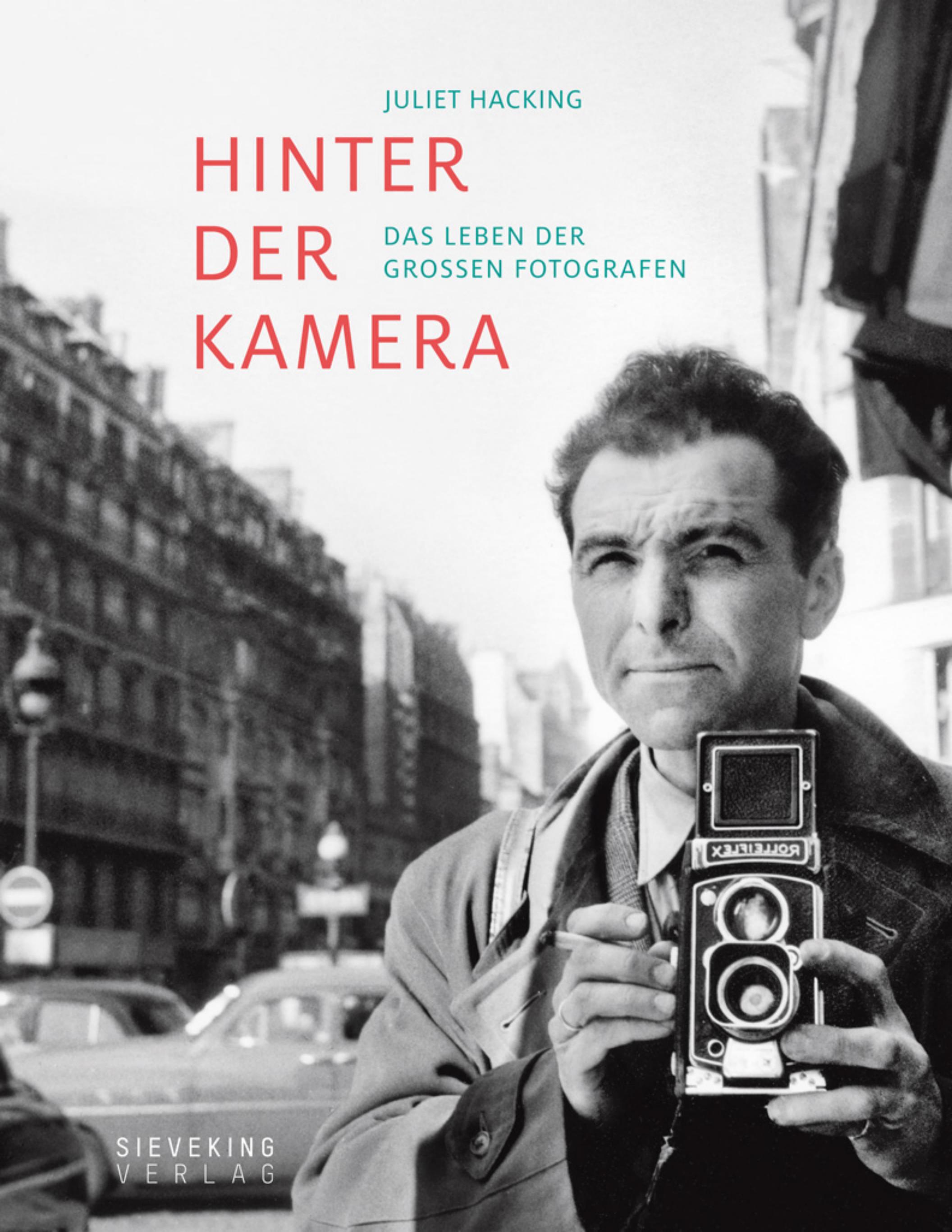


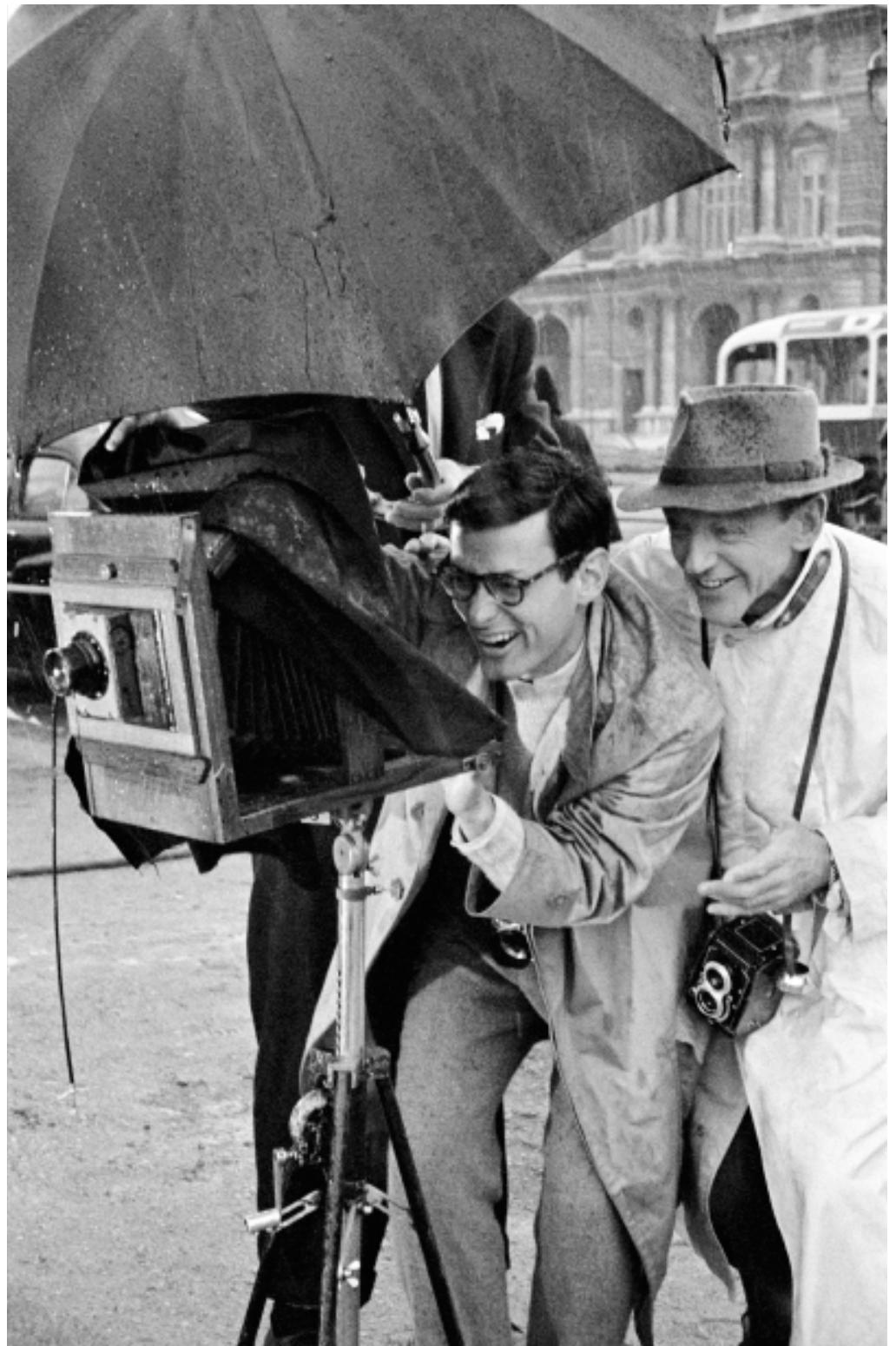
JULIET HACKING

HINTER DER KAMERA

DAS LEBEN DER
GROSSEN FOTOGRAFEN



SIEVEKING
VERLAG



Hinter der Kamera

Das Leben der großen Fotografen

Juliet Hacking

Aus dem Englischen
von Tracey Evans,
Matthias Wolf und
Ursula Wulfekamp

SIEVEKING
VERLAG

Inhalt

6 Einleitung —	87 Robert Capa 1913–1954	157 André Kertész 1894–1985	243 August Sander 1876–1964
11 Ansel Adams 1902–1984	95 Henri Cartier-Bresson 1908–2004	165 Gustave Le Gray 1820–1884	249 Edward Steichen 1879–1973
19 Manuel Álvarez Bravo 1902–2002	103 Roy DeCarava 1919–2009	173 Man Ray 1890–1976	257 Alfred Stieglitz 1864–1946
27 Diane Arbus 1923–1971	111 Charles Lutwidge Dodgson alias Lewis Carroll 1832–1898	181 Robert Mapplethorpe 1946–1989	265 Paul Strand 1890–1976
35 Eugène Atget 1857–1927	119 Robert Doisneau 1912–1994	189 László Moholy-Nagy 1895–1946	271 Shōmei Tōmatsu 1930–2012
43 Richard Avedon 1923–2004	125 Peter Henry Emerson 1856–1936	195 Eadweard Muybridge 1830–1904	277 Edward Weston 1886–1958
51 Margaret Bourke-White 1904–1971	131 Walker Evans 1903–1975	203 Nadar 1820–1910	285 Madame Yevonde 1893–1975
59 Bill Brandt 1904–1983	139 Roger Fenton 1819–1869	211 Norman Parkinson 1913–1990	—
67 Brassai 1899–1984	145 Clementina Maude, Viscountess Hawarden 1822–1865	219 Irving Penn 1917–2009	292 Anmerkungen
73 Claude Cahun 1894–1954	151 Hannah Höch 1889–1978	227 Albert Renger-Patzsch 1897–1966	300 Register
79 Julia Margaret Cameron 1815–1879		235 Alexander Rodtschenko 1891–1956	303 Bildnachweis
			304 Danksagung

Einleitung

Man kann mit einem Recht behaupten, dass am Anfang unserer Kunstgeschichte die Biografie steht, gilt doch Giorgio Vasari mit seinen *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister* (1550) als erster Kunsthistoriker der westlichen Welt. Bei seinen Lebensgeschichten handelt es sich um moralisierende Schilderungen einer persönlichen künstlerischen Entwicklung, in denen sich Michelangelo als ebenso heroischer wie einzigartiger Künstler als der größte Meister der italienischen Renaissance erweist. Im Lauf der Romantik und Moderne entwickelte sich das Bild vom Künstler als Helden zu dem des einsamen Genies, das auf persönlicher Suche nach Selbstausdruck zunehmend mit den ästhetischen und gesellschaftlichen Konventionen brach. Als das herkömmliche Mäzenatentum schwand und Künstler sich verstärkt auf dem Markt behaupten mussten, fanden eher die mittellosen als die erfolgreichen Vertreter ihrer Art Anerkennung. Im 20. Jahrhundert dann stellte sich die Biografie eines Künstlers (auch des literarischen) immer mehr als Psychogramm eines gequälten Genies in der Art Vincent van Goghs dar, bis in den 1980er-Jahren schließlich Blockbuster-Ausstellungen und millionenschwere Auktionen auf diesem Image aufbauten. Die Biografie wurde als exemplarische Dokumentation der persönlichen und künstlerischen Kämpfe betrachtet, die ein Künstler ausfechten muss, aber auch als wesentliche Quelle, um die möglichen Bedeutungen eines (zunehmend abstrakten) Kunstwerks zu decodieren.

Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts – also zu einer Zeit, als die Kulturtheorie ihre postmoderne Wende erlebte – wurde es zunehmend schwieriger, von der Tatsache zu abstrahieren, dass es sich bei den Künstlern, die als »Alte« oder »Neue Meister« kanonisiert wurden, fast durchgängig um »tote weiße heterosexuelle Männer« handelte. Erst feministische Kunst und Kunstgeschichte lenkten die Aufmerksamkeit vermehrt auf das Schaffen bislang marginalisierter Künstler – etwa von Frauen, Schwarzen, ethnischen Minderheiten und LGBT (Lesben, Schwulen, Bisexuellen und Transgenders) –, deren Bildsprache, Werkstoffe und Arbeitsweisen nicht immer den Normen der Moderne entsprachen. Dabei kam der Fotografie, die nach genereller Auffassung schon lange für Reproduktion und Popkultur stand, eine neue Rolle als dasjenige Medium zu, das die Schlüsselbegriffe der Moderne kritisch hinterfragte, nämlich Originalität, Einzigartigkeit und Authentizität. Identität wurde jetzt vor der Kamera ausagiert, häufig in Serien

und Sequenzen, wobei der Akt der Wiederholung auf das wandelbare und multiple Selbst verwies. Inspiration war nicht nur in der Psyche zu finden, sondern auch in der hohen und niederen Kunst sowie in Kultur, Gesellschaft und Politik im Allgemeinen. Die Biografie, bei der vor allem Innerlichkeit und Einzigartigkeit im Mittelpunkt stehen, verlor an Bedeutung.

Alle Künstler in diesem Band, ob im 19. oder 20. Jahrhundert geboren, verliehen aber ihrer Subjektivität mithilfe der Fotografie Form und Substanz. Dabei waren diejenigen, die vor dem Aufkommen des freudschen Denkens lebten und starben, innerlich nicht minder zerrissen als die Nachgeborenen. Die massiven Zweifel, die im 19. Jahrhundert an der christlichen Weltsicht laut wurden, schlugen sich psychologisch selbst bei denen nieder, die nicht vom Glauben abfielen, wie etwa Reverend Charles Lutwidge Dodgson (bekannt unter seinem Pseudonym »Lewis Carroll«). Wahrscheinlich müssen wir Dodgsons Vielseitigkeit – er widmete sich nicht nur mit großem Einsatz der Fotografie, sondern stand auch in reger Korrespondenz mit vielen Zeitgenossen und führte detailliert Tagebuch – als seine Art verstehen, seine Sehnsüchte zu äußern und Ängste zu bewältigen. Edward Westons Tagebücher, seine sogenannten »Daybooks«, die im folgenden Jahrhundert entstanden, wirken auf den ersten Blick wie ein Schlüssel zur Bedeutung seiner Bilder, doch wissen wir mittlerweile, dass diese scheinbar sehr persönlichen Einträge überarbeitet, von anderer Hand redigiert und schließlich sogar veröffentlicht wurden. Weder Dodgson noch Weston archivierten ihr Innenleben, sondern sie verarbeiteten vielmehr gelebte Erfahrungen und Gefühle durch das zunächst christliche und später psychoanalytische Verständnis, dass das Leben eine spirituelle Reise darstellt.

Als im frühen 20. Jahrhundert der Wunsch aufkam, die Moderne mit positiven Begriffen zu konnotieren, ohne ihre seelenlosen Manifestationen zu verhehlen, wurden die philosophischen Konventionen nicht aufgehoben, aber revidiert. Alfred Stieglitz, der Doyen der amerikanischen Fotografie, verfiel auf den Begriff der »Idee«,¹ der alles umfassen sollte, was sich über das Kommerzielle, Industrielle und Banal-Alltägliche erhob. Gleichzeitig betrieb er intensive Selbstanalyse (oder das, was er darunter verstand). Und im Denken von August Sander und Albert Renger-Patzsch war Romantik ein zentraler Wert, obwohl beide als Inbegriff der künstlerischen Moderne gelten.

Die vielen Parallelen zwischen den hier geschilderten Lebensläufen sind am stärksten ausgeprägt bei den Künstlern des 20. Jahrhunderts – zweifellos, weil es zu der Zeit möglich geworden war, von der Fotografie zu leben. Für alle, die mit der Kamera Kunst zu machen hofften, lag es nahe, ihren Lebensunterhalt mit kommerziellen Aufträgen zu verdienen. Im Gegensatz zu heute jedoch hatte sich

Familienurlaub, der finanziell angespannten Situation zum Trotz, im Nationalpark verbracht.⁸ Um 1918 arbeitete Adams Teilzeit in einem Fotolabor in San Francisco, im Sommer dieses Jahres fuhr er zum ersten Mal allein nach Yosemite. Allmählich entfernte er sich von seiner Familie und der materiellen urbanen Welt, gleichzeitig überzeugte er sich und andere, dass Yosemite für seine körperliche, emotionale und geistige Entwicklung von großer Bedeutung war.⁹

1919 trat Adams dem Sierra Club bei, der Umweltorganisation, bei der er sich den Rest seines Lebens engagieren sollte. Aufgrund dieser Mitgliedschaft wuchs sein Interesse an der Fotografie noch weiter, im Sommer 1920 nahm er auf kürzere Bergausflüge des Clubs bereits seine großformatige Graflex-Kamera mit, entwickelte in Yosemite die Negative, machte Abzüge und legte Fotoalben dieser dramatischen Landschaft an. Durch den Sierra Club freundete er sich mit Cedric Wright an, einem Geiger und Amateurfotografen, dem Sohn des ehemaligen Geschäftspartners seines Vaters. Gemeinsam verarbeiteten Adams und Wright ihre Erlebnisse in der Wildnis durch ihre Lektüre und die Fotos, die sie machten. Dabei kam Adams auf den Gedanken, er könnte mit der Fotografie möglicherweise Geld verdienen: Bei einem Clubausflug in die kanadischen Rockies 1928 wurden ihm als offizieller Fotograf alle Ausgaben erstattet.

Adams Briefen aus den 1920er-Jahren wie auch späteren Bemerkungen kann man entnehmen, dass er hin- und hergerissen war zwischen seiner geplanten Laufbahn als Konzertpianist und der neu entdeckten Liebe zur Wildnis. Dieser Konflikt und der Wunsch, seine Bilder zu verkaufen, führten ihn zum Atelier von Harry Cassie Best, einem Landschaftsmaler, der ein Klavier besaß und einen Markt für seine Yosemite-Gemälde gefunden hatte. Best war verwitwet und hatte eine 17-jährige Tochter, Virginia, mit der Adams sich bald verlobte. Angesichts des Erwartungsdrucks seiner Eltern, der bevorstehenden Verpflichtungen als Ehemann und des Wunschs, einzig für die Kunst und die Natur zu leben, wurde er immer pathetischer. Im September 1925 schrieb er Virginia: »Die Welt lenkt mich von meinem Lebensinhalt ab, ich weiß, ich werde nicht verstanden.«¹⁰ Je größer die Anforderungen des Alltags wurden, desto mehr zog er sich auf seine metaphorisch erhabene Position zurück.

Die zweite Hälfte der Zwanzigerjahre war für Adams die ereignisreichste Zeit seines Lebens. Cedric Wright machte ihn mit Albert M. Bender bekannt, dem Teilhaber einer Versicherung und einem leidenschaftlichen Kunstmäzen. Bender führte Adams in die Kulturszene von San Francisco ein und ermöglichte ihm, 1926 ein Portfolio mit seinen Fotos herauszubringen. *Parmelian Prints of the High Sierras* (sic; 1927) war der Prototyp der Portfolios ab 1948. 1927 fuhren die beiden Männer nach Santa Fe, New Mexico, um die Schriftstellerin Mary Hunter Austin



zu besuchen. Auf dieser und zumindest einer weiteren Reise entstand das Buch *Taos Pueblo* (1930), ein Gemeinschaftswerk von Austin und Adams. Während des Aufenthalts in New Mexico lernte Adams auch Paul Strand kennen, der ihm einige seiner Negative zeigte. Diese Begegnung stellte für Adams eine Offenbarung dar: Sein »Schicksal« war ab sofort nicht die Musik, sondern die Fotografie.¹¹ Mutter und Tante beschworen ihn, das Klavierspiel nicht aufzugeben, und erklärten: »Die Kamera kann die menschliche Seele nicht zum Ausdruck bringen!«¹² Als Antwort widmete er den Rest seines Lebens dem Versuch, ihnen das Gegenteil zu beweisen.

Bereits 1930 hatte Adams die grundlegenden Elemente seines unverkennbaren fotografischen Stils entwickelt. Rund drei Jahre zuvor, am 17. April 1927, hatte er bei einem Ausflug nach Yosemite einen Moment der Inspiration. Bei der Überlegung, wie er die Präsenz des Half Dome – einer gewaltigen Granitformation am östlichen Ende des Yosemite Valley – auf einem Foto am besten herausarbeiten könnte, kam er auf die Idee, einen Rotfilter zu verwenden, wodurch der Himmel auf dem Abzug dunkler wurde. »Mir war meine erste wahre Visualisierung gelungen!«, schrieb er später.¹³ Visualisierung oder Prävisualisierung, wie er sie später nannte, wurde zu einem der beiden zentralen Fixpunkte seiner Ästhetik. Der



Selbstporträt, 1927

Claude Cahun

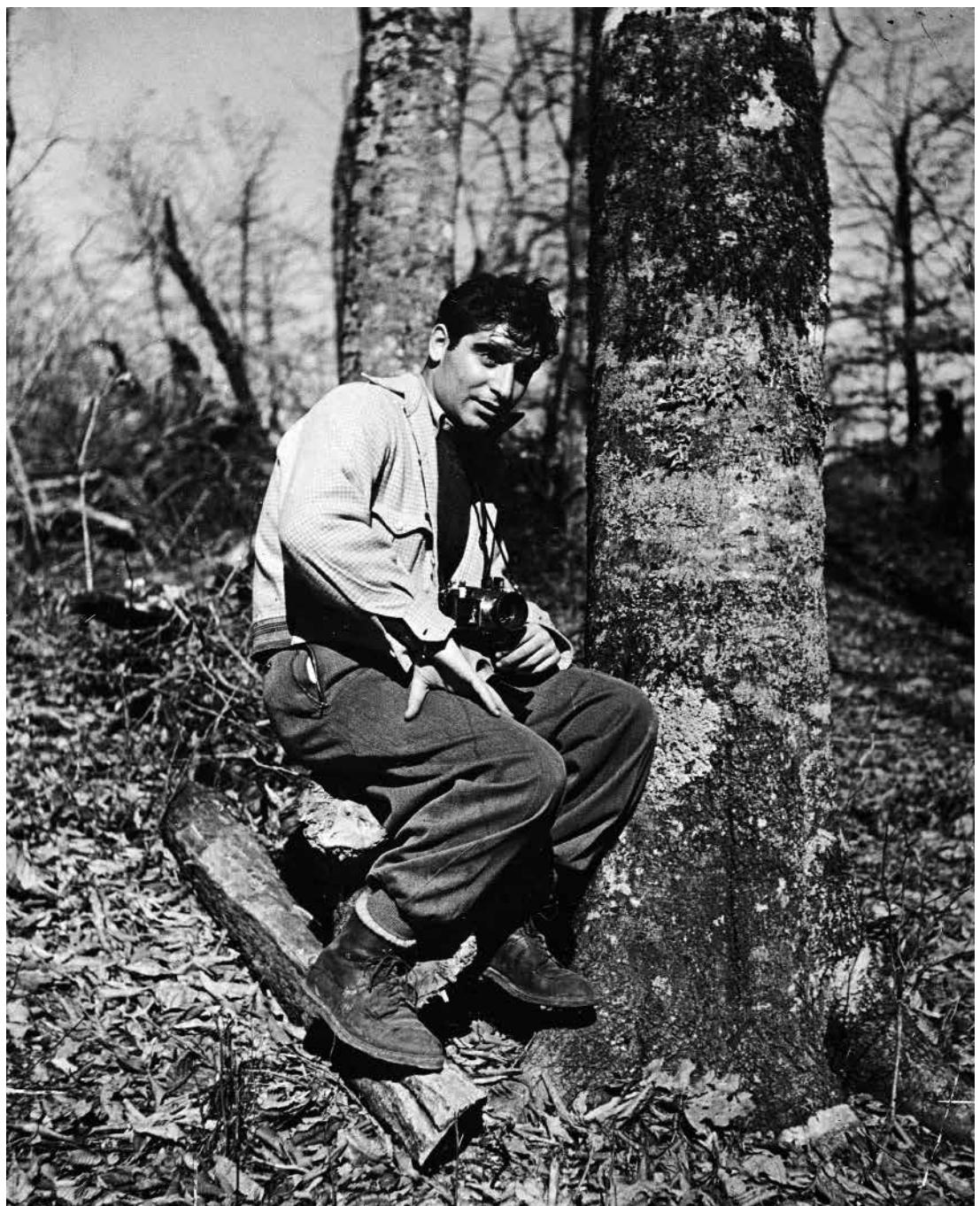
1894–1954

*Unter dieser Maske, eine andere Maske. Ich werde nie fertig,
all diese Gesichter zu entfernen.*

CLAUDE CAHUN

Claude Cahun, deren außergewöhnliche Bilder aus den 1920er- und 1930er-Jahren heute noch begeistern, wurde erst postum, ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod, entdeckt. Dabei war sie zu ihrer Zeit in kulturellen Zirkeln und der Avantgarde von Paris durchaus bekannt und gut vernetzt. Sie war eine überzeugte Vertreterin des Surrealismus, und André Breton pries sie als »einen der wissbegierigsten Geister unserer Zeit«.¹ Cahun drückte sich in verschiedenen Kunstformen aus – Dichtung, Prosa, Kritik, Schauspielerei, Skulptur und Fotografie – und verwischte oft die Grenzen zwischen diesen Medien. Als Spross einer literarischen Familie sah sie selbst sich wohl am ehesten als Autorin; heute indes ist sie vor allem für ihre fotografischen Selbstporträts bekannt. In ihren Selbstbildnissen, in denen sie eine Reihe von Rollen übernahm, lotete sie geistreich und intelligent Geschlecht und künstlerische Identität aus. Sie verweisen auf ein Leben, das wenig Rücksicht nahm auf Konventionen, gesellschaftliche Sitten, Vorurteile oder persönliche Sicherheit. Sie sah Kunst und Literatur als Projektionen, nicht als Spiegel, und war im Leben wie in der Kunst radikal. In den frühen 1930er-Jahren vertrat Cahun die Ansicht, linke Künstler und Intellektuelle könnten und sollten Kunst für politische Ziele nutzen. Unter der Naziherrschaft im Zweiten Weltkrieg setzte sie ihr Leben aufs Spiel, um in einer Kampagne ihre eigene, hochkreative, antifaschistische Propaganda zu verbreiten.

Die Frau, die wir nur unter ihrem Pseudonym kennen, war Lucy Renée Mathilde Schwob aus dem französischen Nantes. Als Kind lebte sie vor allem bei ihrer Großmutter väterlicherseits, Mathilde Cahun; ihre Mutter Marie-Antoinette war psychisch krank und wurde schließlich eingewiesen. Aus der elsässisch-jüdischen Familie stammten mehrere Rabbiner, Cahuns Vater und Onkel indessen waren Agnostiker.² Georges Schwob, ihr Großvater väterlicherseits, war Herausgeber der republikanischen Zeitung *Le Phare de la Loire*, ihr Vater Maurice schrieb über Politik und Wirtschaft und trat 1892 die Nachfolge seines Vaters an. Zwei Jahre zuvor hatte ihr Onkel Marcel Schwob, ein einflussreicher symbolistischer Romancier, die Literaturzeitschrift *Mercure de France* mitgegründet. Cahun



Unbekannter Fotograf, Porträt Robert Capas, 1940

Robert Capa

1913–1954

*Es reicht nicht, Talent zu haben.
Man muss auch Ungar sein.*

ROBERT CAPA

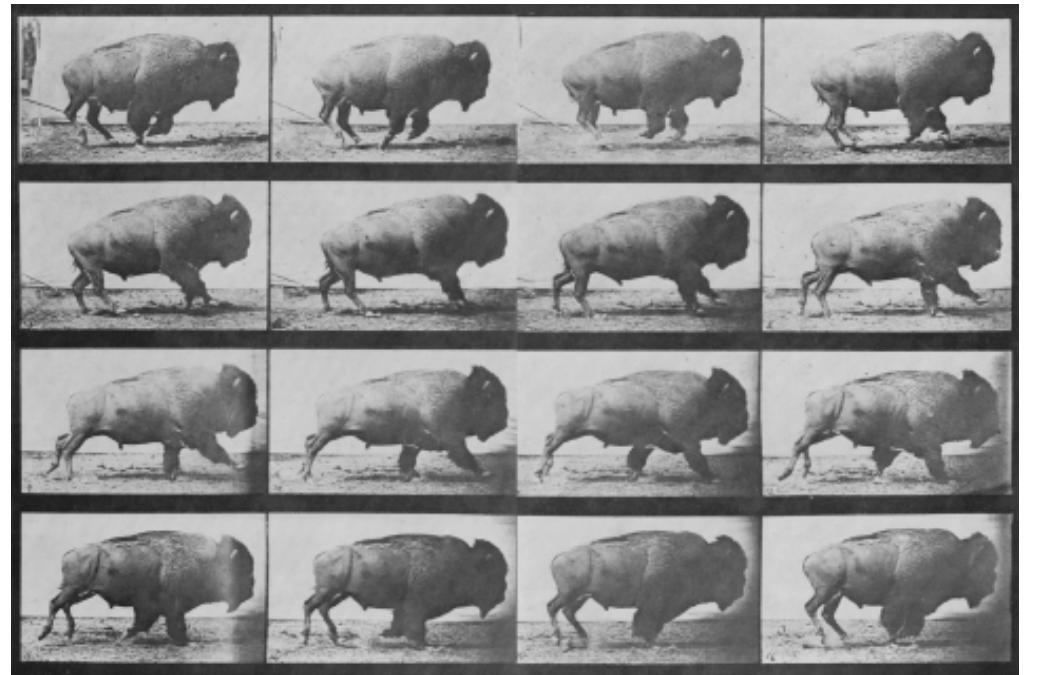
Die biografischen Elemente, die das Leben so vieler Fotografen des frühen 20. Jahrhunderts auszeichnen – jüdische Herkunft, Namensänderung, jugendliche Sympathien für die Linke, lebensverändernder Paris-Aufenthalt, rastlose Existenz, drohende Denunziation als Kommunist in den 1950er-Jahren, Umschreibung der eigenen Biografie zur Steigerung der dramatischen Wirkung und zur Neutralisierung einer politisch linken Vergangenheit – finden sich bei Robert Capa auf geradezu exemplarische Weise vereint. Der vielleicht berühmteste Kriegsfotograf aller Zeiten wird für die ungeschminkte Wahrhaftigkeit seiner Bilder gefeiert wie auch für seine unmittelbare Nähe zum Geschehen, sei es militärischer oder politischer Art. Dabei sind seine Memoiren, die seine Zeit als Fotograf der U.S. Army im Zweiten Weltkrieg betreffen, derart übertrieben, dass sie fast an Fiktion grenzen. Eins seiner berühmtesten Bilder – *Tod eines spanischen Loyalisten* – steht inzwischen im Verdacht, gestellt worden zu sein. Die persönlichen Krisen und politischen Wirren, die mit den beiden Weltkriegen einhergingen, zwangen viele aus Capas Generation zu einem Vagabundendasein, dem erst der Fotojournalismus Bedeutung und Sinnhaftigkeit verlieh; außerdem bot er einen Schutzschild der Neutralität. Für Capa, der sich seit frühester Jugend durchs Leben hatte schlagen müssen, war die Fotografie ein Vehikel zur freien Entfaltung.

Capa, geboren als Endre Friedmann, war der zweite Sohn von Julianna (Julia) Berkovits und Dezső Friedmann. Beide waren Aufsteiger, die ihr Arbeitsleben als Schneiderlehrlinge begonnen hatten. Nach der Eheschließung 1910 eröffnete das Paar eine Maßschneiderei im vornehmen Budapester Stadtteil Belváros. Während Capa die Ehe seiner Eltern später als »einen einzigen langen, grimmigen Kampf« beschrieb¹, scheint seine Mutter das Verhalten, das sie bei seinem Vater missbilligte (Spielen, Müßiggang und Schnorrerei), bei ihrem Lieblingssohn gefördert zu haben. In der schwierigen Zeit nach dem Zusammenbruch der ungarischen Räterepublik im Sommer 1919 war es der Vater, der die Familie mit seiner Findigkeit über Wasser hielt.² Innerhalb nur weniger Monate erlebte der erst fünfjährige Capa den Optimismus der Räterepublik, den Alptraum des weißen Terrors

Witwe das Geschäft weiter. Zunächst stand ihr der älteste Sohn John zur Seite und später Eadweard, der zweite der vier Muggeridge-Jungen. Eadweard wollte allerdings um jeden Preis der Kleinstadt entkommen und nahm eine Stelle als Handelsvertreter der London Printing and Publishing Company in New York an. Die Goldsovereigns, die seine Großmutter ihm zum Abschied schenken wollte, lehnte er ab mit den Worten, er werde »sich einen Namen machen« – was im buchstäblichem Sinne ebenso zutreffen sollte wie im übertragenen.² In New York war er in der ersten Hälfte der 1850er-Jahre als »Muggridge« bekannt, in San Francisco dann als »Muybridge«. Mitte der 1860er-Jahre in London erschien sein Name in Urkunden zunehmend als »Edward Muybridge«, die archaische Schreibweise seines Vornamens übernahm er erst 1881 – sie geht angeblich auf den mittelalterlichen Krönungsstein zurück, der in seinem Heimatort steht. Allerdings gab er für seine mehrfachen Namensänderungen nie eine Erklärung.

Man hat den Eindruck, dass Muybridge den Wert von gutem Marketing recht früh zu schätzen lernte. Außerdem verstand er sich aufs Diversifizieren: Er vertrieb nicht nur englische Bücher auf dem amerikanischen Markt, sondern exportierte auch amerikanische Bücher nach England. Von New York, wo er bis Ende 1855 blieb, fuhr er nach San Francisco und eröffnete dort in der Montgomery Street 113 eine Buchhandlung. Offenbar mit Erfolg, denn er war sowohl als Buchhändler und Agent tätig als auch später als Geldverleiher. Am 15. Mai 1860 erschien im *San Francisco Daily Bulletin* eine Ankündigung, er habe sein Geschäft an seinen Bruder Thomas verkauft und werde zu einer Handelsreise nach New York und in einige europäische Hauptstädte aufbrechen.³ Möglicherweise wäre Muybridge im Verlagswesen geblieben, hätte seine Kutsche auf der Reise nach New York nicht einen Unfall gehabt: Anfang Juli 1860, rund drei Wochen nach der Abfahrt, versagten bei der Postkutsche die Bremsen, der Kutscher verlor die Kontrolle über sein Gefährt, und es krachte gegen einen Baum. Wie so häufig bei Muybridge kennen wir die Einzelheiten dieses Zwischenfalls aus juristischen Unterlagen (in diesem Fall aus seiner Klage gegen die Butterfield Overland Mail Company). Dort heißt es, er sei vom Coupé der Kutsche geschleudert worden und habe sich eine schwere Kopfverletzung zugezogen, dererwegen er über eine Woche bewusstlos gewesen sei.

Nach kurzem Aufenthalt in New York fuhr Muybridge weiter nach London, wo er das Verfahren gegen das Postkutschunternehmen anstrengte und Patente für zwei seiner Erfindungen anmeldete: ein verbessertes Gerät für Metalledeldruck (1860) und einen Vorläufer der Waschmaschine (1861). Die Prototypen dieser Apparaturen wurden bei der Weltausstellung 1862 in London ausgestellt. Mit den 2.500 Dollar, die er als Schmerzensgeld erhielt, begann er als Direktor zweier



getrennter Unternehmen spekulativ zu investieren, und zwar in eine Silbermine in den USA und in die Türkische Bank. In London wartete er das Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs ab und kehrte Ende 1866 oder Anfang 1867 nach San Francisco zurück, allerdings weder als Risikokapital-Anleger noch als Erfinder, sondern als Fotograf.

Dort tat er sich unter dem Pseudonym »Helios« mit seinem Freund Silas Selleck zusammen, der die Cosmopolitan Gallery gegründet hatte. Die ersten Fotografien, die ihm zugeschrieben werden können, sind Stereoansichten von San Francisco. In diesen Studien sieht man bisweilen Muybridge selbst als Passanten, ebenso seinen Wagen, eine fahrbare Dunkelkammer mit dem Schriftzug »Helios Flying Studio«. Neben diesen topografischen Ansichten fotografierte Muybridge auch urbane Bauprojekte, um den Wiederaufbau und den Wohlstand seiner Wahlheimat nach dem verheerenden Erdbeben am 21. Oktober 1868 zu dokumentieren. Bei einem fünfmonatigen Aufenthalt im Yosemite National Park im Sommer 1867 entstanden 260 Ansichten, sowohl stereoskopische als auch einzelne Halbplatten-Negative.

Ende der 1860er- und Anfang der 1870er-Jahre erhielt Muybridge eine Reihe bedeutender Aufträge. U.a. gehörte er der Mission an, die das 1867 erworbene Territorium Alaska erforschen sollte, 1871 dokumentierte er für das Light House Board die Leuchttürme an der Pazifikküste. Meist wird vermutet, dass Muybridge diese Aufträge aufgrund seines wachsenden Ansehens als führender Fotograf San Franciscos angeboten wurden, doch die Beweislage spricht eher dafür, dass er



Selbstporträt mit seiner Frau Ernestine in einem Ballonkorb, um 1865

Nadar

1820–1910

*Die Fotografie liefert uns heute eine Zeichnung, die Ihnen
Herr Ingres nicht in hundert Sitzungen geliefert, und ein Kolorit,
das er nicht in hundert Jahren zustande gebracht hätte.*

NADAR

Nadar, der mit bürgerlichem Namen Gaspard-Félix Tournachon hieß, war eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Fotografie. Student, Romancier, Journalist, Karikaturist, Kunstkritiker, politischer Gefangener und womöglich sogar Spion – und er gab weder die Karikatur noch die Kunstkritik auf, als er sein berufliches Repertoire um die Fotografie erweiterte. Eine solche Vielseitigkeit war in seinen Kreisen nichts Ungewöhnliches, war er doch lediglich einer von vielen gebildeten Männern ohne Privatvermögen, die ihr Auskommen bei der Pariser Presse zu finden hofften. Ungewöhnlich ist allerdings die psychologische Dimension, als er Fotograf wurde: Seine Entscheidung, Porträtfotos unter seinem bekannten Künstlernamen zu verkaufen, hing offenbar zum Teil mit der gespannten Beziehung zu seinem einzigen Geschwister zusammen. Nadar bezahlte seinem jüngeren Bruder Adrien Unterricht in Fotografie und richtete ihm ein Porträtiatelier ein. Als der Erfolg ausblieb, kam er ihm erneut zu Hilfe, unterstützte ihn finanziell und arbeitete im Atelier mit. Sobald Adrien jedoch wieder auf eigenen Füßen stehen konnte, wollte er die Rolle seines Bruders bei der Rettung des Geschäfts nicht würdigen, nutzte aber dessen guten Ruf, indem er das Pseudonym »Nadar jeune« verwendete. Daraufhin nahm Nadar selbst Unterricht, kaufte sich eine eigene Kamera und schuf in seinem Atelier einige der herausragendsten Porträts in der Geschichte der Fotografie. Soweit die Legende – neuere Darstellungen beruhen vorwiegend auf Aufzeichnungen Nadars und seiner Freunde, die ihm Unterstützungsschreiben schickten, als er seinen Bruder wegen der Verwendung seines Namens verklagte. Mit Rückgriff auf die Persönlichkeit, die in diesen Unterlagen zum Vorschein kommt, schildern die Kunsthistoriker einen Ästheten von unerschrockener Originalität, der die Konventionen missachtete und eine Beziehung zu seinen Sujets herzustellen verstand. Das alles ungeachtet der Tatsache, dass wir nicht wissen, welche Porträts tatsächlich von Nadar allein stammen, welche in Zusammenarbeit mit seinem Bruder entstanden und welche lediglich seinen Namen tragen. Nadar war nicht nur lebenssprühend, amüsant,