Friedrich Kiel
(geb. Puderbach/Bad Laasphe, 8. Oktober 1821 — gest. Berlin, 13. September 1885)

Der Stern von Bethlehem
Oratorium nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 83 (1883)

Inhalt[1]

[1.] Chor »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« (Ps. 19:2−3, Jes. 60:2−4a) (S. 3) / »Diese alle versammelt kommen zu Dir« (Jes. 60:4b) (S. 14)
[2.] Solo (Mezzosopran) »Meine Seele dürstet nach Gott« (Ps. 42:3, Ps. 43:3−4a) (S. 24)
[3.] Chor »Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen« (4. Mos. 24:17b, Jes. 33:17a, Matth. 5:8) (S. 28)
[4.] Evangelist (Tenor) »Da Jesus geboren war zu Bethlehem« (Matth. 2:1) (S. 33) *attacca*
Chor (TTB) »Wo ist der neugeborne König der Juden« (Matth. 2:2) (S. 34)
[5.] Evangelist »Da das der König Herodes hörete« (Matth. 2:3−4) (S. 37)
[6.] Chor[2] »Warum toben die Heiden« (Ps. 2:1−5) (S. 38)
[7.] Chor (Choral) »Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr« (Eigene Melodie, Text: Martin Luther nach der 8. Strophe, »Hostis Herodes impie«, der Hymne »A solis ortus cardine« von Caelius Sedulius) (S. 49)
[8.] Evangelist »Und sie sagten ihm« (Matth. 2:5−8) (S. 50)
[9.] Chor »Kommt herzu« (Ps. 95:1−2, 6−7) (S. 54)
[10.] Evangelist »Als sie nun den König gehöret hatten« (Matth. 2:9) (S. 66)
[11.] Solo (Mezzosopran) »Sei nun wieder zufrieden« (Ps. 116:7−8) (S. 67)
[12.] Evangelist »Da sie den Stern sahen« (Matth. 2:10−11) (S. 70)
[13.] Chor (Choral) »Ich steh' an Deiner Krippe hier« (Melodie: »Nun freut euch, lieben Christen g'mein« von Martin Luther, Text: Paul Gerhardt, 1. Strophe) (S. 71)
[14.] Evangelist »Und Gott befahl ihnen im Traum« (Matth. 2:12) (S. 72)
[15.] Chor »Ich bin die Wurzel des Geschlechts Davids« (Offb. 22:16b−17) (S. 73)
[16.] Schlusschor »Himmel freue sich« (Ps. 96:11−13) (S. 79) /
»In dem Namen Jesu sollen sich beugen alle derer Knie« (Phil. 2:10−11) (S. 88)

Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, Bassetthorn,[3] 2, Kfg. — 2, 2, 3, 0 — Pk., Str.

Vorwort

Friedrich Kiel, gemäß seinem Zeitgenossen August Wellmer »ein im Geist der alten Schule schaffender Kirchenkomponist im wahren Sinne des Wortes«,[4] ist mit seinen Beiträgen zur geistlichen Chormusik heutzutage weithin in Vergessenheit geraten. Was Helmut Loos als ihm in dieser Gattung eigenen »norddeutsch-akademisch-historistische[n] Stil«[5] klassifizierte, wurde aber offenbar schon früh als obsolet wahrgenommen. Wenig fruchtete da ein Feuilleton eines ungenannten Autors aus dem vorletzten Lebensjahr des Komponisten, das mahnte, »die Eigentümlichkeit Kiels erfordert gewisse Vorbereitungen für eine günstige Aufnahme. Wo jene fehlen, da wird leicht das Urteil hart und lieblos, aber auch verständnislos ausfallen.«[6] Wenn daher Otto Lessmann, Kiels Kompositionsschüler von 1862 bis 1866, fünf Jahre nach dessen Tod einforderte, dass »[a]lle Musik Kiel's sehr viel mehr [verdiente,] beachtet zu werden, als es leider der Fall ist«,[7] bald sekundiert von Paul Kuczynski, Schüler Kiels von 1873 bis 1877, der 1898 feststellte, dass »[s]einen Werken […] mehr Beachtung [gebührte], als sie bisher gefunden«,[8] so haben diese Einschätzungen auch heute nichts von ihrer Aktualität verloren.

Die vorliegende Neuausgabe seines Oratoriums *Der Stern von Bethlehem* möge einen Komponisten landläufiger machen, der gleichwohl an seinem Vergessenwerden nicht wenig eigenen Anteil gehabt haben könnte, wie schon ein britischer Nachruf, der ihn »einen der fundiertesten Kontrapunktiker des modernen Deutschlands«[9] nannte, zu dem Schluss kam, es sei zum Teil seiner »fast scheuen Bescheidenheit […] zu verdanken, […] dass sein Name in der Musikwelt allgemein noch weitgehend unbekannt ist.«[10] Kiel selbst bestätigte diese seine »grundsätzlich sowohl, wie auch aus Neigung befolgt[e] Lebensrichtung«[11] schon 1865 in einem Brief an Franz Brendel, einen der Gründungsväter des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, in dem er das Anerbieten, dessen Vorstandsmitglied zu werden, freundlich ablehnte, darum bittend, »mich von dieser ehrenvollen Berufung gütigst dispensiren zu wollen, da die stille Zurückgezogenheit, in der zu leben ich

gewohnt bin, und die bis jetzt, selbst durch die Veröffentlichung meiner Arbeiten kaum leise unterbrochen wurde, mir ein Bedürfniß ist, das mir auch ferner ungestört zu erhalten, ich mit allen Kräften bemüht bin.«[12]

»Lauterkeit und Reinheit, jungfräuliche Keuschheit, die bis zur abweisenden Herbheit werden konnte, ist der Charakter seines Schaffens«,[13] stellte der Berliner Hofprediger Emil Frommel, übereinstimmend mit Kiels Selbstzeugnis, 1885 in seiner Gedenkrede auf den Komponisten fest, in der er auch auf den schon damals zu konstatierenden nur begrenzten Bekanntheitsgrad des Verstorbenen einging: »Die Gunst der Menge, des großen Haufens, Popularität im gewöhnlichen Sinne, hat Kiel sich nicht errungen. Es ist indeß immer ein mehr als zweifelhaftes Lob, Allen zu gefallen, aber ein bleibender Ruhm, den Besten seiner Zeit genügt und eine begeisterte, wenn auch kleine Gemeinde erquickt und erhoben zu haben.«[14] Der erwähnte Paul Kuczynski gelangte in seinen Erinnerungen zu einer vergleichbaren Charakterisierung von Kiels schöpferischer Persönlichkeit:

> Er [Kiel] kannte keine Rücksicht auf den Beifall der Menge, er lebte, ein lauterer, abseits der Parteien stehender, unanfechtbarer Charakter, sein künstlerisches Innenleben aus und kümmerte sich nicht um die Welt, die sich da draußen im harten Kampf der Geister die Köpfe blutig schlug. […] Ihm fehlte, so lang er lebte, nur der Totenschein zur Klassicität, wie eine Freundin ihm einst sagte, und nun, da dieser Totenschein gebührlich ausgestellt, will die Welt von ihrem jüngsten, kaum kalt gewordenen Klassiker nicht viel mehr wissen; verehrt sie ihn vielleicht recht klassisch auch, so trägt sie doch nur wenig Verlangen, ihn auch zu hören.[15]

Kiels »Schaffens-Domaine war eine eng begrenzte«,[16] wie schon Kuczynski feststellte, nämlich auf die Genres Kammer-, Klavier-, Orgel- (mit nur einem Werk) und Chormusik fokussiert. Was die letztere Gattung betrifft, so ist eine Einschätzung des Kritikers Gustav Dömpke aus dem Jahr der Uraufführung des Oratoriums *Der Stern von Bethlehem* von Interesse, der sich nachdrücklich für die Anerkennung des »berühmten Berliner Contrapunctisten« Kiel, »dieses gar nicht sensationellen Meisters«, wie er ihn nannte, einsetzte, und ihn als den »weitaus bedeutendsten der lebenden Chor-Componisten nach Johannes Brahms«[17] bezeichnete. Von den beiden Genannten ist freilich bislang nur der letztere im kollektiven Gedächtnis und im ständigen Chorrepertoire geblieben.

*

Friedrich Kiel, geboren am 8. Oktober 1821 in Puderbach im heutigen Kreis Siegen-Wittgenstein,[18] verdankte frühe Förderung den kunstsinnigen Fürsten Albrecht I. zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg und dessen Bruder Prinz Carl, der ihn im Violinspiel unterrichtete. Nach Tätigkeit als Konzertmeister der Berleburger Hofkapelle ermöglichte ihm ein königlich preußisches Stipendium 1843−1845 ein Kompositionsstudium in Berlin bei dem angesehenen Musiktheoretiker Siegfried Wilhelm Dehn (1799−1858). In der preußischen Hauptstadt, die fortan sein Lebensmittelpunkt wurde, unterrichtete Kiel zunächst privat Klavier und Harmonielehre und debütierte 1851/52, ostentativ inmitten eines zum Teil bereits stilistisch gänzlich anders ausgerichteten kompositorischen Umfelds, mit den Früchten seines Studiums, den Franz Liszt gewidmeten *15 Canons im Kammerstyl* op. 1 und den *6 Fugen* op. 2 für Klavier. Mit dem ersten Klaviertrio in D-dur op. 3 (Erstdruck 1853) machte er kurz darauf auch als Kammermusikkomponist auf sich aufmerksam. Fortan bedachte er neben der weiterhin in reicher Fülle erscheinenden Klaviermusik die Kammermusik für ein oder mehrere Streichinstrumente und Klavier mit zahlreichen wertvollen Beiträgen, die ihm breite Anerkennung eintrugen. Den entscheidenden Durchbruch als Komponist brachte jedoch erst die am 8. Februar 1862 durch den Stern'schen Gesangverein in Berlin erfolgte Uraufführung seines ersten geistlichen Vokalwerks, des 1859/60 komponierten *Requiems* in f-Moll op. 20, »welches«, so ein Lexikonartikel von 1876, »mit einer selten einmüthigen Begeisterung aufgenommen wurde, die Runde durch die musikalische Welt machte und K.[iel] mit einem Schlage zur Berühmtheit erhob.«[19] In der Folge legte Kiel, um nur vokale Werke zu nennen (fortan in Klammern das Kompositionsjahr), ein *Stabat Mater* für Soli (SSA), Frauenchor und Orchester op. 25 (bis 1864), einen *Liederkreis* für Gesang und Klavier op. 31 (1864), eine *Missa solemnis* op. 40 (1865) und ein *Te Deum* op. 46 (1866) vor, und unterrichtete, zusätzlich zur Betreuung seiner Privatschüler, von 1866 bis 1869 Komposition am Stern'schen Konservatorium. 1868 wurde er zum Königlichen Professor ernannt und fand schließlich im Folgejahr seine Lebensstellung als Kompositionsprofessor an der sich damals konstituierenden Königlichen Hochschule für Musik in Berlin (dem Vorgängerinstitut der heutigen Universität der Künste) unter dem Gründungsrektor Joseph Joachim (1831−1907). Als Kiel 1879 als Kandidat in der Nachfolge des verstorbenen Thomaskantors Ernst Friedrich Richter erwogen wurde, lehnte er ab. In dieser Periode fügte er mit seinem Hauptwerk, dem abendfüllenden Oratorium *Christus* op. 60 (1871−1872), einem zweiten *Requiem*

in As-Dur op. 80 (1880) und dem hier vorgelegten kleiner dimensionierten Oratorium weitere bedeutende Werke dem chorsymphonischen Repertoire hinzu.

Kiels Verharren und Anerkennung ausschließlich im Berliner Musikleben wurde schon kurz vor seinem Tode als problematisch empfunden.[20] Gleichwohl hat ihm nur dieses Beharrungsvermögen die achtungsgebietende Zahl von bislang »162 ermittelten Kompositionsschülern«[21] eintragen können, von denen außer den bereits erwähnten an prominenten Namen (in alphabetischer Ordnung) genannt seien: Waldemar von Baußnern, Wilhelm Berger, August Bungert, George Henschel, Robert Kahn, Charles Martin Loeffler, Arnold Mendelssohn, Jean Louis Nicodé, Ludwig Nohl, Siegfried Ochs, Ignacy Jan Paderewski, Arthur Somervell, Sir Charles Villiers Stanford, Bernhard Stavenhagen und Justus Hermann Wetzel. Stellvertretend sollte der besonders mit seiner Chormusik das britische Musikleben seiner Zeit prägende Komponist Stanford (1852−1924), 1876 und 1877 Kiels Schüler, mit einem Tribut an seinen Meister in Erinnerung bleiben:

> Als Lehrer für Kontrapunkt, Kanon und Fuge war er [Kiel] der *facile princeps* [mit Leichtigkeit der Führende] seiner Zeit, aber er war kein staubtrockener Musiker. Er konnte einen als Beispiel dienenden Kanon genauso schnell komponieren, wie er einen Brief schreiben konnte (eine Gabe, die er mit Brahms teilte), aber er konnte [ebenso] mit der Begeisterung eines jungen Mannes alle modernen Entwicklungen seiner Zeit würdigen und erörtern.[22] […]
> Er war ein einzigartiger Mensch und ein einzigartiger Lehrmeister. […] Ich habe in drei Monaten mehr von ihm gelernt als von allen anderen in drei Jahren.[23]

Nach überstandener ernsthafter Erkrankung im Jahr 1881 wurde Kiel im Oktober 1883 bei einem Verkehrsunfall mit einem Pferdewagen schwer verletzt, an dessen Spätfolgen er nach einem Schlaganfall am 13. September 1885 63-jährig in Berlin verstarb. Als sein Nachfolger an der Musikhochschule wurde Heinrich von Herzogenberg (1843−1900) berufen.

*

Kiel komponierte sein Oratorium *Der Stern von Bethlehem* op. 83, vollendet am 9. Mai 1883,[24] im Anschluss an die *6 Motetten* op. 82 nach Psalmtexten für 4- bis 5-stimmigen gemischten Chor (1882). Es ist nicht nur sein letztes chorsinfonisches Werk, sondern auch sein letztes veröffentlichtes Werk überhaupt. Es ist nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen, sieben Jahre später entstandenen Weihnachtskantate op. 164 von Josef Rheinberger (1839−1901), dem nicht wie bei Kiel ein biblischer Bericht, sondern eine Dichtung seiner Gattin zugrunde liegt. Seine Uraufführung erlebte Kiels Oratorium auffallender Weise nicht im kirchlichen Rahmen und zu der ihm zukommenden Zeit im Kirchenjahr, sondern am 25. April 1884 an seiner Hochschule im Rahmen des 12. Abonnementkonzerts der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin unter der Leitung von Joseph Joachim. Möglicherweise lag dieser Entscheidung die Idee zugrunde, Studierenden Gelegenheit zur Mitwirkung zu geben. Die Presse betonte »die Meisterschaft […], welche der Componist wiederum in der Conception des Ganzen, in der Behandlung der Chöre, Solopartien und des Orchesters entfaltet«, was »dem Werke einen allerersten Platz unter den neuesten Erzeugnissen auf dem Gebiete der Kirchenmusik an[weist]«,[25] und nannte es »ein Oratorium von nur geringem Umfange, […] doch von ungeschwächter Kraft der Erfindung und Durchführung, von weihevoller Stimmung und ebenso grossartigen, wie zarten Wirkungen«, dem »drei Eigenschaften […] inne wohnen: Kraft, Milde und die hohe Kunst im polyphonen Ausdruck«.[26]

Als biblische Grundlage verwendete Kiel die Perikope Matthäus 2:1−12, auf der, in der auch von ihm herangezogenen, verbindlichen Luther-Übersetzung, bereits die dem Sonntag nach Neujahr und dem Epiphaniastag zugewiesenen Teile 5 und 6 von Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium* BWV 248 basieren. Bachs sechsteiliger Kantatenzyklus, der 1734/35 in Leipzig in aufeinanderfolgenden Gottesdiensten uraufgeführt wurde, war noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland so gut wie vergessen. Nach der 1844 erfolgten Aufführung der ersten beiden Teile unter Theodor Mosewius, schon hier in nichtliturgischem Rahmen, wurde das Werk erst 1856 innerhalb der ersten Bach-Gesamtausgabe vollständig veröffentlicht und mit allen sechs Kantaten, wenn auch gekürzt, im Dezember 1857 von der Berliner Sing-Akademie unter August Eduard Grell wieder zu Gehör gebracht. Es ist davon auszugehen, dass Kiel dieses bedeutende Ereignis im Berliner Musikleben nicht entgangen ist; und dass er sich ein Vierteljahrhundert später in seinem Oratorium auf Bachs Werk bezog, ist offenkundig. Er übernahm von dort nicht nur die Partie des mit einem Tenor besetzten Evangelisten, sondern auch die Melodiefassung und die Positionierung des im Werk

zweiten Chorals, »Ich steh' an Deiner Krippe hier«, unmittelbar nach der Erwähnung des Geschenks von »Gold, Weihrauch und Myrrhen« (bei Bach Nr. 59, bei Kiel Nr. 13 [S. 71]), was wohl als bewusste Reverenz an eines seiner Idole zu werten ist.

Aufgrund dieser Zusammenhänge konnte etwa der zitierte britische Nachruf Kiels *Der Stern von Bethlehem* umstandslos als »Weihnachtsoratorium«[27] deklarieren. Für die heutige Programmierung des Werks ist jedoch Vorsicht geboten, es einfach als ›romantischen‹ Nachfolger von Bachs Werkzyklus oder als unaufwendiger zu bewerkstelligenden Ersatz dafür anzusehen, denn Kiel ging durchaus eigene Wege. Dies wird schon erkennbar an der Wahl des ersten Chorals, »Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr«, Luthers Verdeutschung des uralten Epiphaniehymnus des Sedulius, die er nach eigener Melodie singen lässt, und insgesamt an Kiels Textzusammenstellung, die große Vertrautheit mit der Schrift erkennen lässt. Sie greift (ohne Herkunftsangabe der Stellen) auf Texte des Alten und Neuen Testaments zurück, wobei sich zwei Grundmotive abzeichnen: als Nebenlinie Christus, das Wasser des Lebens, und als Hauptlinie Christus, das Licht der Menschen. Der erste Strang wird gezogen von dem ersten Solo des Mezzosoprans, »Meine Seele dürstet nach Gott« (Ps. 42:3) (Nr. 2, S. 24), über dessen zweites Solo, »Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der Herr thut dir Gutes« (Ps. 116:7) (Nr. 11, S. 67), zu dem vorletzten Chor, »und wen dürstet, der komme, und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst« (Offb. 22:17) (Nr. 15, S. 76). Der zweite Strang bezieht sich von Nr. 1, »aber über Dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über Dir, und die Heiden werden in Deinem Lichte wandeln« (Jes. 60:2b−3a) (S. 8), bis Nr. 15, »Ich bin […] ein heller Morgenstern« (Offb. 22:16b) (S. 74), auf die Erscheinung der Herrlichkeit des Herrn, die an Epiphanias gefeiert wird. Kiels ursprünglicher Werktitel im Autograph, »Epiphanienfest«,[28] hätte diese theologische Ausrichtung — zutreffend wurde sein Oratorium als »musikalisch[e] Predigt«[29] bezeichnet — unmissverständlich bezeichnen können, möglicherweise erschien er dem Komponisten aber zu sachlich, zu kalenderorientiert, so dass er ihn schließlich zu dem bildhaften, einprägsamen Titel der Druckfassung veränderte.

Kurz nach der erfolgreichen Uraufführung stand in der Presse zu lesen, Kiels Oratorium werde »für die bevorstehende Saison außer von verschiedenen deutschen Gesangvereinen auch von dem ›Bach Choir‹ in London[30] zur Aufführung gelangen«.[31] Für das heutige Musikleben ist dem ernsten und aufrichtigen Werk eine Wiedereingliederung in das oratorische Repertoire zu wünschen. Hinzuweisen ist abschließend auf die Bemühungen der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e.V.,[32] das Werk des Komponisten und seiner Schüler lebendig zu halten.

Cornelis Witthoefft, September 2025

Das Aufführungsmaterial ist zu beziehen über *Boosey & Hawkes* / www.zinfonia.com.

Anmerkungen

[1] Die Nummerierung, die in der vorliegenden, 1883 bei Bote & Bock veröffentlichten Partitur nicht enthalten ist, wurde zur besseren Übersicht aus dem Klavierauszug übernommen, der im folgenden Jahr in demselben Verlag erschien.
[2] Die fehlende Satzbezeichnung »Chor« ist auf S. 38 zu ergänzen.
[3] In Nr. 1 (S. 3), Nr. 6 (S. 38), Nr. 7 (S. 49), Nr. 9 (S. 54), Nr. 15 (S. 73) und Nr. 16 (S. 79) ist eine »Bass-Clarinette« besetzt und in Nr. 11 (S. 67) ein solistisch eingesetztes »Bassethorn«. Da diese beiden Instrumente in F-Stimmung geschrieben sind, die beim Bassetthorn, nicht aber bei der in B- oder A-Stimmung notierten Bassklarinette verwendet wird, ist offenbar in beiden Fällen dasselbe Instrument, ein Bassetthorn gemeint.
[4] August Wellmer, *Musikalische Skizzen und Studien. Ein Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte*, Hildburghausen 1885, S. 100.
[5] Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn [1991], S. 181.
[6] Anonym, *Friedrich Kiel*, in: *Neue Musik-Zeitung* 5 (1884), Nr. 22 vom 15. November, S. 261f.; Nr. 23 vom 1. Dezember 1884, S. 273f., hier S. 274.
[7] Otto Lessmann, *Aus dem Konzertsaal*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1890), Nr. 40 vom 3. Oktober 1890, S. 470f., hier S. 471.
[8] Paul Kuczynski, *Erlebnisse und Gedanken. Dichtungen zu Musikwerken*, Berlin 1898, S. 65.
[9] *The Musical Times and Singing Class Circular* 26 (1885), Nr. 512 vom 1. Oktober 1885, S. 605.
[10] Ebd.
[11] Friedrich Kiel, Brief an Franz Brendel vom 28. Juni 1865, zit. n.: Karen Krukowski (Hg.), *Briefe und andere zeitgenössische Dokumente von und über Friedrich Kiel*, Erster Teil: *Briefe und andere handschriftliche Mitteilungen 1841−1878*, Sinzig 2013 (= *Friedrich-Kiel-Forschungen*, Bd. 3), S. 47.
[12] Ebd.
[13] Emil Frommel, *Friedrich Kiel (geb. 7.[!] Oktober 1821, † 13. September 1885). Gedächtnisrede gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin am 11. Oktober 1885*, Berlin ^{2}1886, S. 13.

[14] Ebd., S. 14.
[15] Wie Anm. 8.
[16] Ebd., S. 64.
[17] Gustav Dömpke, *Letztes ordentliches Gesellschafts-Concert*, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, Nr. 1493 vom 25. April 1884, Morgenblatt, S. 1−4, hier S. 1.
[18] Biographische Angaben folgen ohne näheren Nachweis: a) Peter Pfeil, *Friedrich Kiel — Curriculum vitae*, in: *Friedrich-Kiel-Studien*, Bd. 2, Köln 1997, S. 9−11 und b) Susanne Büchner, *Friedrich Kiels Klavierkammermusik in Sonatenform*, Diss., 2 Bde., Heidelberg 2014, Kapitel »Kiels Biografie, belegt anhand von Originalquellen«, Bd. 1, S. 34−58.
[19] Art. »Kiel, Friedrich«, in: Hermann Mendel (Hg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 6, Berlin 1876, S. 42f., hier S. 43.
[20] Wie Anm. 6, S. 261 (»Der künstlerische Boden, auf dem die Werke Kiels dort [in Berlin] gedeihen, ist eben ein anderer, als meist anderswo […].«).
[21] Wie Anm. 18b, Bd. 2, S. 595.
[22] Sir Charles Villiers Stanford, *Pages from an Unwritten Diary*, London 1914, S. 164f.
[23] Ebd., S. 172.
[24] Wie Anm. 18b, Bd. 1, S. 94.
[25] *Signale für die musikalische Welt* 42 (1884), Nr. 33, Mai 1884, S. 522.
[26] *Der Klavier-Lehrer. Musik-paedagogische Zeitschrift* 7 (1884), Nr. 2 vom 1. Juni 1884, S. 126.
[27] Wie Anm. 9.
[28] Wie Anm. 18b, Bd. 1, S. 94.
[29] Uta Meis, *Friedrich Kiel: »Der Stern von Bethlehem« op. 83. Eine Werkbeschreibung*, in: *Friedrich-Kiel-Studien*, Bd. 2, Köln 1997, S. 55−64, hier S. 64.
[30] Der 1884 erschienene Klavierauszug des Oratoriums (vgl. Anm. 1) enthält eine singbare englische Übersetzung von John Maude Crament, der 1876−1880 ein Kompositionsschüler Kiels gewesen war (wie Anm. 18b, Bd. 2, S. 619).
[31] *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1884), Nr. 35 vom 22. August 1884, S. 378.
[32] www.friedrich-kiel-gesellschaft.de.

Friedrich Kiel
(b. Puderbach/Bad Laasphe, October 8, 1821 — d. Berlin, September 13, 1885)

Der Stern von Bethlehem (The Star of Bethlehem)
Oratorio to Words of the Holy Scriptures for soloists, chorus and orchestra, Op. 83 (1883)

Contents[1]

[1.] Chorus "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" ("The heavens declare the glory of God") (Ps. 19:2–3, Isa. 60:2–4a) (p. 3) / "Diese alle versammelt kommen zu Dir" ("All these gather together and come to Thee") (Isa. 60:4b) (p. 14)
[2.] Solo (mezzo-soprano) "Meine Seele dürstet nach Gott" ("For my soul is athirst for God") (Ps. 42:3, Ps. 43:3−4a) (p. 24)
[3.] Chorus "Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen" ("For out of Jacob shall a star come forth") (Num. 24:17b, Isa. 33:17a, Matth. 5:8) (p. 28)
[4.] Evangelist (tenor) "Da Jesus geboren war zu Bethlehem" ("When Jesus was born in Bethlehem") (Matth. 2:1) (p. 33) *attacca*
Chorus (TTB) "Wo ist der neugeborne König der Juden" ("Where is he that is born King of the Jews?") (Matth. 2:2) (p. 34)
[5.] Evangelist "Da das der König Herodes hörete" ("Now when Herod the King heard these things") (Matth. 2:3−4) (p. 37)
[6.] Chorus[2] "Warum toben die Heiden" ("Why rage fiercely the heathen") (Ps. 2:1−5) (p. 38)
[7.] Chorus (Chorale) "Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr" ("O Herod wherefore fearest thou?") (Kiel's own melody, text: Martin Luther based on the 8th stanza, "Hostis Herodes impie," of the hymn "A solis ortus cardine" by Caelius Sedulius) (p. 49)
[8.] Evangelist "Und sie sagten ihm" ("And they said unto him") (Matth. 2:5–8) (p. 50)
[9.] Chorus "Kommt herzu" ("O come") (Ps. 95:1–2, 6–7) (p. 54)
[10.] Evangelist "Als sie nun den König gehöret hatten" ("And when they had heard the King") (Matth. 2:9) (p. 66)
[11.] Solo (mezzo-soprano) "Sei nun wieder zufrieden" ("Turn again to thy rest") (Ps. 116:7−8) (p. 67)
[12.] Evangelist "Da sie den Stern sahen" ("And when they saw the star") (Matth. 2:10−11) (p. 70)
[13.] Chorus (Chorale) "Ich steh' an Deiner Krippe hier" ("Besides thy cradle here I stand") (Melody: "Nun freut euch, lieben Christen g'mein" by Martin Luther, Text: Paul Gerhardt, 1st stanza) (p. 71)
[14.] Evangelist "Und Gott befahl ihnen im Traum" ("And being warn'd of God in a dream") (Matth. 2:12) (p. 72)
[15.] Chorus "Ich bin die Wurzel des Geschlechts Davids" ("I am the offspring and the root of David") (Rev. 22:16b−17) (p. 73)
[16.] Final Chorus "Himmel freue sich" ("Let the heavens rejoice") (Ps. 96:11−13) (p. 79) / "In dem Namen Jesu sollen sich beugen alle derer Knie" ("At the name of Jesus, every knee shall bow") (Phil. 2:10−11) (p. 88)

Orchestration: 2, 2, 2, basset horn,[3] 2, double bassoon — 2, 2, 3, 0 — timp., str.

Preface

Friedrich Kiel, according to his contemporary August Wellmer "a church composer in the spirit of the old school in the fullest sense of the word,"[4] has been largely forgotten today with his contributions to sacred choral music. However, what Helmut Loos classified as his own "North German academic-historicizing style"[5] in this genre was evidently soon perceived as obsolete. An editorial by an unknown author from the penultimate year of the composer's life made little impact, cautioning that "Kiel's individuality requires certain preparations for a favorable reception. Where these are lacking, judgment will easily become harsh and unkind, but also incomprehensive."[6] So when Otto Lessmann, Kiel's composition student from 1862 to 1866, demanded five years after the composer's death that "all of Kiel's music deserves much more attention than is unfortunately the case,"[7] soon backed by Paul Kuczynski, Kiel's student from 1873 to 1877, who stated in 1898 that "his works deserved more attention than they had received so far,"[8] these assessments have lost none of their relevance today.

This reprint of his oratorio *Der Stern von Bethlehem* (*The Star of Bethlehem*) is intended to make a composer more widely known who may well have played no small part in his own oblivion, as a British obituary that called him "one of the most profound contrapuntists of modern Germany,"[9] concluded that it was partly due to his "almost retiring modesty of character [...] that his name is, as yet, but little known to the musical world generally."[10] Kiel himself confirmed this "fundamental direction in life, followed both out of conviction and inclination"[11] as early as 1865 in a letter to Franz Brendel, one of the founding fathers of the "Allgemeiner Deutscher Musikverein" (General German Music Association), in which he politely declined the offer to become a member of its board, asking him to "kindly dispense me from this honorable appointment, as the quiet seclusion in which I am accustomed to live, and which until now has hardly been interrupted even by the publication of my works, is a need that I must strive with all my might to preserve undisturbed in the future."[12]

"Sincerity and purity, virginal chastity, which could become dismissive austerity, is the character of his work,"[13] stated Berlin court preacher Emil Frommel in 1885 in his memorial speech for the composer, in agreement with Kiel's own testimony. He also addressed the deceased's limited fame, which was already apparent at the time: "Kiel did not win the favor of the masses, the great crowd, popularity in the usual sense. However, it is always a more than dubious praise to please everyone, but it is lasting fame to have satisfied the best of his time and to have revitalized and uplifted an enthused, albeit small, community."[14] In his memoirs, the aforementioned Paul Kuczynski arrived at a similar characterization of Kiel's creative personality:

> He [Kiel] had no regard for the applause of the crowd; he pursued his artistic interior life as a sincere, impartial, and unassailable character and did not care about the world that was out there in the fierce battle of the spirits, beating their heads bloody. […] All that was missing for him to achieve classic status during his lifetime was a death certificate, as a female friend once told him, and now that this death certificate has been duly issued, the world does not want to know much more about its latest classic, who has barely grown cold; it may revere him as a classic, but it has little desire to listen to him.[15]

Kiel's "creative domain was narrowly defined,"[16] as Kuczynski noted, focusing on the genres of chamber, piano, organ (with only one work), and choral music. As far as the latter genre is concerned, an assessment by the critic Gustav Dömpke from the year of the premiere of the oratorio *Der Stern von Bethlehem* is of interest. Dömpke emphatically advocated recognition of the "famous Berlin contrapuntist" Kiel, "this not at all sensational master," as he called him, and described him as "by far the most important living choral composer second only to Johannes Brahms."[17] Of the two mentioned, however, only the latter has so far remained in the collective memory and in the standard choral repertoire.

*

Friedrich Kiel, born on October 8, 1821, in Puderbach in what is now the district of Siegen-Wittgenstein,[18] owed his early advancement to the art-loving Prince Albrecht I of Sayn-Wittgenstein-Berleburg and his brother Prince Carl, who taught him to play the violin. After working as concertmaster of the Berleburg court orchestra, a royal Prussian scholarship enabled him to study composition in Berlin from 1843 to 1845 with the renowned music theorist Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858). In the Prussian capital, which became his home from then on, Kiel initially taught piano and harmony privately and made his debut in 1851–52, ostentatiously in the midst of a compositional environment that was already partly oriented towards an altogether different style, with the fruits of his studies, the *15 Canons im Kammerstyl* (*15 Canons in Chamber Style*), Op. 1, dedicated to Franz Liszt, and the *6 Fugues*, Op. 2, for piano. Shortly thereafter, he also attracted attention as a chamber music composer with his first Piano Trio in D major, Op. 3 (published in 1853). From then on, in addition to his prolific output of piano music, he made numerous valuable contributions to chamber music for one or more string instruments and piano, which earned him wide recognition. However, his decisive breakthrough as a composer only came with the premiere of his first sacred vocal work, the *Requiem* in F minor, Op. 20, composed in 1859/60, by the Stern'sche Gesangverein in Berlin on February 8, 1862, "which," according to an encyclopedia article from 1876, "was received with a rare unanimous enthusiasm, made its way around the musical world and instantly elevated K.[iel] to fame."[19] Subsequently, to mention only vocal works, Kiel composed (the year of composition is given in brackets) a *Stabat Mater* for soloists (SSA), women's chorus and orchestra, Op. 25 (by 1864), a *Liederkreis* (*Song-cycle*) for voice and piano, Op. 31 (1864), a *Missa solemnis*, Op. 40 (1865), and a *Te Deum*, Op. 46 (1866), and, in addition to tutoring his private students, taught composition at the Stern'sche Conservatory from 1866 to 1869. In 1868, he was appointed Royal Professor

and finally found his lifelong position the following year as professor of composition at the then newly established Königliche Hochschule für Musik (Royal Academy of Music) in Berlin (the predecessor of today's University of the Arts) under its founding director Joseph Joachim (1831−1907). When Kiel was considered as a candidate to succeed the late Thomaskantor Ernst Friedrich Richter in 1879, he declined. During this period, he added further significant works to the choral symphonic repertoire with his *magnum opus*, the full-length oratorio *Christus*, Op. 60, (1871–1872), a second *Requiem* in A-flat major, Op. 80, (1880) and the smaller-scale oratorio presented here.

Kiel's persistence and recognition exclusively in Berlin's musical life was already perceived as problematic shortly before his death.[20] Nevertheless, it was only this perseverance that enabled him to achieve the impressive number of "162 identified composition students,"[21] of whom, in addition to those already mentioned, the following prominent names (in alphabetical order) are worth mentioning: Waldemar von Baußnern, Wilhelm Berger, August Bungert, George Henschel, Robert Kahn, Charles Martin Loeffler, Arnold Mendelssohn, Jean Louis Nicodé, Ludwig Nohl, Siegfried Ochs, Ignacy Jan Paderewski, Arthur Somervell, Sir Charles Villiers Stanford, Bernhard Stavenhagen, and Justus Hermann Wetzel. As a representative example, the composer Stanford (1852–1924), who exerted a strong influence on British musical life of his time, particularly with his choral music and was Kiel's student in 1876 and 1877, should be remembered with a tribute to his master:

> As a teacher of counterpoint, canon and fugue, he [Kiel] was *facile princeps* [easily the leader] of his time, but he was no dryasdust musician. He could compose a specimen canon as quickly as he could write a letter, (a gift which he shared with Brahms), but he could appreciate and discuss with the enthusiasm of a young man all the modern developments of his day.[22] […]
> He was a rare man and a rare master. […] I learnt more from him in three months, than from all the others in three years.[23]

After recovering from a grave illness in 1881, Kiel was seriously injured in a traffic accident involving a horse-cart in October 1883, and he died in Berlin on September 13, 1885, at the age of 63, from the long-term effects of the accident. Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) was appointed as his successor at the Music Academy.

*

Kiel composed his oratorio *The Star of Bethlehem*, Op. 83, completed on May 9, 1883,[24] following the *6 Motets*, Op. 82, a setting of psalm texts for 4- to 5-part mixed chorus (1882). It is not only his last choral symphonic work, but also his last published work ever. It should not be confused with the eponymous Christmas cantata, Op. 164, composed seven years later by Josef Rheinberger (1839–1901), which is based not on a biblical account, as in Kiel's composition, but on a work of poetry by his wife. Remarkably, Kiel's oratorio did not receive its premiere within the church and at the appropriate time in the church year, but on April 25, 1884, at his academy as part of the 12th subscription concert of the Royal Academy of Arts in Berlin, conducted by Joseph Joachim. This decision may have been prompted by the idea of giving students the opportunity to participate. The press emphasized "the mastery [...] which the composer once again displays in the conception of the whole, in the treatment of the choirs, solo parts, and orchestra," which "gives the work a very first place among the latest productions in the field of church music,"[25] and called it "an oratorio of only modest scope, [...] but of undiminished power of invention and execution, of a consecrating atmosphere and impacts as magnificent as they are delicate," which "possesses three qualities: power, mildness, and the fine art of polyphonic expression."[26]

Kiel used the pericope Matthew 2:1–12 as his biblical basis, which, in the authoritative Luther translation also referred to by Kiel, had already provided the foundation for parts 5 and 6 of Johann Sebastian Bach's *Christmas Oratorio* BWV 248, assigned to the Sunday after New Year's Day and the Feast of the Epiphany. Bach's cycle of six cantatas, which were premiered in successive church services in Leipzig in 1734/35, was virtually forgotten in Germany until the middle of the 19th century. After the first two parts were performed in 1844 under Theodor Mosewius, already in a non-liturgical context, the work was not published in its entirety until 1856 in the first complete edition of Bach's works, and all six cantatas, albeit in abridged form, were revived only in December 1857 by the Berlin Sing-Akademie under August Eduard Grell. It can be assumed that Kiel will not have missed this significant event in Berlin's musical life; and it is obvious that he referred to Bach's

work in his oratorio a quarter of a century later. From there, he not only took on the role of the Evangelist, sung by a tenor, but also the melody and the positioning of the second chorale in the work, "Ich steh' an Deiner Krippe hier" ("Besides thy cradle here I stand"), immediately after the mention of the gifts of "gold, incense, and myrrh" (No. 59 in Bach, No. 13 in Kiel [p. 71]), which can probably be considered as a deliberate homage to one of his idols.

Due to these connections, the British obituary quoted above was able to declare Kiel's *The Star of Bethlehem* a "Christmas oratorio"[27] straightforwardly. However, caution is advised when programming the work today, as it should not simply be regarded as a 'romantic' successor to Bach's cycle of works or as an easier-to-produce substitute for it, because Kiel pursued his own path. This is already apparent in the choice of the first chorale, "Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr" ("O Herod wherefore fearest thou?"), Luther's German translation of Sedulius's ancient Epiphany hymn, which he set to his own melody, and in Kiel's text compilation as a whole, which reveals a great familiarity with the Scriptures. It draws on texts from the Old and New Testaments (without specifying the origin of the passages), with two fundamental motifs emerging: Christ, the water of life, as a secondary theme, and Christ, the light of mankind, as the main theme. The first strand is drawn from the first solo by the mezzo-soprano, "For my soul is athirst for God" (Ps. 42:3) (No. 2, p. 24), to her second solo, "Turn again to thy rest, o my soul, for the Lord hath rewarded thee" (Ps. 116:7) (No. 11, p. 67), and the penultimate chorus, "and let him that is athirst, come, whosoever will let him take the water of life freely" (Rev. 22:17) (No. 15, p. 76). The second strand refers from No. 1, "but the Lord shall arise upon thee and His glory shall be seen upon thee, and the Gentiles shall come to thy light" (Isa. 60:2b−3a) (p. 8), to No. 15, "I am [...] the bright and morning star" (Rev. 22:16b) (p. 74), to the manifestation of the Lord's glory celebrated on Epiphany. Kiel's original title for the work in the autograph, "Epiphanienfest"[28] ("Feast of the Epiphany") would have accurately described this theological intention—his oratorio was aptly described as a "musical sermon"[29]— but perhaps it seemed too factual, too calendrical to the composer, so that he finally changed it to the more visual and memorable title of the printed version.

Shortly after the successful premiere, the press reported that Kiel's oratorio would be performed "in the coming season not only by various German choral societies but also by the Bach Choir in London[30]".[31] For today's musical life, it is to be wished that this serious and sincere work will be reintegrated into the oratorio repertoire. Finally, it is worth mentioning the efforts of the Friedrich-Kiel-Gesellschaft e.V.[32] (Friedrich Kiel Society) to keep the work of the composer and his students alive.

Cornelis Witthoefft, September 2025

The performance material can be obtained from *Boosey & Hawkes* / www.zinfonia.com.

Notes

[1] For the sake of clarity, the numbering, which is not included in the present score published by Bote & Bock in 1883, has been taken from the piano reduction issued by the same publisher the following year. The (singable) English translation by John Maude Crament, added in brackets in the table of contents, is also taken from this edition, except for No. 13 (translation: J. Troutbeck).

[2] The missing indication "Chor" is to be added on p. 38.

[3] In No. 1 (p. 3), No. 6 (p. 38), No. 7 (p. 49), No. 9 (p. 54), No. 15 (p. 73) and No. 16 (p. 79) a "Bass-Clarinette" is employed, and in No. 11 (p. 67) a "Bassethorn" is required as a solo instrument. Since these two instruments are written in F tuning, which is used for the basset horn but not for the bass clarinet, which is written in B-flat or A tuning, apparently the same instrument is meant in both cases, namely a basset horn.

[4] August Wellmer, *Musikalische Skizzen und Studien. Ein Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte*, Hildburghausen, 1885, p. 100. All translations are by the author.

[5] Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn, [1991], p. 181.

[6] Anonymous, "Friedrich Kiel," *Neue Musik-Zeitung*, Vol. 5, 1884, No. 22, November 15, 1884, pp. 261−262; No. 23, December 1, 1884, pp. 273−274, here p. 274.

[7] Otto Lessmann, "Aus dem Konzertsaal," *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Vol. 17, 1890, No. 40, October 3, 1890, pp. 470−471, here p. 471.

[8] Paul Kuczynski, *Erlebnisse und Gedanken. Dichtungen zu Musikwerken*, Berlin, 1898, p. 65.

[9] *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 26, 1885, No. 512, October 1, 1885, p. 605.

[10] Ibid.

[11] Friedrich Kiel, letter to Franz Brendel dated June 28, 1865, quoted in: "Briefe und andere zeitgenössische Dokumente von und über Friedrich Kiel,", ed. by Karen Krukowski, Part One: "Briefe und andere handschriftliche Mitteilungen 1841−1878," *Friedrich-Kiel-Forschungen*, Vol. 3, Sinzig, 2013, p. 47.

[12] Ibid.
[13] Emil Frommel, *Friedrich Kiel (geb. 7.[!] Oktober 1821, † 13. September 1885). Gedächtnisrede gehalten in der Sing-Akademie zu Berlin am 11. Oktober 1885*, 2nd edition, Berlin,1886, p. 13.
[14] Ibid., p. 14.
[15] As in n. 8.
[16] Ibid., p. 64.
[17] Gustav Dömpke, "Letztes ordentliches Gesellschafts-Concert," *Wiener Allgemeine Zeitung*, No. 1493, April 25, 1884, Morgenblatt, pp. 1–4, here p. 1.
[18] Biographical information follows without further reference: a) Peter Pfeil, "Friedrich Kiel — Curriculum vitae," *Friedrich-Kiel-Studien*, Vol. 2, Cologne, 1997, pp. 9–11, and b) Susanne Büchner, *Friedrich Kiels Klavierkammermusik in Sonatenform*, Ph. D., 2 vols., Heidelberg, 2014, chapter "Kiels Biografie, belegt anhand von Originalquellen," Vol. 1, pp. 34–58.
[19] Article "Kiel, Friedrich,", *Musikalisches Conversations-Lexikon*, ed. by Hermann Mendel, Vol. 6, Berlin, 1876, pp. 42−43, here p. 43.
[20] As in n. 6, p. 261 ("The artistic soil in which Kiel's works flourish there [in Berlin] is simply different from that found elsewhere […].").
[21] As in n. 18b, Vol. 2, p. 595.
[22] Sir Charles Villiers Stanford, *Pages from an Unwritten Diary*, London, 1914, pp. 164−165.
[23] Ibid., p. 172.
[24] As in n. 18b, Vol. 1, S. 94.
[25] *Signale für die musikalische Welt*, Vol. 42, 1884, No. 33, May 1884, p. 522.
[26] *Der Klavier-Lehrer. Musik-paedagogische Zeitschrift*, Vol. 7, 1884, No. 2, June 1, 1884, p. 126.
[27] As in n. 9.
[28] As in n. 18b, Vol. 1, S. 94.
[29] Uta Meis, "Friedrich Kiel: 'Der Stern von Bethlehem' op. 83. Eine Werkbeschreibung," *Friedrich-Kiel-Studien*, Vol. 2, Cologne, 1997, pp. 55−64, here p. 64.
[30] As stated in n. 1, the piano reduction of the oratorio published in 1884 provides a singable English translation. Its author is John Maude Crament, who studied composition with Kiel from 1876 to 1880. (as in n. 18b, Vol. 2, p. 619).
[31] *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 51, 1884, No. 35, August 22, 1884, p. 378.
[32] www.friedrich-kiel-gesellschaft.de.