

Zeitschrift: Jahresbericht / Gesellschaft Pro Vindonissa
Band: - (2009)

Artikel: Das Vindonissa-Museum um 1912 : ein Haus im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Vermittlung
Autor: Fellmann Brogli, Regine / Wertenschlag, Noëmi
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-283303>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Vindonissa-Museum um 1912 – ein Haus im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Vermittlung

Regine Fellmann Brogli, Noëmi Wertenschlag

«Am 28. April 1912 weihten wir das Museum ein, das in schönen, lichtvollen Räumen die Funde aus dem Boden von Vindonissa enthält. Da liegen sie nun zur Schau ausgestellt und werden von Einheimischen und Fremden besichtigt. Von diesem Gebäude, hauptsächlich aber von seiner Aufgabe, wollen wir heute reden.»

(Samuel Heuberger, *Vom Vindonissa-Museum*. Brugger Neujahrsblätter 24, 1913, 2)

Dieser Satz von Samuel Heuberger trifft unser Anliegen, das wir mit diesem Beitrag verfolgen, im Kern. 2009 war, wie das Jahr 1912, ein wichtiges Jahr für das Vindonissa-Museum, ein eigentlicher Meilenstein in seiner Geschichte. Vorausgegangen waren 2008 die umfassende Renovation des Hauses und die Eröffnung des ersten Teils der neuen Dauerausstellung. 2009 konnten zwei weitere grosse Schritte auf dem Weg der Erneuerung getan werden: Einerseits wurde im Juni im neu gestalteten Wechselausstellungsraum im Untergeschoss die erste Sonderausstellung eingerichtet, andererseits im Oktober der zweite Teil der neuen Dauerausstellung im Obergeschoss eröffnet. Somit war das gesamte Innere des Museums erstmals neu bespielt und in der geglückten Verschmelzung von Alt und Neu für die Besucher erlebbar. Da sich die erste Sonderausstellung mit dem Titel «Das Vindonissa-Museum. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Antike» so glücklich in diesen Erneuerungsprozess einfügte, kam die Idee auf, die hauptsächlich Inhalte der Ausstellung in gedruckter Form vorzulegen und gleichzeitig das kulturhistorische und zeitgeschichtliche Umfeld zur Zeit des Museumsbaus zu beleuchten. Denn nur vor diesem Hintergrund lässt sich der Bau des Vindonissa-Museums verstehen: in seiner historischen Bedeutung für die archäologische Erforschung *Vindonissas*, als kunsthistorischer Bau, als eines der wichtigsten Römermuseen der Schweiz und als bedeutende Kulturinstitution im Kanton Aargau¹ (Abb. 1–2).

Der renovierte Museumsbau

Ab dem 6. Mai 2007 blieb das Vindonissa-Museum wegen Renovationsarbeiten geschlossen. An der feierlichen Wiedereröffnung am 22. November 2008 wurde das renovierte und sanft umgebaute Haus mit dem ersten Teil der von der Kantonsarchäologie Aargau erneuerten Dauerausstellung präsentiert. Die sorgfältige Renovation geschah unter der Leitung des Architekten Walter Tschudin, Hausen, in Zusammenarbeit mit der kantonalen Denkmalpflege. Die eindrückliche äussere Erscheinung des Baus ist durch das Auffrischen der Fassaden wieder sichtbar geworden. Das harmonische Nebeneinander von Neu und Alt kennzeichnet auch die Renovation im Innern. Die Ausstellungsräume behielten ihre Gestalt und Funktion, die dekorativen Malereien wurden fachmännisch restauriert und die Räume mit moderner Heiz- und Lichttechnik ausgestattet. Ausserdem wurden Attraktivität und Komfort für die Besucher durch bauliche Eingriffe im Kopfbau erhöht: Neu ist der grosszügige und helle Empfangsbereich, darüber eine Cafeteria mit Bücherauslage, im Untergeschoss wurden moderne Toiletten und Garderoben eingebaut. Über die neue Metalltreppe im Kopfbau gelangt man vom Eingang her in alle Geschosse. Insgesamt ist es gelungen, das Vindonissa-Museum mit neuem Komfort auszustatten und zu neuem Glanz zu bringen.

Abb. 1: Das Vindonissa-Museum kurz nach dem Bau. Undatierte Fotografie (Foto Kantonsarchäologie Aargau, Original im Archiv GPV).

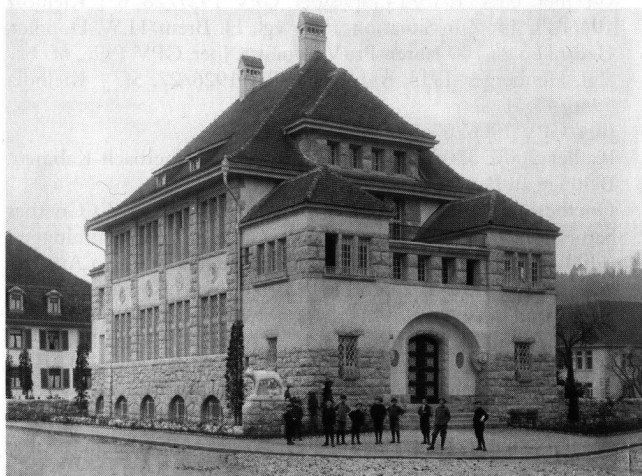


Abb. 2: Das Vindonissa-Museum nach der Renovation von 2008 (Foto Kantonsarchäologie Aargau, B. Polyvás).



Forschen, Sammeln und Vermitteln im frühen 20. Jahrhundert

Ein mutiger Entschluss

Als der Vorstand der Gesellschaft Pro Vindonissa (GPV) 1903 beschloss, ein Museum für die Unterbringung und Präsentation der eigenen Sammlung von Bodenfunden aus *Vindonissa* zu bauen, war dies ein mutiger Entschluss, denn der finanzielle Aufwand für den Bau des Hauses und den späteren Betrieb des Museums waren beträchtlich und wie sich später zeigte immer wieder eine Herausforderung².

Der Entschluss scheint zunächst praktisch begründet gewesen zu sein, denn die schnell wachsende Sammlung der Grabungsfunde liess deren Aufbewahrung zum Problem werden³. Darin allein aber die Motivation für den Bau eines repräsentativen Museums zu sehen, greift zu kurz. Denn dafür hätte auch ein einfacher Magazinbau mit passender Einrichtung gereicht. Ein derart charaktervoller und eigenwilliger Bau wie das Vindonissa-Museum wäre allein aus dieser Motivation nicht entstanden. Wenn Samuel Heuberger, der Präsident der GPV, im Jahresbericht 1906/07 schreibt: «Die Lösung der Museumsfrage ist weitaus die schwierigste Aufgabe, die unsere Gesellschaft jemals zu bewältigen hatte. [...] Sie ist aber auch die wichtigste; denn an dieser Aufgabe hängt das künftige Schicksal unserer Gesellschaft und der Vindonissa-Forschung»⁴, dann spiegeln sich darin die Herausforderung, die Motivation und der Mut, den der Vorstand damals hatte, diese Aufgabe anzupacken.

Wie sich dieser mutige Anspruch erklären lässt, ist nur im Kontext der Zeitgeschichte zu verstehen. Drei Themenkreise gilt es dabei besonders zu beleuchten: Einerseits das wissenschaftliche Verständnis in der Auseinandersetzung mit der Antike, andererseits das enge Verhältnis von Museum und Wissenschaft und die Reformbewegung im Museumswesen am Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts.

Ursprünge – Die Beschäftigung mit der Antike vom 17. bis ins 19. Jahrhundert

Das Vindonissa-Museum präsentierte 1912 ausschliesslich Funde aus dem römischen *Vindonissa*. Auch heute ist das in der neu eingerichteten Dauerausstellung bis auf ganz wenige Ausnahmen so. In diesem Sinn war und ist es ein «Antiken-Museum».

Das Interesse an der Antike und das Sammeln ihrer Hinterlassenschaften reichen bis in die Renaissance zurück. Antiken wurden nicht nur in fürstlichen Kunstkammern gesammelt, sondern bereits im 17. Jahrhundert auch als Studiensammlungen von Gelehrten angelegt. Schon 1661 kam in Basel die berühmte Sammlung von Basilius Amerbach, die neben grossen Schriftbeständen und Gemälden auch etliche Antiken enthielt, in den Besitz der Universität und wurde damit zum Grundstock der heu-

tigen Universitätsbibliothek und zum ersten öffentlichen Museum nördlich der Alpen⁵. Im 18. Jahrhundert waren die Antiken das wichtigste Sammelgut und es entstanden viele private und öffentliche Sammlungen. Das Antikenverständnis wurde in dieser Zeit entscheidend durch die Schriften von Johann J. Winkelmann geprägt. Er gilt als Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte und sammelte zwischen 1758 und 1767 auf seinen Reisen nach Neapel und Pompeji Material für seine Schriften. Ein berühmter Italienreisender des 18. Jahrhunderts war auch Johann Wolfgang von Goethe, der sich sehr für die Antike interessierte und auch eine eigene Sammlung anlegte⁶.

Das durch die Schriften Winkelmanns stark ästhetisch und klassisch geprägte Antikenbild und Antikeninteresse des 18. Jahrhunderts, bei dem vorwiegend Münzen, Medaillen, Gemmen sowie Statuetten und Statuen gesammelt wurden⁷, hat freilich zunächst wenig zu tun mit der Sammlung, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts in Brugg und Windisch entstanden ist. Gemeinsame Wurzeln sind aber trotzdem auszumachen: In beiden Fällen ging es um das Interesse an den historischen Wurzeln und den kulturhistorischen Errungenschaften der Vorfahren.

¹ Anstoss zur vertieften Beschäftigung mit dem Bau des Vindonissa-Museums und dem kultur- und zeitgeschichtlichen Umfeld um 1912 waren 2006 die Rechercharbeiten im Zusammenhang mit der Erarbeitung des Vermittlungsrundganges «Forschungsreise» im Rahmen des Projektes «Legionärspfad». Dass es in Zusammenarbeit mit Noëmi Wertenschlag möglich war, die Früchte unserer Arbeit gemeinsam in gedruckter Form vorzulegen, freut mich besonders. Elisabeth Bleuer und René Hänggi seien für ihre wohlwollende Unterstützung des Vorhabens gedankt. Ein besonderer Dank geht an Christine Meyer-Freuler für die äusserst fruchtbare und freundschaftliche Zusammenarbeit während der Rechercharbeiten 2006 sowie für die kritische Durchsicht des Manuskriptes. Für Literaturhinweise zu museologischen Themen danke ich Andrew Lawrence. Ebenso sei Rahel Beyerle gedankt, die wesentlich zum kunsthistorischen Teil beigetragen hat. Titus Meier und Mary Recordon-Froelich haben in verdankenswerter Weise wertvolles Bildmaterial zur Verfügung gestellt und hilfreiche Hinweise gegeben.

² Vgl. zum Bau des Museums allgemein: Käch/Milosavljevic 2007. Zur Finanzierung des Baus vgl. unten S. 108. Zur finanziellen Belastung in den Jahren nach der Eröffnung finden sich in den Jahresberichten der GPV immer wieder Hinweise. Als Bsp. dafür vgl. Jber. GPV 1913/14, 4 | Jber. GPV 1927/28, 6 | Kielholz 1946/47, 14. Zur Situation 1996 vgl. H. Brem/H.W. Doppler, Gedanken zu 100 Jahren Pro Vindonissa, Jber. GPV 1996, 6f.

³ Vgl. Heuberger 1913, 6 | Jber. GPV 1926/27, 5f. | Kielholz 1946/47, 7f.

⁴ Jber. GPV 1906/07, 17f.

⁵ Raffler 2007, 330f. | E. Landolt u.a., Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach (Basel 1991).

⁶ Goethe hielt sich von 1786 bis 1788 in Italien auf. Zu Goethes Sammlungen vgl. Ch. Schuchhardt, Goethes Kunstsammlungen (Hildesheim 1976). Goethes Sammlung enthielt neben Antiken auch Gemälde, Kupferstiche, Handzeichnungen sowie mineralogische und andere naturwissenschaftliche Objekte. Zur Faszination der Vesuvstädte im 18. Jh. vgl. auch A. Stähli (Hrsg.), Pompejanisch Rot. Die Faszination für Pompeji in Europa. Ausstellung in der Universitätsbibliothek Basel 28. August–18. November 2006 (Basel 2006).

⁷ Zur Geschichte des Sammelns von griechisch-römischen Antiken seit der Renaissance vgl. Raffler 2007, 68f.

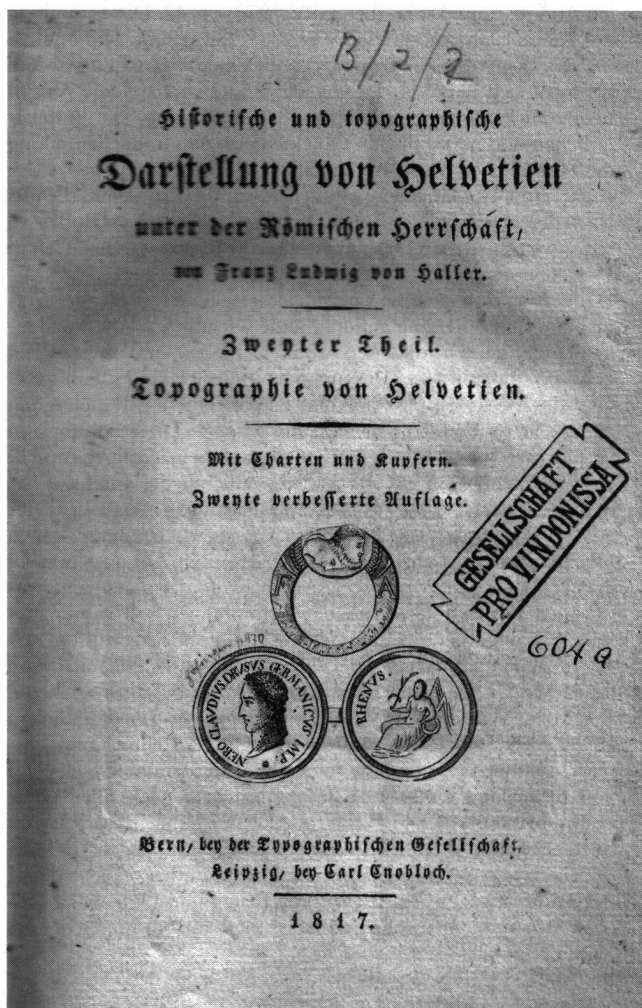
Hier lag der Fokus auf den regionalen Hinterlassenschaften, dort standen mehr die überregionalen Wurzeln im Zentrum⁸.

Der Beginn der wissenschaftlichen Erforschung *Vindonissas*

Auch auf dem Platz *Vindonissa* wurde bereits Ende des 18. Jahrhunderts geforscht und gesammelt. Franz Ludwig Haller von Königsfelden (1755–1838) war Berner Hofschreiber in Windisch/Königsfelden und seit seinen Jugendjahren von der Antike gefesselt. Er sammelte römische Münzen, interessierte sich für Inschriften und andere Bodenfunde aus *Vindonissa* und fasste die Erkenntnisse der Studien in seinem Buch «Helvetien unter den Römern» zusammen, dessen erster Teil 1811/12 erschien⁹ (Abb. 3).

Das aufkommende Nationalbewusstsein führte in der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitet zur Gründung von bürgerlichen historischen Vereinen. In Zürich wurde 1832 die Antiquarische Gesellschaft Zürich gegrün-

Abb. 3: Titelblatt des zweiten Teils des Buches von Franz Ludwig Haller, *Helvetien unter den Römern* (1817) mit Stempel und Signatur der Bibliothek der GPV (Foto Kantonsarchäologie Aargau).



det, zu deren Zielen insbesondere das Sammeln von Objekten gehörte und in deren Bestände auch Funde aus *Vindonissas* Boden gelangten¹⁰. Einige Jahre später, 1859, wurde die Historische Gesellschaft des Kantons Aar-

⁸ Die Entwicklung der musealen Sammlungen und deren Charakter im 19. Jh. sind gut beschrieben und zusammengefasst bei Möbius 2006, 11f.

⁹ Vgl. zu Haller: C. Holliger, Franz Ludwig Haller von Königsfelden, Bruggger Neujahrsblätter 93, 1983, 51f. | N. Weber, Franz Ludwig Haller von Königsfelden 1755–1838 (Biel 1900) | Historisches Lexikon der Schweiz (<http://hls-dhs-dss.ch/>), s.v. Haller, Franz Ludwig (von Königsfelden). 1808 übergab Haller seine Münzsammlung der Bernischen Stadtbibliothek.

¹⁰ Heierli 1905, 34. Offensichtlich regte Ferdinand Keller, Pionier der Urgeschichtsforschung in der Schweiz, Freunde und Bekannte an, sich in *Vindonissa* nach römischen Funden umzusehen, solche zu sammeln und wissenschaftlich zu verwerten. Die Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft Zürich bildete später den Grundstock für die Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum. Vgl. auch A. Largiadèr, Hundert Jahre Antiquarische Gesellschaft in Zürich, 1832–1932 (Zürich 1932) 24f. | P. Ziegler u.a., Antiquarische Gesellschaft in Zürich. 1832–1982. Festgabe zum 150 jährigen Bestehen (Zürich 1982) 9f.

Abb. 4: Erste Seite des Mitgliederverzeichnisses der 1897 gegründeten, später in Gesellschaft Pro *Vindonissa* umbenannten Vereinigung (Foto Kantonsarchäologie Aargau).



gau ins Leben gerufen, die sich ebenfalls mit der Erforschung von *Vindonissa* befasste¹¹. 1897 schliesslich wurde in Brugg auf Anstoss von Jakob Heierli, Privatdozent für Urgeschichte an der Universität Zürich, und Theodor Eckinger, Lehrer an der Bezirksschule in Brugg, die Antiquarische Gesellschaft von Brugg und Umgebung gegründet, die später in Gesellschaft Pro Vindonissa umbenannt wurde¹² (Abb. 4). Samuel Heuberger und Theodor Eckinger, beides philologisch und althistorisch gebildete Lehrer und Mitglieder des Gründungsvorstandes der GPV, begannen mit den Ausgrabungen in *Vindonissa*, zu welchen sie aufgrund des Vertrages vom 15. Juni 1898 mit dem Kanton Aargau berechtigt waren, und legten eine Sammlung der Funde an. Der Verbleib und das Eigentum der Funde wurden im genannten Vertrag ebenfalls explizit geregelt. Sie waren demnach unveräusserlich und sollten in einer «Sammelstelle» in der Nähe des Fundortes, also in Brugg oder Windisch, vereinigt und öffentlich zugänglich sein. Die GPV musste sich verpflichten, dafür einen feuer- und diebessicheren Raum zur Verfügung zu stellen¹³.

Damit war die Verpflichtung für ein Museum seit Beginn angelegt. Wie sehr sich der Vorstand der GPV dieser Verpflichtung bewusst war, lässt sich in den Worten von Klinikdirektor und Vizepräsident Leopold Frölich gut ablesen, der 30 Jahre nach der Gründung der GPV stolz auf das Vollbrachte zurück blickte: «Noch ein Kapitel aus der Geschichte unserer Gesellschaft müssen wir berühren, das dem Vorstand viel Arbeit machte: die Verwahrung und Ausstellung der Fundgegenstände. Dieselben äfneten sich rasch, und namentlich seitdem der Schutthügel mit seiner reichen Ausbeute dazukam, wuchs ihre Zahl derart, dass ihre richtige Aufbewahrung eine eigentliche Sorge wurde. Anfänglich mieteten wir ein Privatzimmer, und als uns dasselbe gekündigt wurde, überliess uns der Gemeinderat Brugg auf unser Ansuchen einen Raum im Bürgerasyl, der sonst zur Aufbewahrung von Leichen Unbekannter und Verunglückter diente und daher das «Totenkammerli» hiess. Es wurde etwas restauriert und war unser erstes bescheidenes Museum. Als es zu klein wurde, stellte der Direktor von Königsfelden in seiner Privatwohnung ein helles, geräumiges Zimmer zur Verfügung. Aber auch im neuen Lokal trat bald wieder Platzmangel ein und zudem war es für den öffentlichen Besuch ungeeignet. Seit dem Jahr 1907 durfte mit Bewilligung des aargauischen Regierungsrates das grosse Schiff der alten Klosterkirche zur Verwahrung unserer Funde benützt werden, und wir veranstalteten dort im selben Jahr eine grosse und erfolgreiche Propagandaausstellung. Einen würdigeren und grossartigeren Raum könnte man sich als Museum eigentlich nicht wünschen; aber er hatte grosse Nachteile; er war feucht, schlecht beleuchtet, hatte kein Sonnenlicht und die Objekte litten auf die Dauer sichtlich unter diesen Mängeln. Es trat daher das Bedürfnis nach einem eigenen, zweckmässig gebauten Museumsgebäude immer dringender in den Vordergrund und verwirklichte sich in der Folge auch rascher als wir je gehofft hatten»¹⁴.

Das Verhältnis von Museum und Wissenschaft im 19. Jahrhundert

Ende des 19. Jahrhunderts waren die europäischen Museen und ihre Entwicklung entscheidend geprägt durch den Wandel in Wissenschaft und Gesellschaft¹⁵. Die Erfolge der Naturwissenschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts beruhten auf einer neuen wissenschaftlichen Methodik. Grundlegend waren kontrollierte, systematische Beobachtungen und im Bezug auf Objekte eine strenge taxonomische Ordnung. Dies hatte auch einen Einfluss auf die Geisteswissenschaften. Das systematisierende und akribische Anlegen von Sammlungen wurde zum Ideal und beeinflusste konsequenterweise auch die Museen und ihre Ausstellungen.

Durch die Entwicklung der Methodik der Wissenschaften entstand ein beschleunigter Wissenszuwachs, der auch zur Herausbildung neuer Wissenschaftszweige führte. So bildete sich das Fach Ur- und Frühgeschichte als

¹¹ Auch die Historische Gesellschaft legte eine Sammlung an, das sog. Kantonale Antiquarium. E.L. Rochholz, Katalog des kantonalen Antiquariums in Aarau (Aarau 1879) | A. Gessner-Siegfried, Katalog des Kantonalen Antiquariums in Aarau (Aarau 1912) | Heierli 1905, 34; 57f. | R. Zschokke, Die Historische Gesellschaft des Kantons Aargau 1859–1959. *Argovia* 71, 1959, 135f. | C. Unz, Römische Funde aus Windisch im ehemaligen Kantonalen Antiquarium Aarau. *Jber. GPV* 1973, 11–42. Die Sammlung des Kantonalen Antiquariums wurde 1958 geteilt. Die antiken Objekte kamen in die Sammlung des Vindonissa-Museums und befinden sich heute in der von der Kantonsarchäologie Aargau betreuten kantonalen archäologischen Sammlung. Die mittelalterlichen und neuzeitlichen Objekte gelangten in die Sammlung des Historischen Museums Aargau, heute Museum Aargau.

¹² Anlass zur Gründung der Gesellschaft war unter anderem die unbefriedigende Tatsache, dass die Funde aus *Vindonissas* Boden an vielen verschiedenen Orten zerstreut aufbewahrt wurden. Heierli 1905, 63f.

¹³ Der Vertrag ist abgedruckt bei Heierli 1905, 68f. Folgende Paragraphen sind im Bezug auf die Funde wichtig: § 4. Alle Fundgegenstände, die sich aus diesen Arbeiten ergeben, sind unveräusserlich und sollen in einer Sammelstelle in der Nähe des Fundortes (Windisch oder Brugg) vereinigt zur öffentlichen Besichtigung aufgestellt werden. Jedoch wird die leitende Dreierkommission verpflichtet, solche Fundgegenstände, welche nach ihrer Ansicht ein allgemeines kunst- und kulturgeschichtliches Interesse haben und welche das kantonale Antiquarium in Aarau in dieser Art noch nicht besitzt, diesem auf Verlangen abzutreten, gegen Überlassung einer auf Kosten des kantonalen Antiquariums zu erstellenden, den wissenschaftlichen Anforderungen entsprechenden Kopie. Eidgenössischen Sammlungen soll es gestattet sein, von allen gefundenen Gegenständen auf ihre Kosten Kopien machen zu dürfen. § 6. Die Antiquarische Gesellschaft von Brugg und Umgebung stellt einen feuer- und diebessicheren Raum zur Verfügung, in dem die Gegenstände zur öffentlichen Besichtigung aufgestellt werden. § 7. Für Aufstellung und Unterhaltung dieser Sammlung sorgt die Antiquarische Gesellschaft von Brugg und Umgebung unter Aufsicht der leitenden Dreierkommission. § 8. Der Regierungsrat des Kantons Aargau gibt die rechtsverbindliche Erklärung ab, dass die Fundgegenstände, an denen er, resp. der Staat Aargau, das Eigentum hat, in Verwaltung der Antiquarischen Gesellschaft von Brugg und Umgebung (gemäss § 6) verbleiben sollen, so lange diese für ein hinreichendes Sammlungslokal sorgt.

¹⁴ *Jber. GPV* 1926/27, 5.

¹⁵ Vgl. dazu Möbius 2006, 11f., bes. 14f.

wissenschaftliche Disziplin, das sich – im Unterschied zur kunsthistorisch ausgerichteten klassischen Archäologie im Sinne Winkelmanns – mit den zunächst unscheinbaren Bodenfunden befasste und diese für einen Erkenntnisgewinn systematisch ordnete¹⁶.

Die fortschreitende Industrialisierung im 19. Jahrhundert und die damit einhergehenden sozialen Veränderungen bewirkten, dass von gesellschaftlicher Seite her der Anspruch entstand, dass die Museen nicht nur für die Gelehrten und gehobenen Schichten attraktiv sein sollten, sondern sich auch einem breiteren Publikum öffnen müssten, also auf Massenwirksamkeit ausgerichtet werden sollten. Diese Entwicklung führte dazu, dass für das populäre Verständnis Schausammlungen eingerichtet wurden, die mit Blick auf das Publikum strukturiert waren. Die Studiensammlungen in den Depots waren hingegen weiterhin nach den taxonomischen Ordnungsprinzipien gelagert, so dass sie den Bedürfnissen der Wissenschaft genügten¹⁷. Den Konflikt zwischen dem Museum als wissenschaftlicher Institution einerseits und als Bildungsstätte zur Vermittlung von Wissen an ein breiteres Publikum andererseits, versuchte man also durch die Trennung der Bereiche zu lösen¹⁸.

Das Vindonissa-Museum zwischen Forschung und Vermittlung

Vor dem skizzierten zeitgeschichtlichen Hintergrund am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert lässt sich das Vindonissa-Museum als Bau und als Haus der Forschung und Vermittlung gut einordnen¹⁹.

Die Grabungsmethodik mit der Samuel Heuberger und seine Vorstandsmitglieder mit Unterstützung deutscher Fachkollegen begannen, *Vindonissas* Boden systematisch zu erforschen, ist jene der im 19. Jahrhundert neu entstandenen Wissenschaftsdisziplin Ur- und Frühgeschichte²⁰. Die Funde wurden von Theodor Eckinger und unter Mithilfe von Leopold Frölich dementsprechend sorgfältig gereinigt, katalogisiert, geordnet und in einer nach Gattungen getrennten Sammlungssystematik aufbewahrt²¹ (Abb. 5).

Beim Bau des Museums wurden für die öffentliche Präsentation der Funde von Architekt Albert Froelich Schauvitrienen entworfen, die sich gleichmässig im Innenraum verteilen und auf Schubladenschränken stehen, in denen Platz für das restliche Sammlungsgut war. Dieses Vitrienenkonzept eignete sich also bestens für die Trennung von Schau- und Studiensammlung²². Soweit rekonstruierbar, entstand in den Vitrienen jedoch eine Ausstellungspräsentation, welche die typologischen Reihen und somit die taxonomische Ordnung der Objekte betonte²³. Damit verharrte die Präsentation der Objekte letztlich in der Tradition des 19. Jahrhunderts und war mehr der Wissenschaft verpflichtet, als der Vermittlung an ein breites Publikum²⁴. Andernfalls wäre eine deutliche Inszenierung beim Arrangement der Funde in den Vitrienen zu erwarten gewesen, wie das die Museumsreformer in Deutschland zu jener Zeit für die gezielte museale Vermittlung an ein breites Publikum neu anstrebten²⁵. Die



Abb. 5: Porträt von Theodor Eckinger vor einer Vitrine des Vindonissa-Museums mit römischer Keramik. Ölbild von K. Hayd, 1929 (Foto Kantonsarchäologie Aargau).

¹⁶ Vgl. dazu Raffler 2007, 66f.

¹⁷ Vgl. Möbius 2006, 18f.

¹⁸ Vgl. Preiss 1993, 51f.

¹⁹ Vgl. dazu auch die knappen Ausführungen in der Begleitbroschüre «Vindonissa-Museum» (Brugg 2008) zum Vermittlungsrundgang «Forschungsreise: Spurenlesen in Vindonissa» des «Legionärspfad»/VP sowie Pauli-Gabi 2008, 34f.

²⁰ Vgl. zur Zusammenarbeit mit deutschen Fachkollegen: Ch. Meyer-Freuler, «... auf diesem unvergleichlich schönen Ausgrabungsfeld». Die frühen Grabungen in Vindonissa und das Interesse der deutschen Archäologen an der Erforschung des Legionärlagers bis zum 1. Weltkrieg. Festschrift S. Martin-Kilcher (im Druck).

²¹ Zur Person T. Eckingers und seiner ausgeprägten Leidenschaft für die Sammlung vgl. seinen Nachruf im Jber. GPV 1936/37, 1–3.

²² Dass das so beabsichtigt war, machen S. Heuberger's Ausführungen von 1913 deutlich: «Wenn sie [die Objekte] sich für die Ausstellung eignen, kommen sie in die Glasschränke; sind sie nur Stoff für den Altertumsforscher, so verbergen sie sich in den hölzernen Kästen, auf die jene gestellt sind, und warten da, bis ein Forscher Verlangen nach ihnen hat.», Heuberger 1913, 6f.

²³ Mehr dazu unten S. 107.

²⁴ Dass die Vermittlung an ein breites Publikum für ein Museum wichtig ist, war S. Heuberger bewusst. Denn er schreibt dazu im Jber. GPV 1906/07, 18: «Wir müssen das Ziel erreichen, das uns schon lange vorschwebt: die Denkmäler der römischen Zeit, [...], dem Gelehrten nicht nur, sondern vorab auch dem schlichten Manne aus dem Volke und dem heranwachsenden Schulkinde [...] vor Augen zu stellen [...]». Bei der Umsetzung des Gedankens liessen er und seine Vorstandskollegen sich aber offensichtlich eher von konservativem Gedankengut leiten.

²⁵ Zur Museumsreform in Deutschland am Ende des 19. Jh. und deren Auswirkungen auf die Architektur der Museumsbauten und die Präsentation der Objekte vgl. Preiss 1993, 51f.

bauliche Hülle hingegen ist im Sinne der Reformbewegung im Museumsbau Anfang des 20. Jahrhunderts innovativ und originell gestaltet und wirkt darauf hin, ein breites Publikum stimmungsmässig auf den Ausstellungsinhalt vorzubereiten²⁶.

Dass das Vindonissa-Museum als Institution mehr der wissenschaftlichen Forschung als der publikumswirksamen Vermittlung dienen sollte, ist auch aus der übrigen Raumaufteilung ersichtlich. So gab es im Keller extra Räume für das Reinigen der von den Grabungen kommenden Objekte sowie ein Archiv für Fotos und Pläne der Grabungen²⁷.

Das Foto am Tag der Einweihung 1912 macht deutlich, mit welchem Stolz und Selbstbewusstsein sich der damalige Vorstand vor dem Eingang des Museums präsentierte (Abb. 6). Die darauf folgenden Jahre zeigten allerdings, wie schwierig es war, das Museum als funktionierende Institution der Vermittlung zu betreiben. Die vorwiegend auf ein Fachpublikum ausgerichtete Ausstellung wurde mit zusätzlichen Modellen und der Figur eines Legionärs ergänzt, um dem Anspruch einer publikumsnahen Vermittlung näher zu kommen²⁸. Nach 1930 wurde das Problem immer mehr erkannt und der Vorstand der GPV versuchte, mit Werbemassnahmen und der Anbringung der Aufschrift VINDONISSA-MVSEVM über dem Eingang auf das Museum aufmerksam zu machen²⁹.

Ein kurzer Ausblick in die Jahre um 1940 zeigt, dass das Problem damit aber nicht behoben werden konnte.

te. Christoph Simonett, der nach dem Tod von Theodor Eckinger 1937 Konservator wurde, begann die Ausstellung grundsätzlich zu erneuern, um eben diesen Mangel zu beheben³⁰. In seinem Bericht würdigt er den «ästhetisch hochwertigen Zweckbau», übt aber auch Kritik an der Fülle der Funde in den Vitrinen, die zu einer Unübersichtlichkeit geführt habe und dem Anspruch der Vermittlung an ein breiteres Publikum nicht gerecht werde. Er bringt dies mit folgenden Worten auf den Punkt: «Einerseits brachte es wohl auch die hauptamtliche Lehrtätigkeit des Konservators [Eckinger] mit sich, dass der wissenschaftlichen, ausgesprochen archäologischen Belehrung mehr Bedeutung beigemessen wurde, als der ästhetischen und mehr volkstümlich-historischen Erziehung des grossen Publikums. Andererseits sind aber sehr viele der antiken Funde eben nur interessant, nicht unbedingt auch schön»³¹. Christoph Simonett ordnete die Ausstellung neu nach Gattungen und Funktionsgruppen, nicht mehr nach Material, wie das vorher war (Abb. 7, 8 und 9). 1947 erschien der von ihm verfasste Führer zum Vindonissa-Museum, der diese Neuordnung und Neuausstellung gut dokumentiert³². Dass die ursprüngliche Vitrinenausstattung trotz all dieser Probleme bis heute erhalten geblieben ist und das innenarchitektonische Ensemble in den Ausstellungsräumen dadurch auch heute noch in seinem Originalzustand besteht, ist für die Gesamtheit des Baus zweifellos ein Glücksfall (Abb. 10).

Regine Fellmann Brogli

Abb. 6: Der Vorstand der GPV 1912 vor dem neu eröffneten Museum: V.l.n.r. T. Eckinger, V. Jahn, S. Heuberger, L. Frölich, H. Nater, E. Frölich (Foto Kantonsarchäologie Aargau, Original im Archiv GPV).



²⁶ Vgl. mehr dazu unten S. 104f. Zur Präsentation frühgeschichtlicher Hinterlassenschaften in deutschen Museen (insbesondere im Museum für Vorgeschichte in Halle) und dem Einfluss der Schriften von Alois Riegl auf diese Entwicklung vgl. Preiss 1993, 58f.; 65f.

²⁷ Mehr dazu weiter unten S. 104f. sowie Heuberger 1913, 6f. | Schweizerische Bauzeitung 60, 1912, 62–65 | Anthes 1913.

²⁸ Erste Modelle waren bereits 1907/08 in der Sammlung als «belehrendes Material» vorhanden. Vgl. Jber. GPV 1907/08, 9. Weitere kamen 1910 dazu. Jber. GPV 1910/11, 3. Eine Figur eines kleinen römischen Legionärs wurde im Museum in Mainz hergestellt und 1914 gegen eine Reihe von Gegengaben aus der eigenen Sammlung getauscht. Jber. GPV 1914/15, 5.

²⁹ Zu Werbemassnahmen vgl. beispielhaft Jber. GPV 1930/31, 5 | Jber. GPV 1932/33, 5 | Jber. GPV 1933/34, 5. Zur Anbringung der Aufschrift bemerkt T. Eckinger treffend: «... und es wird nun hoffentlich nicht mehr vorkommen, dass Fremde mit ungestillter Neugierde weggehen müssen, weil sie nicht in Erfahrung bringen können, welchem Zweck das stattliche Gebäude mit den rätselhaften Emblemen dient», Jber. GPV 1931/32, 6.

³⁰ Vgl. dazu seinen Bericht im Jber. GPV 1940/41, 3–8.

³¹ Jber. GPV 1940/41, 3f.

³² Ch. Simonett, Führer durch das Vindonissa-Museum in Brugg (Brugg 1947).

Die neue Dauerausstellung

98 Jahren nach der Eröffnung des Vindonissa-Museums konnte die Dauerausstellung umfassend erneuert werden. Die noch intakten historischen Vitrinen blieben erhalten, wurden aber im Innern durch farbige Einlegeböden und Licht für heutige Ansprüche attraktiver gestaltet. Als zusätzliche Ausstellungsfläche kamen die kleinen Eckkabinette wieder hinzu, die seit geraumer Zeit als Archivräume oder Abstellkammern gedient hatten. Das Ausstellungskonzept nutzt die vorhandene Kojenstruktur der Vitrinen und verzichtet auf einen vorgegebenen Rundgang. Vielmehr bietet es dem Besucher durch die themenzentrierte Präsentation der Inhalte die Möglichkeit, sich die Themen und Objekte in einer frei gewählten Reihenfolge anzusehen. Dabei stehen im Erdgeschoss rund um das neue Modell des Legionslagers, jene Themen im Zentrum, die im Zusammenhang mit dem Bau, der Organisation und der Verwaltung eines Legionslagers wichtig waren. Im Obergeschoss liegt der Fokus auf den Themen, welche die Lebenswelt des einzelnen Legionärs beleuchten. Wo immer möglich, illustrieren die einzigartigen Holz- und Lederfunde aus dem Schutthügel von Vindonissa die präsentierten Themen. Als Leitfaden führen Schreibtafeln, die in speziellen Pultvitrinen präsentiert sind, durch die Ausstellung.

Abb. 9: Detail einer 1940 neu ausgestellten Pultvitrine (Foto Kantonsarchäologie Aargau).



Abb. 7: Das Erdgeschoss des Vindonissa-Museums vor der Neuordnung durch Ch. Simonett 1940 (Foto Kantonsarchäologie Aargau).



Abb. 8: Das Erdgeschoss des Vindonissa-Museums nach der Neuordnung durch Ch. Simonett 1940 (Foto Kantonsarchäologie Aargau).

Abb. 10: Das Erdgeschoss des Vindonissa-Museums mit neu eingerichteter Dauerausstellung 2008 (Foto Kantonsarchäologie Aargau, B. Polyvás).



Ein Jugendstilbau für die Antike³³

Am Eisiplatz setzt das Vindonissa-Museum, damals wie heute, einen Akzent am Übergang von der Altstadt zu den neueren Quartieren. Es fügt sich als Verbindungselement zwischen dem Storchenturm im Osten und dem nordwestlich gelegenen Stapferschulhaus (1909/10), ebenfalls ein Bau von Architekt Albert Froelich, harmonisch in die Umgebung ein. Die Architektursprache des Baus bezeichnet die Funktion und den Inhalt des Museums und entspricht damit dem Wunsch der GPV. Er ist, charakterisiert durch seine schlichte klare Gestaltung, die dekorativen kunsthandwerklichen Details und seine wehrhafte, monumentale Erscheinung, ein Jugendstilwerk³⁴ (Abb. 11).

Die Sonderausstellung

Die Sonderausstellung «Das Vindonissa-Museum. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Antike», welche vom 21. Juni 2009 bis 15. August 2010 gezeigt wurde, nahm die Besucher mit auf eine Reise entlang der Entstehung und der architektonischen und kunsthistorischen Bedeutung des Museumsbaus sowie von Leben, Stil und Werk des Brigger Künstlerarchitekten Albert Froelich in der Zeit um 1900. Im Zentrum stand das Museum als Gesamtkunstwerk, baulich und in seiner Bedeutung für die GPV, Brugg und die Vindonissa-Forschung. Die Ausstellung zeigte zeitgenössische Objekte und Dokumente, wie einen Entwurf der ersten Fassung der Medaillons an den Fassaden oder eine Abrechnung mit Unterschrift des Architekten, sowie historische Fotografien und Texte. Interagierend damit beleuchteten Texte der Schriftstellerin Svenja Herrmann die Ausstellungsthemen. Fiktive Figuren in erfundenen Kontexten berichten, basierend auf recherchierten Fakten, in Form von Briefen, Gedichten und Tagebucheinträgen zu Aspekten rund um den Museumsbau. Die literarischen Texte sind im Anhang abgedruckt.

Abb. 11: Der Museumsbau setzt bis heute am Übergang zwischen Altstadt und neueren Quartieren einen Akzent. Undatierte Ansichtskarte mit Poststempel von 1915 (Original im Besitz von Titus Meier, Brugg).

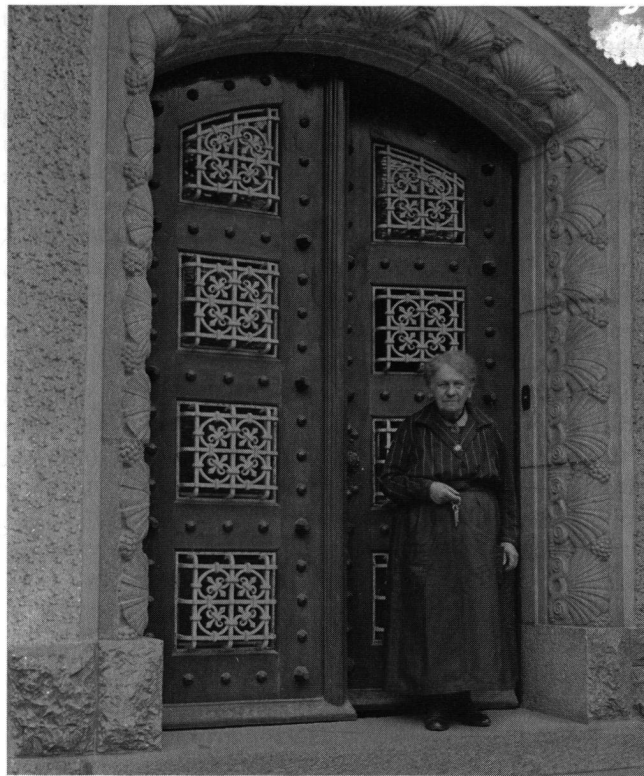


Abb. 12: Portal des Vindonissa-Museums mit Frau Erismann, Hauswartin von 1912 bis 1932. Sie wohnte im Obergeschoss des Kopfbaus, öffnete den Besuchern auf ihr Läuten hin die Türe und hielt stundenlange Führungen (Foto Kantonsarchäologie Aargau).

Der Bau – im monumentalen Kleid

Das Gebäude besteht aus mehreren Baukörpern³⁵. Der grössere Haupttrakt bildet das Zentrum. Er wird eingeschlossen von einem Kopfbau mit zwei turmartigen Eckrisaliten an der östlichen Querseite und einem Westtrakt auf der Gegenseite. Der Kopfbau mit seinem zurückver-

³³ Grundlegend für die kunstgeschichtliche Einordnung des Vindonissa-Museums ist der Architekturführer von Zuzana Haefeli-Sonin und Klaus Speich (Haefeli-Sonin/Speich 1996). Vgl. auch: Das Vindonissa-Museum in Brugg: erbaut durch Alb. Froelich, Brugg und Charlottenburg, Schweizerische Bauzeitung 60, 1912, H. 5, 62. Das Archiv der GPV enthält viele wichtige Unterlagen zum Thema. Seit kurzem ist das Archiv erschlossen und dessen Inhalt damit gut auffindbar (vgl. dazu den Beitrag von Th. von Graffenried in diesen Jahresbericht). Zur Zeit der Entstehung des Aufsatzes waren die Arbeiten allerdings noch nicht abgeschlossen, weshalb keine Archivsignaturen vermerkt sind. Die Ausführungen zur architektonischen und kunsthistorischen Bedeutung des Vindonissa-Museums basieren hauptsächlich auf den unveröffentlichten Forschungsarbeiten von Rahel Beyerle, Zürich, die sie auf Auftrag für die Ausstellung erarbeitet hat. Ausserdem hat Rahel Beyerle durch kritisches Gegenlesen des Textes massgeblich zur Entstehung dieses Artikels beigetragen. Ich danke ihr vielmals für die freundschaftliche Zusammenarbeit und die Unterstützung.

³⁴ Zur Jugendstilbewegung in der Architektur allgemein G. Fahr-Becker, Jugendstil (Köln 2004).

³⁵ Auf die Abbildungen von Auf- und Grundriss wird verzichtet, da diese bereits im Jber. GPV 2007, 66 abgedruckt wurden.

setzten Mittelteil, unter dessen Terrassendach das Portal liegt, vermittelt Wehrhaftigkeit. Die Eckkrisalite und der Mittelteil mit der Eingangspforte, die von einem weiten Rundbogen überspannt ist, sollen nach Absicht von Architekt Albert Froelich an das Nordtor des Legionslagers *Vindonissa* erinnern³⁶ (Abb. 12). Dies realisierte er nicht durch Rekonstruktion sondern in freier Anlehnung, wie es kennzeichnend ist für seinen Umgang mit der Antike. Zur monumentalen Erscheinung des eher kleinen Baus trägt auch die Fassadengestaltung bei. Sie betont die Vertikale und steigert die Höhenwirkung. Die abwechselnden Flächen aus rustikalen Kalksteinquadern und grobem Verputz gliedern das Gebäude und lassen es altertümlich erscheinen. Die Fassaden halten den Bau zu einem Ganzen zusammen. Spricht daraus der Zweck des Museums, die Funde aus dem Legionslager zusammenzubringen und vor der Zerstreung zu bewahren?³⁷

Auffallend sind die Niveauunterschiede zwischen Haupt- und Seitentrakten. Die Räume des Hauptteils liegen erhöht, was deren zentraler Bedeutung als eigentliche Ausstellungsfläche entspricht. Ursprünglich befanden sich im Kopfbau im Erdgeschoss rechts vom Vestibül ein Sitzungszimmer, links das Büro des Konservators und im Obergeschoss die Wohnung des Abwarts. Im Untergeschoss standen ein als heller Lagerraum gedachter grosser Raum sowie ein Arbeitsraum zum Freilegen der Funde zur Verfügung. Aber bereits 1912 bestand die Idee, dass der grössere Raum auch als zusätzlicher Ausstellungsaal genutzt werden könnte. Heute umfasst dieses Geschoss einen Raum für Sonderausstellungen sowie Garderoben und Toiletten. Auch der obere Stock des Kopfbaus wurde mit der Renovation 2008 verändert. Anstelle der Abwärtswohnung lädt nun ein Café mit Bücherauslage zum Verweilen ein. Neu gelangt der Besucher nicht nur über das westliche Treppenhaus, sondern auch über eine Wendeltreppe im Kopfbau in alle drei Geschosse. Durch diese bauliche Veränderung fielen das ehemalige Konservatorenbüro und eine schmale Treppe in die Abwärtswohnung weg³⁸.

Abb. 13: Der Entwurf von Architekt Albert Froelich lässt erkennen, dass er sich im Sinne der Jugendstilbewegung bis in die Details um das Gesamtkunstwerk bemühte. Undatierte Ansichtskarte mit Poststempel von 1911 (Original im Besitz von Titus Meier, Brugg).



Auf der Westseite des Museums springt der Baukörper erkerartig hervor und die weitergeführte Hauptdachtraufe bindet den Westtrakt an den Hauptteil an. Er enthält das Treppenhaus, welches nicht nur eine Verbindung der oberen beiden Stockwerke bildet, sondern es dem Besucher auch ermöglicht, die beiden Ausstellungsräume gleichzeitig zu sehen. Dadurch erscheint das Gebäude auch innen grösser als es eigentlich ist.

Der nördlich gelegene, durch einen Arkadengang zugängliche Garten ist ummauert und bildet einen Hof. Nach ursprünglichem Plan sollte der Hof mit einem von Zypressen umgebenen Brunnen versehen werden. In der mediterran anmutenden Bepflanzung, die auch an den Gebäudeecken und der Rückfassade geplant war und teilweise realisiert wurde, treffen sich Anspielung auf die römische Antike und die persönliche Formsprache von Albert Froelich.

Gebäude und Umgebung wurden von ihm, als einem Künstlerarchitekten, getreu seinem individuellen Stil und im Sinne des Jugendstils, als Gesamtkunstwerk komponiert (Abb. 13). Er verstand es, Bedeutung und Funktion des Baus und seiner Teile in eine für ihn typische architektonische Formsprache des Jugendstils zu übersetzen. Er überwand den Historismus und liess in der Schlichtheit der Strukturierung und der Materialwahl den aufkommenden Heimatstil anklängen.

Dekoration und Kunsthandwerk – Kunst am Bau

Die freistehende Skulptur der kapitolinischen Wölfin an der linken, vorderen Gebäudeecke ist sowohl ein künstlerisches Zeichen als auch ein inhaltlicher Hinweis auf die Antike. Sie sollte den Bau als Museum für römische Funde bezeichnen, zumal dieses anfangs nicht angeschrieben war. Ähnlich sind die acht Medaillons an den Aussenfassaden zu verstehen. Sie stellen in Anlehnung an in *Vindonissa* gefundene Münzen die Portraits derjenigen Kaiser dar, die zur Zeit des Legionslagers herrschten³⁹. Interessant ist, dass das Münzsubjekt auf den Einspruch der GPV zurückgeht⁴⁰. Architekt Albert Froelich hatte jugendstilartige Darstellungen von römischen Götter- und Heldenfiguren vorgeschlagen⁴¹ (Abb. 14). Diese könnten als äusseres Pendant zu den figürlichen Malereien an den Pfeilern im Obergeschoss gedacht gewesen sein. Es ist anzunehmen, dass der Vorstand der GPV mit den Kaiserportraits den Bezug zur Antike und zum Legionslager und damit die Funktion des Gebäudes verdeutlichen wollte.

Für den Jugendstil typische ornamentale Formen finden sich in der dekorativen Ausstattung von Fenstern und Portal. Die Fenstergitter und Gitterkörbe in geschwun-

³⁶ Haefeli-Sonin/Speich 1996, 9. Sie sprechen aber irrtümlicherweise vom Westtor anstatt vom Nordtor.

³⁷ Vgl. unten S. 108.

³⁸ Zu den Neuerungen vgl. Käch/Milosavljevic 2008.

³⁹ Südseite: Nerva, Domitian, Vespasian, Nero; Nordseite: Octavian, Tiberius, Caligula, Claudius.

⁴⁰ Vgl. Jber. GPV 1911/12, 5 und Heuberger 1913, 8f.

⁴¹ Die Entwürfe dieser Medaillons sind noch vorhanden.



Abb. 14: Entwurf eines Medallions der ersten Version, wie Architekt Albert Froelich sie vorgeschlagen hatte. Hier Silvanus, der römische Gott der Wälder, Felder und Gärten (Foto Kantonsarchäologie Aargau, B. Polyvás).

genen Formen, der flach reliefierte Palmettenfries rund um das Portal, ein für die Antike typisches Motiv, und die Widderköpfe daselbst sprechen in Naturmotiven (Abb. 15–16). Letztere finden sich im Innern im Treppenhaus wieder. Die Widderköpfe boten damals wie heute Anlass zu verschiedenen Interpretationen⁴². Samuel Heuberger meinte 1913 dazu: «Wollte damit der Baukünstler scherzweise die Starrköpfigkeit versinnbildlichen, mit der die Brugger Mannen im römischen Bauschutt wühlen? [...] Wir [die GPV] aber halten uns an die bessere und angenehmere Auslegung: Die Widderköpfe zeigen die Ge-

Abb. 15: Fensterkorb und Fenstergitter. Schmiedeisernes Kunsthandwerk lockert den schlichten Bau auf (Foto Kantonsarchäologie Aargau, B. Polyvás).

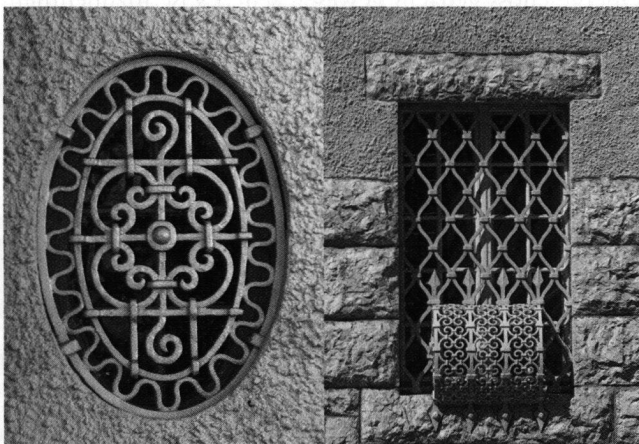


Abb. 16: Widderkopf in der Portalnische. Das von Albert Froelich häufig verwendete Dekorationselement findet sich wieder im Innern des Museums im Gewölbe über dem Treppenhaus (Foto Kantonsarchäologie Aargau).

duld und die Ausdauer, die nötig war, um das Museum und seinen Inhalt zu schaffen, und die nötig sein werden, um die Erforschung Vindonissas zum Abschluss zu bringen⁴³. Tatsache ist, dass Albert Froelich dieses Element in mehreren seiner Bauten als rein ästhetisches oder statisches Element verwendete. Eine symbolische Aussage ist nicht belegbar⁴⁴. Vielmehr ist es für den Jugendstil bezeichnend, Elemente mit konstruktiver Funktion organisieren zu interpretieren⁴⁵.

Auch im Gebäudeinnern, in der Bemalung und dem Treppengeländer, findet sich die Kombination von Palmettenfries und geschwungener Schmiedeisenkunst wieder. Antik anmutende Elemente stehen im Dialog mit der Formsprache des Jugendstils. Das Palmettenmotiv erscheint, besonders reich im Obergeschoss, zusammen mit Mäanderformen und kombiniert mit von Naturformen abgeleiteten linearen oder geometrischen Mustern des bauzeitlichen Stils, auf Pfeilern und Wänden (Abb. 17). Die Farbgebung ist in Pompejanisch-rot, leuchtendem Ockergelb und Schwarz gehalten. Die Farben sollen weniger eine römi-

⁴² Haefeli-Sonin und Speich vermuten in Falle der Krematorien eine biblische Anspielung, im Vindonissa-Museum einen Hinweis auf den Widder als Opfertier des römischen Kriegsgottes Mars. Haefeli-Sonin/Speich 1996, 16.

⁴³ Heuberger 1913, 9f.

⁴⁴ Man findet sie beispielsweise als Dekoration eingesetzt im benachbarten Stapferschulhaus (1909/10) an den Treppengeländern. Konstruktive Funktion haben sie im 1906 von A. Froelich erbauten Neuen Schauspielhaus in Berlin.

⁴⁵ Haefeli-Sonin/Speich 1996, 7.

sche Ausstattung nachahmen als die passende Raumatmosphäre für die ausgestellten Objekte schaffen.

Die Interpretation antiker Motive in der Formensprache des Jugendstils bestimmt auch die Malereien an den Pfeilern im Obergeschoss. Der Lenzburger Maler Werner Büchli (1871–1942), der die gesamte Bemalung übernahm und mit dem Albert Froelich auch später zusammenarbeitete, gestaltete die antiken Götter- und Heldenfiguren in geschwungenen, fließenden Formen⁴⁶. Vor allem die Bewegungen und Haltungen der Figuren, aber auch die Farbigkeit der Stoffe sprechen die Formensprache des Jugendstils.

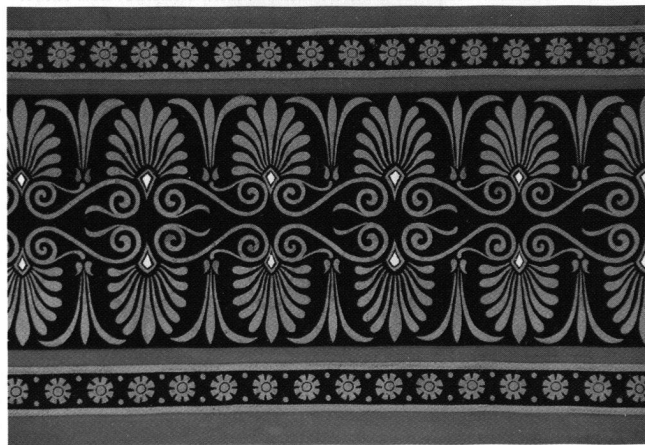
Da Albert Froelich die künstlerische und technische Leitung sowie die örtliche Bauleitung übertragen worden war, schloss er persönlich oder durch seinen Vertreter Verträge über Anfertigung und Lieferungen mit Bildhauern, Glasern, Spenglern und Malern ab⁴⁷. Die Skulptur der Wölfin beispielsweise liess er durch die Berliner Künstler Hinrichsen und Isenbeck entwerfen, ausgeführt haben die Arbeit die Gebrüder Schwyzer aus Zürich. Die Zusammenarbeit mit Handwerkern entspricht dem Reformgedanken des Jugendstils, das durch die Modernisierung bedrohte Kunsthandwerk durch die Verbindung mit der Architektur zu retten. Ausserdem drückt sich darin die für den Heimatstil typische bürgerliche Sehnsucht nach den eigenen ländlichen Wurzeln aus.

Primär ging es Froelich aber darum, die Schlichtheit der Architektur mit der organischen Lebendigkeit der Kunst am Bau zu ergänzen und damit ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Dass der Architekt sich bis in jedes Detail um die ästhetische Ausstattung des Baus kümmerte, lassen die frühen Skizzen deutlich erkennen⁴⁸.

Raumgestaltung und Vitrinen – massgeschneidertes Innenleben

Drei Stützpfeilerpaare ordnen die Ausstellungsräume im Erd- und Obergeschoss in einen Mittelteil und zwei seitenschiffartige Bereiche. In deren Verlängerung im Westen, in den Risaliten, befinden sich je zwei Kabinette.

Abb. 17: Palmettenfries an den Wänden und Decken des oberen Ausstellungsraums. Naturformen verbinden sich mit aus der Antike entliehenen Ornamenten (Foto Kantonsarchäologie Aargau, Hans Weber).



Architekt Albert Froelich hat die Raumstruktur, die Vitrinenkombinationen und die Fenster der Haupträume bewusst in Hinblick auf die Präsentation und Aufbewahrung der archäologischen Funde entworfen. Die Pfeiler sind in seinem Konzept ausstellungstechnisch relevant: «Er [Albert Froelich] verteidigte seine Pfeiler sehr energisch, er erklärte, dass er den Bau nicht ohne dieselben ausführen wolle und zeigte, wie er sich die Aufstellung der Schränke in Anlehnung an diese Pfeiler dachte. Die Commission [Die Baukommission] lässt sich von diesen Ausführungen überzeugen und beschliesst, die Pfeiler zu belassen»⁴⁹. Einbauten zwischen Pfeilern und Aussenwänden sowie unter den Fenstern unterteilen nämlich die Seitenbereiche in je vier Kojen. Albert Froelich entwickelte dafür eine Kombination aus Schrankkorpussen, Tischvitrinen und aufrecht stehenden Vitrinen aus Eisen, Glas und Holz. Dieses Mobiliar erlaubte nebst der Ausstellung der Funde auch deren Aufbewahrung. Die Kosten dafür lagen bei 12 500 Franken. Die Grabungsfunde wurden bis zur Neuordnung der Ausstellung um 1940 durch Christoph Simonett in grosser Anzahl in langen Reihen, geordnet nach Material und Art der Gegenstände, ausgestellt. Auf frühen Fotografien sind beispielsweise lange Aufreihungen von Stili, römischen Schreibstiften, zu sehen. Für Fachleute war die damalige Ausstellungsweise durchaus sinnvoll. Weniger zugänglich war sie, wie oben gezeigt, für das breite Publikum⁵⁰.

Im Erdgeschoss wurden kleinere Objekte, im Obergeschoss nach damaliger Einschätzung wertvollere und grössere Gegenstände, wie gut erhaltene Glas- oder Keramikgefässe, ausgestellt⁵¹. Dies wurde durch das architektonische Konzept der Steigerung unterstützt⁵². Der obere Saal ist aufwändiger dekoriert, in der Mitte von einer Tonne überspannt und erhält durch die Dachgauben mehr Licht als das Erdgeschoss. Die gesteigerte Raumatmosphäre, die Geschossabstufungen und der Aufstieg durch das gekonnt gestaltete Treppenhaus sollten für den Besucher die Spannung ansteigen lassen.

Der Museumsbau hat in der Zeit Anklang gefunden. So konnte die GPV nach der Eröffnung in ihrem Jahresbericht vermerken: «Die Museumsräume und die Schränke haben sich als sehr zweckentsprechend erwiesen. Das haben nicht bloss wir erfahren, sondern auch berufene Fachleute anerkannt. Insbesondere gefällt allgemein die schöne Belichtung der Säle und der warme Ton der Innendekoration. Auch die äussere Gestalt des Museums findet allgemeinen Beifall»⁵³.

⁴⁶ W. Büchli malte für A. Froelich auch die beiden Krematorien in Aarau (1912) und Zürich (1913) aus. Biografische Hinweise zu W. Büchli finden sich bei Haefeli-Sonin/Speich 1996, 24.

⁴⁷ Diese detaillierten Verträge und Unterlagen zu diversen Lieferungen und Bestellungen finden sich im Archiv der GPV.

⁴⁸ Ebenfalls im Archiv der GPV zu finden.

⁴⁹ Protokoll der Baukommission, Archiv GPV.

⁵⁰ Vgl. dazu oben S. 101f.

⁵¹ Anthes 1913, 51.

⁵² Vgl. dazu auch Haefeli-Sonin/Speich 1996, 15.

⁵³ Jber. GPV 1912/13, 7.

Die Baugeschichte – ein Traum wird Wirklichkeit

Die stetig wachsende Sammlung von Funden aus *Vindonissa* lagerte um 1900 zuerst im so genannten «Totenkammerlein», später in mehreren Räumen in Brugg. Die Aufbewahrung wurde zum Problem: «Dieser unhaltbare Zustand der Zersplitterung und die Unmöglichkeit, die Fundsachen jedermann zugänglich zu machen, bewirkten, dass man ernstlich an den Bau eines Museums denken musste»⁵⁴. Ausserdem weckte das Legionslager *Vindonissa* in der Schweiz und in Deutschland zunehmend das Interesse von Fachkreisen. Die GPV war daher überzeugt, dass «das Museum eine wissenschaftliche und heimatkundliche Aufgabe erfüllen wird, die weit über die Grenzen der Landesgegend, sogar des Landes hinausreicht»⁵⁵.

Die Architekten Dorer & Füchslin aus Baden legten 1905 der Museumskommission der GPV Projekte für einen Neubau vor⁵⁶. Im Januar 1907 stellte die Gesellschaft ausführliche Unterstützungsgesuche mit wissenschaftlichen Gutachten und Fotografien an den Bund, den Kanton und die Gemeinde Brugg⁵⁷.

Um die Öffentlichkeit auf die Sammlung und das Bauprojekt aufmerksam zu machen, veranstaltete die GPV vom 4. bis zum 18. Juni 1906 eine Ausstellung der Grabungsfunde und der Baupläne in der Klosterkirche Königsfelden in Windisch. Eingeladen wurden hohe Regierungsvertreter wie der ehemalige Bundespräsident Dr. Ludwig Forrer. Inzert zweier Monate sammelte die GPV private Beitragszeichnungen in der Höhe von 20 000 Franken und erhielt vom Gewinn der Theateraufführung von Schillers «Braut von Messina» 1907 im Amphitheater 13 300 Franken geschenkt. Inzwischen wurde Architekt Albert Froelich, damals in Berlin tätig, um ein weiteres Projekt gebeten. Dieses fertigte er im Juli 1907 aus. Aufgrund eines Berichts der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, der Froelichs Bau unter anderem als heller bewertete, zog man diesen dem Vorschlag von Dorer & Füchslin vor⁵⁸.

Im Juli 1907 beschloss die Gemeinde Brugg einen Beitrag von 10 000 Franken an den Museumsbau und für das Bauland im Rothausgarten in Brugg den Selbstkostenpreis von 11 Franken pro Quadratmeter. Ein Jahr später spendete die Spar- und Leihkasse Brugg 25 000 Franken und der Bund genehmigte einen Beitrag von 52 400 Franken, geknüpft an die Bedingung, dass die GPV Land und Baupläne für eine Erweiterung beschaffe⁵⁹. Damit war die Finanzierung weitgehend gesichert.

Zuvor galt es aber noch eine weitere Hürde zu überwinden. Im September 1908 wandte sich der Brugger Künstler und Bezirksschullehrer Emil Anner mit einem eigenen Vorschlag an die Medien, da er von der GPV nicht angehört worden sei. Es entbrannte eine Debatte um Standort und Gestalt eines passenden Baus, die schweizweit für Aufsehen sorgte⁶⁰. Emil Anner schwebte eine römische Villa beim Amphitheater in Windisch vor (Abb. 18). Das Museum sollte nahe den römischen Denkmälern stehen und mit diesen eine Einheit bilden. Schliesslich begutachtete der Vorstand der GPV Anners Projekt doch, lehnte dieses aber ab, da es zu teuer und das Projekt von Albert Froelich schon zu weit fortgeschritten sei⁶¹.



Abb. 18: Aquarellskizze (1908) einer römischen Villa in der Nähe des Amphitheaters, wie sie Emil Anner als Museumsbau vorschwebte (Original Archiv der GPV).

Die Vorbereitungsphase des Museumsbaus war teilweise schwierig und mit grossen Anstrengungen durch die Mitglieder der GPV, vor allem der Männer im Vorstand, verbunden. So war die Gesellschaft denn auch erleichtert, als die Bauarbeiten am 4. Mai 1910 begonnen werden konnten: «Wir dürfen uns freuen, [...] dass nun der Traum von einem Vindonissa-Museum, der viel älter ist als unsere Gesellschaft, zur Wirklichkeit wird»⁶². Zur Baukommission gehörten der Brugger Stadtmann Hans Siegrist sowie, aus dem Kreise der GPV, Leopold Froelich, Theodor Eckinger, Henri Nater und Major Conrad Fels⁶³.

Albert Froelich – ein Brugger Architekt will mehr

Albert Froelich, 1876 als Sohn eines Brugger Kupferschmieds geboren, wäre gerne Maler geworden. Stattdessen folgte er dem väterlichen Rat und trat im Architekturbüro Dorer & Füchslin in Baden seine Lehrzeit an⁶⁴.

⁵⁴ Geschäftsbericht der GPV 1906/07, 16.

⁵⁵ Jber. GPV 1908/09, 19.

⁵⁶ Aufbewahrt in einer Planmappe im Archiv der GPV.

⁵⁷ Aufbewahrt im Archiv der GPV.

⁵⁸ Eine Abschrift des aufschlussreichen Berichts befindet sich im Archiv der GPV.

⁵⁹ Beides geschah. Das Gelände westlich vom Museum war und ist bis heute dafür vorgesehen. Die Erweiterungspläne von A. Froelich befinden sich im Archiv der GPV. Ausführlich dazu Käch/Milosavljevic 2008.

⁶⁰ Zur Zeitungsdebatte: Brugger Tagblatt vom 3. und 4. September 1908 sowie Schweizer Freie Presse vom 24. September 1908.

⁶¹ Vgl. dazu ausführlich V. Fricker, Die Aquarellskizzen von Emil Anner zu einer römischen Villa als Vindonissa-Museum neben dem Amphitheater und eine Zeitungspolemik. Brugger Neujahrsblätter 85, 1975, 5–17 | Begleitbroschüre «Vindonissa-Museum» zum Vermittlungsrundgang «Forschungsreise: Spurenlesen in Vindonissa» zum «Legionärspfad»/VP | Pauli-Gabi 2008, 34f.

⁶² Jber. GPV 1909/10, 18.

⁶³ Die Zusammensetzung der Baukommission ist in den Protokollen derselben im Archiv der GPV festgehalten.

⁶⁴ Vgl. Fischer 1955.

(Abb. 19). Die Malerei und der Bezug zur Kunst begleiteten den Architekten in Freizeit und Beruf sein Leben lang. Er verstand sich im Sinne der Jugendstilbewegung als Künstlerarchitekt und seine mit Sorgfalt komponierten Bauten und die detailliert ausgearbeiteten Zeichnungen und Skizzen sind tatsächlich Kunstwerke. Die Affinität zum Kunsthandwerk lässt sich an seinen Bauten ablesen.

Nach der Lehrzeit zog es Albert Froelich nach Paris. Er studierte bis 1901 an der Ecole des Beaux Arts und arbeitete beim Architekten Augustin Rey. Daneben beschäftigte er sich auch mit Abendaktkursen und politischen Diskussionen in linken Zirkeln. Er galt bei der französischen Polizei gar als gefährlicher Umstürzler. Demonstrativ trat er aus der evangelisch-reformierten Kirche aus, was in seiner Heimat für Aufregung sorgte. Bei den seltenen Besuchen zuhause bemerkte der Vater jeweils: «Wie lange bleibst Du? Ich freue mich auf den Tag deiner Abreise!»⁶⁵. Nach einem anschließenden Malaufenthalt in Italien arbeitete Albert Froelich in Berlin im Büro von Heinrich Seeling, das Grossbauten bearbeitete. Daneben realisierte er in der Heimat mit der Brugger Abdankungshalle von 1904 sein erstes eigenständiges Bauprojekt. 1906 gewann er den Projektwettbewerb für das Berliner Neue Schauspielhaus am Nollendorfpfatz, machte sich dafür selbständig und wurde rasch bekannt (Abb. 20). 1913 siedelte er nach Zürich über, um dort das Krematorium Sihlfeld D zu bauen. Albert Froelich war ein leidenschaftlicher, ehrgeiziger und manchmal ungeduldiger Künstlerarchitekt. Nebst seinen vielen Bauten erarbeitete er zahlreiche aufwändige, oft prämierte Projekte für Wettbewerbe. Dabei arbeitete er am liebsten mit kleinem Stab, zwei bis drei Bauzeichnern und Lehrlingen, oder alleine⁶⁶. Privat war er eine gesellige und

Abb. 19: Albert Froelich in jüngeren Jahren. Undatierte Fotografie (Original im Besitz von Mary Recordon-Froelich, Dully).

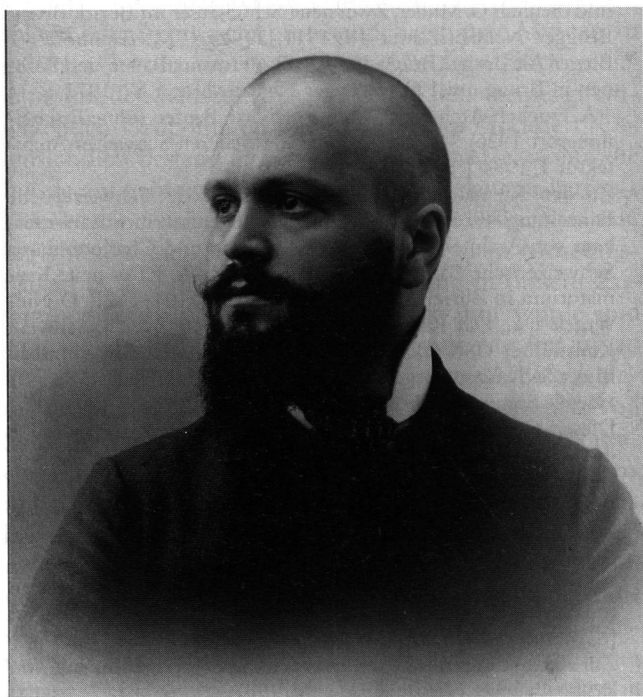


Abb. 20: Albert Froelich und sein Mitarbeiterstab in seinem Büro in Berlin Charlottenburg. Der Architekt steht mit verschränkten Armen vorne in der Gruppe. Undatierte Fotografie (Original im Besitz von Mary Recordon-Froelich, Dully).

humorvolle Person (Abb. 21). Er starb 1953 kurz nach einer Besprechung über Änderungen an der Abdankungshalle und den Bau einer Leichenhalle in Brugg. Auf seinem Grabstein im von ihm erbauten Krematorium Friedental in Luzern (1922–26) steht: «Heute noch auf stolzen Rossen, morgen durch die Brust geschossen».

⁶⁵ Unveröffentlichte Ansprache von Mary Recordon-Froelich, Tochter von Albert Froelich, anlässlich der Jubiläumsfeier 75 Jahre St. Charles Hall in Meggen am 2. Juli 2001.

⁶⁶ Fischer 1955, 60.

Abb. 21: Der selbstbewusste Künstlerarchitekt Albert Froelich. Undatierte Fotografie, wahrscheinlich nach 1915 (Original im Besitz von Mary Recordon-Froelich, Dully).





Abb. 22: Das Krematorium in Aarau von 1912. Der monumentale, tempelartige und antikisierte Bau spricht eindeutig die Architektursprache von Albert Froelich. Undatierte Fotografie (Foto Kantonale Denkmalpflege Aargau).

Froelichs Spuren – monumental, feierlich, antikisierend

Albert Froelich baute und renovierte nebst vielen privaten Villen wie dem Simmengut in Brugg eine Reihe von öffentlichen Bauten wie die Schulhäuser Stapferschulhaus in Brugg und Milchbuck in Zürich oder die Bahnhöfe von Augst, Schlieren und Brugg⁶⁷. Froelichs Erfahrungen in Paris und der französische Jugendstil haben ihn weniger geprägt als seine Zeit in Berlin. Dort bearbeitete er Grossbauten, was seinen Hang zur Monumentalität geprägt haben mag. Bekannt sind seine Krematoriumsbauten in Aarau, Zürich und Luzern (Abb. 22). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt Feuerbestattung als hygienisch und ökonomisch sinnvolle Lösung, die Angehörigen aller Konfessionen und auch Freigeistern offen stand. Albert Froelich konnte diese Idee und Stimmung meisterlich umsetzen. Seine Krematoriumsbauten sind Hymnen an die Unsterblichkeit der im Feuer erlösten Seelen⁶⁸. Die Architektur und die Gestaltung der Umgebung, die tempelartigen Bauten, Sphingen, Säulen und Kuppeln erinnern an griechische, byzantinische und altägyptische Vorbilder und wirken monumental, feierlich und religiös. Diese Stimmung, welche die Memorialbauten ausstrahlen, ist auch im Vindonissa-Museum spürbar. Nebst den einstimmenden Dekorationen in und um den Bau, dem repräsentativen Kopfbau und der die Atmosphäre steigernden Gestaltung des Gesamtbaus und des Treppenhauses, zeugt vor allem das Obergeschoss davon. Die monumentalen Fenster im Osten, die den Raum überspannende, korbbogige Tonne, der bemalte Triumphbogen am Übergang zum Treppenhaus und das Gewölbe, das dieses wie einen absidalen Chor wirken lässt, erzeugen eine sakrale Stimmung⁶⁹. Das Vindonissa-Museum ist wie die Krematoriumsbauten eine Stätte der Memoria, hier der Erinnerung an die römische Vergangenheit des Orts⁷⁰. Albert Froelichs Baustil ist schwerblütig, wehrhaft und altertümlich und stellt damit eine Variante des schweizerischen Jugendstils dar. Die Bildende Kunst war für ihn privat und beruflich zeitlebens von Bedeutung, was sich

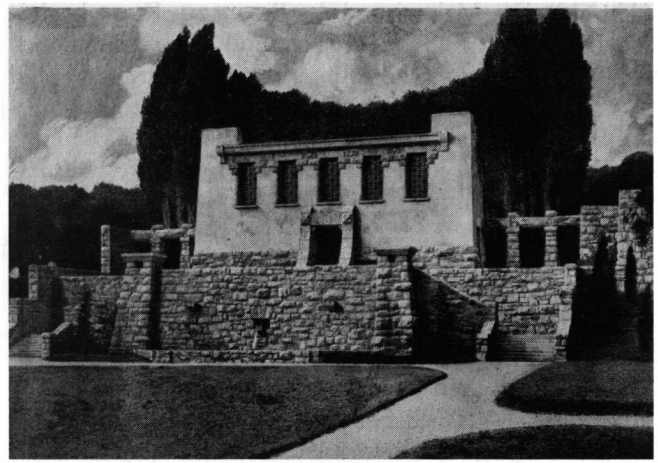


Abb. 23: Die Friedhofshalle von Brugg von 1904. An diesem Bau lässt sich die Faszination von Albert Froelich durch Adolf Böcklins Gemälde «Die Toteninsel» (1880) erkennen (aus: Brugger Neujahrsblätter 18, 1907).

in seinem Werk spiegelt. An der Abdankungshalle von Brugg (1904) lässt sich beispielsweise Albert Froelichs Faszination durch Arnold Böcklins Gemälde «Die Toteninsel» (1880) erkennen⁷¹ (Abb. 23). Er malte selbst eine Variante dieses Motivs. Albert Froelich verstand sich als Künstler und komponierte seine Bauten einschliesslich der Bepflanzung und der Gestaltung der Gärten, Einfahrten und Höfe als Gesamtkunstwerke bis ins Detail.

Noëmi Wertenschlag

⁶⁷ Der Autorin ist keine umfassende Zusammenstellung der Bauten von Albert Froelich bekannt. Nebst diversen Ausgaben der Schweizerischen Bauzeitung zu Einzelbauten, die leicht über die Internetseite www.retro.seals.ch recherchiert werden können, sind dienlich G. Müller, Zwei neue Schulhäuser im Bezirk Brugg. Brugger Neujahrsblätter 18, 1911, 29–43 | M. Bannholzer/P. Bieger, Alt Brugg (Brugg 1984) | G. Germann, Bauen und Wohnen in Brugg um 1900. Brugger Neujahrsblätter 87, 1977, 5–16 | A. Froelich, Architekt BSA. Ausgeführte Bauten (ohne Erscheinungsort 1926) | INSA Inventar der neueren Schweizer Architektur 1, 1984 | 6, 1991 | 10, 1992.

⁶⁸ Zu den Krematorien: Wettbewerb Sihlfeld, in: Schweizerische Bauzeitung 49/50, 1907, 205 | Das Krematorium Aarau: erbaut von Architekt Albert Froelich, Brugg und Charlottenburg. Schweizerische Bauzeitung 60, 1912, H. 4, 49f. | Das neue Krematorium in Zürich. In: (Das) Werk 3, 1916, 104–112 | D. Nievergelt u.a., Das Krematorium Sihlfeld D in Zürich. Schweiz. Kunstführer GSK (Bern 1989) | A. Froelich, Krematoriumsbau in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Brugg 1988/89).

⁶⁹ Haefeli-Sonin/Speich 1996, 15.

⁷⁰ Diesen Gedanken äusserte Ivo Zemp in seiner Rede anlässlich der Wiedereröffnungsfeier des Vindonissa-Museums am 22. November 2008. Ivo Zemp verfasst zurzeit am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich eine Dissertation mit dem Arbeitstitel «Die Architektur der Feuerbestattung. Eine Kulturgeschichte der Schweizerischen Krematorien». Ähnlich bereits E. Anthes 1913: «[...] dass wir es mit einem Bau zu tun haben, der den Erinnerungen an die Römerzeit gewidmet ist, [...]». Anthes 1913, 51.

⁷¹ Zur Abdankungshalle allgemein: o. Autor, Die Friedhofshalle von Brugg. Brugger Neujahrsblätter 18, 1907, 43–46.

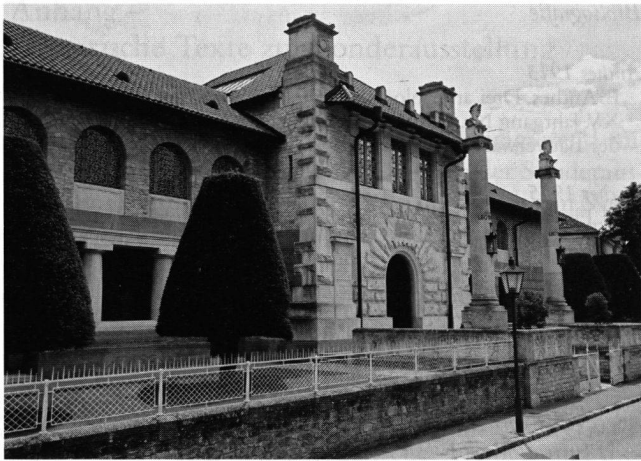


Abb. 24: Das Museum Carnuntinum in Frontansicht (Foto AKP).



Abb. 25: Das Museum Kam in Nijmegen (NL) von 1922 wird heute nicht mehr als Museum genutzt (Foto Regionaal Archief Nijmegen).

Vorbilder und Nachwirkung – ein Vergleich mit anderen Römermuseen

Chance und Risiken des Vindonissa-Museums wurden seit seiner Einweihung vom Vorstand der GPV und den Konservatoren des Museums immer wieder erkannt und erwähnt. So auch zu seinem 50-jährigen Bestehen durch den damaligen Konservator und Kantonsarchäologen Hans-Rudolf Wiedemer. Treffend sagte er in seiner Festrede: «Die Gründung eines eigenen Museums für die zeitlich und typologisch besonders gearteten Fundstücke aus einem einzigen Ausgrabungsgelände war beispielhaft, um so mehr als sie durch eine private Gesellschaft, wenn auch mit bedeutender öffentlicher Unterstützung, unter der Führung von bloss ehrenamtlich tätigen Initianten geschah»⁷². Die Diskussion, ob archäologische Funde in lokalen Orts- oder Regionalmuseen ausgestellt werden sollten oder in grössere, professionell geführte Museen zu gelangen hatten, wurde in Deutschland im Zusammenhang mit den Museumsreformen und den vermehrt einsetzenden Gründungen von Ortsmuseen diskutiert. Offensichtlich bestand eine gewisse Kontroverse, wohin die Funde aus grösseren Ausgrabungen zu gelangen hatten⁷³. Der Vorstand der GPV wusste um diese Diskussion und berichtete seinen Mitgliedern noch vor dem Museumsbau stolz, dass die Vindonissa-Sammlung in diesem Zusammenhang als lobendes Beispiel erwähnt wurde und «wir wollen uns darüber freuen, dass wir von Anfang an unsere Sammlung auf die Grenzen unseres Arbeitsgebietes einschränkten, so dass wir keine Gegnerschaft von Seite der grossen historischen Museen zu fürchten brauchen»⁷⁴. Durch die Kontakte mit deutschen Fachkollegen, insbesondere mit Hans Dragendorff und Eduard Anthes, hatte der Vorstand der GPV Kenntnis von den beiden neu erbauten Römermuseen in Haltern (Deutschland) und Bad Deutsch-Altenburg (Österreich), welche für die Funde der Ausgrabungen in den Lagern an der norddeutschen Lippe bei Haltern und in jenem von Carnuntum erbaut worden waren⁷⁵ (Abb. 24). Beide Museen waren in

ihrer ursprünglichen Konzeption durch ihre Raumaufteilung als archäologische Forschungs- und Vermittlungsstätten konzipiert. In ihrer Architektur unterschieden sie sich freilich deutlich vom Vindonissa-Museum⁷⁶.

Zukünftig noch genauer zu klären ist der Zusammenhang zwischen dem Vindonissa-Museum und dem heutigen Archäologischen Zentrum der Provinz Gelderland, früher Museum Kam, in Nijmegen in den Niederlanden⁷⁷. Klar erkennbar ist, dass der Bau von 1922 Elemente wie die wehrhaften Türme, Münzmedaillons und eine Statue der Wölfin aufweist, die an das Brugger Museum erinnern. Der Bau spricht aber eindeutig eine andere Architektursprache (Abb. 25). Auftraggeber Gerard Marius Kam (1836–1922) bereiste unter anderem Deutschland und die Schweiz, um sich über die seinerzeit fachgerechte Betreuung und Konservierung einer archäologischen Sammlung zu informieren⁷⁸. Möglich, dass er auch Brugg und Windisch besuchte und aufgrund der gewonnenen Eindrücke, auch der architektonischen, den Architekten Oscar Leeuw

⁷² H.R. Wiedemer, Fünfzig Jahre Vinonissa-Museum. Ansprache und Prolog, gehalten anlässlich der Jubiläumsfeier im Museum am 1. Juli 1962. Brugger Neujahrsblätter 1963, 4.

⁷³ Anthes 1913, 49f. | Jber. GPV 1908/09, 12f.

⁷⁴ Jber. GPV 1908/09, 13.

⁷⁵ Das Museum in Bad Deutsch-Altenburg, 1901 bis 1904 von Architekt Friedrich Ohmann im Stil einer römischen Landvilla erbaut, wurde 1988–1992 äusserlich von Hans Puchhammer restauriert und ist in der originalen Bauweise erhalten geblieben. Im Innern sind die ursprünglichen Vitrinen bei der Neueröffnung nach dem 2. Weltkrieg ersetzt worden. Das 1907 eröffnete Museum in Haltern wurde 1945 im Krieg zerstört. Seit 1993 steht ein Neubau im Gebiet des römischen Legionslagers mit einer neu konzipierten Ausstellung.

⁷⁶ Zeitgenössische Fotos und Grundrisse beider Museen sind abgebildet bei Anthes 1913.

⁷⁷ Vgl. dazu auch Haefeli-Sonin/Speich 1996, 25.

⁷⁸ Zum Museum Kam allgemein vgl. L.J.F. Swinkels, Een prachtvol exemplaar. Vijfenzeventig jaar Museum G.M. Kam 1922–1997, Vereniging van Vrienden van het Museum Kam (Nijmegen 1997).

beauftragte, Elemente des Vindonissa-Museums mit solchen der deutschen Bauten zu kombinieren⁷⁹.

Zum Abschluss gilt es rückblickend aber vor allem noch einmal die Leistung der Pioniere der Vindonissa-Forschung zu würdigen. Bei allen Schwierigkeiten, die der ehrgeizige Bau und der schwierige Betrieb des Museums mit sich brachten, darf man nicht übersehen, mit welchem Mut, welcher Ausdauer und welcher Zuversicht die Hauptbeteiligten an das Vorhaben gingen und welches stolze Selbstbewusstsein dahinter stand. Grossen Respekt verdient auch heute noch die Ernsthaftigkeit und Konsequenz, mit welcher der damalige Vorstand der GPV die Forschung am Platz *Vindonissa* betrieb, Grabungen unternahm, die Resultate dokumentierte, die Sammlung pflegte und schliesslich das Museum baute und betrieb.

⁷⁹ Ob ein solcher Besuch tatsächlich stattgefunden hat, wäre wohl aus den Protokollen der Vorstandssitzungen der GPV zu erfahren. Aus Zeitgründen musste leider auf eine Durchsicht der Protokolle verzichtet werden.

Bibliografie

Anthes 1913

E. Anthes, Drei archäologische Ortsmuseen, Die Denkmalpflege XV. Jahrgang Nr. 7, hrsg. von der Schriftleitung des Zentralblatts der Bauverwaltung (Berlin 1913)

Fischer 1955

G. Fischer, In Memoriam. Albert Froelich, Architekt. Brugger Neujahrsblätter 65, 1955, 57–60

Haefeli-Sonin/Speich 1996

Z. Haefeli-Sonin/K. Speich, Das Vindonissa-Museum in Brugg. Architekturführer. Schweiz. Kunstführer GSK (Bern 1996)

Heierli 1905

J. Heierli, Vindonissa. Quellen und Literatur. Argovia 31, 1905, 1–112

Heuberger 1913

S. Heuberger, Vom Vindonissa-Museum. Brugger Neujahrsblätter 24, 1913, 1–16

Käch/Milosavljevic 2007

D. Käch/D. Milosavljevic, Die Gesellschaft Pro Vindonissa und ihr Museum. Jber. GPV 2007, 65–78

Kielholz 1946/47

A. Kielholz, Die Gesellschaft Pro Vindonissa 1897–1946. Aus der Chronik des halben Jahrhunderts ihrer Geschichte. Jber. GPV 1946/47, 5–51

Möbius 2006

H. Möbius, Konturen des Museums im 19. Jahrhundert (1789–1918). In: B. Graf/H. Möbius (Hrsg.), Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918 (Berlin 2006)

Pauli-Gabi 2008

T. Pauli-Gabi, Der Legionärspfad: «Spiel dich in die Römerzeit». Neue Wege in der Vermittlung eines archäologischen Schauplatzes. Jber. GPV 2008, 31–35

Preiss 1993

A. Preiss, Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Alfter 1993)

Raffler 2007

M. Raffler, Museum. Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie (Wien 2007)

Abkürzungen

Jber. GPV Jahresbericht der Gesellschaft Pro Vindonissa

Eine ungenannte Spenderin ermöglichte den Druck der Farbbildungen. Wir danken ihr an dieser Stelle ganz herzlich dafür.

Anhang – Literarische Texte zur Sonderausstellung

Auf einer eigenständigen Ebene, aber interagierend mit den Originalobjekten und Fotografien in der Sonderausstellung, kommentieren die literarischen Texte von Svenja Herrmann die Ausstellungsthemen (Abb. 26). Anhand fiktiver Personen in erfundenen Lebenssituationen interpretiert die Schriftstellerin Aspekte rund um das Museum und seine Geschichte aus subjektiven Blickwinkeln. Dabei ist darauf geachtet worden, dass die Fakten zum Bau und seiner Entstehung möglichst korrekt vermittelt werden. Die Herausforderung dabei lag in der gegenseitigen Abstimmung von künstlerischer Freiheit und diesem Anspruch.

Svenja Herrmann sei an dieser Stelle gedankt für die gute und bereichernde Zusammenarbeit sowie für die Einwilligung, die literarischen Ausstellungstexte als Ergänzung zum Beitrag zu publizieren.

Svenja Herrmann, geboren 1973 in Frankfurt, studierte Germanistik, Rechtsgeschichte und Staatsrecht an der Universität Zürich. Sie arbeitet als Schriftstellerin und Herausgeberin sowie in der Schreib- und Leseförderung. Weiter ist Svenja Herrmann im Müllerhaus in Lenzburg tätig. Sie lebt in Zürich. Für ihre literarischen Arbeiten wurde Svenja Herrmann mehrfach ausgezeichnet, zuletzt mit einem Werkbeitrag des Kantons Zürich, 2007.



Abb. 26: Blick in die Sonderausstellung «Das Vindonissa-Museum. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Antike» (Foto Kantonsarchäologie Aargau, B. Polyváš).

Römische Antike in der Heimat

Von den «Erdwühlern»

Heute habe ich befremdliche Zeilen im Tagesboten gelesen. Der Urheber ist nicht bekannt. Ich will sie hier niederschreiben, denn sie geben eine Stimmung wieder, die in voller Blüte steht.

Wir pflanzen Zypressen zu Alleen wie im Süden,
und wenn wir Vergangenheit in die Berge rufen,
wird das Echo mit dem Wort Heimat antworten.

Man glaubt im Römischen das Ideale und Wiederanzustrebende zu finden. Dabei wird eine Zeit verherrlicht, die wir nur aus Fundstücken kennen. Und diese häufen sich hier in Brugg. Es wird unaufhörlich gewühlt, als gäbe es eine Goldader zu entdecken. Stimmen nach einem römischen Museum werden laut: Die derzeitige Aufbewahrung im «Totenkammerli» sei unwürdig. Es ist zu hoffen, dass damit die etwas übertriebene Sehnsucht der Leute nach der alten Welt gestillt wird.

Tagebucheintrag von Wilhelm Hunzinger (Brugger Bürger), 1. November 1906

Ein Traum wird wahr

Lieber Alfred

Es gibt einiges aus Brugg zu berichten. Die Aufführungen von Schillers «Braut von Messina» im Amphitheater waren ein grosser Erfolg. Die Verzweiflung und das Sterben von Don Cesar bewegten mich sehr. Noch nach der Vorstellung war ich benommen. Wir wissen jetzt, dass wir dem Museumsfonds eine beachtliche Summe schenken können. Das Museum wird über unsere Grenzen wirken, das weiss ich mit Bestimmtheit. Du wirst lachen, aber tatsächlich sehe ich in dem ganzen Vorhaben inzwischen mehr Gewinn für unsere Heimatkultur. Du klagst über die Zustände in Berlin, den Lärm und den Geldmangel. Auf was wartest du? Komm uns recht bald besuchen, hier ist's angenehm warm und ruhig. Es würde dir gut tun.
Dein Wilhelm

Brief von Wilhelm Hunzinger an Alfred Bendau (Schriftsteller und Maler), 9. September 1907

« ..Vindonissa alle Federn gerauft... »

Lieber Alfred

Ich bin erleichtert, der Froelich wird bauen. Die Gesellschaft Pro Vindonissa (GPV) hat sich gegen den Entwurf von Dorer & Fuchslin entschieden. Aber nun muckt der Lehrer Anner auf. Du weisst schon, mit ihm waren wir in der Schule. Er will eine römische Villa gleich beim Amphitheater ohne einen Funken Modernität und Zeitgeist. Sogar die Presse berichtete darüber und schrieb: «Man wird es nach einigen Dezennien kaum begreifen können, dass dem römischen Vindonissa alle Federn gerauft wurden, um sie in einem braven Stadtmuseum in Brugg aufzuspeichern [...]».

Das Ganze erhitzte die Gemüter. Und ich machte mir langsam Sorgen um das Froel'sche Projekt, bis sich dann die GPV der Sache annahm, den Vorschlag Anners gebührend behandelte und ablehnte. Den römischen Le-

gionären stünden die Haare zu Berge, vor Wut schmolze ihr Brustpanzer über das sinnlose Gezeter hier. Aber es ist ja noch einmal alles gut gegangen.

Dein Freund Wilhelm

Brief von Wilhelm Hunzinger an Alfred Bendau (Schriftsteller und Maler), 25. September 1908

Heimat im minimonumentalen Jugendstil

Ein Museum geht auf's Ganze!

Eine Frau mit einem furchigen Gesicht und einem altmodischen Sommerhut erzählte mir heute in einer Gartenwirtschaft in Brugg, dass es in Vindonissa lange Zeit spukte. In der Nähe des Kalberhügels irrte eine ruhelose, tote Seele umher. Sie ängstigte die «Erdwöhler» damals so sehr, dass sie die Schatzgräberei für eine Weile einstellen mussten. Als ich sie fragte, halb scherzend, halb im Ernst, ob es den Geist immer noch gäbe, flüsterte sie leise: Erst 1912, als das Museum eröffnet wurde, kam er zu Ruhe. Sie meinte, dass ihm die Schönheit des Baus Frieden gegeben habe. Es stimme einfach alles an dem Bau, innen wie aussen.

Ein Windstoss zog an den Sonnenschirmen, und als ihr Hut verrutschte, befestigte sie ihn gekonnt mit einer Haarnadel und flüsterte weiter, wie das Eingangstor an das Nordtor des Vindonissa-Lagers erinnere, und architektonische Kniffe das Museum viel erhabener erscheinen liessen. Leise erzählte sie von den Zypressen in der Gartenanlage oder von dem geplanten Zypressenhain und dass der Froelich über den jetzigen Zustand des Lapidariums sicherlich nicht erfreut wäre.

Beim nächsten Windstoss erhob sie sich, hielt ihren Hut fest und reichte mir die andere Hand zum Abschied und ich flüsterte: Auf Wiedersehen.

Tagebucheintrag von Alissa Sintaja (Archäologie-Studentin), 12. April 2009

Und Göttin Flora

Als ich das Obergeschoss erreichte, sah ich die Dame wieder, wie sie gerade in eine der Ausstellungsvitrinen blickte. Wir freuten uns über das Wiedersehen. Und sie begann mir sogleich von der Lieblingsfrage des Lehrers Anner zu erzählen.

– Anner fragte mit tiefer, erwartungsvoller Stimme: Warum glaubt ihr, dass unser Vindonissa-Museum nicht angeschrieben ist? Er liess uns eine Weile raten, dann marschierten wir zum Museum. Dort zeigte er uns die Skulptur der kapitolinischen Wölfin. Wir betrachteten die grossen Kaiser-Medaillons auf der Aussenfassade. Und er erzählte über das Leben der Kaiser Nero und Caligula, und berichtete von den Brugger «Erdwühlern», die geduldig im römischen Bauschutt nach Knochen, Tonsplittern und Spangen gruben. Die Widderköpfe am Eingang stehen für ihre Ausdauer, erklärte er. Und die Geschich-

ten der Götter auf den Bildplatten setzen sich in unseren Herzen fest. –

Dann zog sie ein vergilbtes, gefaltetes Blatt aus ihrer Handtasche und übergab es mir. Darauf stand in alter Schulschrift:

Flora

Ihr silberblaues Kleid weht
wenn ich könnte
eine Göttin der blühenden Pflanzen
wenn ich könnte
wäre das mein Traumberuf –
und sonst werde ich halt Lehrerin

Tagebucheintrag von Alissa Sintaja (Archäologie-Studentin), 12. April 2009

Altehrwürdiges wirkt

Um 1900 – ein Vorbild

Vindonissa/Nijmegen – Verhältnis geklärt

Aktuelle Forschungsanstrengungen der Gesellschaft Pro Vindonissa haben ergeben, dass das Vindonissa-Museum in Brugg eine Vorbildfunktion für das Museum im holländischen Gelderland einnahm, also keinen eigentlichen Nachbau darstellt. Zudem weist das archäologische Zentrum in Nijmegen einen deutlichen antiken Architekturstil auf. Das soll ein zentraler Unterschied zu dem Brugger Bau sein, der lediglich römische Bezüge aufweist und die Einbindung der Brugger Umgebung bewahrt hat.

(sna), 3. Dezember 1923

Museumsbesuch anno dazumal

Liebe Johanna

Ich war heute wieder im Museum. Die Abwärtin schaute mich mit neugierigen und fragenden Augen an. Sie wunderte sich sicher, warum ich die Ausstellung wieder besuchen will. Als sie verschwand, ging ich schnell ins Untergeschoss und klopfte beim Konservator. Er öffnete, schaute prüfend umher, ob niemand sonst da ist und liess mich dann hinein. Nein, nicht was du jetzt denkst. Ich will Konservatorin werden, will alles lernen, wie man die Schreibgriffel, Spangen, Gewandnadeln oder Töpfe präpariert, und wie man sie in den schönen Vitrinen ausstellt. Ich weiss, du wirst jetzt sagen: Eine Frau als Konservator sei nicht üblich. Aber es gibt keinen Grund, warum ich das nicht auch lernen kann. Der Herr Konservator zeigte mir wieder viel, sogar Knochen, die sie auf dem Kalberhügel gefunden haben und angeblich von einer Katze von Vindonissa stammen. Und als es sechs Uhr war, eilte ich hinaus, durch den Arkadengang an den Inschriften vorbei, und einmal mehr schlug mein Herz höher für das Römische. Bitte behalte alles für dich. Es wäre schrecklich, wenn es herauskäme und ich den Konservator nicht mehr besuchen dürfte. Ich sagte der Mutter, dass ich bei

dir war. Halt zu mir, ich bitte dich.
Deine Freundin Käthe

Brief von Käthe Bolliger an Johanna Iten (Brugger Bürgerinnen), 12. April 1918

Ein Brugger Architekt will mehr!

Doch was bleibt am Ende?

Es war das Abendlicht, das den inzwischen greisen Architekten Albert Froelich inne halten liess, als er die Brugger Bahnhofstrasse hinunterspazierte, von einer Sitzung kommend, an der die Änderungen an der Andachtshalle und der Bau einer Leichenhalle in Brugg besprochen wurden. Er setzte sich auf eine Bank nieder, zündete sich einen Stumpfen an, schlug die Beine lässig übereinander und dachte nach. Er liess die vielen Bauten, die er in seinem Leben realisiert hatte, Revue passieren, erinnerte sich an die Jahre in Paris, an seinen Vater, der ihn damals am liebsten gleich wieder loshaben wollte, als der von der Kirche abtrünnige Sohn mit künstlerischen Ambitionen und linken Ideen im gutbürgerlichen Brugg für Aufregung sorgte.

So ging er seinen Gedanken nach, während das Abendlicht blasser wurde. – Was bleibt wohl am Ende? Wenn ich sterbe, werde ich dann Erfüllung spüren, werde ich gerne gehen? Und was ist mit Mary? Ist es sie, die dann nur noch zählt? Er erinnerte sich an den Maskenball, den er organisierte, um sie kennen zu lernen, und wie sie ihr Gesicht hinter einer venezianischen Maske verbarg. Er zog noch einmal kräftig an seinem Stumpfen.

Alfred Froelich ist 1953 kurz nach der Besprechung in Brugg verstorben.

Eine Stimme für die Spuren

Die Beiträge zu den Bauten von A. Froelich in der Schweiz im letzten Heft haben mir sehr gefallen. Endlich wurde über diesen hervorragenden Schweizer Architekten auf gebührende Weise berichtet. Denn seine Schulhäuser und Krematoriumsbauten werden weitaus unterschätzt wegen ihrer vermeintlichen Dominanz der Praktikabilität und der begrenzten Freiheit für kreatives architektonisches Gestalten. Sich in diesem Gebiet und innerhalb dieser Schranken zurecht zu finden und trotzdem mit der Zeit zu gehen, wie es das Vindonissa-Museum schön beweist, ist eine Leistung dieses Architekten. Und das frühe 20. Jahrhundert war keine einfache Zeit für solche Kunstarchitekten.

Anton Melliger aus Zürich, Leserbrief in: Formen, Zeitschrift für Architektur, Heft IV, 1989

Die Toteninsel – lebenslang

die paddel gleiten langsam durch
das wasser spielen kleine strudel
vielleicht tummelt sich ein fisch darin

in deine haut fallen sonnenstrahlen
im nachen sitzen wir
in meinen adern fliesst das blut
deines ist erstarrt

es gibt am ende nichts ausser das ende
und ein wenig glauben noch

anonym, abgedruckt im Tagesboten, 5. Mai 2009

Jugendstil von Brugg bis München

Ich bin nicht der Ansicht, dass uns in der Architektur-entwicklung etwas fehlte, nur weil wir für diese Zeit mit keinem Jugendstil-Architekten wie Otto Wagner oder Henry van de Velde aufwarten können. Was die Bauten in der Schweiz von anderen Jugendstil-Architekturen unterscheidet, ist die Synchronisierung des Jugendstil-Geistes mit dem Regionalismus. So finden Jugendstil und Heimatstil zu einer Symbiose, und das in jedem Kanton auf eine ganz besondere Weise – da ist der Aargau keine Ausnahme.

Otto Kummering aus Luzern, Leserbrief in: Formen, Zeitschrift für Architektur, Heft IV, 1989

