

Sebastian Stoppe

## «Where Is That Music Coming From?»

### STAR TREK und seine Musical-Episode «Subspace Rhapsody»

(Preprint, September 2024)

#### 1 Einleitung<sup>1</sup>

Musik hat im STAR TREK-Franchise immer schon eine nicht zu vernachlässigende Rolle gespielt, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass im gesamten Franchise mehr Musik komponiert wurde als in jedem anderen Franchise der Film- und Fernsehgeschichte.<sup>2</sup> Das Titelthema der ORIGINAL SERIES (1966–1969) von Alexander Courage, was passend zur damaligen Zeit mit seinem «opening vibraphone-woodwind motif and the following French horn fanfare of rising perfect fourths became iconic for the whole franchise»<sup>3</sup> einen 1960er-Uptempo-Vibe aufweist, wird bis heute in den Partituren der zahlreichen Spinoff-Serien und den Filmen zitiert, «making it the music most associated with the franchise»<sup>4</sup>.

Mit der STAR TREK: STRANGE NEW WORLDS (2022–; SNW)-Episode «Subspace Rhapsody» haben die Produzenten<sup>5</sup> jedoch das erste Mal in der Geschichte von STAR TREK eine Folge vollständig als Musical inszeniert. Figuren aus dem fiktiven 23. Jahrhundert begegnen also einer aus ihrer Sicht jahrhundertealten Kunstform und müssen in der Episode mit Musik und den Konventionen eines Musicals umgehen. Für STAR TREK ist diese (film-)musikalische Begegnung eine Premiere: Musicalespisoden stellen vor allem bei US-amerikanischen Serien beileibe keine Seltenheit dar. STAR TREK aber ist insofern ein später Nachzügler, wenn man bedenkt, dass das Franchise erst über ein halbes Jahrhundert alt werden musste, bevor sich die Produzenten an diese Episodenform wagten.

Dieser Beitrag möchte aufzeigen, warum die Episode ein kleines, aber vollständiges Musical darstellt und wie die – vollständig diegetische – Begegnung mit der Musik im Kontext der Seriennarration inszeniert wird. Dazu werden zum einen Vergleiche zu anderen Musical-

---

<sup>1</sup> Ich bedanke mich bei Matthias Wengler für seine ausführlichen Anmerkungen zu den musikalischen Aspekten in diesem Beitrag und für die Erstellung der Transkriptionen.

<sup>2</sup> Vgl. Jeff Bond: *The Music of Star Trek*. Los Angeles 1999, S. 11.

<sup>3</sup> Veronika Keller: «Music». In: Leimar Garcia-Siino / Sabrina Mittermeier / Stefan Rabitsch (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Star Trek*. New York, London 2022, S. 204.

<sup>4</sup> Bond, S. 14.

<sup>5</sup> Um eine flüssige Lesbarkeit dieses Textes zu ermöglichen, verzichtet der Autor auf die Nennung aller möglichen Genera. Selbstverständlich sind hier immer Produzenten, Produzentinnen und, um Jan Böhmermann zu zitieren, «alle dazwischen und außerhalb» gemeint.

Serienepisoden wie in *SCRUBS* (2001–2010) oder *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (1997–2003) gezogen. Zum anderen wird es aber auch unternommen, das *STAR TREK*-Musical in einen größeren Kontext innerhalb des *STAR TREK*-Universums zu stellen, denn diegetische Musik spielte auch schon vor dieser Episode immer eine Rolle in *STAR TREK*. Abschließend wird diskutiert, ob *STAR TREK* in seiner Narration überhaupt musicalgeeignet sein kann.

## 2 Warum singen alle plötzlich?

Seit dem Aufkommen des Kinos und später des Fernsehens pflegt das Bühnenmusical eine enge Beziehung zu diesen audiovisuellen Medien. Spätestens seit der Etablierung des Tonfilms Ende der 1920er-Jahre entdeckte die Filmindustrie das Potenzial der Kombination aus Gesang, Tanz und Sprechtheater und bedingt durch die größeren technischen Möglichkeiten entwickelte sich das Filmmusical als überbordendes visuelles Spektakel.<sup>6</sup>

So verwundert es keineswegs, dass auch das Fernsehen ob der großen Popularität des Musiktheaters in den Vereinigten Staaten das Musical zu adaptieren begann, wenngleich in weit kleinerer Ausprägung als im Kino. Dennoch: «Die erste Musical-Folge erschien bereits im Jahr 1956 in der Fernsehserie *I Love Lucy* (1951–1957)»<sup>7</sup>. Danach gab es nur vereinzelt Serienepisoden als Musical, bis zur Jahrtausendwende die Musical-Episode endgültig an Popularität gewann. Ab diesem Zeitpunkt ist eine Häufung festzustellen, sodass zahlreiche populäre Serien in ihrer Laufzeit wenigstens ein intermediales Musicalesperiment vorweisen können, etwa *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*, *SCRUBS* oder *THE SIMPSONS* (1989–).<sup>8</sup>

Dem Serienmusical haftet ein gewisses Paradoxon an: Serien sind in ihrer horizontalen Erzählweise üblicherweise nicht darauf angelegt, Gesang und Tanz zu integrieren, selbst dann nicht, wenn die Serie stark episodisch angelegt ist und kaum übergreifende Handlungsbögen aufweist. Denn auch dann wohnt der Serie ein übergreifendes Moment inne, nämlich das der Figurenentwicklung über einen längeren Zeitraum. Die Serie wird als lineare Erzählung wahrgenommen, es bildet sich eine

---

<sup>6</sup> Vgl. Sebastian Stoppe: «Film und Musical. Adaption im Spannungsfeld von Konventionen und Experimenten am Beispiel von Monty Python's Spamalot». In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 24 (1), 2024, S. 87.

<sup>7</sup> Tabea Keymling / Anamaria Palade Flondor Strain: «Warum singen die plötzlich? Die Intentionen, Potentiale und Rechtfertigungen von Musicalfolgen popkultureller Serien». In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 24 (1), 2024, S. 109.

<sup>8</sup> Vgl. für eine Übersicht Sandy Thorburn: «Television Musicals. Unifying the Audience: An Overview of Television Musicals». In: Graeme Harper (Hrsg.): *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*. London 2007, S. 261–283 und Anahid Kassabian: *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley 2013. Offensichtlich beziehen sich die Serien auch regelmäßig auf ihre Vorgänger. So gibt *SCRUBS*-Erfinder Bill Lawrence an, dass er für die Musical-Episode nichts Neues gemacht hätte, stattdessen hätte *BUFFY* eine Orientierung für die Autoren geliefert. Vgl. Mary Jo Lodge: «Beyond Jumping the Shark: The New Television Musical». In: *Studies in Musical Theatre* 1 (3), 2007, S. 294.

eigenes Serienuniversum heraus, in dem die jeweiligen Figuren ihren Alltag erleben, der innerhalb der Serie erzählt wird. Dass innerhalb dieses Kontinuums Figuren plötzlich singen und tanzen sollen, bricht mit der Erwartungshaltung des Publikums und irritiert daher. Deshalb werden Musical-Experimente als «besondere Episoden einer Serie, die das zusammenhängende Konzept der Serie stören»<sup>9</sup> wahrgenommen.

Diese Störung ist seitens der Serienmacher jedoch als intendiert aufzufassen. Musicalfolgen etablieren eine abweichende Art der Narration und eröffnen damit die Möglichkeit, «einen deutlichen Kontrast zu der Art und Weise, wie das Geschehen innerhalb der Serie sonst erzählt wird»<sup>10</sup> anzubieten. Sie erreichen dies dadurch, dass im Musical die (notwendigerweise diegetisch einbrechende) Musik eine primäre Stellung über das sonst in audiovisuellen Medien vorherrschende Bild erreicht. «[W]hen music ‹takes over› the organising logic of a scene»<sup>11</sup> stellt musikalische Fabulation eine Distanz sowohl der Zuschauer als auch der serienimmanenten Figuren zur (Serien-)Realität her.<sup>12</sup> Anders ausgedrückt: Die Figuren können «durch ihren Gesang unausgesprochene oder unbewusste Gedanken und verborgene Gefühle freisetzen»<sup>13</sup>, und die Musik und im Speziellen der Song dienen als «spontane musikalische Verkörperungen der Emotionen der singenden Charaktere»<sup>14</sup>.

Diese «musical moments are marked by certain common formal tendencies: narrative rupture, spectacular stagings and irrational cuts, impossible movements, formulaic scenarios, and hackneyed characters.»<sup>15</sup> Dennoch verunsichert die Störung der Narration und bedarf – im Fernsehen wesentlich stärker als auf der Bühne – eine Rechtfertigung, weshalb die Figuren in Gesang und Tanz ausbrechen. Zwar kann man auch hier davon ausgehen, dass ähnlich wie beim Musiktheater ein unausgesprochener Vertrag zwischen Publikum und den Darstellern geschlossen wird, sodass sich die Zuschauer im Klaren sind, dass und weshalb dieser Narrationsstil nun angewandt wird. Musicals eröffnen also einen eigenen Raum von audiovisueller Experimentation.<sup>16</sup> Andererseits wird diese «Abmachung» dadurch aufgeweicht, dass gerade bei Fernsehserien eine Musicalespisode ja eben von der üblichen «Das-war-schon-immer-so»-Narration abweicht. So wird etwa in der SCRUBS-Episode «My Musical» Wert daraufgelegt, dass die musikalische Narration ein Krankheitsbild darstellt: Die Musicalespisode wird aus Sicht einer Patientin erzählt, die am Beginn

---

<sup>9</sup> Keymling / Palade Flondor Strain, S. 109.

<sup>10</sup> Keymling / Palade Flondor Strain, S. 111.

<sup>11</sup> Amy Herzog: «Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised». In: Anna K. Windisch / Claus Tieber / Phil Powrie (Hrsg.): *When Music Takes Over in Film*. Springer 2023, S. 16.

<sup>12</sup> Vgl. Keymling / Palade Flondor Strain, S. 114.

<sup>13</sup> Keymling/Palade Flondor Strain, S. 114.

<sup>14</sup> Stephanie Boniberger: *Musical in Serie. Von Buffy bis Grey's Anatomy: Über das reflexive Potential der special episodes amerikanischer TV-Serien*. Stuttgart 2013, S. 48.

<sup>15</sup> Herzog, S. 16.

<sup>16</sup> Vgl. Herzog, S. 17.

der Episode zusammenbricht und sodann beim Wiedererwachen alle Kommunikation nur noch singend erlebt.<sup>17</sup> Damit bleibt ein Anschein von Realität erhalten, das Singen ist lediglich eine Halluzination der Patientin und wird nicht von den übrigen Darstellern in der Diegese erlebt.<sup>18</sup>

### 3 Diegetische Musik in Star Trek

Auch wenn sich bis zu «Subspace Rhapsody» das STAR TREK-Franchise bisher nicht an eine vollumfängliche Musical-Episode wagte, so bedeutet das nicht, dass diegetische Musik in der Narration des Franchises keine Rolle gespielt hätte. Im Gegenteil: Tatsächlich wird diegetische Musik – zugegeben in eng begrenzter Weise und beschränkt auf wenige Szenen – durchaus in den verschiedenen STAR TREK-Serien zur Entwicklung und Charakterisierung von Figuren verwendet. Schon in der ORIGINAL SERIES-Episode «Charlie X» sang Kommunikationsoffizierin Uhura einen Song namens «Oh, On the Starship Enterprise», «eine humorvolle Nummer voller modaler Elemente in Melodik und Harmonik»<sup>19</sup>, während Spock sie auf einer vulkanischen Lyra begleitet. In STAR TREK: THE NEXT GENERATION (1987–1994) sehen wir den Ersten Offizier Riker mehrfach als versatilen Jazz-Posaunisten (so in den Episoden «11001001», «Conundrum», «Second Chances»)<sup>20</sup> und den Androiden Data als klassisch ausgebildeten Musiker. Letzterer spielt etwa die Violine in der Episode «Sarek» oder die Oboe in «Second Chances».<sup>21</sup> Damit deuten die Serienmacher an, dass kulturelle Begegnungen auf einem Raumschiff im 24. Jahrhundert immer noch gepflegt werden.<sup>22</sup> Die Darbietung klassischer Musik steht entweder im Kontext einer konzertanten Aufführung oder ist Teil des Protokolls etwa eines offiziellen Empfangs wie im Kinofilm STAR TREK: INSURRECTION (1998). Bei Data ist die Begegnung mit Musik insofern noch interessanter, als dass er als weiteres Hobby die Impersonation von Sherlock Holmes in Holodeckabenteuern pflegt; letzterer ja ebenfalls ein Violinspieler.<sup>23</sup> Als Data in der THE NEXT GENERATION -Episode «Sarek» als Teil eines Streichquartetts auftritt, fragt er vor der Aufführung «wessen Vortragsstil sie hören

---

<sup>17</sup> Vgl. Sebastian Stoppe: ««My Musical». Musikalisches Erzählen am Beispiel von Scrubs». In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15, 2020, S. 39.

<sup>18</sup> Vgl. Lodge, S. 297.

<sup>19</sup> Stefan Drees: «... one more step on the road to understanding humanity». *Musik als kulturelles Menschheitserbe in den TV-Serien der Star Trek-Reihe*. Hofheim am Taunus 2022, S. 34.

<sup>20</sup> Vgl. Tom Zlabinger: «Listening to the 24th Century. Music and Musicians Heard Throughout the Voyages of the Enterprise-D (and Some of the Enterprise-E)». In: Peter W. Lee (Hrsg.): *Exploring Picard's Galaxy. Essays on Star Trek: The Next Generation*. Jefferson 2018, S. 224.

<sup>21</sup> Vgl. Bond, S. 198.

<sup>22</sup> An anderer Stelle wird auch auf eine Amateurtheatergruppe auf dem Schiff verwiesen, die regelmäßig Stück inszeniert (STAR TREK: THE NEXT GENERATION «Frame of Mind»).

<sup>23</sup> Vgl. Jessica Getman: «I, Musician. Humanity, Music, and Artificial Intelligence in the Star Trek Franchise». In: Jessica Getman/Brooke McCorkle Okazaki/Evan Ware (Hrsg.): *Music in Star Trek: Sound, Utopia, and the Future*. New York 2023, S. 116.

möchten, da er darauf programmiert sei, die individuellen Musikstile von über 300 Konzertviolinisten zu reproduzieren, darunter «Heifetz, Menuhin, Grak-tay and Tataglia»<sup>24</sup>.

Im Film *STAR TREK: INSURRECTION* singt sogar Captain Picard einen Song aus der Gilbert-und-Sullivan-Operette «H.M.S. Pinafore». Hier wird ebenfalls Musik in der Diegese aktiv eingebunden: Das Stück wird deshalb zitiert, um Data (der eine Fehlfunktion erlitten hat) abzulenken.<sup>25</sup> Data, so Picard im Film, habe begonnen, dieses Stück einzustudieren.<sup>26</sup> Der Androide ist es auch, der zu Ehren der Hochzeit von Riker und seiner langjährigen Liebe Troi im Film *STAR TREK: NEMESIS* (2002) den American Songbook-Klassiker «Blue Skies» von Irving Berlin vorträgt.<sup>27</sup> Der Song – obgleich nur am Beginn des Films kurz angespielt – hat im Laufe der Erzählung noch eine wichtige Bedeutung als Plot-Element. Die Crew der Enterprise findet nämlich im Film einen weiteren Androiden, der Data äußerlich gleicht, aber technisch nur einen Prototypen darstellt. Als Data später im Film stirbt, überträgt er seine Erinnerungen und Erfahrungen auf diesen Prototypen, was die Crew erst im Nachhinein bemerkt, als dieser den Song rezitiert.<sup>28</sup>

In den Spinoff-Serien zur *NEXT GENERATION* wird das Element von musikalischer Diegese weiter ausgebaut. In *STAR TREK: DEEP SPACE NINE* (1993–1999) zieht sich die Crew gerne zur Entspannung in einen holografischen Nachtclub zurück. Der Besitzer namens Vic Fontaine ist ein Hologramm, das sehr deutlich an Frank Sinatra angelehnt ist und zum ersten Mal in der Episode «His Way» auftritt.<sup>29</sup> Diese Episode stellt mit Aufführungen von insgesamt fünf Songs (darunter American Standards wie «Come Fly With Me» oder «I've Got You Under My Skin») eine Art erstes Proto-Musical im Rahmen des *STAR TREK*-Franchises dar. In einer weiteren Episode namens «Badda-Bing, Badda-Bang» singt Fontaine im Duett mit Stationskommandant Benjamin Sisko den Song «The Best Is Yet to Come».<sup>30</sup> Auch dies ist keineswegs ein zufälliger Einschub, denn die Episode liefert den Auftakt für die zweite Hälfte der letzten *DEEP SPACE NINE*-Staffel, in dem die Serienerzählung zu einem großen Finale gebracht wird.

---

<sup>24</sup> Drees, S. 22.

<sup>25</sup> Vgl. Zlabinger, S. 230.

<sup>26</sup> In der Szene kommt es zu einem weiteren komischen Aspekt, als Picard seinen klingonischen Sicherheitsoffizier Worf animiert, ebenfalls in den Gesang einzustimmen. Dieser leistet nur widerwillig Folge, obgleich in *STAR TREK* mehrfach erwähnt wird, dass insbesondere die Klingonen ausgesprochene Opernfans sind, was in zahlreichen Episoden verschiedener *STAR TREK*-Serien immer wieder thematisiert wurde. Vgl. Keller, S. 208 und Zlabinger, S. 225. Mittlerweile existiert sogar eine eigens komponierte Oper in klingonischer Sprache. Vgl. Drees, S. 12.

<sup>27</sup> Der Darsteller von Data, Brent Spiner, ist ausgebildeter Sänger und hatte auch am Broadway mehrere Rollen. Gleichsam kann auch Jonathan Frakes (Commander Riker) tatsächlich Posaune spielen; vgl. Bond, S. 198.

<sup>28</sup> Jahre später sollte dieses Plot-Element in der ersten Staffel von *STAR TREK: PICARD* (2020–2023) wieder aufgenommen werden. Hier steht «Blue Skies» für das Alter Ego von Datas «Geist», der als Erinnerung die Jahre überlebte und spielt ebenfalls in der Diegese der letzten Staffelepisode eine Rolle.

<sup>29</sup> Vgl. Drees, S. 16f. und Tim Summers: «Sinatra in Space. Music for Hope and Loss Beyond the Final Frontier». In: Jessica Getman / Brooke McCorkle Okazaki / Evan Ware (Hrsg.): *Music in Star Trek: Sound, Utopia, and the Future*. New York 2023, S. 156. Der Episodentitel ist ebenfalls ein deutlicher Bezug auf Frank Sinatra.

<sup>30</sup> Vgl. Summers, S. 169.

Auch in STAR TREK: VOYAGER (1995–2001) spielt diegetische Musik eine wichtige Rolle in der Figurenentwicklung. Analog zum Androiden Data ist es hier das holografische Notfallprogramm («Der Doktor»), der im Zuge seiner eigenen persönlichen Entwicklung eine Affinität zum Operngesang und insbesondere zur italienischen Oper entwickelt. Auch hier finden konzertante Kammeraufführungen auf dem Schiff statt (er singt etwa «La donna è mobile» in der Episode «Tinker Tenor Doctor Spy»). Besonders im Mittelpunkt steht seine musikalische Vorliebe, als die Crew der Voyager auf eine Spezies trifft, für die Musik als Ausdruck kulturellen Schaffens gänzlich unbekannt ist («Virtuoso»). Der Doktor wird zum Star und singt eine Opernarie in einem westlichen Opern nachempfundenen Konzertsaal auf. Drees weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese Momente in STAR TREK immer auch Ausdruck dafür sind, «wie stark Emotionen und Musik miteinander verschränkt sind»<sup>31</sup>.

Insofern ist nun eine Musical-Episode im STAR TREK-Franchise nur logisch und indes ist es eher verwunderlich, dass nicht bereits zu einem früheren Zeitpunkt eine solche realisiert wurde.

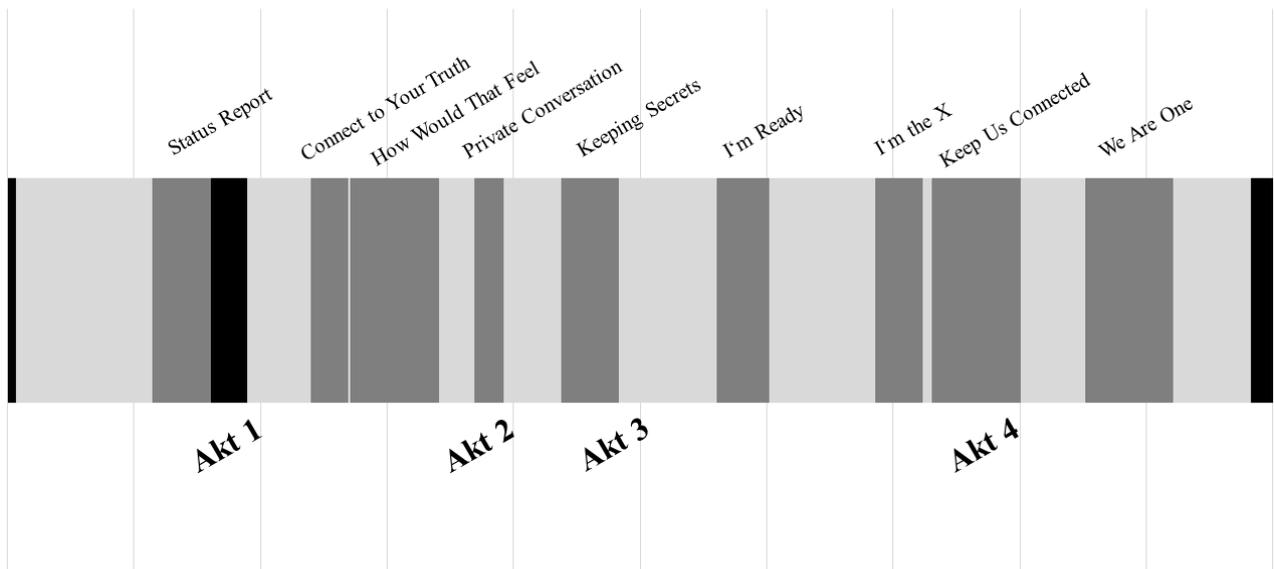
#### **4 Aufbau und Handlung von «Subspace Rhapsody»**

«Subspace Rhapsody» ist die vorletzte Episode der zweiten Staffel von STAR TREK: STRANGE NEW WORLDS. Die Produzenten von SNW etablierten die gesamte Serie als eine Wiederannäherung an das klassische Erzählformat von in sich abgeschlossenen Geschichten pro Episode, wie es in den früheren STAR TREK-Serien üblich war. Dies geschah in wohlüberlegter Abgrenzung zu den anderen neuen STAR TREK-Serien wie STAR TREK: DISCOVERY (2017–2024) und STAR TREK: PICARD, bei denen sich die einzelnen Staffelepisoden in jeweils einen großen Handlungsbogen einfügten. Jedoch ist insbesondere in der zweiten Staffel von SNW ebenfalls ein übergreifender Handlungsbogen zu bemerken, gleichwohl dieser nicht so stark ausgeprägt ist und sich mehr auf die Entwicklung der Figuren bezieht. Dennoch ist damit auch zu erwarten, dass «Subspace Rhapsody» gerade als vorletzte Staffelepisode Ereignisse aus den vorangegangenen Folgen aufgreift.

«Subspace Rhapsody» hat eine Laufzeit von 63 Minuten, besteht aus insgesamt vier Erzählsträngen und wird abgesehen vom *cold open* in vier Akten erzählt (Abb. 1). Auffallend, aber für die neuen STAR TREK-Serien nicht ungewöhnlich, ist, dass der *cold open* mit rund zehn Minuten recht lang ausfällt. Erst dann beginnt nach der Titelsequenz der erste Akt. Bedingt durch diese Länge ist es auch nicht überraschend, dass der erste Musicalsong «Status Report» ebenfalls schon vor der eigentlichen Titelsequenz inszeniert wird.

---

<sup>31</sup> Drees, S. 28.



1 Aktstruktur der Episode «Subspace Rhapsody» mit der Platzierung der Musicalsongs (dunkelgrau), Sprechszenen (hellgrau) und Credits (schwarz).

In «Subspace Rhapsody» sind insgesamt neun Songs zu hören, die über die gesamte Episode mehr oder weniger gleichmäßig verteilt sind:

- «Status Report» (Ensemble)
- «Connect to Your Truth» (Number One/Kirk)
- «How Would That Feel» (La'an Noonien-Singh)
- «Private Conversation» (Pike/Batel)
- «Keeping Secrets» (Number One)
- «I'm Ready» (Chapel)
- «I'm the X» (Spock)
- «Keep Us Connected» (Uhura)
- «We Are One» (Ensemble)

Zusätzlich gibt es einen Underscore, der von der regulären Serienkomponistin Nami Melumad komponiert wurde und thematisch nicht mit den Songs verbunden ist.

Die Episode beginnt für STAR TREK geradezu stereotyp mit einem zu untersuchenden Weltraum-Phänomen: Die Enterprise trifft auf eine Subraum-Anomalie – praktisch ein Riss in der Raumzeit –, die Spock untersucht, weil er sich Erkenntnisse über eine schnellere Kommunikation innerhalb der Sternenflotte erhofft. Währenddessen plant Captain Pike seinen Urlaub mit seiner Freundin Captain Batel, Sicherheitschefin La'an und Erste Offizierin Una Chin-Riley begrüßen James Kirk im Transporterraum, weil dieser ebenfalls zum Ersten Offizier befördert worden ist und eine Art «Praktikum» auf der Enterprise absolviert, und Schwester Chapel erhält die positive Nachricht, dass ihre Bewerbung für ein Forschungsstipendium bewilligt wurde. Da Spock am Beginn der Folge mit seinen Experimenten für eine schnellere Kommunikation keinen Erfolg hat, kommt die Chefsingenieurin der Enterprise Pelia auf die Idee, schlicht Musik anstatt Sprachdaten in den Subraum-Riss zu schicken, um eine mögliche «Reaktion» der Anomalie zu testen. Der Grund klingt aus wissenschaftlicher Sicht absurd, Pelia sagt nämlich: «You were trying to communicate through a medium with different laws of physics, so perhaps fundamental harmonics are the answer.» Gleichwohl verweisen die Drehbuchautoren hier auf einen über bloße Physik hinausweisenden Aspekt. Musik wäre eine alternative Form der Kommunikation, die über die Möglichkeiten von Sprache hinausgeht. Schon hier findet sich also eine Verbindung zum Musical, nämlich einen kommunikativen Akt nicht nur durch Sprache, sondern eben durch musikalische Elemente herzustellen.

Kommunikationsoffizierin Uhura greift diese Idee auf: «Let's see if subspace is a fan of the Great American Songbook» und sendet den Song «Anything Goes» ab. Der Subraum-Riss reagiert tatsächlich mit einer Energiewelle, die das Schiff erfasst, aber offenbar keine Schäden anrichtet. Nachdem Captain Pike einen vollständigen Statusreport angefordert hat, antworten die Crewmitglieder auf ihren jeweiligen Stationen und können über nichts Außergewöhnliches berichten («Status Report»). Jedoch wundern sich alle, dass sie praktisch aus dem Nichts zu singen begonnen haben. Alle Systeme laufen stabil und man kann sich nicht erklären, woher die Musik stamme. Nach und nach erfasst die Musik alle Bereiche des Schiffes. Mit dem Song endet der *cold open* der Episode und die Titelsequenz setzt ein.<sup>32</sup>

Im folgenden ersten Akt berät die Crew nun über das ungewöhnliche Ereignis. Spock erklärt die bisherigen Experimente mit dem Subraum-Riss und entwickelt die Theorie, dass die Übertragung des Songs «Anything Goes» ein sogenanntes «quantum uncertainty field» erzeugt habe, was dazu

---

<sup>32</sup> Das Titelthema wird übrigens in einem A-Cappella-Arrangement (mit zusätzlichem Schlagwerk) gespielt, erfährt also auch eine Veränderung im Gegensatz zu den restlichen Episoden der Serie.

führe, dass die Crew singen würde anstatt wie üblich nur zu sprechen. Als Lösung wird vorgeschlagen, einen Gegenimpuls in den Subraum zu schicken, um das Feld wieder zu schließen.

Bei den Vorbereitungen sprechen Kirk und die Erste Offizierin Una über die Führungsqualitäten, die ein Erster Offizier haben sollte. Una empfiehlt ihm, sich mit seinem eigenen Ich und auch seiner eigenen Crew stärker zu identifizieren, anstatt zu große Distanz als Führungsoffizier zu halten. Hier bricht sie in Gesang aus («Connect to Your Truth»), denn ihre eigene Wahrheit ist es auch, dass sie insgeheim andere gerne auf einer Bühne mit ihren Lieblingskomponisten Gilbert und Sullivan unterhalten würde, anstatt als Erste Offizierin eine Vorbildfigur zu sein.

Sicherheitsoffizierin La'an hat die Szene beobachtet und hinterfragt nun, wie Una sich so ausdrücken konnte und ob sie das selbst auch kann. Sie erinnert sich an ihre Begegnung mit Kirk in einer anderen Zeitlinie und fantasiert über eine Zukunft mit ihm («How Would That Feel»). Im Gespräch mit Pike merkt sie an, dass das Singen persönliche Emotionen offenbart und sieht darin ein Sicherheitsrisiko, was Pike überrascht. Auf der Brücke meldet Spock, dass alle Vorbereitungen abgeschlossen sind, um den Versuch mittels eines Gegenimpulses zu starten, die musikalische Realität kollabieren zu lassen. Das Vorhaben schlägt jedoch fehl. Anschließend trifft eine Nachricht von der USS Cayuga ein: Pike wird noch auf der Brücke in ein musikalisches Duell mit Captain Batel über ihre uneinigen Urlaubpläne verwickelt («Private Conversation»), was La'an schließlich unterbricht, da sie die Privatsphäre des Captains und damit die Integrität seines Kommandos gefährdet sieht. Spock berichtet, dass das Quantenfeld sich mittlerweile auf das gesamte Subraum-Kommunikationsnetzwerk ausbreitet und die gesamte Sternenflotte von der musikalischen «Infektion» betroffen ist.

Mit Beginn des zweiten Akts berät die Crew erneut über die sich verschärfende Situation. Pike fragt, warum diese Realität sie zwingt, ihre tiefsten Emotionen zu gestehen. Uhura vermutet, dass es sich um eine musikalische Realität handelt, in der Charaktere singen, wenn ihre Emotionen zu intensiv für Worte sind. Pike schlägt vor, mit Photonen-Torpedos das Feld zu zerstören, aber La'an und Kirk wenden ein, dies zunächst in einer kontrollierten Umgebung zu testen, indem sie subatomare Partikel aus dem Feld auf die Enterprise transportieren. La'an schreckt jedoch davor zurück, mit Kirk zusammenzuarbeiten, da sie sich unwohl fühlt, vor Kirk zu singen. Sie gesteht Una, dass sie möglicherweise Gefühle für Kirk hat. Una ermutigt La'an, ihre Gefühle zu gestehen («Keeping Secrets»).

La'an und Kirk bringen die Partikel erfolgreich an Bord, jedoch zerstört die Testexplosion fast das gesamte Labor. Spock warnt daher, dass eine Anwendung von Torpedos auf das Feld das gesamte Subraum-Netzwerk zerstören könnte. Uhura empfängt eine Nachricht von einem klingonischen

Schiff. Es stellt sich heraus, dass das Quantenfeld bereits die Klingonen erreicht hat, die nun ebenfalls singen (müssen) und sich dadurch bloßgestellt fühlen. Der klingonische General Garkog kündigt an, die Quelle ihrer «Entehrung» zerstören zu wollen, was bedeutet, dass die Klingonen auf das Subraum-Feld feuern wollen.

Abermals markiert eine Crewberatung den Beginn des folgenden Akts. Spock warnt, dass die Zerstörung des Quantenfeldes alle Betroffenen, einschließlich der gesamten Föderation und eines Teils des klingonischen Imperiums, vernichten würde. Pike beschließt, die Klingonen aufzuhalten, ohne einen Krieg zu beginnen, und lässt La'an und Kirk eine taktische Strategie entwickeln. Spock und Uhura sollen das Quantenfeld deaktivieren, aber Spock findet die bisherigen Daten unzureichend und schlägt vor, die Frequenzspektren beim Singen genauer zu untersuchen.

Spock und Uhura treffen in der Offiziersmesse auf Chapel, die mit anderen die Nachricht über ihre erfolgreiche Bewerbung feiert. Als Spock nachfragt, warum sie ihm nichts gesagt habe, drückt Chapel ihre Unsicherheiten und letztlich ihre Bestätigung durch das Stipendium aus («I'm Ready»), sieht aber in der Beziehung zu Spock ein Hindernis ihrer persönlichen Weiterentwicklung.<sup>33</sup> La'an gesteht derweil Kirk ihre Gefühle, inspiriert durch ihre Begegnung mit seinem alternativen Ich. Kirk offenbart, dass er sich jedoch bereits in einer Beziehung befindet. Uhura findet Spock im Maschinenraum und erkennt, dass er wegen der Trennung von Chapel niedergeschlagen ist. Spock gesteht, dass er seine philosophischen Grundsätze für die Beziehung verraten hat und beschließt, dies nicht zu wiederholen («I'm the X»). Uhura hat ebenfalls eine Erkenntnis über ihre Einsamkeit und ihre Arbeit, Menschen zu verbinden, und akzeptiert, dass sie auch alleine glücklich sein kann («Keep Us Connected»).

Im Schlussakt berichtet Uhura Pike von ihren Erkenntnissen, dass das Singen Quantenwahrscheinlichkeiten im Feld erhöht. Wenn jedoch ein bestimmtes Energieniveau erreicht sei, könnte das Feld in sich zusammenfallen, was ein Ausweg aus der Situation darstellen würde. Uhura schlägt vor, dass die gesamte Crew zusammen singt, um den erforderlichen Wert zu erreichen. Pike motiviert die Crew, sich zu vereinen und gemeinsam zu singen. Uhura leitet das Lied ein, und die gesamte Crew schließt sich an («We Are One»). Die Klingonen treffen am Subraum-Riss ein, doch bevor sie die Anomalität zerstören können, wird das kritische Energieniveau erreicht. Die Schiffe bewegen sich in einem musikalischen Muster, bis das Subraumfeld explodiert und die Crews sich wieder in der «normalen» Realität wiederfinden.

---

<sup>33</sup> Auch hier greift die Episode auf einen begonnenen Handlungsbogen aus dem früheren Verlauf der Staffel zurück, in dem Spock und Chapel eine romantische Beziehung eingehen.

Pike und Batel einigen sich abschließend auf einen Kompromiss hinsichtlich ihres Reiseziels, jedoch teilt Batel ihm mit, dass sie vorher auf eine Mission gerufen wurde.<sup>34</sup> Sie verständigen sich darauf, bei ihrer Rückkehr eine passende Reise zu planen.

## 5 Analyse und Einzelbeispiele

«Subspace Rhapsody» beginnt zunächst unspektakulär; am Beginn deutet nichts darauf hin, dass diese Episode ein Musical sein könnte. Der musikalische Aspekt wird jedoch bereits früh in der Exposition eingeführt: Dass Uhura ausgerechnet «Anything Goes» als Testmaterial in den Subraum-Riss schickt, zeigt bereits auf einer Metaebene an, dass im STAR TREK-Universum tatsächlich alles möglich ist – auch ein Musical.<sup>35</sup> Gleichzeitig wird hier auf die Verbundenheit des Franchise zur zeitgenössischen Musik des Publikums verwiesen: Auch in der Zukunft ist die Tradition des amerikanischen Musicals offensichtlich bekannt.

Der Beginn des Musicals bzw. das Einbrechen der Musik in die Diegese wird in der Narration deutlich durch den Energieimpuls markiert. Dieser erfasst das ganze Schiff und wird klar sichtbar als – wenngleich unfreiwillige – Begegnung visualisiert. Der Impuls wandert gleichsam durch die Gänge des Schiffes, und wie eine Welle im Meer erfasst er alle Personen, sie werden gleichsam kurz hin- und hergeworfen.

Ab hier wird die Musik nun diegetisch. «Status Report» ist der erste Song und die Antwort auf Pikes Anforderung desselben, der als Captain klären möchte, ob der Energieimpuls Auswirkungen auf das Schiff gehabt haben könnte. Der Song beginnt ruhig in a-Moll mit pizzicato gespielten Streichakkorden; Spock antwortet sachlich, dass im Maschinenraum keine Probleme vorlägen, und wundert sich zugleich, dass er singt (Abb. 2).

---

<sup>34</sup> Hier kündigt die Narration bereits die Ereignisse in der folgenden, die Staffel abschließenden Episode an.

<sup>35</sup> Per Krogh Hansen führt außerdem an, dass das Musical selbst «an art form where anything goes» ist. Vgl. Per Krogh Hansen: «All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative». In: Marina Grishakova / Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin/New York 2010, S. 147. Schließlich ist der Verweis auf das American Songbook auch eine abermalige Referenz an DEEP SPACE NINES Vic Fontaine. Vgl. Summers, S. 156.

Am Dm Am

The in-ter-mix cham-ber and con-tain-ment field are sta - ble,

5 Dm Am Dm Am

I'll get to the warp core and as-sess its state when I'm a - ble. "Why?"

9 Am E F Em7

"Where is that music coming from?"  
"Not from anywhere on the ship." A - po - lo - gies, the most con - found -

13 Am Bm F E7

- ing thing I ap-pear to be sing-ing. Most un-u - sual, so pe-cu -

"I have sickbay for you, Sir."

17 Am

- liar.

2 «Status Report», 1. Strophe. Transkription: Matthias Wengler.

Harmonisch ist die erste Strophe noch sehr reduziert begleitet, die Akkordfolge wechselt lediglich zwischen Tonika und Subdominante, was eine tonale Stabilität ergibt und eine ruhige, fast meditative Atmosphäre ohne große Spannung schafft.

Diese Spannung wird dann erstmals mit zwei Takten Überleitung zum Refrain gesteigert. Noch gesprochen fragt Pike, woher die Musik käme. Musikalisch leitet der Dominantakkord E-Dur dann aber zum Refrain über. Anstatt über die Tonika wird der Refrain mit der Submediante F-Dur eingeleitet. Dieser harmonische Wechsel überrascht und fügt dem Song eine neue Klangfarbe hinzu. Die finale Auflösung zur Tonika erfolgt dann noch über einen h-Mollakkord, der in dieser Tonart ungewöhnlich ist. Er kann als ein chromatischer Durchgangsakkord betrachtet werden, der zusätzliche Spannung erzeugt, ehe der Refrain dann über Submediant- und Dominantseptakkord zur Tonika aufgelöst wird.

Werden die Einschübe in der ersten Strophe noch gesprochen, ergreift der Gesang nun auch die weiteren Bereiche des Schiffes, hier zunächst die Krankenstation. In der zweiten Strophe singen Chapel und Dr. M'Benga, können aber ebenfalls über nichts Ungewöhnliches berichten:

*We can confirm there are no injuries  
Just the daily mundane*

*A headache, a splinter  
A left ankle sprain  
It's happening again  
Why are we singing?*

*Apologies  
The most confounding thing  
We appear to be singing  
Most unusual, so peculiar*

Mit leichten Varianten in der Melodielinie folgt diese Strophe dem gleichen Schema. Auch hier wird die Irritation über das Singen textlich am Ende zur Sprache gebracht: «Why are we singing?». <sup>36</sup>

Mit Beginn der dritten Strophe moduliert der Song um einen Ganzton nach h-Moll. Pike bittet nun seine Steuerfrau Ortegas um ihre Einschätzung («Lieutenant Ortegas, status report.»). Seine Bitte wird noch ein letztes Mal im Sprechen vorgetragen, aber danach wird auch auf der Brücke begonnen zu singen:

*Ortegas is at the helm  
The pilot seat is my realm  
We're in a field surrounded*

---

<sup>36</sup> Dieser Ausruf ist auch eine Referenz an die SCRUBS-Episode «My Musical», wo am Anfang ebenfalls die Frage «Why are you singing? [...] Why am I singing?» gestellt wird. Vgl. Stoppe 2020, S. 40.

*Still, flight systems steady*

*Impulse engines ready*

Number One übernimmt nun die Gesangslinie und kann von ihrer Station ebenfalls nichts Abweichendes berichten:

*At the console*

*Systems initializing*

*Life support robust*

*Now finalizing*

*We'll check inertial dampers*

*And see if they're hampered*

*All is OK*

*It appears that all is OK*

Es erfolgt erneut ein Tonartwechsel um einen Ganzton auf cis-Moll, der neue Spannung in den Song bringt. Sicherheitschefin La'an kommt auf die Brücke und kündigt Sicherheitsüberprüfungen an.

*Security detects no threats*

*We'll do a personnel overhaul*

*No decks unchecked*

*All tactical functions are steady*

*Phaser banks, deflector shields*

*All at the ready*

Nun beginnt im Chorus sich die gesamte Crew im Kontrapunkt gesungen zu entschuldigen:

*Apologies, the most confounding thing (Apologies, the most confounding thing)*

*We appear to be singing*

*Most unusual, so peculiar (Most unusual, so peculiar, apologies)*

*We appear to be singing*

*Apologies (The most confounding thing, so peculiar)*

Damit enden der *cold open* und die Exposition des Musicals. Die Ensemblenummer reflektiert dabei das übliche Protokoll eines Statusberichtes: Alle wichtigen Abteilungen des Schiffes berichten an den Captain über den Zustand in ihrem Bereich. Könnte man zu Beginn noch von einem klassischen Popsong-Schema mit einem stetigen Wechsel zwischen Refrain und Strophe ausgehen, bricht dieses Schema im Verlauf des Stückes zunehmend auf. Beim abschließenden Höhepunkt zeigt sich dann ein typisches Merkmal von Musical-Songs, indem das gesamte Ensemble noch einmal kontrapunktisch singend bekräftigen, dass «all systems stable» seien – beginnend mit Spock im Maschinenraum über die Krankenstation bis hin zur Brückencrew.

Bildsprachlich wird der Song eher zurückhaltend inszeniert. Entsprechend der Platzierung des singenden Ensembles wechselt der Schauplatz zwischen dem Maschinenraum (Spock, Uhura, Pelia), der Brücke (Pike, Ortigas, Number One, La'an, Kirk) und der Krankenstation (Chapel, M'Benga). Auffallend ist, dass die Kamera fast immer in Bewegung ist: Personen werden mit Kamerafahrten in Szene gesetzt, mittels Fahrten wird auch zwischen den jeweils Singenden gewechselt. Einige *Mise-en-Scènes* erinnern in ihrer Artifizialität an eine Theaterbühne, etwa eine seitliche Aufnahme in der Krankenstation (Abb. 3).



3 *Ensemblegesang in einer seitlichen, bühnenhaften Zweier-Einstellung (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).*

Schließlich wird in der Bildsprache im Song stetig daran erinnert, dass Pike der eigentliche Adressat dieses «Status Report» ist. Ohne dass er – von einigen Einwüfen abgesehen – großen Anteil an dem Song hat, sehen wir regelmäßig seine zunehmend verzweifelt wirkenden Reaktionen auf die Mitteilungen seiner Crew (Abb. 4).



*Einstellungen des ratlosen Captain Pike während des Songs «Status Report» (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).*

Der Song endet sodann auch mit Pikes repetitivem Ausruf «But why are we singing?». Dies ist zugleich die zentrale Frage des gesamten Plots. Für das Publikum ist auf der inszenatorischen Ebene diese Frage jedoch bereits geklärt, da es Konvention im Musical ist, dass die handelnden Personen sich in Gesang ausdrücken. Normalerweise ist es ebenfalls Konvention, dass die handelnden Personen diesen Fakt in ihrer Erzählwelt auch nicht hinterfragen.<sup>37</sup> Aber genau dies geschieht in «Subspace Rhapsody» von Beginn an. La'an berichtet von «musical outbreaks» auf dem ganzen Schiff. Kirk glaubte gar, dass alles ein einstudiertes Stück der Crew gewesen sei – bis ihm bewusst wird, dass auch er selbst (ungewollt) mitsang. Die Figuren in der Zukunft sind auch über die Konventionen eines Musicals informiert. Uhura führt dazu aus: «I think since we're in a musical reality, we're actually following the rules of musicals.» Als Pike zurückfragt, «[...] when do characters in musicals usually begin to sing?», antwortet ihm Number One: «When their emotions are so heightened that words won't suffice». Das ist eine präzise Wiedergabe von Laings Definition eines Musical-Songs: «The integrated number comes at a point in the musical narrative

---

<sup>37</sup> Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist die Eröffnungsszene von LA LA LAND (2016) auf der Autobahn. Würden die Figuren sich hier ihres Handelns bewusst, müssten sie hinterfragen, warum sie in einem Stau aus ihren Fahrzeugen treten, singen und tanzen, was sie aber bewusst nicht tun.

when the need for emotional expression has reached a particularly high point. Often this is an expression of feeling which can no longer be contained by the character(s) [...]»<sup>38</sup>

Die Autoren spielen also mit dem Musical als Genre und genau hier zeigen sich Parallelen von «Subspace Rhapsody» und den Musicalfolgen etwa von BUFFY oder SCRUBS. Insbesondere BUFFY «plays on, among other things, the qualities of the musical itself»<sup>39</sup> und auch hier wird der Gesang hinterfragt: «Whilst the songs are in progress, the characters generally behave as if singing in this context is perfectly normal behaviour [...]: but once the songs are finished, the characters realize that they have been acting abnormally, that they have been singing despite having made no decision to sing [...]»<sup>40</sup>.

Die rationale Analyse Spocks ist ein typisches Beispiel dafür, dass im STAR TREK-Universum stets ein objektiver Grund für ein ungewöhnliches Ereignis gefunden werden will. Dass ein Quantenfeld eine musikalische Realität erzeugen soll, in der die Enterprise gefangen ist, erscheint in der abstrakten Reduktion gleichwohl weit hergeholt. Trotzdem ist die narrative Idee einleuchtend: Die Crew hat versucht, mit Musik eine Kommunikation herzustellen, was so gesehen in einer «Antwort» des Subraum-Risses resultierte. Daher ist die Crew nun auf einer anderen Kommunikationsebene verbunden, die Crewmitglieder begegnen einander auf musikalischem Wege. Dies ist im Grunde nichts anderes als eine Umschreibung für den «unsichtbaren» Vertrag mit dem Publikum bei einer Musicalaufführung: Auch hier könnte man (in einem weit gefasst übertragenen Sinn) von einem temporären Feld sprechen, in dem sich Publikum und Aufführende gleichermaßen befinden und in dem man sich hauptsächlich über Musik kommunikativ begegnet.

Spock greift auf die Multiversum-Theorie zurück, nach der auf Quantenebene zahllose Paralleluniversen existieren und «in one such reality people sing», was Chefingenieurin Pelia auf den Begriff «a musical reality» verdichtet. Diesem Begriff wohnt eine Doppeldeutigkeit inne, die in der deutschen Übersetzung verloren geht: Es ist zugleich eine «musikalische Realität» wie eine «Musical-Realität». Der Crew ist der populärkulturelle Kontext auch in der Zukunft offenbar bewusst, denn La'an antwortet darauf mit der rhetorischen Frage «[W]ill we just suddenly poof into bunnies?», was ein offensichtlicher Hinweis auf die Musical-Episode von BUFFY ist.<sup>41</sup>

Damit konsistent ist, dass die Versuche der Crew, die musikalische Realität aufzulösen, sich nicht im Gesang selbst wiederfinden. Die Suche nach einer Lösung ist vielmehr ein narratives Mittel zum

---

<sup>38</sup> Heather Laing: «Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical», In: Bill Marshal / Robynn Stilwell (Hrsg.): *Musicals, Hollywood and Beyond*, Exeter 2000, S. 7.

<sup>39</sup> Kassabian, S. 57.

<sup>40</sup> Janet K. Halfyard: *Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV*. London 2016, S. 124.

<sup>41</sup> Dort räsonieren die Figuren zu Beginn der Episoden ebenfalls darüber, warum sie singen und bringen als mögliche, wengleich absurde Theorie ein, dass «bunnies» daran die Schuld tragen könnten.

Zweck, auf den die im *cold open* angedeuteten weiteren Handlungsstränge musikalisch aufsetzen. So setzen sich alle Songs inhaltlich ausschließlich mit der bisherigen und zukünftigen Entwicklung der Figuren auseinander und hier insbesondere mit zwischenmenschlicher Kommunikation.

Dies wird in der folgenden Szene exemplarisch deutlich. Bei der Arbeit an einer Lösung unterhalten sich Kirk und Number One über Führungsqualitäten und die Herangehensweise als Erster Offizier. Number One bricht schließlich in Gesang aus und führt aus, was aus ihrer Sicht als Erste Offizierin wichtig ist, um mit seiner Crew eine tragfähige Verbindung zu schaffen («Connect to Your Truth»). Es geht also um zwischenmenschliche Begegnung. Gleichzeitig macht Number One in ihrem Liedtext eine weitere Trope des Musicals deutlich:

*We're singing again*  
*And it makes me confess*  
*Things I'd never express*

Fakten, die also niemals ausgesprochen werden, weil sie etwa peinlich berührend wären, finden nun ihren Ausdruck im Gesang. So auch der Fakt, dass Number One sich in einer anderen Welt als Bühnendarstellerin sehen könnte, um ihre Vorliebe zu Gilbert und Sullivan auszuleben. Stilistisch nimmt der Song mit seinem tänzerisch gehaltenen Rhythmus daher auch Anleihen an Gilbert-und-Sullivan-Opern. Diese wiederum gelten als direkte Vorläufer der amerikanischen Operette, die ihrerseits wiederum erheblichen Einfluss auf das Genre des modernen Musicals selbst hatte. Inhaltlich referenziert der Song frühere Begegnungen im STAR TREK-Franchise mit Gilbert und Sullivan. Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde schon bei THE NEXT GENERATION mehrfach Bezug auf Gilbert und Sullivan genommen, zuletzt prominent in STAR TREK: INSURRECTION. Außerdem gibt es zu dieser Szene einen direkten Vorläufer: In der STAR TREK: SHORT TREKS (2018–2020)-Episode «Q&A» begrüßt Number One Spock das erste Mal auf der Enterprise.<sup>42</sup> Als beide in einem Turbolift steckenbleiben, kommen sie ins Gespräch, das darin mündet, dass Number One Spock den Rat erteilt, «keep your freaky to yourself», wenn man kommandiert. Auf die Frage, was denn ihre Verrücktheit sei, die sie verheimliche, singt sie im Turbolift «I Am the Very Model of a Modern Major-General» aus der Gilbert-und-Sullivan-Oper «The Pirates of Penzance». Schließlich ist der Song auch eine Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Ich. Denn neben ihrer Vorliebe für

---

<sup>42</sup> STAR TREK: SHORT TREKS war als Anthologieserie mit in sich abgeschlossenen Kurzfilmen konzipiert und kann man insofern als Epitext zu den neuen STAR TREK-Serien bezeichnen, da die Episoden zusätzliche Geschichten, Hintergrundinformationen und Charakterentwicklungen anbieten, die das Verständnis und die Wertschätzung der Hauptserien vertiefen.

Gilbert und Sullivan hatte Number One auch verheimlicht, dass sie in Wirklichkeit eine Illyrianerin ist, also einer außerirdischen Spezies angehört. Dieses Geheimnis wurde schon in der ersten Staffel von STRANGE NEW WORLDS thematisiert<sup>43</sup>, Number One wurde schließlich am Ende der ersten Staffel inhaftiert und musste sich für das Verschweigen in der zweiten Staffel in der Episode «Ad Astra per Aspera» in einem Gerichtsprozess verantworten. So gesehen greift der Song weit in die Figurenhistorie zurück und markiert den (vorläufigen) Endpunkt der Charakterentwicklung von Number One.

Auch die folgenden Songs greifen ähnliche Entwicklungen auf. La'an drückt in ihrer Solo-Ballade «How Would That Feel» genau die Furcht aus, mit ihrer Wahrheit über ihre Verliebtheit in Kirk offen umzugehen. Hier verweist die Episode auf die Handlung der Folge «Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow», in der La'an in eine alternative Zeitlinie gerät und sich in Kirk verliebt. Gleichzeitig verbindet sie mit Number One der Umstand, dass auch La'an aus einer Familie stammt, die eine dunkle Geschichte mit sich trägt.<sup>44</sup> Umso mehr ist sie beeindruckt von der Offenheit Number Ones.

Eingeschoben in diesen Handlungsstrang ist der Song «Private Conversations», in dem Pike ebenfalls mit der Preisgabe von Wahrheiten konfrontiert wird. Im Gegensatz zu den übrigen Gesangseinlagen wirkt dieser Song fast komikhaft, da Pike auf der Brücke mit seiner Freundin per Video über ihre Urlaubsdifferenzen spricht und dabei unfreiwillig ihre Beziehungsprobleme ausdrückt. Thematisch schließt das an die bisherigen Gesangsnummern an; musikalisch erhält der Song dadurch eine besondere Bedeutung, dass er als Reprise die Melodie von «Status Report» aufgreift. In e-Moll stehend, wurden bei der Reprise allerdings Harmonien und Melodie erheblich variiert: Die Refrainzeile «Apologies» ist praktisch als Umkehrung zu hören, sie beginnt mit der höchsten Note und endet mit der tiefsten. Es ist hier im Gegensatz zum Ursprungsstück der komplizierte private Status des Captains, der musikalisch ausgedrückt wird. Gleichzeitig schließt mit der Reprise der erste Akt mit der Eskalation ab, dass sich die Musical-Realität nun auch auf weitere Schiffe der Sternenflotte ausdehnt.

Auch in den folgenden beiden Akten der Episode werden in den musikalischen Einlagen die Handlungsstränge um die einzelnen Figuren weiter thematisiert. La'ans innerer Konflikt löst sich in dem Solostück von Number One, in der diese La'an (ähnlich wie Kirk) den Ratschlag gibt, Geheimnisse eben nicht zu lange für sich zu behalten («Keeping Secrets»).

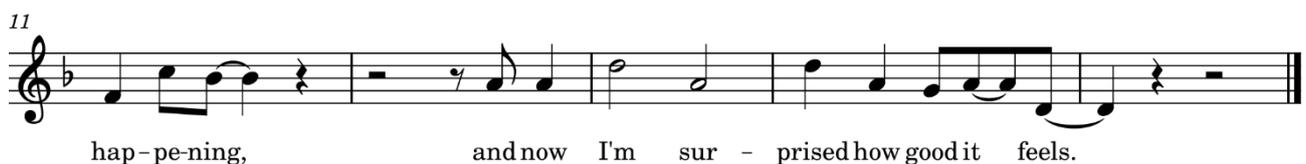
---

<sup>43</sup> Number One erkrankte in der Episode «Ghosts of Illyria» als einziges Crewmitglied nicht an einer Virusinfektion.

<sup>44</sup> Ihr Vorfahre ist der genetisch modifizierte Augment und spätere «Erzfeind» Kirks, Khan Noonien Singh, der in der ORIGINAL SERIES-Episode «Space Seed» und im Film STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN (1982) auftrat.

Mit dem Song «I'm Ready» wird die in dieser Staffel von SNW begonnene Beziehung zwischen Chapel und Spock thematisiert. Spock ist überrascht, dass nahezu alle der Brückencrew mittlerweile von dem Stipendiumsangebot erfahren haben, jedoch Chapel ihm trotz ihrer Beziehung bisher nichts erzählt habe. Die Antwort Chapels – das erfolgt wenig überraschend – gestaltet sich ob der großen Emotionalität abermals in gesanglicher Form.

Das Stück steht in d-Moll, weist aber trotz der Tonalität eine musikalische Spritzigkeit auf, die zu einem großen Teil auch dem Uptempo geschuldet ist. Im Wesentlichen ist es ein Monolog Chapels, die ihre Beweggründe erläutert, das Stipendium anzunehmen und ihre Beziehung zu Spock zu beenden. Der Song ist in zwei Strophen mit anschließenden Refrains und einer instrumentalen Bridge nach dem zweiten Refrain gegliedert, an die noch einmal ein Refrain und eine Coda ansetzen.



5 «I'm Ready», 1. Strophe. Transkription: Matthias Wengler.

Während die erste Strophe und Refrain noch von Chapel alleine gesungen werden (Abb. 5), entwickelt sich das Stück ab der zweiten Strophe zu einer Art Call and Response, wo die anderen Crewmitglieder als Ensemble mit Chorus-Einwürfen die Position von Chapel bestärken. Die Entschlossenheit der Figur wird dadurch unterstrichen, dass sie in einigen Einstellungen das Publikum direkt ansieht, mithin also die imaginäre vierte Wand durchbricht (Abb. 6). Auch dies ist ein Verweis auf die Bühnenhaftigkeit der Mise-en-Scène.



6 Direkte Ansprache des Publikums mit Durchbrechung der vierten Wand (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).

Die Szene findet in der Offiziersmesse der Enterprise statt, also dort, wo die Crew normalerweise in der Freizeit entspannt. Geht man beim Musical von der Integration von Text, Musik und Tanz aus, so findet sich hier der wohl stärkste Verweis auf diese Merkmale in der gesamten Episode. Insbesondere in der instrumentalen Bridge entwickelt sich das Stück zu einer durchchoreografierten Tanznummer, welche die Ausgelassenheit und Freude über die akzeptierte Bewerbung widerspiegelt (Abb. 7). Auf dem Höhepunkt überstrahlt Chapel buchstäblich alle Anwesenden auf einer kleinen Erhöhung stehend (Abb. 8), ehe sie zum Ausgangspunkt des Songs an die Bar zurückkehrt und der Song wieder so zurückhaltend endet, wie er begonnen hat.



7 Ensembledanz in «I'm Ready» (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).



8 Die Hauptfigur Chapel im Zentrum der Song-Inszenierung (*Star Trek: Strange New Worlds*, «Subspace Rhapsody», USA 2023).

Gepaart mit der unmittelbar anschließenden Reprise des Stückes wird auch diese Charakterentwicklung zu Ende geführt: Die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten ist beendet. So zeichnet sich in «I'm the X» Spocks Enttäuschung über das Ende musikalisch geschickt dadurch aus, dass hier der exakt identische Song vorliegt. Jedoch geben fis-Moll als Tonart und ein anderes Arrangement dem Song eine komplett unterschiedliche Klangfarbe. Ist «I'm Ready» eine temporeiche, geradezu lebensbejahende Version des Songs, stellt «I'm the X» als Reprise das genaue Gegenteil dar: In ihrer Düsterei drückt sich der Verlust der emotionalen Bindung zwischen Chapel und Spock aus.

Den finalen Bogen schlägt schließlich Uhura mit ihrer Gesangsnummer. In «Keep Us Connected» reflektiert sie für sich den Verlust ihrer Familie durch einen Unfall und ihre Verbundenheit mit der Crew als Ersatzfamilie. Auch hier wird Bezug genommen auf frühere Episoden: Uhura fand in dem früheren, in der Episode «All Those Who Wander» verstorbenen Chefsingenieur Hemmer einen Mentor, der sie bestärkte, ihre Karriere bei der Sternenflotte weiterzuverfolgen. Als Kommunikationsoffizierin ist sie diejenige, bei der alle Begegnungen der Crew zusammenlaufen:

*I hear everyone's voice calling my name  
Building systems, I strengthen ties that bind  
So no one has to be alone*

Die Crew begegnet sich auf der Enterprise also durch Kommunikation und Kollaboration. Inhaltlich bereitet «Keep Us Connected» damit das Finale vor: Uhura erkennt, dass das Singen an Bord zu

Ausschlägen in den Quantenwahrscheinlichkeiten im Feld führt und glaubt, damit das Feld letztlich durchbrechen zu können, wenn ein bestimmter Wert erreicht würde.<sup>45</sup> Singen sei umso machtvoller, wenn dies gemeinsam getan wird, was Chapels Song in der Bar gezeigt habe: «Song can also be communal, people worship with song. Sailors use song to help them row together. People celebrate with song.». Uhura schlägt deshalb vor, dass die gesamte Crew gemeinsam singen sollte – entsprechend den Musikkonventionen «not just an ensemble number, a grand finale». Pike zeigt Vertrauen in Uhuras Fähigkeit, die Crew zu inspirieren, «that sounds to me like a job for a communications officer [because] you see the connections between us» und betont in einer Crewansprache, dass sie gemeinsam als Crew handeln und Uhura folgen sollten, da sie die Stimme der Enterprise sei.

Musikalisch wird dies dadurch realisiert, dass das Intro des Finalsongs «We Are One» die Melodie des vorhergehenden «Keep Us Connected» nahezu unverändert aufgreift, um dann in die erste Strophe überzuleiten.

G            D            Em            C            G            D

We're all ru-shing a - rou-nd, we're con-fused and up - en-ded, let's

7            C            D            Em            Bm            Em            G

re - fo - cus now - . Our bond is im - pe - ra-tive, let's bring our col - lec-tive to -

13            C            D            G

ge - ther, as we fight for our - li - ves.

9      «We Are One», 1. Strophe. Transkription: Matthias Wengler.

«We Are One» steht zunächst in G-Dur und ist ein Uptempo-Song im Dreivierteltakt (Abb. 9). Uhura resümiert, dass das kollektive Arbeiten auf dem Schiff essentiell zum Überleben ist. Visuell wird dies durch eine choreografische Sequenz unterstützt: Wenn zunächst bei der Crew noch ein

<sup>45</sup> Auch hier ist erkennbar, dass eine wissenschaftliche Erklärung herangezogen werden soll, um das Phänomen einer «musical reality» zu begründen. Davon abgesehen ist dieser Song eine klassische *11 o'clock number*, also ein Showstopper-Song am Ende eines Musicals, der einen Sinneswandel einer Hauptfigur darstellt.

«rushing around» vorherrscht, so formieren sich die Crewmitglieder in einem Gang zu einer Formation, die dann – nach einer 360°-Kamerawende um die eigene Achse – ein (Tanz-)Kollektiv bilden: Die Crew arbeitet zusammen (Abb. 10).



10 Tanz als Symbol des Zusammenhalts mit 360°-Kamerawende (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).

In den folgenden Strophen stimmen nun alle Crewmitglieder nacheinander Uhura zu. Dabei zeigt sich eine umgekehrte Parallele zum ersten Song «Status Report». In umgekehrter Reihenfolge singt das Ensemble ihre Parts, von der Brücke angefangen über die Krankenstation bis hin zum Maschinenraum. Melodie und Harmonik sind in diesem ersten Teil des Finales noch relativ einfach aufgebaut. Der Gesang folgt einer auf- und wieder absteigenden Melodielinie mit kleinen

Intervallen, was die Melodie fließend erscheinen lässt; die Harmonik bedient sich dabei im Wesentlichen der Grundakkorde der Tonart.

Der Refrain stellt eine Essenz des ursprünglich aus der ORIGINAL SERIES stammenden und von SNW wieder aufgenommenen *mission statements* dar:

«Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds; to seek out new life and new civilizations; to boldly go where no one has gone before.»<sup>46</sup>

Im musikalischen Universum übersetzt sich dies nun in den Refraintext:

*We know our purpose is*

*To protect the mission*

*Our directive*

*'Cause we work better*

*All together*

*We overcome*

*Our obstacles as one*

Dabei wird noch einmal der kollaborative Aspekt betont, der den Einzelnen in die Gemeinschaft der Crew einbettet, um die Mission erfolgreich zu erfüllen. Da jedoch hier die Gesangs-Anstrengungen der Crew noch nicht ausreichen, «verschärft» Uhura das Tempo:

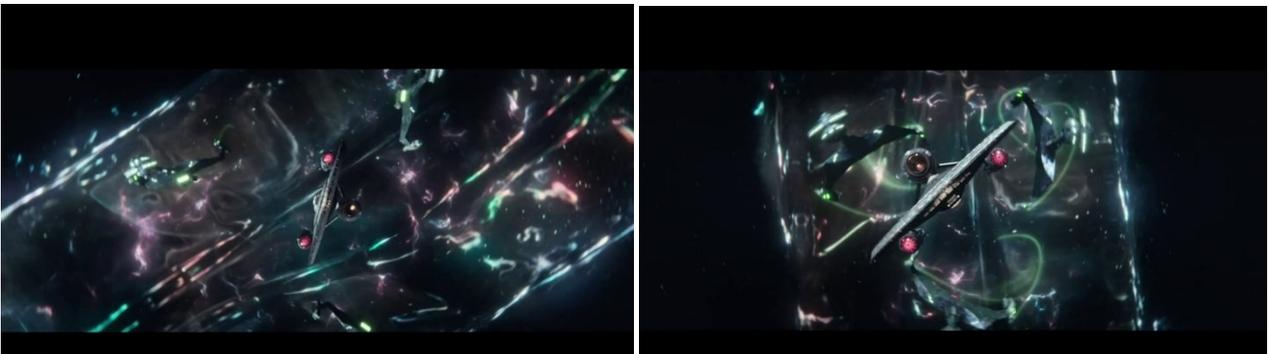
---

<sup>46</sup> Vgl. Sebastian Stoppe: *Unterwegs zu neuen Welten. Star Trek als politische Utopie*. Darmstadt 2014, S. 11 und S. 101ff. Dieses *Mission Statement* wurde in der ORIGINAL SERIES in der Titelsequenz in Form eines Monologs von Kirk vorgetragen. Auch in THE NEXT GENERATION gab es ein textlich leicht variiertes *mission statement* von Picard.





12 Abermalige Durchbrechung der vierten Wand und bühnenhafte Inszenierung der Songdarbietung (*Star Trek: Strange New Worlds*, «Subspace Rhapsody», USA 2023).



13 Schiffe «tanzen» im Weltall mit 360°-Kamerawende (*Star Trek: Strange New Worlds*, «Subspace Rhapsody», USA 2023).

Die Crew der Enterprise wiederholt im Folgenden ein letztes Mal den Refrain, nicht ohne dem Wort «directive» noch ein «prime» voranzustellen, was auf ein weiteres zentrales Merkmal von STAR TREK verweist: die Oberste Direktive.<sup>47</sup> Die Coda greift hier noch einmal das *mission statement* auf:

---

<sup>47</sup> Vgl. Stoppe 2014, S. 180ff.

*We're the unbreakable  
Unshakeable, improbable  
Unstoppable, sensational  
Ovational*

*We're boldly explorational  
Crew of the Enterprise!*

Musikalisch sind diese Zuschreibungen der Enterprise-Crew in ein achttaktiges, sich melodisch wie harmonisch wiederholendes Muster eingebettet. Eine letzte Choreografie der Crew als *chorus line* gegenüber dem Bildschirm auf der Brücke versinnbildlicht die Zusammenarbeit der Crew und zeigt deutliche Parallelen zu einer *curtain call*-Aufstellung (Abb. 14).



14 Schlusssaufstellung des Ensembles auf der Brücke bei der Coda von «We Are One» (Star Trek: Strange New Worlds, «Subspace Rhapsody», USA 2023).

Am Ende erreicht der Gesang die kritische Schwelle, das Feld bricht in sich zusammen und die «musical reality» verschwindet.

## 6 Fazit

«Subspace Rhapsody» bewegt sich in seiner Dramaturgie im Spannungsfeld zwischen dem STAR TREK-inhärenten Anspruch, Phänomene möglichst rational und wissenschaftlich zu erklären, und den gegenläufigen Konventionen eines Musicals. Die Episode erklärt das plötzliche Singen durch ein «quantum uncertainty field», gleichzeitig wird die musikalische Realität als eine alternative Form der Kommunikation dargestellt, die über die Möglichkeiten der Sprache hinausgeht. Gesang und Tanz werden als Ausdrucksmittel für Emotionen und unausgesprochene Gedanken benutzt und hier bedient die Episode übliche Musical-Schemata.

Jeder Song dient dazu, die Emotionen und Gedanken der Figuren auszudrücken, die sie sonst nicht offenbaren würden. Dies wird besonders deutlich in den Solonummern von Charakteren wie Number One, La'an und Chapel, die ihre persönlichen Unsicherheiten und Hoffnungen durch Gesang artikulieren. Die musikalischen Einlagen sind somit nicht nur Beiwerk, sondern integraler Bestandteil der Charakterentwicklung und der narrativen Struktur der Episode. Die Episode nutzt Musik, um die zentralen Themen von STAR TREK – Kooperation, Kommunikation und die Erforschung des Unbekannten – auf eine neue Weise zu beleuchten.

Andererseits ist die musikalische Form konventionell gehalten; die Serienmacher erfinden hier keineswegs das Musical neu. Stattdessen greifen sie auf bekannte Musicaltropen zurück und verweisen sogar explizit in der Episode auf das inhärente Wissen der Charaktere von diesen Konventionen. Damit wird – wie im Musicaltheater – eine Verbindung zwischen Publikum und Aufführenden, um die zentralen Botschaften des gesamten STAR TREK-Franchises zu verdichten.

Insofern ist «Subspace Rhapsody» ein gelungenes Experiment für eine (film-)musikalische Begegnung zwischen Musik, Figuren, Narration und dem Publikum selbst.

## 7 Literatur

Jeff Bond: *The Music of Star Trek*. Los Angeles 1999.

Stephanie Boniberger: *Musical in Serie. Von Buffy bis Grey's Anatomy: Über das reflexive Potential der special episodes amerikanischer TV-Serien*. Stuttgart 2013.

Stefan Drees: «... one more step on the road to understanding humanity». *Musik als kulturelles Menschheitserbe in den TV-Serien der Star Trek-Reihe*. Hofheim am Taunus 2022.

- Jessica Getman: «I, Musician. Humanity, Music, and Artificial Intelligence in the Star Trek Franchise». In: Jessica Getman/Brooke McCorkle Okazaki/Evan Ware (Hrsg.): *Music in Star Trek: Sound, Utopia, and the Future*. New York 2023, S. 108–133.
- Janet K. Halfyard: *Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV*. London 2016.
- Amy Herzog: «Dark Times: Fabulation, Synchrony, and the Musical Moment Reprised». In: Anna K. Windisch/Claus Tieber/Phil Powrie (Hrsg.): *When Music Takes Over in Film*. Springer 2023, S. 15–34.
- Anahid Kassabian: *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley 2013.
- Veronika Keller: «Music». In: Leimar Garcia-Siino/Sabrina Mittermeier/Stefan Rabitsch (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Star Trek*. New York, London 2022, S. 204–212.
- Per Krogh Hansen: «All Talking! All Singing! All Dancing! Prolegomena: On Film Musicals and Narrative». In: Marina Grishakova/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin/New York 2010, S. 147–164.
- Tabea Keymling/Anamaria Palade Flondor Strain: «Warum singen die plötzlich? Die Intentionen, Potentiale und Rechtfertigungen von Musicalfolgen popkultureller Serien». In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 24 (1), 2024, S. 107–121.
- Heather Laing: «Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical», In: Bill Marshal / Robynn Stilwell (Hrsg.): *Musicals, Hollywood and Beyond*. Exeter 2000, S. 5–14.
- Mary Jo Lodge: «Beyond Jumping the Shark: The New Television Musical». In: *Studies in Musical Theatre* 1 (3), 2007, S. 293–305.
- Sebastian Stoppe: *Unterwegs zu neuen Welten. Star Trek als politische Utopie*. Darmstadt 2014
- Sebastian Stoppe: ««My Musical». Musikalisches Erzählen am Beispiel von Scrubs». In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15, 2020, S. 26–64.
- Sebastian Stoppe: «Film und Musical. Adaption im Spannungsfeld von Konventionen und Experimenten am Beispiel von Monty Python's Spamalot». In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 24 (1), 2024, S. 87–106.
- Tim Summers: «Sinatra in Space. Music for Hope and Loss Beyond the Final Frontier». In: Jessica Getman/Brooke McCorkle Okazaki/Evan Ware (Hrsg.): *Music in Star Trek: Sound, Utopia, and the Future*. New York 2023, S. 154–176.

Sandy Thorburn: «Television Musicals. Unifying the Audience: An Overview of Television Musicals». In: Graeme Harper (Hrsg.): *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*. London 2007, S. 261–283.

Tom Zlabinger: «Listening to the 24th Century. Music and Musicians Heard Throughout the Voyages of the Enterprise-D (and Some of the Enterprise-E)». In: Peter W. Lee (Hrsg.): *Exploring Picard's Galaxy. Essays on Star Trek: The Next Generation*. Jefferson 2018, S. 223–236.