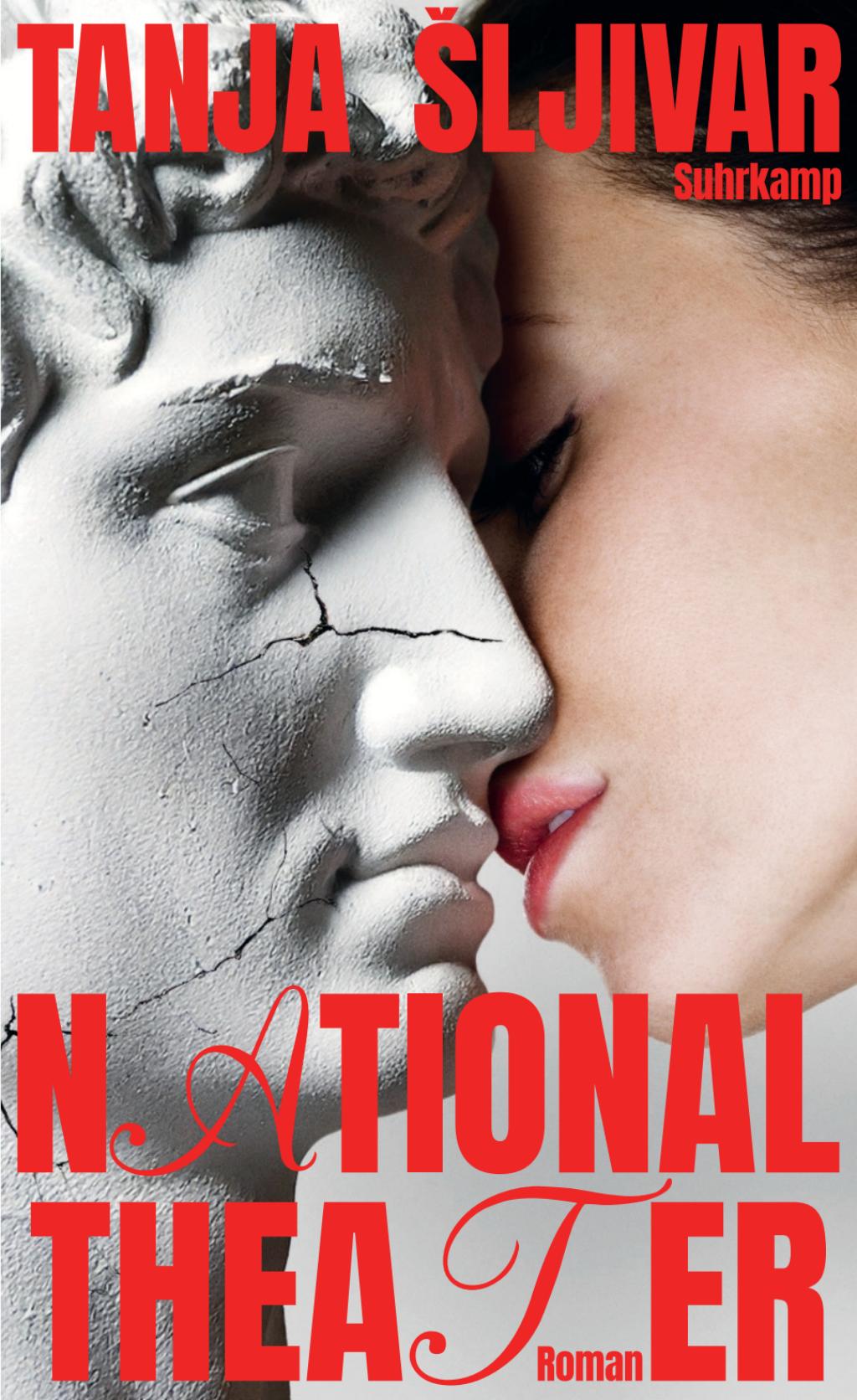


TANJA ŠLJIVAR

Suhrkamp



NATIONAL  
THEATER

Roman

SV



Tanja Šljivar

# NATIONALTHEATER

Roman

Aus dem Serbokroatischen  
von Maša Dabić

Suhrkamp

Der Roman wurde aus dem bislang unveröffentlichten  
serbokroatischen Manuskript *Narodno pozorište* übersetzt.

© 2025 by Tanja Šljivar

Erste Auflage 2026

Deutsche Erstausgabe

© der deutschsprachigen Ausgabe

Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin, 2026

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine  
Nutzung des Werks für Text und Data Mining  
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Nurten Zeren, Berlin,  
unter Verwendung von Adobe Firefly KI (Statue) und  
einem Motiv von John Sommer/Getty Images (Frau)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-43217-4

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

[info@suhrkamp.de](mailto:info@suhrkamp.de)

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

**NATIONALTHEATER**



## TRAUERFEIER

Mit dem Tod des Staatsschauspielers nahm alles seinen Lauf. Er starb wenige Tage nach Neujahr, die Stadt stand ganz oben auf der Liste der Städte mit der höchsten Luftverschmutzung weltweit, der Schnee rund um das Theater war schwarz, ebenso der Rollkragenpullover von Uniqlo, den die Schauspieldirektorin trug, während sie im Parterre der Großen Bühne in der ersten Reihe saß. Der Staatsschauspieler hatte vor exakt dreißig Jahren, als die Schauspieldirektorin geboren wurde, die Hauptrolle in einer sozialistischen Seifenoper gespielt, deren erste Episode die schwangere Mutter der Schauspieldirektorin noch im Kino gesehen hatte. Der Staatsschauspieler hatte einen Mann verkörpert, der vom Land in die Hauptstadt gezogen war und als Jurist in einem Unternehmen arbeitete, das alle Jugoslawen Ende der achtziger Jahre gut kannten. Die Jugoslawen waren damals zerrissen. An ihren Arbeitsplätzen absolvierten sie ihre Acht-Stunden-Schichten und traten in den Streik. Vor ihren Fernsehbildschirmen zappten sie hin und her zwischen der Kriegshetze und der Peripetie im Büro des Juristen. Die Schauspieldirektorin identifizierte sich mit der Kultfigur des Juristen: weder sie noch er war in dieser Stadt geboren, in der Stadt, in der die Handlung der Seifenoper stattfand, in der diese Trauerfeier stattfand, in der sie, die Schauspieldirektorin, im Alter von knapp dreißig Jahren eine ungeheure Anerkennung erfahren hatte: dass sie als offizielle Vertreterin des Hauses in der ersten Reihe sitzen und in einem Kollektiv arbeiten konnte, das dem des Juristen aus der Seifenoper frappierend ähnelte. Und dass sie im Rahmen ihrer Arbeitsbeschreibung die Fotos anschauen konnte, die gerade

auf die weiße Leinwand projiziert wurden: der Schauspieler in seiner Geburtsstadt, der Schauspieler in einem Zeitungsartikel, der Schauspieler auf der Straße, der Schauspieler in der Straßenbahn, der Schauspieler in seinem Stammtheater, also hier in diesem Nationaltheater, in dessen Saal sie jetzt dasaß und betrachtete, was vergangen und verschwunden war – nämlich das Leben eines Menschen. Die Besucher der Trauerfeier hatten vor dreißig Jahren, an ihren Domaćica-Keksen knabbernd, mit denen sie die Couch vollbröselten, atemlos mitverfolgt, wie er das spielte, was sie lebten, nämlich den Zerfall des Staates, der Firma, des Fernsehprogramms, des Bodens unter den Füßen und all dessen, was ihnen bis dato bekannt war. Diese Fotos erweckten im ausreichenden Maße sowohl die Imagination als auch die Empathie der Anwesenden, sodass niemandem auffiel, dass in der Zeremonie etwas Entscheidendes fehlte, nämlich ein Kondolenzbuch. Es war nicht angefordert worden, weil niemand im Theater seinen Tod erwartet hatte. Die Schauspieldirektorin litt unter einer allergischen Rhinitis, aber sie war nicht die Einzige im Saal, die sich schnäuzte. Die Niesgeräusche übertönten das Unbehagen angesichts der physischen Abwesenheit bei gleichzeitiger geistig-künstlerischer Anwesenheit des großen Mimen und kündigten eine weitere Grippe saison an, wie auch der kollektive Husten eine Reihe von winterlichen Feiertagen ankündigte. Der Platz der Republik, auf dem das Nationaltheater sich befand, sah diesen Feiertagen mit Baggern geschmückt entgegen, aufgrund laufender Renovierungsarbeiten. Einer der zahlreichen ehemaligen Intendanten des Nationaltheaters flüsterte der Schauspieldirektorin aus der zweiten Reihe ins Ohr:

»Und wer hat Sie hierhergebracht?«

Das wusste sie selbst nicht so ganz genau. Also lächelte

sie bloß, drehte sich in ihrem mit rotem Samt überzogenen Sessel nach hinten und flüsterte zurück:

»Glauben Sie mir, das frage ich mich auch.«

Hinsichtlich dieser Frage kursierten im öffentlichen Diskurs mehrere Theorien, im Wesentlichen bestehend aus Gerüchten der Boulevardblätter, Erklärungsversuchen des analytischen Journalismus, Tuscheleien in den Korridoren des Nationaltheaters sowie in den Couloirs aller anderen Theater in der Stadt und den dazugehörigen Kantinen.

Die Theorien bezogen sich auf:

- ihre fragwürdige sexuelle Orientierung,
- ihre Verbindungen zur Regierung,
- ein luzides Moment der Intendantin,
- ihre Verbindungen zu anderen mächtigen Frauen aus der Kulturszene.

Die Schauspieldirektorin selbst neigte der Theorie zu, dass es die Intendantin gewesen war, die sie an diese Stelle gehievt hatte und die sie gerade weder im Parterre noch in ihrer Intendantenloge sehen konnte. Als die Schauspieldirektorin zum dritten Mal zur rotsamtenen Brüstung schaute, wo die Intendantin sonst Hände oder Kinn abstützte, schien ihr, als hätte sie dort die Silhouette eines Mannes erblickt, der überstürzt aus der Loge und somit auch ihrem Sichtfeld flüchtete.

Sie schaute wieder auf die Leinwand, wo eine Szene aus der Seifenoper zu sehen war. Der Jurist befand sich in einer Besprechung mit den Frauen aus seiner Belegschaft, die den Wunsch vorbrachten, das Geld aus der Gewerkschaftskasse möge anlässlich des Weltfrauentags am 8. März für eine Reise nach Triest verwendet werden, und sagte:

»Wenn eine Kuh kurz vor dem Krepieren ist, dann veranstaltet der Bauer kein Saufgelage und kein Fest im Haus, son-

dern unternimmt jede Anstrengung, um die Kuh wieder auf die Beine zu bringen.«

Die Belegschaft verstand wohl, dass die Kuh eine Metapher für den Produktionsplan und das Programm des eigenen Unternehmens war, und so musste auch die Schauspieldirektorin kurz an ihren eigenen Produktionsplan und ihr Programm denken, an die Repertoirepolitik des Hauses, nicht an die Darstellung der Frauen als kichernde verschwendungssüchtige Konsumentinnen.

»Leb wohl, mein geliebter Giga«, richtete die Staatsschauspielerin einen letzten Gruß an den Staatsschauspieler und sprach ihn mit dem Spitznamen des Juristen aus dem Fernsehen an, nicht mit seinem persönlichen Namen. Die Staatsschauspielerin war seine damalige Partnerin aus der Seifenoper, deren von ihr verkörperte Figur – eine Lateinlehrerin am Gymnasium – unter häufigen Migräneanfällen litt. Auch an diesem Theater ist sie die wichtigste Person. Sie trägt Schwarz, von Kopf bis Fuß, als spielte sie den Tod des Staatsschauspielers. Seit dem abrupten Ende der Dreharbeiten hatten sie nicht mehr miteinander gesprochen, aus einem Grund, an den sich im Theater heute niemand mehr erinnern konnte. Aber auf der Trauerfeier musste sie sich schon zeigen.

Die Seifenopernehe der beiden stand im Mittelpunkt der aus zweiundachtzig Episoden bestehenden Serie, unter anderem als Zeugnis für die soziale Mobilität und Realität von Ehen mit Partnern aus unterschiedlichen sozialen Klassen im sozialistischen Jugoslawien. Von Giga konnten wir noch irgendwie Abschied nehmen und vom gemeinsamen Vaterland auch, aber vom Repertoire – niemals. Die Kuh war krepiert, die gesamte Produktion war zum Erliegen gekommen, aber das Repertoire wurde aufrechterhalten, auch in den »schlimmsten Jahren«.

## DIE SCHLIMMSTEN JAHRE

Das Volk ging in diesen schlimmsten Jahren – den neunziger Jahren – ins Nationaltheater, weil hier die Heizung immer noch funktionierte. Politiker, Direktoren von staatlichen und privaten Firmen, kirchliche Würdenträger, Mitglieder der Königsfamilie, die durch den *Wind of Change* erst vor kurzem ins Land geweht worden waren und die laut eigenen Angaben Erfahrungen mit der Marktwirtschaft in Süd- und Nordamerika gesammelt hatten und diese nun in ihrem Heimatland anwenden wollten, die Überreste einer anständigen Intelligenzija – sie alle saßen Abend für Abend im Theatersaal und spürten eine wohlige Wärme in ihrem Inneren, jedoch nicht durch die Worte der klassischen Werke, auch nicht durch das Lachen angesichts einer feinen Komödie, sondern durch das noch immer gut finanzierte und gut gewartete Heiz- und Kühlsystem im Gebäude. Für die Heizung des Nationaltheaters wurden pro Jahr 150 Tonnen Masut aufgewendet, ganz so, als handelte es sich um ein Nationaltheatergebäude in einem Land aus der inzwischen dem lieben orthodoxen Herrgott sei Dank schon ehemaligen Sowjetunion oder der liebe orthodoxe Herrgott bewahre in einem Land des Nahen Ostens. Für die Gesundheit der Theatermitarbeiter und der Nachbarn war das *sehr schlecht*. Aber für alle anderen Bewohner der eisbedeckten Stadt war das zu Beginn eines Winters, in dem sie, vom Embargo betroffen, hungerten und froren, sogar *sehr gut*. Das Publikum schlug das Programmheft auf und blätterte sogleich zur letzten Seite, wo die Logos der Sponsoren abgedruckt waren, diese gigantischen Kühe kurz vor dem Krepieren, sozialistische Unternehmen, die dem Seifenopernbetrieb,

in dem der Jurist arbeitete, zum Verwechseln ähnlich waren: Inex, Beobanka, Energogas, Mašinoprojekt und Jugometal – sie alle hatten die Ambition, sich den Zuschauern in einem wohlwollenden Theaterlicht zu präsentieren. Und doch vermochten es selbst die Damenparfums, die die toten Füchse an den frierenden Hälsen durchtränkten, nicht, den Gestank der Kuhkadaver, den Gestank der privatisierten und in Konkurs gegangenen Fabriken zu camouflieren. In den Pausen zwischen den Akten, im Foyer, wunderten sich alle über die gekürzten Budgets. Der Staat ächzte unter den Ausgaben für »außerordentliche Aktivitäten« – für Krieg und Embargo –, also mussten die Sponsoren-Kühe einspringen und dem Theater zu Hilfe eilen, sofern die Nation weiterhin begehrte, sich in diesem Haus zu erwärmen.

So räsonierte das Publikum:

»Tja ... Das Leben in diesem Land ist wie eine Rolle im Theater des Absurden.«

»Ich bitte Sie, das hier ist doch die reinste schwarze Komödie.«

»Ich will Ihnen was sagen, der Regisseur unseres Dramas ist *importiert*, das ist irgendjemand von außen, und zwar *von der West Side*.«

»Und wir, wir sind ja gar kein Publikum, *bre*, wir sind Figuren in irgend so einem *Konflikt* der Großmächte.«

»Aber Antagonisten. Bösewichte.«

»Man hat uns über den Tisch gezogen.«

»Aber wer hier der Protagonist ist, wer hier die Hauptrolle spielt, tja, das hält man vor uns tunlichst geheim.«



Das schlimmste Jahr war das Jahr 1992, und eines Tages steckte jemand einem Schauspieler mit einem muslimischen Namen eine Pistole in den Mund. Sogleich wurde eine außerordentliche Sitzung der Schauspielvereinigung einberufen, im Zuge derer folgende Aussagen getroffen wurden:

»Die Medien sind erledigt.«

»In dieser Stadt passiert alles Mögliche.«

»Und keiner schreibt darüber.«

»Diese Stadt war früher nicht so.«

»Wir wollen keine Vorstellungen mehr spielen.«

»WIE BITTE!?!«

»Vielleicht kommt der Tag, an dem ich sage: Ich will nicht mehr spielen. Aber dieser Tag ist nicht heute. Auch morgen und übermorgen wird dieser Tag nicht kommen.«

Der Staatsschauspieler aus der Seifenoper, noch immer der größte Stern am jugoslawischen Schauspielhimmel, zeichnete eine Landkarte seines Ruhms: »Ich habe gespielt, und ich werde spielen: Ob am Gipfel des Triglavs, in Aleksinac, auf der Großen Bühne des Nationaltheaters oder in Zagreb, in Bitolj, in Žabljak. Man versucht uns zu spalten, unser Land zerfällt, und deshalb sollten wir nicht spielen, zumindest einen einzigen Abend lang.« So sagte er es und band damit den anderen seinen eigenen Ruhm auf die Nase. Um ihre Eitelkeit und ihren Neid nicht sofort zu offenbaren, unterstützten die Kollegen seinen Vorschlag zunächst einstimmig:

»So ist es – lassen wir den Vorhang fallen!«

»Einen einzigen Tag, um Aufmerksamkeit zu erregen.«

»Kollegen, Kollegen, wenn wir alle gleichzeitig sprechen, kann keiner den anderen hören.«

»Und unsere Primaballerina hat von einem Schauspieler, der freiwillig an der Front war, eine Ohrfeige kassiert. Was ist damit?«

»Er kam von der Front zur Probe. Und bamm – eine fette Ohrfeige.«

»Wer weiß, was er dort alles erlebt hat. Der Mann hat vielleicht ein Trauma.«

»Und dann haut er unsere Ballerinen. Sehr schön.«

»Er haut unsere *Primaballerinen*.«

»Und sie geht einfach her und kündigt.«

»So ist es! Eine starke symbolische Geste.«

»Kündigung kommt nicht in Frage. Dass wir einmal nicht spielen – das ginge ja noch. Aber nur unter der Bedingung, dass dann alle den Vorhang fallen lassen.«

»Genau! Alle! Alle! Generalstreik! Nur ein Streik kann eine dramatische Veränderung herbeiführen.«

»Einen einzigen Abend, Leute, davon geht die Welt ja nicht unter.«

»Für dich nicht, du hast an dem Abend ja gar keine Vorstellung.«

Unter den dissonanten Stimmen stach die der Staatsschauspielerin hervor:

»Ich habe die heilige Verpflichtung, meiner Berufung nachzugehen, und was mich anbelangt, so ist *das* die dramatische Veränderung.«

Die Seifenoper war eingestellt worden, weil die gesellschaftspolitischen Ereignisse sich derart beschleunigt hatten, dass jede Episode sich noch vor ihrer Ausstrahlung in eine veraltete Nachricht verwandelte. Die steigende Handlung der Seifenoper konnte mit der fallenden Handlung in der sozialistischen Heimat nicht mehr Schritt halten, und das fügte dem Haushaltsbudget der Staatsschauspielerin einen maßgeblichen Schaden zu. Die Staatsschauspielerin wollte den Streik des Staatsschauspielers also nicht unterstützen.

»Aber es ist unsere Arbeitsverpflichtung zu spielen.«

Ein Kompromiss zeichnete sich ab:

»Wenn wir nicht spielen, dann lasst uns alle in unseren Theatern sein, wir können einfach so gemeinsam herumsitzen.«

»Genau, und obendrein vielleicht noch Händchen halten?«

Die Leiter aller Belgrader Theater kamen überein, Ketzerrei zu begehen, gegen das wichtigste Gebot des Theaters zu verstößen, Vorstellungen abzusagen, die Zähne zusammenzubeißen und sämtliche rote Samtvorhänge fallen zu lassen auf die Bretter, die nun womöglich wirklich die Welt bedeuteten. Alle – außer dem Intendanten des Nationaltheaters: »Schön habt ihr euch das ausgedacht, ihr wollt also nicht spielen? Tja, und ob ihr spielen werdet!« Eine junge Schauspielerin, die an diesem Abend den festen Entschluss gefasst hatte, nicht zu spielen, dem Intendanten zum Trotz, reichte ihre Kündigung ein und buchte einen interkontinentalen Flug, one-way. Der Staatsschauspieler aus der Seifenopfer sagte zum Abschied zu ihr: »Wer einen Schauspieler bestrafen will, der lässt ihn nicht spielen. Mein Liebes, du hast dich selbst bestraft. Versprich mir nur, dass du auch dort drüben unsere Fernsehserie ›Bolji život‹ schauen wirst.«



Nicht alle jugoslawischen Unternehmen waren in den neunziger Jahren Kühe kurz vor dem Krepieren. Sogar in den schlimmsten Jahren war »Mona«, ein Privatunternehmen, das Kleidung und Lederwaren produzierte, so erfolgreich, dass es einen Mehrwert akkumulierte, der die Produktion von Theatervorstellungen kofinanzieren konnte, und zwar durch die Spende von alten Kollektionen für die Kostüme. Wohlhabendere Damen im Theaterpublikum trugen Mona-Taschen,

wohlhabendere Herren Vamp-Ledermäntel, die Schauspieler in den Shakespeare-Stücken trugen alles, dessen sie habhaft werden konnten, und damit war das Credo der Firma erfüllt: »Mona – raffiniert und selbstbewusst«. Das Kalkül dieser öffentlich-privaten Partnerschaft war einfach – die Schauspieler trugen Kostüme aus hochwertigem Leder auf der Großen Bühne, und im Gegenzug konnte ebendort nach der Premiere eine Mona-Modenschau stattfinden. Das Publikum applaudierte den Schauspielern und den Models gleichermaßen. Die Schauspieler schwitzten in ihren Lederklamotten und begriffen, dass man das Theater anfassen konnte, dass es auch eine taktile Erfahrung bedeutete, das Kostüm anzuziehen, und dass es möglich war, eine gewisse Beziehung zum Kostüm aufzubauen. »Die Figuren sind da«, sagten sie zum Spaß bei den Kostümproben, wenn ihnen der Geruch von gegerbtem Leder in die Nasenlöcher stieg.

— · —

Das schlimmste Jahr war das Jahr 1995, und eines Tages wurde Dina, die künftige Schauspieldirektorin des Nationaltheaters in Belgrad, von ihrer Mutter in Banja Luka ins Kindertheater mitgenommen. Dina war ein zartes, zahnloses und zerzaustes Kind, aber sie war auch ein Kind, das inmitten des Systemzerfalls seine eigenen kulturologischen Praktiken entwickelte. Nach der Vorstellung wollte Dina unbedingt den blauen Schnee berühren, der in Wirklichkeit nichts anderes war als Styropor, das man mit einem dunkelblauen Filzstift angemalt, zerbröselt und auf der ganzen Bühne verteilt hatte. In diesem Augenblick begriff sie, ähnlich wie die Schauspieler in den geliehenen Ledermänteln, dass man das Theater anfassen konnte, dass es auch eine taktile Erfahrung bedeutete, und dass es möglich war, eine gewisse Beziehung zum

Theater aufzubauen. Beflügelt davon, dass es ihr gelungen war, über das Treppchen auf die Holzbühne zu steigen und den künstlichen Schnee zu berühren, ohne irgendwelche Konsequenzen zu erleiden, konfrontierte sie ihre Mutter mit deren Ignoranz gegenüber den jüngsten gesellschaftlichen Veränderungen:

»Mama, kein Mensch sagt mehr ›Genossin Lehrerin.‹«



Das schlimmste Jahr war das Jahr 1998, und alle Angestellten blickten jeden Tag auf dem Weg zum Nationaltheater hinauf, streckten ihre Hälse in den Himmel und versuchten dort die Antwort auf die rätselhafte Frage zu finden: »Werden sie uns bombardieren – oder werden sie uns nicht bombardieren?« Und dann wurde plötzlich die große Opernvorstellung »Aschenputtel« angekündigt, und es hieß, ein berühmter italienischer Modedesigner würde als Kostümbildner bei dieser Produktion fungieren, und alle Angestellten hörten mit einem Schlag auf, ihre Köpfe gen Himmel zu strecken, denn genau diese Produktion war das Zeichen, auf das sie alle gewartet hatten: Ein Ausländer war da – also werden sie uns nicht bombardieren.



Das schlimmste Jahr war das Jahr 1999, und eines Tages wurde im Theater ein eklatanter Mangel an Ausländern festgestellt. Die Angestellten mussten nicht mehr hinaufblicken, ihre Hälse strecken und auch nicht in den Himmel schauen, denn dieses grauenhafte, plötzliche und vollkommene Fehlen von Ausländern bedeutete mit absoluter Sicherheit: Sie werden uns bombardieren. Die Seifenoper wurde wieder im Fernsehen gezeigt, die Bombardierung begann, und der Staatsschau-

spieler spielte im Stück »Die Perser« von Aischylos, das vor dem Theater auf dem Platz der Republik aufgeführt wurde, ein Werk, »das den unvermeidlichen Untergang eines starken und hochmütigen Eroberers im Kampf gegen ein kleines, stolzes und tapferes Volk zeigt, das sein Land und seine Freiheit verteidigt«.

»Soweit ich weiß, hat Amerika schon viele kleine, stolze und tapfere Länder dem Erdboden gleichgemacht, und doch existiert es noch immer«, räsonierte der Staatsschauspieler, dennoch nahm er die Rolle des Boten an, der in bester antiker Tradition den Untergang verkündete.

— • —

Das schlimmste Jahr war das Jahr 1991, und eines Tages ergaterte eine Frau die Position des Intendanten, zum ersten Mal in der hundertzweiundzwanzigjährigen Geschichte der Institution. Sie schlich vorbei hinter den Rücken der Männer, die mit außerordentlichen Aktivitäten beschäftigt waren: Krieg und Embargo. Diese erste Intendantin des Nationaltheaters ließ auf dem *Ersten Balkon der Serbischen Revolution*, also auf dem Balkon des Nationaltheaters, den bärtigen Anführer des nationalistischen Teils der Opposition auftreten. Sie öffnete ihm die Tür zum Theater, hielt sich selbst aber im Hintergrund. Sie sorgte dafür, dass er sicher durch die Korridore geleitet wurde und auf den Balkon steigen konnte, wo er seine Hände auf die Brüstung legte und brüllte:

»Serbien! Möge Gott geben, dass heute die Freiheit auch in unserem Vaterland erstrahlt. Ich rufe euch die Worte unserer allserbischen Weisheit in Erinnerung, die Worte unseres Fürstbischofs Njegoš: ›Jedermann stirbt nur einmal, wird einmal geboren.‹ Erstürmen wir den Staatssender RTS, diese Fernsehbastille!«

Und so weiter. Der Anführer betrachtete vom Balkon aus dieses ganze Paratheater und sein Publikumsvolk und sein Sonderpublikum – Polizisten in Uniformen und in Zivil.

Jemand aus dem Volk rief ihm zu:

»So ist das also! Kaum leitet eine Frau das Nationaltheater, hat sie ausgerechnet dir erlaubt, hier hinaufzuklettern und uns so anzuschreien?«, aber der Anführer war zu weit oben, um das zu hören. »In Zeiten des kommunistischen Terrors«, fühlte der Anführer ganz stark, während er sich an der Brüstung festhielt, »hat dieser Balkon niemals so geglänzt wie bei unserer ›Kundgebung gegen den roten Stern.‹«

Das Volk wurde schließlich vom Platz gejagt, alle rannten in Angst und Panik davon, angetrieben von Wasserwerfern und Tränengas, aber bald versammelte sich das Volk wieder dort, um das aktuelle Repertoire zu studieren.



Während der Revolution und der Befreiung, im Zuge des Sieges im Zweiten Weltkrieg, war der Balkon des Nationaltheaters mit einer riesigen Fahne geschmückt, darauf stand in kyrillischen Lettern HOCH LEBE DER 27. MÄRZ, und auf dem Balkon stand Marschall Tito und sprach zum Volk:

»Genossen und Genossinnen, Bürger und Bürgerinnen, ich hatte nicht vor, heute hier zu dieser großartigen Versammlung zu sprechen. Aber dies ist ein großer Tag, nämlich der Jahrestag der historischen Wende in der finstersten Zeit, als der deutsche Faschismus beinahe ganz Europa erdrückt hätte, und an diesem historischen Tag leistete das Volk Serbiens, leistete das Volk der anderen Teile Jugoslawiens, Kroatiens, Sloweniens Widerstand, das Volk sagte NEIN: Lieber Krieg als Pakt! Am 27. März 1941 wurde diese Wende vollzogen, weil das Volk es so wollte, von unten.