

HET GEPARODIEERD CITAAT; EEN BIJZONDERE VORM VAN BEGRIPSVERWARRING

M.R. de Zwaan

1. Inleiding

Kerstavond, ruim tien jaar geleden Amerika. Gevulde kalkoen op tafel, sneeuw in de tuin en cadeaux onder de boom. Amerika zoals Amerika wil zijn. Het hoogtepunt voor de kinderen, het uitpakken van de geschenken, was aangebroken. Het door traditie gestaalde verwachtingspatroon werd echter die avond in enkele honderden gezinnen wreed verstoord. Papa had eindelijk de batterijen gewurmd in de vurig verlangde action-doll die ook nog kon praten. Maar sommige meisjes, die aan hun gloednieuwe Barbie, hoopvol de eerste woordjes ontlokten, schrokken zich dood. Zij hoorden de liefvallige jongedame met een diepe stem zeggen; *Dead men tell no lies*. En jongetjes die hun Big Joe in gevechtstenuue en zwaarbewapend met machinegeweer en handgranaten aan de praat hielpen, hoorden hem voorstellen *Let's go shopping* en *I love school. Don't you?* Deze aanslagen op de sexe-bepaalde rolpatronen van Barbie en Joe werden later opgeëist door de B.L.O., de Barbie



The Yes Men

Liberation Organisation. In de documentaire *The Yes Men* zien we dat de mensen die de voice boxes van Barbie en Joe hadden omgewisseld ook verantwoordelijk waren voor het saboteren van computerspelletjes waar de vermeende vechtjassen bij de ultieme knokpartij opeens met elkaar gingen knuffelen en die met een website GATT.org succesvol infiltrerden in de latere WTO door als pseudo representanten op congressen ondermijnende (en buitengewoon grappige) verhalen te houden.¹

Anders dan de zusterstrijd tussen Barbie en Cindy die uitmondde in de beroemde Hoge Raad uitspraak en de door professor Grosheide in de Inleiding beschreven rechtsstrijd in Amerika over *Food Chain Barbie*, hebben de B.L.O. terroristen voor de sabotage van Barbie geen proces aan hun broek gekregen.² Dat zal niet zijn geweest omdat het parodiebegrip zo'n heldere en gevestigd vrijplaats is dat Mattel inc. er op voorhand zeker van was dat het geknutsel door de rechter als een parodie zou worden gekwalificeerd. Waarschijnlijker is dat Mattel inc, zich liet leiden door het feit dat slechts driehonderd poppen waren verbouwd zodat de directe commerciële impact gering was.

¹ *The Yes Men*, Prod. Free Speech, 2003, MGM Home Entertainment, Regie: Chris Smith, Dan Ollman, Sarah Price. Bizar en voor congresorganisatoren, sprekers en bezoekers veelbetekenend was het om te zien dat zelfs op de meest buitenissige en tegendraadse stellingen (*recycling* van *Fast Food* om het hongerprobleem in Afrika op te lossen), vondsten en presentaties (een goudkleurige catsuit onder het confectiepak met ingebouwd 'selfinflating' beeldscherm op standaard ter navelhoogte om de werkplaats op afstand in een lage lonen land aan te sturen), in de zaal vaak slechts apathische reacties en 'geen vragen' volgden. De *free publicity* die op de opruiende optredens volgde was echter steeds indrukwekkend, tot aan een afkeurend commentaar door President Bush aan toe (met alle aandacht van dien).

² HR 21 februari 1992, NJ 1993, 164 (*Barbie*).

Maar was deze sexe sabotage nou een parodie? Kun je, ongehinderd door het auteursrecht, exemplaren van een werk slechts aan de binnenkant veranderen en de poppen in de winkelschappen stiekem omwisselen voor ‘geholpen’ exemplaren. Een en ander met een lachwekkend effect en een onmiskenbaar maatschappij kritische boodschap?³

Hmm.

Er is op voorhand iets onbevredigends aan de introductie van de parodie-exceptie. Het beperkingenstelsel in de auteurswet biedt vanouds slechts op gebrekkige wijze ruimte aan de uitingsvrijheid. Pogingen om met een *fair use* exceptie deze tekortkoming, in algemene zin op te heffen bij de vernieuwing van de auteurswet zijn gestrand. Des te meer komt het aan op de introductie van nieuwe beperkingen om de discrepantie tussen het auteursrechtelijke keurslijf en maatschappelijk geaccepteerde uitingsvormen op te heffen. De parodie is zo’n uitingsvorm, maar met haar verschijning op het strijdtoneel van uitingsvrijheid en auteursrecht vraag je je onmiddellijk af waarom deze vrijblijvende grappenmaker een rol heeft gekregen en niet ook de maatschappelijk geëngageerde collega, genaamd satire. En nu wij het er toch over hebben; werd de parodie ook niet misbruikt als te heet gewassen dekmantel voor allerlei kunstzinnige uitingsvormen die onder het bestaande beperkingenstelsel, niettegenstaande hun maatschappelijke acceptatie, geen onderdak hadden?

In deze bijdrage bespreek ik de betekenis van het parodiebegrip, ter onderscheiding van de satire en de plaats die voor de satire zou moeten worden ingeruimd bij de toepassing van het nieuwe begrip. Vervolgens ga ik in op de aard en kenbaarheid van de eigen mededeling van de parodist; wat zijn daarvan de kenmerken en wie moet ze herkennen? In het tweede deel van de bijdrage verleg ik (met de opgedane inzichten) de aandacht naar de parodie en het citaat in de kunst om ten slotte te constateren dat de tekortkomingen van het parodiebegrip nog een behoorlijke beknelling, in en buiten de kunst, van de uitingsvrijheid laten bestaan.

2. De boertige nabootsing

Parodie is volgens Van Dale ‘Boertige nabootsing van een letterkundig werk, waarbij vorm en toon min of meer behouden blijven, maar de stof zo wordt ingekleed dat het effect lachwekkend is’. In dit parodiebegrip zijn boertig nabootsen en lachwekkendheid de essentiële begrippen. Waarom krijgt de bevoegdheid om de lachlust op te wekken zonder enig ander motief of meerwaarde een vrijplaats? Je zou kunnen betogen dat humor een machtig wapen in de maatschappelijke gedachtewisseling is en dat dit wapen niet door het auteursrecht uit handen mag worden geslagen. Mark Twain schreef toch al : *Against the assault of laughter nothing can stand.*⁴ En Gerbrandy meende: *Aan een rechtssysteem dat op grond van een vermeende rechtsgrond niet de vrijheid laat aan ‘de lach in het recht’, zit een steekje los.*⁵ In de Memorie van Toelichting bij het wetsontwerp ter implementatie van de auteursrechtrichtlijn vinden wij deze gedachten bij de Minister terug: *In het kader van de ontwikkeling van de cultuur en bovenal van de vrijheid van meningsuiting, past niet een beroep op auteursrecht om een humoristisch bedoelde*

³ Aangezien de gave poppen die werden omgewisseld voor de transsexuele nog niet eens eigendom van de Yes Men waren, speelt hier naast de Poortvliet problematiek (HR 19 januari 1979, NJ 1979, 412 m.nt. LWH) en de afbakening van het parodiebegrip, overigens ook nog een klein strafrechtelijk puntje lijkt mij.

⁴ Twain (1910).

⁵ S. Gerbrandy, Kort commentaar op de Auteurswet 1912, Arnhem 1988, Gouda Quint, artikel 13 aantekening 11, p. 195.

*uiting, die een karikatuur, parodie of pastiche toch doorgaans bedoelt te zijn, te dwarsbomen.*⁶

Op grond van deze overwegingen zou je kunnen concluderen ‘lachen mag, lachen is belangrijk, lachen is zelfs onverslaanbaar’. Het recht moet absoluut wijken voor de lach, voor de humoristisch bedoelde uiting. Je leeft in een land van cabaretiers of niet. Toch wringt er iets. Het recht verbiedt het lachen niet. Het recht verbiedt de verveelvoudiging en openbaarmaking van een werk zonder toestemming van de rechthebbende. Wanneer de verveelvoudiging echter grappig bedoeld is, ligt het kennelijk anders.

Waarom zijn lacherige uitingen belangrijk? Democratie en zelfontplooiing zijn de meest genoemde grondslagen voor de uitingsvrijheid. Bij een botsing van dit recht met andere rechten, zoals het eigendomsrecht, legt de zelfontplooiing zelden of nooit enig gewicht in de schaal. Het is toch altijd weer de democratie die als maatstaf wordt genomen om het belang van een uiting te onderbouwen. Het EHRM beschermt weliswaar elke uiting ongeacht haar vorm, dus ook bijvoorbeeld de reclame of de kunst maar eigenlijk alleen de politieke uiting is in Straatsburg in vertrouwde handen.

⁷ Hoe past hier in een voorkeurspositie voor de lach; the freedom of funny speech? Je kunt die verwondering ook omdraaien en betogen dat het auteursrecht vanzelfsprekend niet de vrije meningsuiting mag beperken, laat staan de grappig bedoelde mening. Die stelling wordt in zijn algemeenheid echter niet aanvaard. Het auteursrecht onderwerpt zich slechts met enige moeite aan de systematiek van artikel 10 EVRM en zeker zodra er geld wordt verdiend met de exploitatie van beschermd werk door een derde gaan alle bellen rinkelen.⁸ Aangezien nagenoeg alle parodieën die via de massamedia tot ons komen in bijvoorbeeld de reclame, de film en de uitgeverij en het (televisie) cabaret, uitbundig geëxploiteerd worden, kampt de parodie dus met een dubbele handicap; het is ver van de geur van mensenrechtenschendingen verwijderde lolbroekerij waarmee ook nog al eens ‘big buks’ verdiend worden. Humor is in de commerciële communicatie immens belangrijk en big business.

Dan maar geen parodie-exceptie? Nee natuurlijk; de parodie moet mogen, maar schiet tekort. Wanneer men de strijd tussen de voor en tegenstanders van wettelijke beperkingen samenvat als een strijd tussen individuele auteursrechtelijke eigendomsrechten enerzijds en publieke grondrechtelijke en collectief maatschappelijke belangen anderzijds, dan is het intrigerend dat door middel van de parodie-exceptie een positie wordt ingeruimd voor de vrijblijvende lach. Maar de wetgever heeft het gedaan en de eerste fout die moet worden vermeden is het uitsluiten van een beroep op de parodie-exceptie omdat met de parodie geld wordt verdiend. Dat zou net zo misplaatst zijn als het uitsluiten van commerciële media van een beroep op de nieuwsexceptie.⁹ Evenzeer aan het verkeerde adres is de

⁶ MvT, Kamerstukken II 2001/2002, 28 482, art. 18b, p. 53.

⁷ EHRM 24 mei 1988, NJ 1991, p. 685.

⁸ Een treffend voorbeeld van dit verschil in appreciatie zien wij bij de legitimatie om het auteursrecht ten faveure van de uitingsvrijheid opzij te zetten, die het Hof Den Haag zag in de ideële doelstelling van de *site* van Spaink en het maatschappelijke belang om de Scientology denkbeelden openlijk ter discussie te kunnen stellen (4 september 2003, Mediaforum 2003-10, nr 45 m.nt. Visser, AMI 2003, 6, p. 222-223, m.nt. Hugenholtz). Het Hof Amsterdam zag omgekeerd in het winstmotief van het Parool een reden om niet de uitingsvrijheid maar het auteursrecht voor te laten gaan bij de strijd om de publicatie van dagboekfragmenten van *Anne Frank* (Hof Amsterdam 8 juli 1999, Informatierecht/AMI, p. 116).

⁹ In deze zin oordeelde de Rechtbank Amsterdam toen zij de elektronische knipseldienst Euroclip vanwege het zwaarwegende commerciële belang van haar diensten geen beroep kon doen op het belang van de free flow of information (Rb Amsterdam, 4 september 2002, AMI 2003, 1).

rechthebbende die, hoe grappig de uiting ook mag zijn, zou menen dat hij op zijn minst moet delen in het gewin dat met de parodie wordt gerealiseerd.¹⁰ Niet doen; dan gaan wij straks ook geld betalen om te mogen citeren en voor je het weet zit de communicerende mens, dolgedraaid omdat elke vorm van gedachtewisseling vergoedingsplichtig is geworden, in een kartonnen doos met Theo, de boekhouder van de wereldkassa.¹¹¹²

Net zo misplaatst als de buitensluiting van de lucratieve parodie zou de beperking zijn van de werkingsfeer van het parodiebegrip tot de louter vrijblijvende spottende nabootsing. Immers *boertigheid* is de invalshoek. Boertigheid betekent ‘schertsend, grappig, kluchtig’. Het is een begrip dat niet veel wordt gehoord, maar de lading is duidelijk; licht vermaak, dat is de parodie. Maar in het licht van de uitingsvrijheid moet juist aan de mogelijkheid om door het opwekken van de lachlust bij de nabootsing van een werk ook zaken aan de kaak te stellen, de wettelijke beperking die humoristisch uitingen wil faciliteren, tegemoet komen. Dat betekent dat het begrip parodie stellig ook de satirische en persiflerende uitingen moet omvatten.¹³ Daarmee krijgt de parodie een betekenis die zij in het gewone spraakgebruik niet heeft, maar waar het recht, blijkens het onderstaande, geen moeite lijkt te hebben.¹⁴

3. De eigen mededeling van de parodist

Met de voorgestelde incorporatie van de satire doemt de vraag op naar het voorwerp van de parodie, naar het ‘iets’ dat bespot of kritisch aan de kaak wordt gesteld. In het gewone taalgebruik strekt de parodie zich, anders dan de auteursrechtelijke parodie

¹⁰ Een aanvechtbaar verlangen dat niet moet worden verward met de wel aan de parodie te stellen eis dat de parodistische mededeling het geparodieerde werk als het ware overstemt, in plaats van (bijvoorbeeld) een vagelijk als parodie te benoemen bewerking waarin klaarblijkelijk met behulp van de aantrekkingskracht van het geparodieerde werk commercieel graantje wordt meegepikt. Het in aanmerking nemen van een concurrentie motief zoals ook in de M.v.T. (p. 53) wordt gesuggereerd is daarom een uitstekend hulpmiddel, maar geen contra-indicatie bij het diagnosticeren van een parodie. Hét voorbeeld van een commercieel en inhoudelijk geslaagde parodie is de serie Austin Powers films waarin eindeloos geparodieerd wordt en de bioscopen vol zitten. Tot vermoedelijk ongenoegen van de uitbaters van de geparodieerde films concurreert Austin Powers volop met de publiekslievelingen die in zijn films worden bespot, met als meest prominente slachtoffer, James Bond. Het bij een geslaagde parodie uitsluiten van een beroep op de exceptie omdat de parodist het marktaandeel van het werk dat geparodieerd wordt, te veel onder druk zou zetten, zoals onder de *fair use* toets van sect. 107 Copyright act zou kunnen, vind ik onbestaanbaar

¹¹ Hetgeen onder meer bij het overnemen van beelden om praktische redenen al lang het geval is. Zie De Zwaan (2003).

¹² Een echte dakloze die jarenlang verbleef bij de ingang van de Bruna op de Leidsestraat in Amsterdam. Naar eigen zeggen te druk met zijn boekhoudkundige activiteiten om ook nog naar het bijstandskloket te gaan (Zie M.R. de Zwaan, Nieuw media: Pretpark voor juristen, Boekblad 12 juli 1996, p. 14).

¹³ **sa·ti·re** (de ~, ~n/~s) **1** voorstelling van zaken waarin op spottende wijze iets aan de kaak wordt gesteld => **hekeldichtper·si·fla·ge** (de ~ (v.), ~s) **1** spottende imitatie met sterke overdrijving => *parodie*

¹⁴ Uit de bijdrage van Grosheide blijkt dat dat niet helemaal geldt voor de Amerikanen; zij onderscheiden de satire van de parodie, maar scheiden ze niet. Zij leggen een strengere maatstaf aan voor de satire omdat de parodie is *justified in aiming at the creative content of the original* terwijl *satire can stand on its own two feet en daarom requires justification for the very act of borrowing* (Grosheide citeert de rechter in de *Pretty Woman* zaak. Het lijkt mij een onderscheid dat voor ons niet relevant is; in alle gevallen (satire en parodie) worden de eigenheden van het geparodieerde werk gebruikt om iets mee te delen. Het wordt pas anders wanneer men meent dat een parodie uitsluitend betrekking mag hebben op het geparodieerde werk zelf. Een dergelijke mededeling kan inderdaad (nauwelijks) anders worden gedaan dan door een zekere mate van nabootsing van het werk.

ook uit tot de spottende nabootsing van personen; denk aan het ‘typetje’ door de cabaretier en aan Van Dale on-line die parodie definieert als de spottende nabootsing van iets of iemand. Met de satire is dat eigenlijk niet anders. Deze kritische spotternij hoeft helemaal geen betrekking te hebben op auteursrechtelijk beschermd werk, maar kan dit heel wel omvatten.

Laten wij constateren dat bij de *auteursrechtelijke* parodie (en satire) het voorwerp van de parodie echter per definitie een beschermd werk moet zijn. Maar daarmee is niet gezegd dat het geparodieerde werk ook het onderwerp van de parodie moet zijn. Is er niet ook sprake van een parodie wanneer niet de bespottening van het geparodieerde werk, maar de één of andere misstand of misse figuur wordt bekritiseerd of bespot door middel van het parodiëren van een beschermd werk. Het bespottende werk niet als lijdend, maar als *meewerkend* voorwerp. Het antwoord luidt bevestigend.¹⁵ Het instrumentele karakter van de parodie die gebruik maakt van de kenmerkende eigenschappen van het geparodieerde werk, blijkt bij de nadere beschouwing van de eigen mededeling van de parodist.

Die antithematische Auseinandersetzung

In de Duitse rechtspraak en literatuur van onder meer Nordemann¹⁶ en Schrickler¹⁷ komt als hét kenmerkende criterium van de parodie de *antithematische Behandlung* naar voren. Dat klinkt goed, maar daarmee is nog niet gezegd *antithematisch waarmee*; alleen met de uiterlijke of zo je wilt individuele eigenschappen van het werk dat wordt geparodieerd in engere zin, of mag de antithematische Behandlung zich ook manifesteren in het creëren van een contrast met of commentaar op zaken buiten het geparodieerde werk?

Dat laatste lijkt het geval, mits het commentaar maar geschiedt aan de hand van ‘eigenheden en uitspraken’ van het geparodieerde werk: *Das entscheidende Kriterium der Parodie ist die inhaltliche oder künstlerische Auseinandersetzung mit bestimmten Aussagen und Eigenheiten des parodierten Werks. Tritt die Auseinandersetzung mit diesen Aussagen und Eigenheiten nicht zutage, so liegt keine Parodie vor* aldus het Bundes Gerichtshof.¹⁸

Wanneer de *Auseinandersetzung* echter wel tot uitdrukking komt, resulteert dit in een meer of minder ingrijpende *teneurverandering* van het geparodieerde werk.¹⁹ Een geslaagde parodie is aldus een werk dat uiterlijk een zeer herkenbare verveelvoudiging van het origineel is, maar dat desalniettemin een ingrijpende teneurverandering openbaart.

Deze analyse van de wijze waarop de parodist zijn mededeling doet, verklaart ook waarom Barbie zo’n stelselmatig slachtoffer is van parodisten. Barbie doet als universeel bekend archetype van de ideale jonge vrouw in al haar smetteloos blijde perfectie dermate duidelijke uitspraken dat het gebruik van die voor iedereen herkenbare en bekende mededelingen een buitengewoon gemakkelijke en effectieve

¹⁵ Oppenoorth (1985), p. 6-7, Klomp (2004), p. 112-123.

¹⁶ Fromm/Nordemann/Vinck (1998), p. 206-209.

¹⁷ Schrickler (1999), p. 46-463.

¹⁸ BGH (*Disney Parodie*), GRUR 1971, p. 588-589. Zie ook Klomp (2004) en de daar genoemde bronnen die bevestigen dat in het Nederlandse discours de parodie ook deze ruimere instrumentele betekenis mag hebben.

¹⁹ Spoor/Verkade/Visser (2005), p. 293.

manier is om de eigen mededeling van de parodist duidelijk en bekend te maken. Of je nu met *FoodChainBarbie* wilt afzetten tegen de slankheidsterreur waar vrouwen aan zijn onderworpen of met B.L.O. een bevrijdingstrijd voert tegen de sexe- en rolbevestigende werking van speelgoed. Nog iets algemener beschouwd, verklaart deze communicatietechniek ook de geschiktheid van stripfiguren met hun even statische als uitgesproken ‘flat-character’ eigenschappen, hun frequente optreden als instrumenteel parodieslachtoffer.

- *de humoristische bedoeling*

Het grappige is dat in het beslissende criterium van de Duitsers de humor, of de humoristische intentie geheel ontbreekt. Omgekeerd werd in een geschil naar aanleiding van het afbeelden van kunstwerken op condoomverpakkingen²⁰ wel uitdrukkelijk uitgemaakt dat de enkele bedoeling om vrolijkheid op te roepen onvoldoende is om van een parodie te kunnen spreken. Het verruimen van het parodiebegrip tot niet humoristische uitingen in de vorm van ‘kritisch commentaar’ blijkt overigens ook in de Amerikaanse leer een geaccepteerd gegeven.²¹ Deze uitbreiding van het parodiebegrip lijkt vooral ingegeven te worden door de noodzaak om een vrijplaats te creëren voor een zo algemeen gangbare en elementaire *Verständigungsform* als de (kritische) uiteenzetting met het reeds bestaande; reflectie en dialoog over dat wat is. Ondanks de prominente behoefte aan deze techniek en dit voorwerp van communicatie, is het benoemen van niet humoristische uitingen tot parodie een ontkenning van de meest wezenlijke betekenis van het begrip. Om van een auteursrechtelijke parodie te kunnen spreken is de humoristische intentie essentieel naast de ingrijpende teneurverandering.²²

4. De maatman; teneurverandering en humor

Humor is een rampzalig begrip om af te bakenen. Van Dale zegt **hu·mor** (de ~ (m.)) **1** situatie of uitspraak die vrolijke verbazing en gelach opwekt. De vraag is natuurlijk bij wie; wie moet er gaan lachen; de rechter, of maakt niet uit wie? In de rechtspraak maakt het voor alle duidelijkheid wel uit wie; wanneer de rechter de humor van de parodist niet waardeert, kan ie praktisch gesproken wel inpakken. Dat komt dan overigens niet alleen omdat de rechter de humoristische bedoeling niet oppikt, maar omdat de rechter dan al gauw het spottende aspect dat eigen is aan de parodie zal opvatten als een ontoelaatbaar schadelijk afbreken van de aantrekkelijkheid van het geparodieerde werk.

Omdat het begrip humor in absolute, objectieve zin volkomen ongrijpbaar is, moet de betekenis worden ontsluitend door de vast te stellen wie degene is die om de parodie moet kunnen lachen; wie is de maatman? Als die gaat lachen is er klaarblijkelijk

²⁰ OLG Frankfurt/M, ZUM 1996, 97/99.

²¹ Zie bijdrage Grosheide.

²² **Het onderbrengen** van de niet grappig bedoelde parodie bij de ook door artikel 18b bestreken **pas·tj·che** (de ~ (m.), ~s)

1 slechte nabootsing van een kunstwerk.

2 artistieke imitatie waarin de stijl en de thema's van een kunstenaar worden geparodieerd.

is blijkens de definitie in Van Dale geen alternatief gelet op de beperking tot een kunstwerk, of tot een stijl imitatie. Zie ook Spoor/Verkade/Visser (2005), p. 293-294 en in noot 321 de verwijzing naar *Who's afraid of Red Yellow and blue?..God?*, Hof Amsterdam 6 augustus 1998, AMI1998, p. 136, m.nt. Quaadvlieg. Zie echter ook de in noot 6 aangehaalde MvT .. *humoristisch bedoelde uiting die een .. pastiche doorgaans bedoelt te zijn.*

sprake van humor. Het herkennen en waarderen van de ingrijpende teneurverandering is weliswaar gemakkelijker dan het aantonen van ‘humor’, maar de vereiste ‘kenbaarheid’ van de teneurverandering maakt ook de aanwijzing van de maatman voor dit criterium tot een belangrijke kwestie. Je moet immers zowel de eigenheden en uitspraken van het geparodieerde werk kennen, als een antenne hebben voor de antithematische behandeling door de parodist.

In de *Potter/Grotter* zaak die bij Klomp uitvoerig aan de orde komt, meent de rechter dat *Eventueel parodiërende passages die betrekking hebben op de Russische samenleving uiteraard niet relevant zijn, nog daargelaten of deze wel in het westelijk deel van Europa, dan wel daarbuiten voor de doorsnee lezer, volwassen of niet, herkenbaar zijn.*²³

Hmm, de doorsneelezer dus; dat is toch een heel andere maatman dan degene die het Bundesgerichtshof in de *Astérix* als de juiste waarnemer betitelde: *Die Frage ist nicht vom Standpunkt eines Durchschnittsbetrachters des benutzten Werkes aus zu beurteilen, sondern vom Standpunkt eines Betrachters aus der die Vorlage kennt, aber auch das für das neue Werk erforderliche intellektuelle Verständnis besitzt.*²⁴

Oftewel niet de doorsneelezer, maar iemand die het geparodieerde werk kent en de hersens heeft om de antithematische behandeling te doorgronden.

Voor dit tweede criterium pleit dat je er niet aan moet denken dat intelligente parodieën zouden sneuvelen omdat Jan Modaal ze niet begrijpt. Het moge echter hoe dan ook duidelijk zijn dat zonder eenduidige aanwijzing van de maatman het vaststellen van een parodie onmogelijk is. Hoewel; in het auteursrecht ontbreekt ook bij de beoordeling van de oorspronkelijkheid de definitie van de waarnemer en dat verschil tussen auteursrechtelijke rijkdom of de dood in de pot, heeft bij mijn weten nog geen rechter er van weerhouden om onbekommerd een oordeel te geven zodra deze vraag aan hem wordt voorgelegd.

5. Kunstcitaat en kunstparodie

Alsof het al niet lastig genoeg is om vast te stellen wat humor is, of wie eigenlijk moet beoordelen of een uiting grappig is en de vereiste teneurverandering zich voordoet, betrekken wij nu ook nog de kunst in de het begrippenonderzoek. Een definitie van kunst is al net zo onmogelijk als de definitie van humor. *Jeder Mensch ist ein Künstler* zei Joseph Beuss en zo’n twintig jaar later zei zijn rebelse collega Kippenberger *Jeder Künstler ist ein Mensch*. Daar kan het in dit bestek bij blijven. De reden om na de inleidende vragen over de betekenis en herkenning van het parodiebegrip als zodanig, stil te staan bij de parodie in de kunst en bij de vraag hoe de parodie zich verhoudt tot het citaat, is het grote belang dat de dialoog met bestaand werk in de kunst inneemt. Het kenmerkende element van de *inhaltliche* of *künstlerische Auseinandersetzung* door het ene werk met het andere werk, roept de vraag op naar de verhouding van de parodie tot het citaat en tot het kunstcitaat in het bijzonder.

In het verleden hebben Kabel en Quaedvlieg onderzocht of deze rechtsfiguren onderdak konden bieden aan maatschappelijk alleszins geaccepteerde uitingvormen. Ik doel hierbij (natuurlijk) op *De parodiërende nabootsing als een bijzondere vorm*

²³ Hof Amsterdam, 6 november 2003, AMI 2004/1.

²⁴ BGH GRUR 1994, 191-194, (*Astérix Persiflage*); BGH GRUR 1994, 206-206 (*Alcolix*); zie ook Schrickler (1999), p. 457.

van geoorloofd citaat,²⁵ en de bijdrage van Kabel in Hoe vrij is de kunst, onder de noemer *Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van de beeldende kunstenaar*.²⁶ Het citaatrecht is bij uitstek gemaakt voor de uiteenzetting, de dialoog van het ene werk met het andere. Het zonder toestemming mogen aanhalen van een werk om het te kunnen becommentariëren, te bespreken, om iets in dat werk, of iets daarbuiten te verduidelijken, daarvoor is het citaatrecht. Ter zake van het kunstcitaat is dat uitermate krachtig naar voren gebracht door het Bundes Verfassungsgericht in de kwestie van Heiner Müller, die in zijn toneelstuk *Gespenster am toten Mann* 4 pagina's tekstfragmenten uit stukken van Bertolt Brecht zonder toestemming had overgenomen.²⁷ De constitutionele rechter benoemde allereerst uitdrukkelijk de maatschappelijke betekenis van een kunstwerk als onderdeel en mogelijke medebepaler van het culturele en geestelijke tijdsbeeld. Het kunstwerk komt aldus los van zijn exclusieve privaatrechtelijke status en wordt langzaam gemeengoed. Daarin is aldus de rechter niet slechts de rechtvaardiging van de beperkte duur van de auteursrechtelijke bescherming gelegen, maar ook dat de kunstenaars tot op zekere hoogte ingrepen in hun auteursrecht door andere kunstenaars hebben te aanvaarden, ..als Teil der sich mit dem Kunstwerk auseinandersetzenden Gesellschaft. Het belang van de kunstenaars is, aldus het Bundesverfassungsgericht, dat zij zonder vrees voor ingrepen van inhoudelijke of financiële aard in een artistieke dialoog en een artistiek proces tot bestaande werken moeten kunnen treden. En zo is het. Als de in moderne kunstkringen geliefde Martin Kippenberger een installatie maakt, genaamd *Tiefes Kehlchen* waarin hij zich onder meer uiteenzet met de historie van het minimalisme van Flavin en Judd tot Walter de Maria, dan moet hij niet bevreesd zijn voor claims van de makers van *Deep Throat*, of van de minimalisten die deze uiteenzetting willen verbieden.²⁸

Wanneer wij de 'k' van kunst niet onmiddellijk al te groot maken, dan zijn de overwegingen van het Bundesverfassungsgericht zonder meer van toepassing op de parodie, in de zin van de vanzelfsprekende noodzaak van het ruimte bieden aan de creatieve, kritische, komische en organische maatschappelijke gedachtewisseling. En zo heeft het Bundesverfassungsgericht het in de Heiner Müller zaak ook overwogen; de wettelijke beperkingen geven de omvang aan van de toelaatbare ingrepen in het auteursrecht van de maker. Quaedvlieg trachtte, in de tijd dat het kunstcitaat en de parodie nog daklozen waren in exceptieland, onderdak te creëren door één van de destijds limitatieve context vereisten van het citaat, in casu de polemiek, te veralgemeniseren tot 'enigerlei vorm van debat', waartoe de komisch artistieke reactie van de parodist stellig kon worden gerekend. Niet zo gek natuurlijk; of je het commentaar van de parodist op het geparodieerde werk nu opvat als een polemiek, of als een beoordeling, beide passen goed in de hiervoor genoemde 'maatschappelijke dialoog'.

Het probleem zit in Quaedvlieg's toenmalige benadering veel meer in het wezenlijke verschil in de bewerking die op het werk dat wordt aangehaald of geparodieerd wordt uitgevoerd: het citaatrecht is een *overnamerecht*; ongewijzigd, letterlijk aanhalen ter verduidelijking van de *buiten* het aangehaalde werk geformuleerde mededeling van degene die citeert. De parodist daarentegen kruipt, in de woorden van Quaedvlieg, in

²⁵ RM Themis-6 (1987), p. 279-288.

²⁶ Hoe vrij is de kunst? Red. T. Pronk, G. Schuijt, Cramwinckel, Amsterdam, 1992, p. 68-85.

²⁷ BverfG 29 juni 2000, besproken door D.J.G. Visser in AMI 2000, 8.

²⁸ De oorspronkelijke installatie kwam tot stand in 1991 in Wenen en was bedoeld voor een honderden meters lange boortunnels ten behoeve van de metro; zie over dit alles:
www.vanabbemuseum.nl/nederlands/tentoonstellingen/kippenbergertiefeskehlchen

de huid van het geslachte werk. Weliswaar komt de nauwkeurigheid van de nabootsing veelal de lachwekkendheid van de parodie ten goede, maar het wezenlijke verschil is dat de parodist zijn mededeling verkleedt, verstoppt, verwerkt in het geparodieerde werk en hij verandert daardoor het geparodieerde werk wezenlijk van karakter; De parodist neemt niet, zoals degene die citeert het werk (of een gedeelte daarvan) over en vertelt erbij waarom het zo belachelijk is. Dat is het essentiële verschil tussen beide.

Kabel zocht de parodie als oplossing voor een ander probleem, te weten de 'appropriation art'; de kunstuiting waarbij een ander werk integraal wordt overgenomen, niet zelden zonder dat er een zichtbare eigen mededeling door de overnemende kunstenaar aan te pas komt; het gaat om een conceptuele uitingvorm waarbij een object uit zijn oorspronkelijke context wordt gehaald en door plaatsing in een andere omgeving ook een radicaal andere betekenis krijgt. Als meest beroemde voorbeeld noem ik de tentoonstelling in het museum van een pissoir door Duchamps. Door de tentoonstelling van de pisbak in het museum veranderde de betekenis, of teneur van het ding ingrijpend; het werd een kunstwerk. Kabel herkende in dit element, de ingrijpende teneurverandering, de essentiële eigenschap van de parodie die immers ook de 'antithematische Behandlung' van het geparodieerde werk als wezenskenmerk heeft. Geen beroerde gedachte die verwantschap in de wezenlijke betekenisverandering. Alleen; *Waar blijft de humor meneer Sonneberg?* Immers ook een wezenlijke eigenschap van de parodie. De meeste conceptuele kunst is echter tamelijk humorloos. En al kun je het commentaar van Duchamps, van Kippenberger en van vele andere kunstenaars die bestaand werk in hun eigen kunst becommentariëren, als komisch opvatten, het begrip 'parodie' is niet dekkend voor de alledaagse praktijk van de kunst, die naar zijn aard voortbouwt op en in dialoog staat met 'dat wat is'. De humoristische intentie is daarbij bepaald geen wezenskenmerk te noemen. Ook de pastiche, die zich weliswaar juist op kunst, kunstenaars en kunstwerken richt, heeft een veel te beperkte en specifieke betekenis om die alledaagse praktijk, om niet te zeggen die wezenlijke eigenschap van de kunst, te kunnen vatten.

In de kunstzinnige uiteenzetting met het bestaande cultuurgood is de teneurverandering tot op zekere hoogte synoniem met de *gelaagdheid* waarmee elke kunstuiting zich onderscheidt van een eenvoudige mededeling. De gelaagdheid van de uitdrukking en de teneurverandering is met andere woorden niet voorbehouden aan de appropriation art, maar manifesteert zich bijvoorbeeld ook wanneer de kunstenaar zich uitdrukt in een bepaalde stijl met een tegendraadse mededeling. Zonder aan een concreet werk te refereren roept de kunstenaar een beeld (verwachting) op bij de kijker en vervolgens doet hij een totaal andere mededeling. Overigens niet zelden veeleer een mededeling in de vorm van een vraag, dan een de lachlust opwekkende spotternij. Aldus kan men concluderen dat de parodie om tweeërlei reden niet geschikt is om de kunstuiting een 'ingrijpende betekenisverandering' communiceert, te kwalificeren. Als er al sprake is van een humoristische intentie, is de bedoelde mededeling van de kunstenaar doorgaans toch beduidend uitvoeriger dan de 'boertige nabootsing'. Ook zal men niet zelden slechts het kopiëren van een uitdrukkingvorm, een stijl aantreffen en het veranderen van de teneur daarvan, in plaats van het specifiek kopiëren van een bepaald werk. Je denkt in voorkomende gevallen dan nog eerder aan de pastiche dan aan de parodie.

Enkele voorbeelden illustreren de uiteenlopende uitdrukkingwijzen en maken tevens duidelijk dat ook wanneer de tegendraadse uiting tot op zekere hoogte humoristisch is, de kwalificatie parodie nog steeds niet past.

Opgelet nu; na de ongrijpbare begrippen humor en kunst, stort ik de maatman met de introductie door deze voorbeelden van *pornografie* in een definitieve depressie. Juist deze, maar ik aanneem ver van mijn bedshow voor de gemiddelde rechter, geeft aan de onbenoemde maatman kwestie de vereiste scherpte.

Rudy Kousbroek schreef *De enige geldige bezwaren tegen porno zijn esthetische bezwaren. Pornografie is een vorm van kunst, maar er is iets mis mee. Het is meestal*



Lieber Maler, male mir

*vulgair en fantasieloos, soms afstotelijk. Pornografie is slechte kunst.*²⁹ Kippenbergers schilderij getiteld *Lieber Maler, male mir* is een ogenschijnlijk reguliere afbeelding van een pornografisch tafereel. Bij nadere beschouwing zijn echter de gevorderde leeftijd van de man, zijn horloge en het kennelijk gebrek aan opwinding elementen die een ingrijpende teneurverandering teweeg brengen. Verontrustend, ongemakkelijk en de bitterzoete lach die daarbij hoort, zijn de gevoelens die het schilderij oproept. Een parodie op

een pornografisch werk? Ik denk het niet. Minstens zo verwarrend en verontrustend zijn de kunstwerken van de gebroeders Jake en Dinos Chapman. Hun *Great deeds against the dead* lijkt een letterlijke herhaling (zij het als installatie in plaats van als schilderij) van het gelijknamige werk van Goya. Pas bij nauwkeuriger beschouwing en vergelijking blijkt waarom de toon van de Chapmans vals is en hun installatie sterk de associatie oproept van gekunstelde homo-erotische esthetiek. Naargeestig grappig 'geklier' is het, maar om dit te kwalificeren als een sinistere parodie?



Goya



Jake en Dinos Chapman

²⁹ De onmogelijke liefde, aldus geciteerd in van Manen (2004), p. 239.

Tot slot Pierre Bismuth. Hij komt met zijn *Dressing porn models* het meest in de buurt van een parodie, maar grappig genoeg ontbreekt bij hem (naar eigen zeggen) de humoristische intentie. Hij kleedt de op pornofoto's figurerende meisjes aan met papieren kleding die nog het meest doet denken aan de naai (!) patronen uit Burda achtige bladen. Het effect van de collages is onmiskenbaar komisch en vervreemdend, maar geen parodie van pornoplaatjes.



Dressing porn models

6. Slot

De uiteenlopende, intrigerende en enigszins lastige effecten van de aangehaalde kunstwerken illustreren dat de parodie met zijn vrijblijvend opgewekte connotatie ontoereikend is om de aard en diversiteit van de mededeling van de kunstenaar te kwalificeren. Ook het citaat dat plaatsvindt door het letterlijk aanhalen, in de vorm van een ongewijzigd overnemen, met bronvermelding enzovoorts is bij deze voorbeelden niet op zijn plaats. Wij zagen al dat in de 'appropriation art belangrijker dan het niet in acht nemen van de formele randvoorwaarden, de afwezigheid is van de vormgeving van een substantiële eigen mededeling die de context vormt van het citaat. Wordt die eigen mededeling wel gedaan, dan vermengt deze als het ware met het aangehaalde werk en is de verschijningswijze van wat men in de praktijk aanduidt als kunstcitaat veelal veeleer te kwalificeren als een gewijzigde verveelvoudiging.

In de *kunst* zal men zich tot nader order moeten behelpen met de figuur van de zodanig gewijzigde verveelvoudiging dat een nieuw oorspronkelijk werk ontstaat (artikel 13 Aw) en in de gevallen van de appropriation art, waar helemaal niets (in de uiterlijke vorm) wordt gewijzigd, met het nog immer wenkende perspectief van de species van de uitingsvrijheid buiten het auteursrecht; te weten de welbekende kunstexceptie.

In en buiten de kunst kan men constateren dat wanneer men in dialoog treedt met maatschappelijke en culturele uitingen, de teneurverandering een veel toegepaste techniek is om commentaar te geven, of ruimer gezegd, om iets uit te drukken. De 'herhaling' van een werk met een teneurverandering is niet voorbehouden aan de parodie en zelfs niet aan de humoristische bedoelde uiting in het algemeen. Aldus is er een voor de uitingsvrijheid onoverbrugbare kloof tussen de doorgang van de parodie-exceptie en de eveneens auteursrechtelijk vrije bewerking die leidt tot een nieuw oorspronkelijk werk. Wanneer het auteursrecht serieus genomen wil worden

zou het deze kloof moeten erkennen en oplossen. Dat gebeurt niet door het kluchtige parodie begrip als beperking te introduceren en onder verwijzing naar rechtspraak en eerbiedwaardige juridische literatuur, al bij de geboorte op te rekken naar een betekenis die het in het gewone spraakgebruik niet heeft. *Let's go shopping..*

Geraadpleegde literatuur

Fromm/Nordemann/Vinck (1998)

Fromm, Nordemann, Vinck, *Urheberrecht: Kommentar zum Urheberrechtsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz: mit den Texten Urheberrechtsgesetze Österreichs und der Schweiz*. Urheberrecht Kommentar Stuttgart, Kolhammer 1998.

Klomp (2004)

Klomp, *Rode draad Literatuur en Recht*, Ars Aequi, januari 2004.

Van Manen (2004)

Manen, van, *Kleine encyclopedie van misvattingen*, Muntinga, Amsterdam 2004.

Oppenoorth (1985)

Oppenoorth, *Auteursrecht*, Stichting IVIO, Lelystad 1985.

Quaedvlieg (1998)

Quaedvlieg, *Who's afraid of Red Yellow and blue/.God*, Hof Amsterdam 6 augustus 1998, AMI 1998.

Schricker (1999)

Schricker, *Urheberrecht*, Beck, München 1999.

Spoor/Verkade/Visser (2005)

Spoor, Verkade, Visser, *Auteursrecht. Auteursrecht, naburige rechten en databankenrecht*, Kluwer, Deventer 2005.

Twain (1910)

Twain, *The Mysterious Stranger*, in *The complete short stories of Mark Twain*, Bantam Classic, New York 1984 (1e druk 1910).

De Zwaan (2003)

Zwaan, de, *Geen Beelden Geen Nieuws*, Otto Cramwinckel Uitgever, Amsterdam 2003.