

(to)
picture

Manuelle Bildbearbeitung
ISBN 978-3-943264-25-6

by
hand

(to)
picture

Manuelle Bildbearbeitung
ISBN 978-3-943264-25-8

by
hand



TPBH_VB_01



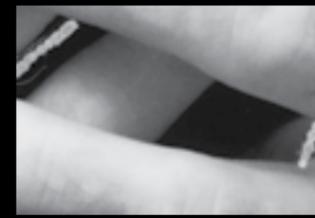
TPBH_KN_01



TPBH_IS_01



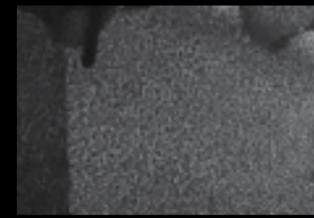
TPBH_AK_01



TPBH_AM_01



TPBH_KH_01



TPBH_AES_01



TPBH_VB_02



TPBH_KN_02



TPBH_IS_02



TPBH_AK_02



TPBH_AM_02



TPBH_KH_02



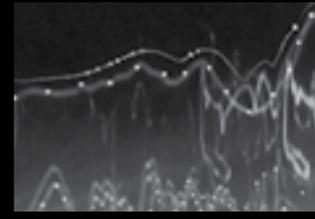
TPBH_AES_02



TPBH_VB_03



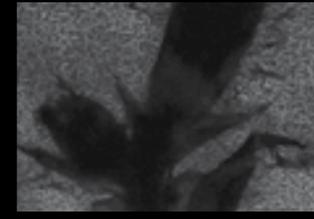
TPBH_KN_03



TPBH_AK_03



TPBH_KH_03



TPBH_AES_03



TPBH_VB_04



TPBH_KN_04



TPBH_AK_04



TPBH_KH_04



TPBH_AES_04



TPBH_VB_05



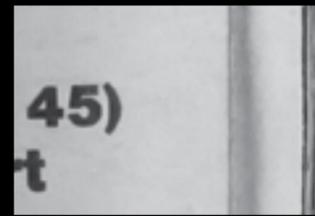
TPBH_DW_01



TPBH_AS_01



TPBH_YS_01



TPBH_BH_01



TPBH_RS_01



TPBH_MS_01



TPBH_YZ_01



TPBH_AS_02



TPBH_YS_02



TPBH_BH_02



TPBH_RS_02



TPBH_MS_02



TPBH_AS_03



TPBH_YS_03



TPBH_AS_04



TPBH_YS_04



TPBH_AS_05



TPBH_AS_06



TPBH_AS_07



TPBH_HCC_01



TPBH_VK_01



TPBH_ST_01



TPBH_JS_01



TPBH_CL_01



TPBH_AH_01



TPBH_RD_01



TPBH_HCC_02



TPBH_VK_02



TPBH_ST_02



TPBH_JS_02



TPBH_CL_02



TPBH_VK_03



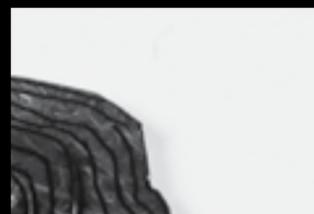
TPBH_ST_03



TPBH_ST_04



TPBH_ST_05



TPBH_ST_06

Text

10

(to) picture by hand Manuelle Bildbearbeitung

Dem (analogen) fotografischen Bild liegt in seiner traditionellen Deutung die Behauptung einer wahrheitsgetreuen Abbildung der Realität zugrunde. Roland Barthes beschreibt 1980 in seinem Essay „Die helle Kammer“ wie die Fotografie durch einen technisch-registrativen Prozess festhält was gewesen ist, und das fotografische Bild dieses „es-ist-so-gewesen“ in die Realität unserer Gegenwart bringt. Dieses Postulat aus vordigitaler Zeit scheint heute angesichts der Instantphotography der Smartphones, der Pixelflut des Internets und der hyperrealen Bilderwelten der Virtual Reality obsolet geworden zu sein. Dabei haben Fotografen seit jeher ihre Bilder manipuliert: Das fängt bei der Wahl des Bildausschnittes an, geht über die fotochemische Bearbeitung im Labor bis zur Montage oder Retusche des fertigen Bildes. Die digitale Fotografie hat die Möglichkeiten der Bildmanipulation nun beinahe ins Unendliche erweitert. Manche Werkzeuge digitaler Bildbearbeitung simulieren ihrem Ursprung nach analoge Fotografie- oder Labortechniken, andere hingegen sind davon völlig losgelöst und zielen auf eine vollständige Neuschöpfung virtueller Bildrealitäten. Softwares für die digitale Bildbearbeitung ermöglichen Eingriffe in die Bildwirklichkeit, die für einen Betrachter in ihrer Entstehungsweise kaum noch nachvollziehbar, oder überhaupt als solche erkennbar sind. Diese Bilder bezeugen kein „es-ist-so-gewesen“, sondern sie imaginieren Realität mit den Mitteln der Imitation.

Ein anderes Theorem von Barthes scheint hingegen auch im digitalen Zeitalter noch gültig zu sein. Das Medium der Fotografie ist so eng an sein Bezugsobjekt (seinen „Referenten“) gebunden, dass sich die Fotografie als Medium bei ihrer Betrachtung gleichsam selbst aufhebt. Roland Barthes schreibt dazu: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo das man sieht“.

Indem das fotografische Bild aber an einen materiellen Träger gebunden ist, wird es auch auf dieser Ebene „handhabbar“. Die Dokumentation „(to) picture by hand“ versammelt zwanzig studentische Positionen aus allen Studiengängen, die mit diesem Ansatz in den Sommersemestern 2018 und 2019 an der HBK Saar erarbeitet wurden. Mittels Methoden der manuellen Bildbearbeitung versuchen diese Arbeiten, dem fotografischen Bildträger Sichtbarkeit und Bedeutung zu verleihen, so dass es in diesem Sinne vielleicht am Ende wieder „das Photo (ist) das man sieht“.

Vanessa Busse [18] bearbeitet Fotografien von Bauwerken des brasilianischen Architekten Oskar Niemeyer. Dessen Bauten mit einer ausgeprägten plastischen Formensprache und weichen, geschwungenen Konturen stehen exemplarisch für die brasilianische Architektur der Moderne und im ausdrücklichen Gegensatz zur strengen Orthogonalität eines rigiden Funktionalismus. Busse bearbeitet diese ikonisch gewordenen Bilder mit präzise gesetzten Schnitten, die die Konturen des Gebäudes entlang von Wänden, Rampen und Brüstungen nachzeichnen. Entlang dieser Schnitte knickt oder biegt sie einzelne Bildpartien so, daß sie sich räumlich durchdringen können und förmlich ineinander verwoben sind. Das ursprünglich geschlossene, rechteckige Bildfeld der Fotografien löst sich mit diesen Eingriffen auf, wird durchlässig und in den Raum hinein erweitert. Es entstehen fragile Fotoobjekte, die auf einer neuen Ebene Niemeyers Spiel mit freiem Raum und umschlossenem Volumen fortführen. Dabei bleiben diese Objekte die fotografischen Abbilder von Architektur und sind doch zugleich ein realer räumlicher Sachverhalt, der die Kubatur der Gebäude spielerisch variiert.

Kenan Nasrallah [24] untersucht mit seiner Arbeit ebenfalls das Genre der Architekturfotografie. Dabei fokussiert er aber nicht auf einen einzelnen Architekten, sondern reflektiert auf einer allgemeineren Ebene die Konventionen ihrer Darstellung. Er findet sein Material in Architekturzeitschriften und -blogs, oder in Prospekten der Immobilien- und Bauwirtschaft. Diese Gebäudedarstellungen unterzieht er einer einfachen Prozedur: Ausgedruckt auf dünnem Papier knickt, falzt und faltet er die Fotografien so, dass durch Überlagerung, Verdichtung und Verkürzung die Gebäude auf groteske Weise deformiert, und dennoch auf gewisse Weise auch wieder plausibel erscheinen: Ihre exaltiert-expressive Gestalt wirkt wie ein ironischer Kommentar zu dem Phänomen der „signature buildings“, einer Tendenz in der zeitgenössischen Architektur, die mit ihrer betont spektakulären, übertrumpfenden Formensprache zum Marketinginstrument von Architekten und Bauherren geworden ist.

Auch Iris Schäffer [28] bearbeitet ihr fotografisches Material mittels Falten und Knicken. Es zeigt von Wind und Strömung leicht bewegte Wasseroberflächen, in denen sich Himmel und Landschaft widerspiegeln. Diese hochglänzenden Fotografien

knickt und faltet sie auf eine Weise, die die räumliche Struktur von Wellenkämmen und -tälern auf dem Wasser nachzubilden scheint. So entstehen auf diesen Fotooberflächen Lichtspiegelungen, die sich im Augenblick der Betrachtung ereignen, und die wir durch eine leichte Neigung unseres Kopfes oder eine kleine Veränderung unseres Standpunktes aktiv beeinflussen können. Im selben Moment blicken wir aber auch auf eine Lichtspiegelung, die fotografisch festgehalten wurde, die nun statisch vor uns liegt, und die sich tatsächlich an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit ereignet hat. Es entsteht eine irritierende Dopplung von realem und fotografiertem Licht, eine Simultanität zweier zeitlich und räumlich getrennter Ebenen, die in der Betrachtung dieser kleinen „Seestücke“ für einen kurzen Moment zur Deckung zu kommen scheinen um gleich darauf wieder auseinander zu brechen.

Das ineinander Blenden von realem und fotografisch „aufgezeichnetem“ Licht beschreibt auch die Arbeit von Anne Kany [30]: Ihre Langzeitbelichtungen bei Nacht zeigen Bewegungen im städtischen Verkehr, die sich als lineare Lichtspuren in ihre Fotografien eingeschrieben haben. Ausgedruckt auf Fotopapier unterzieht sie diese Bilder einer händischen Prozedur: Entlang der weißen Lichtspuren durchstößt sie das Papier mit Nadeln unterschiedlicher Größe in variierenden Abständen. Die auf diese Weise bearbeiteten Fotografien präsentiert sie auf Leuchttischen, so dass deren Licht von hinten durch die feine Perforation dringen kann. Dort wo die Oberfläche durchstoßen wurde begegnen sich nun beide Ebenen, aktuelle und aufgezeichnete Wirklichkeit, in einer rhythmisierenden Interpunktion aus realem Licht.

Alina Martinek [34] richtet ihre Kamera auf den menschlichen Körper, den sie uns aus der Nahsicht fragmentarisch vorstellt. Unser Blick fokussiert auf Körperhaltungen und Handgesten, die sie mit fragilen Lineaturen umschreibt. Ein im Spiegel verdoppeltes Paar Hände scheint in ein Geflecht aus Linien zu greifen, teils von ihnen umschlossen, teils von ihnen durchdrungen lässt es sich nicht eindeutig verorten. Bei näherem Hinsehen wird erkennbar wo die gepunktete Lineatur tatsächlich liegt: Martinek hat sie mit der Spitze eines Brennkolbens direkt auf der Fotoschicht des PE-Papiers erzeugt, die sich unter der punktuellen Hitzeeinwirkung grünlich verfärbt hat. Ihrem Ursprung nach ist sie also sehr konkret, in ihrer Wirkung jedoch von einem seltsam unbestimmten Charakter, der zwischen Materiellem und Immateriellem changiert.

Katharina Hamp [36] arbeitet mit Fotos, die Personen aus ihrem Freundes- und Familienkreis zeigen. Dieses Material mit engen autobiographischen Bezügen bearbeitet sie auf eine Weise, die das Motiv der Verletzung und Versehrtheit offen zutage treten lässt: Mit offener Flamme versengt sie die Fotos an ihrer Rückseite so, dass sich das Foto (abhängig von der Intensität und Dauer der Hitzeeinwirkung) an seiner Vorderseite punktuell verfärbt, sich zunehmend deformiert, oder sich stellenweise ganz in Asche auflöst. Solche Bildpartien, die durch die Flamme vollständig ausgelöscht wurden „heilt“ Katharina Hamp indem sie das versehrte Bild mit einem zweiten Foto hinterlegt, welches das rechteckige Bildformat wieder herstellt und zugleich eine parallele Motivebene „kühlenden“ Wassers einführt. So entstehen Bilder von großer emotionaler Intensität und Suggestivkraft deren Versehrungen vielleicht teilweise gemildert, doch an keiner Stelle zurückgenommen sind.

Auch Antonia Stakenkötters [50] Bilder arbeiten mit dem Motiv der Verletzung. Dabei richtet sie den fotografischen Blick jedoch ganz auf sich selbst: In extremer Nahsicht zeigt sie ihr linkes Auge, an dessen unterem Lid sich ein Gerstenkorn (Hordeolum) gebildet hat. Mit spitzer Nadel umkreist sie diesen Punkt der körperlichen Irritation, immer wieder die Fotooberfläche durch Kratzspuren verletzend. Die metallische Schärfe dieser Eingriffe kontrastiert dabei in bedrückender Weise mit der Verletzlichkeit des bloßgelegten, weit geöffneten Auges.

Annika Steffens [40] arbeitet mit schwarz/weiß Aufnahmen auf transparentem Trägermaterial, die in grober Körnung Versatzstücke einer fotografierten Realität vorstellen. Man meint, die gerundete Kante eines Tisches, oder den Schatten eines Sprossenfensters zu erkennen, und doch bleibt der räumliche Kontext im Ungefähren, mehr Ahnung als Gewissheit. Dieses Material bearbeitet sie malerisch mit lasierender Farbe oder gefärbten Folienstücken und kombiniert es mit Pflanzenfragmenten, Blütenblättern und -stängeln, die als Echtmaterialien eine neue Realitätsebene eröffnen. Ihre fotografischen Präparate präsentiert Steffens auf einem Leuchttisch, als eingeschweißte und vakuumierte Objektträger, in denen sich verschiedene Kategorien von Wirklichkeit in einem alchimistischen Prozeß zu durchmischen scheinen.

David Webers [45] Bildbearbeitungen erweitern die Fotografie ebenfalls ins Malerische hinein: Er behandelt die Seiten eines Fotomagazins chemisch und mechanisch so, dass eine Ebene zum Vorschein kommt, die „hinter“ den Bildern zu liegen scheint: Mit Terpentin löst er die Farbschicht des Offsetdrucks an, so dass an diesen Stellen die Bildinformation gleichsam aus dem Bildträger herausgewaschen scheint. An anderer Stelle trennt er einzelne Bildpartien heraus, und darunterliegende Schichten werden sichtbar, die sich zu einem neuen kompositorischen Zusammenhang fügen. Das ursprüngliche Bildsubjekt ist nicht vollständig getilgt, doch wurde es in malerischem Duktus überschrieben und auf eine neue, abstrakte Wahrnehmungsebene transformiert.

Auch Antonia Stakenkötters [46] zweite Werkgruppe arbeitet mit der Übermalung fotografischen Materials. Diese Fotos aus den 60er und 70er Jahren zeigen Rockmusiker mit ihren Groupies und berühren damit ein popkulturelles Phänomen in dem die Befreiung durch die sexuelle Revolution ebenso mitschwingt wie der Machismus des Rockstarkults. Einerseits referieren Stakenkötters Bilder auf diesen Tauschhandel mit geliehener Popularität und sexueller Verfügbarkeit, zugleich jedoch wird der konkrete gesellschaftliche Kontext vom malerischen Prozeß nahezu vollständig überdeckt. Nur fragmentarisch bleiben einzelne Bildpartien stehen, so dass ein tiefgeschlitztes Kleid, ein nackter Rücken noch vage den kulturellen Zusammenhang andeuten dem die Bilder entstammen. Den Personen, die sich in diesen Bildern so sehr exponierten, gibt Stakenkötter auf diese Weise aber wieder ein Geheimnis zurück.

Yacine Saad [54] bearbeitet die Ausgabe eines Pornomagazins aus den 90er Jahren. Ihre Weichzeichnerästhetik kann nicht verbergen, dass die Fotografien in diesem Heft ganz auf den voyeuristischen Blick hin konzipiert sind. Auf formaler Ebene nähern sich diese Bilder dem Genre einer „künstlerisch wertvollen“ Aktfotografie an, und versuchen sich dadurch gewissermaßen ästhetisch zu legitimieren. Ihr eigentlicher Zweck bleibt jedoch die erotische Stimulation des Betrachters. Yacine Saad macht

einen anderen Gebrauch von diesen Bildern. Er unterzieht die Seiten des Magazins einer handwerklichen Prozedur, die vielleicht nicht zufällig das Bild von „weiblicher“ Handarbeitstätigkeit aufscheinen lässt, und damit ein weiteres Geschlechterklischee bedient: Er schneidet die Bilder des Magazins in schmale Streifen und flicht diese so ineinander, dass Vorder- und Rückseite im Wechsel der gewebten Struktur sichtbar werden. Damit überlagert er die erotischen Darstellungen mit einer analog erzeugten Pixelstruktur, die den nackten weiblichen Körper zwar nicht verschwinden lässt, ihn aber auf eine Weise dekonstruiert, dass die Bilder nun auf einer formalen, ästhetischen Ebene wahrnehmbar werden. So verleiht Saad diesen, für den männlichen Blick inszenierten Fotografien eine neue und unerwartete Form von Autonomie.

Auch Bartolomeo Hohneck [62] arbeitet mit gegebenen Bildern, um in ihnen eine andere Erzählung aufscheinen zu lassen. Er bearbeitete dafür drei Exemplare von Donald Duck Comicbüchern, aus denen er Seite für Seite einzelne Partien mit dem Skalpell herausgelöst hat. Dabei folgt er in jedem Exemplar jeweils eigenen Parametern, indem er beispielsweise einmal nur die Sprechblasen und Textfelder, ein anderes mal nur die Stege zwischen den Panels stehen lässt. Einer Tiefenbohrung ähnlich gräbt sich Hohneck so förmlich in die Geschichten seiner Kindheit und Jugend hinein, lässt alternative Erzählungen und Lesarten entstehen und scheint sich diese Bücher damit ein zweites mal aneignen zu wollen.

Roxanne Schulz [66] arbeitet mit postkartengroßen Reproduktionen von Renaissancegemälden. Dabei interessiert sie besonders das Frauenbild in der christlichen Ikonographie, hier verkörpert in der Gestalt Marias. Eine Verkündigungsszene kontrastiert sie hart und unvermittelt mit der fotografischen Inszenierung ihres eigenen Körpers, in der sie sich in einer Pose des Pole Dance zeigt. Dabei setzt Schulz die Schnitte der Montage so, dass sich ihre akrobatische Körperhaltung an der Tanzstange unvermittelt in eine Segnungsgeste wandelt. Wir blicken zugleich auf die Kluft und auf die Brücke, die beide Frauenbilder über 500 Jahre hinweg trennt und verbindet.

Mina Scharffs [68] Collagen hingegen sind ein Echo auf die Konsum- und Warenwelt unserer Zeit. Ihr Material findet sie in Design- und Lifestylemagazinen, aus denen sie vorzugsweise Models und die von ihnen beworbenen Objekte isoliert, um beides zu grotesken Hybriden aus Mensch und Möbel zu verschmelzen.

Das Momentum des Grotesken ist auch in den Collagen von Hau-Chi Chu [70] und Yuan-Chen Zai [71] zu entdecken. Chu zerlegt das Foto eines Hundes in vertikale Streifen und konstruiert daraus einen absurden sequentiellen Ablauf, als würden die Bilder eines Films ins Stottern geraten. Zai zerteilt das Portrait einer chinesischen Bäuerin in kleine Quadranten und arrangiert diese neu nach Art eines Schiebepuzzles. Sie dekonstruiert so das Gesicht der Frau zu einer kaleidoskopischen Physiognomie, die, obwohl sie statisch vor uns liegt, unser Auge nicht mehr recht zu fassen bekommt.

In Viktoria Klausens [74] Serie von schwarz/weiß Aufnahmen am Meer steht die Horizontlinie als verbindendes formales Element. Entlang dieser Linie löst sie die Wasserflächen aus den Fotos heraus und ersetzt diese durch farbigen Filz. Diesen Kontrast aus Materialität und Farbigkeit dekliniert sie in einer Reihe von wechselnden Konstellationen.

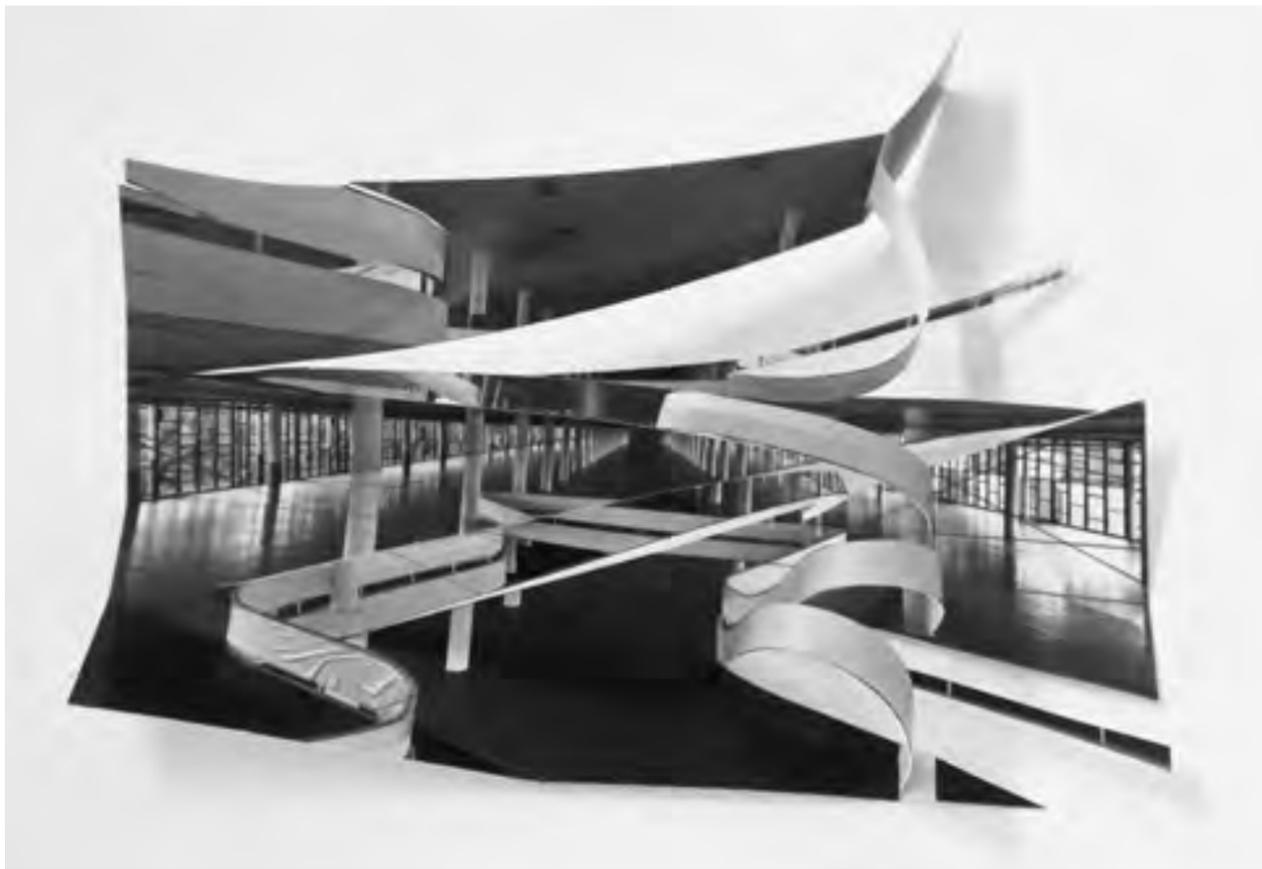
Svenja Trampert [79] lenkt unseren Blick auf Menschen aus ihrem unmittelbaren persönlichen Umfeld. Dabei fokussiert sie auf einzelne Körperpartien, wie etwa eine Hand oder einen Kehlkopf, die sie zeichnerisch umschreibt, und entlang dieser organisch geschwungenen Konturen freistellt. Vom selben Motiv stellt sie eine Vielzahl von Abzügen her, aus denen sie in dieser Weise konzentrisch wachsende Umrisse schneidet und aufeinander schichtet. Diese Bildschichtungen gruppiert sie wie Inseln zueinander. So eröffnen diese Formationen einen assoziativen Raum, der an die geographischen Höhenlinien eines Archipels ebenso denken lässt, wie an die Kartierung eines sozialen Umfeldes.

Johanna Schlegel [86] und Céline Lehnert [88] arbeiten beide mit antiquarischen Fotos, die sie auf Flohmärkten und Internetbörsen oder bei Haushaltsauflösungen entdecken. Schlegel fand so das Bild eines kleinen Jungen, der, fein frisiert und in gestärktem Hemd, offensichtlich für diese Aufnahme herausgeputzt wurde. Stumm und ohne Kontext begegnet uns sein aufmerksamer Blick, und es ist nicht zu sagen ob er heute ein Greis, oder längst verstorben ist. Mit weißer deckender Farbe, direkt auf das Foto aufgetragen, hat Schlegel die Figur des Jungen freigestellt, und bis auf ein Stück weißer Wand jeden Hinweis auf einen räumlichen Zusammenhang getilgt. Dieser Eingriff in die formale Struktur des Bildes definiert ein diagonal durch die Fotografie verlaufendes Feld, aus dem heraus sich der Junge uns leicht entgegen zu neigen scheint. Das Bild hat Schlegel mittig in eine türhohe beleuchtete Vitrine montiert und den Boden dieses Schaukastens mit einer zur Seite ansteigenden Rampe versehen, so dass die beiden diagonalen Elemente aufeinander bezogen erscheinen, und die räumliche Inszenierung das auratische Potential des kleinen Fotos aktiviert. Céline Lehnerts Fundstück aus den 50er oder 60er Jahren zeigt eine Gruppe von Personen beim Vorbereiten und Anrichten von Speisen. Das kühle, sachliche Interieur lässt vielleicht an eine Szene in einer Hauswirtschaftsschule oder Großküche denken. Ein Eindruck, den die einzige männliche Person im Bild, offensichtlich in der Rangordnung am höchsten stehend, noch verstärkt. Diese Bildhierarchie sprengt Lehnert indem sie mit dem Schneidezirkel ringförmige Partien aus dem Bild herauslöst, gegeneinander verdreht und vertauscht. In zwei konzentrischen Wirbeln löst sich die steife Ordnung auf, und Kopf und Teller tauschen die Plätze.

Anna Herrmann [90] und Raika Dittmann [93] richten in ihren Arbeiten den Blick jeweils auf die eigene Person. Diesen Blick in den Spiegel allerdings projizieren sie gewissermaßen auf ein anderes Gegenüber: Herrmann tut dies indem sie die Portraits anderer Personen genau in der Weise überschminkt, wie sie sich selbst für gewöhnlich zu schminken pflegt. Sie bearbeitet jedes dieser Fotos stets auf die selbe Weise mit einer Reihe von kosmetischen Farbschichten, die die individuellen Gesichtszüge der Einzelnen zu einer irritierend uniformen Physiognomik verschmelzen lassen. Dittmann belegt ein fotografisches Selbstportrait in schwarz/weiß mit zwei Streifen transparenten Klebebands. Die Klebebänder hatte sie sich zuvor quer über das Gesicht gespannt. Die Anhaftungen an den Klebebändern, eine Mischung aus Kosmetikspuren und Hautfetten, legen sich nun als zartes Kolorit über ihr Gesicht, und vermitteln dabei zugleich eine sehr konkrete Form von Körperlichkeit.

Fotografische Bilder sind, sofern sie an einen stofflichen Träger gebunden sind, immer auch Material, und sie werden damit als solches formbar. Die hier dokumentierten Positionen bearbeiten diesen materiellen Träger auf jeweils sehr unterschiedliche Weise, und doch ist all diesen Arbeiten gemein, dass mit der Transformation des Bildträgers diesem neue Wahrnehmbarkeit und Relevanz verliehen wird. Diese Bilder berichten nun nicht mehr nur von den Personen oder Szenerien, die auf ihnen zu erkennen sind, sondern sie erzählen zugleich von ihrem „gemacht-sein“, und reflektieren damit ganz grundsätzlich das Bildermachen selbst. Das Barthes'sche Theorem des „es-ist-so-gewesen“ hat sich hier in ein „es-ist-so-gemacht“ gewandelt. Diese Bilder sind gegenwärtiger Sachverhalt, und ihre manuelle Bearbeitung dringt auf eine Ebene vor, die gleichsam „hinter“ der aufgezeichneten Bildinformation zu liegen scheint. Aus diesem stofflichen Potential des Bildes entwickeln sie ein neues Narrativ.

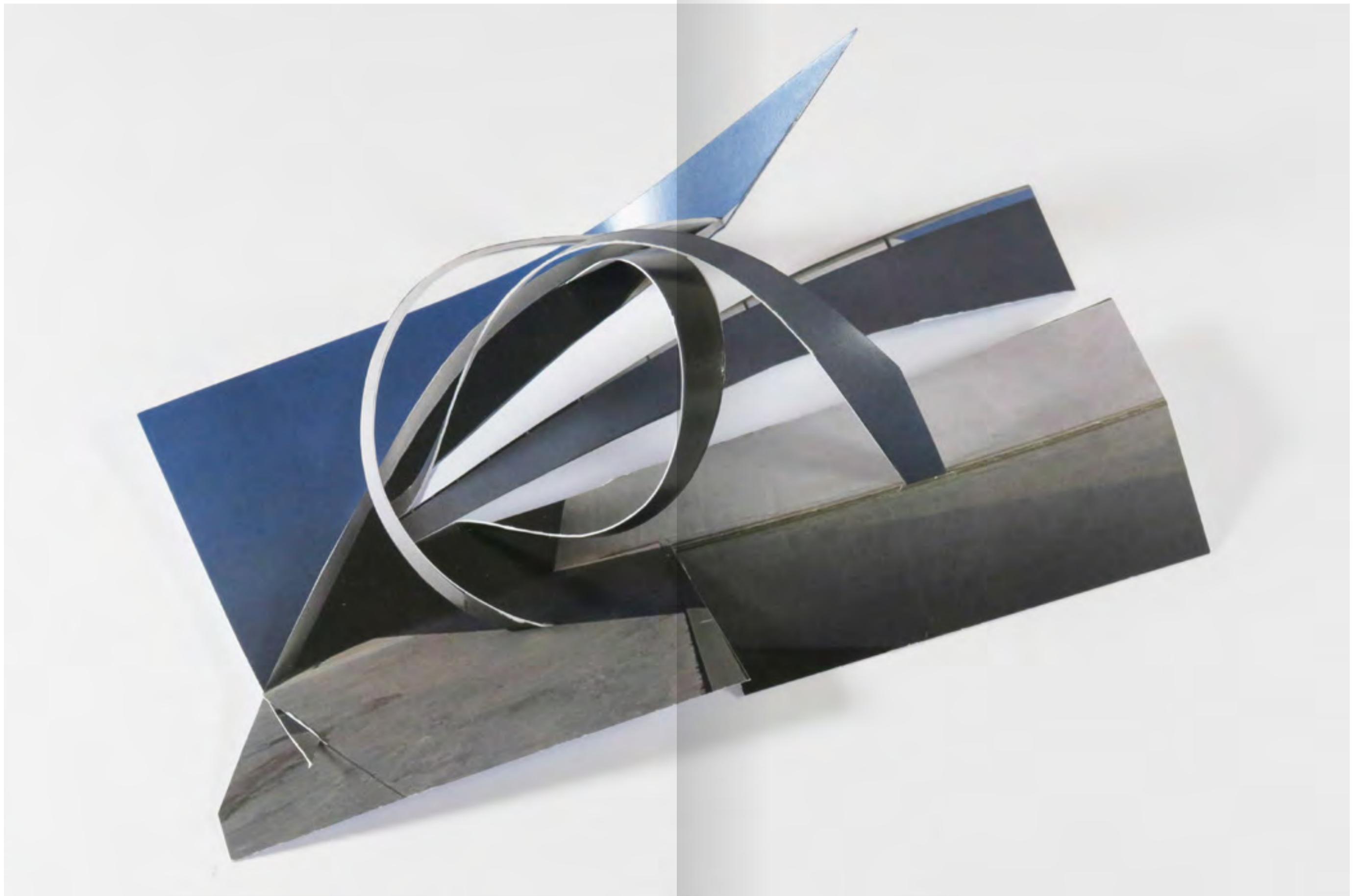


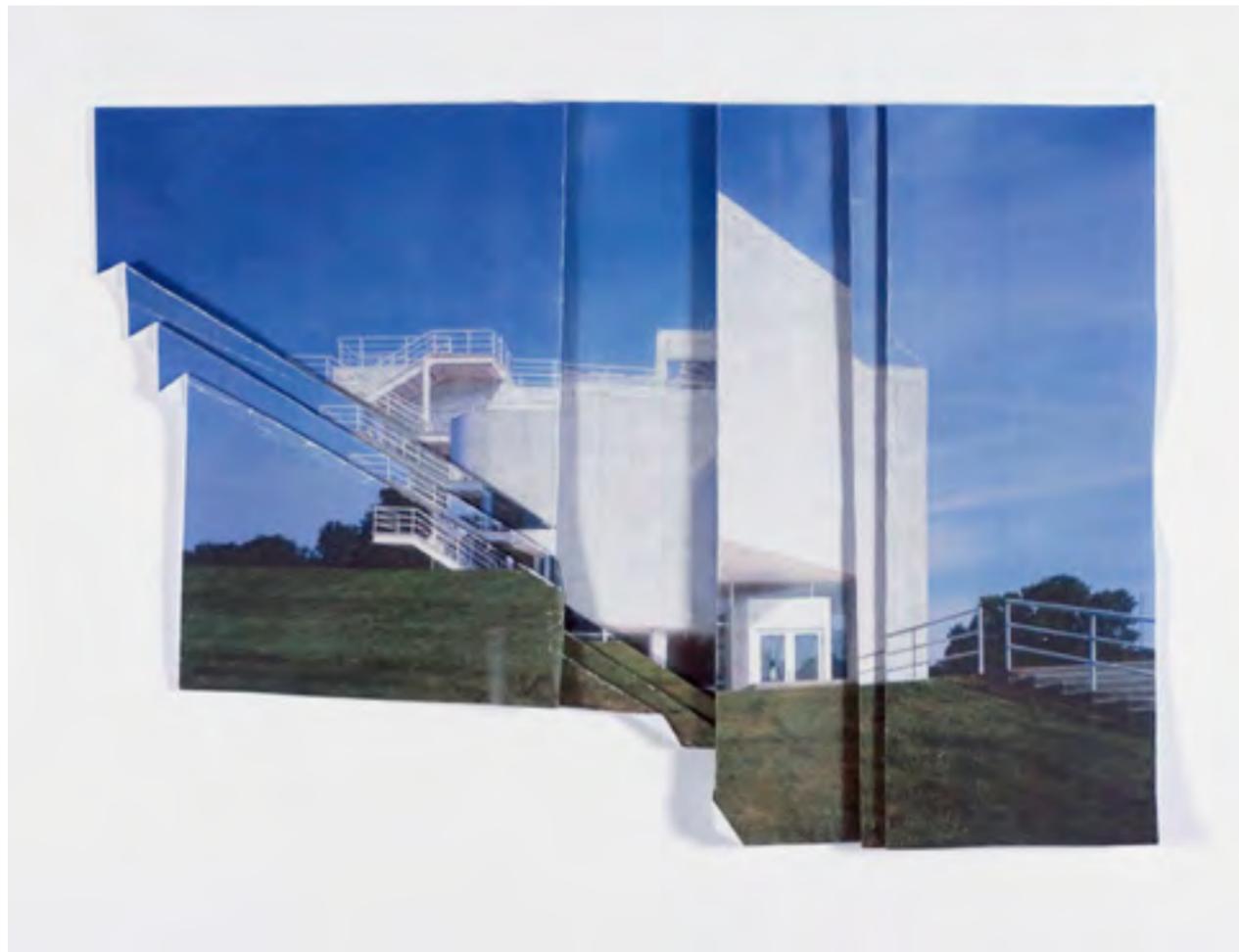


20



21





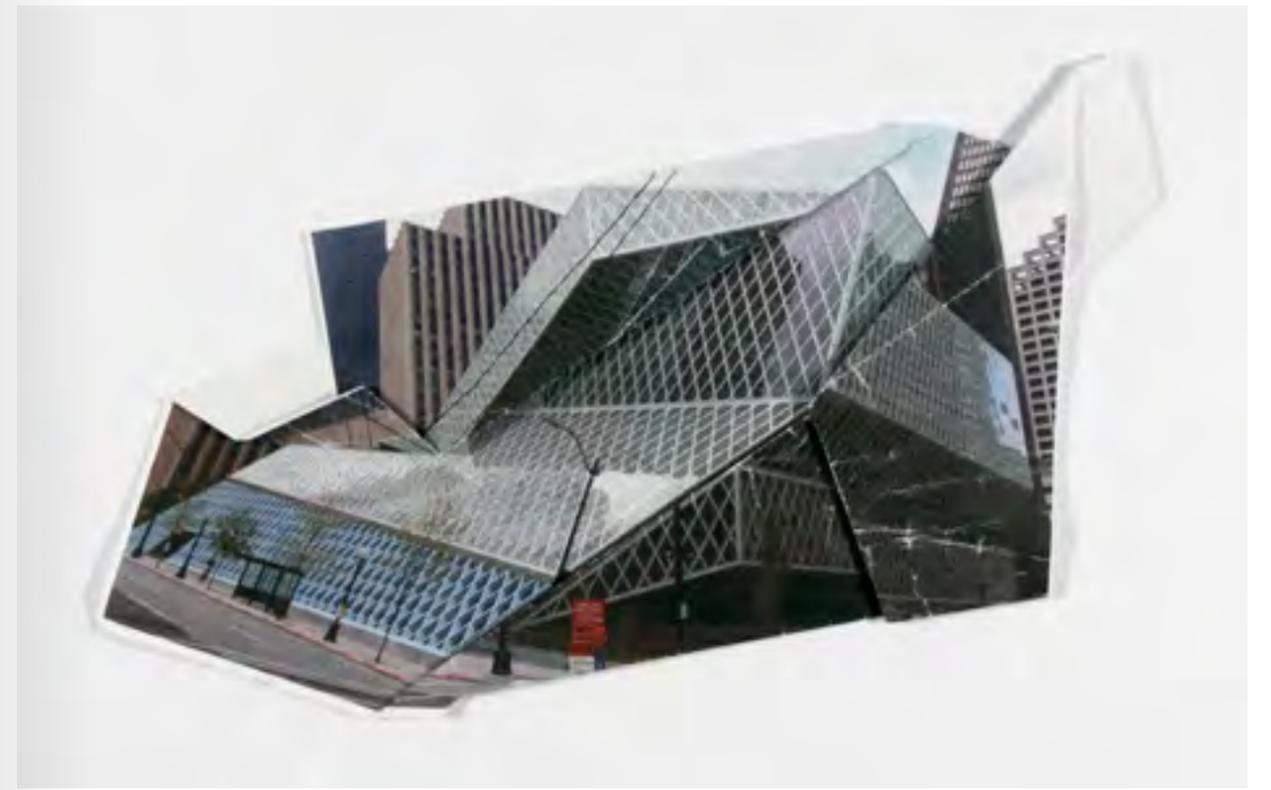
24



25



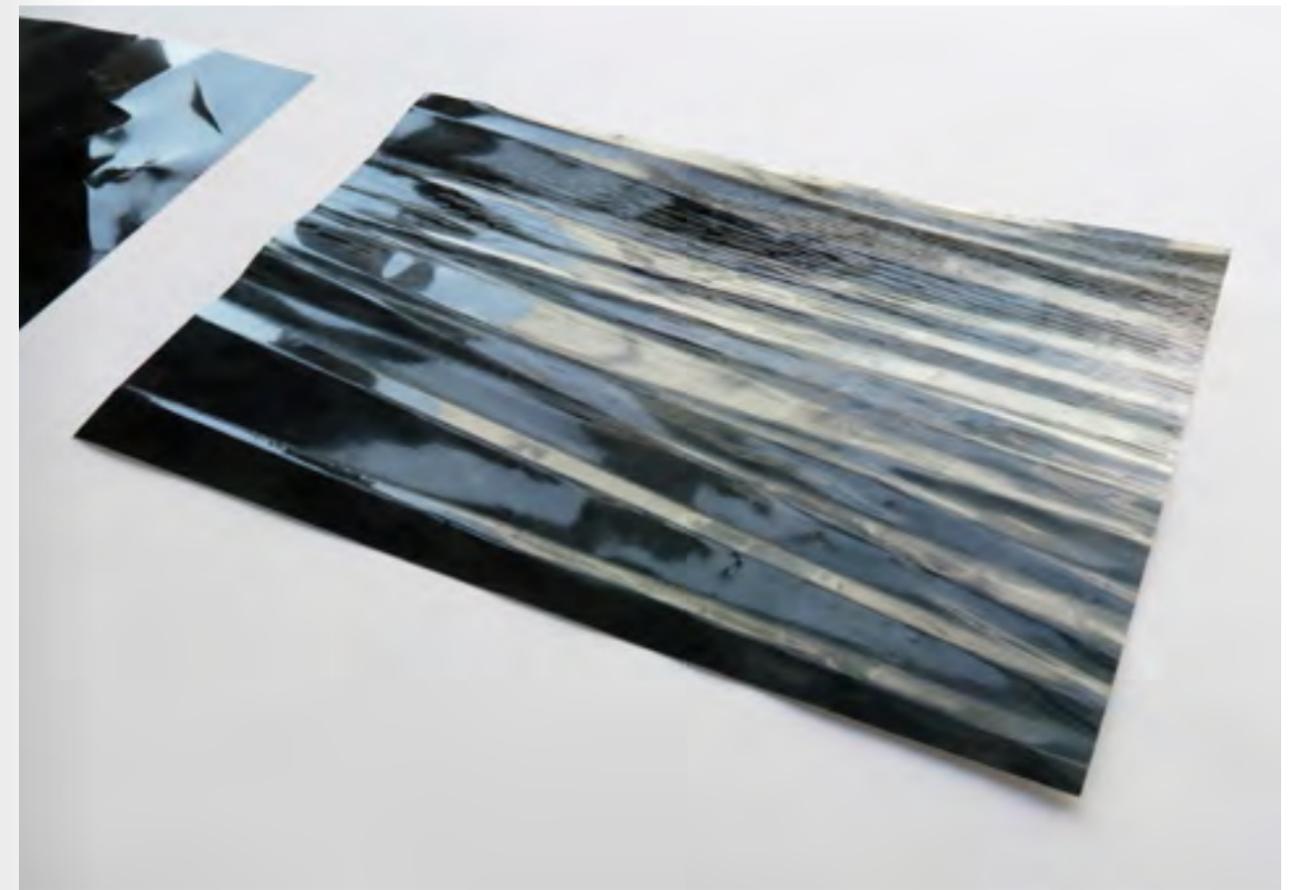
26



27



28



29



30



31



32



33



34



35

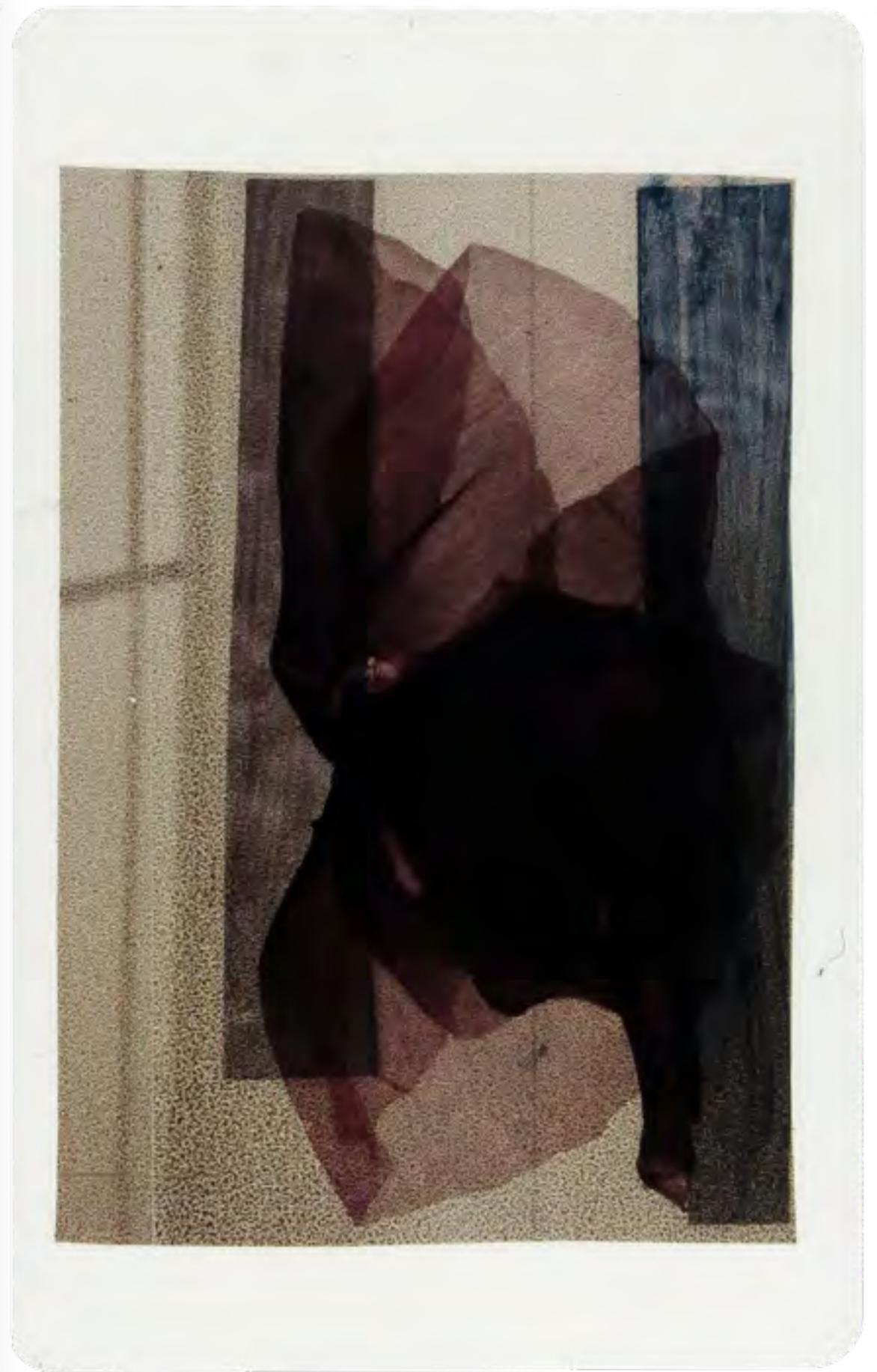


36

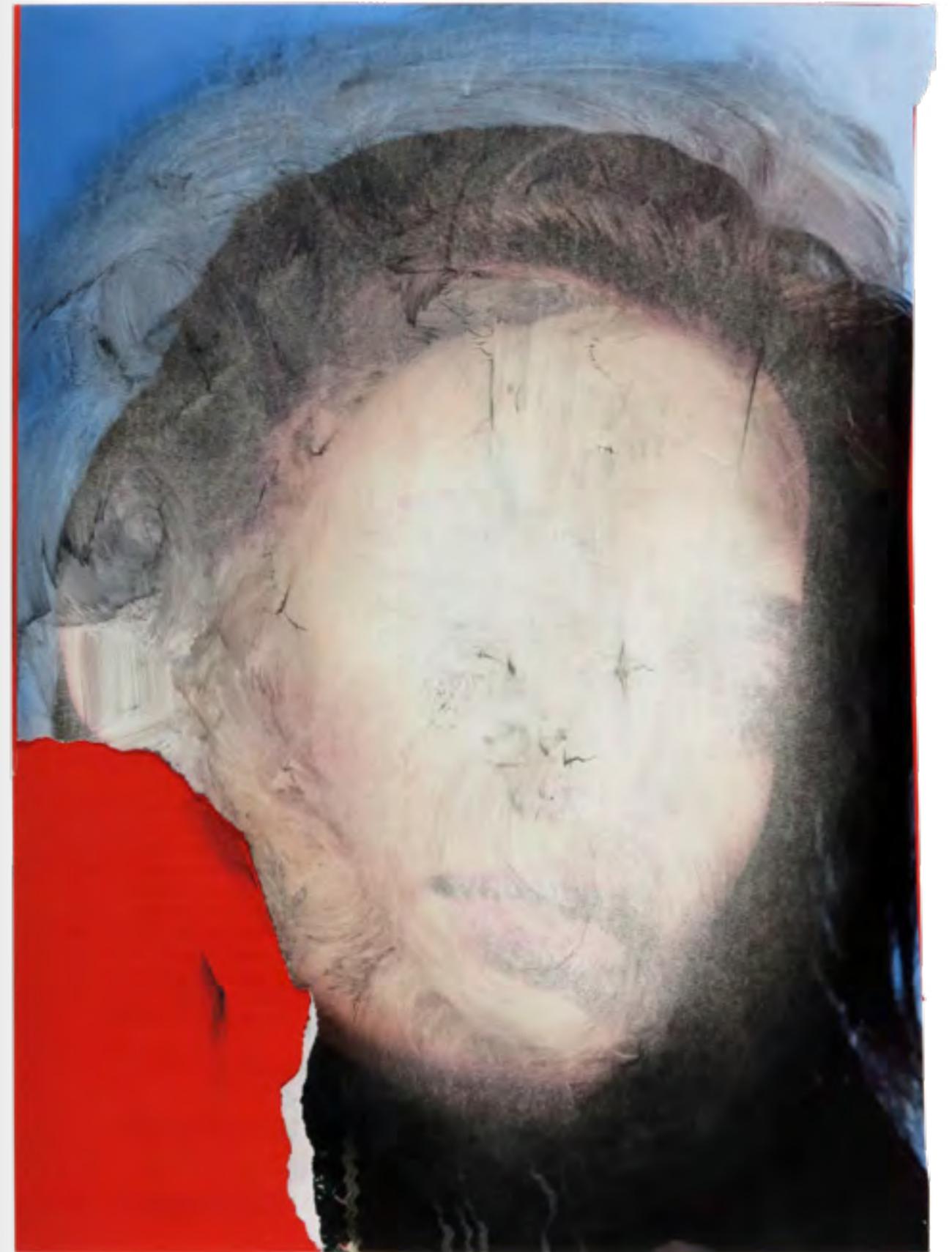


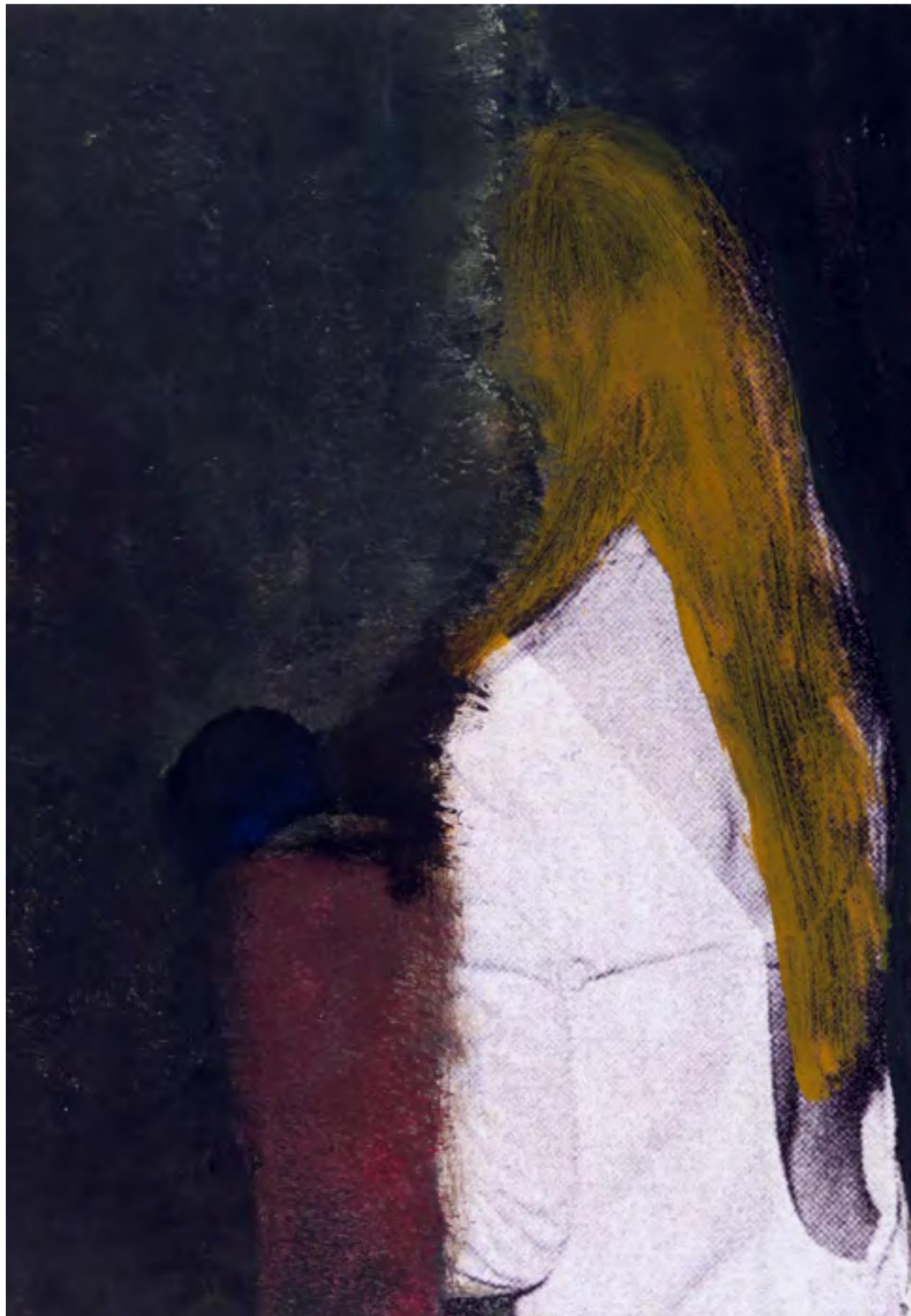
37





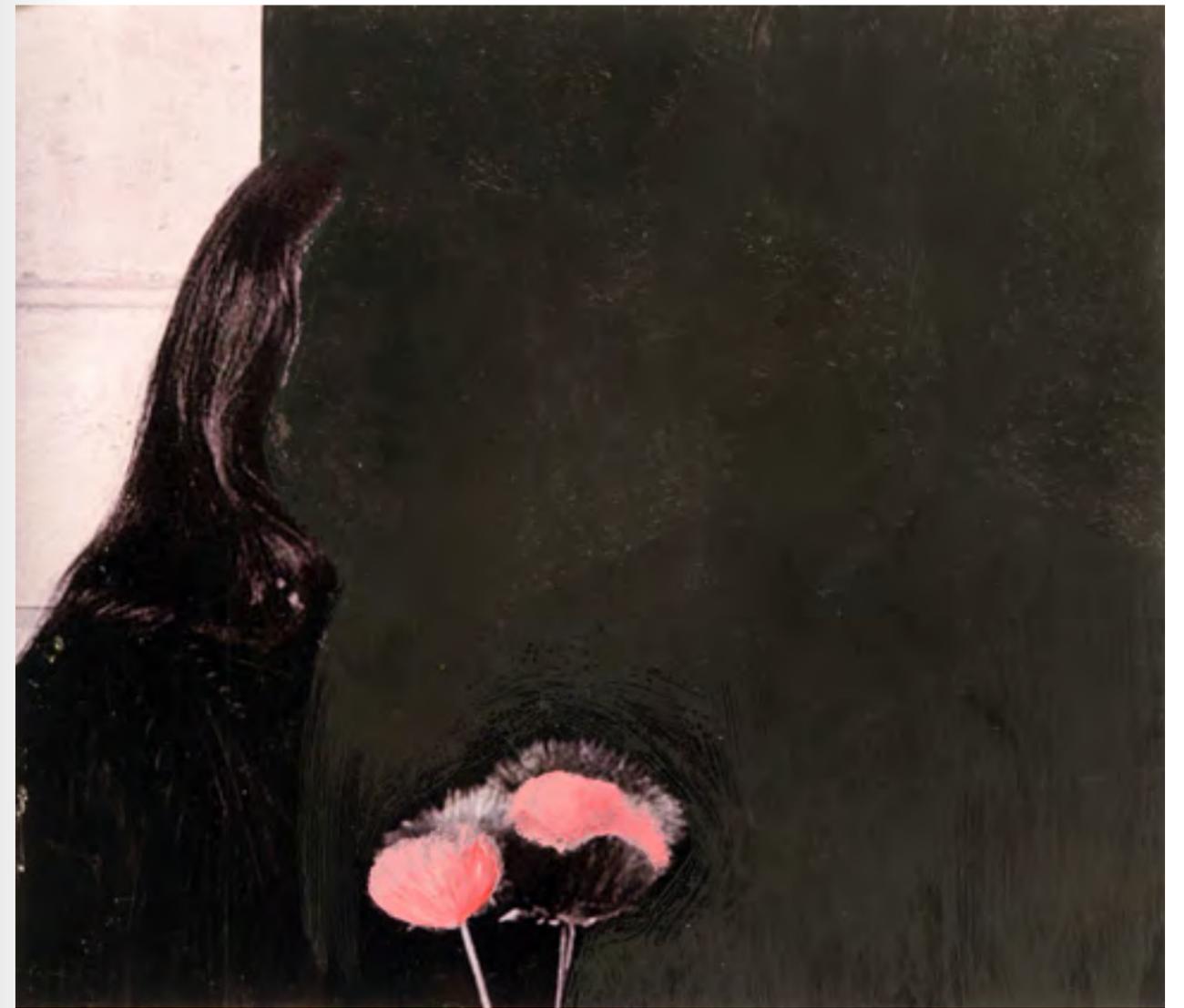






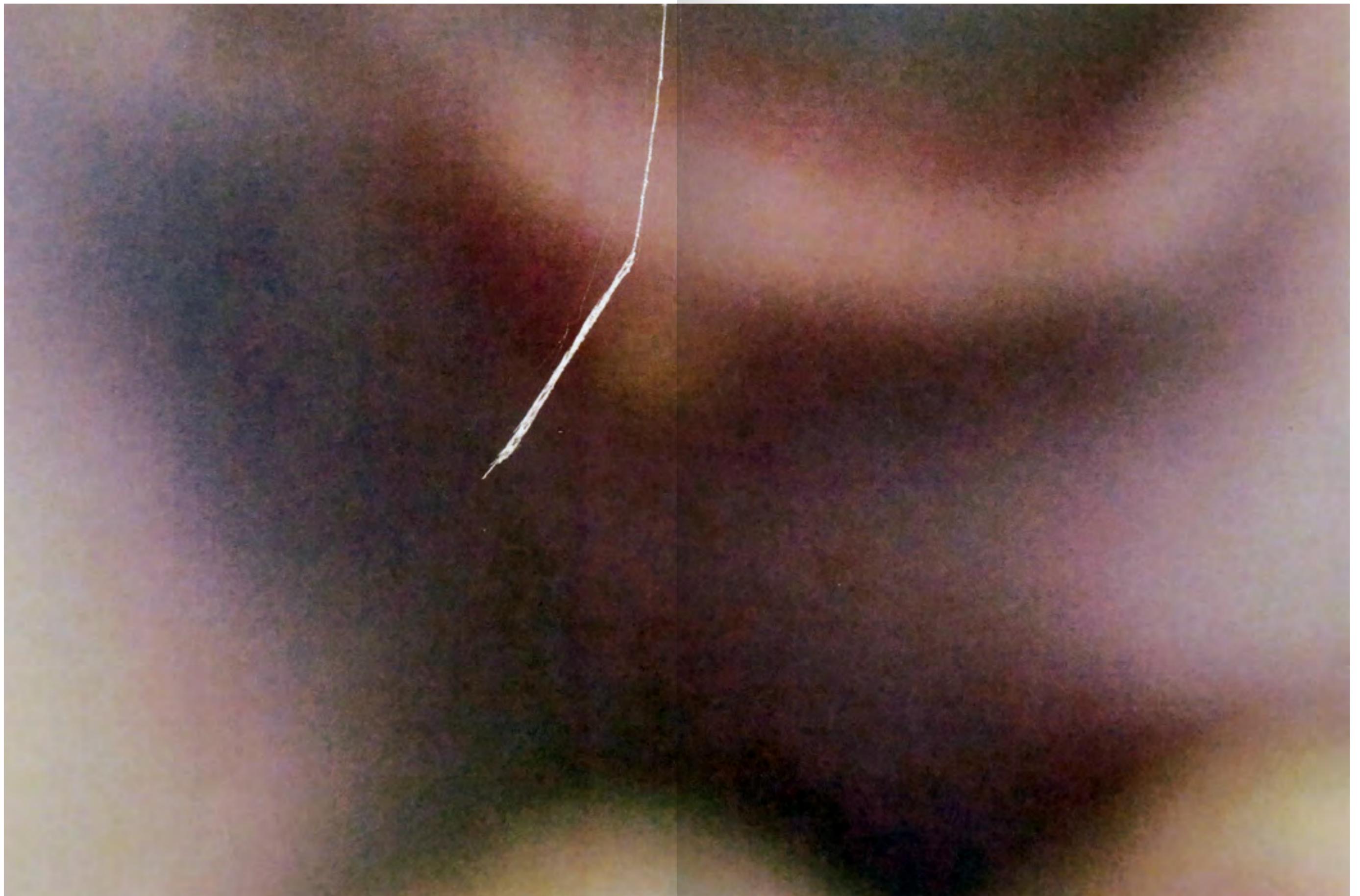


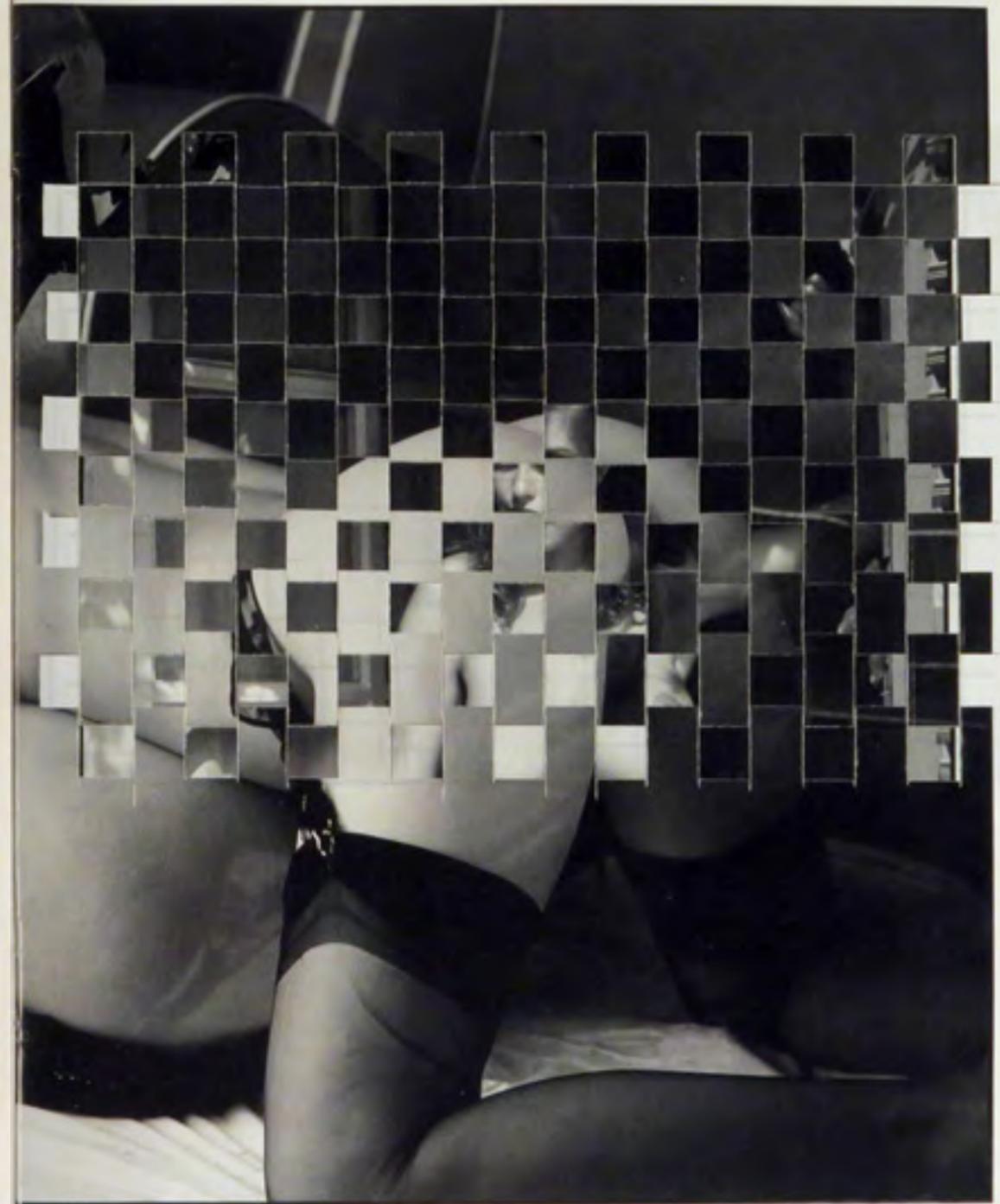
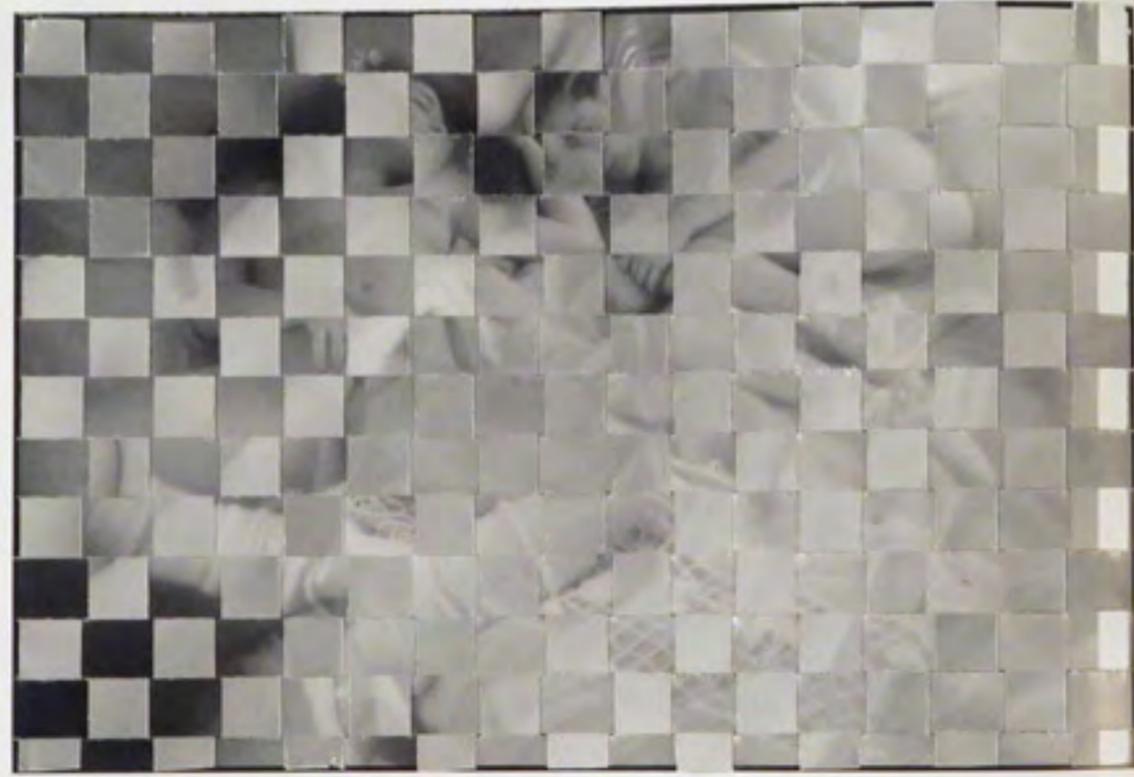
48

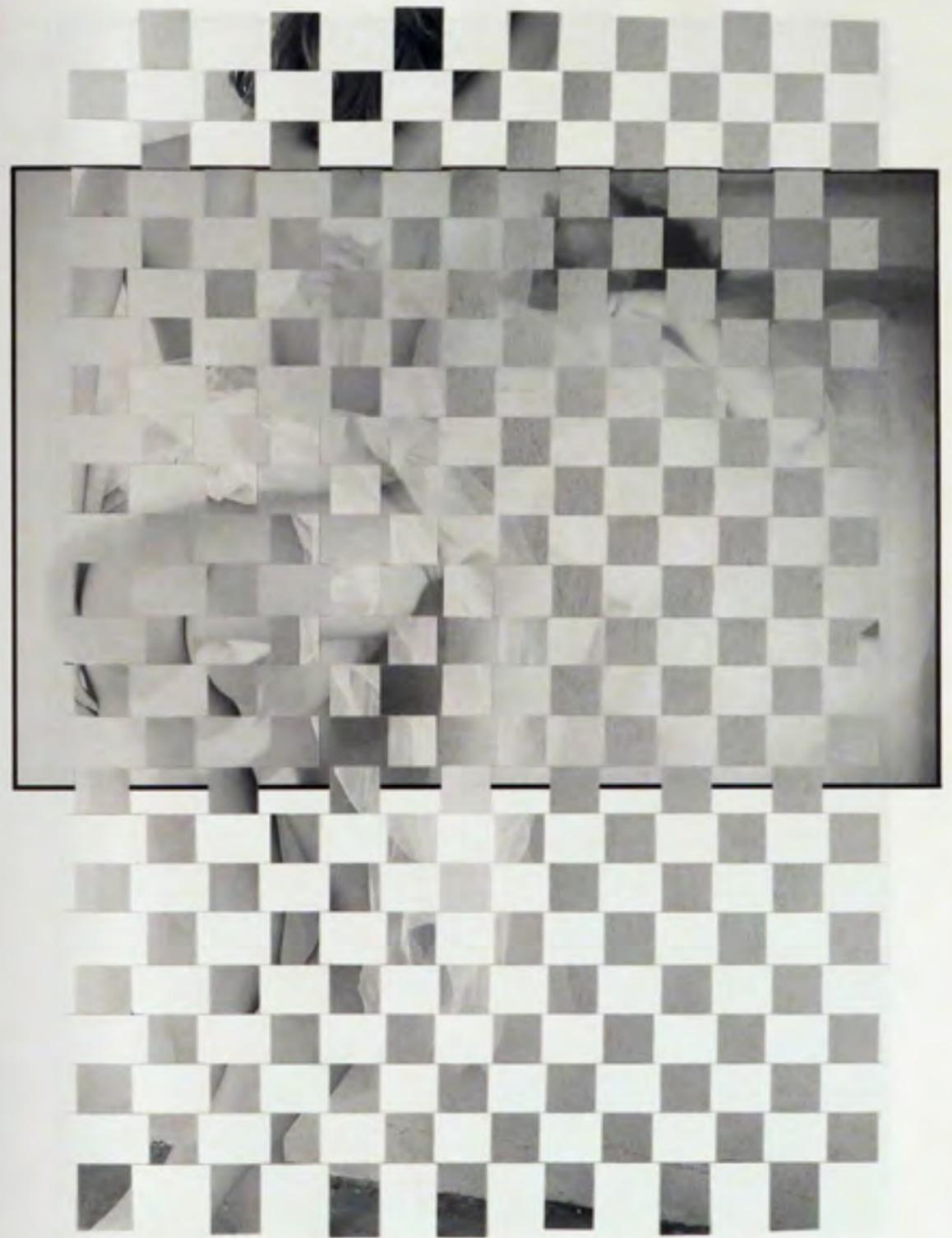
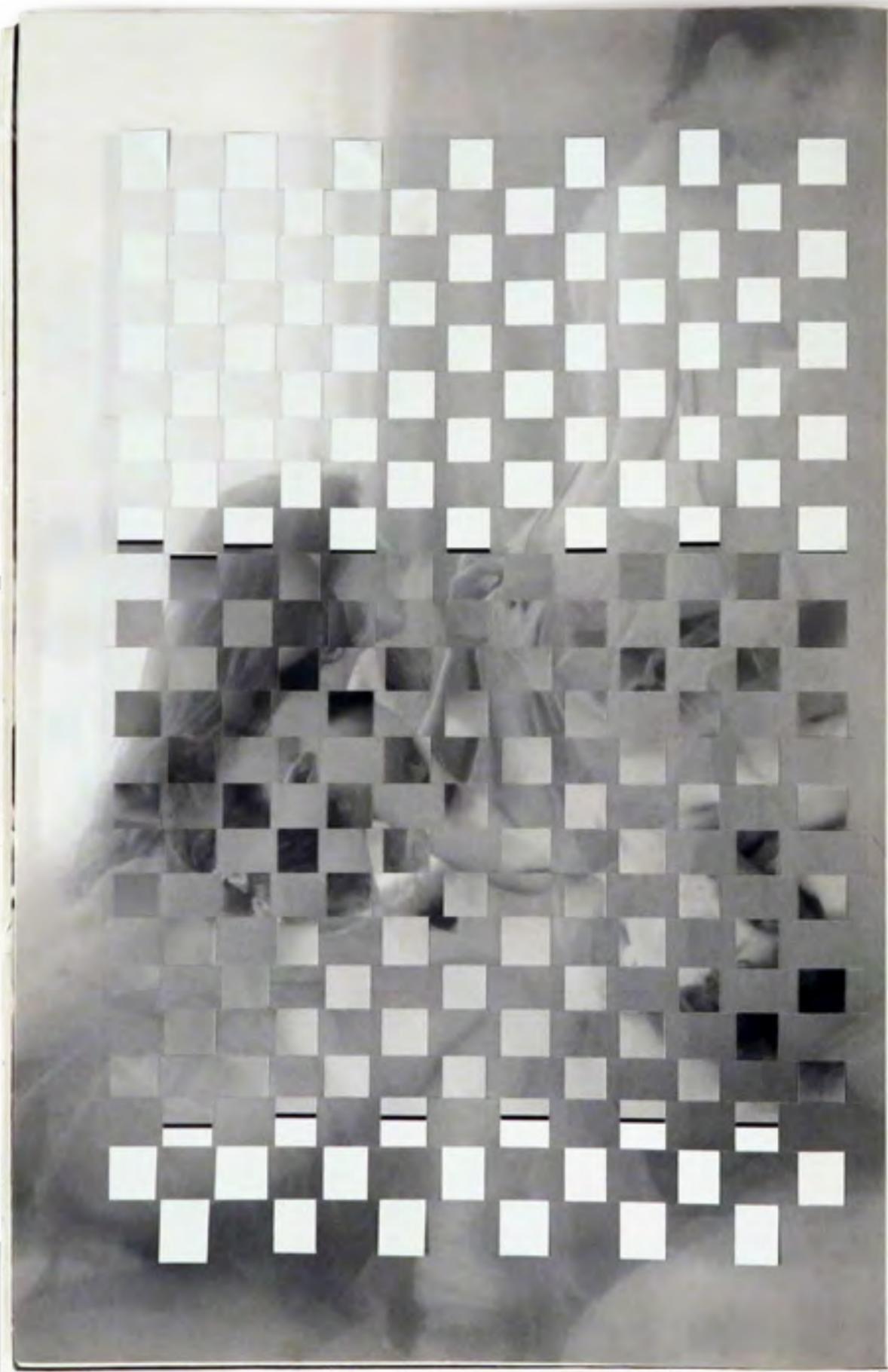


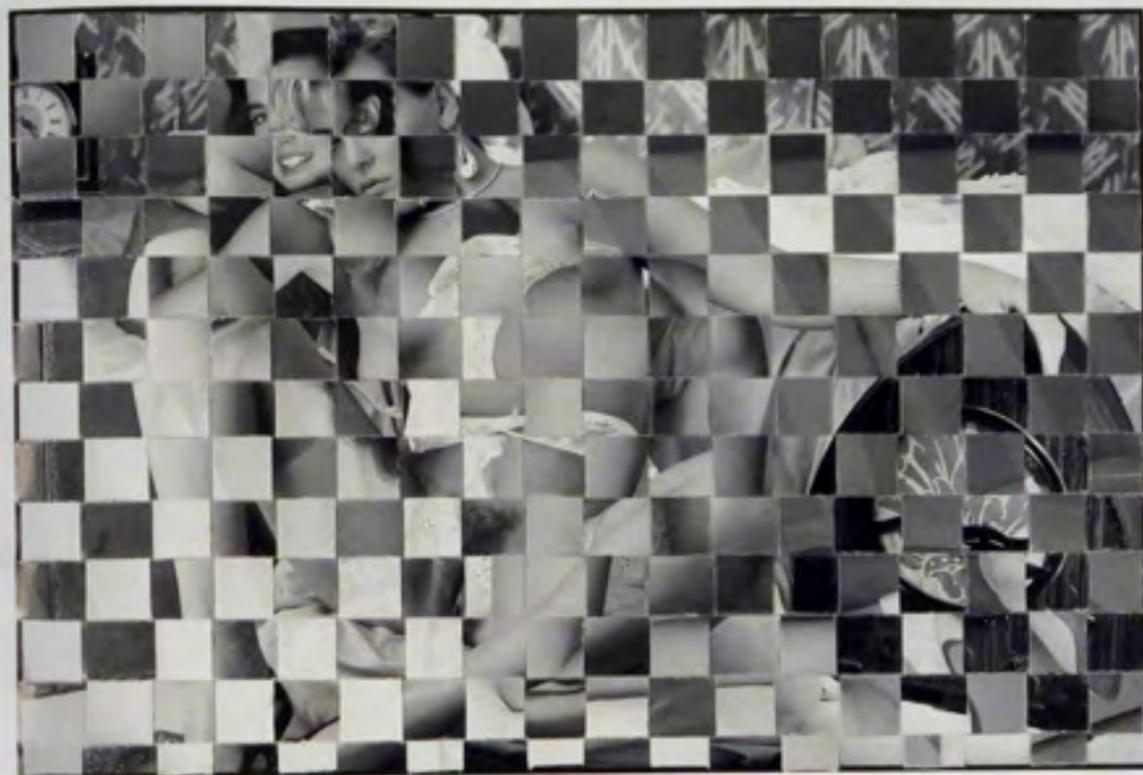
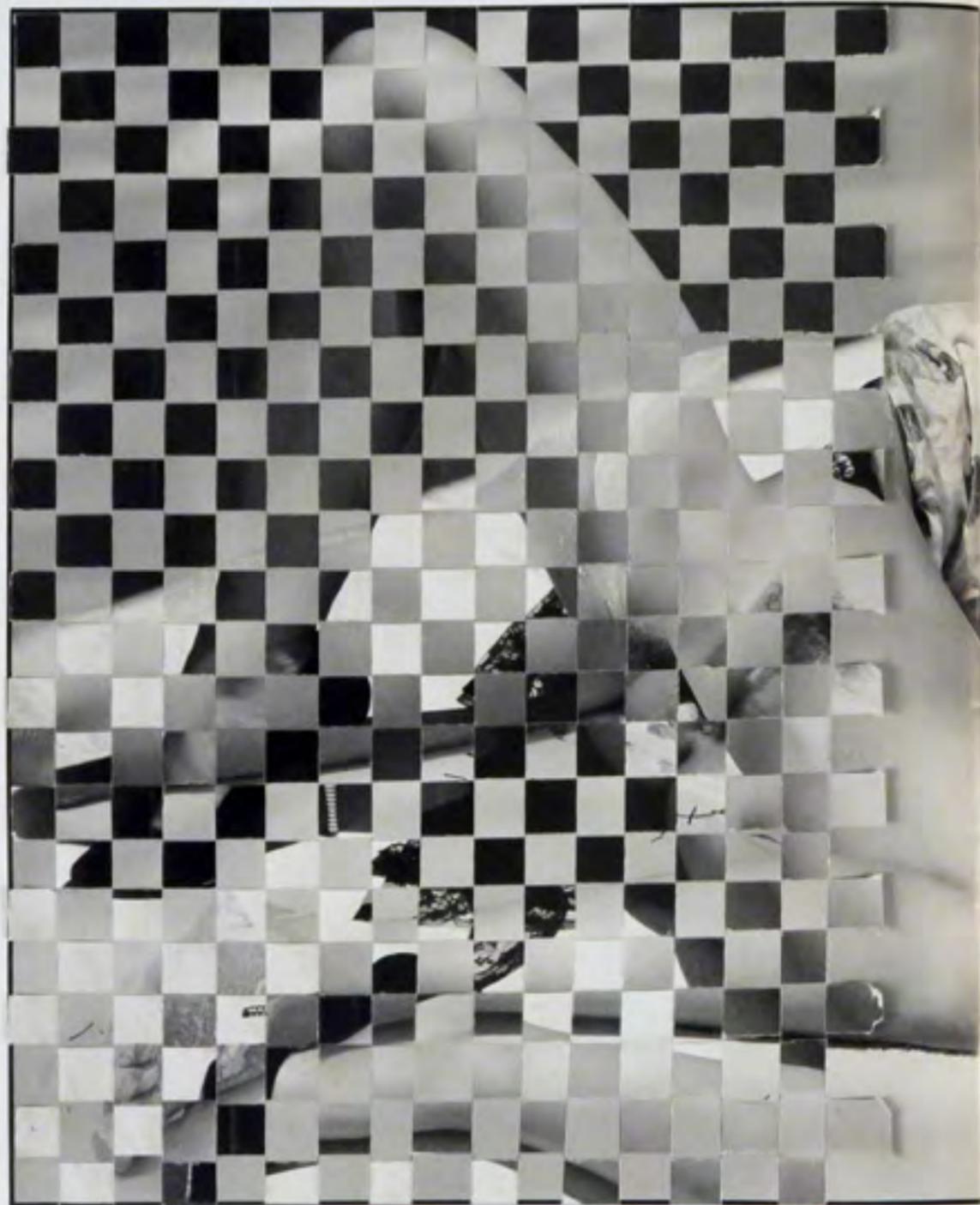
49











Hallo Fans!

Könnt Ihr Euch vorstellen, daß wir mit unseren beiden Onkeln manchmal ganz schön gestraft sind? Der eine drückt sich, wo es nur geht, um jede Art von Arbeit, und der andere ist derartig mit Geldraffen beschäftigt, daß er alles um sich herum vergißt. Ja, ja, wenn Onkel Donald und Onkel Dagobert uns nicht hätten! Wer weiß, wie dann die Geschichten ausgegangen wären, die Ihr in diesem Buch lesen könnt?!

Wir wünschen Euch auf alle Fälle viel Vergnügen dabei.

**Onkel Dagobert und die Mattscheibe
(Seite 13)**

Das gefräßige Rentier (Seite 45)

**Ambrosia für Onkel Dagobert
(Seite 81)**

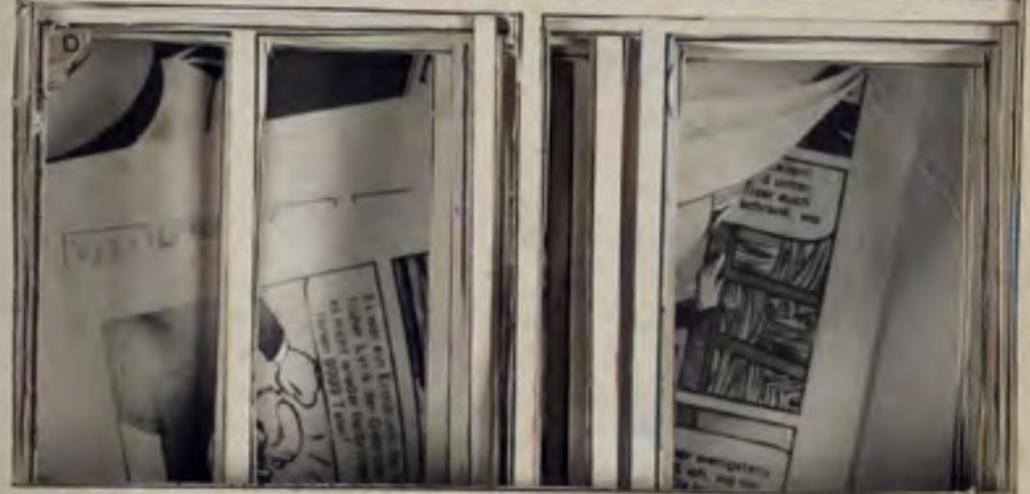
**Der gelbe Himmelskörper
(Seite 117)**

**Der Helm des Staatsoberhauptes
(Seite 153)**

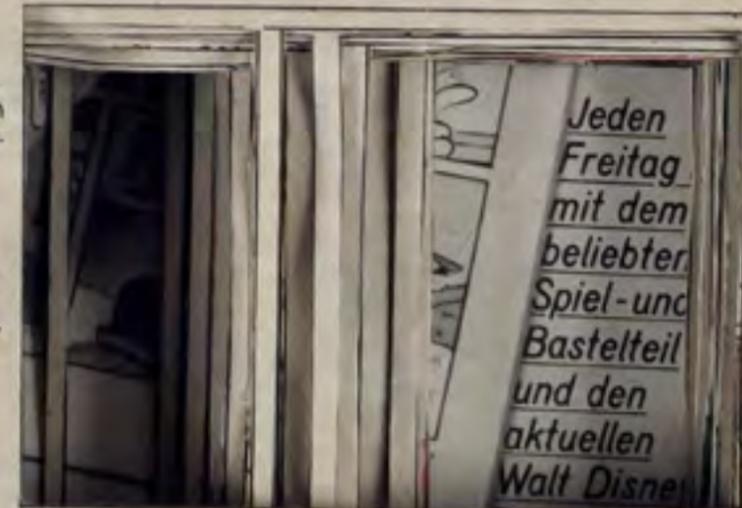
Das Wohnungsbeschaffungsprogramm (Seite 217)

Tschüs bis demnächst
Eure Freunde

Tide, Trick und Trade



Doch Onkel Dagoberts Vorahnungen scheinen zu trügen. Denn die Panzerknacker und ihr derzeitiger Gast, der Erfinder Matthias Matt, trauen sich aus Angst vor der Polizei kaum aus ihrem Schlupfwinkel...



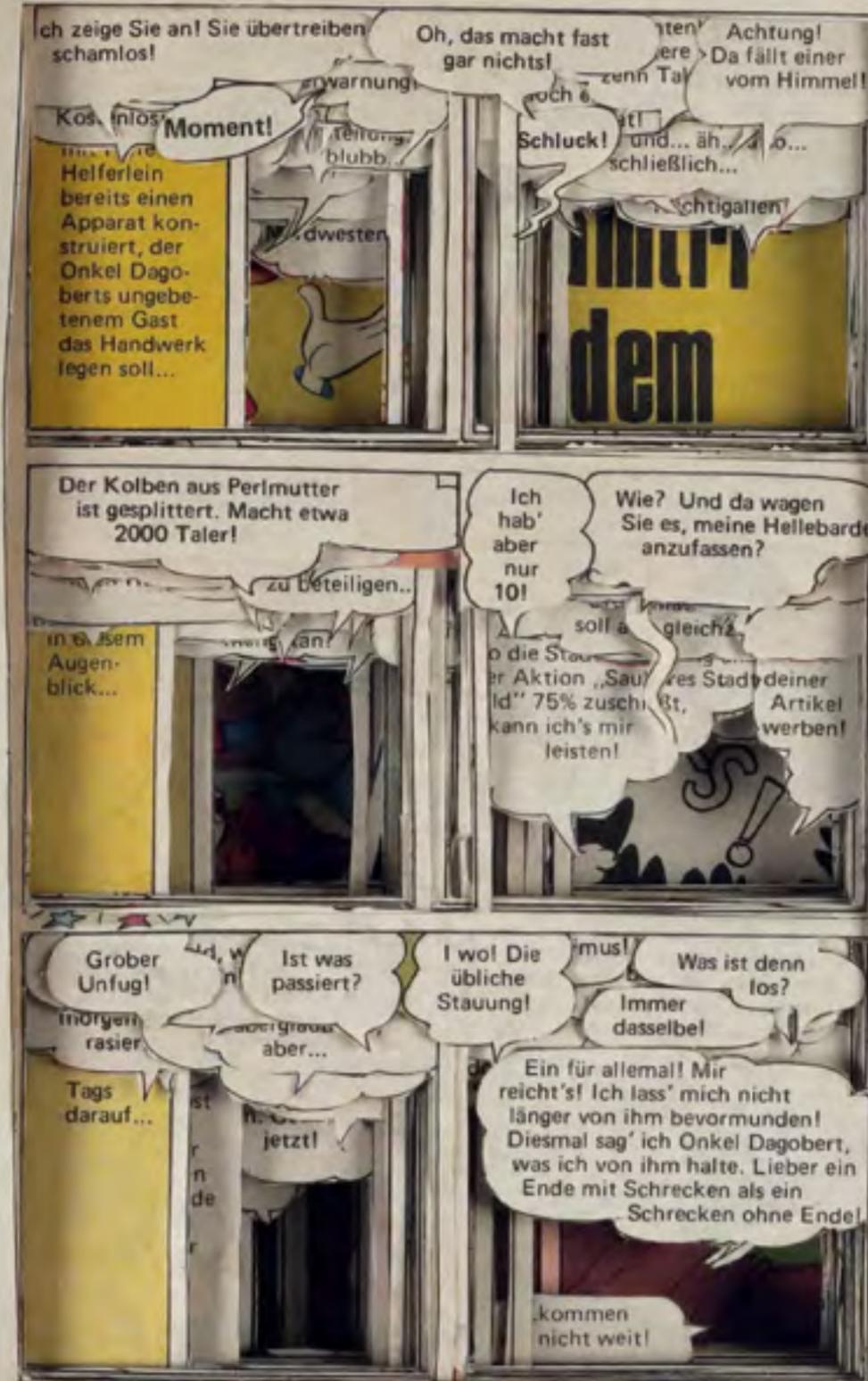
Hallo Freunde!

Hier ist er: Band 14 aus der Reihe
Walt Disneys lustige Taschenbücher!
Mit Onkel Dagobert und Donald erlebt Ihr
wieder aufregende Abenteuer in

Telezauberei
Onkel Dagobert in der Gewalt von
Gundel Gaukeley
Onkel Dagobert wird entführt
Das Raumtritandem
Donald wettet um die Wette
Onkel Dagobert und die teure Erbschaft
Die Dampfwalzenralley

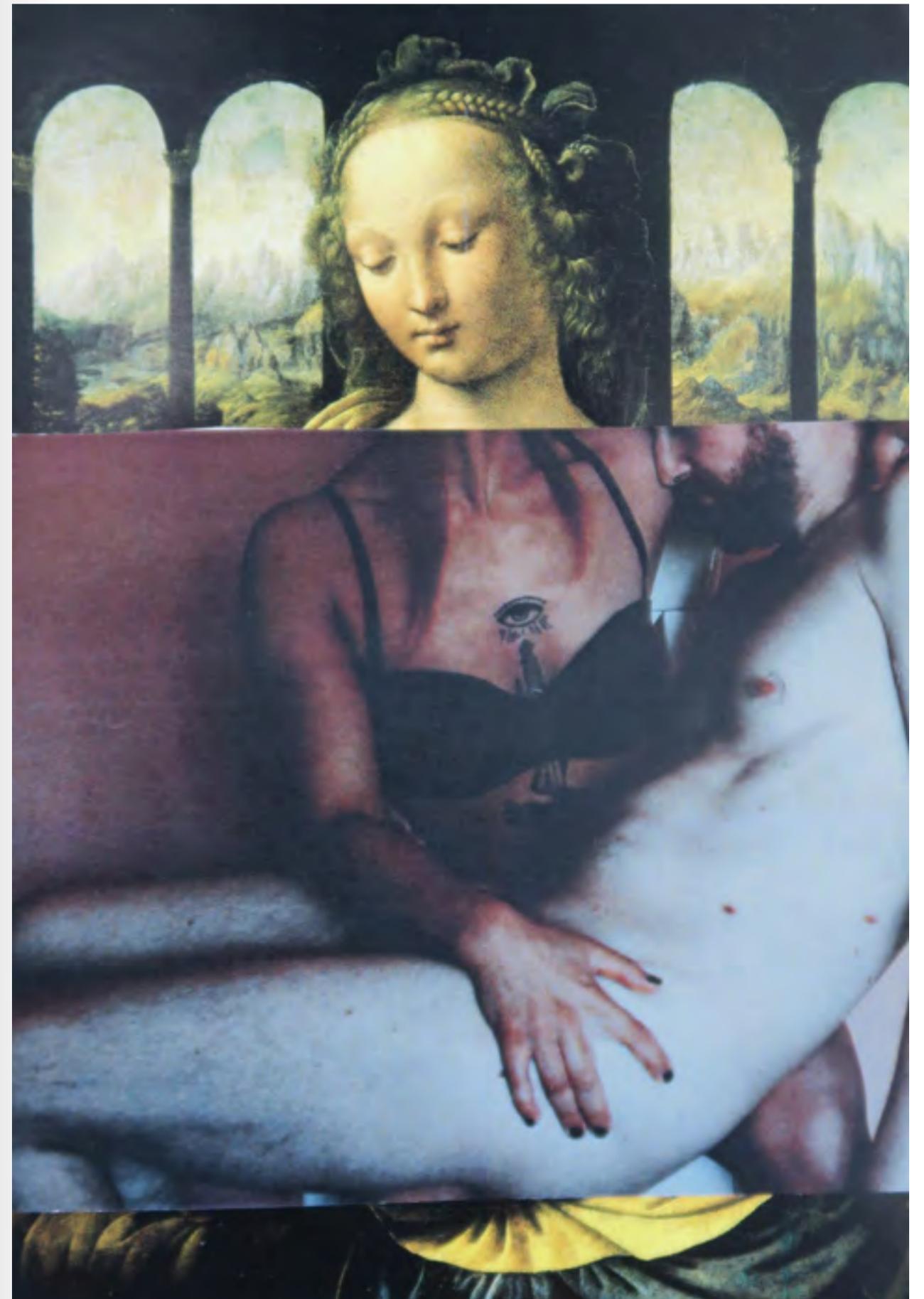
Recht vergnügliche Lesestunden wünscht
Euch Euer

Micky

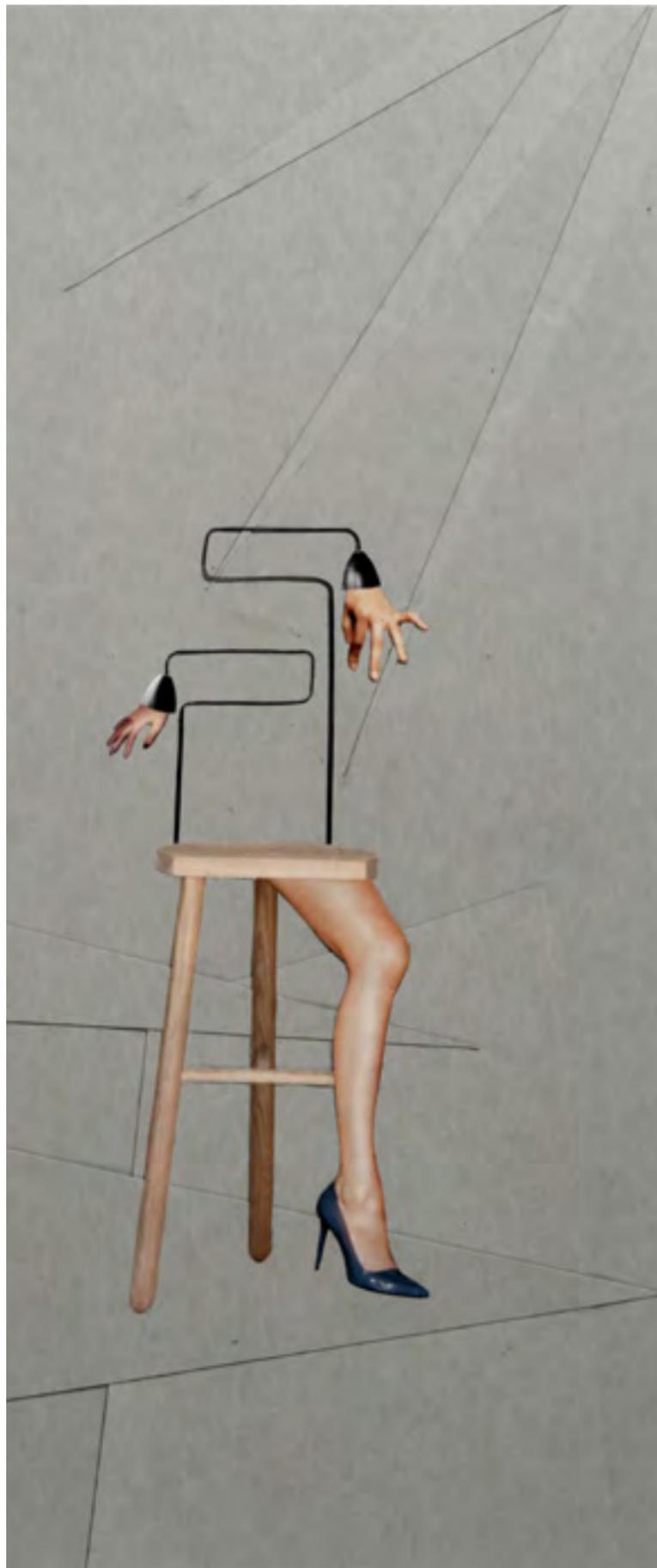


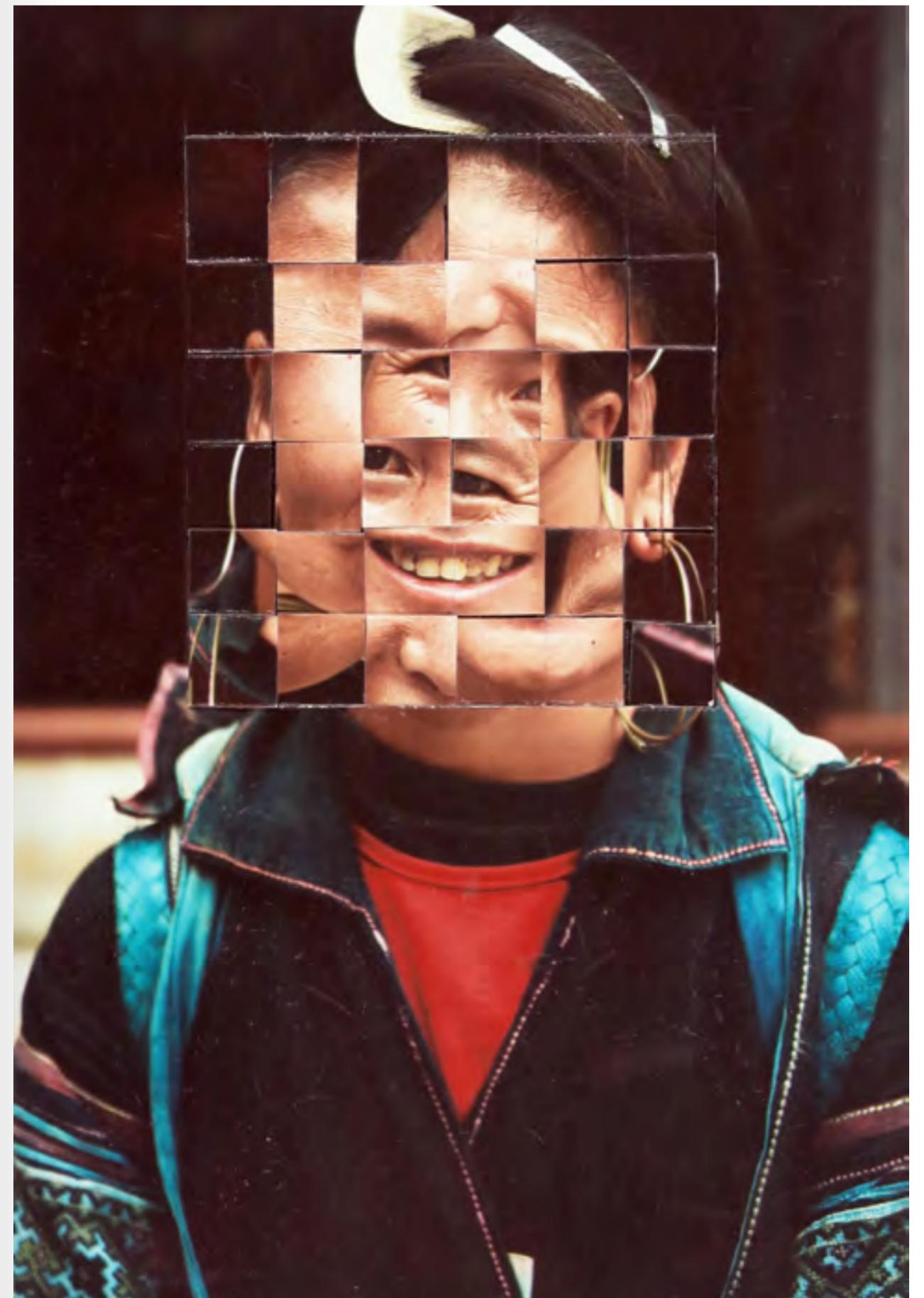


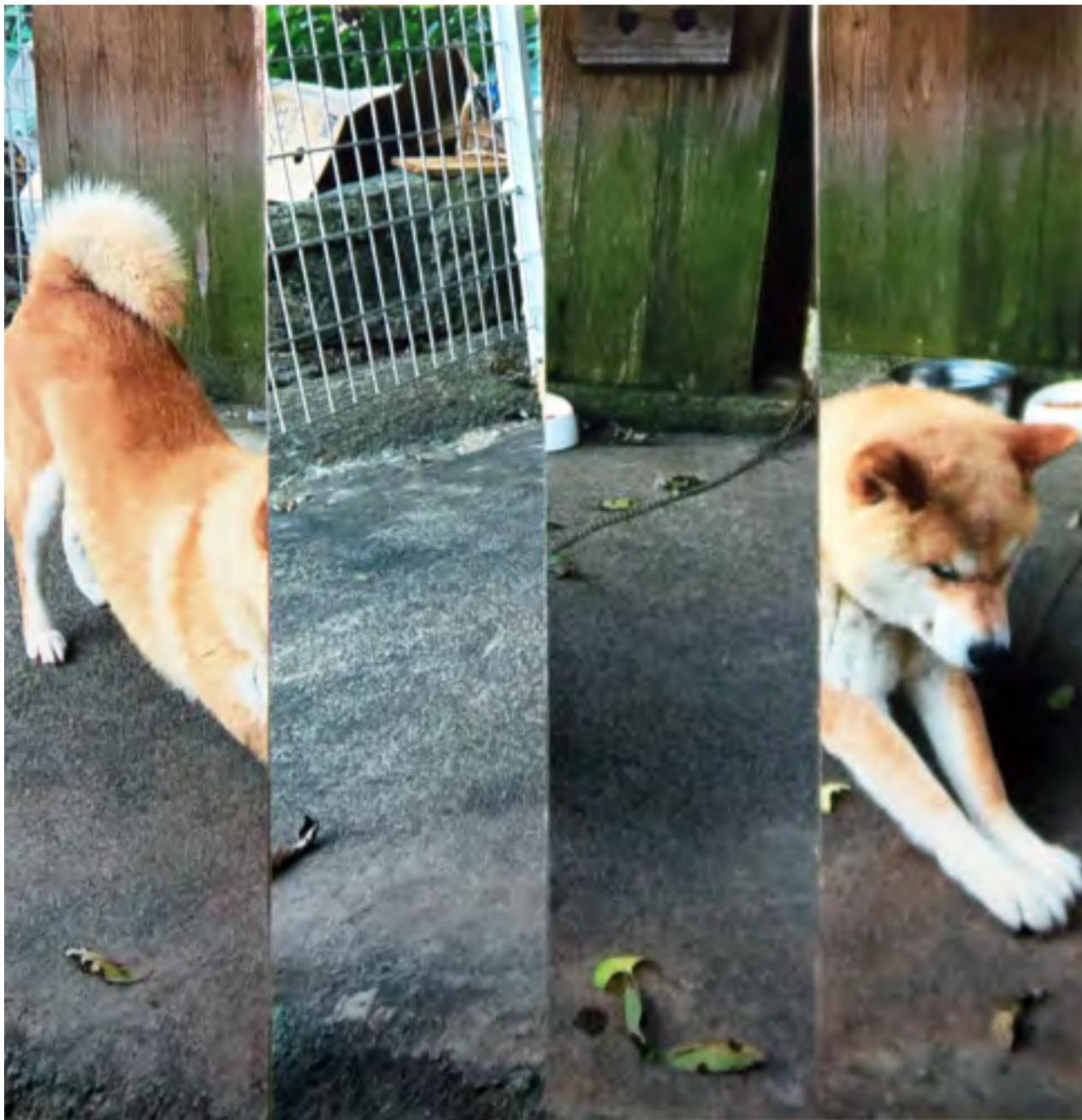
66



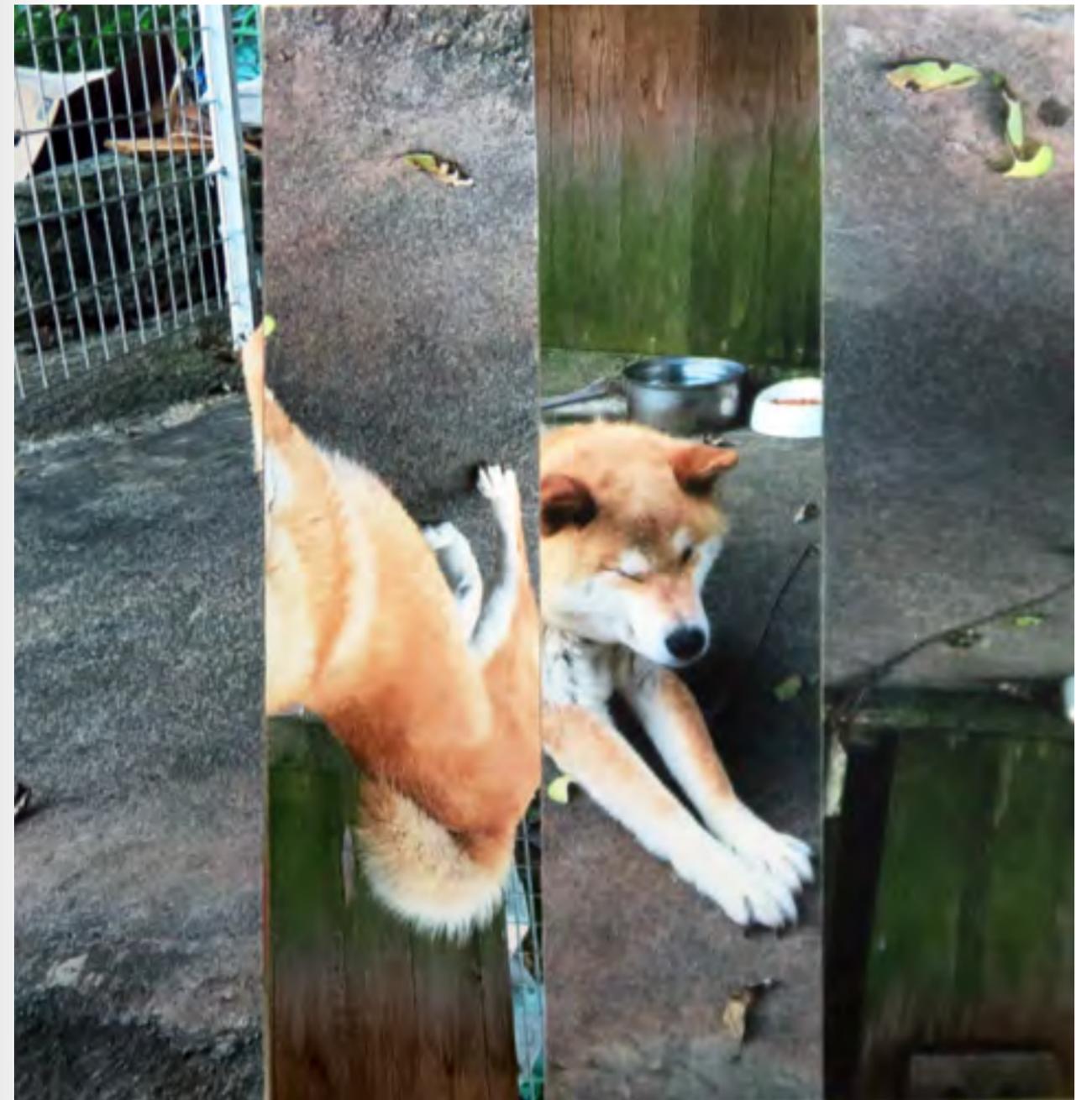
67



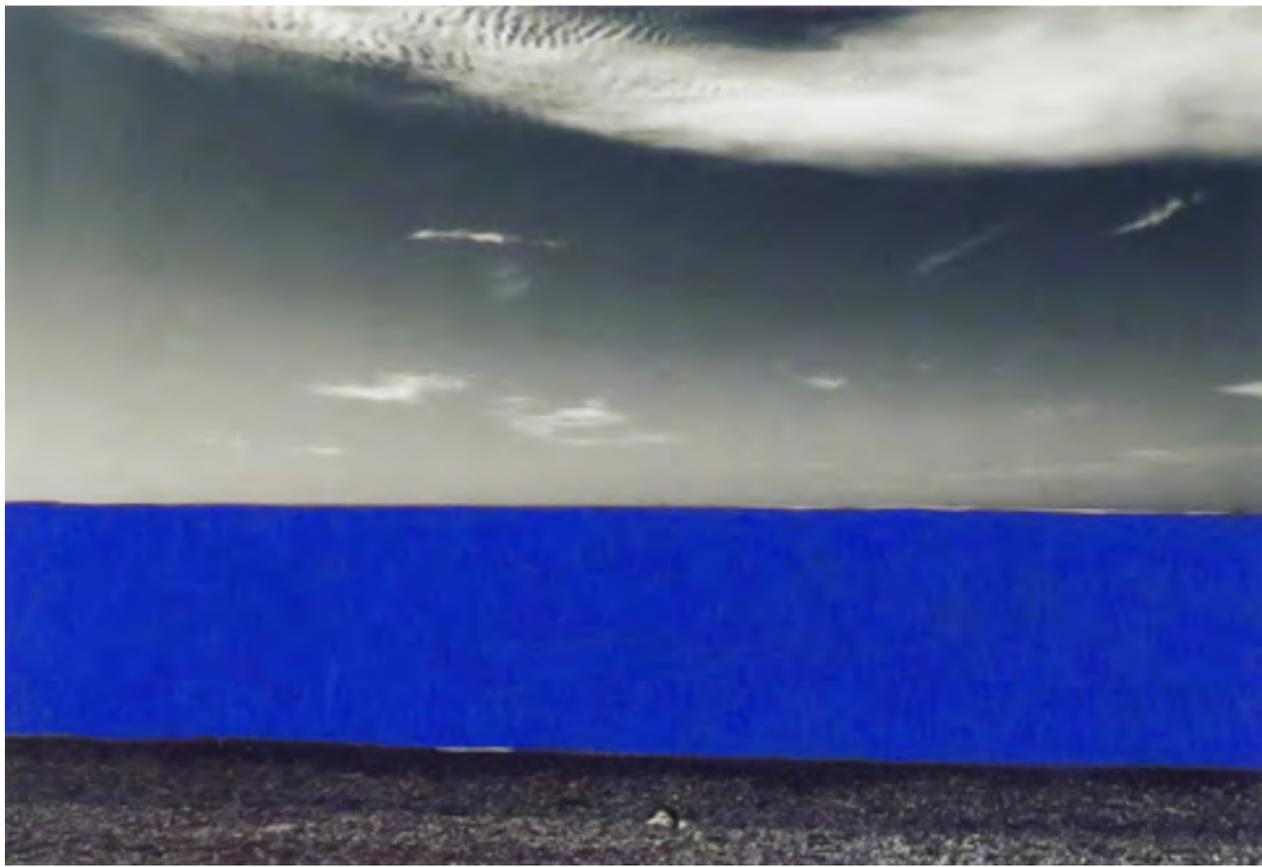




72



73

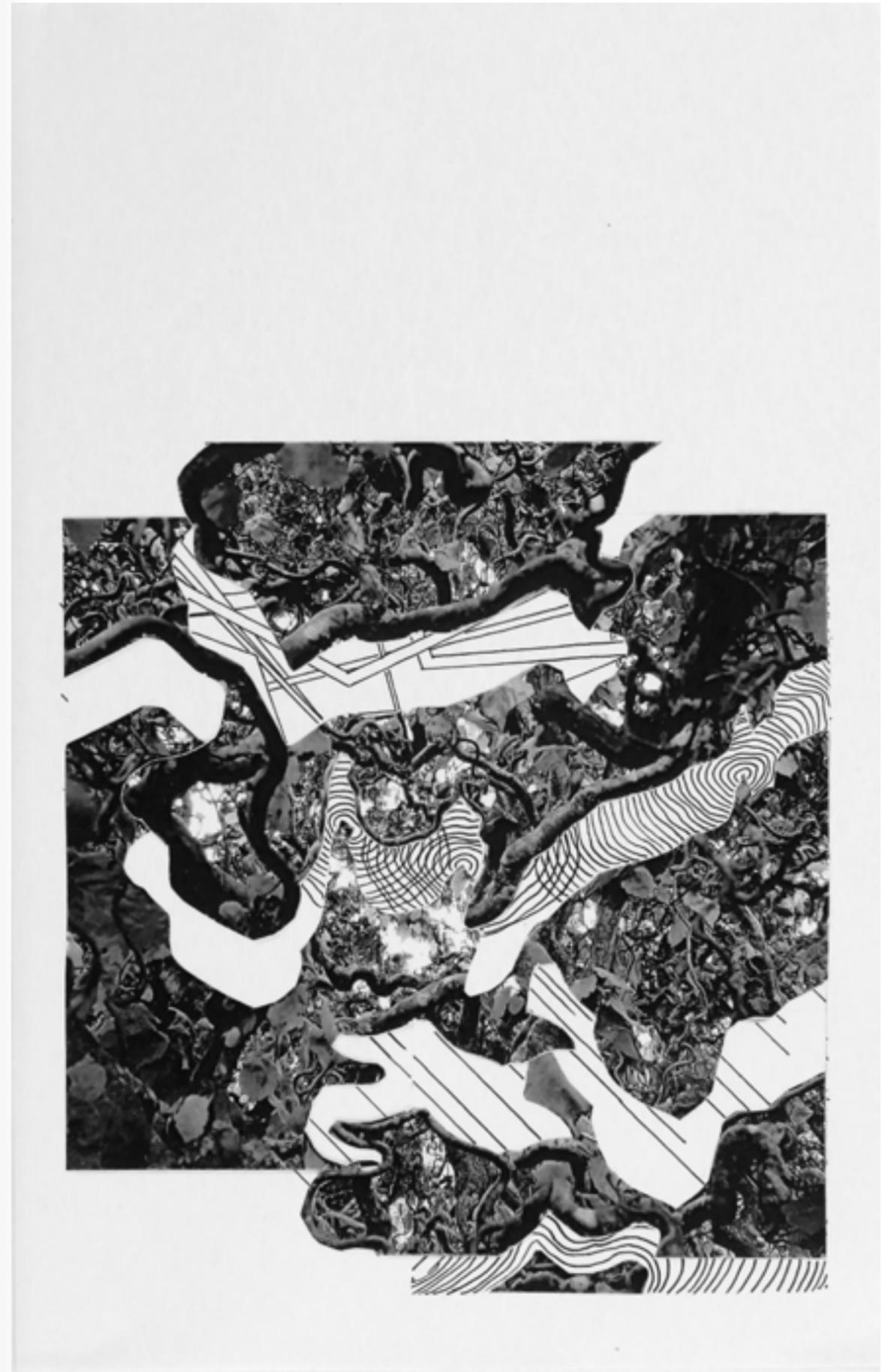


74

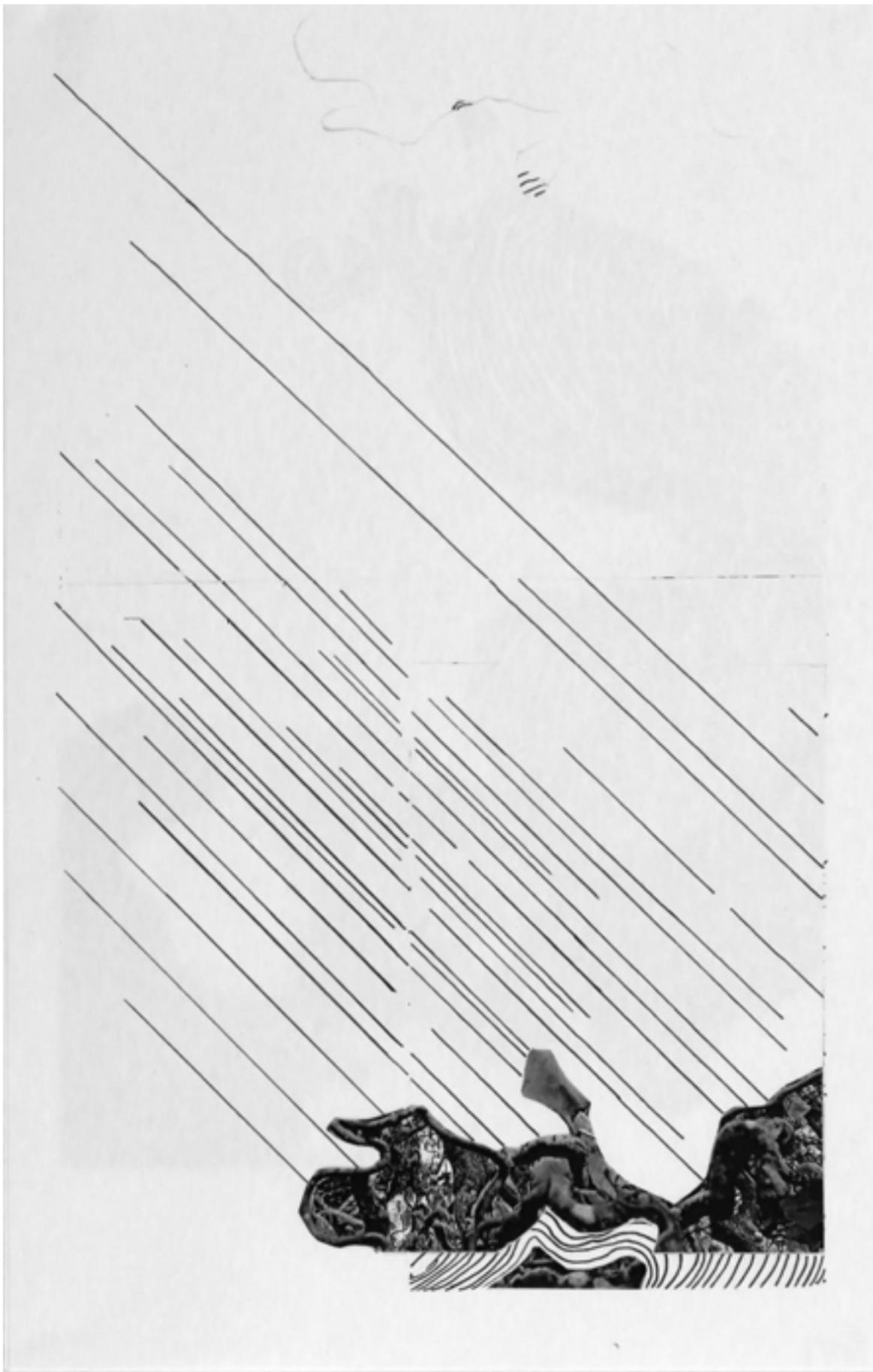


75













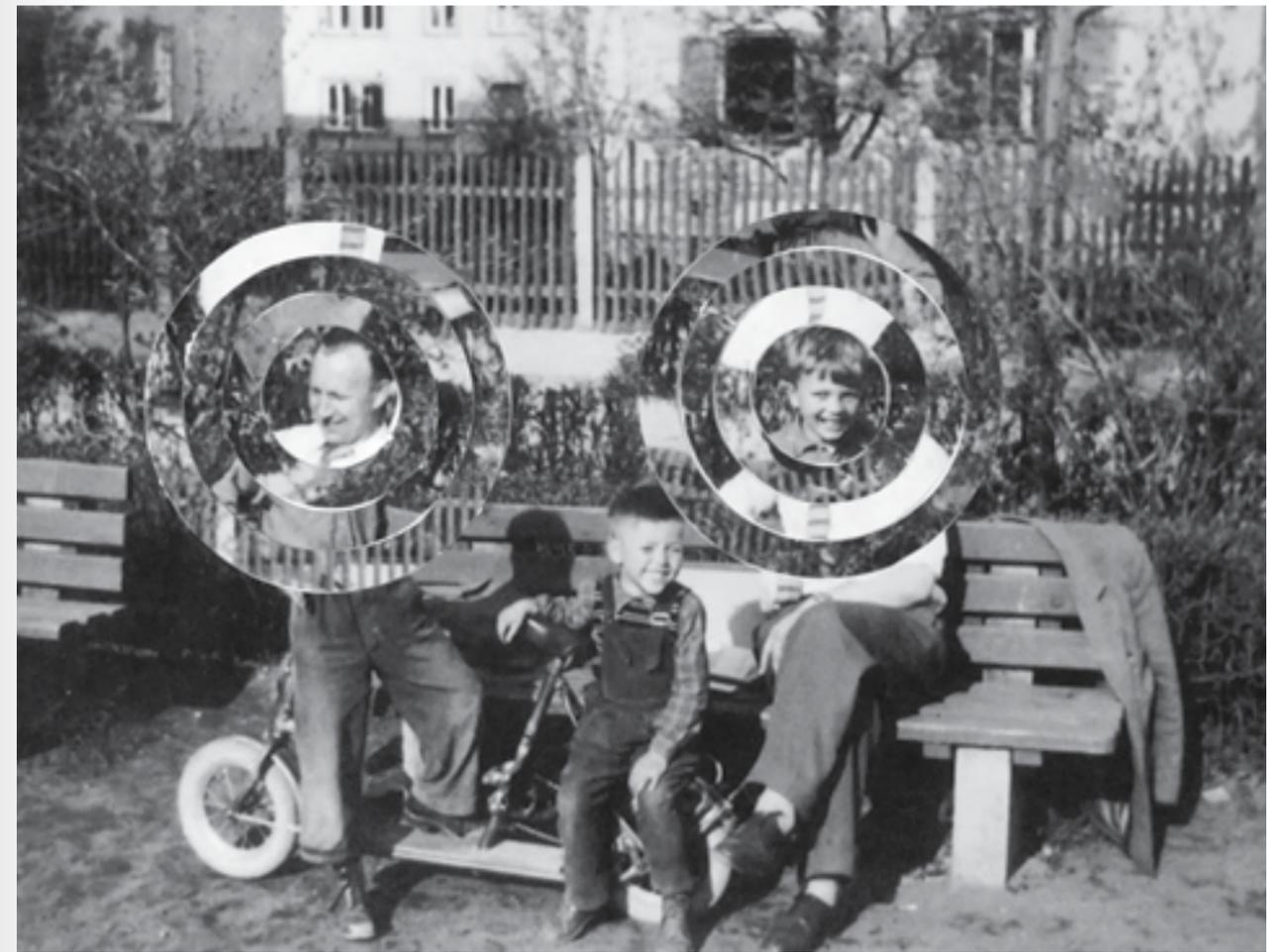
86



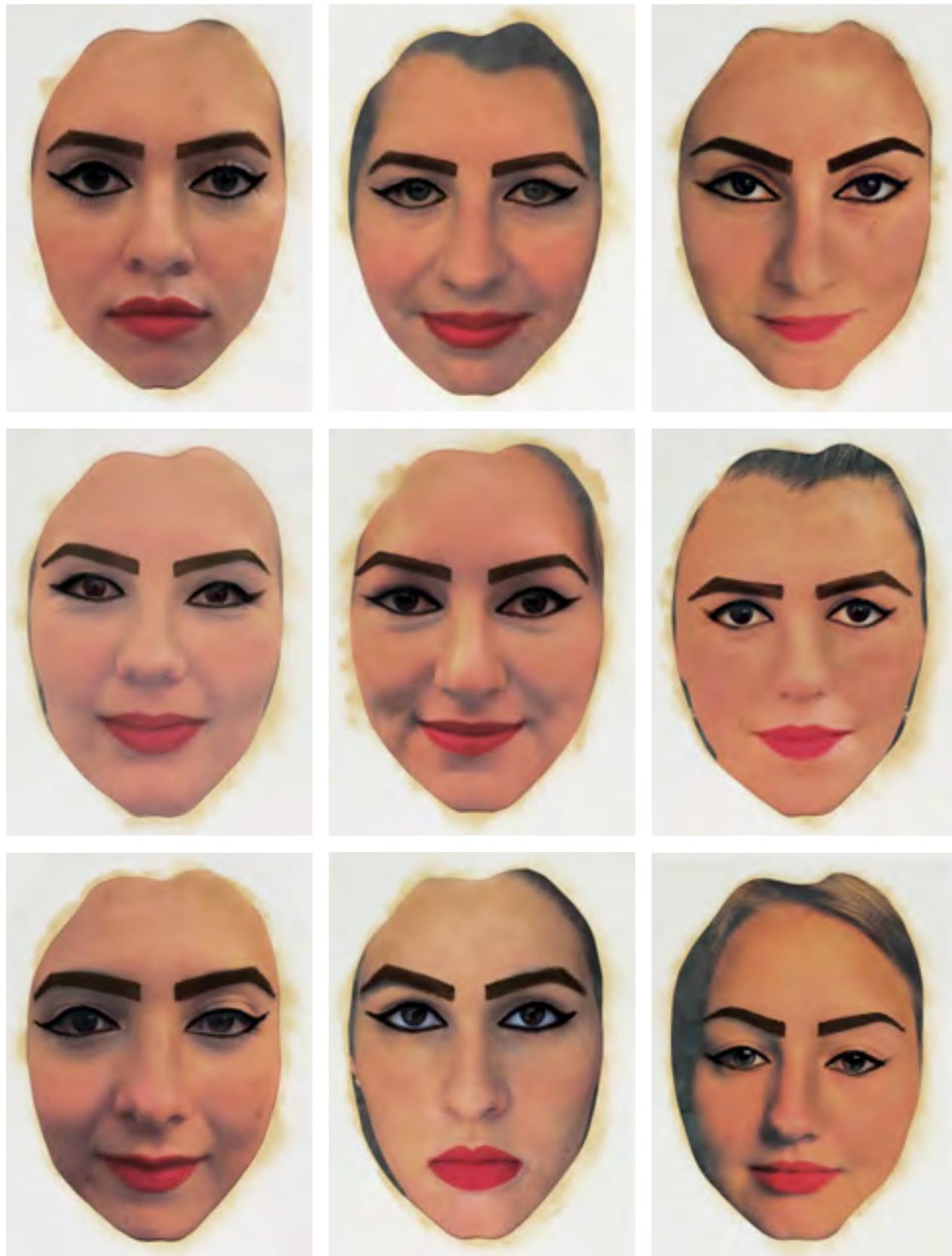
87



88



89





Impressum

94

Titel	(to) picture by hand Manuelle Bildbearbeitung
Herausgeber	Prof. Ralf Werner HBKsaar Keplerstraße 3–5 66117 Saarbrücken
Konzept, Gestaltung und Satz	WAAITT, Kopenhagen
Druckerei	Krüger Druck, Merzig
Buchbinder	Buchbinderei Schwind, Trier
Papiere	Colorplan Ebony Munken Print White 18
Schriften	Sang Bleu Kingdom Neue Machina
ISBN	978-3-943264-25-8
Auflage	200
Copyright	Hochschule der Bildenden Künste Saar Saarbrücken, 2020

95

