

32 De vrijheid van de toneelregisseur en het auteursrechtelijke oordeel in de kunst

Marcel de Zwaan*

Antoon chauffeerde mij, karakteristiek glunderend en opgewonden door München, in zijn Mini, zoals mr. Bean door monumentaal London scheurde.¹ Of hij slingerend de Friedensengel schampte en een trottoirband meepakkend Beierse bierbuiken een doodschrik bezorgde, of juist met strakke hand zijn mini-Mini midden jaren tachtig door de weidse straten van de pompeuze stad navigeerde, kan ik mij na niet meer herinneren. Al heb ik wel een vermoeden. Hoe dan ook, toen niet zo lang na onze Münchense avonturen, de kortgedingrechter in Haarlem vonnis wees in de kwestie *Beckett/Toneelschuur*², heb ik Antoon gevraagd of hij mee wilde doen met een seminar over de botsing tussen het auteursrecht van de theaterauteur en de creatieve vrijheid van de toneelregisseur. Het werd een mooie, levendige middag in de Haagse Schouwburg die, zoals dat gaat bij interdisciplinaire gedachtewisselingen, mogelijk meer verwarring dan helderheid achterliet bij de aanwezige juristen en creatieven. Maar ik sluit niet uit dat het seminar in 1988 mede de inspiratie heeft gevormd voor het artikel van Antoon uit 2009 'De vrijheid van de toneelregisseur en het kunstoordeel in het auteursrecht'.³ Ter nagedachtenis van Antoon schrijf ik enkele overdenkingen naar aanleiding van zijn artikel.

1. De rol van de tekst op het toneel

De vraag of en hoe de vrijheid van de theaterregisseur wordt begrensd door het auteursrecht van de toneel auteur, betreft in feite de vraag naar de grenzen van de vrijheid om andermans werk te bewerken, of nog neutraler 'te hergebruiken', ten behoeve van een eigen creatieve mededeling. De vraag is niet beperkt tot het theater en binnen het theater niet tot de tegenstelling tussen de auteur en de regisseur. Antoon heeft oog en waardering voor de ruimte die de regie ten opzichte van de tekst behoeft, maar beredeneert dat in de eerste plaats met een functionele rechtvaardiging: de tekst is te lang, gedateerd, te weinig specifiek of praktisch te veeleisend, zodat aanpassing en interpretatie van de tekst door de regie kunnen worden gebillijkt. Verder moet volgens Antoon de auteur van een 'avant garde' stuk een 'avant garde interpretatievrijheid' van de regisseur gedogen, met alle accessoire vrijheden van dien. Naast, of eigenlijk boven deze functionele rechtvaardigingen voor een zekere interpretatievrijheid door de regisseur, staat voor Quaedvlieg nog het kunstoordeel dat de regie de nodige armslag zou geven. Daarover straks meer.

Eerst moet kort worden stilgestaan bij de rol van de tekst op het toneel. Bij een theaterproductie zijn doorgaans vele *creatieven* betrokken, waaronder naast de auteur, de regisseur, de q.q. creatieve

* Mr. M.R. de Zwaan is advocaat bij Bremer & De Zwaan en lid van het College van Toezicht op het Auteursrecht en de Naburige rechten.

1 Nog te zien in video's op YouTube

2 Pres. Rb. Haarlem 29 april 1988, *Informatierecht/AMI 1988*, p. 83-85, m.nt. H.Cohen Jehoram (*Beckett/Toneelschuur (Wachten op Godot)*).

3 A.A. Quaedvlieg, 'De vrijheid van de toneelregisseur en het kunstoordeel in het auteursrecht', *Informatierecht/AMI 2009*, p. 129-135.

acteurs, met name de als ‘scenograaf’ aangeduide theatermaker die in overleg met de regisseur beslist over de algehele vormgeving van de theaterproductie en die veelal (eind)verantwoordelijk is voor het ontwerp van decor, kostuums en rekwisieten. Ook de dramaturg, de ontwerper van het lichtplan en niet zelden ook de makers van foto, video, muziek leveren een creatief bestanddeel aan een theaterproductie. Met de inzet van al deze creatieven kan het zo zijn dat zelfs wanneer de theatertekst ongewoond blijft, de inzet van de diverse theatermakers desalniettemin tot een ingrijpend nieuwe opvoering leidt. Het lijkt mij niet overdreven om te constateren dat bijvoorbeeld de opvoeringstraditie van de opera, van de vroegste 17^e-eeuwse composities (Monteverdi) tot en met het laat 19^e-eeuwse repertoire onherkenbaar is vernieuwd zonder dat er iets aan het libretto of de compositie is veranderd. Creatieve en ook auteursrechtelijke kettingsbotsingen kunnen zich voordoen zonder dat iemand aan de tekst komt en ook zonder dat de regie zelf onorthodox is, maar door dat bijvoorbeeld de plaats of tijd van de handeling ingrijpend verandert (Mozart in bordeel, autoshowroom of Hamburgertent) of de personages van een andere leeftijd, afkomst, cultuur of geslacht (Beckett!) zijn. Allemaal creatieve uitingen die op potentieel gespannen voet staan met de bedoeling en tekst van de auteur.

Het belang van de theatertekst kan, in relatie tot de integrale theaterproductie, enorm variëren en het vooropplaatsen van de tekst en deze uitsluitend tegenover de regie plaatsen miskent de inbreng en invloed van al deze creatieven, die bij een botsing betrokken kunnen raken.⁴ Dieleman e.a. beschrijven in hun *Inleiding in de dramaturgie* de opvattingen door de eeuwen heen over de omgang in het theater met de tekst sinds de Poëtica van Aristoteles (355 v Chr.) tot heden.⁵ Tekst is materiaal, naast andere materialen voor de voorstelling; niet meer en niet minder. Deze notie is geen vrijbrief of pleidooi voor het veronachtzamen van het belang en de bijzondere kwaliteiten van tekst, maar wel een relativering van het belang voor een theater (en muziektheater-) voorstelling. Ware het anders dan zou men beter volstaan met de openbare voordracht, de ‘reading’. De tekst is kortom niet altijd ‘het echte werk’ en de opvoering dient er niet louter toe om de tekst te laten verbeelden en klinken.

2. Het kunstoordeel (1)

De regisseur die de tekst van het theaterstuk integraal en nauwgezet moet volgen, kan geen uitdrukking geven aan zijn eigen creativiteit.⁶ De regisseur heeft gelukkig ook recht van creatief spreken. Quaedvlieg baseert dat recht op het kunstoordeel waar rekening mee moet worden gehouden bij het bemeten van de ruimte die de regisseur toekomt voor het uitdrukking geven aan diens creativiteit. Dat kunstoordeel zou zodoende mede de mate bepalen waarin de tekst en bedoeling van de theaterauteur moeten worden geëerbiedigd. Maar wat bedoelt Quaedvlieg, wat is dat kunstoordeel, van wie komt het en legitimeert dat oordeel inderdaad dat de auteur wat moet inschikken?

Wat allereerst opvalt in zijn artikel is dat Quaedvlieg wel een eigen kunstoordeel lijkt te hebben, maar dat dat niet het kunstoordeel is dat hij bedoelt. Antoon leidt zijn artikel in met een kritische introductie van de ‘woeste regie’ die vooral Nederlandse en Vlaamse regisseurs zich zouden per-

4 De eerlijkheid gebiedt dat de diverse creatieven niet autonoom zijn, maar onder leiding en/of op initiatief van de regisseur hun bijdrage leveren.

5 C. Dieleman, R. Franzen, V. Zangl & H. Danner, *Inleiding in de dramaturgie*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2020, p. 37-85.

6 Voor het gemak concentreer ik nu ook de inbreng van alle creatief betrokkenen in de persoon van de regisseur.

mitteren. Wanneer men dit door hem bedoelde genre in zijn taalgebruik zou parafraseren, betreft dit regisseurs die als opgewonden beesten onschuldige teksten aan stukken scheuren en na hun bloeddorst te hebben geleest een artistiek plasje doen over de schamele resten; voilà een woeste regie. Antoon was geen groot fan van een al te eigenzinnige omgang met de tekst door de regisseur. Hij illustreert dat, zonder dit met zoveel woorden te zeggen, door de speldenprikken die hij uitdeelt en de rechtspraak en recensies die hij citeert. ‘Regisseurs vergrijpen zich, maken een stuk belachelijk. Woeste regisseurs kunnen zelfs zo ver gaan dat het in de ogen van Quaedvlieg onrechtmatig wordt;

“Een woeste regie is onrechtmatig. Een auteur hoeft niet te dulden dat onder zijn naam als auteur een productie op de planken komt die met zijn stuk niets meer van doen heeft dan enige uit hun verband gerukte flarden van de oorspronkelijke tekst en structuur. Er is bovendien welbeschouwd sprake van misleiding van het publiek en van onnodig scheppen van verwarring ten aanzien van de herkomst, beide onrechtmatig. Een forse bijmenging van ongeoorloofd profiteren is ook al niet uitgesloten: dit soort producties bedient zich onveranderlijk juist van de naam en het werk van zeer gerenommeerde toneelauteurs.”⁷

Hier horen wij naast het persoonlijkheidsrechtelijke, ook het handelsrechtelijke hart in de borst van Quaedvlieg kloppen.

Het kunstoordeel dat de regisseur zijn vrijheid bemeet, is bij Quaedvlieg echter niet zijn persoonlijke oordeel, maar het ‘maatschappelijk aanvaarde oordeel’. Theater is ‘toneelkunst’ met een eigen artistieke status. Een autonome kunstvorm naast de literaire kunst waartoe de theatertekst behoort.⁸ Zie daar het botsgevaar; een autonome kunstvorm die zich uiteenzet met een andere erkende kunstvorm. Quaedvlieg benadert die opvatting over de toneelkunst en over de vrijheid die de regisseur toekomt (zijn artistieke armslag) als een soort regels van het maatschappelijk verkeer waar de rechter rekening mee heeft te houden bij diens juridische beoordeling:

“Een rechter is geen kunstcriticus zoals hij ook geen zedenmeester is, maar zoals hij soms rekening houdt met de goede zeden, zou aanvaard moeten zijn dat hij soms rekening houdt met een verantwoord kunstoordeel. Dat draagt bij aan de inzichtelijkheid en de materiële rechtvaardigheid van zijn beslissing.”⁹

Dit klinkt op het eerste gehoor vertrouwd en plausibel; de rechter die geen kunstcriticus is en het rekening houden met een vertrouwd kunstoordeel. Maar klopt dit eigenlijk wel?

Ik ben niet overtuigd. Antoon signaleert terecht dat zowel bij de vrijheid van de regisseur als bij het bepalen van de te respecteren kernwaarden van het auteursrecht, de artistieke waardering een belangrijke rol speelt.¹⁰ Onder deze artistieke waardering dient men volgens mij echter geen kunstoordeel te verstaan, maar een *inhoudelijke* beoordeling. En niet een oordeel van een derde, waarmee men rekening heeft te houden, maar een eigen studie en begrip van de uitingen van de auteur en de regisseur. Op hetgeen de jurist in die artistieke uitingen doorgrondt (al dan niet met behulp van deskundigen), laat hij zijn juridische kader los om tot een oordeel te komen.

7 Quaedvlieg 2009, p. 135

8 Quaedvlieg 2009, p. 130.

9 Quaedvlieg 2009, p. 135.

10 Quaedvlieg 2009, p. 130.

Antoon spreekt van de vrees dat het recht door de kunst wordt besmet. Wat bedoelt hij, is hij bang dat de rechter, nog erger dan kunstcriticus, eenmaal besmet, een kunstenaar wordt die creatieve vonnissen gaat wijzen? Quaedvlieg lijkt te worstelen met de noodzaak van de rechter om zelf een werk te doorgronden en deze moeilijkheid te willen oplossen met het erkennen van de wenselijkheid om rekening te houden met het maatschappelijke oordeel van de theaterregie als toneelkunst. Met het aldus opheffen van een absolute scheiding tussen de kunst en het recht zou een inzichtelijke en materieel rechtvaardige beslissing mogelijk zijn. Deze gedachte is alleen te volgen, wanneer de rechter zelf in de beoordeling van de botsende uitingen treedt. Het kunstoordeel in de zin van een maatschappelijke opvatting waarvan men zich rekenschap geeft, vormt immers geen substituuut voor het rechterlijke oordeel dat slechts 'rekening houdt met' het verantwoorde kunstoordeel. Nu ik dit kunstoordeel als een heersende opvatting heb onderscheiden van het eigen inhoudelijk oordeel over de kunstuitingen, vraag ik mij af: wat doet het oordeel er eigenlijk toe of iets kunst is of niet? Waarom pas ruimte voor de regie inruimen omdat het een erkende 'toneelkunst is'?

3. Het kunstoordeel (2)

Oordelen over kunst, voelt als glad ijs. Iedereen herkent de ongelovige blik op het ondoorgronde-lijke artefact aan de muur of de aarzelende start van het applaus (of boegeroep) aan het slot(?) van een moeilijk te begrijpen voorstelling. Kunst is niet alleen gelaagd en soms complex, niet altijd esthetisch of behagend en vaak ook gewoon slecht. Maar komt slechte kunst minder ruimte toe? Het kunstoordeel bepaalt toch niet de vrijheid die de regisseur toekomt? Een krachtige illustratie van de onwenselijkheid van dat idee is de paradigmasprong waarmee Patrice Chéreau Wagners Ring uit de mottenballen bevrijdde en het hele genre van de opera uit de in slaap gesufte huiskamer naar de voorhoede van de hedendaagse podiumkunst katapulteerde. Op de website van het Wagnergenootschap werd bij de dood van de regisseur in 2013 onder meer geschreven dat de kritiek bij de eerste opvoering in 1976 oorverdovend en bij de laatste cyclus in 1980 het applaus ongeëvenaard was. Chéreau had de Ring uit het vooroorlogse idioom van zangers in berenvellen en het Teutoonse woud naar het New York van juist voor de Beurskrach gehaald. De links kritische maatschappijvisie die hij in zijn regie tot uitdrukking bracht werd door de conservatieve Wagnerianen destijds als heiligschennis beschouwd.¹¹ Schandaal premières met vernietigende reacties van pers en publiek zijn van alle tijden, van de rel bij de *Sacre van Stravinsky* in 1913 tot het hondentheater van Wim T. Schippers bij *Going to the dogs* in 1986.

Het kunstoordeel doet er niet toe. Of het nu het roemen of hekelen als museaal van het traditionele teksttheater betreft, of het gruwelen van als pseudo intellectuele interessantdoenerij afgedane experimenten. Niet omdat het relatief, tijdsgebonden en subjectief zou zijn, maar omdat het er niet toe doet, of regie een kunstvorm is en of een bepaalde regie een voldoende kunstzinnig gehalte heeft om het verbodsrecht van de theaterauteur te kunnen trotseren. De regie is immers eerst en vooral een uiting, een mededeling van de regisseur. Zijn freedom to shock, offend and disturb (om in de sfeer van de schandalen te blijven) kent geen kunstdrempel om zich erop te kunnen beroepen en evenmin een kunstdoorgang om andere rechten terzijde te kunnen stellen; Een grondrechtelijke species van de uitingsvrijheid in de vorm van een *exceptio artis* die vrijbaan aan de toneelkunst zou verlenen bestaat niet. Voor zover de interpretatievrijheid van de auteur op inhoudelijke gronden het verschil zou kunnen maken, zou men het niet in het kunstoordeel moeten

¹¹ <https://www.wagnergenootschap.nl/artikelen/37-de-onsterfelijke-ring-van-patrice-chereau/file>

zoeken, maar in het onderscheid tussen louter verstrooiende entertainment en de mogelijke bijdrage aan een maatschappelijk debat.

5. Het auteursrechtelijke oordeel in de kunst

Ook bezien vanuit het auteursrecht bestaat er geen vereiste van kunstzinnigheid als bestanddeel van de werkdrempel, noch bestaat er voor de kunst een bijzondere wettelijke beperking, of is de toets van een kunstzinnig karakter een criterium dat onderdeel is van de vereisten voor een beroep op een niet specifiek aan de kunst voorbehouden beperking. Vanwaar dan toch de mogelijke relevantie van een kunstoordeel, vanwaar de smetvrees, vanwaar het uitgangspunt dat kunst en recht in beginsel gescheiden moeten blijven en vanwaar de afwijzing door de doctrine van de rechter als kunstcriticus? Wat verklaart het belang en de te bewaren afstand of zelfs wenselijke scheiding van het recht van de kunst die in het artikel en deels in de geciteerde rechtspraak wordt beschreven.¹² De oorzaak moet vermoedelijk worden gezocht in het ongemak van zowel de vaagheid van het auteursrechtelijke begrippenapparaat (het werkbegrip, de werkdrempel, de wettelijke beperkingen) als van het begrip kunst en van de soms – vaag of niet – auteursrechtelijk niet goed oplosbare vragen die de kunst oproept. Denk aan de ongerijmdheid dat wereldberoemde kunstwerken struikelen over de werkdrempel bij gebreke van, onder meer, de sinds *Endstra* en *Levola* vereiste kenbaarheid van de creatieve keuzes uit het voortbrengsel zelf en de eis dat het object van bescherming is uitgedrukt in een vorm waardoor dit voorwerp voldoende nauwkeurig en objectief kan worden geïdentificeerd.¹³ Waar zien en benoemen wij de eigen intellectuele keuzes die uitdrukking geven aan de persoonlijkheid van de maker en die uit het werk zelf blijken, wanneer wij niet meer zien dan een zwart vierkant, een pissoir of een wit vlak op een wit vlak?¹⁴ Zijn die keuzes er eigenlijk wel en zo ja, ben ik geen kunstcriticus wanneer ik deze tracht te benoemen, laat staan wanneer ik op zoek ga naar de door Josef Kohler van de uiterlijke vorm te onderscheiden ‘innere Form’ van het werk (de onderliggende structuur, de eigenlijke ‘geistiger Inhalt’, of naar het creatieve proces dat aan de schepping ten grondslag zou hebben gelegen)?¹⁵

Het rekening houden met een *verantwoord kunstoordeel* (dixit Antoon), zoals men ook acht slaat op de goede zeden, lost deze moeilijkheden niet op. Ook niet bij een botsing van uitingen van de regie en de theatertekst, door deze respectievelijk tot toneelkunst en literaire kunst te rekenen. De rechter zal zich, al dan niet met behulp van deskundigen, domweg in het ‘toneelkunststuk’ moeten verdiepen en dit doorgronden en zijn begrip van de relevante aspecten onder woorden moeten brengen, zoals hij dit ook met de theatertekst zal moeten doen. Net als een kunstcriticus moet hij het werk analyseren, begrijpen en dit begrip verwoorden. De rechter moet echter geen kunst- of waardeoordeel vellen en motiveren. Alleen in zoverre is hij geen kunstcriticus.

Antoon lijkt een andere mening toegedaan. Hij beschrijft in zijn artikel zijn ongemak wanneer het BGH de grens van de regievrijheid trekt bij het punt waarop de regie de “*wesentliche Aussagegehalt van de theatertekst aantast*.” Hij wanhoopt “*Hoe sophisticated en uitgebalanceerd ook, het criterium*

12 Quaedvlieg 2009, p. 134.

13 HR 30 mei 2008, ECLI:NL:HR:2008:BC2153, *NJ* 2008/556, m.nt. E.J. Dommering (*Endstra*), r.o. 4.5.1., HvJ EU 13 november 2018, C-310/17, ECLI:EU:C:2018:899 (*Levola*), r.o. 40.

14 M.R. de Zwaan, ‘AI, Kunst en auteursrecht: geen voor de hand liggende combinatie’, *Ars Aequi* 2023, p. 568-582.

15 P.B. Hugenholtz, ‘Prompts tussen vorm en inhoud: de eerste rechtspraak over generatieve AI en het werk’. *Auteursrecht*, 2024-3, p.133.

heeft een achilleshiel: wat is de wesentliche Aussagegehalt van het stuk? Wie stelt dat vast? Hoe laat het zich vaststellen?” Mij lijkt dat geen achilleshiel, maar precies dat wat (bijvoorbeeld) een rechter moet vaststellen en niet moeilijker of anders dan bijvoorbeeld het toetsten van de criteria van een parodie, of pastiche of van het herkennen en benoemen van het inhoudelijke verband tussen context en citaat. Daarmee is niet gezegd dat het altijd even makkelijk is. Het recht is geen exacte wetenschap en niet elke uiting die ter beoordeling voorligt, is even makkelijk te doorgronden. De moeilijkheid om het eigenlijke werk, de geestelijke schepping, de ‘innere Form’ in nauwkeurig toepasbare bewoordingen uit te drukken, valt samen met de moeilijkheid om de aanwezigheid van de betreffende eigenschap vast te stellen. Het is niet de achilleshiel van het criterium, maar de achilleshiel van de inherente vaagheid van de taal, van het recht en van de kunst.

Kunst imponeert en roept weerstand op. Voor de jurist is de aanwezigheid van meerdere betekenis-lagen, het gebrek aan eenduidigheid waarschijnlijk de meest ingewikkelde eigenschap van kunst. Wat is de schepping die hij voor zich heeft, wat ziet en ervaart hij, wat wordt erover gezegd, waar gewicht aan te hechten? Bij het *Wachten op Godot* stond het bezwaar van Beckett centraal dat de personages in het stuk niet door mannen zouden worden vertolkt. Maar hoe relevant was het gender van de vertolkers eigenlijk voor de existentiële essentie van het stuk? Niet cruciaal, want algemeen menselijk, aldus de Haarlemse rechter. Bij het Tribunal de Grande Instance was evenwel van groot belang dat Beckett zelf zich bij leven fel verzette tegen de vrouwelijke rolbezetting.¹⁶ Hoe glad het kunstjns is, blijkt uit een anekdote over Beckett, beschreven in *Betoverende stilte, Caspar David Friedrichs reis door de tijd*.¹⁷ Beckett was zwaar onder de indruk van het werk van de gevierde Duitse romanticus en noteerde na zijn bezoek aan Dresden:

“Uitgesproken voorliefde voor twee kleine, vermoeide mannen op zijn landschappen, zoals op het kleine maanlandschap, de enige nog aanvaardbare vorm van Romantiek: alles in mineur”.



Zwei Männer in Betrachtung des Mondes



Mann und Frau in Betrachtung des Mondes

In 1970 onthult Beckett aan de journaliste Ruby Cohn dat deze oerervaring de bron was voor *Wachten op Godot*. Hij doet deze onthulling in een interview in de Alte Nationalgalerie in Berlijn, staande voor het schilderij van Caspar David Friedrich, getiteld *Mann und Frau in Betrachtung des*

¹⁶ Quaedvlieg 2009, p. 135.

¹⁷ F. Illies, *Betoverende stilte, Caspar David Friedrichs reis door de tijd*, Amsterdam: Alfabet Uitgevers 2024, p. 111-113.

Mondes. Beckett (zich waarschijnlijk niet bewust van het bestaan van twee versies van het schilderij) is kennelijk verward dat zijn ogenschijnlijke voorbeeld en bron niet overeenstemt met zijn herinnering. Waar zijn de twee kleine vermoeide mannen? De schrijver, Illies vraagt zich af of deze verwarring misschien de reden is voor de testamentaire beschikking van Beckett dat de twee hoofdrollen alleen door mannen mogen worden gespeeld. Zou het zo kunnen zijn met Beckett's verzet tegen de vrouwelijke vertolkers, als met hetgeen de door Illies aangehaalde ideeënhistoricus Isaiah Berlin stelt? Te weten dat diep doorvoelde en radicaal doordachte ideeën niet alleen sterk veranderen wanneer ze zich aan de werkelijkheid moeten aanpassen, maar zelfs exact in hun tegendeel verkeren? In het stuk van Beckett staan twee mensen verloren in het landschap en verloren in de wereld. Dit stuk blijkt bij nadere beschouwing geïnspireerd door een schilderij dat exact de tegenovergestelde boodschap heeft. Bij Friedrich zijn twee mensen afgebeeld in het landschap die zich geborgen voelen en weten dat hun wachten op god beloond zal worden.¹⁸ Zou het kunnen dat de verwarring, toen er ook nog eens een vrouw op het schilderij stond, de auteur te veel is geworden en dit de bron van zijn verzet werd? Hoewel de anekdote het verzet van Beckett in een ander licht plaatst, hoeven wij hier niet de vraag te beantwoorden of een rechter er ook gewicht aan zou hechten (en zo ja in welk opzicht).

6. Slot; Oplossing voor regisseur en auteur?

Antoon is in zijn artikel nagegaan hoe de grondrechten, het mededingingsrecht en uiteraard het auteursrecht de ruimte en de grenzen van de regievrijheid ten opzichte van de theatertekst bepalen. Antoon onderkent de onwerkbaarheid en onwenselijkheid van een auteursrechtelijke alleenheerschappij van de theaterauteur, maar ziet de onzekerheden en moeilijkheden die verbonden zijn aan een beroep op de kunstuitingsvrijheid, het mededingingsrecht en /of de wettelijke beperkingen op het auteursrecht.

Graag breek ik tot besluit van deze bijdrage een lans voor het onderbrengen van de theatertekst in een eigen auteursrechtelijk regime, gekenmerkt door een zeer beperkte beschermingsomvang; de creativiteit van alle makers en uitvoerende kunstenaars die bij de opvoering van de tekst tot uitdrukking moet worden gebracht, kan immers niet tot zijn recht komen bij de uitoefening van het auteursrecht als ware de theatertekst een zelfstandig werk. Antoon zag terecht dat in de vervaardiging van een theatertekst reeds de aanvaarding van een zekere bewerkingsvrijheid door de regie besloten ligt, maar hij lijkt terug te schrikken voor de meest ingrijpende consequentie, te weten het toekennen van een auteursrechtelijke status aparte aan de theatertekst als halffabricaat. Of hij het ermee eens zou zijn geweest om een dergelijke status aparte te bepleiten, weet ik niet. Wat ik wel zeker weet, is dat hij met zijn kenmerkende energie ervoor op zou staan om hierover na te denken.

Hoe ziet het beschermingsregime voor een tekst eruit, die naar zijn aard bestemd is om te worden bewerkt onder toevoeging van vele creatieve ingrediënten en die misschien zelfs in bepaalde gevallen, nagenoeg van gedaante verwisselt? Onzekerheid over de omvang van een inherente licentie tot bewerking, of verzet tegen vermindering en vrees voor de mogelijke aantasting van de reputatie van de auteur, kunnen in dit regime niet meer aan de orde zijn. Ook verwante andere halffabricaten, zoals het scenario voor een filmwerk, passen in dit regime, waarin de auteursrechtelijke verbodsrechten (exploitatie en verzet tegen aantasting) zijn gereduceerd tot een vergoedings-

¹⁸ Deze door Illies verwoorde religieuze duiding van het schilderij is niet de enige. Veelal wordt ingegaan op de politieke interpretatie van het werk. Uitvoering: <https://cle.ens-lyon.fr/allemand/arts/peinture-et-sculpture/zwei-manner-in-betrachtung-des-mondes-1819-caspar-david-friedrich>

aanspraak en afbakeningsvragen zijn uitgebannen. Voor wie deze ‘regime change’ te bruusk is, zijn er minder rigoureuze varianten denkbaar, zij het dat men ten slotte in het artistieke bos belandt dat Antoon als voor juristen moeilijk begaanbaar gebied beschouwde.

Een eerste, minder vergaande variant zou de invoering van een drempel zijn voor het regime intreedt. De drempel bestaat eruit dat een eerste, goed gedocumenteerde openbaarmaking met instemming van de theaterauteur moet hebben plaatsgehad. Een nog iets minder vergaande variant zou een regime zijn dat na de eerste drempel te zijn gepasseerd, intreedt en dan een beperkt verbodsrecht kent, bestaande uit het recht van de theaterauteur om zijn toestemming te onthouden, en een verbod om voorwaarden aan deze toestemming te verbinden en de onmogelijkheid om zich tegen de vermeende aantasting van de tekst te verzetten. In deze variant lijkt mij ook passend dat eventuele regieaanwijzingen door de regie mogen worden genegeerd. De theaterauteur die vreest voor een al te vrije omgang met de tekst, zal in dit regiem zijn waarborg voor een tekstgetrouwe opvoering moeten vinden in de keuze van regisseur (het gezelschap) aan wie de toestemming wordt verleend. De minst ver gaande variant zou bestaan uit de invoering van een dwingendrechtelijke wettelijke beperking die, onverlet een mogelijk beroep op andere wettelijke beperkingen zoals de parodie en het citaatrecht, de (al dan niet vergoedingsplichtige) opvoering zonder toestemming mogelijk maakt, mits de “Aussagehalt” van de theatertekst behouden blijft.¹⁹ Met de introductie van deze beperking, die de bewerking en mogelijk tot op zekere hoogte ook de aantasting van de tekst toestaat, zijn we terug in het enge beesten bos van de artistieke beoordeling die Antoon zo leek te vrezen. Eeuwig jammer dat de voortzetting van dit gesprek met Antoon niet meer mogelijk is.

¹⁹ De term, die Antoon parafraseert met de wezenlijke strekking of expressie van het stuk, is ontleend aan BGH 29 april 1970 (*Maske in Blau*), *GRUR* 1971, p. 35; *UFITA* 1971, m.nt. E. Ulmer, p. 247.