

VIP-GUITAR GITARRISTENPORTRÄT

Paul Kossoff

Der Gitarrist von Free



Paul Rodgers, „All Right Now“ und die Arbeit an einem unverwechselbaren Ton

Ein Gitarristenporträt für VIP-Guitar von Horst Keller

Worum es in diesem Porträt geht

Die ersten Akkorde von „**All Right Now**“ reichen, um Free zu erkennen. Dabei ist dieser Gitarrenpart keine Vorführung komplizierter Harmonik. Die Griffe liegen gut in der Hand. Entscheidend sind der Anschlag, die klingenden Saiten, die Länge der Akkorde und der Klang einer Band, in der jedes Instrument eine eigene Aufgabe übernimmt. Wer nur die Grifffbilder lernt, hat das Stück deshalb noch nicht verstanden.



Amsterdam, Juli 1970. Von links: Steve Winwood, Andy Fraser, Paul Rodgers, Simon Kirke und Paul Kossoff. Foto: Rob Mieremet / ANEFO, CC0. [Bildquelle](#)

Paul Kossoff gab diesen Akkorden ihre Kontur. **Paul Rodgers** setzte eine Stimme darüber, die Druck und Melodie zusammenbrachte. **Andy Fraser** spielte einen Bass, der weit mehr tat, als Grundtöne zu verdoppeln. **Simon Kirke** hielt den Puls so verlässlich, dass die anderen an ihren Phrasen ziehen konnten. Free bestand aus vier Musikern. Man hört die Band erst richtig, wenn man alle vier ernst nimmt.

Das Zusammenspiel von Rodgers und Kossoff erklärt mehr über dessen Gitarrenspiel als jede isolierte Geräteliste. Die Gitarre antwortet auf eine Stimme. Ein gehaltener Ton gewinnt seine Wirkung aus dem, was davor gesungen wurde und was danach passiert. **Phrasierung gehört zum Arrangement**, nicht nur zum Solo.

Kossoff wurde nur 25 Jahre alt. In dieser kurzen Zeit entstanden Aufnahmen, an denen heutige Gitarristen weiterhin arbeiten. **Joe Bonamassa** und **Jared James Nichols** benennen seinen Einfluss ausdrücklich. Was sie bewundern, lässt sich nicht auf einen bestimmten Les-Paul-Jahrgang reduzieren: kleine Akkordgriffe, kontrollierte Bendings, das markante Fingervibrato und ein Ton, der auch mit wenig Verzerrung Gewicht hat.

Wir verfolgen seinen Weg vom klassischen Unterricht über die Londoner Blueszene zu Free und **Back Street Crawler**. Danach gehen wir an die Gitarre. Du wirst an konkreten Tönen und Griffen ausprobieren, wie Anschlag, Tonhöhe, Pausen und Vibrato zusammenspielen. Die historischen Instrumente gehören dazu. Den entscheidenden Teil musst du selbst spielen.

Biografie, Free, Equipment und Praxis

01	London: Klassische Gitarre und elektrischer Blues S. 4	02	Selmer, Hendrix und Black Cat Bones S. 4
03	Wie aus vier jungen Musikern Free wurde S. 5	04	Paul Rodgers: Die Stimme, auf die Kossoff antwortete S. 6
05	Andy Fraser und Simon Kirke: Warum kleine Griffe groß klangen S. 7	06	Die ersten Alben: Vom Bluesrepertoire zur eigenen Band S. 8
07	„All Right Now“ und „Fire and Water“: Der Durchbruch S. 8	08	Clapton, die Gitarren und die Arbeit am Vibrato S. 9
09	„Highway“, Trennung und die letzten Free-Jahre S. 10	10	Back Street Crawler, John Martyn und ein viel zu frühes Ende S. 10
11	Anschlag und Lautstärke: Der Ton beginnt vor dem Vibrato S. 11	12	Vibrato: Geschwindigkeit ist nur eine Stellschraube S. 12
13	Bendings: Erst den Zielton hören S. 13	14	Phrasierung: Eine Pause lässt die Antwort hörbar werden S. 14
15	Die Gitarren: Black Beauty, Darkburst und Stripped Top S. 15	16	Marshall, Orange und die tatsächlich eingesetzten Effekte S. 17
17	Joe Bonamassa, Jared James Nichols und ein weiterwirkender Einfluss S. 18	18	Zehn Spieltipps, die du an der Gitarre prüfen kannst S. 19
19	Zehn Aufnahmen zum Studieren S. 21	20	Was von Paul Kossoff bleibt S. 22
21	Dein Lernweg bei VIP-Guitar S. 23	22	P.S. von Horst S. 24

1. London: Klassische Gitarre und elektrischer Blues

Paul Francis Kossoff wurde am **14. September 1950 in Hampstead, London**, geboren. Sein Vater David war Schauspieler. **Musik war für den Jungen zunächst** kein Bühnenspektakel, sondern **Unterricht auf einer klassischen Gitarre**. Dass er später mit Les Paul und Verstärker arbeitete, sollte diesen Anfang nicht verdecken. Die Hände mussten eine Saite sauber greifen, Töne verbinden und musikalische Abläufe behalten, bevor Lautstärke und Verzerrung hinzukamen.

Sein Bruder Simon beschrieb später eine konkrete Bedingung des Vaters: Wenn Paul Gitarre lernen wollte, sollte er es richtig lernen. Er bekam Unterricht in Nordlondon. Simon erinnerte sich zugleich daran, dass Paul vieles über Beobachten und Nachspielen aufnahm. Daraus muss man keinen Gegensatz zwischen Unterricht und Gehör konstruieren. Ein Spieler kann sich Grundlagen erarbeiten und trotzdem besonders stark **durch Hören lernen**. Bei Kossoff kommt beides zusammen: ein früher technischer Anfang und eine wachsende Orientierung an tatsächlichen Klängen.

Der entscheidende neue Eindruck kam durch **Eric Clapton mit John Mayalls Bluesbreakers**. Kossoff berichtete, dass ihn diese Begegnung wieder ernsthaft ans Instrument brachte. Hier stand jemand, der die elektrische Gitarre laut und unmittelbar spielte. Klassische Fingerfertigkeit allein erklärte diese Wirkung nicht. **Ben- ding, Verzerrung und ein anders geformter Anschlag** eröffneten ihm eine Spielweise, an der er weiterarbeiten wollte.

In der Londoner Szene lagen Vorbilder nah beieinander. Clapton und **Peter Green** verbanden das amerikanische Bluesvokabular mit dem Druck elektrischer Verstärker. Kossoff nannte darüber hinaus B.B. King und Freddie King sowie die Sänger Otis Redding und Ray Charles. **Gesang gehörte zu seinen Einflüssen**. Das ist wichtig, wenn wir später über lange Töne sprechen. Die Orientierung an einer Stimme betrifft nicht nur die Melodie. Sie betrifft auch den **Beginn, die Betonung und den Schluss** einer Phrase.

Ein hörender Schüler bleibt nicht bei der Frage, welcher Bund als Nächstes kommt. Er versucht zu erkennen, warum derselbe Ton bei einem Vorbild anders wirkt. Kossoffs weiterer Weg zeigt, wie viel Arbeit in dieser Unterscheidung steckt. Aus bekanntem Bluesmaterial wurde kein neuer Fingersatzkatalog, sondern eine eigene Artikulation.

2. Selmer, Hendrix und Black Cat Bones

Kossoff arbeitete als junger Mann bei **Selmer in der Charing Cross Road**, einem wichtigen Londoner Musikgeschäft. Dort traf die praktische Beschäftigung mit Gitarren auf Musiker, die nach Instrumenten und Verstärkern suchten. Unterricht bekam er auch von dem Sessiongitarristen Colin Falconer. Das Geschäft war damit nicht nur ein Arbeitsplatz. Es brachte ihn an Geräte und an Spieler heran, deren Umgang damit sich unmittelbar beobachten ließ.

Eine besonders eindrucksvolle Begegnung schilderte Kossoff 1976 dem Interviewer Steven Rosen: **Jimi Hendrix kam in den Laden und spielte**. Kossoff erinnerte sich an Akkordfiguren, die er später mit der Spielweise von „Little Wing“ verglich. Der Vergleich beschreibt den Klang, nicht die Behauptung, Hendrix habe zu diesem frühen Zeitpunkt dort den später veröffentlichten Song vorgeführt. Kossoff nannte Hendrix seinen Helden. Das konkrete Erlebnis bestand darin, einen außergewöhnlichen Spieler aus nächster Nähe beim Umgang mit der Gitarre zu sehen.

Mit **Black Cat Bones** sammelte Kossoff Bühnenerfahrung. Die Band spielte Blues, und am Schlagzeug saß **Simon Kirke**. Kirke erinnerte sich an einen kleinen Gitarristen mit langen Haaren, dessen Spiel aus dem übrigen Bandklang herausragte. Er beschrieb ihn nicht als Geschwindigkeitswunder, sondern näher bei Clapton und Green: kraftvoll, mit einem Ton, der Aufmerksamkeit bekam. Die Zusammenarbeit der beiden entstand also vor Free.

Zu ihrem Umfeld gehörten Musiker wie Champion Jack Dupree. Kossoff und Kirke wirkten an dessen 1968er Album „When You Feel the Feeling You Was Feeling“ mit. Solche Arbeit ordnet den jungen Gitarristen in einen Austausch zwischen amerikanischen Bluesmusikern und der britischen Szene ein. Er stand nicht außerhalb dieser Tradition und erfand sie neu. Er lernte sie in Bands und in Aufnahmen kennen und entwickelte darin eigene Entscheidungen.

Der nächste Schritt ergab sich nicht aus einer Ausschreibung für einen Gitarrenhelden. Kirke und Kossoff wollten musikalisch weitergehen. Dazu brauchten sie eine Stimme und einen Bassisten, mit denen sich mehr als ein Repertoire bekannter Bluesnummern spielen ließ. **Free entstand aus konkreten musikalischen Begegnungen**, nicht aus vier fertig entworfenen Rollen.

3. Wie aus vier jungen Musikern Free wurde



Free in Amsterdam, 16. Juli 1970. Von links: Paul Kossoff, Andy Fraser, Simon Kirke, Paul Rodgers und Steve Winwood. Foto: Rob Mieremet / ANEFO, CC0. [Bildquelle](#)

Bei **Brown Sugar** sang **Paul Rodgers**. Kossoff kam zu einem Auftritt der Band und stieg für **eine gemeinsame Session** ein. Rodgers erinnerte sich später an die unmittelbare Übereinstimmung zwischen ihnen. Bei einer ruhigen Passage von „Stormy Monday Blues“ habe das Publikum so aufmerksam zugehört, dass man eine Stecknadel hätte fallen hören können. Seine Erinnerung benennt keinen komplizierten musikalischen Test. Ein Sänger und ein Gitarrist merkten beim gemeinsamen Spielen, dass ihre Phrasen zueinander passten.

Kirke gehörte bereits zu Kossoffs vertrauten Mitspielern. Der Bassist **Andy Fraser** kam aus John Mayalls Umfeld hinzu. **Alexis Korner** unterstützte die Verbindung und war an der Namensgebung beteiligt. Im April 1968 wurde Free gegründet. Alle vier waren noch sehr jung, aber sie hatten schon in Bands gespielt. Die Musik sollte sich aus gemeinsamem Hören und eigenen Songs entwickeln, nicht nur aus der Auswahl derselben alten Bluesstandards.

Für Rodgers blieb die erste Probe im **Nag's Head in Battersea** ein Schlüsselerlebnis. Er beschrieb, wie vier einzelne Musiker am Anfang des Nachmittags am Ende des Abends als Band dastanden. Zunächst spielten sie Blues, weil alle diese Sprache beherrschten. Das vorhandene Material erlaubte ihnen, unmittelbar aufeinander zu reagieren. Erst auf dieser Grundlage konnte eine unverwechselbare Band entstehen.

Wenn du in einer neuen Gruppe spielst, ist das ein brauchbarer Ansatz. Ein vertrauter Zwölftakter zeigt schnell, ob die Musiker denselben Puls fühlen, ob jemand zuhört und ob eine Pause gemeinsam endet. Theorie und ein großer Gerätepark können diese ersten Absprachen nicht ersetzen. **Die gemeinsame Zeit und die gegenseitige Reaktion** entscheiden darüber, ob vier richtige Einzelparts auch zusammen funktionieren.

Free unterschieden sich von einer Band, in der jede Funktion ständig maximal besetzt wird. Kossoff konnte einen Akkord aus wenigen Tönen formen, weil Fraser **den unteren Bereich** nicht einfach leer ließ. Rodgers konnte eine Gesangszeile nach vorn setzen, weil die Gitarre ihre Antwort dosierte. Kirke hielt die Form zusammen. Ihre Schlichtheit beruhte auf Zusammenspiel und Auswahl.

4. Paul Rodgers: Die Stimme, auf die Kossoff antwortete



Paul Rodgers. Offizielle Aufnahme von 2023. Quelle: PaulRodgers.com. [Bildquelle](#)

Paul Rodgers ist für mich einer der ganz großen Rocksänger und einer meiner absoluten Lieblingssänger.

Bei Free gehört seine Stimme ins Zentrum jeder Betrachtung. Sie liefert nicht lediglich den Text zwischen den Gitarrensoli. Sie bestimmt, wie eine Zeile Spannung bekommt, wo eine Antwort Platz hat und wie viel Druck der nächste Bandakzent trägt. Kossoffs Gitarrenpart lässt sich deshalb nicht vollständig verstehen, wenn man den Gesang beim Hören ausblendet.

Rodgers konnte die Nähe zum Blues und zum Soul behalten, während die Band härter spielte. Ein kräftiger Ton muss bei ihm nicht gleich eine maximale Lautstärke bedeuten. Die Gesangslinie behält ihre Richtung. Das ist für Gitarristen eine bessere Orientierung als die Vorstellung, Ausdruck entstehe aus möglichst viel Verzerrung. Ein sauber geführter Zielton lässt den Hörer die Spannung einer Phrase verfolgen. Wer unterwegs nur Lautstärke produziert, verfehlt diese Linie.

„Be My Friend“ eignet sich dafür als konzentrierte Hörarbeit. Verfolge zunächst den Gesang, ohne das Solo vorzuziehen. Achte darauf, wie lange eine Zeile ist und wo sie endet. Beim zweiten Durchgang untersuchst du die Gitarre: Wo beginnt eine Antwort, wie lange bleibt ein Ton stehen und wann wechselt der Klang zurück zur Begleitung? Die Aufgabe ist nicht, zwei Musiker gegeneinander zu bewerten. Du willst hören, wie ihre Beiträge zusammen eine Form ergeben.

In einem Interview würdigte Rodgers seinen früheren Partner sehr konkret:

Rodgers über Kossoffs Klang

”

“I think the uniqueness is in the fingers, but you have to have the right gear too, and Koss had one hell of a great sound, even to this day. He was my soulmate guitarist, and we were in sync musically. Sad we lost him when he was just 25. Such a tragedy.”

Übersetzung: „Ich glaube, die Einzigartigkeit steckt in den Fingern. Aber du brauchst auch das richtige Equipment, und Koss hatte einen unglaublich guten Sound, bis heute. Er war mein musikalisch seelenverwandter Gitarrist, und wir waren musikalisch auf einer Wellenlänge. Es ist traurig, dass wir ihn verloren, als er erst 25 war. Eine solche Tragödie.“

An diesem Urteil interessiert mich besonders die Verbindung zweier Aussagen. Rodgers betont die Finger und spricht zugleich vom richtigen Equipment. **Eigenständigkeit und Werkzeug gehören zusammen.** Die Les Paul und der Verstärker mussten auf Kossoffs Spiel reagieren. Der Wiedererkennungswert entstand aber aus den Entscheidungen des Musikers: welche Saiten klingen, wie der Ton beginnt und wie die Phrase auf die Stimme antwortet.

Rodgers führte seine Arbeit nach Free mit Bad Company und später mit anderen bedeutenden Gitarristen fort. Dass er Kossoff dennoch so ausdrücklich als musikalisch verbundenen Partner beschreibt, gibt dessen kurzer Laufbahn Gewicht. Man muss dafür keine Bestenliste erfinden. Die Aussage kommt von dem Sänger, der täglich mit ihm auf der Bühne stand.

5. Andy Fraser und Simon Kirke: Warum kleine Griffe groß klangen

Andy Fraser war in Free kein Bassist, der sich auf die Wiederholung von Gitarregrundtönen beschränkte. **Seine Linien gehören zur Komposition des Bandklangs.** Sie können Bewegung schaffen, während Kossoff einen Akkord stehen lässt. Sie können **den unteren Tonbereich** tragen, während die Gitarre höher greift. **Joe Bonamassa** hebt dieses Zusammenspiel ausdrücklich hervor: Kossoffs kleine Voicings und Frasers Bass ergaben zusammen einen schweren Klang, obwohl die Gitarre nicht jede mögliche Saite anschlagen musste.

Simon Kirke erfüllte dazu eine andere Aufgabe. Er hielt **einen festen Puls** und setzte deutliche Akzente. Eine solche Begleitung ist nicht einfach deshalb nebensächlich, weil man ihre Funktion schnell versteht. Je mehr Gesang und Gitarre an den Anfängen und Enden ihrer Phrasen variieren, desto wichtiger wird ein Schlagzeuger, der **die Zeit und die Form** verlässlich trägt. Raum in einem Arrangement setzt Verbindlichkeit voraus.

„Mr. Big“ ist eine gute Aufnahme, um die Aufgaben zu trennen. Höre zunächst auf Fraser und Kirke. Verfolge, wie der Bass musikalisch in den Vordergrund rücken kann, ohne dass die Band ihren Zusammenhang verliert. Danach nimm Kossoffs Begleitung dazu. Du musst nicht jeden Gitarrenton in ein Solo verwandeln. Manche Akkorde funktionieren gerade deshalb, weil die Aufmerksamkeit an dieser Stelle einer anderen Stimme gehört.

Für das eigene Bandspiel folgt daraus eine konkrete Frage: **Muss dein tiefster Gitarrenton wirklich mitspielen?** Wenn der Bass den Grundton deutlich trägt, kann ein höherer Griff übersichtlicher klingen. Lass einmal die tiefe Saite weg und nimm beide Varianten auf. Der Klang wird nicht automatisch kleiner. Vielleicht hörst du zum ersten Mal deutlicher, was **Bass und Gitarre** jeweils beitragen.

6. Die ersten Alben: Vom Bluesrepertoire zur eigenen Band

„Tons of Sobs“ wurde 1968 aufgenommen und 1969 veröffentlicht. Der Unterschied ist wichtig, weil das Album häufig mit dem Aufnahmejahr etikettiert wird. Free waren noch keine Erfolgsband. Die Platte hält eine junge Gruppe fest, die sich im Blues orientierte, aber bereits an eigenem Material arbeitete. „Walk in My Shadow“, „The Hunter“ und „I'm a Mover“ zeigen verschiedene Seiten dieses Anfangs.

Rodgers erinnerte sich an Studiotermine, die nicht wie spätere monatelange Produktionen organisiert waren. Die Band kam hinein und nahm einige Stücke auf. Andere Musiker warteten bereits vor der Tür und fragten, wann sie fertig sei. Dieses Detail erklärt die Nähe zwischen frühem Bandspiel und Aufnahme: Die Gruppe musste musikalisch vorbereitet sein. Ein Studio ersetzt nicht das Zusammenspiel, das vorher bei Proben und Auftritten entstanden ist.

Kossoff konnte in diesem Umfeld seine Gitarrenparts nicht beliebig aufblasen. Gesang, Bass und Schlagzeug mussten im begrenzten Arrangement bestehen. „The Hunter“ stellte ihn in die Tradition von Albert King. Statt die Coverversion als Nachweis eines möglichst großen Lickvorrats zu hören, lohnt sich eine andere Frage: Wie deutlich bleibt eine einzelne Bendingfigur, wenn ihr eine Pause folgt? Wiederholung und Tonbildung machen einen überschaubaren Part tragfähig.

Das zweite Album „Free“ erschien ebenfalls 1969. Chris Blackwell produzierte es. Die Zusammenarbeit von Rodgers und Fraser als Songautoren wurde deutlicher, die Arrangements rückten stärker in den Vordergrund. „I'll Be Creepin“ und „Songs of Yesterday“ bieten dafür zwei unterschiedliche Aufgaben. Beim ersten kannst du die **rhythmische Verzahnung** verfolgen; beim zweiten lohnt sich die Aufmerksamkeit für Veränderungen im Ablauf und für die Funktion kurzer Gitarrenbeiträge.

Dass Kossoff innerhalb einer stärker geformten Komposition arbeitete, verringerte seine Bedeutung nicht. Ein knapp bemessener Gitarrenpart stellt andere Anforderungen als eine offene Session. **Die Note muss ihren Platz rechtfertigen.** Sie soll einen Übergang vorbereiten, einer Zeile antworten oder dem Akkord eine Kontur geben. Gerade unter dieser Bedingung wird hörbar, ob ein Spieler musikalische Entscheidungen trifft oder nur bekannte Bewegungen abrufen kann.

7. „All Right Now“ und „Fire and Water“: Der Durchbruch

1970 erschien „Fire and Water“, das dritte Studioalbum. „All Right Now“ führte Free zu einem großen Publikum. Ein unkompliziert erkennbares Riff, Rodgers' Gesang und ein Arrangement, das die Teile deutlich auseinanderhält, machten den Song tragfähig. Kossoffs Gitarrenklang gehört dabei zur Identität der Aufnahme. Die formalen Autoren des Stücks sind **Andy Fraser** und **Paul Rodgers**. Ein prägender Gitarrenpart und die Urheberschaft eines Songs sind nicht dasselbe.

Die erste praktische Versuchung besteht darin, den Erfolg auf wenige Powerchords zu reduzieren. Doch gerade eine überschaubare Harmonik verlangt Aufmerksamkeit für die Ausführung. Welche Saiten werden angeschlagen? Wie viel Zeit bleibt zwischen den Akkorden? Welche Töne dürfen ausklingen, welche müssen enden? Ein voller Griff kann anders wirken als eine Umkehrung mit derselben harmonischen Funktion. Bonamassa und Nichols erklären diese kleinen Unterschiede in ihren Kossoff-Lektionen ausführlich.

Im Solo erweitert sich die Aufgabe. Das Material bleibt mit dem Blues verbunden, aber ein Lauf allein würde das Riff nicht fortsetzen. **Motive, gehaltene Töne und gezogene Zielnoten** geben der Gitarre eine Richtung. Für deine Arbeit ist es sinnvoll, zuerst einen kleinen Abschnitt zu singen. Danach spielst du ihn und prüfst, ob die längste Note tatsächlich den Schwerpunkt bekommt. Eine schnelle Verbindung ist weniger wichtig, wenn das Ziel unsicher bleibt.

Auf demselben Album zeigt der Titeltrack, wie Gitarre und Bass zusammen Gewicht erzeugen. „Mr. Big“ lenkt die Aufmerksamkeit weiter auf die Bandverteilung. „Oh I Wept“ macht Raum für eine andere, ruhigere Gestaltung. Diese Stücke sind keine bloßen Begleiter eines Hits. Sie verhindern, dass Kossoff auf ein einziges berühmtes Riff verkürzt wird. Der Mann konnte begleiten, auf Gesang reagieren und Intensität über längere Abschnitte entwickeln.

Der Auftritt beim **Isle-of-Wight-Festival 1970** gehört zu den bekannten Bildzeugnissen dieser Phase. Kossoff steht mit seiner Les Paul vor Verstärkern, aber das Foto erklärt das Konzert nicht allein. Höre bei einer Bandaufnahme einmal bewusst nur auf den Übergang zwischen einem gesungenen Satz und dem folgenden Gitarreneinsatz. Dort zeigt sich das Zusammenspiel, das weder eine Nahaufnahme des Instruments noch ein isolierter Soloton vollständig vermitteln kann.

8. Clapton, die Gitarren und die Arbeit am Vibrato

Auf der amerikanischen Blind-Faith-Tour 1969 kamen Free und **Eric Clapton** in direkten Kontakt. Für Kossoff war der Musiker, dessen Spiel ihn zur elektrischen Gitarre gebracht hatte, nun ein Kollege im selben Tourumfeld. Sie sprachen über Gitarren und Spieltechnik. Die Verbindung blieb nicht bei einer gemeinsamen Vorliebe für Gibson stehen.

Kossoff berichtete Steven Rosen von einer Frage Claptons:

Kossoff über die Begegnung mit Clapton

„*“Clapton came up to me and asked “How the hell do you do that?” talking about my vibrato. And I said, “You must be joking!”*“

Übersetzung: „Clapton kam zu mir und fragte mit Blick auf mein Vibrato: ‚Wie zum Teufel machst du das?‘ Und ich sagte: ‚Du machst wohl Witze!‘“

Es ist Kossoffs eigene Erinnerung, keine Mitschrift eines Gesprächs. Rodgers bestätigte später, dass die beiden über Vibrato gesprochen hatten. **Die interessante Umkehrung liegt im Handwerk:** Der junge Bewunderer hatte etwas entwickelt, nach dem sein Vorbild fragte. Das kann passieren, ohne dass der Jüngere plötzlich in jeder Disziplin weiter wäre. Eine persönliche Artikulation lässt sich nicht wie ein allgemeiner Fingersatz übernehmen.

Die Musiker tauschten außerdem Instrumente. Die Fachgeschichte ordnet Kossoffs ex-Clapton-„Darkburst“ als 1958er Les Paul Standard ein. Wichtig ist, sie von der 1959er „**Stripped Top**“ und von der frühen 1955er Custom zu unterscheiden. Bei berühmten Gitarren geraten mehrere Instrumente leicht zu einer einzigen Erzählung. Unterschiedliche Baujahre, Pickups und Besitzfolgen liefern aber unterschiedliche Informationen.

Kossoff arbeitete weiter an seiner Spielweise. Rodgers beschrieb, wie er sein Vibrato zu verlangsamen und genauer zu führen versuchte. Ein erkennbarer Ton war damit nicht das Ende des Übens. Er gab dem Musiker vielmehr eine Aufgabe: Das eigene Mittel unter verschiedenen Bedingungen verlässlich einsetzen zu können. Später werden wir diese Kontrolle von der bloßen Geschwindigkeit trennen. **Wer seinen Ton verändern kann, muss nicht bei jeder Note dieselbe Bewegung wiederholen.**

9. „Highway“, Trennung und die letzten Free-Jahre

Noch 1970 folgte „**Highway**“. Free erweiterten ihre Klangfarben. Neben „The Stealer“ und „The Highway Song“ stehen Stücke wie „Be My Friend“, in denen Stimme, **Begleitung und längere Töne** andere Gewichte bekommen. Nach dem Erfolg von „All Right Now“ war die nächste Veröffentlichung auch eine Frage der Erwartungen: Sollte die Band vor allem denselben Erfolgsansatz fortsetzen, oder deutlicher zeigen, wie breit ihr Repertoire inzwischen war?

Rodgers erinnerte sich an einen Streit über die nächste Single. Die Plattenfirma bevorzugte „Ride on a Pony“, die Band wollte „**The Stealer**“. Die Musiker hätten das Stück im Studio entwickelt und darin viel von ihrem Zusammenspiel wiedergefunden. Es erreichte nicht den erhofften Anschluss an den großen Hit.

1971 trennten sich Free zunächst. „Free Live!“ erschien im selben Jahr und bewahrt den damaligen Bühnensound. Die Gruppe fand wieder zusammen und nahm „**Free at Last**“ 1972 auf. Fraser verließ die Band anschließend; Tetsu Yamauchi und John „Rabbit“ Bundrick kamen in der späten Besetzung hinzu. „Heartbreaker“ erschien 1973. Die vier Musiker des ursprünglichen Kerns standen damit nicht mehr unverändert für jede spätere Aufnahme.

Kossoffs gesundheitliche Probleme und seine Abhängigkeit beeinträchtigten die gemeinsame Arbeit. Rodgers und andere Musiker übernahmen teilweise zusätzliche Gitarrenaufgaben. Bei dieser Phase reicht der Bandname auf einer Platte deshalb nicht als Beweis, dass jeder Gitarrenton von Kossoff stammt. **Credits sind Teil der musikalischen Genauigkeit.** Ein guter Song verliert nichts, wenn man seine Beteiligten richtig benennt.

„Wishing Well“ gehört zum Free-Repertoire und kann ein passender Lernweg sein. Für ein Kossoff-Porträt konzentrieren wir die Studiauswahl aber auf Aufnahmen, die seine Rolle eindeutiger zeigen. Die Jahre bis 1973 umfassen bereits genügend verschiedene Aufgaben: riffbetonten Rock, Bluescover, Balladen, rhythmisch verzahnte Bandstücke und offene Livepassagen. Man muss eine strittige Zuschreibung nicht verwenden, um den Umfang dieser Arbeit sichtbar zu machen.

10. Back Street Crawler, John Martyn und ein viel zu frühes Ende

Nach Free erschien 1973 Kossoffs Soloalbum „**Back Street Crawler**“. Der Titel wurde später der Name einer neuen Band. Auf der Soloplatte wirkten frühere Free-Kollegen und andere Musiker mit. Das Album verbindet längere instrumentale Entwicklung mit kompakteren Stücken. Es zeigt einen Gitarristen, dessen musikalisches Umfeld größer war als das bekannte Quartett.

„**Time Away**“ entstand mit John Martyn. Für das Hören ist diese Zusammenarbeit besonders interessant. Zwei Gitarren müssen sich nicht gegenseitig mit mehr Noten überbieten. Sie können auf Anschlag, Tonlänge und Klangfarbe reagieren. Die ursprüngliche Albumfassung ist von der später veröffentlichten langen Jambassung zu unterscheiden. Wähle zunächst die kompakte Version und höre, wann eine Figur beantwortet wird und wann ein gehaltenes Geräusch oder ein ausklingender Ton bereits genügend Bewegung erzeugt.

Die Band **Back Street Crawler** wurde 1975 gegründet. „**The Band Plays On**“ erschien im selben Jahr. Zu den Beteiligten gehörten unter anderem Sänger Terry Wilson-Slessor, Bassist Terry Wilson und Schlagzeuger Tony Braunagel. Für Kossoff war es wieder Arbeit mit einer Band und einer Stimme. Ein Soloalbum und eine nach dessen Titel benannte Gruppe sind zwei verschiedene Stationen, selbst wenn sie musikalisch miteinander verbunden sind.

Seine Gesundheit verschlechterte sich weiter. Auftritte wurden abgesagt; Krankenhausbehandlungen unterbrachen die Arbeit. Bei „2nd Street“ spielte der Sessiongitarrist **W.G. „Snuffy“ Walden** wesentliche Gitarrenparts. Die Kollegen versuchten, die musikalische Arbeit unter schwierigen Bedingungen fortzusetzen.

Ein spätes Treffen in Los Angeles schilderte Rodgers so: Bad Company waren dort, Kossoff spielte mit seiner Gruppe, und es kam zu einer gemeinsamen Session. Für den Sänger war es die letzte Begegnung mit seinem früheren Gitarristen. Am **19. März 1976 starb Paul Kossoff auf einem Flug von Los Angeles nach New York**, im Alter von 25 Jahren. Seine Kollegen verloren einen Mitspieler. Die Musik blieb ohne die weitere Entwicklung, die dieser junge Mann noch hätte nehmen können.

11. Anschlag und Lautstärke: Der Ton beginnt vor dem Vibrato

Die Aufmerksamkeit für Kossoffs Vibrato kann einen anderen Teil seiner Arbeit verdecken: **Ein Ton muss erst einmal entstehen.** Wie tief das Plektrum in die Saite greift, wie kräftig sie angeschlagen wird und welche Nachbarsaiten still bleiben, beeinflusst das Ergebnis schon vor jeder Bewegung der Greifhand. Ein später aufgesetztes Vibrato repariert keinen undeutlichen Tonbeginn.

Ein angeschlagener Akkord enthält ebenfalls Entscheidungen. Werden die Saiten gleichzeitig getroffen oder kurz nacheinander? Bleibt eine obere Saite offen stehen? Stoppt **die Greifhand** den gesamten Griff oder nur die tiefen Töne? Bei kleinen Kossoff-artigen Voicings fallen diese Details auf, weil nicht viele andere Töne darüberliegen. Das erklärt, warum ein scheinbar einfaches Riff beim Nachspielen anspruchsvoll werden kann.

Der Lautstärkeregler der Gitarre gehört dazu. Ein leicht angezerrter Verstärker kann bei geringerem Gitarrenpegel aufklaren und bei kräftigerem Anschlag stärker verdichten. Wie gut das funktioniert, hängt von Tonabnehmern, Schaltung und Verstärker ab. **Ein Regler ist keine Wunderlösung**, aber ein kontrollierbares Werkzeug. Prüfe zuerst deine eigene Signalkette, statt eine bestimmte Vintagezahl als Voraussetzung zu behandeln.

Für die folgende Übung brauchst du keinen lauten Originalverstärker. Ein mäßig angezerrter Klang bei angenehmer Lautstärke genügt. Nimm Kompressor, starkes Delay und große Hallräume zunächst heraus. So kannst du den Tonbeginn und die Abstufungen besser vergleichen. Das ist eine Studienaufgabe für deine Dynamik, kein historisch identischer Nachbau eines Free-Auftritts.

PRAXISBOX 1: DREI ANSCHLÄGE, DERSELBE GRIFF

Spiele bei 72 BPM den Zweiklang E/H auf A-Saite 7. Bund und D-Saite 9. Bund. Die übrigen Saiten bleiben stumm. Schlage auf 1 und 3 jeweils eine Viertelnote an; auf 2 und 4 ist Pause. Wiederhole den Takt viermal mit weichem, viermal mit mittlerem und viermal mit kräftigem Anschlag. Lass den Gitarren-Volumen-Regler zunächst unverändert. Danach spielst du drei weitere Durchgänge bei zurückgenommene Gitarrenpegel. Hör auf den Unterschied im Tonbeginn und im Verzerrungsgrad. Die Akkorde müssen in jeder Lautstärke rechtzeitig vor der Pause enden.

Zählzeit	1	2	3	4
weich	E/H	Pause	E/H	Pause
mittel	E/H	Pause	E/H	Pause
kräftig	E/H	Pause	E/H	Pause

72 BPM · A-Saite 7. Bund: E · D-Saite 9. Bund: H · Jeder Ton endet vor der folgenden Pause.

Vergleiche die Aufnahme nicht nur nach Lautstärke. Bleiben **die beiden Tonhöhen** deutlich? Klingt der harte Anschlag scharf, aber noch zusammenhängend? Wird der weiche Durchgang rhythmisch unsicher? **Dynamik ist erst musikalisch brauchbar, wenn der Puls dabei bleibt.** Kossoffs direkte Spielweise stellt diese Kontrolle nach vorn. Sie erspart nicht das Üben, sie macht das Ergebnis des Übens hörbarer.

12. Vibrato: Geschwindigkeit ist nur eine Stellschraube

Bei Kossoff fällt das Vibrato sofort auf. **Joe Bonamassa und Jared James Nichols beschreiben es als schnell und weit**, zugleich als ausdrucksstark und kontrolliert. **Paul Rodgers** erinnert sich an einen Gitarristen, der ständig daran arbeitete, die Bewegung langsamer und genauer hinzubekommen. Das widerspricht sich nicht: Eine musikalische Handschrift kann markant sein und trotzdem von Ton zu Ton variieren. Gleichmäßige Unruhe auf jeder langen Note wäre noch kein Kossoff-Stil.

Bevor du die Geschwindigkeit erhöhst, brauchst du **eine verlässliche Ausgangstonhöhe**. Spiele auf der H-Saite im 8. Bund ein G und halte es zunächst gerade. Bei einem seitlichen Fingervibrato ziehst du die Saite leicht aus ihrer Ruhelage und lässt sie wieder zurück. Die Tonhöhe steigt durch den zusätzlichen Zug und kehrt zum Ausgangston zurück. **Der ungebendete Ton ist bei dieser seitlichen Bewegung die untere Grenze.** Die Spannungserhöhung hebt seine Tonhöhe an; beim kontrollierten Lösen kehrt sie zur Ausgangshöhe zurück.

Bei einem bereits gebendeten Ton ist die Situation anders. Ziehst du auf der H-Saite im 8. Bund das G zum A, hast du Spannung aufgebaut. Du kannst diese Spannung etwas lösen und wieder zum A zurückkehren. Du kannst den Ton auch über das A hinausziehen und wieder absenken. Beides ist möglich, aber nicht austauschbar. Zuerst muss das A stimmen. Danach entscheidest du, in welchem Bereich dein Vibrato schwingen soll.

Die Greifhand braucht dabei Unterstützung. Beim Ringfinger-Bending können Mittel- und Zeigefinger hinter dem Ringfinger **auf derselben Saite** mitarbeiten. Die Handhaltung soll eine kleine, wiederholbare Bewegung erlauben. Ein verkrampfter einzelner Finger macht **die Zielhöhe** schwerer kontrollierbar. Wie weit der Daumen über den Hals schaut, hängt von Hand, Hals und Lage ab. Kopiere keinen Fotowinkel, wenn er deinen Ton unsauber macht.

Zeitpunkt, Breite und Geschwindigkeit erfüllen verschiedene Aufgaben. Ein verzögerter Einsatz lässt zunächst die Tonhöhe stehen. Ein sofortiges Vibrato verändert bereits den Tonbeginn. Ein breiteres Vibrato muss nicht schneller werden. Spiele diese Varianten getrennt, bevor du sie kombinierst. So hörst du, was deine Hand tatsächlich verändert, statt nur mehr Bewegung zu erzeugen.

Die folgende Übung ist eine eigene Studienaufgabe, keine notengenaue Kossoff-Transkription.

PRAXISBOX 2: EIN TON, DREI VIBRATOEINSÄTZE

Stelle das Metronom auf 60 BPM. Spiele G auf der H-Saite im 8. Bund mit dem Ringfinger. Halte vier Zählzeiten. Im ersten Durchgang bleibt der Ton gerade. Im zweiten beginnt das Vibrato auf Zählzeit 3. Im dritten beginnt es auf Zählzeit 1. Lass jeweils einen ganzen Takt Pause folgen. Wiederhole jede Variante viermal. Beginne mit zwei kleinen Bewegungen pro Viertel und kehre nach jeder Bewegung hörbar zum G zurück. Nimm alle zwölf Töne auf. Die Aufgabe ist bestanden, wenn der Anfangston in jeder Variante stimmt und die Einsätze klar unterscheidbar sind. Schnelleres Vibrato kommt erst anschließend.

Zählzeit	1	2	3	4
gerade	G	halten	halten	halten
später Einsatz	G	halten	Vibrato	Vibrato
sofortiger Einsatz	G + Vibrato	Vibrato	Vibrato	Vibrato

60 BPM · H-Saite 8. Bund: G · Nach jeder Vierergruppe folgt ein ganzer Pausentakt.

Hör bei der Aufnahme auch auf das Ende. Wird die Bewegung ungleichmäßig, sobald der Ton leiser wird? Ziehst du die Saite beim Abstoppen noch einmal hoch? Ein sauber begonnenes Vibrato kann durch einen unkontrollierten Schluss seine Wirkung verlieren. **Der Ton endet genauso bewusst, wie er beginnt.**

13. Bendings: Erst den Zielton hören

Ein kräftiger Bendington kann den Eindruck vermitteln, Ausdruck sei vor allem eine Frage von Zugkraft. Tatsächlich braucht **die Greifhand** eine **klare Zieltonhöhe**. Wenn das Ziel zu tief bleibt, klingt auch ein lang gehaltener Ton unsicher. Wenn du darüber hinausziehst, entsteht eine andere Spannung. Beides darf eine Entscheidung sein. Ohne hörbaren Bezug lässt sich jedoch nicht erkennen, ob du sie getroffen hast.

Nimm G auf der H-Saite im 8. Bund. Der Ganzton darüber ist A im 10. Bund derselben Saite. Spiele dieses A zuerst normal. Singe es nach, dann spiele wieder G und ziehe die Saite bis zum gehörten A. Du vergleichst keine abstrakte Zahl, sondern zwei Ausführungen derselben Zielnote. Das normal gegriffene A hilft dir, **die Greifhand** nicht nach Kraftgefühl entscheiden zu lassen.

Bei Kossoff gehören lange gezogene Töne und Vibrato zusammen. Für die eigene Arbeit sollten sie zunächst getrennt sein. **Ein gerades Bending ist keine unvollständige Vibratonote.** Es ist die Grundlage, auf der du später eine wiederholbare Tonbewegung aufbauen kannst. Bleib am erreichten A eine Zählzeit lang stehen. Erst wenn diese Lage sicher ist, kommt ein kleines Vibrato hinzu. So erkennst du, ob die Schwankung um ein vorhandenes Ziel entsteht oder nur eine ungenaue Landung verdeckt.

Zum Bending gehört auch die Freigabe. Lässt du die Saite hörbar zurückgleiten, entsteht ein Rückweg zum Ausgangston. Soll dieser Rückweg nicht erklingen, musst du den Ton abstoppen, bevor die Saite in ihre Ruhelage geht. Die Anschlagshand und die nicht spielenden Finger der Greifhand übernehmen dabei Dämpfungsaufgaben. Ein sauberer Zielton mit anschließendem ungewolltem Saitengeräusch ist noch kein sauberer Part.

PRAXISBOX 3: G ZIEHEN, A HALTEN, STILL LÖSEN

Stelle 60 BPM ein. Spiele auf Zählzeit 1 A auf der H-Saite im 10. Bund. Auf 2 ist Pause. Auf 3 greifst du G im 8. Bund und ziehst bis A. Halte das A über Zählzeit 4. Der ganze folgende Takt bleibt still. Stoppe den Ton vor Zählzeit 1 ab, bevor du die Saite zurücklässt. Wiederhole den Zweitakter achtmal. Dann folgt eine zweite Serie mit hörbarem Rückweg von A nach G. Vergleiche beide Enden. Die Zielhöhe muss identisch bleiben. Falls das A schwankt, übe zunächst nur **den normalen Referenzton und das gerade Bending**.

Takt / Zählzeit	1 / 1	1 / 2	1 / 3	1 / 4	2 / 1	2 / 2	2 / 3	2 / 4
Referenz und Bend	A, 10. Bund	Pause	G nach A, 8. Bund	A halten	Pause	Pause	Pause	Pause

60 BPM · H-Saite · Vor Takt 2 abstoppen, erst danach die Saite still lösen. Acht Zweitakter, dann dieselbe Zielhöhe mit hörbarem Rückweg vergleichen.

Ein Stimmgerät kann die grobe Zielhöhe kontrollieren. Für den musikalischen Vergleich ist die Aufnahme wichtiger: Kommt der Ton zur richtigen Zeit an, und bleibt er so lange stehen, wie die Phrase es braucht? Arbeite bei angenehmer Lautstärke. Wenn der Zug schmerzt oder die Hand verkrampft, pausiere und überprüfe Haltung und Besaitung. **Ausdruck verlangt Kontrolle, nicht Gewalt.**

14. Phrasierung: Eine Pause lässt die Antwort hörbar werden

Kossoffs Material war eng mit dem Blues verbunden. Pentatonik, Doppelgriffe und Bendingfiguren gehören zu dieser Sprache. Seine Wirkung entsteht nicht dadurch, dass er eine unbekannte Skala zwischen vertraute Akkorde stellte. Sie entsteht auch durch **die Auswahl und zeitliche Anordnung** des Materials. Ein kurzer Gedanke kann wiederkommen, verändert enden oder von einer Pause getrennt werden. Der Hörer bekommt dadurch eine Form, der er folgen kann.

Seine Absicht formulierte Kossoff so:

Kossoff über das Spielen

„*I like to move people; I don't like to show off. I like to make sounds as I remember sounds that move me.*“

Übersetzung: „Ich möchte Menschen bewegen; ich möchte nicht angeben. Ich möchte Klänge erzeugen, die ich aus meiner Erinnerung als bewegend kenne.“

Diesen Anspruch kannst du an einer kurzen eigenen Linie überprüfen: **Bleibt deine Phrase im Gedächtnis, wenn du sie nicht sofort mit der nächsten überdeckst?** Wiederhole **eine kurze Linie** zweimal und spiele erst dann etwas Neues. Du hörst dabei deutlicher, welche Note wirklich die Funktion eines Ziels übernimmt.

Eine Pause soll nicht nur auf dem Papier stehen. Sie beginnt, wenn dein Ton und unerwünschte Saitengeräusche beendet sind. Bei starkem Delay klingt eine vermeintliche Pause weiter. Das kann musikalisch passen, erschwert aber die Prüfung deiner eigenen Notenlängen. Arbeite zunächst trocken genug, um **Anfang und Ende der Phrase** zu erkennen. Im nächsten Schritt darf die räumliche Gestaltung wieder hinzukommen.

PRAXISBOX 4: EINE FRAGE, EINE VERÄNDERTE ANTWORT

Spieler über einen stehenden Am-Akkord bei 68 BPM. Material: G und A auf der H-Saite im 8. und 10. Bund, C auf der hohen E-Saite im 8. Bund. Takt 1: G als Viertel auf 1, A als Viertel auf 2, C als halbe Note ab 3. Takt 2 bleibt still. Takt 3 beginnt genauso, endet aber mit A auf der H-Saite statt C. Takt 4 bleibt wieder still. Spieler den Viertakter viermal. Verändere danach nur die Anschlagsstärke des letzten Tons. Die Töne und der Rhythmus bleiben gleich. Vergleiche, ob die zweite Phrase auch ohne neue Skala als Antwort hörbar wird.

Takt	1	2	3	4
Phrase	G – A – C	Pause	G – A – A	Pause
Dauer	Viertel / Viertel / Halbe	ganzer Takt	Viertel / Viertel / Halbe	ganzer Takt

68 BPM · G/A: H-Saite 8./10. Bund · C: hohe E-Saite 8. Bund · Begleitung: Am.

Der stehende Mollakkord gehört zu dieser eigenen Übung. Er ist keine Behauptung über die Harmonik aller Free-Songs. In einem tatsächlichen Stück entscheidet die Begleitung mit darüber, wie eine kleine oder große Terz wirkt. Höre den Akkord, bevor du einen Ton als schön oder falsch einordnest. **Phrasierung und Harmonie arbeiten zusammen**, auch wenn du mit **nur drei Tönen** beginnst.

15. Die Gitarren: Black Beauty, Darkburst und Stripped Top



Kossoffs 1955er Gibson Les Paul Custom: P-90 am Steg, Alnico-Staple am Hals. Foto: Future / Olly Curtis. [Bildquelle](#)

Kossoffs Instrumentengeschichte ist reichhaltiger als das Etikett „eine alte Les Paul“. Mehrere Gitarren begleiteten ihn, und ihre Namen stehen für unterschiedliche Objekte. **Die frühe Black Beauty, die ex-Clapton-Darkburst und die Stripped Top sind nicht austauschbar.** Wer Bilder und Texte vermischt, erklärt Pickups und Baujahre am falschen Instrument.

Die **1955er Les Paul Custom** gehört zur frühen Phase. Sie trägt einen P-90 am Steg und einen Alnico-Tonabnehmer mit rechteckigen Polstücken am Hals, häufig „Staple“ genannt. Beide sind keine Humbucker. Der Staple ist konstruktiv zudem nicht einfach ein P-90 mit anderem Namen. Diese Custom eröffnete **zwei verschiedene Pickupklänge** und die Möglichkeit, ihren Pegel und ihre Klangfarbe an der Gitarre zu steuern. Das ist eine andere Ausgangslage als bei späteren Les-Paul-Standards mit zwei Humbuckern.

Der heutige Besitzer **Matthieu Lucas** beschrieb, wie David Kossoff das Instrument in New York gekauft und nach England gebracht habe. Solche Besitzgeschichten sind interessant, wenn sie an ein konkretes Instrument gebunden bleiben. Sie erklären nicht automatisch den kompletten Klang eines Spielers. Eine Gitarre, die Kossoff in **Black Cat Bones** benutzte, darf nicht ohne weitere Prüfung als Instrument jeder späteren Free-Aufnahme auftauchen.

Die **1958er Darkburst** kam beim Tausch mit Clapton in Kossoffs Besitz. Daneben spielte er mehrere 1959er Standards. Besonders bekannt ist die „**Stripped Top**“, deren Decke vom ursprünglichen Lack befreit war. Sie ist mit der wichtigen Free-Phase und dem Isle-of-Wight-Auftritt verbunden. Experten halten sie auch als Aufnahmegitarre von „All Right Now“ für wahrscheinlich. Dafür gibt es jedoch keine lückenlose Studiobestätigung. Die Aussage bleibt eine begründete Zuordnung, kein bewiesenes Aufnahmeprotokoll.

Instrument	Historische Einordnung	Technischer Schwerpunkt
1955 Les Paul Custom „Black Beauty“	frühe Phase, Black Cat Bones	P-90 am Steg, Alnico-Staple am Hals, kein Humbuckerpaar
1958 Les Paul Standard „Darkburst“	ex Clapton, Tausch 1969	Standard mit Humbuckern, von den anderen Les Pauls unterscheiden
1959 Les Paul Standard „Stripped Top“	zentrale Free-Phase, Isle of Wight 1970	zwei PAF-Humbucker; Decke entlackt, später erneut bearbeitet
weitere 1959er Sunburst-Standard	später im Besitz Arthur Ramms	eigenes historisches Instrument, nicht pauschal Stripped Top nennen
Marshall-Super-Lead-Typ	häufiger Kern des direkten Verstärkerklangs	kräftige Röhrenverstärkung, Reaktion auf Gitarrenpegel und Anschlag
Orange-Stack	dokumentiertes deutsches Fernsehbeispiel	weitere reale Klangstation, kein Beleg für ein einziges Dauer-Rig

Bei der **Stripped Top** lohnt ein genauer Blick auf das Fachhandwerk. **Steve Clarke untersuchte das Original** und widersprach zwei verbreiteten Erzählungen: Die Gitarre war nicht ursprünglich eine Goldtop, und er fand keine Hinweise darauf, dass Kossoff ihren Hals abgeschliffen hatte. Der schlanke Hals ist nicht für sich genommen der Beweis einer nachträglichen Veränderung. Beobachtung und Erklärung müssen auseinandergehalten werden.

Clarke dokumentierte außerdem Veränderungen nach Kossoffs Besitzzeit. Goldene Pickupkappen und Hardware wurden später angebracht; heute sichtbare Details stammen also nicht automatisch von ihm. Gemessene Gleichstromwiderstände der PAFs beschreiben die untersuchten Tonabnehmer, nicht ein Rezept für den gesamten Free-Sound. **Eine Zahl am Pickup erklärt weder den Anschlag noch das Vibrato.**

Für dein Instrument ist die übertragbare Frage einfacher: Kannst du mit Pickupwahl und Gitarrenreglern gut verständliche Klangunterschiede herstellen? Spiele denselben kleinen Akkord am Hals- und am Stegpickup. Behalte die Lautstärke möglichst vergleichbar und höre auf Tonbeginn, Saitentrennung und Sustain. Die Unterschiede sollen dir musikalische Entscheidungen erleichtern. Du musst keine wertvolle historische Gitarre besitzen, um sie wahrzunehmen.

16. Marshall, Orange und die tatsächlich eingesetzten Effekte



Paul Kossoff mit Free beim Isle-of-Wight-Festival 1970. Historisches Motiv mit Les Paul Standard und Marshall-Stacks. Foto: Daily Express / Hulton Archive / Getty Images. **Bildquelle**

Les Paul, Kabel, Verstärker beschreibt Kossoffs typischen Kern recht gut. Als häufiges Marshall-Modell wird ein 100-Watt-Super-Lead genannt. Dazu kamen Boxen und die Wechselwirkung zwischen Gitarre, Lautstärke und Verstärker. Ein solcher Klang reagiert auf einen härteren Anschlag anders als auf eine vorsichtig gespielte Note. Du hörst nicht nur einen gleichbleibenden Verzerrungsgrad, sondern Veränderungen im **Tonbeginn und im Ausschwingen**.

Guitar World's Stilanalyse berichtet, Kossoff habe Marshall-Basslautsprecher wegen ihres runderen Klangs bevorzugt. Daraus lässt sich kein vollständig gleichbleibendes Boxenrezept für alle Touren ableiten. **Ein historisches Rig ist eine zeitgebundene Kombination**, keine Garantie, dass jede Aufnahme mit identischem Modell, identischen Lautsprechern und denselben Reglerstellungen entstand. Fotos helfen bei der Zuordnung, ersetzen aber keine konkreten Studiocredits.

Einen deutschen Fernsehauftritt nennt Bonamassa als besonders eindrückliches Beispiel: Kossoff spiele eine entlackte Les Paul über einen auf dem Boden stehenden **Orange-Stack**. Der Blick über Marshall hinaus verhindert eine unnötig enge Legende. Der Musiker blieb nicht nur deshalb erkennbar, weil ein bestimmtes Firmenlogo hinter ihm stand. Seine Spielentscheidungen kamen auch mit einer anderen Verstärkerkette zur Geltung.

Bei den Effekten brauchen wir eine ebenso klare Unterscheidung. **Kossoff nutzte kaum Effekte als ständigen Vordergrund seines Sounds**, aber „keine Effekte“ wäre falsch. Gelegentliche Wah-Nutzung, Leslie-Rotationslautsprecher und das Schichten verschiedener Gitarrentöne im Studio sind dokumentiert. „The Stealer“ eignet sich als Beispiel, um über mehrere Klangebenen nachzudenken. Ein direkter Grundklang und punktuelle Studioarbeit schließen sich nicht aus.

Ein Wah filtert den Ton je nach Pedalstellung. Ein Leslie verändert den Klang durch rotierende Schallführungen und die dadurch wechselnde Schallabstrahlung. Beides fügt eine eigene Gestaltung hinzu. Das Fingervibrato bleibt eine andere Sache: Es verändert die gespielte Tonhöhe an der Saite. Wenn du diese Ebenen trennst, hörst du leichter, was die Hand macht und was von einer Klangbearbeitung stammt.

Für einen heutigen Nachbau würde ich mit **mäßigem Gain und wenig Raumanteil** beginnen. Die Akkordtöne sollen einzeln erkennbar bleiben; bei zurückgenommenem Gitarren-Volume darf der Klang aufklaren. Erst anschließend entscheidest du, ob ein wenig Hall gebraucht wird. Drehe nicht sofort mehr Verzerrung hinein, wenn ein Ton zu kurz steht. Prüfe zuerst, ob du ihn sauber hältst und nicht durch ungewollte Dämpfung beendest.

Dabei musst du einen historischen 100-Watt-Verstärker nicht zu Hause auf Bühnenlautstärke bringen. Ein geeigneter heutiger Amp oder ein Modell kann die benötigte Reaktion bei angenehmer Lautstärke bereitstellen. **Die Übeaufgabe bleibt dieselbe:** Eine weiche Note und ein kräftiger Akkord sollen sich unterscheiden, ohne dass Timing, Tonhöhe oder Saitentrennung zusammenbrechen.

17. Joe Bonamassa, Jared James Nichols und ein weiterwirkender Einfluss



Joe Bonamassa, Manchester Apollo 2010. Foto: Hinton1994. [CC BY-SA 3.0](#). [Bildquelle](#)

Joe Bonamassa schilderte eine Begegnung, die seinen Blick auf britischen Bluesrock veränderte. Mit 17 spielte er bei **UFO** vor, bekam den Job nicht und lernte dabei Bassist Pete Way kennen. Way hörte Bonamassas Vibrato und verglich es mit Kossoff. Bonamassa wusste damals noch nicht, wer dieser Gitarrist war. Way stellte ihm eine Kasette mit Free-Stücken zusammen. Sie begann mit „Walk in My Shadow“.

An dieser Geschichte ist nicht entscheidend, ob Bonamassa einen seltenen Gitarrenjahrgang schon kannte. Er hörte zuerst ein musikalisches Merkmal. **Das Vibrato und die Verbindung von Gitarre und Bass** brachten ihn zu einem neuen Vorbild. Ein Einfluss entsteht nicht ausschließlich durch das Nachspielen eines kompletten Solos. Er kann auch verändern, worauf ein Spieler bei einer Aufnahme achtet.

In seiner eigenen **Kossoff-Lektion** beschreibt Bonamassa den Zusammenhang so:

Joe Bonamassa über Kossoff und Fraser

”

*“Hearing Paul created this journey wherein I loved the simplicity of his sound and his vibrato, and when you married **Andy Fraser’s** bass playing with Paul’s guitar, the result was some of the heaviest power chords I’ve ever heard.”*

Übersetzung: „Als ich Paul hörte, begann für mich diese Reise: Ich liebte die Einfachheit seines Sounds und seines Vibratos. Wenn man **Andy Frasers** Bassspiel mit Pauls Gitarre verband, entstanden einige der mächtigsten Powerchords, die ich je gehört habe.“

Das ist ein genauerer Hinweis als die allgemeine Behauptung, Kossoff habe großen Ton gehabt. Bonamassa zeigt kleine Akkordvoicings, Umkehrungen und die Verbindung zur Basslinie. Seine Wertschätzung betrifft **das Arrangement ebenso wie den Soloton**. Wenn du dich nur mit Vibrato beschäftigst, fehlt ein wesentlicher Teil dessen, was ein solcher Nachfolger von Kossoff übernommen hat.

Auch **Jared James Nichols** benennt Kossoff ausdrücklich als einen seiner größten Einflüsse. Seine **eigene Unterrichtslektion** widmet sich dem schnellen weiten Vibrato, den Akkordformen und kurzen melodischen Linien. Ein zusätzlicher Ton auf den oberen Saiten verändert dort einen Powerchord; eine Terz im Bass erzeugt eine Umkehrung; eine rhythmische Veränderung macht aus derselben kleinen Idee eine andere Phrase. Das sind Spielentscheidungen, die sich an einer gewöhnlichen Gitarre prüfen lassen.

Die jüngere Wirkung zeigt sich außerdem am Umgang mit den historischen Instrumenten. **Marcus King spielte 2023, Adrian Smith 2024** die 1955er Custom, die Kossoff und Clapton besessen hatten. Beide Begegnungen sind in Filmaufnahmen dokumentiert. Eine frühe Kossoff-Gitarre wird dabei weiterhin gespielt und auf ihre Ansprache geprüft. Die Musikgeschichte des Instruments ist konkret; der heutige Spieler muss trotzdem selbst seinen Anschlag und seine Phrasen gestalten.

Rodgers bleibt dabei die unmittelbarste Stimme aus der Band. Seine Erinnerung ergänzt die Perspektive der Nachfolger: Er musste mit Kossoffs Gitarrenklang singen, Abend für Abend. **Partner und spätere Bewunderer benennen dieselben handwerklichen Themen** aus unterschiedlichen Richtungen. Die Band brauchte den passenden Part. Die Nachfolger suchen nach den Entscheidungen, die ihn passend machten. Genau dort liegt Kossoffs weiterwirkender Einfluss.

18. Zehn Spieltipps, die du an der Gitarre prüfen kannst

Die folgenden Aufgaben sind eigene Übungen. Sie übertragen die besprochenen Prinzipien; sie sind keine behaupteten Originaltranskriptionen von Free-Soli. Spiele zunächst mit einem Klang, bei dem du jeden Tonbeginn hörst. Eine Aufnahme vom Handy reicht, wenn sie den Rhythmus und die Tonhöhe verständlich festhält.

1. Der Zielton steht vor dem Bending

Bei 60 BPM spielst du A auf der H-Saite im 10. Bund als halbe Note. Im nächsten Takt ziehst du G im 8. Bund zum selben A. Lass jeweils zwei Zählzeiten Pause. Sechs Paare genügen für einen Vergleich. Bleibt das gezogene A hörbar zu tief, verkleinere nicht die Pause, sondern arbeite am Ziel. Erst danach kommt Vibrato dazu.

2. Du entscheidest über den Vibratobeginn

Halte C auf der hohen E-Saite im 8. Bund bei 60 BPM vier Zählzeiten. Starte das Vibrato abwechselnd auf 1 und auf 3. Es folgen immer vier Zählzeiten Pause. Spiele acht Töne insgesamt. Nimm dich auf und markiere, ob der Einsatz wirklich am geplanten Punkt erfolgt. Wenn die Hand vorher schon wackelt, übe **den geraden Anfang** gesondert.

3. Lass eine tiefe Saite bewusst weg

Spiele bei 72 BPM einen E5 mit tiefer E-Leersaite, A-Saite 2. Bund und D-Saite 2. Bund. Danach spielst du nur H und E auf A- und D-Saite im 2. Bund, während ein E-Basston als Begleitung liegt. Jeder Griff dauert zwei Zählzeiten, anschließend zwei Pause. Vergleiche den Klang mit und ohne verdoppelten tiefen Grundton. Beide Griffe sollen sauber enden.

4. Eine Umkehrung verändert den Bassbezug

Greife E und H auf A-Saite 7. Bund und D-Saite 9. Bund. Vergleiche bei 72 BPM mit H und E auf D- und G-Saite im 9. Bund. Spiele jeden Zweiklang viermal als ganze Note, getrennt durch einen Pausentakt. Unter einem E-Bass bleibt die Akkordfunktion vergleichbar, der unterste Gitarrenton ändert sich. Hör auf die Trennung zwischen **Bass und Gitarre**.

5. Das Akkordende gehört zum Rhythmus

Greife A5 auf tiefer E-Saite 5. Bund und A-Saite 7. Bund. Bei 76 BPM kommen auf 1 und 3 kurze Achtelanschläge; die übrige Zeit bleibt still. Die Saiten dürfen nicht ungewollt in die Pause schwingen. Nimm acht Takte auf. Klopfe beim Anhören Viertel dazu und prüfe, ob die Stopps immer dieselbe Länge haben. Verwende erst danach mehr Verzerrung.

6. Ein Motiv braucht nicht sofort neue Töne

Spiele bei 68 BPM G und A auf der H-Saite im 8. und 10. Bund und C auf der hohen E-Saite im 8. Bund. Verwende die Reihenfolge G, A, C als drei Viertel, dann eine Viertelpause. Wiederhole im nächsten Takt G, A, A im selben Rhythmus. Nach zwei weiteren Pausentakten beginnst du neu. Die beiden Schlüsse müssen klar unterscheidbar sein. Ändere zunächst keinen weiteren Ton.

7. Dämpfe auch die Nachbarsaiten

Ziehe bei 60 BPM auf der H-Saite im 8. Bund G nach A und halte zwei Zählzeiten. Beende den Ton vor der Pause, ohne die G- oder hohe E-Saite versehentlich mitanzuschlagen. Prüfe acht Versuche bei mäßigem Gain. Wenn eine Nachbarsaite hörbar wird, untersuche die Dämpfung getrennt von der Zieltonhöhe. Mehr Noise Gate wäre hier noch keine Lösung.

8. Spiel dieselbe Note in drei Lautstärken

Nimm A auf der G-Saite im 2. Bund. Bei 72 BPM erklingt auf 1 eine halbe Note, danach zwei Zählzeiten Pause. Spiele vier Takte weich, vier mittel und vier kräftig, ohne einen Verstärkerregler zu verändern. Der Ton muss immer zum selben Zeitpunkt beginnen und gleich lange stehen. Vergleiche, wie der Anschlag den Klang und nicht nur den Pegel verändert.

9. Warte auf den Gesangsschluss

Singe über einen stehenden Am-Akkord bei 68 BPM **eine kurze eigene Zeile** aus A, C und E. Lass sie einen Takt dauern. Im nächsten Takt antwortest du auf der Gitarre mit A auf der H-Saite 10. Bund und C auf der hohen E-Saite 8. Bund. Danach ein Pausentakt. Vier Durchgänge reichen. Der Gitarreneinsatz darf die gesungene letzte Silbe nicht verdecken.

10. Baue vier Takte ohne mehr Noten

Verwende bei 68 BPM nur A auf der H-Saite 10. Bund. Takt 1: eine halbe Note auf 1. Takt 2: dasselbe mit verzögertem Vibrato ab 2. Takt 3: dieselbe Note kräftiger anschlagen. Takt 4 bleibt still. Spiele vier Durchgänge und hör, ob diese Unterschiede bereits eine Entwicklung ergeben. Erst im nächsten Versuch kommt C auf der hohen E-Saite 8. Bund als zusätzlicher Ton hinzu.

19. Zehn Aufnahmen zum Studieren

Arbeite nicht die komplette Auswahl an einem Abend ab. Eine Aufnahme mit einem engen Auftrag bringt mehr als zehn nebenbei gehörte Songs. Die Jahre in der Tabelle beziehen sich auf die genannten Albumveröffentlichungen. Wähle beim Livealbum bewusst die angegebene Fassung und bei „Time Away“ zunächst die ursprüngliche kurze Albumversion.

Nr.	Aufnahme	Album und Jahr	Dein Hör- oder Spielauftrag
1	Free: All Right Now	Fire and Water, 1970	Singe eine kurze Solophrase, dann spiele sie nach. Markiere die Zielnote und die Pause. Vergleiche anschließend das Gitarrenriff mit seiner Rolle im gesamten Bandklang.
2	Free: Mr. Big	Free Live!, 1971	Höre einen Durchgang nur auf Bass und Schlagzeug. Beim zweiten verfolgst du Kossoffs Akkordantworten. Notiere, wann die Gitarre Platz lässt, statt einen zweiten Vordergrund zu eröffnen.
3	Free: Fire and Water	Fire and Water, 1970	Vergleiche kleine Gitarrenvoicings mit der Basslinie. Spiele einen Zweiklang über einen Grundton und prüfe, wie beide zusammen Gewicht erzeugen.
4	Free: The Hunter	Tons of Sobs, 1969	Suche eine kurze Bendingfigur und den folgenden Zwischenraum. Singe den Zielton vor dem Spielen. Wiederhole die Figur, ohne den Freiraum mit einem Lauf zu füllen.
5	Free: Walk in My Shadow	Tons of Sobs, 1969	Verfolge die Antwort zwischen Gesang und Gitarre. Klopfe den Puls mit und markiere, wann ein kurzer Gitarrenton endet.
6	Free: I'll Be Creepin'	Free, 1969	Höre auf die Verzahnung von Rhythmusgitarre und Bass. Nimm einen kurzen Rhythmusabschnitt auf und prüfe Akzente, nicht Geschwindigkeit.

Nr.	Aufnahme	Album und Jahr	Dein Hör- oder Spielauftrag
7	Free: Songs of Yesterday	Free, 1969	Zeichne den Ablauf mit einfachen Abschnittsmarken auf. Suche, wie kurze Gitarrenbeiträge an Veränderungen der Form beteiligt sind.
8	Free: Be My Friend	Highway, 1970	Verfolge zuerst Rodgers' Gesang. Danach hörst du auf gehaltene Gitarrentöne: gerader Beginn, Vibrato-einsatz, Tonende.
9	Free: The Stealer	Highway, 1970	Untersuche verschiedene Gitarrenklangfarben und ihre Aufgaben. Trenne rhythmisches Fundament von zusätzlich gesetzten Beiträgen.
10	Paul Kossoff: Time Away	Back Street Crawler, 1973	Höre auf die Begegnung mit John Martyn. Markiere Antworten, gehaltene Klänge und Raum zwischen Ideen. Vergleiche nicht versehentlich die kurze Albumfassung mit der späteren langen Jamversion.

Beginne mit dem Song, dessen Form dir vertraut ist. Lerne acht Takte oder eine einzige Antwortphrase. **Timing, Zieltonhöhe und Tonlänge** werden zuerst mit der Aufnahme verglichen. Erst wenn diese drei Dinge stabil sind, lohnt sich die Frage nach einem genaueren Verstärkerklang. Eine ähnliche Verzerrung bei unsauberer Artikulation würde die wichtigste Beobachtung dieses Porträts verfehlen.

20. Was von Paul Kossoff bleibt



Paul Rodgers im Royal Albert Hall. Foto: Christie Goodwin. [Bildquelle](#)

Kossoffs Lebensgeschichte endete mit 25 Jahren. Sein musikalischer Beitrag lässt sich trotzdem nicht mit einer Zahl erledigen. Er steht in den kleinen Akkordformen, die mit **Andy Frasers** Bass zusammenklangen. Er steht in den Antworten auf **Paul Rodgers** und in den langen Tönen, deren Höhe und Bewegung eine Phrase zusammenhielten. Bei Free kann man genau diese Entscheidungen hören, statt nur die Lautstärke einer vergangenen Rockära zu bestaunen.

Bonamassa und Nichols beschäftigen sich nicht zufällig mit seinen Händen und seinen Voicings. **Sein Einfluss ist spielbar.** Du kannst eine Zielnote sauberer erreichen, das Vibrato später beginnen lassen oder **einen tiefen Akkordton** weglassen. Solche Veränderungen verlangen keine Sammlung historischer Geräte. Sie verlangen, dass du die Aufnahme hörst, **den eigenen Part** aufnimmst und den Unterschied ernst nimmst.

Die Les Pauls und Verstärker bleiben dabei wichtig. Sie ermöglichten den Klang und reagierten auf seinen Anschlag. Der Musiker gab ihnen aber **die musikalische Aufgabe**. Dass Rodgers bis heute seinen Gitarristen nach wenigen Tönen wiedererkennt, beschreibt die bleibende Leistung.

Nimm dir eine Phrase vor und lass sie als Phrase bestehen. Ein Anfang, eine Zielnote, ein bewusstes Ende und ein Moment, in dem du die Band wieder hörst. Damit beginnt die praktische Beschäftigung mit Paul Kossoff. Sie wird nicht kleiner, wenn das Tonmaterial einfach ist. Sie wird genauer.

Dein Lernweg bei VIP-Guitar

Beginne mit einem Song und ergänze nur das Technikthema, das dort wirklich fehlt. Bei „All Right Now“ kann das der Akkordanschlag sein, bei einer Soloantwort **die Zielhöhe** des Bendings. Die folgenden Lektionen führen vom Free-Repertoire zu den einzelnen Spielaufgaben.

Lektion	Inhaltstyp	Dein nächster Schritt
Songtutorial: "All right now" Free	Songtutorial	Riff und Solo getrennt lernen. Prüfe Akkordlängen, Bendingziele und das Verhältnis zur Gesangslinie.
"Gitarren Tutorial für Anfänger: 'Wishing Well' von Free - Einfaches Rocksong-Tutorial"	Songtutorial	Erarbeite das Free-Riff und einen gleichmäßigen Groove. Lass die Begleitung mit kontrollierten Stopps enden.
Greatest Riffs Nr. 53: I'm A Mover von Free - VIP-Guitar.de	Riff-Tutorial	Arbeite an einem kompakten Free-Riff. Vergleiche Anschlag, Bassbereich und kurze Pausen.
Gitarre Lernen Tag 17 - Gitarre spielen in 30 Lerntagen - Sologitarre Bending und Vibrato	Gitarrenworkshop	Übe den Zielton zuerst gerade. Danach setzt du das Vibrato zu einem bewusst gewählten Zeitpunkt ein.
E-Gitarre Spieltechnik: "Bending" Teil.2 Training und Spielweise	Gitarrenworkshop	Vergleiche gegriffene Referenznote und Bendingziel. Halte den gezogenen Ton ohne Nachbarsaitengeräusch.
Solo-Timing meistern, Wechselschlag kontrollieren & ultimative Übe-Motivation. Frag Horst S9 EP.02	Gitarrenworkshop	Setze den Anfang einer Solophrase auf eine geplante Zählzeit. Nimm zwei Varianten mit verschiedenen Pausen auf.

Lektion	Inhaltstyp	Dein nächster Schritt
Phrasierung auf der Gitarre: 5 Schritte zu klaren Solos	Fachartikel	Gliedere eine eigene Linie in kurze Motive. Wiederhole sie und verändere nur den Schluss.
Pentatonik, Plektrum-Tempo & Studio-Geheimnisse: Live Q&A zur Gitarren-Technik - Frag Horst S7 EP.11	Gitarrenworkshop	Begrenze das pentatonische Material auf wenige Töne. Untersuche Rhythmus und Anschlag vor zusätzlicher Geschwindigkeit.
Little Wing Solo lernen: Hendrix-Linie, Bend, Vibrato und Klang	Gitarrenworkshop	Arbeite an langen Tönen und ihrer Dynamik. Vergleiche sofortiges und verzögertes Vibrato.
Joe Bonamassa: Technik, Stilistik, Spielweise - Live Workshop Gitarre	Gitarrenworkshop	Vergleiche Bonamassas Artikulation mit Koss-offs Prinzipien: kleine Motive, sichere Zielnoten und deutliche Tonenden.

Wähle für die nächste Woche einen einzigen Abschnitt. Spiele ihn zuerst langsam genug, dass du die Tonhöhe und das Ende jedes Tons kontrollierst. Danach vergleichst du deine Aufnahme mit dem musikalischen Auftrag, nicht nur mit dem erreichten Tempo.



Free und Steve Winwood, Amsterdam 1970. Foto: Rob Mieremet / ANEFO, CC0. [Bildquelle](#)



P.S. von Horst

Hör bei „Be My Friend“ zuerst nur auf **Paul Rodgers’** Gesangslinie. Singe anschließend eine kurze Zeile nach und spiele danach Koss-offs Gitarrenantwort. Vergleiche **die beiden Abläufe**: Wo steht die Note, wo beginnt die Bewegung und wo ist wirklich Platz? Bleib bei diesem Abschnitt, bis dein eigener Part nicht mehr über den Gesang hinwegspielt.

Halte die Gitarre am Leben!

Euer Horst