sluit aan bij de algemene vergoedingsregeling van artikel L. 131-4. Op basis van die laatste regeling impliceert elke gehele of gedeeltelijke overdracht altijd een proportionele vergoeding, d.w.z. een vergoeding die is gebaseerd op de inkomsten uit verkoop of exploitatie van het werk. De gevallen waarin een betaling ineens mogelijk is, zijn als gezegd limitatief omschreven en hebben te maken met de praktische onmogelijkheid om een proportionele vergoeding te berekenen. Artikel 132-25 lid 2 kent, net zoals de Spaanse regeling, een verbijzondering van de vergoedingsregeling voor vertoning van filmwerken waarvoor een toegangsprijs wordt gevraagd.

De uitspraak inzake Poppenk/NCF

En dan nu de uitspraak. [8] Deze gaat over de vraag of het voldoen door de producent van een dagtarief-factuur voor verrichte makerswerkzaamheden al dan niet kan worden beschouwd als een billijke vergoeding voor de rechtenoverdracht en zo nee, hoe dan de billijke vergoeding dient te worden vastgesteld. Ik maak van de gelegenheid gebruik ook wat opmerkingen te maken over problemen die niet direct met de kwestie van de billijke vergoeding te maken hebben.

Eiser (Poppenk) heeft werk verricht dat hem volgens de rechtbank als maker van het filmwerk kwalificeert. Dat makerschap is gebaseerd op selecties uit restmateriaal. Het wordt uit het vonnis niet duidelijk wie de rechten op dat restmateriaal heeft. M.i. komen de rechten op restmateriaal toe aan de makers en niet aan de producent. [9] Eiser moet dus een werk hebben gemaakt in de zin van artikel 13 Aw slot (nieuw, oorspronkelijk werk). Hij heeft daarbij materiaal gebruikt van anderen. Het zou ook denkbaar zijn dat de rechten van de makers van het restmateriaal zouden worden gerespecteerd. In dat geval komen wij terecht bij de oplossing van artikel 10 lid 2: twee afzonderlijke makerschappen.

Het eerste verweer van gedaagde dat de directeur van NCF het eigenlijke werk heeft verricht en Poppenk dus geen maker is, is geestig en verwijst naar een lange traditie in de rechtspraak van vóór 1985, het jaar waarin het bijzondere filmrecht in werking trad. In 'Geen weg terug voor Jolanda' probeerde de Gemeente Rotterdam het ook zo: het zou een kunstzinnig ambtenaar van de Gemeente geweest zijn die eigenlijk over de rug van de regisseur had meegekeken conform artikel 6 Aw. [10] Dat (verworpen) argument verwijst weer naar de strijd tussen Buma en de bioscopen rond de Tweede Wereldoorlog: de bioscopen probeerden toen met een beroep op eigen, originele rechten van de producent van wie zij dachten een schoon product te hebben gekregen, de aanspraken van Buma op betaling van de muziekrechten af te weren. [11] Dergelijke argumenten kunnen overigens nog steeds worden gebruikt in de vaak voorkomende gevallen dat de rolverdeling tussen maker en producent niet helemaal duidelijk is, met name als de producent ook creatieve werkzaamheden heeft verricht. Als het argument van NCF enige realiteitswaarde had, dan zou overigens ingevolge artikel 7 Aw NCF maker zijn geweest en niet haar directeur, zoals ten onrechte in overweging 4.2 wordt vermeld.

Belangrijkste verweer van NCF is dat zij de haar door Poppenk verzonden facturen alle heeft voldaan. Poppenk heeft 100 dagen aan de film gewerkt tegen een dagtarief van f 600; NCF heeft het totaal bedrag van f 60.000 betaald. Nu verder niets is afgesproken, beschouwt NCF het factuurbedrag als de schriftelijk overeengekomen billijke vergoeding in de zin van artikel 45d Aw en beschouwt zij zich ontslagen van de verplichting nog aanvullende vergoedingen voor de exploitatie van de film te betalen. Dat verweer is, zoals boven vermeld, gehonoreerd in Balkan Baroque.

Van de film zijn drie versies gemaakt: de oorspronkelijke Engelstalige versie en een Nederlandstalige versie; al in een vroeg stadium was een aparte Nederlandse vertaling gemaakt voor het WNF. Van de Engelse versie zijn door de producent uitzendrechten verleend aan Canal+ voor een achttal landen en van de Nederlandse aan de EO. Poppenk vraagt nu voor deze drie vormen van exploitatie een billijke vergoeding die zou moeten worden vastgesteld op basis van een percentage van de bruto opbrengst, conform het Belgische systeem. Subsidiar noemt hij nog twee mogelijkheden: een percentage van de netto opbrengst, dan wel een afkoopbedrag per exploitatievorm, gebaseerd op een percentage van het factuurbedrag.

Wat is billijk? De bruto opbrengst kan objectief worden vastgesteld en is gerelateerd aan de daadwerkelijke exploitatie van de film, de netto opbrengst is afhankelijk van de gemaakte kosten waarop de producent wel maar de maker geen invloed heeft. Een afkoopbedrag is niet gerelateerd aan het succes of het falen van de film en kan dus zowel onbillijk zijn tegenover de maker als tegenover de producent. De keuze lijkt voor

de hand te liggen: een percentage van de bruto opbrengst. Dat is dan ook de uitkomst van het vonnis, waarbij opmerkelijk is dat bij deze oplossing in het geheel voorbijgegaan wordt aan het bedrag dat voor de feitelijke werkzaamheden is gedeclareerd en betaald. Er wordt hier dus gekozen voor bovenvermelde mogelijkheid onder (2): het voordeel dat anderen hebben van de prestatie van de maker en dan in het bijzonder sub (a): het gebruik dat van zijn prestatie wordt gemaakt.

Evaluatie

Maakt deze ene gerechtigdheidszwaluw nu een echte lente? Ik denk van niet. De beslissing is gegeven in een geval waarin beide partijen niet uitdrukkelijk iets omtrent de billijke vergoeding hadden bepaald. Het ligt dus voor de hand dat in de desbetreffende contracten van de kant van de producent bepalingen worden opgenomen die een te betalen som uitdrukkelijk kwalificeren als een billijke vergoeding. Daarmee kan de zaak redelijk dichtgetimmerd zijn. Toetsing door de rechter van de billijkheid van een zodanige vergoeding is uiteraard contractueel niet uit te sluiten, maar hoeft lang niet altijd ruimte te bieden voor een proportionele exploitatievergoeding op basis van betaald gebruik. Om dat op zichzelf niet onredelijke resultaat te bereiken, is invoering van een dwingendrechtelijke, niet voor afstand vatbare vergoedingsregeling nodig. In de praktijk blijkt immers dat partijen in de (Nederlandse) filmwereld er op de een of andere manier niet goed in slagen tot redelijke, collectieve onderhandelingsresultaten te komen. Een dergelijke regeling zou dan ook als sluitstuk van een collectieve beheersorganisatie moeten zijn voorzien. [12] De vraag wat een minimumstandaard voor die vergoeding zou moeten zijn, blijft een moeilijke. In het hier besproken vonnis wordt uitgegaan van een percentage van de bruto-opbrengst met als argument dat de maker geen invloed heeft op de hoogte van het bedrag van de netto-opbrengst. Invloed niet, dat is juist, maar inzicht valt natuurlijk wel tot op zekere hoogte te verkrijgen in de exploitatierekening van een film. Een bepaling die verplicht tot transparantie in deze, zoals in de Belgische en in een aantal andere auteurswetten, kan in dit opzicht van nut zijn. Wanneer ik Heevens pleidooi voor een soortgelijke regeling als hier verdedigd met betrekking tot acteurs goed lees, laat zij de vraag naar netto- of bruto-opbrengst ook open en pleit zij in het algemeen voor een recht van de uitvoerende kunstenaar tegenover de producent op een billijk aandeel in de opbrengsten van de te onderscheiden exploitatievormen. [13]

Waar moet zo'n regeling worden opgenomen? Er is wel gepleit voor een regeling terzake op basis van de standaardregeling van artikel 6:124 in het BW. [14] De blikken op de buitenlandse wetgeving die ik nog eens heb mogen werpen, hebben mij ervan overtuigd dat het rechtssystematisch gezien toch beter is te denken aan afzonderlijke regelingen voor productiecontracten, en dan in de meest ruime zin van het woord, in de Auteurswet zelf. Het woord is aan de wetgever.

[1] M. Vessillier-Ressi, *Le métier d'auteur*, Parijs: Dunod 1982: 229.

[2] Zie uitgebreider: J.J.C Kabel, *Het scenario van artikel 45d Auteurswet*, Amsterdam: Netwerk Scenarioschrijvers 2000, p. 44-47.

[3] Ceren Taigun, *De (on)billijkheid van de vergoeding voor uitvoerend kunstenaars ex art. 45d Aw jo. 4 WNR. Uitvoerend kunstenaar, de derde wereld bewoner van Nederland?*, Amsterdam 2001, Documentatie Centrum IViR.

[4] Met dank aan Ceren Taigun die deze ontwikkeling, mede vanuit haar eigen werkervaring, signaleerde in haar

bovengenoemde scriptie.

[5] Zie uitgebreider Kabel, [a.w.](#) p. 37- 39-40; 44-47.

[6] HR 9 juni 2000, *NJ* 2001, 569.

[7] Voor hulp bij die actualisering zeg ik dank aan Ot van Daalen en Tarlach Mc Gonagle van het IViR.

[8] Rb Amsterdam 24 oktober 2001, *AMI* 2002-1, p. 17-19 (*Poppenk/Nature Conservation Films*).

[9] Zie mijn annotatie bij 'Time is Music', *AMI* 1993-6. P. 115-117.

[10] *AMI* 1993-3, p. 109-110.

[11] Zie voor een overzicht van deze (verloren) strijd Kabel, [a.w.](#), p. 21-25.

[12] Zie aldus ook G.J. Heevel, 'Geen WIPO Verdrag voor acteurs', *AMI* 2001-3, p. 63.

[13] Heevel, [t.a.p.](#)

[14] Zie bijvoorbeeld [P.B. Hugenholtz](#), *Sleeping with the enemy*, Amsterdam: Vossiuspers AUP 2000, p. 29.
