Dass eine solch glättende, verharmlosende Sicht der Dinge Füssli nicht befriedigen konnte, sondern seine unbezähmbare Widerspruchslust herausfordern musste, versteht sich fast von selbst. Als bei seinem Zürcher Aufenthalt im Winter 1778/79 sein alter Bekannter Schinz zwei Szenen aus dem Märchen von *Amor und Psyche* bestellte, wird dieser wohl schwerlich an die kaum je dargestellte Episode, wie Psyche an den Parzen vorbeieilt, gedacht haben: statt der üblichen Lieblichkeit erfindet Füssli eine Szene, die eher an Macbeth und die Hexen erinnert[20]. Schon aus dem berühmten antiken Fresko mit dem Verkauf von Eroten, das Vien u.a. zu einer galanten Genreszene aus dem Geist des Rokokos in klassizistischem Gewand machten, wusste der «painter ordinary to the devil» das Dämonisch-Hexenhafte herauszukehren[21], wie es übrigens auch in Apuleius' *Goldenem Esel* in oft krasser Weise zur Geltung kommt. Bereits in einer Jugendzeichnung, die Amors nächtlichen Besuch bei Psyche zeigt[22], stellt Füssli diesen nicht wie üblich als zierlichen Jüngling, sondern als mächtigen Dämon dar; und in gleicher Weise stürmt er in gewaltsamem Sturzflug auf die ohnmächtige Psyche nieder in einer Zeichnung, die kurz vor dem Gemälde entstanden sein dürfte[23].

Nun müsste eigentlich folgen, was Canovas weltberühmte Gruppe zeigt[24]: wie Amor seine Geliebte – sei es mit einem kleinen Stich eines seiner Pfeile, sei es mit einem Kuss – auferweckt. Doch statt dessen sitzt der Gott auf der Erde und hält die nach allen Anzeichen tote Psyche in seinem Schoss; ratlos betrachtet er die leblos hängende Gestalt, deren von dem korallenroten Armband pikant akzentuierte Leichenblässe auffällig von seinem eigenen merkwürdig düster blutleeren, grau-grünen Inkarnat absticht. Noch weniger mit dem holden rosigen Knaben stimmen seine riesigen, tiefschwarzen Flügel überein. Was heute nur als eine stilistische Eigentümlichkeit Füsslis erscheinen mag, muss den Zeitgenossen als höchst signifikante Abweichung von der üblichen Ikonographie erschienen sein. Den neuen Vorstellungen vom Sterben entsprach die herkömmliche Darstellung des Todes als Knochenmann nicht mehr; was an die Stelle dieser furchterregenden und abgeschmackten Gestalt zu treten hatte, beschrieb Lessing in «Wie die Alten den Tod gebildet»: ein Jüngling, Bruder des Schlafes, Eros zum Verwechseln ähnlich, nur dass seine Fittiche nicht hell, sondern dunkel sind und er die Fackel, die jener zur Liebeglut hochhält, zum Erlöschen niedersenkt[25]. Dem Verwischen der Grenze von Tod und Leben, der Erotisierung des Jenseits durch die Fortdauer individueller Liebesbanden entsprach die Annäherung von Eros und Thanatos bis zur Einheit im Begriff des «Genius», der die Seele ins Jenseits geleitet, wie es auf zahllosen klassizistischen Grabmälern zu sehen ist.

Wäre es also denkbar, dass hier Füssli nicht nur Psyche als durchaus tot, sondern auch statt des Genius der Liebe den des Todes darstellt und damit die Aussage des Modethemas seiner Zeit in dessen Gegenteil verkehrt? Dies scheint uns tatsächlich eine Möglichkeit zu sein, wenn wir Füsslis geistige Haltung bedenken. Schon durch seine Ausbildung zum reformierten Prädikanten wurde er von der orthodoxen Lehre der Erbsünde und deren paulinischem «Der Tod ist der Sünde Sold» (Römer 6,23) geprägt, das letztlich mit dem neuplatonischen Dualismus von Leib und Seele unvereinbar bleibt[26]. Und bei all seiner Distanzierung vom kirchlichen Christentum blieb er von der Realität der Macht des Bösen überzeugt[27]. Von Klopstocks *Messias*, dessen Thema die Erlösung der Seelen ist und der ganz von der neuen Auffassung bestimmt wird[28], wandte sich Füssli ab, nachdem er aus dem Kreis um Bodmer getreten war, und wählte Miltons *Paradise Lost* mit seiner Betonung der Verdammung und der negativen Verherrlichung Satans zum bevorzugten Gegenstand seiner Kunst.

Vor diesem Hintergrund wird die Wahl der Bildform der *Pietà* erst voll verständlich, denn in der Erzählung des Apuleius findet sie keinen Anhaltspunkt. Vielmehr ändert Füssli deren Entwicklung und spricht seine Auffassung durch den Rückgriff auf die inhaltlich traditionell geprägte Figurengruppe aus. Nach christlich orthodoxem Glauben ist der vom Kreuz abgenommene Jesus auf dem Schoss Mariae tatsächlich tot – so tot, wie er in Holbeins Bild seiner Leiche im Grabe erscheint. Nur durch dieses vollständige Opfer kann der Tod überwunden und das Wunder der Auferstehung möglich werden. Indem Füssli nun die euphemistisch leichtfüssige «Auferstehungs»-Szene aus dem neuplatonischen Märchen durch die Pseudomorphose der *Pietà* der Ernsthaftigkeit des christlichen Todesverständnisses aussetzt, lässt er die Fragwürdigkeit